



TESIS DOCTORAL

***Noches en los jardines de España* de
Manuel de Falla: un jardín abierto**

Autor:

Isabel Puente Méndez

Director/es:

Manuel Martínez Burgos

Agustín Martínez Peláez

Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura

Escuela Internacional de Doctorado

2021

Agradecimientos

Tras años de intenso e ilusionante trabajo en este viaje que me ha proporcionado tantas alegrías y tan numerosas horas de dedicación verdadera a la causa, me gustaría mencionar y agradecer la amistad sincera de Elena García de Paredes; su apoyo, su colaboración y su cercanía constantes han sido fundamentales para mi y para la investigación. Con ella he tenido acceso al mundo más personal de Manuel de Falla en el Archivo de Granada, del cual es Gerente, a través de la correspondencia, los manuscritos, los documentos, las partituras del compositor... permitiéndome de esta forma construir una línea de investigación propia que a su vez ha derivado en ramificaciones siempre elocuentes y fascinantes.

Quiero agradecer también la disponibilidad y atención de Andres Betschart, Director de las Colecciones Especiales de la *Staadtbibliothek* de Winterthur (Suiza), por medio de quien tuve acceso al manuscrito original de Manuel de Falla de la obra *Noches en los jardines de España*, en una de las experiencias vitales más emocionantes que podré recordar siempre.

Gracias también a los responsables de la Orquesta Sinfónica de Madrid que durante tantas horas me ha acogido como a una más en sus dependencias madrileñas, analizando los manuscritos de su propiedad. Gracias Pedro, Pilar, Miguel Ángel, Wolfi...

Gracias a José Carlos Gosálvez por atender a todas mis consultas con la sabiduría, naturalidad y cariño que siempre le acompañan.

Sólo tengo palabras de agradecimiento para mi Director de Tesis Manuel Martínez Burgos, quien me ha permitido desarrollar mi trabajo a mi ritmo, según mis tiempos, a la vez que ha ejercido una presencia discreta fundamental y absolutamente necesaria para mí. Gracias por tus consejos, por tus sugerencias, por tus correcciones... Gracias también a Agustín Martínez Peláez por la ayuda prestada.

Gracias a mis padres, a quienes sólo puedo agradecer una e infinitas veces su apoyo incondicional durante toda mi vida en cada una de las empresas que he abordado; sin ellos, sin su acompañamiento constante, sin sus consejos y sin su cariño esencial no sería la persona que soy. Os quiero muchísimo.

Gracias a mi hermano, a todos mis sobrinos, a mis cuñados, a mi querida Felisina, a mis tíos, a mis primos, a mis suegros, a toda mi familia maravillosa, a los amigos especiales que me acompañan en la vida y a quien debo tantos ratos únicos e inolvidables; un recuerdo especial para mi amiga Carlota. Todos hacéis que sea mejor persona.

De forma muy significativa quiero dar las gracias a las personas que comparten el día a día conmigo, a mis incondicionales, a mi mejor equipo: José y Mario. No os cambiaría por nada, sois lo mejor del mundo y pasar tiempo con vosotros es mi mayor deseo; gracias por vuestra compañía y por vuestro apoyo, que he sentido en todo momento. Os dedico este trabajo con todo el amor y agradecimiento que puedo ofrecer.

No quisiera despedirme sin mencionar a la verdadera protagonista de este trabajo: la MÚSICA, esa mágica combinación de sonidos que nos convierte en seres sensibles y que nos permite viajar por mundos maravillosos...GRACIAS.

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

SECCIÓN I. PREÁMBULO

1. Introducción.....	3
2. Justificación.....	5
3. Antecedentes y estado de la cuestión.....	8
4. Fuentes.....	14
5. Objetivos.....	20
6. Metodología.....	21
7. Estructura de la tesis.....	25

SECCIÓN II. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*. ANÁLISIS DE LA CORRESPONDENCIA. GÉNESIS, ESTRENO, EVOLUCIÓN, COPIAS MANUSCRITAS Y EDICIÓN DE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*. LOCALIZACIÓN DEL MANUSCRITO ORIGINAL DE MANUEL DE FALLA

1. <i>Noches</i> en el catálogo de Manuel de Falla.....	31
2. Falla en París (1907).....	38
3. Proceso de composición de <i>Noches</i>.....	42
4. Datos sobre el estreno.....	49
5. Primeras interpretaciones.....	54

6. Copias manuscritas (de copista) de <i>Noches</i>.....	59
6.1. Resumen cronológico de correspondencia sobre la utilización de copias manuscritas de <i>Noches</i> en sus diferentes versiones (partitura general, parte del piano solista, materiales instrumentales) con anterioridad a la edición de Eschig.....	67
7. Edición de <i>Noches</i> dentro del contexto editorial de principios del siglo XX.....	96
7.1. Contexto editorial europeo a principios del siglo XX; inicios del proceso editorial de <i>Noches en los jardines de España</i>	98
7.2. Correspondencia de Manuel de Falla con Max Eschig.....	115
7.3. Gustave Samazeuilh y su versión de <i>Noches</i> . Edición de la versión.....	129
7.3.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre Samazeuilh.....	129
7.3.2. Correspondencia Falla-Samazeuilh.....	142
7.3.3. Gustave Samazeuilh y los arreglistas de la época.....	150
7.3.4. Arreglo de Gustave Samazeuilh (reducción orquestal a un piano a cuatro manos) y edición de la versión (1922).....	157
7.3.5. Posibilidad de la existencia de una reducción orquestal de <i>Noches en los jardines de España</i> a un piano (dos manos) de Manuel de Falla.....	161
7.3.6. Acercamiento al catálogo de Manuel de Falla. Las transcripciones pianísticas. Reflexiones sobre las transcripciones pianísticas de las dos <i>Danzas Españolas</i> de <i>La vida breve</i>	171
7.4. Edición del piano solo (o piano solista) de <i>Noches</i>	181
7.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de <i>Noches</i> (1923): partitura orquestal y partes instrumentales.....	184
7.5.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre estas ediciones.....	185
7.5.2. Edición de la versión original para piano y orquesta.....	201
7.6. Mención a <i>Noches</i> en la versión de cámara de Eduardo Torres (1926, edición 1984).....	204
8. El Manuscrito de <i>Noches en los jardines de España</i>: de Granada a Winterthur.....	209
8.1. Werner Reinhart.....	210
8.2. 1926: Falla en Zúrich.....	217
8.3. Correspondencia de Manuel de Falla con Werner Reinhart.....	223

**SECCIÓN III. ANÁLISIS DE LAS FUENTES
FUNDAMENTALES DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE *NOCHES*
EN LOS JARDINES DE ESPAÑA:
FUENTES MANUSCRITAS Y FUENTES EDITADAS.**

1. Prefacio.....	235
2. Manuscrito original de Manuel de Falla: <i>Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung</i> [Dep RS 19/2] (Suiza).....	240
2.1. Anotaciones en el manuscrito.....	245
2.1.1. Características generales.....	246
2.1.2. Colores y grafías.....	259
2.2. Indicaciones expresivas y marcas metronómicas.....	269
2.2.1. Indicaciones expresivas.....	269
2.2.2. Marcas metronómicas:.....	272
1. -marca inicial	
2. -marcas azules tachadas y no tachadas	
3. -marcas a lápiz	
4. -marca de [I, 128]	
2.2.3. Conclusiones.....	287
2.3. Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.....	291
2.4. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.....	297
2.5. Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de <i>Noches</i> ; marcas originales y sobrevenidas.....	302
3. Copia manuscrita A7: Archivo Manuel de Falla XLIX A7 (Granada).....	308
3.1. Anotaciones en A7.....	313
3.1.1. Características generales.....	314
3.1.2. Cinco fragmentos de papel pegados en A7.....	330
3.1.3. Colores y grafías.....	334
3.2. Marcas metronómicas.....	341
3.3. Conclusiones.....	354
3.4. Cronología de las fases de introducción de marcas en A7.....	358
3.5. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.....	363
3.6. Reflexión sobre las posibles hipótesis metronómicas previas a la localización del manuscrito original de <i>Noches</i>	366

4. Copia manuscrita A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 (Madrid)	369
4.1. Introducción.....	370
4.2. Anotaciones en A8.....	376
4.2.1. Características generales.....	376
4.2.2. Colores y grafías.....	389
4.3. Marcas metronómicas.....	397
4.4. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.....	399
5. Materiales instrumentales manuscritos MAT.A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 y 289bis (Madrid)	402
5.1. Introducción.....	403
5.2. Características generales; síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.....	415
5.3. Mención a los materiales instrumentales editados de Eschig (1923).....	427
5.4. Descripción de los cuadernillos instrumentales manuscritos MAT.A8:.....	432
5.4.1. Viento madera.....	440
5.4.2. Viento metal.....	466
5.4.3. Percusión, celesta y arpa.....	482
5.4.4. Cuerda.....	500
5.5. Reconstrucción de dos pasajes de <i>Noches</i> según MAT.A8.....	554
6. Fuentes fundamentales editadas	557
6.1. Introducción.....	557
6.2. Edición <i>Noches</i> en la versión de Samazeuilh (1922); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.....	558
6.3. Pruebas editoriales AMF XLIX B9 y B10.....	569
6.4. Edición de piano solo (o piano principal) de <i>Noches</i> (1923); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.....	588
6.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de <i>Noches</i> (1923); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.....	595
6.5.1. Mención a dos ejemplares históricos de la edición para piano y orquesta de <i>Noches</i> (partitura + partes): partitura Cubiles y partitura del RCSMM.....	599

6.6. Pruebas editoriales de bolsillo AMF XLIX B2 y B3.....	618
7. Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas. Gráfico de indicaciones expresivas y gráfico de indicaciones metronómicas.....	620
8. Capítulo-listado de las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas. Manuscrito, MAT.A8, A7, A8, ediciones de Eschig (arreglo de Samazeuilh, piano solo, partitura general y partes instrumentales). Mención a las pruebas editoriales AMF B9 y B10. Análisis de las ediciones Urtext revisadas según el manuscrito: Partitura General 2018 de Breitkopf & Härtel y Partitura Reducción Piano (dos manos) 2018 de G. Henle Verlag. AMF XLIX B2 y B3. Gráfico de erratas.....	655
8.1. Errores de A8 trasladados a la edición.....	657
8.2. Errores de la edición (de la partitura para piano y orquesta); análisis de la edición revisada Urtext Partitura General de Breitkopf & Härtel de 2018.....	663
8.3. Aciertos de A8 (trasladados o no a la edición).....	677
8.4. Aciertos de la edición no provenientes de A8.....	678
8.5. Errores con origen en el manuscrito trasladados a todas las fuentes (manuscritas y editadas).....	681
8.6. Errores con origen en A7 trasladados al resto de fuentes manuscritas y editadas.....	683
8.7. Errores en la parte de piano editada.....	688
8.8. Errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh; análisis de la edición revisada Urtext Reducción Piano de G. Henle Verlag de 2018.....	700
8.9. Cuatro errores señalados por Falla en los ejemplares de bolsillo AMF XLIX B2 y B3, edición para piano y orquesta de Eschig.....	706
9. Capítulo-listado de otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.....	720

**SECCIÓN IV.
CONCLUSIONES.**

1. Conclusiones.....739

**SECCIÓN V.
ÍNDICES Y BIBLIOGRAFÍA.**

**1. Índice de ilustraciones, gráficos y reconstrucciones de pasajes
musicales.....753**

2. Índice de nombres.....759

3. Índice de correspondencia.....768

4. Bibliografía.....774

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

SECCIÓN I. PREÁMBULO

- 1. Introducción.**
- 2. Justificación.**
- 3. Antecedentes y estado de la cuestión.**
- 4. Fuentes.**
- 5. Objetivos.**
- 6. Metodología.**
- 7. Estructura de la tesis.**

SECCIÓN I. PREÁMBULO

1. Introducción.

Este trabajo de investigación sobre *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla realiza un amplio recorrido sobre distintos aspectos relacionados con la obra. Parte de una intensa contextualización que trata aspectos de la vida de Falla, de la vida musical de la época en España, de la génesis y composición de la obra, así como de su estreno, sus primeras interpretaciones y un proceso editorial que se prolongó durante siete años. Todo ello es analizado bajo el prisma de la amplia correspondencia de Falla con su entorno musical, en la cual se plasman proyectos, ideas, propuestas y planes de gran trascendencia.

Los hallazgos que ha proporcionado esta investigación han condicionado y enriquecido el trabajo, al haberse constituido en **fuentes fundamentales manuscritas** no sólo del objeto investigado en sí, sino en general de la musicología española; estamos hablando de tres hallazgos esenciales:

- el manuscrito original de Manuel de Falla de *Noches en los jardines de España* fechado en 1915,
- la totalidad de los materiales instrumentales manuscritos del estreno de *Noches en los jardines de España* acaecido en el Teatro Real de Madrid en 1916 (que hemos denominado MAT.A8),
- la copia orquestal manuscrita de copista de *Noches en los jardines de España* (que hemos denominado XLIX A8), cuya factura ubicamos temporalmente en los inicios del año 1922.

Estas tres fuentes fundamentales, junto a la copia orquestal manuscrita de copista XLIX A7 sita en el Archivo Manuel de Falla de Granada y ya catalogada en estudios previos, constituyen los verdaderos pilares de la investigación de este trabajo, a través de los cuales ha resultado posible recabar importantes conclusiones relacionadas con el contexto

histórico, cronológico y formal de las distintas partituras manuscritas que llevaron a la edición de la obra en sus distintas versiones, de la mano del editor francés Max Eschig.

Precisamente las ediciones originales de Eschig en sus distintas versiones de la obra constituyen las **fuentes fundamentales editadas** de este trabajo, que en su cotejo con las manuscritas nos permiten reconstruir el complejo proceso de edición que la obra sufrió a lo largo de siete años desde su estreno. Nos referimos a:

- la edición de la obra en la versión de Gustave Samazeuilh de 1922 (quien llevó a cabo la reducción orquestal a un piano a cuatro manos),
- la edición de piano solo de 1922,
- la edición orquestal de 1923,
- la edición de los materiales instrumentales de 1923.

Estas ediciones, que continuamos manejando hoy en día y que forman parte de las librerías musicales de directores y pianistas de generaciones pasadas, actuales y futuras, también son analizadas desde distintas perspectivas en todos sus parámetros; de forma especial, son individualizados los numerosos errores y erratas, analizando su proveniencia.

El hallazgo del manuscrito y el análisis exhaustivo de todas estas fuentes fundamentales proporcionan el material necesario para plantear una nueva edición revisada según las conclusiones que este trabajo ofrece. Se incluyen en la investigación, además, tres capítulos-listado¹ sobre parámetros esenciales de la partitura que han evidenciado importantes cambios en las diversas fuentes fundamentales manuscritas y editadas de la obra, como son:

- las indicaciones expresivo metronómicas (de enorme trascendencia en cuanto a la determinación de la cronología de las diversas marcas en las fuentes),

¹ Usamos esta denominación de “capítulos-listado” porque, lejos de constituir listados propiamente dichos, son capítulos que no dejan de ser textos redactados pero que incluyen, además, listados sobre el parámetro estudiado en cada caso, por medio de una relación en cuanto a su aparición en la partitura de *Noches en los jardines de España* compás por compás a lo largo de sus tres movimientos.

- las distintas erratas en las diversas copias manuscritas y resultantes ediciones,
- otras marcas originales de Falla en su manuscrito (digitaciones y marcas del pedal de resonancia).

En función de los parámetros analizados, algunos capítulos resultan más técnicos que otros desde el punto de vista musical, resultando un documento que en determinadas secciones puede requerir de lectores profesionales para su completo entendimiento (especialmente en la sección III). Sin embargo, se ha pretendido en todo momento la máxima claridad, tanto en los contenidos como en su expresión, buscando una amplia posibilidad de acercamiento por parte de lectores interesados.

Noches en los jardines de España es una de las obras más importantes del repertorio concertante español, frecuentemente interpretada desde su estreno de 1916 por orquestas y solistas españoles y extranjeros, lo que ha propiciado que sea conocida por el gran público. Además su autor, Manuel de Falla es uno de los compositores españoles más internacionales, con obras tan célebres en su catálogo como *El Amor brujo* o *El sombrero de tres picos*.

2. Justificación.

Podríamos decir que los hallazgos de esta investigación justifican por sí solos el trabajo realizado, aunque originariamente no fueran los objetivos del mismo. La cadena de eventos que se han ido sucediendo en la investigación ha dado lugar a unos resultados que en un principio no estaban planificados. Partiendo del análisis de las partituras de *Noches en los jardines de España* editadas por Max Eschig en 1922/1923 y de las pruebas editoriales supervisadas por Falla y conservadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada², tuvimos conocimiento de que el manuscrito original de Falla estaba perdido y sin localizar hacía décadas; la investigación dio un vuelco trascendental con la localización del mismo en Winterthur, Suiza. A este hallazgo siguieron el del juego completo de los materiales instrumentales manuscritos del estreno de la obra de 1916 que

² Nos referimos a las pruebas editoriales de Eschig XLIX B9 y B10 sobre el arreglo de Samazeuilh (que reduce la orquesta a un piano a cuatro manos) y a los ejemplares orquestales de bolsillo de Eschig XLIX B2 y B3, todos ellos marcados por Falla y conservados en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

hemos denominado MAT.A8 y el de la partitura manuscrita orquestal que hemos denominado A8 y que datamos en los inicios de 1922.

Una vez contextualizadas las fuentes manuscritas localizadas, nos centramos en las ediciones históricas de Eschig, las cuales continuamos manejando hoy en día, en cualquiera de sus versiones, a sabiendas de sus erratas; estas se ven ahora aumentadas en número y justificadas en su procedencia, a raíz del amplio estudio aquí realizado, que analiza y coteja todas las fuentes fundamentales manuscritas y editadas en relación con la correspondencia entre autor y editor. En este cotejo hemos podido individualizar y señalar, así mismo, la distinta procedencia de las diversas versiones de la obra editadas por Eschig; es decir: mientras que la partitura orquestal proviene de la copia manuscrita A8 (que, a su vez, supone la actualización de la copia A7 elaborada por la Sociedad de Autores Españoles), las partituras pianísticas (el arreglo de Samazeuilh y la parte de piano solo) provienen de otra fuente manuscrita elaborada en España que nos es desconocida, mientras que los materiales instrumentales fueron tirados desde las partes extraídas desde A7 por un copista francés. Este mapa plural de partituras del cual se sirvió Eschig para organizar el proceso editorial de *Noches en los jardines de España* explica las hasta ahora incoherentes diferencias entre las distintas versiones de la obra.

Siendo la señalización de los numerosos errores un dato primordial, lo es aún más la justificación de cada uno de ellos, basada en el análisis de las distintas fuentes que participaron en el proceso de edición mientras la obra de Manuel de Falla iba sufriendo modificaciones y añadidos en un *work in progress* que se prolongó durante años y que fue volcado por el compositor en su manuscrito. Tres de las fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo fueron revisadas y marcadas por Falla —el manuscrito original de la obra y las copias manuscritas A7 y A8, esta última en menor medida—, a través de distintas herramientas de escritura y color, que responden a diversos estadios temporales, según los estudios aquí elaborados. La cuarta fuente fundamental manuscrita, consistente en el juego de materiales manuscritos del estreno de *Noches* no aparece marcada por Falla, pero sí por los músicos de atril responsables de su interpretación, los cuales, presumiblemente siguieron las indicaciones del compositor, presente en los ensayos.

La individualización, cotejo y explicación de cada una de las marcas, tanto en el ámbito del texto musical como en el expresivo, proporciona información de gran interés y trascendencia en el análisis de los distintos parámetros de la partitura. Así mismo, el traslado de estas marcas a las distintas fuentes manuscritas, no siempre efectiva y no siempre rigurosa, dio lugar a distintas versiones de la obra, reflejando cada una de las fuentes una partitura única en sí misma; la elección del texto más actual y acertado para la edición tuvo que pasar inevitablemente por la copia manuscrita A8, paso inmediatamente previo a la grabación de las planchas de edición de la obra, porque expresa la síntesis de contenido y forma de la partitura editada. Sin embargo el proceso hasta llegar aquí fue muy complejo, a causa de unos tiempos excesivamente dilatados desde que la copia de la obra A7 fue puesta a disposición del editor en 1920; a partir de esta fecha surgieron modificaciones y añadidos esenciales que en muchos casos fueron comunicados por carta y de ahí volcados en las distintas copias manuscritas responsables de la edición de la obra y/o de la difusión de la misma. En ocasiones casi parece un milagro que las mismas llegaran a buen puerto.

Noches en los jardines de España fue, por tanto, una obra que pasó por distintos estadios desde el estreno hasta su plasmación definitiva en la edición, y este viaje es ahora susceptible de reconstrucción gracias a este extenso trabajo, que clasifica las distintas etapas en la introducción del contenido. Además, a través de otro de los hallazgos de esta investigación, los materiales instrumentales manuscritos del estreno, podemos revivir la versión primigenia del estreno, que en algunos pasajes refleja orquestaciones diferentes. Falla, en su afán perfeccionista y obsesivo, no cesó en la búsqueda de la tímbrica y sonoridad deseadas, intercambiando papeles entre los distintos instrumentos, aumentando y simplificando las líneas sonoras y transcribiendo en múltiples ocasiones y en distintas formas un mismo pasaje. La partitura tal cual la conocemos hoy en día es el resultado de todas estas acciones por parte de su autor, que se mostró reticente durante muchos años a la entrega de su partitura para la edición, quizás siendo esta una de las razones. Los largos periodos de tiempo que se tomó para corregir las pruebas editoriales, así como las continuas excusas sobre su salud dan fe de ello.

Dada la enorme trascendencia de esta obra dentro del catálogo de Manuel de Falla y del repertorio español en general, pensamos que era necesario un trabajo de este calibre que, además, ha proporcionado tales descubrimientos a la musicología española.

3. Antecedentes y estado de la cuestión.

Manuel de Falla es uno de los compositores españoles más importantes en el panorama musical nacional e internacional y *Noches en los jardines de España* es una de las obras más importantes de su catálogo. Es la única obra de Manuel de Falla para piano solista y orquesta y la que demuestra una estética impresionista más clara, como corresponde a su reciente estancia en París y acercamiento a los compositores franceses contemporáneos. Por todo ello, son numerosas las publicaciones y estudios sobre esta etapa de Manuel de Falla y sobre esta obra.

De gran importancia para mi trabajo ha sido la edición facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España* custodiados en el Archivo Manuel de Falla de Granada³:

FALLA, Manuel de. *Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsímiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006.

Esta publicación es 10 años anterior al hallazgo del manuscrito, por ello resultaba imposible entonces editar el documento; sin embargo, los borradores que incluye, aún siendo parciales, resultan muy interesantes de cara a la reconstrucción de los inicios compositivos de la obra. La edición está muy cuidada; así como los artículos contenidos entre sus páginas:

COLLINS, Chris. “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*”.

³ Quiero agradecer inmensamente todo el apoyo y la amistad sincera de Elena García de Paredes, Gerente de la Fundación Archivo Falla y sobrina nieta de Manuel de Falla. Su colaboración y el seguimiento de los hallazgos en todo momento han resultado fundamentales para la investigación. Así mismo, debo agradecer la ayuda permanente prestada por Aurora Fernández, conservadora y restauradora de AMF y por Candela Tormo, documentalista musical de AMF; y en tiempos anteriores por Concha Chinchilla, exbibliotecaria de AMF. Agradezco también la autorización a reproducir documentos propiedad de AMF en este trabajo, los cuales aparecerán siempre bajo la signatura [AMF].

NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla: los manuscritos de una larga gestación”.

La publicación contiene todos los borradores musicales de Manuel de Falla seleccionados por el entonces Director del Archivo Manuel de Falla Yvan Nommick relativos a la obra *Noches en los jardines de España*. Lejos de ser el manuscrito original de la obra, se trata de un conjunto amplio de apuntes sueltos referidos a distintas etapas compositivas de la obra, sobre todo en un estadio preliminar. Collins hace un estudio muy interesante en su artículo sobre distintos aspectos compositivos de la obra, en su cotejo con los borradores incluidos en la publicación, así como con la correspondencia, que maneja con gran maestría; incluye un análisis formal y musical de la obra cuya lectura recomendamos, y proporciona un gran número de datos fundamentados siempre en la documentación que el Archivo posee.

Quiero mencionar que en estos y otros artículos se da por perdido el manuscrito original de *Noches en los jardines de España*, sin explicación razonada ni mención en cuanto al suceso o periodo de la pérdida; la constatación del hecho es una situación manifiesta de la cual no se espera cambio de escenario. En alguna ocasión se menciona el deseo utópico de que el mismo pudiera ser accesible de cara a su consulta, pero sin visos de realidad.

Otras publicaciones más generales parten del mismo punto de partida en cuanto a la pérdida manifiesta del manuscrito original de *Noches*, basando el hecho principalmente en la dispersión de las pertenencias de Falla tras las continuas mudanzas y viajes . El crítico inglés Ronald Crichton (1913-2005) llega a escribir en su libro sobre Manuel de Falla de 1990 en relación a *Noches en los jardines de España*: “[...] No creo que nunca podamos saber, a no ser que ese manuscrito sea hallado, hasta qué punto fueron desarrolladas las ideas...[...]” del álbum *Jardines de España* de Rusiñol (página 46). Chris Collins declara en su artículo de 2006 incluido en la Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales sobre *Noches en los jardines de España* del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar en relación a los manuscritos autógrafos incluidos en la publicación: “[...] el *registro fósil* dista mucho de estar completo. Lo más evidente es que el paradero de la partitura final autógrafa completa sigue siendo desconocido [...]” (página XXXIII); y unos párrafos más adelante añade “[...] Como se ha señalado más arriba, la partitura autógrafa se ha perdido [...]” (página XXXV). Y

añade en nota a pie de página número 100: “La conservación de estos manuscritos [se refiere a los incluidos en la publicación] –especialmente los que datan de los primeros años de la gestación de la obra- es poco menos que milagrosa, dado que Falla llevó consigo únicamente una maleta cuando se fue de París en agosto de 1914 [citando la biografía de Pahissa, página 85]”. El musicólogo menciona en la misma nota a pie de página cómo Falla decidió vaciar su casa en 1941 como una defensa contra los ladrones, ocupándose sus amigos de la conservación de manuscritos y otros documentos del compositor con el máximo cuidado y responsabilidad. La entrega del manuscrito a lápiz de *Noches en los jardines de España* por parte del mismo Manuel de Falla al mecenas suizo Werner Reinhart fue, sin embargo, en fechas anteriores, concretamente en junio de 1926 en la ciudad suiza de Zúrich.

También publicado por el Archivo Manuel de Falla, quiero mencionar el Catálogo de una exposición llevada a cabo en Granada en 1997:

Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1996. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. (30 de octubre 1996 - 30 enero 1997), Centro Cultural Manuel de Falla, Granada.

Los artículos contenidos entre sus páginas han resultado de máximo interés para nuestro trabajo, por cuanto se centran en la obra *Noches en los jardines de España*:

NOMMICK, Yvan . “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”.

NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España*: génesis y composición de una obra”.

El musicólogo Nommick, gran conocedor de Falla y de sus obras, traza, en el primero, un interesante ensayo sobre cómo Falla quería que fuera interpretada su obra, a través de una carta que escribió en 1916 al relevante director de orquesta suizo Ernest Ansermet, gran conocedor del repertorio contemporáneo de su época. En el segundo da ciertas pautas sobre los inicios compositivos de la obra intentando situar tanto las fechas concretas de comienzo de su gestación, como el lugar y otros parámetros formales de la composición mediante el análisis de ciertos documentos; además enuncia cinco posibles fuentes de inspiración (tres literarias y dos musicales) en cuanto a su creación.

En cuanto a mis propias aportaciones:

PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “Manuel de Falla y *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur”. Quodlibet, nº 64, (enero-abril 2017), p. 71-106. Monográfico Manuel de Falla (III).

PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “*Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla”. Revista *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, volumen 25, junio de 2018, Madrid, pp. 191-210.

En un ámbito más amplio, es de referencia el Catálogo de obras de Manuel de Falla que realizó el musicólogo Antonio Gallego en 1987, previo a la creación de la Fundación Archivo Manuel de Falla en 1988 y al traslado del legado del compositor a Granada y consecuente apertura del Archivo en marzo de 1991, el cual custodia manuscritos, correspondencia, documentación, biblioteca personal, fotografías, programas de concierto, recortes de prensa y demás fondos históricos de Manuel de Falla. Mis viajes al Archivo durante los años de investigación de este trabajo han sido constantes y siempre reveladores de información valiosa. El cotejo del catálogo, que contempla una de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo (la copia orquestal autógrafa a semejanza del manuscrito XLIX A7), ha sido de consulta constante:

GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

Son numerosas las publicaciones monográficas sobre Manuel de Falla, así como las Actas de Congresos sobre su persona y obra, o los diferentes trabajos científicos sobre distintos aspectos de su vida y obra. En las distintas aportaciones de musicólogos y teóricos se tratan diversos aspectos de su estilo compositivo, así como de su vida; son relevantes los estudios sobre Falla de Elena Torres Clemente, de Jorge de Persia o del propio Antonio Gallego. No hemos consultado otras publicaciones sobre la obra *Noches en los jardines de España* por inexistentes, sin embargo sí hemos acudido a su mención y referencia en las distintas monografías sobre Falla y su obra. Son especialmente relevantes las de Jaime Pahissa, Manuel Orozco y Federico Sopeña, por ser sus autores contemporáneos (en

parte) de Falla⁴ y por contener entre sus páginas anécdotas y episodios que se salen del ámbito más formal y académico; las mismas fueron publicadas en 1947, 1985 y 1988 respectivamente. Anteriores son las de John Brande Trend y Roland-Manuel⁵, la primera publicada en Londres en 1929 y la segunda en París en 1930, cuando Falla apenas contaba con 53 y 54 años respectivamente.

También interesantes me han resultado los epistolarios completos de Falla con Joaquín Turina y con John Brande Trend, en publicaciones propias; o la correspondencia suelta de Falla con otras personalidades de la época que he podido recopilar en otras publicaciones, como por ejemplo la de Adolfo Salazar. Todas estas cartas, junto a las más de 25.000 que posee el Archivo Manuel de Falla, han sido objeto de lectura continua y repetida, reveladoras de informaciones que han abierto importantes vías de investigación; una de ellas representada por el camino que nos llevó hasta Werner Reinhart y consecuentemente hasta el manuscrito original de Falla de *Noches en los jardines de España*, custodiado en la ciudad suiza de Winterthur. Una vez allí para observar la autenticidad del documento, el encargado responsable de la colección y gran conocedor del legado Reinhart⁶, el cual incluye una importante colección de manuscritos, confirmó la hasta ese día inexistente visita de musicólogos e investigadores desde España o del resto del mundo para acceder al documento.

Entre otras cartas del Archivo destacaría la amplia correspondencia de Falla con su editor Max Eschig, cuya lectura permite reconstruir una relación profesional que se fraguó durante la estancia de Falla en París en 1914 y que se mantuvo fuerte y fluida durante gran parte de la vida de Falla; en ella se tratan múltiples aspectos de la vida musical en general y de las obras de Falla en particular. Es especialmente interesante la información relativa a las distintas copias manuscritas existentes de *Noches en los jardines de España* con anterioridad a su edición, así como el seguimiento de los distintos procesos editoriales de la obra, el cual nos da muestra del funcionamiento y mecanismo habitual en el mundo de la edición musical de entonces.

⁴ Jaime Pahissa (1880-1969); Manuel Orozco Díaz (1914-2003); Federico Sopeña (1917-1991).

⁵ John Brande Trend (1887-1958); Alexis Roland-Manuel (1891-1966).

⁶ Quiero agradecer en este punto a Andres Betschart, Director de las Colecciones Especiales de la Biblioteca Pública de Winterthur (*Stadtbibliothek Winterthur*, Suiza), su amabilidad, disponibilidad y atención en todo momento. Así mismo, agradezco la autorización a reproducir documentos propiedad de la Biblioteca en este trabajo, los cuales aparecerán siempre bajo la signatura [*Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*].

También fundamental nos ha resultado la correspondencia del Archivo establecida por Falla con las distintas Sociedades y Organismos musicales de la época, como la Sociedad de Autores Españoles, la Sociedad Filarmónica de Madrid o la Sociedad Nacional de Música, protagonistas absolutas de la vida musical madrileña y española en general, y reveladoras, por tanto, de cuestiones importantes alrededor de Falla y su obra *Noches*.

Sobre los procesos editoriales musicales de principios del siglo XX contamos con los interesantes y documentados estudios de José Carlos Gosálvez Lara⁷, quien a través de sus publicaciones, ilustra la complejidad de los mismos en una época en la que los mecanismos de reproducción eran aún precarios.

En cuanto a la situación de las fuentes fundamentales manuscritas y originales relacionadas con la obra objeto de investigación *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, salvo la partitura manuscrita orquestal llevada a cabo por un copista de la Sociedad de Autores Españoles a semejanza del manuscrito original de Falla (con signatura XLIX A7 en el Catálogo de Antonio Gallego) y custodiada en el Archivo Manuel de Falla, el resto se hallaban sin localizar y/o sin clasificar:

- el manuscrito original de Falla en la ciudad de Winterthur,
- los materiales instrumentales manuscritos del estreno de la obra en 1916 (que hemos denominado MAT.A8) en los archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid⁸, en sus sedes de la calle Barquillo número 8 y del Teatro Real de Madrid,
- la partitura manuscrita orquestal previa al maquetado de planchas para la edición de Eschig de 1923 (que hemos denominado A8) en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid sitos en el Teatro Real de Madrid.

⁷ Quiero agradecer la disposición y todas las aclaraciones prestadas atenta y permanentemente por José Carlos Gosálvez Lara.

⁸ Quiero agradecer en este punto a los responsables de la OSM –Pedro González (Presidente y Gerente), Pilar Meler (Secretaría), Miguel Ángel Lloría (Proyectos), Wolfgang Izquierdo (miembro desde 1977), Joaquín Turina Gómez-, que tan profesional y cordialmente me han atendido durante tantas mañanas en sus horarios de trabajo en su sede de la calle Barquillo número 8 de Madrid. Así mismo, agradezco la autorización para reproducir documentos de su propiedad en este trabajo, los cuales aparecerán siempre bajo la signatura [OSM].

Nos consta que las dos últimas están siendo digitalizadas para su acceso profesional a investigadores y musicólogos que así lo requieran.

4. Fuentes.

Las fuentes fundamentales de este trabajo de investigación están agrupadas en manuscritas y editadas. Aunque no estuviera así previsto desde el comienzo del proyecto, el devenir de la investigación y los hallazgos del proceso investigador han propiciado que así sea, dando un vuelco trascendente a las herramientas y a los objetivos del trabajo. La localización de tres de las cuatro fuentes **fundamentales manuscritas** proceden de esta investigación, hecho que constituye por sí sólo un logro de máxima importancia en la musicología de este país.

La primera de las fuentes es el manuscrito original de Manuel de Falla de *Noches en los jardines de España*. Se trata de la partitura para piano y orquesta manuscrita a lápiz y a mano del compositor. Localizada en 2016 en Winterthur, Suiza, dentro del legado del comerciante y mecenas Werner Reinhart, se ha erigido en la base de este trabajo sobre la que construir las diversas líneas de investigación. El manuscrito de Falla es, además de la fuente original por contener el texto musical de la obra a mano de su compositor, un documento de enorme riqueza que refleja la paulatina introducción de marcas e indicaciones en distintos estadios temporales sobre la base original a lápiz de Falla. Su estudio y análisis, no falto de complicaciones, constituye el gran grueso de esta investigación.

Las otras tres fuentes fundamentales manuscritas son igualmente de gran trascendencia. Las tres son históricas, por cuanto fueron elaboradas en época de Falla, en una horquilla temporal entre 1916 y 1922. Dos de ellas constituyen, como el manuscrito, hallazgos de esta investigación: la copia manuscrita XLIX A8 a mano de un copista profesional – partitura para piano y orquesta- y los materiales instrumentales manuscritos del estreno de la obra en 1916 -MAT.A8-, localizados ambos en 2017 en las dos distintas sedes de la Orquesta Sinfónica de Madrid. La cuarta fuente es la copia XLIX A7, también manuscrita

a mano de un copista profesional –partitura para piano y orquesta-, anterior a la copia A8 y custodiada y catalogada en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

De estas cuatro fuentes fundamentales, tres de ellas contienen correcciones y anotaciones a mano de Falla: el manuscrito original y las copias manuscritas A7 y A8, esta última en menor medida. El estudio y análisis de todas ellas es esencial a la hora de establecer conclusiones cronológicas, musicales y editoriales que, sin su concurrencia, no habríamos podido argumentar y resolver. Por otro lado, los materiales orquestales manuscritos se erigen en el texto musical de la obra más primigenio, porque no sufrieron las modificaciones y correcciones que Falla y los copistas fueron volcando en el resto de fuentes, sino que conservaron su aspecto y contenido originales. El análisis de los mismos nos permite vislumbrar fragmentos musicales de la obra en su estado original, tal cual Falla los concibió y tal cual pudieron escucharse en su estreno del Teatro Real de Madrid, aunque no siempre se ven privados de la intervención de los músicos que los usaron, los cuales realizaron anotaciones valiosas en sus páginas. Este hecho constituye un dato de gran relevancia hasta ahora inaccesible.

Las cuatro fuentes fundamentales, cotejadas musicalmente entre ellas y analizadas cronológicamente, nos proporcionan conclusiones absolutamente cruciales y novedosas sobre la partitura de *Noches en los jardines de España* según la conocemos hoy en día, a través de la edición de Max Eschig de 1923, que es la que seguimos manejando en nuestros días. Esta edición es objeto de análisis exhaustivo en todos sus parámetros. Ella, junto a la edición de la obra en la versión de Gustave Samazeuilh y la edición de la parte de piano solo, ambas a cargo de Eschig, constituyen las **fuentes fundamentales editadas** de este trabajo. En la cadena de sucesos que enlaza el manuscrito de Falla con la efectiva publicación de la obra por Eschig, cada una de las fuentes constituye un eslabón fundamental para poder comprender el devenir y el resultado del proceso editorial en toda su complejidad.

Los documentos que he manejado para el estudio de mis fuentes fundamentales manuscritas han sido:

MANUSCRITO ORIGINAL DE MANUEL DE FALLA

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

- I. En el Generalife
- II. Danza lejana
- III. En los jardines de la Sierra de Córdoba,

el documento original en la Stadtbibliothek de Winterthur, Suiza, y la copia facsímil a tamaño real proporcionada por el Archivo Manuel de Falla, una vez puesto en su conocimiento el hallazgo.

COPIA MANUSCRITA DE COPISTA XLIX A7

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

- I. En el Generalife
- II. Danza lejana
- III. En los jardines de la Sierra de Córdoba,

el documento original en el Archivo Manuel de Falla de Granada, y la copia facsímil a tamaño real proporcionada por el propio Archivo.

COPIA MANUSCRITA DE COPISTA XLIX A8 (denominación propia)

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

- I. En el Generalife
- II. Danza lejana
- III. En los jardines de la Sierra de Córdoba,

el documento original en la sede madrileña de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

MATERIALES INSTRUMENTALES MANUSCRITOS MAT.A8

(denominación propia)

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

54 CUADERNILLOS

los documentos originales en la sede madrileña de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

La correspondencia de Manuel de Falla con sus contemporáneos protagonistas del panorama musical, artístico y político de la época constituye, así mismo, fuente fundamental manuscrita (y mecanografiada) de este trabajo. Los originales de las cartas recibidas por Falla y las copias al carbón de las que él envió y guardó a partir de 1914 están custodiados en el Archivo Manuel de Falla de Granada, que alberga más de 23.000 documentos de correspondencia. Los textos contenidos en las cartas permiten reconstruir hechos trascendentales en la vida del compositor, como ha sido la identificación del empresario y mecenas Werner Reinhart -residente en Winterthur, Suiza- como el receptor desconocido del manuscrito original a lápiz de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* en 1926, para pasar a formar parte de su colección de manuscritos. Este bloque de correspondencia junto al mantenido con el editor Max Eschig constituye una gran fuente de información directa y colateral al tema que nos ocupa.

Las partituras de la obra que he manejado, fuentes fundamentales editadas, han sido las siguientes:

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,
IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,
Max Eschig, París 1923, Partitura de orquesta y piano. M.E. 687.
Partitura de estudio o partitura de orquesta en 16”.

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,
Impresiones Sinfónicas para Piano y Orquesta
Manuel de Falla Ediciones, 1996, Partitura de orquesta y piano.

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,
IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,
Max Eschig, París 1923, Partitura de bolsillo. M.E. 1158.

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,
IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,
Max Eschig, París 1970, Partitura de orquesta y piano (reedición). M.E. 7934.

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,
IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,

Materiel n°20017 de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Max Eschig, París 1923/1924. Partes instrumentales (copias). M.E. 688.

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,

IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,

Max Eschig, París 1923, Partitura de piano solo. M.E. 689.

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

Manuel de Falla Ediciones, 1996, Partitura de piano solista.

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE,

IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE,

Transcription de l'orchestre pour piano à 4 mains par GUSTAVE SAMAZEUILH

Max Eschig, París 1922, Partitura de 2 pianos. M.E. 690.

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA,

Cette version pour piano et orchestre de chambre a été réalisée en 1926 sous la supervision de Manuel de Falla, par Eduardo Torres pour l'Orquesta Bética de Cámara de Sevilla.

Max Eschig, París 1984, Partitura para piano y orquesta de cámara. M.E. 8570.

Así mismo entran como objeto de consulta recurrente y análisis en este trabajo las dos ediciones revisadas de reciente aparición Urtext según el manuscrito localizado a raíz de esta investigación, ambas de 2018; a pesar de que son ediciones críticas y de que proceden a la corrección de no pocos errores, no son todo lo rigurosas que podría haberse esperado de ellas, por cuanto el cotejo con el manuscrito no es total. Además el recorrido de revisión no es completo por desconocer la fuente A8, y porque da por buenas la mayor parte de las anotaciones de Eschig sin una comprobación total:

NÄCHTE IN SPANISCHEN GÄRTEN

FÜR KLAVIER UND ORCHESTER,

Klavierauszug (Piano Reduction), Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

NÄCHTE IN SPANISCHEN GÄRTEN,

SYMPHONISCHE IMPRESSIONEN FÜR KLAVIER UND ORCHESTER,

Urtext, Breitkopf & Härtel, G. Henle Verlag, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, *by* Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, *and* G. Henle Verlag, München.

Otras fuentes del texto musical que han sido consultadas en esta investigación son los ejemplares de *Noches en los jardines de España* anotados por Falla y que se encuentran en el Archivo Manuel de Falla; nos referimos a los así catalogados por Antonio Gallego:

-XLIX B2 y B3, ejemplares orquestales de bolsillo,

-XLIX B9 y B10, pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh (la primera anotada también por el arreglista).

Hemos consultado, así mismo, dos ejemplares históricos de primeras ediciones de Max Eschig que hemos podido localizar en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid y en la biblioteca particular de la familia de músicos Izquierdo Rentería. Este último perteneció a José Cubiles –[PC] partitura Cubiles-, el pianista que realizó el estreno de la obra en el papel pianístico solista, pues el ejemplar contiene una doble dedicatoria: de Falla a Cubiles fechada en 1923⁹, año de la publicación de la edición, y de Cubiles a su alumno Jacinto Matute fechada en 1968 (pianista que formó dúo artístico durante muchos años con la pianista M. Ángeles Rentería). Ambos ejemplares aparecieron, al tiempo de su localización, junto a sus materiales instrumentales (en el primer caso el juego completo de 46 cuadernillos, que a su vez, provenía de la Orquesta Sinfónica de Madrid¹⁰; en el segundo caso tan sólo ocho cuadernillos instrumentales¹¹, a

⁹ Esta dedicatoria de Falla a José Cubiles fechada en 1923 aparece en la partitura general, pero también en los cuadernillos instrumentales que hemos podido analizar (ocho en total), siempre a pluma negra.

¹⁰ Se trata de 46 cuadernillos: 8 violines primeros/7 violines segundos/5 violas/5 violonchelos/4 contrabajos/piccolo/2 flautas/2 oboes /corno inglés/2 clarinetes/2 fagotes /4 trompas/2 trompetas/3 trombones/ tuba/platos /triángulo/timbales/arpa/celesta. En este punto quiero agradecer la colaboración prestada por el personal de la Biblioteca del RCSMM y en particular a sus jefes Elena Magallanes Latas y Fernando Jiménez de la Hera.

¹¹ De los 45 cuadernillos que incluía el juego, estos son los que he podido consultar: los cuadernillos siete y ocho de los violines primeros, los cuadernillos seis y siete de los violines segundos, los cuadernillos cuatro y cinco de las violas y los cuadernillos cuatro y cinco de los violonchelos. Se trata de 45 partes instrumentales (y no 46 como en el juego del RCSMM) porque en este caso triángulo y platos están incluidos en el mismo cuadernillo (el folio de papel pegado y mecanografiado en la contraportada de la

falta de encontrar o no el resto entre la extensa biblioteca familiar Izquierdo Rentería¹²). Hay un tercer ejemplar histórico primera edición de Eschig en el Archivo Manuel de Falla de Granada: se trata de otra primera edición de Eschig de la partitura original para piano y orquesta de *Noches* perteneciente al pianista Joaquín Nin –sita en AMF XLIX C4¹³–, otro insigne intérprete de *Noches* y contemporáneo de Falla. Hago aquí este resumen informativo de estas fuentes históricas por cuanto, al ser partituras editadas de terceros, no requieren de otros comentarios más allá de los datos aquí expuestos, siendo el contenido de la partitura el mismo que analizamos exhaustivamente en los capítulos dedicados a la edición de Eschig. Las considero, por tanto, **fuentes secundarias**.

5. Objetivos.

Los objetivos de este trabajo son los siguientes, expuestos en un orden de mayor a menor concreción:

- análisis formal detallado y exhaustivo de cada una de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas e históricas;
- análisis detallado y exhaustivo del contenido de cada una de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas e históricas;
- identificación de cada una de sus marcas: autoría, color, grafía, estadio temporal;
- cotejo entre las distintas fuentes y entre sus marcas;
- localización de modificaciones y correcciones en el manuscrito original de Manuel de Falla: autoría, color, grafía, estadio temporal;
- seguimiento de la evolución de las distintas marcas del manuscrito;

partitura general que apunta los 45 cuadernillos que incluye el juego menciona “Triángulo y Batería” [*sic*], en lugar de “Triángulo y Platos”.

¹² Wolfgang Izquierdo Rentería, hijo de M. Ángeles Rentería, es miembro de la OSM desde 1977, desempeñando su presidencia entre 2015 y 2018; confirma que los cuadernillos restantes no se hallan en la biblioteca familiar y que nunca llegaron a la misma. En tiempos recientes el juego de partituras [PC] ha sido cedido por la familia a la OSM. En este punto quiero agradecer la disposición y colaboración prestada por el director de orquesta sevillano, así como la autorización para reproducir en este trabajo sus documentos, los cuales aparecerán bajo la signatura [OSM, PC].

¹³ En la catalogación de Antonio Gallego la letra “C” se refiere “fotografías, fotocopias, libretos...”; la partitura de Nin se encuentra fotocopiada.

- análisis del traslado de las modificaciones y correcciones a las distintas fuentes a partir del manuscrito original de Falla;
- estudio sobre la elaboración, fecha aproximada de su factura y papel a desempeñar por cada una de las fuentes;
- identificación de los distintos copistas;
- reelaboración de las marcas expresivo metronómicas de *Noches en los jardines de España* a partir del manuscrito original de Manuel de Falla y las distintas fuentes;
- análisis del plan metronómico de la obra;
- identificación de las erratas y otros parámetros relevantes en la edición de *Noches en los jardines de España* de Max Eschig y análisis pormenorizado de su proveniencia;
- análisis de otras marcas originales de Falla en su manuscrito y reflejo en las distintas fuentes: marcas de digitación y del pedal de resonancia;
- análisis de las pruebas editoriales XLIX B2, B3, B9 y B10;
- análisis de las ediciones de Max Eschig: reducción orquestal a un piano a cuatro manos de Gustave Samazeuilh, parte de piano solo y versión orquestal de *Noches en los jardines de España*;
- análisis de las ediciones Urtext 2018 revisadas a partir del manuscrito;
- lectura analítica y selección de la correspondencia de Manuel de Falla;
- contextualización de la obra *Noches en los jardines de España* y del compositor Manuel de Falla.

6. Metodología.

La investigación de *Noches en los jardines de España* se extiende en diversos ámbitos; puesto que es un trabajo extenso y complejo, contiene diversas secciones que abordan los determinados objetos de investigación desde distintos enfoques. Contiene, por ello, una parte amplia de contextualización histórico-artística junto a otra amplia sección más técnica de análisis de las partituras (Secciones II y III respectivamente).

La Sección II consiste en un amplio trabajo musicológico relacionado con la obra *Noches en los jardines de España*, que incumbe a todos los parámetros relacionados con la misma; esta sección ha requerido la lectura de trabajos y artículos precedentes, la ordenación de datos e ideas, la individualización de personalidades influyentes en la investigación, la colección de documentos trascendentes (fotografías, programas de concierto, partituras, cartas) y el análisis exhaustivo de correspondencia. A través de su lectura hemos podido ir aclarando la trayectoria de diversos eventos esenciales de esta investigación, siendo uno de ellos el hallazgo del manuscrito original de Falla de *Noches en los jardines de España*. La observación atenta de todos estos parámetros, junto a la relación necesaria y razonada entre ellos, ha llevado a importantes campos de trabajo, sobre los que han ido surgiendo nuevas dudas, hipótesis y respuestas. Durante el proceso de lectura, búsqueda, recolecta y selección de elementos esenciales para la investigación, han tenido lugar los hallazgos mencionados que se han constituido en fuentes fundamentales manuscritas de la misma, dando un giro a la perspectiva investigadora. Mientras que el trabajo de contextualización musicológica era necesario y requerido en cualquier caso y el objeto investigado –*Noches en los jardines de España*– se ha mantenido firme, los cimientos de partida se han visto afectados con el concurso inesperado del manuscrito original de Manuel de Falla. Tras el viaje a Winterthur y la consulta efectiva de la fuente auténtica más esencial, ésta se ha convertido en el objeto investigado a través de una copia facsímil a tamaño real que me fue proporcionada por la Stadtbibliothek de Winterthur con el consentimiento del Archivo Manuel de Falla, una vez informado del hallazgo a través de su Gerente Elena García de Paredes. Por tanto, el objeto investigado ha continuado siendo la obra *Noches en los jardines de España*, pero desde el manuscrito de Manuel de Falla; este hallazgo llevó al de los materiales instrumentales del estreno MAT.A8 y al de la copia manuscrita de la partitura general A8 en meses posteriores, focalizando aún más la dirección de la investigación.

Es notoria la existencia de una reducción pianística a cuatro manos de la orquesta de *Noches* llevada a cabo por Gustave Samazeuilh en tiempos de Falla por encargo de Max Eschig, muy al gusto de la época. De una inicial intención de investigar el por qué Manuel de Falla no había elaborado en vida una reducción pianística a dos manos de la orquesta de *Noches*, me vi inmersa en una serie de hallazgos de tal importancia como para modificar el rumbo de la investigación. La hipótesis original la venía trabajando desde mi TFM (trabajo fin de máster), pues dada la habilidad de Falla para llevar a cabo

reducciones pianísticas de sus obras, me resultaba cuanto menos llamativo que no lo hubiera realizado en este caso. De hecho, es conocida su interpretación de tal papel pianístico en varios conciertos acompañando a algún colega en la parte del piano solista; por tanto, la pregunta y la duda de que tal reducción pudiera existir era más que legítima. Me había propuesto su investigación a través de las distintas herramientas a mi disposición, principalmente custodiadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada, como la biblioteca del compositor con sus propios manuscritos y ejemplares de partituras, así como la extensa correspondencia; incluso me había propuesto, en caso de no hallar la versión de Falla, la elaboración de una reducción pianística de la orquesta como parte de este trabajo de investigación. De hecho yo misma había llevado a cabo e interpretado en 2006 una versión de estas características por encargo del Archivo Manuel de Falla, con motivo de un concierto celebrado el 15 de mayo en el Auditorio Manuel de Falla de Granada a raíz de la presentación de la publicación *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla, 2006. En este concierto realicé la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en la parte solista al pianista Antonio Narejos; la base de mi reducción fue la versión de Samazeuilh, sobre cuya partitura llevé a cabo mi propia reducción de cuatro a dos manos, con unos resultados sonoros y pianísticos bastante satisfactorios. Sin embargo nunca fue una reducción dirigida a ser publicada; de hecho conservo en mi biblioteca el arreglo de la partitura que realicé y empleé para dicho concierto y que sólo yo misma podría comprender, pues no fue pasado a ordenador, ni tan siquiera fotocopiado con mejor resolución y vaciado de los fragmentos y pasajes no seleccionados. Aunque ya era consciente de la importancia de contar con una reducción orquestal de estas características (piano a dos manos) de *Noches en los jardines de España* para hacer más accesible su estudio en los conservatorios y demás centros de estudios musicales, la experiencia de su realización en concierto me lo hizo ver más claramente. Incluso el Archivo Manuel de Falla junto con Manuel de Falla Ediciones me apoyó en este proyecto de realización de la reducción orquestal a un piano a dos manos con vistas a su publicación futura. El devenir de la investigación y los hallazgos consecuentes cambiaron

necesariamente el rumbo de la investigación, centrado a partir de entonces en el estudio del manuscrito original de Falla y las demás fuentes manuscritas fundamentales.

En la Sección III, una vez contextualizadas y recolectadas las cuatro fuentes manuscritas e históricas objeto de este trabajo, han surgido líneas de trabajo diferentes a las originales. Como he comentado, el hallazgo y localización de las fuentes fue posible principalmente a través de la lectura de correspondencia, y la visita personal a bibliotecas, archivos y dependencias de las orquestas. Dichas visitas han sido constantes durante la primera etapa de la investigación, teniendo que trabajar los documentos en sus sedes, sitas en distintas provincias españolas y en el extranjero en el caso del manuscrito. Una vez individualizadas las cuatro fuentes objeto de este trabajo y sin contar con datos objetivos previos sobre ellas hemos procedido a su contextualización, así como a su reconstrucción cronológica y funcional en la historia de la obra, no falta de complejidad. La observación analítica de cada una de las fuentes evidenció las diferencias entre unas y otras, y las consecuentes líneas de trabajo. Su cotejo con el manuscrito original, por un lado, y con la edición de Eschig de 1923 que seguimos empleando hoy en día, por otro, constituyen el grueso de la investigación, identificando cada una de las marcas en cada una de las fuentes según distintos parámetros. La creación de tres capítulos-listado sobre estos distintos aspectos del análisis de las fuentes me ha ayudado a ordenar la múltiple información relativa a las similitudes y diferencias entre las mismas, y a trazar un procedimiento habitual en la transmisión de la información que no siempre ha sido lineal. Por todo esto ha sido complejo desarrollar conclusiones razonadas y generales sobre el por qué del aspecto actual de la edición de la obra, pues las excepciones que no confirman la regla aumentan la dificultad de establecer criterios generalizados y aplicables en cualquier caso. Sí ha sido posible, sin embargo, trazar el recorrido acaecido en los siete años desde el estreno de *Noches* hasta su efectiva edición por parte de Eschig, con el concurso de todas las fuentes fundamentales manuscritas y editadas objeto de este trabajo. Para ello ha sido necesario documentarme ampliamente en los procesos editoriales musicales de principios de siglo en Europa, y en España y Francia en concreto, los cuales distan mucho de los procedimientos tal cual los conocemos hoy en día. El concurso de la copia manuscrita, a falta de fotocopias y otros medios de reproducción, es la clave que ha enlazado con nuestras fuentes fundamentales manuscritas, dándoles el valor que representan en la cadena editorial de *Noches en los jardines de España*. La investigación contiene a propósito de esto un amplio y complejo capítulo sobre la

multiplicidad de copias manuscritas de la obra con anterioridad a su edición, concretando la existencia de varios de estos ejemplares a través de su mención en la correspondencia, incluso por la localización del recibo de copia en algún otro caso.

7. Estructura de la tesis.

Este trabajo de tesis está estructurado en tres extensas secciones.

En esta primera **Sección I** se introducen los temas a estudiar y analizar, a modo de presentación, en la cual se establece su justificación, el estado de la cuestión, las fuentes, los objetivos, la metodología y las hipótesis (originales y derivadas, incluidas en la metodología).

En la **Sección II** se lleva a cabo un importante trabajo de contextualización de la obra *Noches en los jardines de España* y de su compositor Manuel de Falla. Se tienen en cuenta numerosos parámetros trascendentes para la investigación, básicamente el estudio de la sociedad y de la vida musical de la época, así como de la etapa vital de Manuel de Falla en relación con sus contemporáneos compositores en París. De relevancia fundamental resulta la lectura de la correspondencia. Se trata con gran atención y dedicación el tema de las copias manuscritas de la obra en la época, a falta aún de una edición impresa. El caso de *Noches en los jardines de España* esta cuestión es especialmente compleja, por la falta de información que al respecto tenemos hasta ahora y por la concurrencia de las diversas copias manuscritas de copista que hemos podido localizar. Además se entra con detenimiento en el tema de las transcripciones y reducciones orquestales de las obras contemporáneas tan habituales en ese momento, tanto a mano de sus propios compositores como de arreglistas.

Después pasamos a analizar la fase editorial de la obra, primero en la versión de reducción orquestal a un piano a cuatro manos de Gustave Samazeuilh (que fue la primera en aparecer), y después de la parte de piano solo y partitura orquestal, todas ellas a cargo de Max Eschig. La correspondencia y el concurso de las pruebas editoriales sitas en el Archivo Manuel de Falla son piezas clave en este análisis.

Por último se describe el hallazgo trascendental del manuscrito original de *Noches en los jardines de España*, a lápiz y mano de su compositor Manuel de Falla y en paradero desconocido hasta nuestros días. Se analiza así mismo la figura de Werner Reinhart, así como la correspondencia con el compositor.

La **Sección III** contiene el grueso de la investigación técnica y musical de este trabajo. A través de sus distintos capítulos, se van analizando exhaustivamente y desde distintas perspectivas cada una de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas: el manuscrito original de Manuel de Falla, la copia manuscrita de copista A7, la copia manuscrita de copista A8 y los materiales orquestales del estreno de 1916 MAT.A8. Es especialmente complejo y relevante el estudio de las marcas expresivo metronómicas de cada una de ellas, así como el establecimiento de una cronología en la introducción de marcas en el manuscrito. En relación con el primer parámetro, se establece un capítulo de síntesis del plan metronómico-expresivo que refleja cada una de las fuentes fundamentales manuscritas; y en relación con la cronología se especifican una serie de fases temporales que relacionan la herramienta de escritura con el contenido que la marca proporciona, derivándose unos resultados reveladores. Lo mismo sucede con la identificación y tabla de erratas, enormemente compleja por establecer de qué fuente proviene cada una de las mismas, así como el procedimiento de transmisión que se ha seguido para acabar reflejada en las ediciones de Eschig, en caso de haber llegado. Por todo ello los tres últimos capítulos de esta Sección se erigen en **Capítulos-listado** que analizan, supuesto por supuesto, cada uno de los parámetros que encabezan su título: plan metronómico-expresivo, erratas y otras marcas originales de Falla; estos Capítulos-listado contienen, después de la explicación redactada de cada supuesto, un gráfico a modo de síntesis de toda la información analizada, el cual permite una visualización esquemática de los diferentes resultados. Las conclusiones de este trabajo de individualización, ordenación, análisis, y explicación de las distintas anotaciones son de máxima trascendencia y quedan claramente expuestas en el capítulo oportuno. Una vez aclarado el recorrido al que se vieron sumidas cada una de las distintas anotaciones todo parece encajar más fácilmente, sin embargo el volumen de la información es tan grande que el trabajo resulta enorme. Todo ello, combinado con el análisis de las dos ediciones revisadas según el manuscrito de reciente aparición Urtext, deja el camino abierto a una nueva publicación que maneje con rigurosidad todos los parámetros aquí trabajados.

En las Secciones II y III se incluyen reproducciones de las fuentes trabajadas, así como fragmentos de correspondencia, e imágenes seleccionadas y relevantes para la investigación.

Las **Conclusiones** expuestas en la **Sección IV** reflejan de forma sintetizada todos los resultados obtenidos en el trabajo, dando a conocer la realidad del proceso compositivo y editorial de esta obra fundamental del repertorio español. Las bases del mismo establecen el porqué de cada indicación: su génesis, su transformación, su cronología, su paso por las distintas fuentes manuscritas y su permanencia o eliminación. El manuscrito original de Manuel de Falla se constituyó en el documento receptor de varias escrituras que sobre la original a lápiz incluyó otras sobrevenidas con distintas herramientas de escritura y color, a lo largo de diversos estadios temporales. Todo ello conformó la partitura tal cual la conocemos hoy en día según las ediciones históricas de Eschig de 1922 y 1923, las cuales reflejan una obra que aún hoy contiene numerosas erratas, tanto en el piano solista como en la orquesta, que deberían ser justamente subsanadas.

La **Sección V** contiene **Índices** de ilustraciones, gráficos y reconstrucciones de pasajes musicales; de nombres propios de las personas citadas; y de la correspondencia manejada, así como la Bibliografía.

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

SECCIÓN II. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*. ANÁLISIS DE LA CORRESPONDENCIA. GÉNESIS, ESTRENO, EVOLUCIÓN, COPIAS MANUSCRITAS Y EDICIÓN DE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*. LOCALIZACIÓN DEL MANUSCRITO ORIGINAL DE MANUEL DE FALLA

1. *Noches* en el catálogo de Manuel de Falla.

2. Falla en París (1907).

3. Proceso de composición de *Noches*.

4. Datos sobre el estreno.

5. Primeras interpretaciones.

6. Copias manuscritas (de copista) de *Noches*.

6.1. Resumen cronológico de correspondencia sobre la utilización de copias manuscritas de *Noches* en sus diferentes versiones (partitura general, parte del piano solista, materiales instrumentales) con anterioridad a la edición de Eschig.

7. Edición de *Noches* dentro del contexto editorial de principios del siglo XX.

7.1. Contexto editorial europeo a principios del siglo XX; inicios del proceso editorial de *Noches en los jardines de España*.

7.2. Correspondencia de Manuel de Falla con Max Eschig.

7.3. Gustave Samazeuilh y su versión de *Noches*. Edición de la versión.

7.3.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre Samazeuilh.

7.3.2. Correspondencia Falla-Samazeuilh.

7.3.3. Gustave Samazeuilh y los arreglistas de la época.

7.3.4. Arreglo de Gustave Samazeuilh (reducción orquestal a un piano a cuatro manos) y edición de la versión (1922).

7.3.5. Posibilidad de la existencia de una reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano (dos manos) de Manuel de Falla.

7.3.6. Acercamiento al catálogo de Manuel de Falla. Las transcripciones pianísticas. Reflexiones sobre las transcripciones pianísticas de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*.

7.4. Edición del piano solo (o piano solista) de *Noches*.

7.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923): partitura orquestal y partes instrumentales.

7.5.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre estas ediciones.

7.5.2. Edición de la versión original para piano y orquesta.

7.6. Mención a *Noches* en la versión de cámara de Eduardo Torres (1926, edición 1984)

8. El Manuscrito de *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur.

8.1. Werner Reinhart.

8.2. 1926: Falla en Zúrich.

8.3. Correspondencia de Manuel de Falla con Werner Reinhart.

SECCIÓN II. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*

1. *Noches en los jardines de España* en el catálogo de Manuel de Falla.

Noches en los Jardines de España, para piano y orquesta, es una de las obras más importantes del catálogo de Manuel de Falla (1876-1946). Se trata de una obra concertante para piano y orquesta y está subtitulada *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, con los siguientes tres movimientos:

- I. *En el Generalife*
- II. *Danza lejana*
- III. *En los jardines de la sierra de Córdoba*

El propio Manuel de Falla dejó implícitas sus intenciones en las notas anónimas que acompañaban al estreno de la obra, que acaeció el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid:

Piensa el autor de estas impresiones sinfónicas para piano y orquesta que, de haber realizado su propósito, la sola enumeración de sus títulos debería constituir una guía suficiente para la audición. [...] un análisis detallado de su estructura puramente musical podría quizás desviar del fin para que fue escrita, fin que no es otro que el de evocar lugares, sensaciones y sentimientos. [...]

Téngase presente que la música de estos nocturnos no pretende ser descriptiva, sino simplemente expresiva, y que algo más que rumores de fiestas y de danzas ha inspirado estas evocaciones sonoras, en las que el dolor y el misterio también tienen su parte¹⁴.

El catálogo del musicólogo Antonio Gallego, de 1987¹⁵, sobre el repertorio de Manuel de Falla incluye 102 obras (CII en número romano, como el musicólogo escribe), siendo *Noches*

¹⁴ Programas originales del estreno conservados en Archivo Manuel de Falla de Granada (en adelante AMF) FN 1916-006, -006bis-, -007, -008, -009 y -010.

¹⁵ GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos) 1987. El catálogo incluye toda la obra musical impresa, manuscrita, o

la número XLIX, la cual queda enmarcada entre la número XLVIII –*El amor brujo* en versión concierto¹⁶- y la número L –*El corregidor y la molinera*-, farsa mímica (*Pantomima*) en dos cuadros de Gregorio Martínez Sierra, según la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*.

Noches en los jardines de España es una obra única en el catálogo de Manuel de Falla por múltiples razones: con tintes definitivamente impresionistas, es una obra concertante para piano y orquesta que bebe directamente de las obras sinfónicas contemporáneas francesas de principios del siglo XX, las cuales Falla estudió con gran rigurosidad porque las admiraba profundamente. Incluso antes de trasladarse a París en 1907, aún en Madrid Falla sintió enorme interés y entusiasmo por la nueva música que hacían sus contemporáneos franceses. En este contexto ha de enmarcarse la génesis y el proceso de composición de su obra *Noches en los jardines de España*. Esta admiración de Falla por Debussy y sus colegas compositores era ya bien conocida antes, durante, y después del estreno de *Noches*, sin prejuicio de manifestarla en declaraciones públicas¹⁷:

Mis preferencias están con la escuela moderna francesa y la admirable labor de los músicos rusos. Éstos y Debussy son hoy día los profetas del arte lírico.

Algunas de las obras admiradas por Falla fueron *L'Apprenti sorcier*, *La Péri* y la Sinfonía en Do de Paul Dukas; la *Rapsodie espagnole* y el *Cuarteto* de cuerda de Maurice Ravel; *Pelléas et Mélisande*, *La Mer*, *Iberia* (el segundo movimiento de las *Images* orquestales) y *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy; *Antar* de Rimsky-Korsakov y *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky. La fascinación de Falla por estas composiciones queda demostrada a través de los ejemplares de partituras, profusamente anotados, que se encontraban entre los estantes de su biblioteca. Como anota Chris Collins¹⁸, algunas de ellas

conservada en fotografías y/o copias que se guarda en el Archivo Manuel de Falla de Granada, fundado en marzo de 1991.

¹⁶ Todas las versiones de la obra *El amor brujo* aparecen en el Catálogo de Antonio Gallego: *El amor brujo* (gitanería en 1 acto y 2 cuadros) figura con el número XLIV, *El amor brujo* en versión para sexteto con el número XLV, *El amor brujo* en la versión de concierto (supresión de dos de las canciones y orquesta extendida) con el número XLVIII, *El amor brujo* en versión para pequeña orquesta (partiendo de los materiales de la versión de concierto de 1916 –XLVIII- pero suprimiendo más números) con el número LI, *El amor brujo* en su versión de ballet en un acto con el número LXVIII y *El amor brujo* en versión suite de ballet con el número LXIX.

¹⁷ HERCE, Fernando. “Ante el estreno de *La vida breve*: hablando con el maestro Falla”. Entrevista publicada en *La Mañana* el 14 de noviembre de 1914.

¹⁸ COLLINS, Chris. “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla”. En: *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los

fueron adquiridas casi con toda certeza en París antes de 1914: *Pelléas*¹⁹, *La Mer e Iberia*²⁰, *Prélude à l'après-midi d'un faune*²¹, de Debussy; *L'Apprenti sorcier*²², *La Péri*²³ y la Sinfonía en *Do*²⁴, de Dukas; y la *Rapsodie espagnole*²⁵ de Ravel.

El interés de Manuel de Falla por estas obras, especialmente por las de Claude Debussy, está documentado no sólo por el complejo estudio que hizo de sus partituras, copiando pasajes enteros en su cuaderno de borradores y analizando cada una de las sonoridades y acordes²⁶, sino también por la asistencia a conciertos cuando dichas obras aparecían programadas. Aún en Madrid, el 13 de abril de 1907, asistió a una interpretación en concierto de *L'Apprenti sorcier* en el Teatro Real²⁷ que le reafirmó en el interés de conocer a su colega Dukas -11 años mayor que él- unos meses más tarde al marchar a París²⁸. Y una vez en París frecuentó con asiduidad, y muy felizmente, los teatros y salas de concierto que programaban con

manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006. pp. XIX-LXVI. Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972) fue compositor, organista, director de coro, profesor y maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1927 y 1968; mantuvo una fuerte amistad con Manuel de Falla. Los manuscritos de Falla conservados en el Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (sito también en Granada) son propiedad de sus herederas, sus sobrinas Palmira y Pilar Comenge Ruiz.

¹⁹ París, Durand; AMF MP/1142.

²⁰ París, Durand, 1905 y París, Durand, 1910, respectivamente, que en la biblioteca de Falla aparecen encuadernados juntos; AMF MP/1141 [1] y [2].

²¹ Falla poseía dos ejemplares de la partitura impresa del *Preludio a la siesta de un fauno*, pero ambas posteriores a su trabajo de *Noches* -la primera es una partitura de bolsillo (París, Jobert, 1922; AMF MP/1143) encuadernada con el *Cuarteto* de cuerda de Debussy; y la segunda es una partitura completa en folio que contiene entre sus páginas notas escritas a mano sobre el arreglo que hizo Falla de la obra para la Orquesta Bética de Cámara en 1924 (París, Fromont; AMF MP/309). Sin embargo y dado el interés de Falla por Debussy entre 1907 y 1914, es muy probable que poseyera por entonces algún ejemplar de la partitura que se perdiera o regalara.

²² París, Durand; AMF MP/340. Esta partitura del *Aprendiz de brujo* fue comprada en Madrid, antes de su estancia en París. También se conserva otro ejemplar con la dedicatoria de Dukas a Falla, encuadernado junto a *La Péri*, AMF MP/1156 [1] y [2]. Y un ejemplar de la transcripción para piano elaborado por Victor Staub, AMF MP/341.

²³ París, Durand, 1911; este ejemplar está encuadernado con otra partitura no anotada de *L'Apprenti sorcier*; AMF MP/1156 [1] y [2].

²⁴ París, Rouart-Lerolle; AMF MP/1155.

²⁵ París, Durand, 1908; AMF MP/405.

²⁶ En AMF se encuentra el manuscrito XLIX A6, un bifolio H. Ladesnault Ed. Bellamy Sr. Paris, de 35x27, con 26 pautas por página, que contiene pasajes orquestales de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, copiados y analizados por Falla. Hasta 16 ejercicios numerados con distintos comentarios descriptivos y ejercicios de Falla sobre la obra aparecen en el cuadernillo. Los mismos llevan los títulos “Ejemplos tomados de *Pelleas y Melisande [sic]*” y son básicamente estudios de timbre, “Acentos” y “Estudio de acordes”. El manuscrito lleva la catalogación XLIX por tratarse de un bifolio que contiene, así mismo, borradores de *Noches en los jardines de España*. Reproducido en *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006, pp.125-130.

²⁷ Programa de concierto en AMF: NFN 1907-002.

²⁸ Una vez en París presencié, al menos, otras tres interpretaciones de esta obra; programas de concierto en AMF: NFE 1909-010, NFE 1910-003 y NFE 1912-004.

grandísima frecuencia las obras que él amaba. La profunda admiración que Falla sentía por *Pelléas et Mélisande* de Debussy le llevó en París²⁹ a asistir a tres representaciones de la ópera en la misma semana (los días 17, 19 y 21 de junio de 2008). Asistió, así mismo, a tres interpretaciones del *Prélude à l'après-midi d'un faune* en el *Théâtre du Châtelet* de París (22 de noviembre de 1908, 12 de diciembre de 1909 y 5 de febrero de 1911)³⁰ y también conoció el ballet de Nijinsky sobre dicha partitura en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París el 23 de junio de 1913³¹. Asistió, al menos, a tres interpretaciones de *La Mer* en París (el 8 de noviembre de 1908, el 9 de marzo de 1910 y el 5 de noviembre de 1911), las dos primeras en la *Salle Gaveau* y la tercera en el *Théâtre du Châtelet*³². También asistió a una versión de concierto de la obra *Antar* en el *Théâtre du Châtelet* de París el 22 de noviembre de 1908³³. Resultaron estos unos años felices y tremendamente activos en la vida de Falla, enriquecidos por una actividad frenética de fascinación, admiración, escucha y estudio de la música contemporánea francesa, codo con codo con sus protagonistas más destacados y en la ciudad musicalmente más importante del momento. En el siguiente apartado [II, 2.] aparece una descripción más amplia del París de estos años, que es el caldo de cultivo en el que se enmarca la composición de *Noches en los jardines de España*. La llegada a París coincide con el periodo en el que Falla comenzó su estudio más decidido de orquestación con Paul Dukas y Claude Debussy, y aunque para él siempre fueron sus maestros, a los que pidió consejo³⁴, pasó en poco tiempo a ser uno más entre ellos.

²⁹ Las entradas de las tres representaciones del *Pelléas* se encuentran en el diario de Falla de 1908, conservado en el Museo-Arxiu de Montblanc i Comarca. El mismo se halla reproducido en FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía; Dietario de París (1908)*. Edición de Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 368-369.

³⁰ Programas de concierto conservados en AMF: NFE 1908-014, NFE 1909-010 y NFE 1911-011.

³¹ Programa de ballet en AMF: NFE 1913-001.

³² Programas de concierto en AMF: NFE 1908-013, NFE 1910-003 y NFE 1911-044.

³³ Programa de concierto en AMF: NFE 1908-014.

³⁴ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, Nueva edición revisada 1956, p. 66. Pahissa recuerda en sus páginas cómo Falla consultó a Dukas y Debussy sobre la reorquestación de *La vida breve* que llevó a cabo antes de su estreno de 1913 en el Casino Municipal de Niza. Dicha obra, con libreto de Carlos Fernández Shaw, ganó el concurso abierto el 5 de julio de 1904 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En su origen fue un drama lírico en un acto, pasando a ser un drama lírico en dos actos y cuatro cuadros, con adaptación francesa de Paul Milliet, y estrenado en la Ópera Cómica de París el 30 de diciembre de 1913. En Madrid se estrenó el 14 de noviembre de 1914 en el Teatro de la Zarzuela cantada en español. Sobre los cambios introducidos por Falla desde la versión premiada en 1905 léase la carta a Georges Jean-Aubry de 4 de septiembre de 1920 (AMF 7133-033, fotocopia de autógrafo firmado).

Con Debussy estableció una relación temprana de correspondencia ya en 1907³⁵ y estando aún en Madrid, a raíz de la interpretación de Falla al piano de la parte solista de arpa de su obra *Danses (Danse sacrée y Danse profane)* con orquesta, en el Teatro de la Comedia de Madrid el 4 de febrero de 1907 y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 11 de abril del mismo año³⁶. Más tarde, en el París de antes de la guerra³⁷, Falla habló de sus *Noches* con Debussy.

La admiración de Falla por Debussy y sus obras también se manifestó desde su perspectiva de intérprete, ofreciendo en España recitales con varias de las obras pianísticas de su maestro y mentor entre los años 1916 y 1920³⁸. Realmente es extensa la lista de conciertos como pianista de Manuel de Falla en estos años, y más extensa es aún la lista de obras que tenía en repertorio. Esta es una prueba inequívoca del conocimiento exhaustivo, riguroso y exigente que tenía Falla de las obras de Debussy, las cuales interpretaba casi con certeza de memoria, sabiendo y aprehendiendo cada una de sus notas, acordes y pasajes.

Pero Falla también quiso darle forma a su admiración por Debussy desde la perspectiva de conferenciante, leyendo el 27 de abril de 1918 en el Ateneo de Madrid su conferencia titulada “El arte profundo en Claude Debussy”³⁹.

No puedo pasar sin mencionar, así mismo, el entusiasmo compartido con su maestro por la ciudad de Granada. Si Falla manifestó dicho interés allá por 1904, situando la acción de *La vida breve* en el Albaicín, Debussy compuso su obra *Lindaraja* –para dos pianos- en 1901, la segunda de las *Estampes* para “La soirée dans Grenade” en 1903, y muy probablemente, su *Prélude* “La puerta del vino”, de 1913, fuera inspirado por la postal coloreada de este monumento que le dio Falla.

Es, por tanto, múltiple y caleidoscópico el prisma en que Falla envuelve la figura de su admirado Claude Debussy y es, así mismo, más que lógico que las obras de Falla de estos años se vieran fuertemente influenciadas por estas corrientes y tendencias de aquel París

³⁵ La carta de Falla no se conserva pero la respuesta de Debussy de 13 de enero de 1907 sí: AMF 6898/1-001 (original autógrafa y firmado).

³⁶ Programas de concierto en AMF: FN 1907-001 y FN 1907-004, respectivamente.

³⁷ En AMF se conserva la carta de Falla a Debussy fechada el 14 de mayo de 1916, reveladora de dicha conversación. Borrador autógrafa en AMF 6898/1-013.

³⁸ En conciertos fechados el 13 de diciembre de 1916 [FN 1916-018 y -019], el 9 de mayo de 1919 [FN 1919-004] y el 24 de abril de 1920 [FN 1920-004] en el Hotel Ritz de Madrid, el 4 de diciembre de 1917 [FN 1917-015] en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y el 27 de abril de 1918 [FN 1918-005] en el Ateneo de Madrid, Falla interpretó las siguientes obras de Debussy: *Ariettes oubliées*; *Trois Chansons de France*; aria de Lia de *L'Enfant Prodigue*; *Estampes*: “La soirée dans Grenade”; *Fêtes galantes*; *Mandoline*, *Préludes* Libro I: “Les collines d’ Anacapri”, “La cathédrale engloutie”, “Minstrels” y posiblemente “La fille aux cheveux de lin”; *Deux Romances*: “Les cloches”; *Trois Ballades de Villon* y *Noël des enfants qui n’ont plus de maison*.

³⁹ Reproducida en *El Universo* (Madrid), 28 de abril de 1918.

moderno y sofisticado que albergaba a los más prestigiosos y elocuentes creadores de la Europa de aquel momento.

Debido a todo ello, Falla eligió muy probablemente el subtítulo genérico de “impresiones sinfónicas para piano y orquesta”⁴⁰ para sus tres movimientos de *Noches en los jardines de España*, en una búsqueda de analogía y asociación con la música francesa contemporánea que él admiraba y de la que él mismo formaba parte en ese momento. Tenía variados y valiosos precedentes, como por ejemplo el subtítulo *Trois esquisses symphoniques* que Debussy escogió para *La Mer*. Como sugiere Collins⁴¹, parece probable que la decisión de Falla al elegir dicha expresión descriptiva para sus *Noches* fuera apresurada, por no aparecer el subtítulo en ninguno de los borradores recopilados en la Edición Facsímil de *Noches*⁴², ni en ningún fragmento de correspondencia de la época. He de mencionar aquí que tampoco aparece dicha expresión en el manuscrito original de Manuel de Falla⁴³, mientras que sí consta el título general de la obra junto a los tres movimientos que lo conforman. El subtítulo sí aparece, sin embargo, en la copia manuscrita de copista XLIX A7⁴⁴ –así catalogada por Antonio Gallego y cuyo original se encuentra en el Archivo Manuel de Falla de Granada (en adelante AMF)-, partitura que fue realizada en fechas cercanas a 1920 para iniciar el proceso editorial de *Noches en los jardines de España*⁴⁵.

⁴⁰ *Impressions symphoniques pour piano et orchestre* en su versión francesa de las ediciones de Max Eschig de 1922 (edición de la reducción orquestal a un piano a cuatro manos de Gustave Samazeuilh) y 1923 (edición de la versión original para piano y orquesta). Título completo: *Nuits dans les jardins d'Espagne. Impressions symphoniques pour piano et orchestre. 1. Au généralife. 2. Danse lointaine. 3. Dans les jardins de la Sierra de Cordue.*

⁴¹ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. LXIV.

⁴² Publicados en Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* pp. 3-152. Se trata de la reproducción de la totalidad de los manuscritos –esbozos, borradores y estadios intermedios- de *Noches* conservados en el Archivo Manuel de Falla, seleccionados y editados por Yvan Nommick: XLIX A1 (17 hojas sueltas y 3 bifolios), A2 (2 bifolios y 11 hojas sueltas), A3 (5 hojas sueltas), A4 (2 bifolios y 4 hojas sueltas), A5 (6 hojas sueltas), A6 (1 bifolio) –la catalogación de todos ellos es de Antonio Gallego-. NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla: los manuscritos de una larga gestación”. En: Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* pp. XI-XV. Esta publicación es anterior a la localización del manuscrito original de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* en Winterthur (Suiza) en 2016, a cargo de la autora de este trabajo de investigación.

⁴³ El capítulo sobre el manuscrito original de Manuel de Falla de este trabajo de investigación [III, 2.] analiza todos los detalles de la fuente fundamental.

⁴⁴ El capítulo sobre la copia XLIX A7 de este trabajo de investigación [III, 3.] analiza todos los detalles de la fuente fundamental.

⁴⁵ En cuanto a otra de las fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo –XLIX A8-, la página que contiene los primeros compases de la obra (1-5) no incluye título alguno en el margen superior ni en ningún otro espacio del papel. Quizás el mismo constaba en la portada, que no se ha conservado, hipótesis favorecida por el hecho de que los títulos del segundo y tercer movimientos sí vienen expresados en el margen superior de su página respectiva de comienzo: página 35 -II- *Danza lejana* (a tinta negra subrayada) y página 57 *En los jardines de la Sierra de Córdoba* (a tinta negra subrayada, pero sin el número romano previo –III-). Las ediciones de la obra sí contienen el subtítulo, tanto las de Eschig, como las de Manuel de Falla Ediciones, como las de reciente

Continuando con el subtítulo elegido de “impresiones sinfónicas para piano y orquesta”, muchos años más tarde –hacia 1929–, Falla rehuyó de ese título, escribiéndole a Adolfo Salazar⁴⁶:

Esta etiqueta (la de *impresionismo*) me ha sido siempre poco simpática, creyéndola, además, mal aplicada a la música del mismo Debussy, que muchos quieren considerar como máximo representante del impresionismo musical. Claro está que por lo que a mí se refiere en parte soy culpable, puesto que cometí –bien inocentemente!– la tontería de llamar “impresiones sinfónicas” a las *Noches*, dando margen con ello al *malentendu*. Pero éste no debe subsistir, y ha de hacer lo posible por destruirlo.

Parece que le encomendó, por tanto, a Salazar la labor de eliminar el subtítulo, que sigue figurando hoy en día en todas las partituras de la obra (incluso en las más recientes Urtext de 2018⁴⁷). Y es este un dato más de la empatía y afinidad con su admirado Debussy, el cual en una carta a su editor en la época de su primera relación con Falla, comentó⁴⁸:

[...] estoy intentando lograr algo diferente, llamémoslo realidad, eso que algunos bobos llaman “impresionismo [...]

aparición Urtext: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Reducción Piano 2018. En meses posteriores, y siempre a raíz del hallazgo del manuscrito objeto de este trabajo de investigación, ha aparecido una edición de la partitura general: *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, G. Henle Verlag, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Partitura General 2018. Las dos ediciones Urtext acortan la expresión a “impresiones sinfónicas” en el encabezamiento de la página que da inicio a los primeros compases de la obra (páginas 2 y 1 respectivamente).

⁴⁶ Adolfo Salazar (Madrid 1890 - Ciudad de México 1958). Musicólogo, historiador, crítico y compositor, director de la *Revista musical hispanoamericana*, colaborador del periódico *El Sol*, fundador en 1915 de la Sociedad Nacional de Música para promover la música de cámara contemporánea en España y miembro fundador de la *Société Française de Musicologie*, autor de más de treinta libros, diversos ensayos musicológicos y gran propagandista de la obra de Falla y de Ernesto Halffter, aún a costa de ganarse las antipatías de otros compositores por su falta de imparcialidad y su “torpeza medieval”, en palabras de Joaquín Turina. Borrador sin fecha de la carta de Falla a Adolfo Salazar (AMF carpeta de correspondencia 7573, en esta carpeta existen otras siete cartas sin fecha). En esta y otras transcripciones de fragmentos de correspondencia se respeta la ortografía y gramática originales.

⁴⁷ Véase nota 45, incluso las ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición incluyen el subtítulo de “Impresiones sinfónicas”; *Symphonische Impressionen* y *Symphonic Impressions* respectivamente en alemán e inglés.

⁴⁸ Carta de Debussy a Jacques Durand, de marzo de 1908, citada en LOCKSPEISER, Edward. “Debussy’s concept of the dream”. *Poceedings of the Royal Music Association*, LXXXIX (1962-63), p. 59.

De nuevo en boca de Collins, quizás Falla no quiso (o no pudo) copiar a su maestro con el subtítulo de *esquisses* por reflejar sus *Noches* tres impresiones pictóricas claramente definidas –incluso a través de sus títulos, como el propio compositor observó anónimamente en las notas al programa del estreno-, al margen de su insistencia en haber escrito música sin pretensión “descriptiva, sino simplemente expresiva”⁴⁹. Muy probablemente habría preferido el subtítulo de “evocaciones”, término que elimina todas las connotaciones no deseables de “impresiones” o “impresionismo”.

2. Falla en París (1907).

A la llegada de Manuel de Falla a París en 1907, su amigo Joaquín Turina, instalado allí desde el 16 de octubre de 1905, se encontraba matriculado en la *Schola Cantorum* en distintas asignaturas: composición con Auguste Sérieyx -aún discípulo de d’Indy por aquel entonces-, órgano con Mr. Philipp y piano con Moszkowski -al cual abandonó tras tres meses por sus extrañas interpretaciones-. Por carta a Falla⁵⁰ y antes de la llegada de éste a París, le describía la burbujeante actividad musical de la ciudad, de la que él empezaba formar parte, asistiendo en la *Gran Ópera* a *L’étranger* de d’Indy, a *Salomé* de Strauss (que le entusiasmó) o a los conciertos de Lamoureux y Parent. Precisamente al año siguiente -el día 3 de octubre de 1907⁵¹- el Cuarteto Parent estrenaría su *Quinteto para piano y cuerda*, dando lugar al famoso encuentro Albéniz- Falla- Turina, en el que éste último conoció al primero, y que Joaquín Turina relataría varias veces a lo largo de su vida, dando hasta cuatro versiones distintas del acontecimiento “que no se oponen, sino que se complementan unas con otras”⁵².

Entre las costumbres musicales de la época era de lo más habitual reunirse con otros colegas compositores y músicos en las casas de amigos o en despachos de empresarios de teatro para conocer las grandes obras del repertorio orquestal sinfónico y concertante, interpretándolas al piano a dos o a cuatro manos. De hecho, la rápida inmersión de Falla en el mundo parisino a

⁴⁹ Programas originales del estreno conservados en AMF: FN 1916-006, -006bis-, -007, -008, -009 y -010.

⁵⁰ Carta de Turina a Falla de 27 de febrero de 1906 y de 31 de mayo de 1907 en PÉREZ, Mariano: *Falla y Turina a través de su epistolario*, Ediciones Alpuerto, Madrid 1982, pp. 26- 27.

⁵¹ Según Mariano Pérez, el estreno extraoficial del *Quinteto para piano y cuerda* de Joaquín Turina fue el 6 de mayo de 1907 en la Sala *Aeolian* de París, dato que fue camuflado por el compositor para preservar el honor y el privilegio de que su obra hubiera sido seleccionada para ser estrenada en el Salón de Otoño del *Grand Palais* de París. El programa de la ocasión indicó “primera audición”, hecho que confirmó Turina en su entrevista a *La Vanguardia* en 1911. PÉREZ, Mariano *Ibid.* p. 26.

⁵² PÉREZ, Mariano. *Ibid.* pp. 27-32.

su llegada a principios del verano de 1907 fue en parte gracias a su frecuente interpretación al piano de *La vida breve*, por primera vez en casa de Paul Dukas (ante quien se presentó sin conocimiento previo); el compositor francés quiso quitarle de la cabeza la idea de la *Schola Cantorum*, ofreciéndole en su lugar sus propios consejos de orquestación. Por medio de Dukas llegó a casa del siempre bien intencionado y generoso Isaac Albéniz, quien a su vez le presentó a Gabriel Fauré. En esas mismas semanas conoció a Debussy, ante el cual Falla volvió a tocar al piano su ópera, de la cual ya tenía noticias el francés por medio de Dukas; y posteriormente a Ricardo Viñes, con el cual entabló gran amistad y a través del cual conoció a Ravel.

Casi al mismo tiempo e inmediatamente después de buscarle Albéniz una persona influyente para hacer la traducción al francés de su ópera -nada menos que Paul Milliet (1855-1924)⁵³, tesorero de la Sociedad de Autores de Francia-, empezaron a surgirle las entrevistas con los directores de teatro interesados en el estreno de *La vida breve*, y así volvió a tocar al piano su obra para el director de la *Opéra Comique*. Posteriormente las audiciones fueron para el director del Casino de Niza (donde se realizó el estreno finalmente) y para el director de la Gran Opera de París, los cuales le organizaron una cita con el director de la Casa *Ricordi* en París, quien quedó igualmente entusiasmado con la música. El siguiente encuentro fue con Tito Ricordi en Milán, situación de ensueño y encantamiento para Falla, porque era la primera vez que visitaba Italia y porque la casa editorial en cuestión era legendaria para él. Sin embargo esta vez no hubo tanta suerte y el empresario le propuso a Falla un libreto de los hermanos Quintero⁵⁴ que Puccini había rechazado -*Anima allegra*-, para ponerle “música de tipo universal, como la de *Cavalleria*, como la de Puccini, que es lo que quiere el público de todo el mundo, y lo que gusta en todas partes”⁵⁵. Esta propuesta no fue nunca aceptada por Falla.

Pero le estaba esperando un nuevo paso en su carrera: tras nueva audición de *La vida breve* ante el editor Max Eschig en París, a quien conoció por medio de Paul Milliet, éste le extendió un contrato no sólo para la publicación de la ópera, sino también para la de *Noches en los Jardines de España* (ideada en estos momentos en la mente de Falla bajo el nombre de

⁵³ Paul Milliet fue un escritor, libretista y dramaturgo francés; colaboró con Massenet *Hérodiade* y *Werther*), Pierre Lalo (1866-1943), Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) o Spyridon Samara (1861-1917). Además tradujo al francés *Cavalleria Rusticana* (Pietro Mascagni), *Elektra* (Richard Strauss), *Andrea Chénier* (Umberto Giordano) o *La vida breve* (Manuel de Falla).

⁵⁴ Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero, dramaturgos y poetas andaluces -de Utrera-, autores de comedias, sainetes y libretos de zarzuela, como por ejemplo *La reina mora*, de 1903.

⁵⁵ PAHISSA, Jaime. *Op. cit.* p. 64.

Nocturnos) y para todo lo que escribiera durante la duración del contrato a cambio de un sueldo mensual fijo.

Relata Mariano Pérez⁵⁶ cómo a principios de 1900 en París “en las reuniones se ofrecían mutuamente entre los amigos las primicias de cuanto iban componiendo y a medida que las obras se iban gestando”. Jaime Pahíssa lo corrobora en su coloquial forma narrativa poniendo ejemplos concretos:

[...] en casa del compositor Maurice Delage (1879-1961)⁵⁷ se reunían, una vez cada semana, algunos amigos. Eran varios músicos y un poeta. Entre ellos estaban Florent Schmitt⁵⁸, Viñes, Deodat de Sévérac (antes de irse a vivir a Provenza), y el abate Petit [...]. Un día recibió Falla una carta de Delage en la que le pedía que no faltara a la reunión de aquella noche en su casa –vivía en un hotelito en Auteil- pues tenían que preparar una audición, a cuatro manos, de una obra sinfónica suya –de Delage- cuya orquestación estaba terminando. Falla y Ravel habían de ser los encargados de tocarla. Efectivamente aquella noche se realizó el ensayo y mientras Falla y Ravel tocaban, Delage iba orquestando, en lápiz, lo que le faltaba de la partitura. La audición había de celebrarse a la mañana siguiente, ante el jurado de aceptación de las obras para los conciertos de la “Société Nationale de Musique”, de París. Vicent d’Indy era el presidente de esta Sociedad, y presidía a la vez el jurado, del que formaba parte también Florent Schmitt [...]. Al día siguiente, en la hora, tan poco propicia, de una de esas mañanas desapacibles, frías y lluviosas de París, en la Sala Pleyel, Ravel y Falla tocaron, ante el jurado, la reducción a cuatro manos del poema sinfónico de Delage, *Conté par la mer*”⁵⁹.

⁵⁶ PÉREZ, Mariano. *Op. cit.* p. 36.

⁵⁷ Maurice Delage (1879-1961) estudió con Ravel. Compositor y pianista, se vio influido musicalmente por sus viajes a la India y a Oriente Próximo. Ejemplo de ello es su obra *Ragamalika*, que hace uso del piano preparado, oscureciendo o asordinando el *sib* de la segunda línea del pentagrama en clave de *fa* mediante la introducción de un pedazo de cartulina entre sus cuerdas, como indica expresamente la partitura. *La vallée des cloches*, la quinta de las cinco piezas de la obra *Mirrors* de Ravel –estrenada por Viñes el 6 de enero de 1906 en la Sala *Érard* de París-, fue dedicada a Delage. El resto de las piezas de la *suite* están dedicadas a otros miembros del grupo de Los Apaches: la primera, *Noctuelles*, al poeta y ensayista Léon-Paul Fargue; la segunda, *Oiseaux tristes*, a Ricardo Viñes; la tercera, *Une barque sur l’océan*, al pintor y escenógrafo Paul Sordes y la cuarta, *Alborada del gracioso*, al escritor y crítico musical Michel-Dimitri Calvocoressi.

⁵⁸ Florent Schmitt (1870-1958) estudió con Jules Massenet y con Gabriel Fauré en los conservatorios de Nancy y París. En 1900 ganó el Gran Premio de Roma con su obra *Semiramis*. Tras viajar por toda Europa y el Cercano Oriente investigando conceptos musicales que luego influirían en sus composiciones, fue profesor de armonía en Lyon, trabajó como crítico musical en *Le Temps* (1929-1939), sustituyó a Dukas en el Instituto de Francia (1936) y fue presidente de la Sociedad Nacional de Música (1938). Frecuentemente interpretado en el período de entre guerras, cayó después en el olvido.

⁵⁹ PAHISSA, Jaime. *Op. cit.* p. 80.

Bajo la anotación de d'Indy de "pas de musique; pas d'orchestre; jolis coins"⁶⁰ la obra de Delage no fue seleccionada y a raíz de este acontecimiento este grupo de compositores, contrariados ante el espíritu retrógrado de la *Schola cantorum* y sus responsables artísticos, inició la fundación de la *Société Musicale Indépendante* para cambiar las cosas y propiciar una música más de vanguardia. En el primer concierto de esta nueva sociedad celebrado en la Sala Gaveau se estrenó *Ma mère l'oie* de Ravel y *Conté par la mer* de Delage; en el segundo concierto se estrenó *Trois mélodies* de Manuel de Falla, sobre poemas de Theophile Gautier.

En el ambiente musical parisino de la época coexistían dos bandos profundamente diferenciados. El lado más tradicionalista lo encarnaba la *Schola Cantorum*, heredera del poso romántico y franckiano, presidido por Vicent d'Indy, bando que gozó de bastante fama a finales del siglo XIX. En ella se matriculó Joaquín Turina (como le recomendó aún en España su amigo José Villegas, director del Museo del Prado), aunque a partir de 1907 la influencia de Albéniz y de Falla le hicieron introducirse en otros ambientes más progresistas, sin desistir en sus estudios y obteniendo el 4 de marzo de 1913 el certificado extendido por Vicent d'Indy -como director de la *Schola Cantorum*- en el que daba por finalizados sus estudios de composición con éxito en la institución. Al otro lado se encontraba el bando del Conservatorio, del cual eran firmes partidarios Paul Dukas, Albéniz, Debussy y Ravel, proclives a la música de vanguardia y al progresismo, con el estandarte del debussismo, entusiastas de *El Mar* y *Pèlleas* y empeñados en barrer todo resto de wagnerianismo y franckismo en sus propuestas musicales. Entre radicalismos de franckismo e impresionismo podrían ubicarse a los eclécticos Schmitt y Fauré.

La recién fundada *Société Musicale Indépendante* fue constituida, por tanto, como sociedad rival de la *Schola* y "antid'Indysta". Turina, como ya hemos comentado, se vio atraído por algunas posturas estéticas de los progresistas a través de Albéniz y Falla, y por ello colaboró con ella y hasta llegó a formar parte del comité directivo con Falla.

Siguiendo con las costumbres de la época, Françoise Lesure⁶¹ recuerda la crítica en el *Times* de la interpretación el 24 de mayo de 1911 en Londres de la *Iberia* de Debussy en el arreglo recientemente publicado de André Caplet para dos pianos, al frente de los cuales estaban

⁶⁰PAHISSA, Jaime. *Íbid.* p. 81. Todas las traducciones son de la autora de este artículo, salvo mención expresa de otros traductores. Traducción al castellano: "nada de música, nada de orquesta; bonitos rincones"; la expresión *jolis coins* es una frase hecha francesa para referirse a cosas bonitas, sin trascendencia; un sinónimo podría ser el término "monerías".

⁶¹ LESURE, Françoise: "Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy", en *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa*, Actas del Congreso Internacional de Estudios, Venecia 15-17 de mayo 1987, Gran Teatro La Fenice. Ed. Firenze, Leo S. Olschki Editore.

Manuel de Falla y Franz Liebich, primer biógrafo del músico francés. Estos hábitos sociales entre colegas de la profesión, por tanto, eran igualmente trasladados al concierto público, como en esta ocasión.

Mariano Pérez⁶² destaca este tipo de reuniones también en Madrid hacia 1915, cuando tanto Falla como Turina habían vuelto de París, en la casa del matrimonio Martínez Sierra de la calle Alcalá esquina a Alfonso XI, tocando a cuatro manos y “descifrando partituras desconocidas rusas: Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky...”.

3. Proceso de composición de *Noches*.

Compuesta entre 1909⁶³ y 1915⁶⁴, Falla comenzó su gestación en París, adonde se trasladó en verano de 1907; y la prosiguió en España, después de su regreso en agosto de 1914. Parece ser que en sus inicios, la obra avanzó muy rápido; como una secuela natural de sus *Pièces espagnoles*⁶⁵, Falla comenzó a gestar en su cabeza la idea de una colección de cuatro piezas o *Nocturnos*, que finalmente se quedaron en tres. Para 1910, la obra ya había devenido concertante, como queda expresado en la carta que Falla escribe a su profesor Felipe Pedrell⁶⁶, en la cual le informa de que se encuentra trabajando en “cuatro Piezas para piano y orquesta⁶⁷”, que esperaba finalizar en otoño, confiando su estreno a Ricardo Viñes. Al igual que las *Cuatro piezas españolas*, los *Nocturnos* venían inspirados por títulos geográficos, como indican algunas anotaciones en los borradores de Falla. Las ciudades elegidas eran

⁶² PÉREZ, Mariano. *Op. cit.* p. 61.

⁶³ Es notoria la anécdota relatada aquí sobre cómo Albéniz y Ricardo Viñes convencieron a Falla en París para que ampliara su planificación inicial de *Noches* -pensada inicialmente como una serie de obras para piano solo- a una obra para piano solista y orquesta. Es por ello que la composición de la obra, al menos en su estadio más primigenio, debió de comenzar antes del 18 de mayo de 1909, fecha de la muerte de Albéniz. PAHISSA, Jaime. *Op. cit.* p. 81. El año de 1909 es también el que indica Roland-Manuel como fecha de comienzo de la obra en su biografía sobre Falla, otra de las más fieles junto a la de Pahissa: ROLAND-MANUEL. *Manuel de Falla*. París, Cahiers d'Art, 1930. Ambas biografías fueron escritas en vida de Falla (la de Pahissa en su época argentina) y podríamos decir que supervisadas por él. Las dos contienen informaciones y anécdotas de gran interés e importancia.

⁶⁴ El manuscrito de Falla de *Noches en los jardines de España*, localizado a raíz de esta investigación después de considerarse perdido durante las décadas pasadas, señala claramente el año de 1915 como fecha de finalización de la composición a mano del compositor junto a la firma final; y no 1916, como reflejan las distintas bibliografías y estudios al respecto.

⁶⁵ *Cuatro piezas españolas. Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza*. Estrenada en París el 27 de marzo de 1909 por Ricardo Viñes, en un concierto de la *Société Nationale de Musique* en la Salle Erard, y dedicadas a Isaac Albéniz.

⁶⁶ Carta de 25 de mayo de 1910. Original conservado en la Biblioteca de Cataluña de Barcelona. Fotocopia del original autógrafo y firmado en AMF 7389-038.

⁶⁷ Véase nota 46. En esta y otras transcripciones de fragmentos de correspondencia se respeta la ortografía y gramática originales.

Granada, Sevilla y Cádiz⁶⁸. En una carta que Falla escribe a su amigo el crítico Georges Jean-Aubry revela el nuevo título de la obra en la que se halla inmerso, describiéndola como *Nuits d'Espagne*: no eran por tanto “Noches en jardines” españoles, sino “Noches en ciudades” españolas lo que Falla ideó originalmente. Opina Collins que el hecho de que no aparezca la palabra “jardín” en ningún manuscrito ni fragmento de correspondencia de Falla al mencionar su obra, indica que dicho término fue incluido y decidido en un estadio posterior. Y que, en su opinión, fue la fascinación del compositor por Granada la que sugirió esta metamorfosis hacia los jardines de dicha ciudad. En su análisis de los manuscritos fundamentales de la Edición Facsímil de *Noches en los jardines de España* ha identificado dos temas titulados o identificados por Falla con su lápiz como “Lindaraja” o “El jardín de Lindaraja”⁶⁹, los cuales no aparecen en la obra concluida, consecuencia quizás de haber desviado su atención hacia los jardines que se encontraban enfrente de los Palacios Nazaríes de la Alhambra, en el Generalife. Quizás Falla estaba pensando en los elementos evocadores de su obra cuando reparó en el ejemplar de su libro *Jardins d’Espanya*, el cual reproducía cuarenta cuadros de Santiago Rusiñol –de los cuales diecisiete pertenecen a escenas granadinas-, a todo color y en hojas individuales recubiertas con papel de seda, y protegidos en una carpeta con cuatro cintas⁷⁰. Y por ello escribió a sus padres en enero de 1910 solicitándoles el envío del libro a París⁷¹.

⁶⁸ La *Iberia* de Isaac Albéniz era un gran referente en la creación pianística española del momento, y sus títulos también referían lugares geográficos en España. Primer cuaderno (estrenado en 1906 en la Sala Pleyel de París): *Evocación, El Puerto, El Corpus en Sevilla*. Segundo cuaderno (estrenado en 1907 en San Juan de Luz): *Rondeña, Almería, Triana*. Tercer cuaderno (estrenado en 1908 en París, en la casa de la Princesa de Polignac Winnaretta Singer): *El Albaicín, El Polo, Lavapiés*. Cuarto cuaderno (estrenado en París, en la Sociedad Nacional de Música): *Málaga, Jerez, Eritaña*. Otro referente anterior en la obra de Albéniz es la *Suite española*, con las siguientes ocho piezas -escritas entre 1886 y 1887 y reagrupadas por el editor Hofmeister en 1912, una vez muerto el compositor-: *Granada, Cataluña, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragón, Castilla, Cuba*.

⁶⁹ Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.*; “Lindaraja”: XLIX A1, página [41] –a lápiz subrayado, en el margen superior izquierdo de la página- y “En el jardín de Lindaraja”: XLIX A4, página [14] –a lápiz subrayado, en el séptimo pentagrama de la página-.

⁷⁰ RUSIÑOL, Santiago. *Jardins d’Espanya*, Barcelona, Thomas, 1903. Textos de Rusiñol, M. S. Oliver, Joan Alcocer, Apeles Mestres, Miguel Costa y Hobero, Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar y 40 reproducciones de cuadros de Rusiñol, 17 de los cuales pertenecen a escenas de Granada.

⁷¹ Carta de Falla a sus padres del 13 de enero de 1910. AMF 7808-009 (original autógrafo y firmado). En ella, Falla sugiere el ferrocarril como medio de transportar el ejemplar, debido a sus amplias dimensiones de 43 cm por 31 cm, que lo hacían excesivamente grande para el correo ordinario. Falla estuvo en Sitges entre el 28 de junio y el 21 de julio de 1915 (fechas establecidas por Yvan Nommick en NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España*: génesis y composición de una obra”. En: *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp. 5-25), y allí tuvo la oportunidad de conocer al citado pintor y trabajar sobre las *Noches* en el piano del Cau Ferrat, el estudio-taller de Rusiñol en Sitges. El ejemplar de Falla del libro de Rusiñol se conserva en AMF: L/3967. Contiene una inscripción manuscrita de un grupo de amigos y miembros de la familia. Según Yvan Nommick, el segundo ejemplar conservado en AMF pertenecía a su hermano Germán (L/3968).

Otra fuente externa inspiradora de la obra de Falla es el libro del matrimonio Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga, *Granada: Guía emocional*⁷², publicado en 1911 y evocador de la ciudad de Granada. Su autora, escribió lo siguiente en su autobiografía⁷³:

Atravesaba el futuro autor de *El amor brujo* uno de esos períodos de esterilidad que pueden compararse en tormento a los períodos de «aridez» que padecen los místicos. [...] Un día, [...] se detuvo en la calle de Richelieu ante el escaparate de la Librería Española. Allí estaba acechándole –al menos él lo creyó así– un libro: *Granada (Guía emocional)*, de Martínez Sierra. Gastó los pocos francos que llevaba en comprarle, y pasó la noche leyéndole. A la mañana siguiente despertaron a un tiempo él y la inspiración. [...] Y en su cerebro se agitaban confusas, insistentes, ansiosas de romper a cantar las embrujadas melodías de una de sus mejores obras: *Noches en los jardines de España*.

En esta misma autobiografía afirmó María Lejárraga que Falla originalmente tuvo la idea de dedicarle *Noches* a ella, decisión que revocó cuando discutieron durante el proyecto de *Don Juan de España* (una revisión del Tenorio cuya música fue finalmente encargada a Conrado del Campo estrenándose en 1921 en el Teatro Eslava de Madrid), en favor del afamado pianista Ricardo Viñes, que en un principio era el encargado de su estreno⁷⁴. Falla y la dramaturga, antes del enfado que rompió su amistad, aún pudieron disfrutar de tiempo juntos, realizando

⁷² MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Granada: Guía emocional*, con fotografías de Garzón. París, Garnier-Hermanos, [s.a.], 1911. El ejemplar de Falla se conserva en AMF (L/2131), está encuadernado con pasta dura y consta de 33 fotografías en blanco y negro de la ciudad –ocho de las cuales son del Generalife y de los jardines de la Alhambra–.

⁷³ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*. México, exportadora de Publicaciones Mexicanas, «Biografías Gandesas», 1953, pp.147-148. Su nombre de soltera fue María de la O Lejárraga, con el cual también firmó alguno de sus trabajos. Nacida en San Millán de la Cogolla en 1874, contrajo matrimonio con el dramaturgo y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, y ocultando su nombre tras el de su marido, empezó a colaborar en Madrid en revistas y otros proyectos literarios con autores como Juan Ramón Jiménez, Emilia Pardo Bazán, Antonio Machado, Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero. Hasta mucho después de la muerte de Gregorio Martínez Sierra, acaecida en 1947, no se reconoció a la escritora riojana como la auténtica creadora de buena parte de la obra de su marido. Elaboró en 1914 el libreto de *Margot*, un drama lírico en tres actos con música de Joaquín Turina y colaboró con Falla en *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Recientemente, el musicólogo Antonio Gallego ha sacado a la luz el manuscrito de una pieza inédita para voz y piano compuesta por Manuel de Falla en 1908 con texto de María Lejárraga: *Canción de niñas (Con afectos de júbilo y gozo)*, estrenada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 18 de diciembre de 2018; la misma fue un encargo del Colegio de Niñas de la Congregación de las Hermanas Carmelitas de la Caridad, en Cádiz, para una celebración escolar.

⁷⁴ Las partituras impresas (tanto las de Eschig, como las de Manuel de Falla Ediciones, como las de reciente aparición Urtext en 2018) incluyen la dedicatoria a Ricardo Viñes (salvo los ejemplares de bolsillo), al igual que lo hace la portada de la copia manuscrita XLIX A7. A la copia XLIX A8 hemos accedido sin su portada original de tapa dura (en el caso de haber existido), donde probablemente constara tal dedicatoria, sin embargo el manuscrito original de Falla no refleja nada al respecto.

durante el año 1915 diversos viajes por España⁷⁵, y alcanzando, por primera vez para el compositor, la ciudad de Granada.

El trabajo de *Noches* se ralentizó en los años 1912-1913; Jean-Aubry recuerda en su libro *La musique et les nations*⁷⁶, de 1922, que:

[...] cuando vivía en París sabíamos que Falla trabajaba asiduamente en tres piezas para piano y orquesta, pero nunca se mostraba satisfecho de ellas y esperábamos en vano el estreno en cada temporada. Estos *Nocturnos* empezaron a hacerse legendarios en el mundo musical parisino, a la manera de las *Polichinelles* de Becque hacía veinte años [...]⁷⁷.

Como dice Jean-Aubry, todos se referían a *Noches* con el sobrenombre de *Nocturnos* (*Nocturnes* en francés), al modo de Chopin o Debussy⁷⁸, ambos entre los compositores predilectos de Falla. La palabra *Nocturnos* aparece escrita por Falla en alguno de los borradores analizados en la Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches*⁷⁹: entre sus páginas podemos leer “Nocturno (de Granada)”, “Nocturno de Sevilla” o “Nocturno de Cádiz”⁸⁰. En la correspondencia de la época, incluida la numerosa entre Falla y su editor Max Eschig⁸¹, se alude continuamente a los *Nocturnos*; de hecho, por carta de 8 de agosto de

⁷⁵ Durante este viaje visitaron la ciudad de Ronda (Málaga), fruto del cual nació la canción *El pan de Ronda que sabe a verdad* de la colaboración Falla-Lejárraga, obra que permaneció inédita hasta 1986. Formaba parte de un proyecto más amplio, *Pascua Florida*, pero sólo se llegó a terminar esta canción.

⁷⁶ JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. París, La Sirène/Londres, Chester, 1922.

⁷⁷ JEAN-AUBRY, Georges. *Ibid.*, p. 127. “Alors qu’il vivait à Paris nous savions que Falla travaillait assidûment à trois pièces de piano et orchestre, mais il n’en était jamais satisfait et, à chaque saison, on en attendait en vain la première audition. Ces *Nocturnes* commençait à devenir légendaires parmi un milieu musical parisien, à la manière des *Polichinelles* de Becque il y a quelque vingt ans”.

⁷⁸ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXI. Falla asistió en diciembre de 1908 –justo en los meses previos a la gestación de *Noches*- a la interpretación de *Trois Nocturnes* de Debussy en el *Théâtre du Châtelet* de París. Programa conservado en AMF, NFE 1908-016.

⁷⁹ Véase nota 42, sobre los borradores incluidos en la Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* El título de *Nocturnos* aparecen en los borradores XLIX A1 y A4.

⁸⁰ Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.*; páginas XLIX [1] de A1 (Granada), XLIX [41] y [44] de A1 (Sevilla) y XLIV de A4 (Cádiz). XLIV A4 se refiere a un conjunto de borradores para la versión original de *El amor brujo* y la explicación de que uno de ellos aparezca con el encabezamiento “Nocturno de Cádiz” es debido a que Falla utilizó posteriormente ese tema para la “Pantomima” de *El amor brujo*. Así queda expresado en PAHISSA, Jaime. *Op. cit.* p. 97.

⁸¹ Es amplia la correspondencia entre Falla y su editor francés refiriéndose a *Noches en los jardines de España* como *Nocturnos*. Los capítulos [II, 7.2.] y [II, 7.5.1.] de este trabajo de investigación abordan y analizan con detalle la correspondencia entre ambos relativa a la edición de *Noches*. Otras personalidades del mundo musical seguían aludiendo a la obra con el título de *Nocturnos* en 1921; ejemplo de ello es la carta del director Bartolomé

1914, establecen un contrato informal entre ellos de cara a “mes Trois Nocturnes pour piano et orchestre (en préparation)”⁸², como escribe Falla. Y Ricardo Viñes se refiere a la obra, una vez estrenada, con la expresión “mis tres soñados y esperados Nocturnos!”⁸³. También Falla aludió a ellos en la carta sobre la interpretación de *Noches* que le remitió a Ansermet con motivo del concierto en Ginebra del 4 de noviembre de 1916⁸⁴. Todo esto indica que, a pesar de la multiplicidad de títulos, en 1914 la obra había adquirido ya su forma definitiva y gran parte del trabajo preliminar estaba hecho.

Sin embargo Falla le dio muchas vueltas a las distintas ideas temáticas en las que inspirarse, desechando muchas de ellas y variando las seleccionadas múltiples veces. Los borradores de la Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España* están poblados de pasajes repetidos y variados con distinto ritmo e instrumentación. Algunos fragmentos se encuentran escritos hasta tres veces en distintas versiones, tendiendo la selección final siempre hacia la simplificación. Ejemplo de ello es la eliminación definitiva del instrumento del clarinete bajo, cuya presencia en los borradores indica que en algún momento su empleo fue considerado por Falla. En esta época el compositor se encontraba absolutamente influenciado por la práctica orquestal de sus colegas franceses, cuyas partituras estudiaba y analizaba una y otra vez, a través de distintos ejercicios anotados en sus libretas. Repetía algunas de las técnicas instrumentales empleadas por ellos, sobre todo las de Debussy, como las trompas tapadas, las notas graves mantenidas en las trompas, las melodías en el registro medio del corno inglés o algunos efectos más novedosos en las cuerdas. Es por

Pérez Casas a Manuel de Falla fechada el 23 de marzo de 1921, AMF 7399-006 (original autógrafo y firmado). Véase nota 184.

⁸² Max Eschig preparó un dossier de copias de las cartas que le envió Falla entre el 8 de Agosto de 1914 y el 24 de Agosto de 1916, siendo este extracto de la primera de estas cartas (AMF 9142-001). Las carpetas de correspondencia 9142, 9143 y 9144 de AMF contienen las cartas entre Eschig y Falla (en ambos sentidos) de la horquilla temporal que nos interesa. 9142 (59 documentos) desde 1913 a 1920, 9143 (80 documentos) de 19221 a 1923 y 9144 (91 documentos) a partir de 1924. Las mismas están numeradas cronológicamente de forma correlativa, agrupando primero las cartas enviadas por Eschig a Falla, y después las enviadas por Falla a Eschig. Las cartas de Eschig conservadas en AMF son, en su mayoría, originales mecanografiados y firmados, mientras que las de Falla suelen corresponderse con borradores autógrafos; aunque esta información aparece reflejada normalmente junto a la signatura correspondiente a la carta o borrador citado, en ocasiones la hemos obviado por redundante. Véase nota 278, así como el Índice de correspondencia de la Sección V de este trabajo.

⁸³ AMF 7763/1-003 (original autógrafo y firmado). Carta que escribe Ricardo Viñes a Falla, de 29 de abril de 1916. En esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales. Véase nota 46. Recordamos que todas las traducciones son de la autora de este artículo, salvo mención expresa de otros traductores. Véase nota 60.

⁸⁴ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), carta de Falla a Ansermet fechada el 19 de octubre de 1916. El original se encuentra en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra (Ms. Mus. 183, f. 5-10). En ella Falla se permite “darle algunas pequeñas indicaciones” que articula en base a tres títulos subrayados: 1er Nocturno, 2do Nocturno y 3er Nocturno.

ello muy frecuente encontrar entre sus notas expresiones como “arpa cerca de la tabla”⁸⁵ o “cuerdas junto al puente”.

Finalmente, la plantilla orquestal quedó así definida:

3 Flautas⁸⁶ (Piccolo)
2 Oboes
1 Corno Inglés
2 Clarinetes en *la* en I movimiento y en *sib* en II y III movimientos
2 Fagotes
4 Trompas en *fa*
2 Trompetas en *do*
3 Trombones
1 Tuba
3 Timbales, 2 Platos y Triángulo
Celesta
Arpa
Violines
Violas
Violonchelos
Contrabajos

⁸⁵ *Noches en los jardines de España, I. En el Generalife*, compás 1, “cerca de la Tabla”, según aparece literalmente en la línea del arpa del manuscrito original de Manuel de Falla.

⁸⁶ Véase [II, 7.5.2.] “Edición de la versión original para piano y orquesta”. La lista de la plantilla orquestal (*nomenclature instrumentale*) de Eschig incluye errores y omisiones que deberían haber sido corregidos:

-debería hacerse mención a tres Flautas (en lugar de dos);

-debería especificarse que en el II y III movimientos el Clarinete es en *sib* (en lugar de en *la*, como en I movimiento);

-debería incluirse mención de los instrumentos de percusión Platos y Triángulo junto a los Timbales;

-debería incluirse la Celesta, que no aparece;

-debería desaparecer la mención a la duración de la obra *Durée: 25 minutes*.

Recientemente ha aparecido una edición revisada de *Noches en los jardines de España*, a raíz del hallazgo del manuscrito original de Manuel de Falla resultado de esta investigación, que hace correcciones en la descripción de la plantilla instrumental; *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. El capítulo [III, 8.2.] analiza la partitura Urtext Partitura General 2018 de reciente aparición, cuya exposición de la plantilla instrumental aparece parcialmente corregida; en ella ninguno de los instrumentos transpositores incluye mención a su transposición.

Los numerosos cambios de entorno (París, Niza, Madrid, Sitges), las exigencias familiares y los trabajos cotidianos para ganarse la vida fueron la causa de tantas pausas en la continuidad del trabajo compositivo de Falla. Una vez en Madrid, también tuvo que ocupar su tiempo con los ensayos de *La vida breve* –que se representó el 14 de noviembre de 1914 en el Teatro de la Zarzuela-, y las dificultades del traslado provocaron que en el mes de diciembre de ese mismo año aún careciera de piano⁸⁷. Además Falla se encontraba inmerso en muchos otros proyectos, como eran la revisión de la orquestación de *La vida breve* y la composición de varias de sus secciones para su estreno en Niza y posteriores interpretaciones; así como la terminación y estreno de otras tres grandes obras: *Trois melodies* (estrenadas como ciclo completo el 4 de mayo de 1910 en la *Société Nationale Indépendante de París*, por Ada Adiny-Milliet y Falla al piano)⁸⁸; *Siete canciones populares españolas* (estrenadas el 14 de enero de 1915 en el Ateneo de Madrid, en un concierto Homenaje a Manuel de Falla y Joaquín Turina, por Luisa Vela y el propio Falla al piano) y *El amor brujo* (estrenada el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid, por el director José Moreno Ballesteros y 14 instrumentistas⁸⁹). También por estas fechas comenzó a trabajar en *El corregidor y la molinera* (estrenada el 7 de abril de 1917 en el Teatro Eslava de Madrid) y en la *Fantasia Bética* (estrenada en febrero de 1920 en Nueva York por su dedicatario Arthur Rubinstein). A causa de esta coincidencia en distintos trabajos contemporáneos, es posible encontrar trazas de *La vida breve*, *El amor brujo*, *El corregidor y la molinera* y la *Fantasia Bética* en los borradores de *Noches en los jardines de España*⁹⁰.

⁸⁷ Cartas a Paul Milliet y a Leopoldo Matos, la primera sin fecha es un borrador autógrafo (que Collins data en octubre de 1914 en COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXVII) AMF 7285-055; la segunda fechada el 14 de diciembre de 1914, fotocopia del original autógrafo y firmado en AMF 7265/2-022. El original se encuentra en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria.

⁸⁸ Con textos de Theophile Gautier, la primera, *Les colombes*, estaba dedicada a Madame Ada Adiny-Milliet, soprano estadounidense solista del estreno; la segunda, *Chinoiseries*, a la pintora Madame Romaine Brooks y la tercera, *Seguidille*, a Madame Debussy (Emma Bardac; esta última fue estrenada en solitario por Claire Hugon y Falla al piano el 14 de marzo de 1910 en la *Schola Cantorum* de París).

⁸⁹ *La Patria*, 16 de mayo de 1915, crónica de Rafael Benedito Astray, hijo del compositor Rafael Benedito Vives.

⁹⁰ Ejemplos de referencias a *La vida breve* en los borradores de *Noches*: XLIX, A4 páginas [1], [2], [3], [4] y [7]; XLIX, A1 página [18]. Ejemplos de referencias a *El amor brujo* en los borradores de *Noches*: XLIX, A1 página [4], [12] y [31]; A4 página [5]. Ejemplos de referencias a *El corregidor y la molinera* en los borradores de *Noches*: XLIX, A5 página [2]. Ejemplos de referencias a la *Fantasia Bética* en los borradores de *Noches*: XLIX A1 páginas [29] y [32]; A5 páginas [9] y [10]; aunque se piensa que esta obra fue compuesta en 1919, estos esbozos en los borradores de *Noches* sugieren una génesis anterior de la misma.

4. Datos sobre el estreno.

Noches en los jardines de España se estrenó en el Teatro Real de Madrid el 9 de abril de 1916⁹¹, con el Maestro Enrique Fernández Arbós (1863-1939) al mando de la Orquesta Sinfónica de Madrid y el joven pianista José Cubiles (1894-1971) en el papel del piano solista. Junto a ella fueron interpretadas obras de Rimsky Korsakov, Dukas, Wagner y Beethoven⁹². En AMF se conservan seis ejemplares del programa del estreno⁹³.

Por carta del 15 de marzo de 1916⁹⁴ (a tres semanas del estreno), el pianista encargado hasta entonces del papel solista, el afamado pianista Ricardo Viñes (1875-1943), se excusaba de dicha tarea apoyándose principalmente en dos razones: el poco tiempo y el bajo cachet.

Mi querido amigo:

Uy! Qué justito, qué justito! Tanto, que me temo sea irrealizable eso de estrenar yo sus “Nocturnos” dentro un mes, pues dá la casualidad que tengo en perspectiva el tener que tocar en la Sorbonne el Concierto de Rimsky; luego, en Le Mans las “Variations Symphoniques” de César Franck, y entre temps, varias obras de Satie en un hommage con conferencia de Roland Manuel en casa de Lucía de Flegry, y en fin, y muchas piezas de Debussy en una velada que le será consagrada en “Lyre et Palette”, y todo precisamente de aquí á mediados de abril! Además hay que desfalcarse [sic] del tiempo que dista de hoy al 15 de abril, los días perdidos en el envío de carta y música. Cuando pues podría tener su manuscrito? Lo más pronto unos veinte días antes del concierto, de manera que sólo podría estudiar dichos Nocturnos quince ó seis [sic] días ya que hay que tener cuenta del viaje y de los dos ó tres días de anticipación con que debería llegar á los Madriles. Luego, solo voy a Lérida, si es que vaya este año, hacia el 8 de Mayo. Tendría pues que ir a Madrid para volar a París, y ya vé V. que Arbós no puede (?...) ni siquiera ofrecer

⁹¹ En 2016 fue celebrado el centenario del estreno de *Noches en los jardines de España* con múltiples actos conmemorativos del evento; 2016 fue también el año del hallazgo del manuscrito original de la obra fruto de este trabajo de investigación, a cargo de la autora del mismo.

⁹² *Antar* (Sinfonía número 2, op. 9) de Rimsky-Korsakov, *L'Apprenti sorcier* de Dukas, fragmentos del tercer acto de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner y la Séptima Sinfonía de Beethoven. Collins opina que este programa de concierto fue aprobado por Falla, dando como posible su propia participación en la confección; además resalta el dato de que el folleto para la temporada de conciertos que incluía el estreno de *Noches* anotaba junto a la obra de Falla *Ein Heldenleben* de Richard Strauss, con *Antar* y una sinfonía de Elgar, mantenida en reserva para el caso de que el material de orquesta de *Noches* no llegara a tiempo. COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXVIII.

⁹³ Programas originales del estreno conservados en AMF FN 1916-006, -006bis-, -007, -008, -009 y -010. Véase nota 14.

⁹⁴ AMF 7763/1-002 (original autógrafo y firmado). Véase nota 46. Como ya ha sido anotado, en esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales; la acentuación afrancesada del texto está reproducida en su transcripción literal. En este caso, Viñes emplea alguna palabra o expresión en francés en su texto primordialmente en idioma castellano.

un cachet de guerre, pero esto se lo arreglaría él con Schurmann⁹⁵ actualmente en España. Yo por mi parte, tratándose de un concierto público, no tengo derecho de decidir nada sin su consentimiento. Que trate pues Arbós de ver á dicho Schurmann y que éste fije el cachet minimum, el cual aceptaré gustoso, pues lo que yo querría es tener el inmenso placer de créer sus Nocturnos que ya me he acostumbrado a considerar como cosa propia, ya que a mi intención los compuso V. Una vez más: lo importante es retrasar lo más posible la fecha de su estreno a fin de tener el tiempo material de presentarlos decentemente. Y ya sabe V. lo largo que es el aprender una obra de esa importancia cuando no existe más que manuscrito, máxime para el que como yo es cortísimo de vista [...]. Caso de ver V. que se iba á arreglar el asunto, envíeme inmediatamente la música ya que esto es lo principal! Presentar bien la obra, y sin tiempo para estudiarla ¿cómo hacerlo? [...]

Aunque el pianista habla en todo momento del “manuscrito” (pudiendo dar a entender con ese término que está aludiendo al manuscrito original de Falla para piano y orquesta), se está refiriendo a una partitura de la parte de piano, ya fuera alguna que hubiera elaborado Falla (evidentemente manuscrita) o que hubiera hecho copiar. El manuscrito original de Falla para piano y orquesta le correspondía al Maestro Arbós, responsable de su estudio para el estreno, y los materiales del estreno corrieron a cargo de dos copistas, probablemente empleados por la Orquesta Sinfónica de Madrid o por la Sociedad Nacional de Música.

Por carta del 29 de abril de 1916⁹⁶, Viñes felicitó a Falla por el estreno de *Noches* y le manifestó su deseo de interpretar la obra: “Querido amigo Falla: Ya me enteré por los periódicos españoles del gran éxito que obtuvieron sus “Nocturnos” e iba á escribirle á V. para felicitarle [...]”⁹⁷. En estas mismas líneas quiso hacer partícipe a Falla de un plan para el cual requería su colaboración, con el fin de realizar una “tournee” española con Arbós y con los *Nocturnos*. Para ello continuó escribiendo:

⁹⁵ J. J. Schürmann, promotor y agente internacional, representante de artistas como Kubelik, Paderewski, Isadora Duncan o el violinista español Manuel Quiroga, con quien firmó un contrato en 1913.

⁹⁶ AMF 7763/1-003 (original autógrafo y firmado).

⁹⁷ Véase la continua alusión a *Noches en los jardines de España* como *Nocturnos*. La acentuación afrancesada del texto está reproducida en su transcripción literal. Otras personalidades del mundo musical seguían aludiendo a la obra con el título de *Nocturnos* en 1921 y en 1927; ejemplos de ello son las cartas de Pérez Casas a Manuel de Falla (1921) AMF 7399-006 (original autógrafo y firmado) y la carta de Juan Gisbert a Manuel de Falla (1927) AMF 7048-080 (original mecanografiado y firmado). Véanse notas 184 y 204.

[...] Inmensa sería mi satisfacción si podía arreglarse el ir yo á tocar dicha obra [*sic*] a Lérida y Barcelona... y cuantas ciudades fuera posible. Pero ahora mas que nunca depende todo de la buenavoluntad de Arbós, pues no tengo ningún concierto en perspectiva por España en Mayo ni Junio. Y como mi morte-saison dura desde el comienzo de la guerra, me es materialmente imposible emprender por ahora ningún viaje por mi cuenta [...]. Sé que Arbós puede dar cachet si quiere, pues quería contratar para todos sus conciertos de la actual tournee á un artista amigo mío que se hace pagar bastante caro. [...] El rehusar contratarme a mí es casi una ofensa que de rebote le alcanza a V., puesto que de una de sus obras se trata exclusivamente. Y porqué ese regateo? por ser yo español ! [...]. Se podría convenir en lo siguiente: 1º. Un cachet fijo para los gastos de viaje de París á España y de España á París, y para los de estancia en aquella, y 2º: un cachet aunque fuera modesto, por cada concierto en el que yo tomara parte una vez en España. Que agradable para mí si podía recorrer todos los reinos de España... y Portugal, dando a conocer mis tres soñados y esperados Nocturnos! Ahora bien, como no sé el grado de dificultad de la parte de piano de las “Noches en los jardines de españa” me fio en V.- supuesto que Arbós sea raisonnable y me llame sin mas rodeos- me fio absolutamente en V., para que inmediatamente decidida la cosa me envíe certificados los dichos “Nocturnos”, pues ya vé el poco tiempo que me quedaría para estudiarlos ! [...]. Ah! Si me llamara yo Viñesmann! Pero Viñes solamente! Qué escándalo! Contratar a un buen español, qué vergüenza! [...]

Evidentemente, dicha planificación consiguió el éxito perseguido. En cuanto a la partitura de Viñes, en las fechas de la primera carta mencionada (15 de marzo de 1916), a un mes escaso del estreno, la obra no estaba concluida; y veinte días después del estreno, el pianista tampoco disponía de la misma. El motivo de ello es evidente: su puesta a disposición era imposible por la inexistencia de copias, y no había sido absolutamente imprescindible encargarse una aún. Por tanto, Viñes no había tenido aún acceso a la partitura de *Noches*, ni antes ni después del estreno y por ello escribía: “[...] no sé el grado de dificultad de la parte de piano de las “Noches en los jardines de españa”[...].” Ricardo Viñes –cuya participación en la creación de *Noches* es digna de tener en cuenta⁹⁸- tocaría por primera vez la obra el 13 de septiembre de 1916 en el Gran Casino de San Sebastián bajo la dirección del Maestro Arbós⁹⁹. Entonces, tampoco existía edición de la partitura, en ninguna de sus versiones, y en relación a esto, viene a colación adelantar que en diciembre de 1916 Eschig seguía pidiendo a Falla

⁹⁸ El mismo Viñes indica en su carta de 15 de marzo de 1916 (AMF 7763/1-002 original autógrafo y firmado) “ya que a mi intención los compuso V. [los *Nocturnos*]”, razón que justifica que estén a él dedicados.

⁹⁹ En AMF puede consultarse un original del programa FN 1916-016.

desesperadamente el manuscrito de *Noches en los jardines de España*, acusándole de haberle mentido, de haberle escondido la verdadera realidad de la obra –ya estrenada e interpretada en varias ocasiones-, incluso de haber realizado por su cuenta los materiales instrumentales y demás trámites necesarios para la interpretación de la obra¹⁰⁰:

[...] usted no tiene ni el derecho de hacer un material sin mi conocimiento ni de rechazarme el manuscrito. [...]

En esta carta Eschig mencionó también a Viñes en relación a su interpretación de *Noches* el 4 de noviembre de 1916 en Ginebra junto a Ansetmet, solicitando a Falla le fuera enviado por rollo postal recomendado¹⁰¹ “el material del cual M. Viñes se sirve y dármele, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...]”; no deja de ser un detalle que frente a tanto embrollo y faltas a la verdad, el editor se ofreciera a abonar las tarifas de dichas copias que estaba usando Viñes de forma ilegal con la autorización de Falla¹⁰².

El director encargado del estreno, Enrique Fernández Arbós, usó el manuscrito original de Manuel de Falla, en ese momento un documento de papel pautado sobre fondo amarillo escrito a lápiz seguramente más escueto que el que podemos admirar hoy en día en Winterthur (en cuya *Stadtbibliothek* se halla custodiado), profusamente anotado por el propio Falla y por terceras personas, aunando entre sus páginas distintas grafías y colores¹⁰³. Era la única opción para su estreno, puesto que no existían más copias.

En cuanto a los materiales instrumentales de los músicos de la orquesta, mis investigaciones me han llevado a poder afirmar que en el estreno fueron empleadas las partes manuscritas (en este caso, de más de un copista) elaboradas por la Sociedad Nacional de Música –fundada en Madrid en 1915-, y que yo misma he denominado XLIX MAT.A8 por coherencia con la

¹⁰⁰ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 23 de diciembre de 1916. Véase capítulo [II, 7.] sobre la edición de *Noches en los jardines de España*.

¹⁰¹ El envío mediante “[...] rouleaux postaux recommandés, ce qui est la voie la plus sûre e la plus rapide. [...]” era el más usado entre Eschig y Falla, proporcionando “la vía más segura y más rápida”, como el editor mencionaba por carta de 19 de diciembre de 1915, AMF 9142-017.

¹⁰² En el capítulo [II, 7.] sobre la edición de *Noches* explicamos por qué Eschig se está refiriendo, en este punto de la carta, no sólo a la parte pianística, sino también al material orquestal, poniendo todo ello en manos del pianista Ricardo Viñes.

¹⁰³ El capítulo [II, 8.] de este trabajo aborda la cuestión del hallazgo y contextualización del manuscrito, mientras que el capítulo [III, 2.] lo analiza desde un punto de vista formal y de contenido.

nomenclatura usada por el musicólogo Antonio Gallego en su catalogación de 1987¹⁰⁴, la cual recoge toda la obra musical de Falla conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada, – a pesar de no encontrarse los citados documentos MAT.A8 físicamente en el espacio del AMF-. He tenido la oportunidad de localizar, a raíz de esta investigación, estos materiales históricos en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid -en sus dos sedes de la calle Barquillo número 8 de Madrid y del Teatro Real-, cuyo estudio amplio y riguroso en cuanto a su contextualización teórica y formal (características técnicas, gráficas, erratas, anotaciones de los músicos de atril en cada uno de los 54 cuadernillos) está contenido en el capítulo [III, 5.] de este trabajo.

En cuanto a la parte del piano solista, lamentablemente no he hallado (aún) ninguna copia manuscrita de la época, pero lógicamente se debió proceder a copiar al menos una destinada al estudio del pianista sobrevenidamente encargado de estrenarla, el gaditano José Cubiles, una vez el dedicatario Ricardo Viñes se desvinculara de tal papel. Dicho hallazgo sería de gran valor de cara a un conocimiento más profundo de la interpretación de la época, máxime si el mismo incluyera indicaciones o anotaciones del propio Falla o de alguno de los pianistas que lo interpretaron en vida del compositor y tuvieron la oportunidad de trabajar la obra con él. Me gustaría que la línea de esta investigación cosechara algún éxito en este sentido.

En los borradores incluidos en la Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, rara vez aparece escrita la parte del piano solista con detalle, quedando la misma más bien apenas sugerida. Opina Collins a este respecto que en la fase compositiva:

[...] Existe la posibilidad, por supuesto, de que este documento [se refiere a un borrador provisional completo de la parte de piano] no llegara nunca a existir realmente. Y de que Falla tuviera memorizada la parte de piano completa. En conjunto, sin embargo, parece probable que sí existiera un borrador completo de la parte de piano, pero que se haya perdido. [...] ¹⁰⁵.

¹⁰⁴ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* Nota preliminar pp. 9-10. Por coherencia con la nomenclatura del catálogo, hemos denominado la tercera fuente fundamental manuscrita de este trabajo -hallazgo del mismo- XLIX A8, como sucesiva en la secuencia numérica a la ya catalogada fuente XLIX A7. Los materiales instrumentales han sido denominados XLIX MAT. A8 por haberse localizado parte de ellos en la misma carpeta que la copia manuscrita A8. En adelante no siempre es necesario añadir el número romano XLIX (49), referido a *Noches en los jardines de España*, pues es obvio que estamos hablando de esta obra.

¹⁰⁵ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXXVI. Quiero hacer notar que en este riguroso artículo de Chris Collins, escrito en 2006, no se analiza el manuscrito original de *Noches en los jardines de España*, debido a que por entonces se consideraba perdido. Su localización fue posible a raíz de la investigación de este trabajo a cargo de la autora del mismo. Collins sí hace, sin embargo, mención al mismo mediante estas dos referencias: “[...] Lo más evidente es que el paradero de la partitura final autógrafa completa sigue en paradero desconocido [...]”, p.

Más adelante, en el capítulo sobre la correspondencia entre Falla y Max Eschig correspondiente a la edición de la obra [II, 7.2.] y [II, 7.5.1.], veremos cómo dicha parte del piano solista efectivamente existió, incluso alcanzando una multiplicidad de copias incontable, tanto para la difusión de la obra entre los pianistas que demostraban su interés y la programaban en público, como para preparar el proceso editorial de la misma. Quizás en un primer estadio pudo ser copiada a mano de Falla, de algún copista, o por encargo de la Sociedad Nacional de Música o de la Orquesta Sinfónica de Madrid (al igual que los materiales instrumentales); más tarde, una vez la difusión y edición de la obra fue puesta materialmente a disposición del editor, las copias pasaron a ser gestionada directamente por Eschig (al igual que la partitura orquestal y los materiales instrumentales), como demuestran algunas de las situaciones relatadas en la correspondencia¹⁰⁶. La misma fue “grabada”¹⁰⁷ por los editores de Eschig con anterioridad a la versión original para piano y orquesta, por cuanto fue necesaria para la edición de la obra en la reducción orquestal de Gustave Samazeuilh a un piano a cuatro manos (que fue publicada en 1922).

5. Primeras interpretaciones.

Haciendo un seguimiento de la correspondencia de Falla entre los años 1916 (año del estreno de *Noches*) y 1920, sale a relucir la delicada situación con su editor francés Max Eschig (1872-1927), con quien firmó un contrato en 1908, poco después de instalarse en París; resaltan, así mismo, otras circunstancias relacionadas con la obra y personas afines. Baste decir que la primera edición de *Noches* apareció publicada en 1922, nada más y nada menos que seis años después de su estreno; sin embargo la edición de la versión original para piano y orquesta no vio la luz hasta 1923. Durante parte de ese tiempo, tan sólo el empleo de la

XXXIII y “[...] Como se ha señalado más arriba, la partitura autógrafa se ha perdido [...]”, p. XXXV. Quiero señalar que, una vez superada la fase compositiva, por fuerza debió existir al menos un cuadernillo instrumental manuscrito del piano solista, por cuanto era absolutamente necesario para el estudio personal del pianista. La parte pudo ser copiada por algún copista o por el propio Manuel de Falla.

¹⁰⁶Véase carta de 23 de marzo de 1921 que Pérez Casas escribió a Falla en relación a la interpretación del pianista Abreu (AMF 7399-006, original autógrafa y firmado), en la que se menciona la gestión del material pianístico a cargo de Eschig. Gabriel Abreu, pianista español fallecido en 1952.

¹⁰⁷En adelante el sustantivo “grabación”, el calificativo “grabado/a” y el verbo “grabar” serán empleados en su acepción histórica que atiende a los procesos editoriales de la época, como por ejemplo “grabar las planchas” de metal como trabajo previo a la impresión de cada página o “grabar la partitura” que posteriormente será impresa. No tiene, por tanto, relación con la acepción de grabación de audio que empleamos hoy en día. El capítulo [II, 7.1.] sobre el “Contexto editorial europeo a principios del siglo XX; inicios del proceso editorial de *Noches en los jardines de España*” nos ilustrará sobre estos métodos.

partitura manuscrita de Manuel de Falla -“a lápiz”¹⁰⁸-, de los materiales instrumentales manuscritos de la Sociedad Nacional de Música de Madrid (MAT.A8) y de algún manuscrito o copia no localizada de la parte del piano solista, hicieron posible que la obra fuera interpretada en España y en el extranjero. A pesar de que por contrato correspondía a Eschig la difusión y edición de la obra, Manuel de Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid trabajaron a contrarreloj, y a espaldas del editor, para poder contar con unos materiales orquestales que estuvieran listos el día del estreno, labor en la cual contaron con la colaboración de la Sociedad Nacional de Música; el Maestro director de orquesta Arbós empleó el manuscrito original de Falla y el pianista solista una partitura copiada (por Falla, por un copista o por encargo a la Sociedad Nacional de Música) para su estudio particular de la obra. En cualquier caso, mucho tuvieron que correr pues por carta de Falla a María Lejárraga (1874-1974) de 27 de marzo de 1916¹⁰⁹ se sabe que el compositor no entregó al copista¹¹⁰ “los últimos pliegos de los Nocturnos” hasta el 27 de marzo de 1916 a las 20h de la tarde, menos de dos semanas antes del estreno; en la misma carta añadió: “No puede usted suponer lo muchísimo que he trabajado y lo poco que he dormido [...]”. Todo esto ocurrió a espaldas de su editor Max Eschig, el cual, por carta de 23 de diciembre de 1916¹¹¹ seguía pidiendo que el material le fuera remitido inmediatamente junto a los dos manuscritos (“la partitura de orquesta y la parte concertante de piano”); y lo ubicaba en manos del pianista Ricardo Viñes por su reciente interpretación en Ginebra el 4 de noviembre junto al Maestro suizo Ansermet.

El 8 de agosto de 1914 Falla escribió a Eschig:

[...] Yo le considero, a Usted y a sus sucesores, como propietarios de la edición de mis Tres Nocturnos para piano y orquesta (en preparación) [...] ¹¹².

¹⁰⁸ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), carta de Falla a Ansermet fechada el 19 de octubre de 1916.

¹⁰⁹ AMF 7252-027 (copia del original autógrafo y firmado), carta citada en ROMERO, Justo. *Discografía recomendada. Obra completa comentada Falla*. Guías *Scherzo*. Península. Barcelona 1999, p. 67. El original pertenece a la familia Martínez-Sierra.

¹¹⁰ Nos referimos al copista de la Sociedad Nacional de Música que Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid convinieron contratar para realizar los materiales del estreno; en ningún caso nos estamos refiriendo a alguno de los copistas de Eschig, el cual estaba permaneciendo ajeno a toda esta actividad.

¹¹¹ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado).

¹¹² Max Eschig preparó un dossier de copias de las cartas que le envió Falla entre el 8 de Agosto de 1914 y el 24 de Agosto de 1916, siendo ésta la primera de ellas. AMF 9142-001. “[...] je vous considère, vous ou vous successeurs, comme propriétaires de l’édition de mes Trois Nocturnes pour piano et orchestre (en preparation) [...]”.

A ello respondió Eschig el 10 de agosto de 1914:

[...] He recibido correctamente su carta del 8 corriente y estoy completamente de acuerdo con su contenido. Tras los ingresos que le he versado yo soy al presente propietario en todos los países de sus tres Nocturnos [...] y por tanto usted me debe hacer llegar los manuscritos¹¹³.

A cambio de estos derechos de edición Eschig se comprometía a pagar periódicamente un salario al compositor, trato que, sin embargo, se vio interrumpido al estallar la guerra europea.

Pero Falla sólo puso a disposición de Eschig su partitura orquestal y la parte pianística en 1920, a pesar de los continuos ruegos y reprimendas del editor¹¹⁴ (el capítulo [II, 7.5.1.] de este trabajo aborda y analiza con detalle la amplia correspondencia entre Manuel de Falla y Max Eschig sobre la edición orquestal de *Noches*). En esta primera etapa de vida de la obra, el manuscrito de *Noches* se vio sometido a viajar de mano en mano, de teatro en teatro, de ciudad en ciudad, de país en país, y resulta casi milagroso que no se perdiera o resultara dañado en tales circunstancias. En efecto, la obra fue interpretada con grandísima frecuencia por distintos pianistas, orquestas y directores.

Durante el año 1916 *Noches en los jardines de España* fue interpretada en Cádiz el 29 de abril de nuevo con el Maestro Arbós al mando de la orquesta y con Falla al piano; en el Palacio Carlos V de Granada el 26 de junio, con Falla de nuevo al piano y el Maestro Arturo Saco del Valle (1869-1932); en San Sebastián el 13 de septiembre con Viñes, por primera vez, al

¹¹³AMF, carpeta de correspondencia 9142-002 (original mecanografiado y firmado). “[...] J’ai bien reçu votre lettre du 8 c. est je suis pleinement d’accord avec son contenu. Parsuit des versements que je vous ai faits je suis donc dès à présent propriétaire pour tous pays de vos trois Nocturnes [...] dont vous devez me remettre les manuscrits”.

¹¹⁴AMF 9142-027, carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920 (original mecanografiado y firmado). Estimamos que la copia orquestal manuscrita entregada a Eschig de la que habla la carta fue la copia XLIX A7, realizada en España al fin editorial por algún copista de la Sociedad de Autores Españoles (Madrid) –en adelante SAE– y actualizada con las correcciones del manuscrito hasta tal fecha; el papel empleado para la copia XLIX A7 porta la marca de la SAE (Madrid), en su margen superior izquierdo. Es de suponer, por tanto, que fuera realizada por los copistas de la SAE. La copia quedó así físicamente en manos del editor, al tiempo que se procedió a copiar su contenido en nuevas copias manuscritas requeridas a su vez para la interpretación y difusión de la obra, todas ellas gestionadas por Eschig. Esto permitió que el manuscrito permaneciera junto a Falla, quien pudo de esta forma continuar volcando en su documento las modificaciones y añadidos que fue considerando oportunos. Como veremos en el capítulo [II, 7.1.] , la copia manuscrita era el origen de los proyectos editoriales de principios del siglo XX, a falta de otros medios de reproducción; de ahí la importancia de los copistas.

piano; y posteriormente en octubre en Barcelona (se desconoce el día exacto). Y de ahí a Ginebra para ser dirigida por el director suizo Ernest Ansermet (1883-1969).

Por carta de Falla a Ansermet (1883-1969) de 19 de octubre de 1916 escribía el compositor:

[...] Ricardo Viñes toca, en efecto, los *Nocturnos* en Barcelona, con la orquesta de Arbós, dentro de pocos días [en octubre, se desconoce el día exacto], y le traerá el material y la Partitura. Esta es la misma que conoce Ud.: el original escrito a lápiz... Me falta tiempo para obtener una copia. Le agradecería muchísimo me la mandara con el material (por lo menos la partitura) por la valija diplomática, como ha tenido usted la amabilidad de indicármelo. La necesito cuanto antes para los conciertos de aquí, y... tengo un miedo terrible de que se pierda, ¡ya que no existe más que este original!... ¡Cuánto siento no estar en Ginebra para oír la obra dirigida por Ud.!... [...] El material de los *Nocturnos* es propiedad de la *Société Nationale*. Le daré a conocer las condiciones de alquiler por Ricardo Viñes [...] ¹¹⁵.

En efecto, el Maestro Ansermet dirigió *Noches* el 4 de noviembre de 1916 en Ginebra con Ricardo Viñes (1875-1943) al piano ¹¹⁶. Y los fragmentos señalados de la carta traslucen que en noviembre la partitura utilizada seguía siendo la manuscrita a lápiz de Falla...el cuidado responsable de todos en preservar el documento es realmente sorprendente, al igual que lo es el hecho de que la partitura sobreviviera en un estado decente, que no se hubiera perdido, o echado a perder en algún momento. Lógicamente y a pesar del cuidado colectivo en preservar el documento, el manuscrito recibió algunas marcas de los directores que lo emplearon, dando lugar a un crisol de colores y grafías sobre el fondo menudo y homogéneo del lápiz de Falla, en el que el propio compositor fue, con el tiempo, anotando también sus propias necesidades artísticas.

¹¹⁵AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), carta de Falla a Ansermet fechada el 19 de octubre de 1916. El original se encuentra en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra (Ms. Mus. 183, f. 5-10). Sobre esta carta véase NOMMICK, Yvan, “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”, en *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp. 27-38. Este documento se halla así mismo reproducido en su idioma original -el francés- en: TAPPOLET, Claude, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, Ginebra, George ed., 1994, vol. I, pp. 162-163. Como ya ha sido anotado, en esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales.

¹¹⁶ El pianista catalán afincado en París Ricardo Viñes protagonizó gran parte de los estrenos de la música francesa y española de su tiempo y se convirtió en uno de los mejores intérpretes de *Noches en los jardines de España*.

Sucesivamente en el tiempo las *Noches* continuaron viajando: a Buenos Aires con Arthur Rubinstein¹¹⁷ (1887-1982) al piano (septiembre de 1918) y a París con Joaquín Nin (1879-1949) de solista (enero de 1920), entre otras interpretaciones. Y todo ello ante la frustración y estupefacción del editor Max Eschig, que se enteraba del estreno y de posteriores interpretaciones por terceras personas, sin dar crédito a lo que estaba sucediendo y sin saber qué hacer para obtener el manuscrito, como le correspondía por contrato. La compleja y extensa aventura editorial de *Noches* es analizada con detalle en el capítulo [II, 7.] de este trabajo.

La edición de la partitura en su versión original para piano y orquesta vio la luz después de la publicación de la obra en la versión del compositor y arreglista francés Gustave Samazeuilh¹¹⁸ (1877-1967), quien, por encargo de Eschig, llevó a cabo una reducción orquestal muy al gusto de la época para un piano a cuatro manos¹¹⁹, versión ésta que puede considerarse revisada por Falla porque él mismo hizo las correcciones de las pruebas

¹¹⁷ El pianista Arthur Rubinstein asistió al estreno de *Noches* el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid, y ya allí quedó prendado de la obra, naciendo en él la intención de convertirla en una de sus obras concertantes de repertorio. No sucedió lo mismo con la *Fantasia Bética*, obra de Falla de la cual fue dedicatario, y que no acogió con igual entusiasmo; la estrenó en febrero de 1920 en Nueva York.

¹¹⁸ Gustave Samazeuilh, alumno de Vincent d'Indy en la *Schola Cantorum* de París, fue compositor, pianista, crítico y traductor. Escribió más de un centenar de reducciones para piano de obras de sus colegas contemporáneos. La correspondencia entre Falla y Samazeuilh se encuentra conservada en AMF, dentro de la carpeta de correspondencia 7579/1 y en el capítulo [II, 7.3.2.] la analizamos con detalle.

¹¹⁹ El arreglo de *Noches en los jardines de España* de Gustave Samazeuilh reduce la orquesta a un piano a cuatro manos. La interpretación de esta versión requiere, por tanto, el concurso de dos pianos y de tres pianistas (el pianista solista toca la parte solista en el piano I –es el mismo papel que se toca en la versión con orquesta– y otros dos pianistas hacen la parte orquestal reducida a cuatro manos en el piano II –PRIMA e SECONDA). Eventualmente, y disponiendo de tres pianos, podría realizarse, así mismo, la reducción orquestal de esta forma (ubicándose el segundo pianista en un segundo piano y el tercer pianista en un tercer piano), pero no es como fue concebida. Estas necesidades conllevan que la transcripción del compositor francés sea interpretada rara vez, debido a los condicionantes de espacio y medios económicos que requiere. El 29 de octubre de 2016 el Archivo Manuel de Falla quiso conmemorar el centenario del estreno de *Noches en los jardines de España* celebrando en el Auditorio Manuel de Falla de Granada una réplica de parte del concierto llevado a cabo el 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz de Madrid por tres pianistas insignes: Joaquín Turina, Manuel de Falla y Miguel Salvador, los cuales interpretaron el *Concierto en Do* para tres pianos y pequeña orquesta, BWV 1064, de Johann Sebastian Bach (escrito en Leipzig en 1735) bajo la batuta del Maestro Bartolomé Pérez Casas. Este concierto se celebró para inaugurar la recientemente creada Sociedad Nacional de Música, y en sus tres partes se escucharon, con el broche final de Bach, obras de Turina, de Granados y del propio Falla; el compositor interpretó al piano, junto a la soprano Josefina Revillo, sus *Siete Canciones Populares Españolas* y estrenó su *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, con poesía de Gregorio Martínez Sierra. En dicha ocasión las notas al programa corrieron a cargo de Adolfo Salazar. En el caso del concierto de 2016, la segunda parte incluyó *Noches en los jardines de España* en la versión de Samazeuilh de 1922, realizándose la reducción orquestal en un piano (a cargo de los pianistas Pablo Puig y la autora de este trabajo de investigación, Isabel Puente), acompañando al papel solista en manos de Eleuterio Domínguez. Para la ocasión el AMF elaboró un programa de mano réplica del efectuado para el estreno de 1916 en el Teatro Real de Madrid, y las notas al programa fueron redactadas por la autora de este trabajo de investigación. En fecha reciente ha aparecido una edición revisada Urtext según el manuscrito de *Noches en los jardines de España* con la parte orquestal reducida a un piano a dos manos, en una iniciativa que considero muy interesante por facilitar el trabajo de la obra en los conservatorios y demás centros formativos: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018.

editoriales¹²⁰. La versión de Samazeuilh fue publicada en 1922¹²¹ y la original para piano y orquesta en 1923. Existe numerosa correspondencia y muy condensada en estos meses entre editor, compositor y arreglista, a la que me refiero en los capítulos correspondientes de este trabajo [II, 7.2.], [II, 7.3.1.], [II, 7.3.2.] y [II, 7.5.1.].

6. Copias manuscritas (de copista) de *Noches*.

En la horquilla temporal entre 1916 (año del estreno de *Noches*) y 1923 (año de la edición en su versión original para piano y orquesta) las copias manuscritas de *Noches en los jardines de España* -en sus distintas versiones: orquestal, pianística y partes instrumentales-, se vieron multiplicadas, respondiendo su confección a la demanda de directores, orquestas y pianistas, y a la frecuencia de la interpretación de la obra en España y en el extranjero¹²². Además el proceso editorial en sí mismo, tanto de la versión original, como del arreglo de Samazeuilh, como de la parte pianística (todas ellas a cargo de Eschig), requería el empleo de otras tantas copias manuscritas que sirvieran de partida para la grabación de las planchas; estas estarían copiadas según un plan de maquetado que contemplara el paso de las páginas y el mejor aprovechamiento del papel en una visualización adecuada de los compases de la obra¹²³. La

¹²⁰Se trata de las pruebas editoriales AMF XLIX B9 y B10, abordadas con detalle en el capítulo [III, 6.3.]. GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 135-136. También se conservan en AMF dos copias de la partitura original para piano y orquesta en la edición de bolsillo de Eschig, las cuales están revisadas por Falla y contienen anotaciones de errores a mano suya; algunos de estos no han sido nunca corregidos en las reediciones de Eschig ni en las de Manuel de Falla Ediciones (que consisten en una reimpresión de las mismas planchas de Eschig), en sus distintas versiones de la obra. Estas dos copias de bolsillo están catalogadas en AMF con las signaturas XLIX B2 y B3 -GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 133-, y sus dimensiones son de 21x14,7 cm y 18,1x13,8 cm respectivamente. El detalle de las cuatro erratas corregidas por Falla aparece en el apartado [III, 8.9.], cuyo capítulo está dedicado a los errores en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas: manuscrito, A7, A8, edición de la partitura de orquesta y piano, edición de la parte de piano, edición de la versión de G. Samazeuilh y las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición en 2018. De las cuatro erratas marcadas por Falla en las pruebas editoriales XLIX B2 y B3 conservadas en AMF, la primera procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, la segunda de la edición para piano y orquesta de Eschig, la tercera del manuscrito y la cuarta de A8. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia manuscrita orquestal A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

¹²¹ La publicación apareció exactamente el 20 de diciembre de 1922, como indica la carta de Eschig a Falla de ese mismo día, AMF 9143-022 (original mecanografiado y firmado).

¹²² Son varias las cartas entre Falla y distintos remitentes o destinatarios que tratan sobre la necesidad de copias de la partitura de *Noches* durante estos años, tanto en la parte orquestal como en la pianística. Me refiero a Max Eschig, Ernest Ansermet, Bartolomé Pérez Casas, Gustave Samazeuilh, Miguel Salvador, Lamote de Grignon, Paul Loyonnel, Gabriel Abreu, Alfred Cortot, Sergei Diaghilev, entre otros. Alguno de estos nombres no son directos remitentes/destinatarios de las cartas cruzadas con Falla, sino que aparecen mencionados al respecto en alguna de ellas.

¹²³ Ejemplo de copia manuscrita para la interpretación es A7 y ejemplo de copia manuscrita para la edición es A8; en este caso concreto ambas fueron copias necesariamente destinadas al proceso editorial, pero mientras que

coexistencia y elaboración de estas distintas copias es un tema muy complejo del que he realizado un amplio seguimiento sin no pocas complicaciones de cronología y datos.

Como ha quedado expresado en el punto anterior, *Noches* fue programada en diversos y múltiples lugares en fechas anteriores a la efectiva publicación de la edición de Eschig en 1923. En los años previos a esta fecha, el análisis de la correspondencia, de los programas conservados y de las programaciones de concierto dan fe de la difusión de que gozaba la obra en su corta existencia desde su estreno en 1916. Directores, orquestas y pianistas la solicitaban desde distintos puntos geográficos haciendo necesaria la difusión gráfica de la partitura, la cual no podía realizarse más que a través de copias manuscritas de copista.

El estudio y análisis de las copias manuscritas de la época a las cuales hemos podido acceder es de gran relevancia, porque cada una de ellas conserva en sí misma sus propias características de confección, así como de elementos incorporados después por directores, intérpretes, y por el propio Falla en muchas ocasiones, conformándose como documentos únicos. Algunas de las marcas eran indicadas por carta de Falla a su editor, quien diligentemente procedía a “poner a punto” la partitura según sus indicaciones; y si el tiempo y las circunstancias lo permitían, dichas marcas era trasladadas así mismo a las copias de las copias. De esta forma, las copias eran casi como elementos vivos, prontos a seguir evolucionando, y los documentos analizados en este trabajo se convierten en mis fuentes fundamentales más fidedignas, sobre las que estructuro la mayor parte de las conclusiones de esta investigación. Estas copias no fueron, por aquel entonces, simples partituras manuscritas de interpretación o de edición, sino que, más esencialmente, se convirtieron en documentos receptores y transmisores de contenidos musicales que iban modificándose en el tiempo con añadidos, correcciones y supresiones a mano del compositor, a medida que la obra se iba interpretando en sus primeros años de vida. Una especie de *work in progress*. Estas partituras, reelaboradas día a día en manos del compositor y/o terceras personas, se fueron enriqueciendo de anotaciones, pero no siempre con una información unívoca, lo cual ha dificultado en gran medida la labor de revisión de la obra. Ha sido necesario investigar al detalle cada una de las marcas, no sólo su grafía, sino también su contenido y cronología, de cara a la posibilidad de

A7 fue copiada a semejanza del manuscrito para la fase inicial (alrededor de principios de 1920), A8 -o similar- fue copiada en 1922 según el plan de maquetado que los grabadores de Eschig habían plasmado en las páginas de A7 (con un desfase de dos páginas más) y que se dirigía a una buena estructuración del paginado y de las planchas de edición. De este modo se consiguió una disminución de páginas de las 105 de A7 a las 82 de A8, quedando definitivamente la edición orquestal de Eschig en 80 páginas de música notada, tal cual indicaba el plan de A7 (este plan comienza ubicando los primeros compases de la obra en la página 3 y finaliza en la página 82 -como ilustra la edición orquestal de Eschig-, en total 80 páginas).

una reconstrucción rigurosa de las marcas que Falla, entre todas, quiso dar por buenas y definitivas. Todo esto ha creado el caldo de cultivo para trabajar sobre una reedición revisada de la partitura, circunstancia que cobra todo el sentido una vez disponemos de la red casi completa de fuentes originales (a falta de una copia manuscrita de la parte de piano) que posibilitaron la consecución de la dificultosa pero lograda edición de Eschig de la partitura general de *Noches* – manuscrito, A7, A8, y los materiales instrumentales manuscritos del estreno-¹²⁴.

Como he explicado anteriormente, a día de hoy no tenemos constancia de que alguna partitura manuscrita de la parte del piano solista de *Noches* haya perdurado en el tiempo. Los distintos archivos en los que he centrado esta investigación (Archivo Manuel de Falla de Granada, Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Archivo de la Sociedad General de Autores de Madrid, Archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivo de la Escuela Superior de Canto de Madrid, Archivos de la *Staadtbibliothek* de Winterthur), no conservan ningún ejemplar. Es de destacar que, a diferencia de hoy en día, los pianistas que trabajaron e interpretaron la obra antes de la efectiva edición de Eschig no contaban con una partitura en propiedad; estamos en época de copias manuscritas, lo que dificultaba su tenencia, y ni siquiera Manuel de Falla conservó nada al respecto. A nuestros ojos parece normal que cualquier pianista pueda contar de forma permanente con una partitura

¹²⁴ A raíz del hallazgo del manuscrito durante la investigación de este trabajo, Breitkopf und Härtel en colaboración con G. Henle Verlag ha publicado en 2018 una versión Urtext de *Noches en los jardines de España* con la orquesta reducida a un piano -arreglo que resulta novedoso por cuanto hasta ahora tan sólo se disponía de la reducción orquestal de Gustave Samazeuilh para cuatro manos publicada por Eschig en 1922-, tomando el manuscrito y la copia A7 como fuentes principales, junto a los borradores catalogados por Antonio Gallego como XLIX A1-6 sitos en el Archivo Manuel de Falla. Además consulta una primera edición de la partitura general de Max Eschig de 1923 (ubicada en Washington, Library of Congress, shelfmark M1010. F2 N49), una primera edición de la parte de piano de Max Eschig de 1923 (ubicada en Boulder, University of Colorado, Howard B. Waltz Music Library, shelfmark M1011 F22 N6p) y una primera edición de la versión de Samazeuilh de Max Eschig de 1922 (ubicada en Viena, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark M.S. 13367). Sin embargo no toma en consideración la copia manuscrita A8 (así denominada por la autora de este trabajo por continuidad con los criterios de Antonio Gallego en su catalogación de la obra de Manuel de Falla) ni los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8 (así denominados por la autora de este trabajo por haberse encontrado en la misma capeta que la copia manuscrita A8), de absoluta trascendencia en el devenir de la edición de la partitura y sin duda desconocidos para los responsables de la revisión. *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018. La edición es analizada en el capítulo [III, 8.8.] de este trabajo. La segunda edición revisada Urtext en la versión original para piano y orquesta, aparecida unos meses más tarde, desconoce igualmente las fuentes A8 y MAT.A8: *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score*, op. cit. Urtext Partitura General 2018. La edición es analizada en el capítulo [III, 8.2.] de este trabajo. Sobre el hallazgo del manuscrito y sus características véase PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “Manuel de Falla y *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur”. Quodlibet, nº 64, (enero-abril 2017), p. 71-106. Monográfico Manuel de Falla (III). Véase PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “*Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla”. Revista *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, volumen 25, junio de 2018, Madrid, pp. 191-210.

de estudio, pero en esta época se trataba únicamente de partituras manuscritas en préstamo; una vez cumplido su papel, la copia debía ser puesta a disposición del editor, quien gestionaría sus próximos préstamos. Una vez Falla puso una copia de estas características en manos de Eschig en junio de 1920¹²⁵, el editor procedió a ponerla a punto (“mettre au point”) y a copiarla (copia de la copia), dando comienzo a la gestión de su empleo, como demuestran algunas de las situaciones relatadas en la correspondencia¹²⁶. Por la correspondencia de Eschig sabemos que dicha copia fue copiada en España, ya que en una carta de fecha más tardía aludió a ella como “[...] la partie de piano-solo (copiée en Espagne) [...]”¹²⁷. La copia de la copia, ésta copiada en París y también puesta a punto, fue entregada al pianista Alfred Cortot¹²⁸.

Sabemos que hasta 1922¹²⁹ no apareció ninguna edición de la obra en ninguna de sus partes ni de sus versiones. Y es altamente improbable que los pianistas estudiaran la obra con una partitura general. Me pregunto a menudo si hubiera podido ser Falla el autor/copista de alguna de las copias manuscritas de la parte de piano; él conocía la parte de memoria, en todos sus matices, y probablemente no habría sido un trabajo demasiado comprometido para él hacer una copia. Este proceder habría podido tener sentido en el caso de que el compositor hubiera necesitado, por su cuenta e interés, una copia rápida y al mismo tiempo rigurosa, como por ejemplo en las circunstancias del estreno de Cubiles. Falla tenía un grandísimo oficio y una mayor disciplina, y conocía a la perfección sus obras, no sólo por el tiempo que empleaba en su composición, sino sobre todo por su dedicación en la fase posterior de revisión,

¹²⁵AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920. La dilatación de los tiempos en la entrega del material de gestión y difusión de la obra a Eschig se vio afectado, entre otras cosas, por la guerra europea. De hecho hay un vacío de correspondencia entre Falla y su editor en los años 1918 y 1919. Eschig pasa de escribir la carta de 10 de agosto de 1917 (AMF 9142-023) a 20 de enero de 1920 (AMF 9142-024) y Falla de 28 de diciembre de 1916 (AMF 9142-048) a 25 de junio de 1920 (AMF 9142-050), fecha que se corresponde con su llegada a Madrid tras el viaje parisino que realizó las semanas previas (durante la cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot el 3 de junio, y entregó la copia manuscrita orquestal A7 a Eschig). En la carta de 17 de agosto de 1920 que Eschig envía a Falla (AMF 9142-032), el editor menciona partituras y materiales que le fueron enviados en julio de 1917 y que han desaparecido en su ausencia por la guerra, lamentándose profundamente de ello.

¹²⁶Véase carta de 23 de marzo de 1921 que Pérez Casas escribió a Falla en relación a la interpretación del pianista Abreu (AMF 7399-006, original autógrafo y firmado), en la que se menciona la gestión del material pianístico a cargo de Eschig.

¹²⁷AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 26 de febrero de 1921. Eschig trataba de relatar un incidente acaecido en relación con la copia de piano solo que recibió en junio de 1920 y el director de orquesta Pérez Casas. Véase capítulo [II, 7.2.].

¹²⁸AMF 9142-031 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 13 de julio de 1920.

¹²⁹En 1922 apareció la edición de Eschig de *Noches* en la versión de Gustave Samazeuilh, en su arreglo orquestal para un piano a cuatro manos. Esta edición se adelantó a la versión original de *Noches* para piano y orquesta, pues a los avatares editoriales hay que sumar los amplios periodos de tiempo que se tomó Falla en la corrección de errores de las pruebas de edición de su versión orquestal.

reelaboración, modificación, corrección, supresión y/o añadidos. Además, y esto es muy importante en cuanto a la asimilación y aprehendimiento de las mismas, él era también intérprete desde la doble perspectiva del director y del pianista, siendo capaz de hacer reelaboraciones y arreglos sobre la marcha, sin necesidad de papel o guión.



SALLE GAVEAU 45 et 47, Rue La Boétie
 ☐ Téléphone : ÉLYSÉE 28-19 et 28-20 ☐

SAISON 1919-1920 11^e ANNÉE

68^{ME} CONCERT

LE JEUDI 3 JUIN 1920
 à 8 heures 1/2 du soir (heure militaire)

PROGRAMME

1. **SONATE** (°) pour Violoncelle et Piano. Paul de MALEINGREAU
 (1^{re} Audition à Paris)
 I. Animé. Un peu plus lent. Lent. — II. Très modéré.
 III. Animé. Un peu plus lent. Très animé. Très calme. Un peu plus animé.
 MM. ANDRÉ-LÉVY et Georges de LAUSNAY.
2. **LES SOIRÉES DE PÉTROGRADE** (°) (1919) Darius MILHAUD
 (1^{re} Audition)
 A) L'ANCIEN RÉGIME.
 I. L'Orgueilleuse. IV. L'Infidèle.
 II. La Révoltée. V. La Perverse.
 III. La Martiale. VI. L'Irrésolue.
 B) LA RÉVOLUTION.
 I. La Grand'Mère de la Révolution. IV. Le Convive.
 II. Les Journées d'Août. V. La Limousine.
 III. Monsieur Protopopoff. VI. Le Colonel Romanoff.
 Mme ROMANITZA. Au Piano : M. Georges AURIC.
3. **THÈME ET VARIATIONS** (°°) pour Piano (1915) Marcel ORBAN
 (1^{re} Audition)
 Mlle Antoinette VELUARD.
4. **LA BONNE CHANSON** (°°°) (Paul Verlaine) Gabriel FAURÉ
 I. Une Sainte en son auréole. VI. Avant que tu ne t'en ailles.
 II. Puisque l'aube grandit. VII. Donc, ce sera par un clair jour d'été.
 III. La Lune blanche luit dans les bois. VIII. N'est-ce pas?
 IV. J'allais par les chemins perdus. IX. L'hiver a cessé.
 V. J'ai presque peur, en vérité.
 Mme Magdeleine GRESLÉ. — Au Piano : M. ROGER-DUCASSE.
5. **NUIT DANS LES JARDINS D'ESPAGNE**. Manuel de FALLA
 (*Impressions symphoniques pour Piano et Orchestre. Réduction à 2 Pianos*) (1^{re} Audition)
 I. Au Généralife. — II. Danse lointaine. — III. Dans les jardins de la Sierra de Cordoue.
 (Les numéros II et III s'enchaînent).
 Au Piano principal : Mlle Rosa Garcia ASCOT. — Second Piano (Réduction de l'Orch.) : L'AUTEUR.
6. **QUATUOR A CORDES** (°) Maurice RAVEL
 I. Allegro moderato. — II. Assez vif. Très rythmé. — III. Très lent. — IV. Vif et agité.
 Le Quatuor Pascal : MM. A. PASCAL, de SAINT-MALO, P. VILLAIN et Mlle L. RADISSE.

PIANO GAVEAU

(°) Durand. (°°) Roudoz. (°°°) Hamelle.

En raison de l'obligation d'évacuer la salle avant 11 h., le Concert commencera très exactement à 8 h. 1/2

Le Mardi 15 Juin, à 8 h. 1/2, Concert hors série
 Avec le Concours de l'A. C. P. (Association Chorale de Paris)
 * AUDITION D'ŒUVRES DE
Lili Boulanger, Debussy, Ducasse, Ladmiraull, Ravel, Roland-Manuel, Léo Sachs

Ilustración 1. Programa del concierto del 3 de Junio de 1920 en la Sala Gaveau de París. [AMF FE 1920-005]

En el caso de *Noches*, es notorio que en más de una ocasión (con anterioridad al encargo de Samazeuilh) Falla interpretó públicamente la obra desde el piano, llevando a cabo el papel orquestal mientras acompañaba a algún otro pianista en el papel solista; probablemente iba reduciendo sobre la marcha la parte de orquesta a un piano¹³⁰. Sin embargo, por más que he buscado borradores o documentos de un arreglo de estas características a mano suya o de algún copista, no queda constancia de la existencia de los mismos. Ciertamente es que Falla no los necesitaba¹³¹, y en este punto estoy totalmente de acuerdo con el musicólogo Chris Collins, quien afirma:

[...] No se conserva ninguna reducción de las partes orquestales para un solo piano, y es improbable que llegara a escribirse una: Falla tocó casi con certeza a partir de un ejemplar de la partitura orquestal o, quizás, de memoria [...]¹³².

Si Falla llegó a escribir algún arreglo o copia pianística será una duda que persistirá siempre sobre este asunto mientras no se encuentre documento que lo certifique. Pero parece lógico que alguna debió de existir, pues aunque para él no fuera necesaria, lo más probable es que sí lo fuera para sus colegas pianistas contemporáneos que ocasional o frecuentemente interpretaron la parte de orquesta a un piano¹³³.

¹³⁰ Programa original del concierto conservado en AMF FE 1920-005, fechado el 3 de Junio de 1920 en la Sala Gaveau de París y organizado por la *Société Musicale Indépendante*, en el que Falla acompañó a un piano sus *Noches en los jardines de España* a la pianista solista Rosa García Ascot (considerada la última y casi única discípula de Falla, que más adelante contrajo matrimonio con Jesús Bal y Gay). Mayor información sobre la posible existencia de la reducción orquestal de *Noches* a un piano (dos manos) consta en el capítulo [II, 7.3.] sobre la transcripción de Gustave Samazeuilh, quien, como sabemos, redujo la orquesta a un piano a cuatro manos.

¹³¹ Véanse los capítulos [7.3.5.] “Posibilidad de la existencia de una reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano (dos manos) de Manuel de Falla” y [7.3.6.] “Acercamiento al catálogo de Manuel de Falla. Las transcripciones pianísticas. Reflexiones sobre las transcripciones pianísticas de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*”. Los mismos abordan la cuestión de las transcripciones pianísticas de Manuel de Falla.

¹³² COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXXI.

¹³³ La familia de Alicia de Larrocha (1923-2009) fue entrevistada al respecto. La pianista interpretó en época más reciente, además de la parte solista de *Noches* en innumerables ocasiones, la reducción orquestal de la obra a un piano –presumiblemente desde una transcripción en partitura, de la cual tampoco hay constancia documental-, como atestigua un programa de mano de la Academia Marshall de Barcelona del 17 de mayo de 1943, en el que la pianista llevó a cabo la reducción de orquesta a un piano acompañando a su marido, el pianista Juan Torra. Disponemos de tres ejemplares históricos primeras ediciones de Eschig de *Noches* (partitura orquestal) pertenecientes a dos pianistas de la época y a la Orquesta Sinfónica de Madrid, valiosas para mi investigación. La primera de ellas la he denominado partitura Cubiles [PC] y es un ejemplar de la primera edición de Eschig de la partitura original para piano y orquesta de *Noches*, con doble dedicatoria: la de Falla a José Cubiles de 1923 – año en que fue publicada- y la de Cubiles a su alumno Jacinto Matute (1935-2008) de 1968, año en el que se la regaló. Éste último formó dúo estable de pianos durante numerosos años con la pianista M. Angeles Rentería, y el documento citado es propiedad de la familia Izquierdo Rentería, llegando a mis manos a través del hijo de la pianista, Wolfgang Izquierdo Rentería. Es de destacar la importancia de la escuela pianística que proviene directamente de Falla a través de los alumnos de Cubiles en su Cátedra del conservatorio madrileño. El segundo ejemplar es una copia de otra primera edición de Eschig de la partitura original para piano y orquesta de *Noches*

Los copistas profesionales (o “copiantes”, como era habitual referirse a ellos en la época) eran un eslabón fundamental en la cadena musical del momento¹³⁴; solían tener mucho trabajo (de copistas y de sus otros oficios que compaginaban) y no siempre atendían al máximo de sus facultades la tarea de copia de la obra que tenían sobre la mesa. Pero su función no deja de representar una pieza necesaria dentro del engranaje de hacer llegar la obra de un compositor a los intérpretes, para que el público pueda conocer la obra; su responsabilidad era clara: la partitura de la obra “pasaba por el copista” y “salía del copista” con un nuevo ejemplar copiado. Una labor tan fundamental y responsable estaba considerada, a la vez, vacía de contenido frente a los verdaderos “maestros” de la música que representaban los compositores, los músicos profesionales y los directores de orquesta. Esto no es del todo cierto a nuestros ojos, pues si bien la componente artística de su trabajo era cuestionable, sus partituras eran los únicos vehículos de transmisión e interpretación de una obra que, junto al manuscrito, permitían su conocimiento; sin embargo la implicación del copista nunca alcanzaría niveles siquiera cercanos a los del creador o a los de los intérpretes; de la misma forma que su estatus social nunca podría asimilarse ni parecerse al de los verdaderos maestros de la música¹³⁵.

Algunos descuidos de los copistas se iban corrigiendo de copia a copia, pues por superfluos eran fácil y visiblemente identificables; sin embargo, los errores más escondidos, más complejos o cuyo descubrimiento requería conocimientos musicales más amplios, se perpetuaban en el traslado de la información entre copias. Los copistas tenían conocimientos musicales, como es lógico, junto a nociones sobre diseño gráfico para proceder a una paginación coherente y profesional de sus copias; muchas veces eran personas derivadas de

perteneciente al pianista Joaquín Nin –sita en AMF XLIX C4–, otro insigne intérprete de *Noches* y contemporáneo de Falla. El tercer ejemplar fue hallado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con el sello de la Sinfónica cuidadosamente tachado en cada uno de sus 46 cuadernillos instrumentales (el juego está completo). Los tres ejemplares contienen anotaciones y se erigen en fuentes secundarias de este trabajo.

¹³⁴ El otro eslabón fundamental en la cadena editorial musical de la época será el grabador, cuyo oficio hoy en día es inexistente por falta de aplicación; pero los medios técnicos de principios del siglo XX lo hacían imprescindible, siendo muy demandados los grabadores de la ciudad de Leipzig (Alemania), representados por firmas como *Breitkopf* (1719), *Röeder* (1846) o *Brandstetter* (1862), símbolos del progreso y esplendor del momento.

¹³⁵ HOLST, Spencer. “El copista de música” en *El idioma de los gatos (The language of cats)*. Ediciones de la Flor S.R.L., Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires, 1995. Traducción de Ernesto Schóo. Spencer Holst (1926-2001), aludido como “el Kafka de los barrios bajos de Nueva York”, fue un escritor estadounidense creador de fábulas contemporáneas narradas con un estilo muy personal; ganó el Premio Rosenthal de la *American Academy and Institute of Arts and Letters* en 1976. *El idioma de los gatos* incluye 20 relatos, siendo uno de ellos “El copista de música”, un delicioso cuento sobre un copista de música profesional.

otros oficios musicales (compositores frustrados o con poca actividad creativa, arreglistas, músicos *amateur*...), pero no se les requería un alto nivel del lenguaje musical, de la armonía o de orquestación. Justo la falta de conocimientos en estas tres disciplinas de la práctica musical era la causa más importante de los errores de los copistas, que a veces descuidaban la escritura de un acorde introduciendo notas erróneas o señalando una clave incorrecta. Dentro del gremio de los copistas los había mejores y peores, más cuidadosos y menos atentos, que poseían una escritura más elaborada o que simplemente transcribían, que imprimían un sello personal en sus copias o que no lo hacían, más reputados y menos solicitados, más caros y más económicos, más escrupulosos y más descuidados. El hecho de incluir o no claves y armadura en cada página era algo que dependía de ellos mismos, encontrándonos copias contemporáneas muy cuidadas en estos detalles junto a otras que los descuidaban; en el caso de nuestras fuentes fundamentales el manuscrito (no es una copia, pero es una de nuestras fuentes manuscritas) y A7 demuestran alto cuidado en estos parámetros mientras que A8 y los materiales manuscritos MAT.A8 los descuidan. Entre los copistas reputados por la calidad de sus copias en la época cabe destacar los nombres de Torá¹³⁶ y de Luis Gracia¹³⁷, a quienes alude Tomás Bretón¹³⁸ (1850-1923) en sus diarios y en su correspondencia con Isaac Albéniz respectivamente. Incluso era habitual que las orquestas dispusieran en plantilla de un copista, que solía ser uno (u varios) de sus músicos, el cual compaginaban así ambos oficios para ingresar algún dinero extra.

¹³⁶ “[...] debo decirle que el mejor copiante que aquí conocemos es el señor Torá, profesor de su orquesta”. BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Acento Editorial, Madrid, 1994, 2 vol. Tomo II, p. 487. Desconocemos el nombre propio del señor Torá, que en todos los escritos aparece sin alusión al mismo. En este caso, la afirmación es de Tomás Bretón.

¹³⁷ SOBRINO, Ramón. “El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98”. Cuadernos de Música Iberoamericana, Volumen 5, 1998. Luis Gracia, contrabajista de la Sociedad de Conciertos de Madrid y copista de música, fue vocal de la Sociedad y presidente de la misma entre 1894 y 1898; a su vez Tomás Bretón fue director de la Sociedad de Conciertos de Madrid entre 1885 y 1890. El epistolario de Tomás Bretón a Isaac Albéniz incluye 25 cartas y aborda distintos aspectos relacionados con el ambiente musical de la época, nombrando a Luis Gracia en varias ocasiones, tanto desde la perspectiva de copista como de gestor. Los originales se encuentran en el legado Albéniz de la Biblioteca de Cataluña. Cartas de 8 de agosto, 15 de agosto, 8 de septiembre, 7 de octubre, 13 de diciembre de 1890 (enviadas por Bretón desde San Sebastián y Madrid), 11 de febrero de 1900 desde París y 20 de febrero de 1901 desde Madrid; en esta última Bretón alude a Torá y Gracia para que le sirvan a Albéniz como testigos en su visita al empresario Luis París, con el cual Bretón había tenido un desencuentro con deuda (de cuatro mil pesetas del empresario al músico) y juicio de por medio. Las cartas de Bretón van dirigidas a un Albéniz residente en Londres hasta 1894 y en París (con visitas intermitentes a Barcelona y Bruselas).

¹³⁸ Tomás Bretón y Hernández nació en Salamanca en 1850 y falleció en Madrid en 1923; prolífico compositor, director, violinista y profesor fue uno de los protagonistas más importantes e influyentes de la vida musical española. Gran defensor de la ópera nacional española y de la zarzuela grande, fue director de la Sociedad de Conciertos de Madrid y comisario regio del Conservatorio de Música de Madrid, con unos discursos de apertura de curso de amplio espíritu aperturista y regeneracionista. Vivió en Roma, Viena, París y principalmente en Madrid.

En época de copias manuscritas previas a la publicación de una edición, muchas veces eran los músicos los que, sobre la copia, hacían correcciones de erratas que visualizaban; y esto sucedía con mucha frecuencia, pues como intérpretes musicales –solistas cada uno de su instrumento, integrantes de orquesta o directores- identificaban con presteza las faltas. Es posible ver marcas de este tipo en prácticamente todas las copias manuscritas de la época.

Es especialmente llamativo el caso de los cuadernillos instrumentales manuscritos. Puesto que eran individuales y realizados cada uno de ellos por un copista “humano”, no todos los materiales de la misma cuerda contenían la misma disposición espacial, ni los mismos errores; aunque esto podía suceder si el copista tomaba uno de los cuadernillos ya copiado como modelo y a partir de ahí tiraba el resto intentando respetar la igualdad en los distintos parámetros. Ni siquiera en este caso todos los músicos de la misma cuerda con un mismo error contenido en sus cuadernillos lo señalaban de manera certera; los primeros atriles, siempre más cercanos físicamente al director y más atentos, solían hacer la marca de corrección, frente a los últimos atriles que en muchas ocasiones no apuntaban nada.

6.1. Resumen cronológico de correspondencia sobre la utilización de copias manuscritas de *Noches* en sus diferentes versiones (partitura general, parte del piano solista, materiales instrumentales) con anterioridad a la edición de Eschig.

Voy a hacer aquí un pequeño resumen cronológico del resultado de la lectura de multitud de correspondencia entre los distintos protagonistas relacionados con *Noches* en los años anteriores a su edición, y que tiene que ver con el asunto de las copias de la obra. Pero me gustaría comenzar trasladando una cita de la correspondencia de Falla de octubre de 1916¹³⁹ al Maestro Ansermet, que da muestra de la situación del momento:

[...] Me falta tiempo para obtener una copia. [...]

Este era un comentario que venía a colación por el empleo del manuscrito original de Falla que el Maestro suizo se vio obligado a usar para su interpretación del 4 de noviembre en Ginebra junto al pianista Viñes (“ya que no existe más que el original”). Es evidente que cualquier elaboración de copia en estos inicios requería separarse físicamente del manuscrito

¹³⁹ AMF 6706-041, fechada el 19 de octubre de 1916 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

durante un tiempo considerable; además suponía trasladar el documento, ponerlo a disposición del copista durante el tiempo necesario para su trabajo de copia (con lo que implicaba en cuanto al trato que éste pudiera darle) y volverlo a trasladar una vez terminado el encargo. Era la única dinámica que posibilitaba la reproducción de copias, y tratándose del manuscrito, comportaba un riesgo junto a la paralización temporal de la interpretación de la obra. Sin embargo, pocas veces se alude en la correspondencia a la incomodidad del mecanismo o al temor de estos riesgos, quizás porque estaban tan habituados a ellos que lo veían normal; además tanto compositores como editores eran los primeros interesados en reproducir sus partituras. Precisamente en la carta de la cita aludida, Falla expresaba ese temor en una de las contadas alusiones a esta cuestión y con un fragmento más amplio de la misma (fecha el 19 de octubre de 1916) vamos a comenzar el recorrido por la correspondencia sobre las copias de *Noches*:

[...] Ricardo Viñes toca, en efecto, los *Nocturnos* en Barcelona, con la orquesta de Arbós, dentro de pocos días [en octubre, se desconoce el día exacto], y le traerá el material y la Partitura. Esta es la misma que conoce Ud.: el original escrito a lápiz... Me falta tiempo para obtener una copia. Le agradecería muchísimo me la mandara con el material (por lo menos la partitura) por la valija diplomática, como ha tenido usted la amabilidad de indicármelo. La necesito cuanto antes para los conciertos de aquí, y... tengo un miedo terrible de que se pierda, ¡ya que no existe más que este original!... ¡Cuánto siento no estar en Ginebra para oír la obra dirigida por Ud.!... [...]

En estas breves frases Falla da muchísima información; en un periodo en el que el editor estaba aún al margen de cualquier gestión, comenzaba indicando que sería Viñes (el pianista) quien llevaría el material (las partichelas¹⁴⁰ orquestales) y la “Partitura” (su manuscrito original, escrito a lápiz) a Ginebra. Este hecho ya nos resulta sorprendente por cuanto supone poner en manos de una sólo persona física tan grande responsabilidad. Además Falla recordaba a Ansermet que conocía su manuscrito: “es la misma [la Partitura] que conoce Ud.: el original escrito a lápiz...”, dato que desconocemos por cuanto no nos consta documentado

¹⁴⁰ Es la primera vez que uso este término en el texto de este trabajo, habiendo empleado hasta ahora otros vocablos más generalizados en el lenguaje general, como materiales o cuadernillos instrumentales (u orquestales). Sin embargo “partichela” –que deriva del italiano *particella* o *particelle* (plural)- es el sustantivo que usamos los músicos para referirnos a la partitura parcial del todo que empleamos cada uno de los integrantes del conjunto u orquesta. De esta forma, en una orquesta la partitura que el músico se pone delante en el atril es su partichela, y el conjunto de partichelas (cuadernillos instrumentales) conforman los materiales orquestales de la obra. La partitura general es la que emplea el director de orquesta porque contiene los papeles de cada uno de los intérpretes del conjunto o de la orquesta.

ningún encuentro previo entre ambos en el que consultaran la partitura de *Noches*, pero que habría sido perfectamente posible. Falla daba a entender, por tanto, que todo el material (juego de partichelas y manuscrito) viajaría de Barcelona a Ginebra y solicitaba la devolución por valija diplomática¹⁴¹ del material “(por lo menos la partitura)”, anteponiendo el interés y cuidado de su manuscrito por encima del resto. Después pasaba a expresar su temor (en esta ocasión muy claramente) en cuanto a su posible pérdida, además de indicar que la necesitaba para conciertos programados en España. El riesgo de pérdida incluía la no menos grave posibilidad de deterioro (aunque no lo indicara expresamente), en un documento que además presentaba dos agravantes: era a lápiz y era el único que existía. En cuanto a los materiales, en las cartas de Falla a Ansermet de 1916¹⁴² se mencionaba a la Sociedad Nacional de Música en relación a su propiedad y alquiler, puesto que el editor no había sido aún puesto al tanto de estos eventos. En la misma carta de octubre de 1916 escribía Falla al director suizo:

[...] El material de los Nocturnos es propiedad de la Société Nationale. Le daré a conocer las condiciones de alquiler por Ricardo Viñes [...] ¹⁴³.

Y el 31 de diciembre del mismo año escribía:

[...] El precio de alquiler fijado por la Sociedad Nacional es de 25 ptas. Usted puede enviarlo al Sr. Conde de Lascoiti, calle Villanueva nº 5 [...] ¹⁴⁴.

Justo en este mismo mes Eschig escribía a Falla una carta en la que le pedía desesperadamente el manuscrito de *Noches en los jardines de España* (partitura orquestal y concertante de piano) junto a los materiales que estaban siendo empleados por Viñes, acusándole de haberle mentido, de haberle escondido la verdadera realidad de la obra –ya

¹⁴¹ Cartera cerrada y precintada que contiene correspondencia oficial entre un gobierno y sus agentes diplomáticos en el extranjero y que, por su importancia, no se confía al servicio de Correos.

¹⁴²AMF 6706-041, carta del 19 de octubre de 1916, y AMF 6706-042, postal del 31 de diciembre de 1916. Copias fotográficas de los originales autógrafos, que se encuentran en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra. Falla se estaba refiriendo al material instrumental de *Noches en los jardines de España*; dadas las fechas aún cercanas al estreno (seis y ocho meses después), probablemente se tratara de los materiales manuscritos del estreno. Sobre AMF 6706-041 véase NOMMICK, Yvan, “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”, en *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla. Op. cit.* pp. 27-38.

¹⁴³AMF 6706-041 “[...] Le matériel des Nocturnes est de la propriété de la Société Nationale. Je vous ferai savoir des conditions de location par Ricardo Viñes [...]”.

¹⁴⁴AMF 6706-042 “[...] Le prix de location fixé par la Sociedad Nacional est de 25 ptas. Vous pouvez l’envoyer à M. le Conte de Lascoiti, rue Villanueva nº 5 [...]”. Hemos localizado la Baronía de la Andaya, un título nobiliario español creado en 1891 a favor de José Patricio Fernández de Lascoiti y Sancha, Conde pontificio de Lascoiti; le sucedió José Fernández de Lascoiti y Jiménez en 1907. Desconocemos el vínculo entre la Sociedad Nacional de Música y el Conde.

estrenada e interpretada en varias ocasiones-, e incluso de haber realizado por su cuenta los materiales instrumentales y demás trámites necesarios para la interpretación de la obra¹⁴⁵:

[...] usted no tiene ni el derecho de hacer un material sin mi conocimiento ni de rechazarme el manuscrito. [...].

Es una verdadera lástima que las cartas de Falla remitidas a Eschig que se conservan en AMF no estén aún transcritas porque podríamos acceder a relevantes informaciones a través de las respuestas y comentarios del compositor; sin embargo, los borradores de las mismas son ilegibles a causa de la caligrafía y el desorden que presentan. Se hace necesaria una labor de análisis y lectura de las mismas para proceder a transcribir sus textos.

Por carta manuscrita de 3 de febrero de 1918¹⁴⁶ Miguel Salvador comunicó a Falla que Bartolomé Pérez Casas (director de la Orquesta Filarmónica de Madrid) solicitaba una partitura de los *Nocturnos*:

[...] Pérez Casas desea tener la partitura de tus Nocturnos, que creo la tienes tú.
Ten en cuenta que pasado el viernes hay que llevarla a los atriles [...].

Parece altamente probable que la partitura solicitada por Miguel Salvador pudiera ser otra vez el manuscrito original de Falla o algún ejemplar copiado a mano del mismo, pero tengo mis dudas sobre el hecho de que en fechas tan tempranas la copia XLIX A7 existiera y estuviera ya en uso, por cuanto la misma se encargó para proceder a la edición de la obra, que se inició entrado el año 1920¹⁴⁷. En realidad habían pasado ya casi dos años desde el estreno de

¹⁴⁵ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 23 de diciembre de 1916. Véase capítulo [II, 7.] sobre la edición de *Noches en los jardines de España*.

¹⁴⁶ AMF 7576-010 (original autógrafo y firmado). Miguel Salvador Carreras fue una persona muy influyente en estos años; diputado y Doctor en Derecho, asumió varios cargos en el ámbito de la jurisprudencia, así como en el musical: fue miembro fundador de la Sociedad Filarmónica de Madrid, vicepresidente del Consejo Nacional de Música, presidente de la sección de Música del Ateneo de Madrid (1912-1921), presidente de la Sociedad Nacional de Música (1914), académico de número y tesorero de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También ejerció como crítico musical en *El Globo* y colaboró con la *Revista Musical Hispanoamericana* y con la revista *España*. Condenado a muerte tras la Guerra Civil, su pena fue conmutada fundamentalmente debido a la intercesión de Falla, con el que mantuvo siempre una gran amistad, perdiendo su título de académico en 1941 por una orden ministerial. En el extracto de esta carta actuaba desde su cargo de la Sociedad Filarmónica de Madrid, cuya orquesta había programado *Noches en los jardines de España*; creemos que en este caso Salvador está refiriéndose a una partitura general, que no podía ser otra que el manuscrito o alguna de las copias manuscritas. En cuanto al día de la semana mencionado, probablemente se estuviera refiriendo al viernes 8 de febrero de 1918 (1881-1962), por cuanto el 3 de febrero de ese año fue domingo.

¹⁴⁷ El papel empleado para la copia XLIX A7 porta la marca de la SAE (Madrid), en su margen superior izquierdo; es de suponer, por tanto, que fuera realizada por algún copista de la Sociedad.

Noches, tiempo suficiente para haber podido realizar alguna copia del manuscrito original que habría facilitado y fomentado la interpretación de la obra. Por otro lado, la expresión de Salvador suponiendo que la partitura obraba en poder de Falla, puede hacernos creer que se trataba del manuscrito original. La frase hecha “hay que llevarla a los atriles” podría hacer pensar que Pérez Casas estuviera aludiendo a un material orquestal, sin embargo él, como director, estaba solicitando una partitura para sí mismo, a la vez que estaría gestionando por otro lado el tema de los materiales con la Sociedad Nacional de Música.

En el Archivo Manuel de Falla hemos localizado una carta de la Sociedad de Autores Españoles (Madrid) dirigida a Falla y fechada el 29 de abril de 1918¹⁴⁸; la misma está firmada por Ramón Medel y aborda la cuestión de una copia de *Noches* (Partitura+partes) que había sido efectuada y que queda vinculada al pianista Arthur Rubinstein, el cual llevó la obra a Buenos Aires en septiembre de 1918. Copiamos aquí el texto de la correspondencia, que se desarrolla en 3 cuartillas, la tercera de las cuales incluye la cuenta detallada y el importe debido por dicha copia (el papel lleva impreso el membrete de SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES, MADRID)¹⁴⁹.

1ª página: (en vertical) Hemos estado en el Hotel Palace y ya se había marchado.

MEMBRETE

Sr. Don Manuel de Falla

Apreciable maestro: adjunto la nota del gasto de la copia de su obra “Una noche en los jardines de España”. No podemos hacer recibo nosotros particularmente, puesto que hay que abonarlo en caja a su nombre, puesto que a su nombre se ha hecho el trabajo, pero puede V. poner una nota al Sr. Rubinstein para que lo abone por la presente cuenta y luego se abona en caja. Suyo, Ramón Medel.

¹⁴⁸ AMF 9150-007, original manuscrito en tres cuartillas de papel con membrete de la SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES, MADRID. Véase la Ilustración 2. La correspondencia entre la SAE y Manuel de Falla, custodiada en la carpeta de correspondencia 9150, es copiosa. Incluye numerosos comunicados sobre la “RECAUDACION obtenida a favor del Socio D. Manuel de Falla” (por derechos de autor), especificando Fecha, “Nº Del Programa, Población, Local, Conceptos, Le Corresponde (Pesetas, Céntimos)”. Los recibos suelen aparecer sellados (SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES MADRID) y firmados.

¹⁴⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M.ª Luz: “La Copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa”, en: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Editores) Colección de Estudios 148, Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM 2012, pp.551-566. Este artículo proporciona amplia información sobre el funcionamiento de la Copistería de la SAE en estos años.

2ª página: (en horizontal)

Cuenta del importe de la copia “Una noche en los jardines de España” cuyo detalle va al dorso.

Madrid 29 de abril de 1918

Recibida la cantidad expresada

Ramón Medel (firma)

Sr. Don Manuel de Falla

3ª página: (en vertical) MEMBRETE

Violines 1ºs -7- a -10 hojas-----	70
id- 2ºs -----6- a 10 ”-----	60
Violas -----5- a 10 “-----	50
V.Cellos-----4- a 10 “-----	40
Contrabajos---4- a 7 “-----	28
Flautin-----	5
Flauta 1ª (5)---2ª (5)-----	10
Oboe 1º (5)---2º (4) Corno (5)-----	14
Clarinete 1º (6) 2º (5)-----	11
Fagot 1º (6) 2º (5)-----	11
Trompa 1ª (6) 2ª (6) 3ª (5) 4ª (5)-----	22
Trompeta 1ª (4) 2ª (4)-----	8
Trombones 1º (3) 2º (3) 3º (3) Tuba (3)---	12
Timbales (4) arpa (5)-----	9
Platillos (2) Celesta (2) Piano (21)-----	<u>25</u>
	325
Partitura-----	92

325 hojas de instrumentos

a-----0,40 hoja-----150'00

92 de partitura a 0,50 -----46'00

Papel----- 19'60

215'60

Hemos estado en el Hotel Palace
y ya se había marchado.

SOCIEDAD

DE

AUTORES ESPAÑOLES

MADRID

Sr Don Manuel Falla.

Apreciable maestro: ad-
junto la nota del gasto de
la copia de su obra "Una
noche en los jardines de Espa-
ña" no podemos hacer recibo
nuestro particularmente, puen-
to que hay que abonarlo en
caja a su nombre, puesto
que a su nombre se ha
hecho el trabajo, pero puede
V. poner una nota al
Sr Rubinstein para que lo
abone por la presente
cuenta y luego se abona
en caja.

Mande suyo

Ramon Medel

Cuenta del importe de la copia "Una noche
en los jardines de España" cuyo detalle va al dorso.

Madrid 29 de Abril de 1918

Recibida la cantidad expresada

Ramon Medel

Sr Don Manuel de Falla.

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES MADRID	
Violines 1 ^o - 7 - a - 10 hojas	70
id. 2 ^o - 6 - " - 10 "	60
Violas - 5 - " - 10 - "	50
V. Cellos - 4 - " - 10 - "	40
Contrabajos - 4 - " - 7 - "	28
Flautas	5
Flauta 1 ^o (5) - 2 ^o (5)	10
Oboe 1 ^o (5) - 2 ^o (4) - Corino (5)	14
Clarinete 1 ^o (6) 2 ^o (5)	11
Fagot 1 ^o (6) 2 ^o (5)	11
Trumpeta 1 ^o (6) 2 ^o (6) 3 ^o (5) 4 ^o (5)	22
Trompeta 1 ^o (4) 2 ^o (4)	8
Trombones 1 ^o (3) 2 ^o (3) 3 ^o (3) Tuba (3)	12
Quintales (4) arpa (5)	9
Platillos (2) Celesta (2) - Organ 21	25
	325
Partitura - - - - -	92
375 hojas de instrumentos	
a - 0,40 hoja - - - - -	150,00
92 de partitura a 0,50 - - - - -	46,00
Papel - - - - -	19,60
	215,60

Ilustración 2. Correspondencia de la Sociedad de Autores Españoles con Falla, 29 de Abril de 1918, con el detalle de la cuenta por la copia de un juego completo de *Noches para el pianista Rubinstein*. Tres cuartillas de papel.

[AMF 9150-007]

En la segunda cuartilla podemos acceder al detalle del importe de la cuantía por la copia: en él vemos cómo se tarifica de manera distinta la copia de instrumentos (a 0,40) de la copia de Partitura (a 0,50), junto a un valor relativamente moderado del precio del papel (la unidad de papel sale a 0,047, teniendo en cuenta que entre instrumentos y Partitura asciende a 417 unidades¹⁵⁰). La copia de 1918 de Partitura+partes (juego completo de materiales) de la Sociedad de Autores Españoles ascendió en su totalidad a 215,60 pesetas¹⁵¹ y le fue asignada al pianista Arthur Rubinstein para su gira americana. Si comparamos esta cuantía con la que costó 290 pesetas en 1920 a cargo de la Sociedad Nacional de Música, el precio es más económico (abordaremos la descripción de esta copia seguidamente), aunque hay que tener en

¹⁵⁰ No estamos teniendo en cuenta en los cálculos el mayor tamaño del papel que correspondería a la Partitura en relación al de las partichelas, puesto que en el detalle tampoco se menciona; no es un dato significativo.

¹⁵¹ En la nota 164 hacemos una estimación del valor aproximado que hoy en día podrían tener esta y otras cuantías de la época expresadas en la correspondencia, a través de varios simuladores de conversión.

cuenta que habían pasado dos años y que los precios se habían visto incrementados en los últimos tiempos (como declara en varias ocasiones por carta el editor Eschig en alusión a los precios post-guerra). Queremos hacer notar que entre el detalle de los cuadernillos instrumentales aparece en la última línea el correspondiente al Piano; y su extensión de 21 páginas evidencia que es la parte del piano solista (no podía ser otra). Este dato resulta, cuanto menos, llamativo e inesperado, pues no habíamos caído en la cuenta de que un encargo de material orquestal podría conllevar en el juego la parte del piano solista: la diferencia es evidente, mientras que ésta necesita estar en posesión del pianista durante un tiempo razonable para su aprendizaje y estudio, el resto de partichelas queda custodiado en su conjunto en una carpeta, preparado para la orquesta que lo solicite. Como dato curioso, podemos comentar que el importe de la copia sin la parte de piano habría costado 9,38 pesetas menos, es decir 206,22 pesetas, diferencia plausible. Este caso es particular por ser una copia destinada a un pianista que probablemente requería el cuadernillo del piano como factor determinante en su marcha a América, pero en otros casos, estas partes pianísticas manuscritas, en el caso de ser copiadas junto a los materiales orquestales, quizás se alquilaran de modo independiente para que los pianistas pudieran aprender adecuadamente su brillante y virtuoso papel con la antelación necesaria.

Otro dato fundamental que nos aporta el detalle de la cuenta de copia de la SAE de abril de 1918 es el número de páginas adjudicado a la Partitura (se refiere a la partitura general); las 92 páginas no se corresponden con las 105 páginas de música notada de manuscrito y A7, pero tampoco con las 82 de la copia A8 ni con las 80 de la edición orquestal de Eschig. Este hecho nos da muestra de que hasta la sistemación del maquetado que los grabadores de Eschig marcaron entre las páginas de A7 (después de junio de 1920)¹⁵², las copias manuscritas se elaboraron en diversas formas, probablemente respondiendo al único y válido criterio del copista concreto.

¹⁵² La copia A7 fue marcada por los grabadores de Eschig, estableciendo un maquetado que respondía a 80 páginas de música notada; la copia A8 siguió este plan pero se excedió en 2 páginas (82 en total). Las 92 páginas de la copia de la SAE de 1918 responden a una copia que, aún comprimiendo el contenido original del manuscrito (la copia A7 aún no existía, aunque fue copiada más tarde por la SAE), no llega a la síntesis de la copia A8 o de la edición orquestal de Eschig; desconocemos esta copia, no pudiendo, por tanto, confirmar si las 92 páginas responden exclusivamente a texto musical o si, por el contrario, cuentan con portadas o anversos/reversos vacíos. Estas pruebas nos permiten contar ya, de forma fehaciente, con cuatro modelos de copia orquestal de *Noches*: manuscrito y A7 (105 páginas), copia SAE de 1918 (92 páginas), copia A8 (82 páginas), edición orquestal de Eschig (80 páginas).

Tras numerosa correspondencia cruzada entre Eschig y Falla solicitando el primero la partitura al segundo, por carta de 28 de junio de 1920 el editor confirmó a Falla la recepción de la parte del piano solista de *Noches*¹⁵³ e informó del envío de la parte de orquesta al compositor y arreglista Gustave Samazeuilh para proceder a la elaboración de su particular reducción de la orquesta para piano a cuatro manos, encargada por él mismo. Eschig necesitaba ambos manuscritos para iniciar su proceso editorial, pues como veremos más adelante, las ediciones de piano solo y de la versión de Samazeuilh derivarían de la parte pianística manuscrita (aunque Samazeuilh se sirviera igualmente de una partitura orquestal manuscrita para elaborar su reducción), mientras que la edición orquestal partiría necesariamente de una copia manuscrita orquestal¹⁵⁴.

[...] Primero de todo gracias por el envío de la parte de piano de *Noches*, que yo pondré a punto según vuestras indicaciones. He remitido la partitura de orquesta de la misma obra a M. Samazeuilh [...] ¹⁵⁵.

En cuanto a la parte de piano no podemos identificar cual fue la copia enviada a Eschig, debido a que no nos consta la existencia de ninguna partitura manuscrita de tales características, pero todo indica que debió tratarse de una hecha copiar por Falla en España para la ocasión. Como hemos dicho, los pianistas de entonces carecían de una copia en propiedad para su estudio¹⁵⁶, teniendo que depender de un préstamo siempre que hubiera ejemplares disponibles.

¹⁵³AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Por carta de Eschig de 26 de febrero de 1921 en alusión a esta copia pianística sabemos que fue copiada en España: AMF 9143-002.

¹⁵⁴ El análisis de las distintas ediciones de Eschig de *Noches en los jardines de España* en sus diferentes versiones indica una doble proveniencia: por un lado las versiones pianísticas derivadas de unas planchas (Samazeuilh-parte piano solista) y por otro la versión orquestal derivada de otras planchas (piano y orquesta). Las primeras fueron elaboradas en Francia, mientras que las segundas lo fueron en Alemania, lo cual es plausible no sólo por los errores diferenciados en ambos casos, sino también por la diversidad en el maquetado y en las diferencias de escritura de las indicaciones expresivas y dinámicas. Aunque la edición de la versión de Samazeuilh fue la primera en publicarse, parece que pudo grabarse antes la del piano solista, de forma previa al montaje de planchas elaborado para la versión de Samazeuilh, que requería el concurso de la parte original del piano en partitura con los dos pentagramas dobles de la reducción orquestal. Véanse [III, 8.7.] y [III, 8.8.] sobre los errores en la parte de piano editada y los errores exclusivos de la versión editada de Samazeuilh, pudiéndose comprobar mayor número de erratas en la anterior en el tiempo, a pesar de que ambas ediciones contienen errores.

¹⁵⁵ “[...] Merci d’avance pour l’envoi de la partie du piano des Nuits, que je farais mettre au point selon vos indications. J’ai remis la partition d’orchestre de la meme ouvre a M. Samazeuilh [...]”. Por tarjeta AMF 9142-028 (original mecanografiado) con la misma fecha de 28 de junio de 1920 Eschig daba acuse de la recepción de la parte de piano, para que el compositor no se inquietara: “La partie du piano vient d’arriver”. El reverso de esta tarjeta postal, con dirección postal madrileña, está reproducido en la Ilustración 5.

¹⁵⁶ Los pianistas de la época que abordaron el estudio e interpretación de la parte solista de *Noches* normalmente repitieron la experiencia, sin embargo no podían conservar una partitura de estudio con sus anotaciones personales, porque las copias manuscritas eran devueltas tras su uso. Nos cuesta creer que el material pianístico

Falla había visitado París a finales de mayo de 1920 (el 3 de junio interpretó en la Sala *Gaveau* la reducción orquestal de *Noches* en un piano a dos manos acompañando en la parte solista a la pianista Rosa García Ascot) y había llevado a Eschig la partitura orquestal de *Noches*¹⁵⁷; inmediatamente después, el compositor le había enviado por correo postal la parte de piano¹⁵⁸. La primera fue puesta a disposición de Samazeuilh para proceder a su arreglo, y copiada posteriormente por un “très bon copiste”, después de extraer las partes instrumentales; además en ambas copias orquestales Eschig introdujo unas variaciones metronómicas por indicación de Falla. El 17 de agosto de 1920 Eschig comentaba al respecto:

[...] La partitura de orquesta está en casa de un muy buen copista que hará una segunda copia después de extraer las partes de orquesta. Yo tengo mis precauciones, como Usted ve, porque ciertamente tendremos necesidad de materiales antes de que la grabación esté terminada. [...] Las modificaciones metronómicas han sido cuidadosamente anotadas y yo las he hecho poner de igual forma en la copia de la partitura de orquesta que hago hacer en este momento [...]¹⁵⁹.

formara siempre parte del material instrumental a alquilar (como demuestra el detalle de la cuantía de la copia de la SAE de 1918), porque además su demanda hubiera provocado la necesaria existencia de numerosos ejemplares disponibles a la vez, por encima del número de materiales orquestales; cierto es que su confección no era tan gravosa como la parte orquestal. Sin embargo la carta que Pérez Casas envía a Falla en 1921 (AMF 7399-006, original autógrafo y firmado) confirma nuestras averiguaciones, por cuanto en el caso concreto comentado en la carta, el pianista Gabriel Abreu viajaba sin partitura para interpretar la parte solista de *Noches*; además “[...] recordaba bien la obra [...]” de memoria. No fue necesario, por tanto, valerse de la que envió Eschig, que llegó tarde a causa de que era la copia que estaba usando su grabador para realizar la versión de Samazeuilh, y que le fue devuelta a París una vez terminado el concierto. En este caso, se trataba de un material pianístico gestionado por Eschig, y por tanto, atribuible a él su copia. Véase nota 186.

¹⁵⁷ Cartas de 28 de mayo de 1920 (autógrafa AMF 9142-025, el reverso con dirección postal parisina está reproducido en la Ilustración 5), 5 de junio de 1920 (original mecanografiada y firmada, donde estrena nuevo papel con un membrete a mayor tamaño y caracteres barrocos, AMF 9142-026) y 28 de junio de 1920 (original mecanografiado y firmado, AMF 9142-027). En la primera recuerda a Falla que lleve consigo el manuscrito “[...] J’espère vous voir la semaine prochaine, apportez moi, je vous en prie, en meme temps le manuscrit [...]”]; en la segunda le reclama una biografía y un retrato para elaborar una publicidad de la casa editorial (parte de las mejoras que el editor emprendía en esta nueva etapa) “[...] lorsque vous viendrez me voir [...]”], y en la tercera menciona la visita de Falla “[...] après votre départ. [...]”], así como confirma la recepción de la copia pianística manuscrita.

¹⁵⁸ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado) y AMF 9142-028 (tarjeta original, mecanografiada y firmada), ambos documentos de 28 de junio de 1920. El reverso de la tarjeta, con dirección postal madrileña, está reproducido en la Ilustración 5.

¹⁵⁹ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. “[...] La partition d’orchestre est chez un très bon copiste qui en fera une seconde copie après avoir extrait les parties d’orchestre. Je prends mes précautions, comme vous voyez, car certainement nous aurons besoin de matériels avant que la gravure soit terminée. [...] Les modifications métronomiques ont été soigneusement notées et je les ai fait mettre également dans la copie de la partition d’orchestre que je fais faire en ce moment. [...]”].

Hemos barajado la posibilidad de que la partitura orquestal llevada por Falla a París hubiera podido ser su manuscrito original, que él iba actualizando y adaptando permanentemente; sin embargo hubiera constituido un riesgo innecesario. Por ello hemos resumido que la copia que llevó fue la copia XLIX A7, realizada en España al fin editorial por los copistas de la SAE (Madrid)¹⁶⁰, a semejanza del manuscrito y actualizada según sus anotaciones hasta el momento. Esta fue la copia entregada a Samazeuilh para su particular reducción, hecha copiar inmediatamente después, junto a unos materiales instrumentales; nótese la expresión “extraer las partes de orquesta” para aludir al proceso de copiar por separado cada una de las partes instrumentales a modo de partichela. Además es digna de mención la alusión a las nuevas modificaciones metronómicas que Falla le envió por carta y que el editor diligentemente trasladó a las dos copias orquestales; parece casi un milagro que llegaran a buen puerto. Sobre esta copia, fuente primaria y fundamental de este trabajo de investigación, existe un capítulo específico en este trabajo de investigación que aborda al detalle todas las cuestiones relativas a la misma [III, 3.]. En esta carta, Eschig se interesó también por un material de *Noches* realizado en el pasado por la SAE, encomendando a Falla el descubrimiento del valor del mismo en caso de hacerlo llegar a París, y teniendo en cuenta un cambio monetario más favorable; probablemente estuviera aludiendo al juego ya mencionado de 215,60 pesetas, documentado por carta AMF 9150-007 de 1918 (véase Ilustración 2), o a algún otro realizado por esta sociedad. Es evidente que Eschig conocía su profesión y los detalles más ventajosos para ejercerla de la forma más favorable para él.

Por carta manuscrita de 15 de septiembre de 1920¹⁶¹ Manuel de Falla recordó a Eschig la existencia de la copia que encargó Pérez Casas¹⁶², a la vez que constataba que él mismo había hecho copiar otro ejemplar a la Sociedad Nacional de Música por 290 pesetas (seguramente a cargo de la editorial), que le enviaba adjunto a la carta:

¹⁶⁰ El papel empleado para la copia XLIX A7 porta la marca de la SAE (Madrid), en su margen superior izquierdo; es de suponer, por tanto, que fuera realizada por los copistas de la SAE.

¹⁶¹ AMF 9142-058, (borrador autógrafo firmado).

¹⁶² A pesar de que por carta de 3 de febrero de 1918 (AMF 7576-010, original autógrafo y firmado) Miguel Salvador solicitó a Falla la partitura de *Noches* para ponerla a disposición de Pérez Casas suponiendo que obraba en su poder, un año y medio más tarde —en esta carta de septiembre de 1920— Falla mencionaba expresamente la copia del propio Pérez Casas, deduciendo por ello que en ese momento, o en otro posterior, debió de encargarse una para propiedad del director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Entendemos que en ambos casos se trata de copias de la partitura general.

[...] También existe otra Partitura que ha hecho copiar M. [sic] Perez Casas, el director de la orquesta Filarmónica de Madrid [...]. La de la Socd. Nacional pour los Nocturnos [sic] asciende a 290 Ptas. Se la he enviado con esta carta [...]¹⁶³.

El contenido de esta carta es relevante, por cuanto está constatando la existencia de dos encargos independientes de copias diferenciadas de *Noches*: la que hizo copiar el director de orquesta Bartolomé Pérez Casas y la que encargó Falla (casi con toda probabilidad por consenso con Eschig y a cargo del editor) poniéndola a disposición de su editor¹⁶⁴. Entendemos que en el primer caso se trata de una copia de la partitura general de *Noches* en su versión original para piano y orquesta (*Partitura*), pero en el segundo caso el notable importe pagado por el encargo de copia (290 pesetas del año 1920) debe referirse necesariamente a un juego completo de Partitura+partes (con su correspondiente cuadernillo del papel pianístico solista)¹⁶⁵.

¹⁶³ “[...] Il existe encore une autre Partition qui a fait copier M. Perez Casas, le chef d’orchestre Philarmónique du Madrid [...]”. El otro fragmento extractado de esta carta no requiere traducción, por cuanto Falla usa una mezcla de ambos lenguajes -castellano y francés-. La lectura de este borrador es prácticamente ilegible, como el resto de las misivas enviadas a Eschig y conservadas en AMF; sin embargo hemos podido extraer este breve párrafo escrito a lápiz y en francés.

¹⁶⁴ Sabemos que la Sociedad Nacional había gestionado el alquiler del material de *Noches* en fechas anteriores (véanse cartas AMF 6706-041 y AMF 6706-042 de Falla a Ansermet de octubre y diciembre de 1916 respectivamente). El importe de 290 pesetas solicitado por el encargo de copia de 1920 es algo mayor que el solicitado en 1918 por la SAE. No ha sido fácil hacer una estimación del valor que tendrían actualmente las 290 pesetas de 1920 que menciona Manuel de Falla. Los distintos simuladores de conversión probados para tal fin incluyen tantas variantes y porcentajes que proporcionan una cantidad bastante amplia en sus extremos; nosotros nos hemos decantado por acotar esa cantidad entre los 7.000 y los 10.000 euros de hoy en día (2020), valor que responde a un encargo más que notable. Lo mismo sucede con el importe de 215,60 pesetas cobrado por la copia de la SAE en 1918, que ascendería a valores cercanos a 6.000 euros. Estos valores podemos proporcionarlos con la otra cantidad mencionada en carta de Falla a Ansermet en 1916, y que se refiere a las 25 pesetas que cuesta alquilar el material gestionado por la Sociedad Nacional de Música. Aplicando los mismos márgenes elegidos que para la cantidad de 290 pesetas, el alquiler costaría entre 600 y 860 euros de hoy en día (2020). Aún así, los valores resultantes de estos simuladores no nos convencen en su totalidad, pues pensamos que no hay una proporción adecuada entre ambas cantidades: un alquiler de materiales podría costar menos de 1.000 euros (también más de 1.000 euros), pero el encargo de copia de un juego completo de partitura general y materiales manuscritos por 7.000/10.000 euros nos resulta un coste demasiado elevado (que superaría incluso el cachet del compositor para componer la obra). No hay duda en que 290 pesetas suponen casi 12 veces la cantidad de 25 pesetas, por lo que por mucho que los simuladores no sean todo lo correctos que quisiéramos, esa proporción de 1 a 12 se mantendría en cualquier caso, puesto que son los datos proporcionados en la correspondencia. En cuanto a los años de dichas cartas (1916, 25 pesetas; 1918, 215,60 pesetas y 1920, 290 pesetas) son bastante cercanos entre sí y no consideramos necesaria hacer ninguna variación de porcentajes para su estimación (salvo la incidencia que tuvo la guerra encareciendo la vida).

¹⁶⁵ Recordemos que la Sociedad Nacional de Música había elaborado también los materiales instrumentales manuscritos para el estreno de *Noches* del 9 de abril de 1916; y es probable que la parte pianística que se manejó en el estreno y en en los primeros meses de vida interpretativa de *Noches* también hubiera sido elaborada por la Sociedad Nacional. A partir de junio de 1920 podemos constatar cómo Eschig asume la gestión de las distintas copias de *Noches* en sus diferentes versiones, como ejemplifica la carta de 23 de marzo de 1921 que Pérez Casas escribió a Falla en relación a la interpretación del pianista Abreu (AMF 7399-006, original autógrafo y firmado).

Por carta de 13 de octubre de 1920¹⁶⁶ Eschig comentó a Falla que había hecho copiar un nuevo material de *Noches* que estaría listo en pocos días, añadiendo que así no habría nada que temer¹⁶⁷. En un mes escaso son añadidos, por tanto, al panorama ya descrito de copias de *Noches* en sus distintas versiones, un juego completo de Partitura+partes (la que ha costado 290 pesetas), una Partitura orquestal (la de Pérez Casas) y un juego de materiales (encargado por Eschig), lo que da muestra de la ferviente actividad que editor, compositor y otros protagonistas del mundo musical del momento mantenían entorno a *Noches en los jardines de España*.

[...] He hecho copiar uno (material) que estará listo en algunos días, de manera que no haya nada que temer [...]¹⁶⁸.

Entre otras peticiones, era necesario un material para la interpretación de *Noches* el 20 de mayo de 1921 en el *Queen's Hall* de Londres, a cargo de Edward Clark y el propio Falla al piano.

A estas alturas (octubre de 1920) estamos manejando ya -de forma certera y documentada- seis copias de la partitura general de *Noches*: el manuscrito de Falla, la copia efectuada para Rubinstein por la SAE¹⁶⁹, la copia hecha en España XLIX A7 (también a cargo de la SAE, suponiendo que fue la que Falla puso a disposición de Eschig en junio de 1920¹⁷⁰), la copia que Eschig hizo copiar de A7¹⁷¹, la copia de Pérez Casas y la copia que encargó Falla a la Sociedad Nacional de Música costándole 290 pesetas¹⁷²; dejamos sin resolver cual es la partitura aludida por Miguel Salvador en su carta de febrero de 1918¹⁷³ (apostando por el manuscrito original de Falla u otra copia manuscrita temprana y desconocida para nosotros,

¹⁶⁶ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado).

¹⁶⁷ Desconocemos si Eschig estaba aludiendo a la copia de materiales efectuada desde A7 que comentó a Falla por carta de 17 de agosto de 1920 (AMF 9142-032, original mecanografiado y firmado); el comentario de Eschig sobre que dicho juego “estaría listo en pocos días” nos hace pensar que pudiera ser otro distinto, ya que habían pasado dos meses desde su alusión de agosto, y el proceso de copia manuscrita de materiales no tenía por qué alargarse tanto en el tiempo.

¹⁶⁸ “[...]J’en ai fait copier un (materiel) qui sera pret dans quelques jours, de sort qu’il ni y a aucune defaillance à craindre [...]”.

¹⁶⁹ AMF 9150-007 (manuscrita en papel con membrete de la SAE, Madrid) enviada a Falla y fechada el 29 de abril de 1918; véase la Ilustración 2.

¹⁷⁰ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado) y AMF 9142-028 (tarjeta original, mecanografiada y firmada), ambos documentos de 28 de junio de 1920. El reverso de la tarjeta, con dirección postal madrileña, está reproducido en la Ilustración 5.

¹⁷¹ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado) fechada el 17 de agosto de 1920.

¹⁷² Estas dos copias son mencionadas en la carta que escribió Falla el 15 de septiembre de 1920 a Eschig: AMF 9142-058, (borrador autógrafo firmado).

¹⁷³ AMF 7576-010 (original autógrafo y firmado).

en cuyo caso sumaríamos siete al recuento¹⁷⁴ de partituras generales). *Noches* había sido dirigida por Enrique Fernández Arbós, Arturo Saco del Valle (1869-1932), el propio Manuel de Falla, Ernest Ansermet, Bartolomé Pérez Casas (1873-1956); mientras Joan Lamote de Grignon (1872-1949) y Edward Clark (1888-1962) solicitaban su ejemplar para estudiarla. El piano solista había sido interpretado por José Cubiles, el propio Falla, Ricardo Viñes, Arthur Rubinstein, Joaquín Nin, Rosa García Ascot (1902-2002); y los pianistas Alfred Cortot (1877-1962), Lazare Lévy (1882-1964), Maurice Dumesnil (1884-1974), Paul Loyonnel y Gabriel Abreu (+ 1952) programaban su próxima interpretación. Incluso el afamado Sergei Diaghilev (1872-1929) se había interesado en 1916 por tener su propio ejemplar de la obra, proyectando su posible adaptación al ballet, plan que no tuvo éxito y por el que Falla no mostró mayor entusiasmo¹⁷⁵.

En cuanto a los materiales instrumentales de *Noches*, no hay certeza sobre el número de copias (o juegos) existentes del mismo en estas fechas (octubre de 1920). En la carta que Falla escribe a Ansermet el 19 de octubre de 1916¹⁷⁶ se alude al juego que gestiona la Sociedad Nacional, cuyo alquiler costaba 25 pesetas; este juego podría ser, casi con seguridad, el del estreno de *Noches*, denominado MAT.A8 (analizado y estudiado con detalle en el capítulo [III, 5.]) y hecho copiar por Falla y la OSM, a espaldas de Eschig; el mismo cuenta con 54 cuadernillos manuscritos correspondientes a las distintas partes instrumentales y fue hallado por la autora de este trabajo en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, donde se conserva. A los seis meses del estreno es probable que aún existiera sólo este juego, cuyo deterioro refleja la frecuencia de su empleo, sin embargo resulta lógico pensar que con la progresiva multiplicidad de las copias de la partitura general, se procediera a copiar algún material instrumental más que facilitara su interpretación. Además del material constatado por carta de la SAE a Falla en abril de 1918 elaborado para el pianista Arthur Rubinstein, y del que Falla hizo copiar a la Sociedad Nacional de Música por 290 pesetas en septiembre de

¹⁷⁴ El recuento no es un fin en sí mismo, sino tan sólo un medio para ordenar la información sobre las copias manuscritas de *Noches*, compleja y abundante.

¹⁷⁵ El proyecto es referido entre Falla y Ansermet en la correspondencia mantenida durante la segunda mitad del año 1916 y en la carta de 24 de septiembre de 1916 que remite Max Eschig a Falla (AMF 9142-019): “[...] Je dois faire une version choreographique pour les Ballets Russes; mais etant donné l’importance que prend l’ouvrage maintenant par les consequences que cette version aura au point de une édition, il nous faudra traiter à nouveau sur l’ouvrage. [...]”. Que Diaghilev se interesara por un proyecto con *Noches*, donaba a la obra de gran relevancia y proyección, hecho que beneficiaba al editor. Traducción al castellano: “[...] Tengo que hacer una versión coreográfica para los Ballets Rusos; pero dando por hecho la importancia que la obra adquiere ahora por las consecuencias que esta versión tendrá desde el punto de vista editorial, tendremos que hacer un nuevo trato sobre la obra [...]”. Recordamos que en las citas de correspondencia reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales.

¹⁷⁶ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

1920, tenemos constancia de otros dos juegos de materiales a los cuales aludió Eschig por carta de 17 de agosto y 13 de octubre de 1920 respectivamente¹⁷⁷; el primer juego lo estaba extrayendo un copista de la partitura orquestal entregada recientemente por Falla (antes de hacer una nueva copia orquestal) y el segundo lo había mandado copiar para “[...] que no haya nada que temer [...]”. Suponemos que esta expresión respondía a la ferviente solicitud de materiales de *Noches* desde distintos lugares del mundo, dando lugar, en numerosas ocasiones, a situaciones estresantes que implicaban dificultades no sólo con el transporte de las mismas, sino también con las personas encargadas de su devolución, las cuales se relajaban a veces en sus responsabilidades para con la editorial¹⁷⁸. En el recuento sumamos cinco copias de materiales de *Noches*, incluyendo los del estreno.

Esta multiplicidad de materiales instrumentales es un tema muy conflictivo, por cuanto entra en juego la complejidad de los distintos estadios por los que la obra fue pasando con el tiempo. Los materiales manuscritos del estreno constituyen la versión más primigenia de la obra, la original, con pasajes cuya orquestación difiere de la que hemos conocido a través de la edición de Eschig¹⁷⁹. Las modificaciones que el manuscrito fue recibiendo en los distintos estadios temporales escondieron, tacharon o borraron las versiones más antiguas del lápiz original de Falla (que por el contrario quedaron invariables en los materiales instrumentales), apareciendo algunos pasajes en el manuscrito de color rojo sobre el lápiz original, o lo que es aún más confuso, a lápiz sobre el lápiz original (a mano de Falla)¹⁸⁰. El hecho de que los materiales del estreno no se fueran corrigiendo paralelamente (a pesar de que algunas anotaciones a mano de los músicos en sus cuadernillos actualizan a veces la información¹⁸¹)

¹⁷⁷ AMF 9142-032 y 9142-038 (originales mecanografiados y firmados).

¹⁷⁸ Hay numerosos y variados casos de retraso en la entrega de partituras y materiales, pero véase lo sucedido con el director de orquesta Lamote de Grignon en 1921 (caso Lamote, AMF 7168-004, carta original mecanografiada y firmada, de Lamote para Falla fechada en Barcelona el 28 de febrero de 1922) o con el pianista Alfred Cortot en 1922 (caso Cortot, AMF 9143-014 carta de Eschig a Falla fechada el 5 de junio de 1922), los cuales, debido a particulares circunstancias, retuvieron los materiales de *Noches* durante meses. Véanse notas 201 y 263.

¹⁷⁹ Dos de de estos pasajes se hallan reconstruidos en el capítulo [III, 5.5.] según la versión original de los materiales MAT.A8. Nos referimos al pasaje de los compases [I, 219-223] en fagotes y trompas y al pasaje de [III, 37-38] en corno inglés y cuerda. Véase el capítulo [III, 5.5.].

¹⁸⁰ Gran parte de las marcas elaboradas por Falla en su manuscrito original se sirven de un lápiz de características idénticas al empleado en las marcas originales, dificultando en gran medida la identificación de las mismas, que aparecen iguales al ojo humano. Tan sólo el análisis exhaustivo y el cotejo atento entre las distintas fuentes fundamentales permiten identificar los distintos estadios en la factura de las marcas, los cuales proporcionan información fundamental para la investigación de este trabajo. Véanse los capítulos [III, 2.] sobre el manuscrito y [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas de las distintas fuentes para acceder a la información completa al respecto.

¹⁸¹ Las anotaciones de los músicos en sus cuadernillos instrumentales manuscritos resultan en ocasiones visionarias, adelantando información que sólo en estadios de tiempo posteriores aparece recogida en el manuscrito y/o en el resto de copias; la explicación a estas marcas es que fuera Falla quien, presente en los

da pie a pensar que en algún momento dejaran de utilizarse y que necesariamente se elaboraran materiales nuevos¹⁸²; la numerosa petición de materiales también lo hacía necesario. Ello significa que durante ciertas etapas debió existir un desfase entre la partitura del director y las partituras de sus músicos; y es de suponer que los nuevos materiales instrumentales –aún manuscritos- estuvieran confeccionados sobre la base de una partitura general actualizada con las correcciones del manuscrito en el momento de su elaboración (sin perjuicio de que MAT.A8 se siguiera usando). Es el caso de los cuatro juegos de materiales orquestales (dejando aparte el original del estreno MAT.A8) resultantes en octubre de 1920 de la lectura atenta de la correspondencia, todos ellos extraviados o en paradero desconocido; si los nuevos materiales fueron elaborados desde el manuscrito original corregido (aún de forma parcial, puesto que continuó reelaborándose en el tiempo a mano de Falla) o desde la copia A7 actualizada a semejanza del manuscrito es un dato que responde a la ubicación geográfica de los trabajos: los elaborados en España con toda probabilidad fueron extraídos desde el manuscrito, mientras que los encargados en Francia lo fueron de la copia A7. Si hubiera existido la posibilidad de analizarlos físicamente, las diferencias de ambos documentos al tiempo de la elaboración de los materiales habrían traslucido de forma clara, probablemente a través de las marcas metronómicas o de las expresivas (en el caso de haber sido trasladadas por el copista a los cuadernillos). La conclusión es que los nuevos materiales instrumentales estaban actualizados según las copias de las cuales derivaban (manuscrito o A7) y, por tanto, desaparecía el desfase que en algún momento podía haber existido entre la partitura del director y la de sus músicos. En este sentido podemos dotar de un significado distinto a la expresión usada por Eschig en la carta a Falla de 13 de octubre de 1920¹⁸³ “[...] de manera que no haya nada que temer [...]”, pudiendo querer aludir a este desfase entre materiales instrumentales y partitura general como causante de problemas entre los músicos de la orquesta durante los ensayos, que de esta forma quedaban resueltos.

ensayos, indicara de viva voz o por medio del director de orquesta la necesidad de incluir dichas anotaciones. Sólo los músicos de la orquesta más atentos y más responsables indicaron estas informaciones, que no aparecen en todos los cuadernillos de cada cuerda. Esta situación demuestra que Falla iba haciendo modificaciones en su cabeza que de una forma clara y concisa transmitía a los músicos, y que añadía después (o en ese mismo momento) en su manuscrito. La copia XLIX A7 refleja gran parte de estos cambios de origen por su copista, pero también por medio de cinco fragmentos de papel encolados en los pasajes más modificados, o directamente por medio de la mano de Falla; véase [III, 3.3.2.] en relación a las marcas metronómicas de A7, cuyo contenido es de enorme complejidad.

¹⁸² Resulta lógico pensar que los materiales instrumentales no pudieran copiarse al mismo ritmo ni en el mismo número que las partituras generales o las partes pianísticas, cuyo estudio respondía a personas individuales; además la labor de copia de materiales resultaba particularmente gravosa por tratarse de 54 cuadernillos.

¹⁸³ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado).

Por carta manuscrita de 23 de marzo de 1921¹⁸⁴ Pérez Casas escribió a Falla:

[...] Ante todo le diré que se remitió a París, al editor Eschig, la parte de piano de sus *Nocturnos*¹⁸⁵, que llegó precisamente el mismo día del concierto y que Abreu¹⁸⁶ no utilizó ya, pues recordaba bien la obra y además la estuvo estudiando con mi partitura[...]¹⁸⁷.

El extracto de esta carta contiene información valiosa: de nuevo se constata la existencia de una partitura del piano solista de *Noches*, que viaja (presumiblemente a cargo de Eschig, puesto que una vez terminado el concierto la parte vuelve a París) para atender la interpretación del pianista Abreu; sin embargo no llegó a tiempo y Abreu se sirvió, a simple título de recordatorio, de la partitura de Pérez Casas (“mi partitura”). No deja de ser llamativo que el pianista recordara la obra tan bien (aunque los dedos tienen memoria selectiva ante el estudio importante de algún pasaje u obra, aunque sea pasado); por otro lado queda demostrado que carecía de una partitura propia de estudio porque la habría llevado consigo. Una vez más constatamos que no debió ser fácil hacerse con una partitura de *Noches* en propiedad en época de copias manuscritas, ya fuera en calidad de director o de pianista; quizás Pérez Casas pudiera optar a la partitura de la orquesta (mencionada en carta de 15 de septiembre de 1920 por Falla) y mencionarla como suya en un descuido, pero en realidad pertenecía a la Filarmónica, de la cual era director al momento de esta carta. Fuera de estos casos, las copias no pertenecían a nadie, salvo que pagaran el encargo de su copia (como fue el caso de Rubinstein, quien pagó el juego completo de Partitura+partes –incluyendo la parte del piano- realizado por la SAE en 1918). Esta situación dio un vuelco con la aparición de las partituras editadas, situación que propició la reproducción mecánica de las mismas y ahora sí, la posesión en manos particulares de directores y pianistas.

¹⁸⁴ AMF 7399-006 (original autógrafo y firmado).

¹⁸⁵ No deja de ser llamativo el dato de que en el ámbito musical distintas personalidades continuaran aludiendo a *Noches en los jardines de España* con el título de *Nocturnos*, cinco años después de su estreno. Aún más tarde, por carta de 1927 (AMF 7048-080, original mecanografiado y firmado), Juan Gisbert se refiere a *Noches* de nuevo con el título *Nocturnos*. Véase nota 204.

¹⁸⁶ Gabriel Abreu, pianista español fallecido en 1952 (PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos I (A-E)*, Colección Fundamentos n°87, Ediciones Istmo, S.A. 2000, p. 5. La publicación no aporta el año de nacimiento). Esta carta comenta su interpretación de *Noches* en fecha anterior a la de la carta, 23 de marzo de 1921; el lugar y la fecha exacta del concierto nos es desconocido. Sin embargo no era la primera vez que la interpretaba y debía hacerlo con cierta asiduidad puesto que “[...] recordaba bien la obra [...]” de memoria.

¹⁸⁷ Casi con certeza, Pérez Casas estaba hablando de la partitura que fue encargada por él en 1920 como director de la Orquesta Filarmónica de Madrid, hecho comentado por Falla a Eschig en su carta de 15 de septiembre de 1920 (AMF 9142-058, borrador autógrafo firmado). Véase nota 161.

La razón por la cual la parte de piano solo de *Noches* llegó tarde para la interpretación de Pérez Casas y Abreu es explicada por Eschig en su carta a Falla de 26 de febrero de 1921, y resulta un tanto compleja; pero viene a colación por los inconvenientes que provocó en varios de los protagonistas. En esos momentos el proceso editorial de la versión de Samazeuilh estaba en proceso, pero el pianista Paul Loyonnel¹⁸⁸ solicitó una parte de piano para su interpretación en Lyon en casa del director y compositor Georges Martin Witkowski (1867-1943)¹⁸⁹. Eschig había hecho copiar recientemente una copia manuscrita con el montaje de los dos pianos de la versión de Samazeuilh que sirviera de modelo para tirar las planchas de edición, y le envió al pianista la parte del piano (principal) usada a tal fin, que era la “copiada en España” que había recibido por envío de Falla en junio de 1920¹⁹⁰. Poco después Pérez Casas y Abreu reclamaron a Falla una nueva parte de piano para su concierto, dando cuenta de ello a Eschig; para satisfacer a todos, el editor se vio obligado a retirarle al grabador el material de montaje que estaba usando, interrumpiendo su trabajo¹⁹¹. A pesar de todos estos inconvenientes, parece ser que la partitura no llegó a tiempo, siéndole restituida a Eschig por carta remitida a París, según explicó Pérez Casas a Falla¹⁹². Como sucedió más tarde con los materiales orquestales prestados en 1922 a Alfred Cortot, la cesión de las partituras para la interpretación de la obra interrumpía en ocasiones los procesos editoriales iniciados, que se desarrollaban en paralelo. Este dato demuestra que el número de copias disponible no era suficiente para cubrir todas las necesidades del momento, que sobrevenidamente podían ser numerosas.

En cuanto al número de copias manuscritas de la parte de piano, a estas alturas (febrero de 1921) podemos sumar cuatro copias documentadas y una sin documentar, aunque probablemente hubiera muchas más: la del estreno y primeras interpretaciones (no

¹⁸⁸ Paul Loyonnel fue un pianista francés muy activo a principios del siglo XX. AMF 9143-001 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 13 de enero de 1921.

¹⁸⁹ Georges Martin Witkowski (1867-1943) estudió en la Schola Cantorum de París con d'Indy, estableciéndose después en Lyon donde fue director del Conservatorio y fundador de la relevante Société des Grands Concerts in Lyon que dio a conocer obras contemporáneas francesas y europeas a través de multitud de conciertos. Fue director y compositor.

¹⁹⁰ Esta parte pianística no fue devuelta hasta marzo, dos meses después, pues el pianista Paul Loyonnel la dejó olvidada en Lyon; el testimonio lo relata Eschig a Falla en su carta de 6 de marzo de 1921, en un nuevo ejemplo de descuido en la responsabilidad de devolución de las partituras prestadas por Eschig. AMF 9143-003 (original mecanografiado y firmado).

¹⁹¹ AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 26 de febrero de 1921. Por Memorandum de 6 de marzo de 1921 –AMF 9143-003, original mecanografiado– Eschig declaraba la recepción de la parte de piano, que se había quedado en Lyon: “[...] La partie de piano solo m'est rentrée entretemps, elle était restée a Lyon. [...]”. Los tiempos en la devolución de partituras prestadas no siempre eran los deseables, dilatándose en ocasiones durante meses y causando retrasos en la cadena del proceso editorial.

¹⁹² AMF 7399-006 (original autógrafo y firmado), carta de Pérez Casas a Falla fechada el 23 de marzo de 1921.

documentada), la del juego de materiales de la SAE que se llevó Rubinstein en abril de 1918, la que Falla envió a Eschig en junio de 1920, la que el editor hizo copiar para Cortot, y la empleada por el grabador de las planchas en la versión de Samazeuilh (que no era estrictamente una parte de piano, sino una copia manuscrita del montaje de los dos pianos de Samazeuilh).

Entre mis fuentes secundarias cuento con dos ejemplares históricos de primeras ediciones de Max Eschig que he podido localizar en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid Madrid –[RCSMM 1/6319]- y en la biblioteca particular de la familia de músicos Izquierdo Rentería¹⁹³. Este último perteneció a José Cubiles –[PC] partitura Cubiles, así denominada por mí-, el pianista que realizó el estreno de la obra en el papel pianístico solista, pues el ejemplar contiene una doble dedicatoria: de Falla a Cubiles fechada en 1923¹⁹⁴, año de la publicación de la edición, y de Cubiles a su alumno Jacinto Matute fechada en 1968 (pianista que formó dúo artístico durante muchos años con la pianista M. Ángeles Rentería). Ambos ejemplares los catalogo de históricos porque contienen marcas originales de Manuel de Falla, y al tiempo de su localización aparecieron junto a su propio juego de materiales instrumentales (en el primer caso el juego completo, que a su vez, provenía de la Orquesta Sinfónica de Madrid¹⁹⁵; en el segundo caso tan sólo ocho cuadernillos instrumentales¹⁹⁶, a falta de encontrar o no el resto entre la extensa biblioteca familiar Izquierdo Rentería¹⁹⁷).

¹⁹³ El capítulo [III, 6.5.1.] de este trabajo aborda la descripción y análisis de ambos ejemplares.

¹⁹⁴ Esta dedicatoria de Falla a José Cubiles fechada en 1923 aparece en la partitura general, pero también en los cuadernillos instrumentales que hemos podido analizar (ocho en total), siempre a pluma negra. Probablemente Falla recibiera, con motivo de la publicación de la edición de la obra, algún ejemplar completo (partitura general para piano y orquesta, y juego de materiales) de regalo por parte de Eschig, poniéndolo enseguida en manos del responsable solista de su estreno que, a su vez, lo puso después a disposición de uno de sus alumnos más brillantes. Sin embargo, no es habitual hoy en día que los compositores reciban juegos completos de sus obras por parte de sus editoriales, reservándose los materiales instrumentales para su empleo por orquestas y/o grupos que soliciten su alquiler; sí procede, en cambio, el obsequio al compositor de un par de ejemplares de la partitura general de la obra, para su observación y tenencia particular.

¹⁹⁵ Se trata de 46 cuadernillos: 8 violines primeros/7 violines segundos/6 violas/5 violonchelos/4 contrabajos/piccolo/2 flautas/2 oboes /corno inglés/2 clarinetes/2 fagotes /4 trompas/2 trompetas/3 trombones/ tuba/platos /triángulo/timbales/arpa/celesta.

¹⁹⁶ De los 45 cuadernillos que incluía el juego, estas son las partes que he podido consultar: los cuadernillos siete y ocho de los violines primeros, los cuadernillos seis y siete de los violines segundos, los cuadernillos cuatro y cinco de las violas y los cuadernillos cuatro y cinco de los violonchelos. En este caso triángulo y platos están incluidos en el mismo cuadernillo (el folio de papel pegado y mecanografiado en la contraportada de la partitura general que apunta con multitud de errores ortográficos los cuadernillos que incluye el juego, menciona “Triángulo y Batería” [*sic*], en lugar de “Triángulo y Platos”). Probablemente este cuadernillo estuviera hecho expresamente para este juego de materiales, quizás de forma manuscrita, hecho que no podemos afirmar porque no disponemos del mismo.

¹⁹⁷ Wolfgang Izquierdo Rentería, hijo de M. Ángeles Rentería, confirma que los cuadernillos restantes no se hallan en la biblioteca familiar y que nunca llegaron a la misma.

Hay una copia de un tercer ejemplar histórico primera edición de Eschig en el Archivo Manuel de Falla de Granada: se trata de otra primera edición de Eschig de la partitura original para piano y orquesta de *Noches* perteneciente al pianista Joaquín Nin –sita en AMF XLIX C4-, otro insigne intérprete de *Noches* y contemporáneo de Falla. Hago aquí este resumen informativo de estas fuentes históricas por cuanto, al ser partituras editadas, no requieren de otros comentarios más allá de los datos aquí expuestos, siendo el contenido de la partitura el mismo que analizamos exhaustivamente en los capítulos dedicados a la edición de Eschig. Las considero, por tanto, fuentes secundarias que vienen a colación en este capítulo a raíz de la posible posesión particular de las partituras editadas por contraste a las partituras manuscritas anteriores a 1923.

Volviendo a nuestro recorrido por la correspondencia de estos años referida a copias manuscritas de *Noches* en alguna de sus versiones, por carta de 7 de octubre de 1921 Eschig informó a Falla (en post data) de que había enviado un material a Joan Lamote de Grignon¹⁹⁸ y preguntaba por el solista de piano en tal ocasión:

[...] Vengo de enviar un material de *Noches* a M. Lamote de Grignon a Barcelona. Quién tocará allí? Usted mismo? [...] ¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949) fue una persona de gran influencia en estos años: nació en Barcelona de padres franceses; prestigioso director de orquesta, compositor y pedagogo en el Conservatorio del Liceo y en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, ganó por oposición la plaza de la Banda Municipal de Barcelona en 1910 –convirtiéndola en 1914 en Orquesta Sinfónica de Instrumentos de Viento- y fue fundador de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, instaurando las *Matinés Líricas Populares*, así como los *Conciertos Sinfónicos Populares*, ciclos de gran éxito. Realizó transcripciones de obras de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Dvorak, Weber, R. Strauss, Wagner, Granados, Albéniz o Falla y fue parte del jurado de selección de obras a interpretar en el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) que tuvo lugar en Barcelona en 1936 junto a personalidades de la talla de Edward J. Dent, Anton von Webern y Ernest Ansetmet. Su versión de *Noches en los jardines de España* para banda (orquesta de viento) es de 1927; abordó otros arreglos de obras de Falla para banda, como son la *Nana* y la *Jota* de las *Siete Canciones Populares Españolas*, así como la *Danza ritual del fuego* de *El amor brujo*, estrenados en la Exposición Internacional de Música de Frankfurt en 1927. Véase GARCÍA MESAS, Juan Antonio. “La transcripción para banda de la obra de Manuel de Falla (1876-1946): Joan Lamote (1872-1949), Ricardo Villa (1877-1935) y Emilio Vega (1877-1943). Tesis Doctoral Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2017, pp. 202-384.

¹⁹⁹AMF 9143-009, (original mecanografiado y firmado). “[...]Je viens d’expédier un matériel des Nuits a M. Lamote de Grignon à Barcelone. Qui les jouera là-bas? Vous-meme? [...]”.

El mismo Lamote de Grignon informaba a Falla de tal hecho por carta de 24 de septiembre de 1921²⁰⁰, invitándole además como solista al piano de *Noches* en el concierto previsto en Barcelona en fechas cercanas, el cual finalmente no pudo celebrarse, por problemas de salud de Falla y por falta de concreción en las sucesivas fechas que no llegaron a cerrarse:

[...] he escrito a Max Eschig para que me envíe el material de las “NOCHES”-Y en principio y para el caso de que no haya dificultad en obtener ese material, pregunto a Ud: Quiere Ud venir a tocar UD mismo la parte de piano? [...] Tenga la bondad de telegrafiarle su respuesta así como sus honorarios, para el caso en que pueda Ud aceptar [...] Le ruego una respuesta muy urgente, pues estoy arreglando los programas, que han de lanzarse la semana entrante, para abrir el abono el 1º de Octubre [...].

El material solicitado era para la interpretación de *Noches* en su versión original para piano y orquesta, pues la idea de una transcripción para banda no surgió hasta unos años después, en 1927. Pero en este cruce de correspondencia Lamote-Falla nos resulta interesante otra carta de 28 de febrero de 1922²⁰¹, en la que vuelve a relucir la cuestión de los materiales de *Noches*:

[...] Max Eschig me ha exigido la devolución del material de “Noches”, y hace muy pocos días que se le remitió [...]

La observación de las fechas trasluce que el material de Eschig estuvo en posesión de Lamote de Grignon en Barcelona durante nada más y nada menos que cuatro meses, con la excusa de la celebración de un concierto que nunca llegó a producirse. Este material pudo haber sido el encargado por Eschig en agosto de 1920, o en octubre de 1920, o el encargado por Falla en septiembre de 1920 (ambos actualizados según el manuscrito o la copia A7), o algún otro juego desconocido por nosotros. Una vez más podemos observar cómo los tiempos de entonces no son los tiempos de inmediatez que manejamos hoy en día; el material orquestal de una obra podía estar en manos de cualquiera de sus solicitantes durante meses, incluso si el concierto era suspendido, lo que requería necesariamente la confección de numerosas copias disponibles para préstamo.

²⁰⁰ AMF 7168-002 (original mecanografiado y firmado), carta fechada en Barcelona el 24 de septiembre de 1921.

²⁰¹ AMF 7168-004 (original mecanografiado y firmado), carta fechada en Barcelona el 28 de febrero de 1922.

Hacemos ahora un breve inciso en la cuestión de las copias para anotar algún dato sobre la versión para banda de *Noches en los jardines de España*: Lamote de Grignon elaboraría en 1927 una versión particular –“una traducción”²⁰², en palabras del arreglista, expresión usada a tal fin en la época- para piano solista y orquesta de viento, cuyo original se conserva en la Biblioteca de Cataluña²⁰³. Por carta de Juan Gisbert a Falla de 3 de agosto de 1927²⁰⁴, el primero informaba al segundo de lo siguiente:

[...] Le participo que el maestro Lamote ha instrumentado para la Banda los Nocturnos, los cuales se estrenarán en Frankfurt en los ocho conciertos que dará allí, la parte del piano la tocará una señorita primer premio del conservatorio [...] ²⁰⁵.

A esta información respondió Falla el 14 de agosto²⁰⁶ con entusiasmo:

[...] ¡Cuánto me alegran sus noticias sobre el arreglo de los nocturnos por el maestro Lamote! [...]

El entusiasmo de Falla era sincero, apreciando enormemente el trabajo de transcripción de Lamote, y calificando unos meses antes sus anotaciones “[...] (absolutamente preciosas) para la versión de el Amor Brujo [...]”²⁰⁷.

²⁰² AMF 7168-007, tarjeta autógrafa y firmada enviada por Lamote de Grignon a Falla, fechada el 12 de septiembre de 1927.

²⁰³ Se trata de la versión de *Noches en los jardines de España* de Joan Lamote de Grignon –director de la banda municipal de Barcelona- para orquesta de viento realizada en 1927. La nueva plantilla incorpora requinto, clarinete en *sib*, clarinete bajo y cinco saxofones (uno de cada familia desde soprano a bajo), eliminando la cuerda. Para conocer con más detalle la orquestación de la versión de *Noches* de Lamote de Grignon véase GARCÍA MESAS, Juan Antonio. *Op. cit.* pp. 279-312. La versión no aparece en el Catálogo de la obra de Manuel de Falla de GALLEGÓ, Antonio. *Op. cit.*, quizás porque el original se encuentra en la Biblioteca de Cataluña y el Archivo Manuel de Falla no conserva copias del manuscrito original. Sí se encuentra catalogado, por el contrario, como AMF LXVIII A6 el manuscrito de 17 páginas del arreglo para orquesta de viento que Lamote de Grignon efectuó del *El amor brujo* en agosto de 1926. Véase nota 198.

²⁰⁴ AMF 7048-080 (original mecanografiado y firmado). Juan Gisbert fue un empresario catalán cuyo padre cultivó una gran amistad con Felipe Pedrell (1841-1922). Falla acababa de volver de París, y conoció a Gisbert en Barcelona, precisamente en casa de Pedrell. Desde entonces, el empresario incluyó en sus viajes gestiones con editoriales, con gerentes y con distintas instituciones en favor de Falla y de sus obras, sirviéndole de gran ayuda en todos esos temas. También acompañó a Falla en el largo viaje en tren a Suiza en 1926, cuando acudió al encuentro de Werner Reinhart (1884-1951) con el manuscrito de *Noches en los jardines de España* en el equipaje como regalo en agradecimiento a la invitación que le había cursado para el festival ISCM 1926. El capítulo [II, 8.] de este trabajo analiza la figura de Werner Reinhart, así como el viaje de Falla a Suiza en 1926 y el regalo del manuscrito de *Noches*.

²⁰⁵ La pianista era Concepción Darné Dalmau, que estudió en el Conservatorio del Liceo.

²⁰⁶ AMF 7050/1-033, carta original mecanografiada y firmada (con anotaciones autógrafas de Falla) de Falla a Juan Gisbert.

Volviendo a la cuestión de las copias de *Noches*, cuyo número seguía creciendo en paralelo al proceso editorial, Eschig envió a Falla las primeras pruebas editoriales orquestales con gran júbilo el 18 de abril de 1922:

[...] Hoy le envío, por correo recomendado, la copia de la partitura de orquesta de “Noches” y las pruebas completas de esta última, 82 páginas de gran formato. Ya ve usted que no he estado inactivo. Usted será muy amable si las corrige con rapidez y me las reenvía junto con las últimas pruebas de la edición con un segundo piano. Las partes de orquesta están igualmente siendo grabadas y las pruebas estarán pronto. [...] ²⁰⁸

Hasta el 26 de septiembre²⁰⁹ –casi seis meses después- no fueron devueltas al editor, tomándose aún más tiempo con la corrección de las segundas pruebas editoriales²¹⁰. Nótese la alusión de Eschig a la copia de la partitura de orquesta que incluyó en su carta del 18 de abril junto a las pruebas editoriales; es la primera vez que se menciona la copia A8 -o similar-, probablemente elaborada en fechas cercanas para servir de modelo a la grabación de las planchas orquestales. Esta copia debió integrar el contenido más actualizado de A7 con el maquetado que los grabadores alemanes de Leipzig habían marcado entre sus páginas, junto a las observaciones que por carta continuó haciendo Falla²¹¹. De esta forma la nueva copia manuscrita aunó entre sus páginas la selección definitiva de las modificaciones, añadidos y supresiones que quedaron así plasmadas para siempre, a través de las planchas de edición, en la edición histórica de Eschig que vio la luz en diciembre de 1923.

²⁰⁷ AMF 7168-033 (borrador autógrafo y firmado), carta de Falla a Lamote de Grignon fechada el 24 de enero de 1927. Como ya hemos comentado, en la correspondencia reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales.

²⁰⁸ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). “[...] Ajourd'hui je vous envoie, par poste recommandé, la copie de la partition d'orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette dernière, 82 pages de grand format. Vous voyez que je ne suis pas resté inactif. Vous serez bien aimable de les corriger au plus vite et de me les renvoyer avec les dernières épreuves de l'édition avec le second piano. Les parties d'orchestre son également en gravure et les épreuves suivront sous peu. [...]”.

²⁰⁹ AMF 9143-018 (original mecanografiado y firmado).

²¹⁰ Véase nota 509 sobre las fechas de corrección de las pruebas editoriales orquestales por parte de Falla.

²¹¹ La fuente fundamental manuscrita XLIX A8 -o similar- es de máxima trascendencia, por reflejar la síntesis de todas las indicaciones previas; los capítulos [III, 3.] y [III, 4.] abordan con detalle todos los parámetros de las copias A7 y A8, esenciales en el proceso editorial orquestal de *Noches*, el cual se desarrolló entre París y Leipzig. La copia A8 no ha sido fuente ni objeto de estudio en ningún trabajo previo, por cuanto su existencia era desconocida hasta 2017, año en que la autora de esta investigación realizó el hallazgo. Adelantamos aquí que siempre hablaremos de la copia A8 -o similar- porque no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; eso sí, si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido, visualización gráfica y número de páginas (A8 tiene efectivamente 82 páginas)- que se halle en paradero desconocido. Las dudas vienen principalmente por dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura. El capítulo [II, 7.] aborda todas las cuestiones relativas a la edición.

Dos meses después, por carta de 5 de junio de 1922, en pleno proceso editorial, Eschig explicaba a Falla:

[...] Quedan las partes de orquesta. [...] ²¹²,

pendientes de que el pianista Alfred Cortot devolviera al editor el material que le fue prestado para los conciertos *Koussewitzky* de París; y que el pianista se había llevado a sus conciertos de Londres y Lisboa, dificultando por tanto la consecución del proceso editorial ya comenzado. Proseguía Eschig en la misma carta:

[...] la partitura de orquesta está completamente grabada y en sus manos, pero evidentemente yo no puedo hacerla aparecer mientras que usted no me haya devuelto las pruebas. Quedan las partes de orquesta. Ahí M. Cortot me está poniendo las cosas difíciles, no por falta suya, por el contrario yo reconozco la interpretación deslumbrante que ha dado en los Conciertos Koussewitzky, pero he aquí por qué: yo había prestado para esos conciertos el material de orquesta que me debía ser devuelto enseguida después de la interpretación, y cuando lo he reclamado, me han respondido que M. Cortot se lo había llevado para tocarlo en Londres y en Lisboa. Sin embargo, el grabador me reclama ese material para la impresión que ya había sido comenzada, porque es demasiado complicado grabar las partes desde la partitura, y yo no se lo puedo dar, teniéndolo M. Cortot consigo. He aquí el retraso [...] ²¹³.

²¹² AMF 9143-014, (original mecanografiado y firmado). “[...] Reste les parties d’orchestre. [...]”. Eschig se refiere a las partes instrumentales (partichelas).

²¹³ “[...] la partition d’orchestre est entièrement gravée et entre vos mains, mais je ne puis évidemment le faire paraître tant que vous ne m’aurez pas retourné les épreuves. Reste les parties d’orchestre. Là M. Cortot me rend la chose très difficile...voici pourquoi: j’avais prêté à ces concerts (Conciertos Koussevitzky en Paris) le matériel d’orchestre qui débats [sic] m’être retourné de suite après l’exécution, et lorsque je l’ai réclamé, on m’a répondu que M. Cortot l’avait emporté pour le cogér [sic] à Londres et à Lisbonne! Or, le graveur me réclame ce matériel pour la gravure qui était déjà commencé, car il est trop compliqué de graver les parties d’après la partition, et je ne puis le lui donner, M. Cortot l’ayant avec lui. Voilà un retard [...]”.

Por carta de 29 de junio de 1922, Eschig volvió a incidir en el problema con las partes instrumentales, aún sin grabar por continuar los materiales en posesión del pianista Alfred Cortot. Comentó que a pesar de habérselos reclamado ya en varias ocasiones seguía sin disponer de ellos veinte días después, y por tanto, declinaba toda responsabilidad propia:

[...] sólo faltan las partes de orquesta, y ahí yo declino toda responsabilidad [...]²¹⁴.

No podemos saber con certeza cuales son los materiales de *Noches* que Eschig prestó a Cortot en 1922; muy probablemente, el material que reclamaba el grabador era el que había sido extraído de la copia A7 en agosto de 1920, o el que había hecho copiar Eschig en octubre de 1920, o algún otro efectuado con posterioridad y no documentado. Pero preferimos contemplar la hipótesis de que el juego empleado para la grabación de las planchas fuera el de agosto, por cuanto significa una proveniencia directa de A7²¹⁵.

Lo que evidencia la carta de Eschig es que las partes de orquesta estaban siendo grabadas con unos materiales que compaginaban la función editorial con la interpretativa, demostrando una vez más que los juegos manuscritos existentes no eran suficientes para atender a todas las necesidades del momento.

Como ha quedado reflejado en los párrafos previos, las peripecias sufridas por las distintas copias manuscritas en sus diferentes versiones (retrasos en la devolución, permanencias excesivamente largas, problemas en la entrega, pérdidas, interrupciones de procesos editoriales iniciados, retrasos en la corrección de pruebas) reflejan situaciones de lo más variopintas. Da la sensación de que no hubiera un control serio en cuanto al uso y empleo de las mismas, las cuales, una vez en posesión de algún particular, quedaban a la suerte y capricho de su voluntad. Precisamente este empleo caprichoso estaba propiciando que el proceso editorial se eternizara, con la consecuente desesperación de Eschig que no conseguía volver a reunir los materiales para continuar grabando las partes instrumentales ya iniciadas, ni recibir las correcciones de las primeras pruebas editoriales de orquesta de un Falla que las retenía durante meses. La edición de la versión de Samazeuilh estaba próxima a su publicación (diciembre de 1922), y así debería haber sucedido con la versión original para

²¹⁴ AMF 9143-016 (original mecanografiado y firmado). “[...]reste seules les parties d’orchestre, et là je decline toute responsabilité...ne m’est pas encore rentré, malgré mes réclamations! [...]”.

²¹⁵ Esta hipótesis gana puntos en relación con el capítulo listado de las erratas en las distintas fuentes de *Noches*, ya que existe cierta linealidad entre los errores de A7 y el juego de materiales editado por Eschig. Véase [III, 8.].

piano y orquesta, teniendo en cuenta que las partes de piano solo y de orquesta ya estaban avanzadas y los materiales iniciados; sin embargo esta publicación se demoraría aún más de un año. Entre julio y agosto de 1923²¹⁶, por fin, Falla devolvió a Eschig las segundas pruebas editoriales y las partes instrumentales corregidas, y en diciembre pudo salir a la luz la edición de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta, cuya impresión fue llevada a cabo en Leipzig; esta es la partitura que nos ha acompañado durante un siglo (1923-2020)²¹⁷ como único vehículo de transmisión de la obra (Manuel de Falla Ediciones en 1997 reeditó la obra limitándose a replicar el contenido de Eschig en un distinto formato de edición).

Me gustaría avanzar en este punto cuales son las copias que se erigen en **FUENTES FUNDAMENTALES MANUSCRITAS** de mi investigación; me refiero concretamente a cuatro de ellas: el manuscrito original de Falla, la copia manuscrita XLIX A7, la copia manuscrita XLIX A8 y los materiales instrumentales del estreno XLIX MAT.A8. La sección III de este trabajo, que aborda las cuestiones más propiamente técnicas, dedica un capítulo extenso a cada una de ellas²¹⁸, relacionándolas entre sí en los tres capítulos-listado sobre indicaciones expresivo-metronómicas, erratas y/o otras marcas del manuscrito²¹⁹. Tres de estas cuatro fuentes fundamentales (manuscrito, A8 y MAT.A8) constituyen hallazgos resultantes de esta investigación.

1. el manuscrito original de Manuel de Falla, descubierto y localizado por la autora de este trabajo en 2016 en la *Staadtbibliothek* de Winterthur (Suiza), dentro del legado del mecenas suizo Werner Reinhart. Firmado por Falla y fechado en 1915. Contiene numerosas correcciones de Falla sobre el contenido original a lápiz; así

²¹⁶ AMF 9143-034 (original mecanografiado y firmado), carta fechada el 25 de julio de 1923 y AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado), carta fechada el 11 de agosto de 1923.

²¹⁷ Como sabemos, tan sólo recientemente han aparecido en el mercado dos ediciones Urtext revisadas según el manuscrito (favorecidas por el hallazgo de esta investigación) que vienen a enriquecer las publicaciones de la obra: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018 y *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score*, op. cit. Urtext Partitura General 2018; ambas con *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

²¹⁸ Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulos [2], [3], [4] y [10].

²¹⁹ Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulos-listado [7], [8] y [9]. Usamos esta denominación de “capítulos-listado” porque, lejos de constituir listados propiamente dichos, son capítulos que no dejan de ser textos redactados pero que incluyen, además, listados sobre el parámetro estudiado en cada caso, por medio de una relación de su aparición en la partitura de *Noches en los jardines de España* compás por compás a lo largo de sus tres movimientos.

como marcas de terceros. 105 páginas de música²²⁰. Dep RS 19/2, *Staadtbibliothek Winterthur* (Suiza). Funcionó como partitura de dirección. Fue la primera fuente en localizarse.

2. la copia manuscrita XLIX A7, sin fechar, a mi entender elaborada en España en los primeros meses de 1920 por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid)²²¹ a total semejanza del manuscrito de Falla, a mano de un copista profesional y destinada a servir como documento base sobre el que establecer la edición de Eschig. Contiene en su interior marcas e instrucciones a lápiz de los grabadores y editores de Eschig, (además la portada incluye la inscripción *fol 52196/ 1 Probeseite/ stechen!* en alemán²²²). Contiene correcciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros y cinco papeles encolados con correcciones en pasajes más extensos. 105 páginas de música²²³. Funcionó también como partitura de dirección. Catalogada por Antonio Gallego como XLIX A7²²⁴, Archivo Manuel de Falla (Granada).

²²⁰ Curiosamente, las ediciones revisadas Urtext de reciente aparición indican en sus Comentarios previos – *Comments*- que tanto el manuscrito de Falla como la copia A7 contienen 106 páginas con notación musical (“106 notated pages”). En realidad, el documento contiene 105 páginas con notación musical y una portada final (que fue elaborada posteriormente a modo de carpeta) con el título general de la obra y de sus tres movimientos, a lápiz de Manuel de Falla, en escritura cursiva. La página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final, la firma de Falla y la fecha de 1915. Véase capítulo [III, 2.].

²²¹ Eschig disponía de la partitura orquestal con anterioridad al 28 de junio de 1920, como recuerda a Falla por carta AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), tratándose de la copia XLIX A7, copiada en España y actualizada según el manuscrito; el papel empleado porta la marca de la SAE (Madrid) en su margen superior izquierdo. Siguiendo nuestras investigaciones, la copia fue entregada a Eschig de la mano de Falla, aprovechando un viaje a París a finales de mayo de 1920, durante el cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot (3 de junio). La copia fue inmediatamente puesta a disposición de Samazeuilh, y después fue copiada de nuevo por encargo de Eschig, sin no antes extraer un juego de materiales instrumentales. Véase nota 159.

²²² Traducción al castellano: “folio 52196/1 página de muestra/grabar!”. Inscripción en lápiz azul grueso, en el lateral superior derecho de la portada.

²²³ El musicólogo Antonio Gallego indica en su entrada sobre XLIX A7 que se trata de un documento de “54 h.” en GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 132. Collins señala que A7 es “una partitura completa manuscrita de 108 páginas” en COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXXII. Sin embargo la copia contiene 110 páginas:

- una portada inicial que incluye la indicación del dedicatario, el título de la obra, el subtítulo “Impresiones sinfónicas para piano y orquesta” entre paréntesis, y los títulos de sus tres movimientos precedidos cada uno por su correspondiente número romano; todo a mano de Falla con pluma negra algo diluida, quien quizás tuvo el interés de confeccionar la portada. La misma incluye las marcas en alemán de los grabadores de Eschig a lápiz azul grueso, una importante advertencia de Falla a lápiz sobre las indicaciones de metrónomo contenidas en la copia, y el sello de Eschig con su dirección parisina, junto a la indicación de (*Partitura*) con la misma tinta negra gastada; más abajo *M.E. 687* a mano;

- el reverso vacío de la portada, con sus correspondientes 26 pentagramas;

- 105 páginas de música notada; la página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final.

- tres páginas vacías, con sus correspondientes 26 pentagramas por página.

A efectos prácticos y una vez descrito el volumen total del documento, hablaremos siempre de 105 páginas de música más su portada inicial. Véase capítulo [III, 3.]

²²⁴ AMF XLIX A7. GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 132.

3. la copia manuscrita A8, sin fechar, a mi entender elaborada en 1922²²⁵ a cargo de Eschig, según el texto musical de A7 actualizado y las inscripciones de Falla de los últimos meses (y años) en cuanto a metrónomos y otros conceptos volcados en su manuscrito; maquetada según las marcas que los grabadores de Leipzig establecieron en A7 y destinada a servir como modelo para la grabación en planchas de la partitura. Descubierto y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede del Teatro Real de Madrid, junto a 24 de los 54 cuadernillos manuscritos del material del estreno de la obra MAT.A8 (complementarios a los 30 cuadernillos manuscritos de cuerda instrumental de la carpeta 289*bis*); su portada refleja el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. Contiene escasas anotaciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros. 82 páginas de música²²⁶. Funcionó escaso tiempo como partitura de dirección. XLIX A8, signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la tercera fuente en localizarse. Hablaremos siempre de la copia A8 -o similar- porque no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido y visualización gráfica- que se halle en paradero desconocido. Las dudas vienen principalmente por dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura.

²²⁵ Eschig incluyó esta copia manuscrita en carta a Falla de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013), junto a las primeras pruebas editoriales orquestales. La copia contiene de origen correcciones llevadas a cabo en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (XLIX B9), permitiéndonos acotar las fechas de su factura entre enero y abril de 1922.

²²⁶ Con el maquetado de esta copia se pretendía un mejor aprovechamiento del espacio, haciendo uso de sistemas de pentagramas dobles y triples según la intervención instrumental en los distintos pasajes de la obra, de forma que el número de páginas con notación musical disminuyó de 105 en manuscrito y A7 a 82 en A8 (con un desfase de dos páginas en relación al plan marcado en A7). La edición de Eschig redujo aún el número de páginas con notación musical a 80, siguiendo exactamente el plan marcado en A7, que ubicaba los primeros compases de la obra en la página 3 y finalizaba en la página 82 (exactamente lo mismo que hace la edición orquestal de Eschig). Sin embargo, el número de páginas de la copia A8 se corresponde a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922, en la que incluyó la “copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette dernière, 82 pages de grand format”, AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). La copia A8 no ha sido fuente ni objeto de estudio en ningún trabajo previo, por cuanto su existencia era desconocida hasta 2017, año en que la autora de esta investigación realizó el hallazgo; las ediciones Urtext de reciente aparición no la contemplan, siendo desconocida para los responsables de la edición. Véase capítulo [III, 4].

4. los materiales o partes instrumentales manuscritos, sin fechar, elaborados durante los días y semanas previas al estreno del 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid, a mano de dos copistas profesionales. Descubierta y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid entre sus dos sedes de la calle Barquillo número 8 de Madrid y el Teatro Real de Madrid, dentro de las carpetas 289 (vacía) y 289bis. El juego está completo y consta de 54 cuadernillos individuales: 30 de cuerda, 24 de viento, percusión, celesta y arpa, todos ellos encuadernados con hilo. Estos documentos contienen la versión más primigenia de la obra, por cuanto se vieron privados de las correcciones y actualizaciones que afectaron al resto de las fuentes fundamentales manuscritas. Las portadas de cada cuadernillo reflejan el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. El material contiene anotaciones de los músicos que lo usaron. XLIX MAT.A8, signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la segunda fuente encontrada, en dos fases: primero los 30 cuadernillos de cuerda en la carpeta 289bis y después los 24 cuadernillos restantes junto a la copia orquestal A8 en los fondos del Teatro Real; de ahí la denominación similar que contienen ambas fuentes.

Las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo son fuentes únicas en su singularidad. El manuscrito original y las copias A7 y A8 contienen, además de las marcas de Falla, las de otros directores que emplearon los documentos como partituras de estudio, ensayo y concierto; el juego de materiales MAT.A8 contiene anotaciones de los músicos que lo usaron.

7. Edición de *Noches* dentro del contexto editorial de principios del siglo XX.

Las ediciones de Eschig en sus tres versiones (arreglo de Samazeuilh, piano solo y versión original para piano y orquesta) constituyen las **FUENTES FUNDAMENTALES EDITADAS** de este trabajo. Consideradas ediciones históricas y elaboradas con procedimientos de la época, las tres publicaciones cuentan con casi cien años de existencia (1922/1923); a lo largo de todos estos años han consistido el único vehículo de transmisión de la obra, con sus aciertos y desaciertos. A día de hoy tanto nuestra generación como las anteriores contamos con estos ejemplares en nuestra biblioteca musical, resultando fascinante

conocer el proceso de génesis de los mismos a través de la correspondencia de la época y otras deducciones lógicas de la investigación. Junto a las ediciones de Eschig consideramos, así mismo, fuentes fundamentales editadas de esta investigación las pruebas de corrección XLIX B9 y B10 (sobre el arreglo de Samazeuilh) y XLIX B2 y B3 (sobre la edición en su versión original para piano y orquesta), conservadas en AMF y catalogadas por Antonio Gallego²²⁷. El análisis y estudio de estas pruebas editoriales, a medio camino entre las fuentes manuscritas y las fuentes editadas, proporcionan informaciones de gran trascendencia para este trabajo.

Como sabemos, la primera publicación en aparecer de *Noches en los jardines de España* fue la edición de Max Eschig de la versión de Gustave Samazeuilh; mientras que la correspondencia entre compositor y editor relativa a esta edición es iniciada en junio de 1920, la misma no vio la luz hasta el 20 de diciembre de 1922. Por el contrario, la edición para piano y orquesta de Eschig apareció casi un año después, centrándose la correspondencia relativa a la misma en el año 1922 (aunque algunos detalles son tratados en cartas anteriores). Salieron a la luz, así mismo, la edición de la parte de piano solo y la edición del juego de materiales instrumentales; la partitura orquestal de bolsillo también fue publicada en los meses siguientes²²⁸. En los capítulos próximos abordaremos con detalle la correspondencia al respecto entre Eschig y Falla por un lado y entre Samazeuilh y Falla por otro.

Junto a la correspondencia tendremos en cuenta los mecanismos editoriales de la época; puesto que Max Eschig era francés y trabajaba en París, nos atendremos a los procedimientos editoriales del país francés, que en estos años estaban más evolucionados que en España. París era un gran centro musical que aglutinaba a compositores, editores, gestores, empresarios, músicos y personas relacionadas con el gremio musical en todos sus ámbitos, por supuesto también el editorial; ello provocó así mismo una concentración de establecimientos y de maquinaria apta para soportar el volumen de música impresa llevada a cabo, la cual, a su vez, se correspondía con la demanda de un público profesional al cual iba destinada. Eschig se sirvió de todos los servicios que le ofrecía la época de entonces, en la cual la actividad editorial era ya una realidad consolidada que ofrecía los métodos más perfeccionados; y no escatimó esfuerzos ni dinero en la consecución de sus objetivos editoriales para *Noches*. Es cierto que se quejó no pocas veces de los tiempos excesivamente extensos que se tomó Falla

²²⁷ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 133, 135 y 136.

²²⁸ Carta de Eschig a Falla de 14 de diciembre de 1923, AMF 9143-042 (original mecanografiado firmado).

tanto en la entrega inicial de las partituras como en las distintas revisiones de pruebas, pues estos hechos propiciaban mayores gastos por su parte, así como retrasos en la salida a la venta de la publicación. Otras veces desesperó por no ser debidamente informado de la verdadera realidad de *Noches*, pero no cesó en su empeño de publicar la obra de Falla en los casi diez años que, según la correspondencia, se prolongó el proceso (1914, primeras menciones a *Noches* o a los *Nocturnos*-1923, año de la publicación de la edición orquestal). Muestra de su total implicación en la edición de la versión orquestal de *Noches* fue la colaboración con Leipzig, el otro gran centro musical y editorial junto a París en la Europa de entonces: alemanes y franceses, por tanto, todos a una para editar a uno de los compositores españoles más universales en una de las obras más importantes del repertorio español. El entusiasmo de Falla en relación a su edición orquestal de *Noches* le fue transmitida a su editor por carta de marzo de 1924, pues a vuelta de correo el editor se mostró “[...] Très hereux que l’Edition de Nuits vous plaise. Je fais l’envoi aux adresses indiquées. [...]”²²⁹.

7.1. Contexto editorial europeo a principios del siglo XX; inicios del proceso editorial de *Noches en los jardines de España*.

En los inicios del siglo XX, la edición musical había hecho muchos progresos; existían casas editoriales especializadas en música que se constituían en grandes imperios de los procesos de plasmación gráfica de partituras. Los compositores necesitaban a los editores y los editores necesitaban a los compositores, y esta situación dio lugar a relaciones pródigas que vinculaban a los autores de las obras con aquellos que las difundían a través de ediciones. El editor se hacía cargo de todos los costes de edición y promoción, que recuperaba con la parte proporcional que le correspondía según el contrato estipulado con el autor, tanto por el concepto de venta de partituras en papel como por el de los derechos de comunicación pública y reproducción mecánica a través de la Sociedad de Autores y Editores²³⁰. Los editores se constituían en los plenos administradores de las obras de los autores a los que representaban, adquiriendo sobre ellas derechos de propiedad, pero también de representación, de

²²⁹ AMF 9144-004 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 13 de marzo de 1924. “[...] Muy contento de que la Edición de *Noches* le guste. Hago el envío a las direcciones indicadas. [...]”. Por carta de 18 de enero de 1923 (AMF 9143-067) Falla había enviado a Eschig una “Nueva lista d’hommages de Nuits”; véase la Ilustración 7. Por la fecha resulta un listado excesivamente temprano para la edición orquestal, que se publicó más tarde; consideramos, por ello, que se refiere a la nueva y flamante edición en la versión de Samazeuilh, recién estrenada.

²³⁰ En la correspondencia entre Eschig y Falla la cuestión de los derechos mecánicos y de los porcentajes a ellos atribuidos es un tema recurrente.

reproducción, de transcripción y de ejecución pública; debían rendir cuentas cada trimestre a sus clientes de los derechos recaudados por representación, y anualmente de la venta de ejemplares. Pero el gran negocio de estas casas editoriales estaba en los préstamos concedidos a los autores a cuenta de sus posibles derechos recaudados, con un interés que podía oscilar entre el 9 y el 12%. De esta forma, la mayoría de ellos quedaban endeudados con sus editores durante toda la vida. Este tipo de situaciones fomentó la constitución de las Sociedades de Autores, como fue el caso de la española (SAE), en defensa de los creadores españoles, cuya escritura de fundación se firmó en Madrid en 1899²³¹. Intrínseca a la labor de estas Sociedades de Autores iba la necesidad de disponer de un archivo musical de materiales de orquesta de su propiedad exclusiva, para lo cual fueron creadas sus propias copisterías; la Copistería de la SAE se convirtió enseguida en pieza clave del éxito del recién creado organismo madrileño. En 1904 esta Copistería empezó a funcionar con un personal fijo dotado de un sueldo fijo, que también percibía retribuciones extraordinarias en base al rendimiento de copia, siempre alerta al buen uso del papel empleado. Era éste un tema que preocupaba mucho a la SAE, quien publicó en su Boletín²³² las medidas de papel pautado para la copia de materiales de orquesta y de papel continuo sin pautar para la copia litográfica de los mismos. De hecho, para que el tiempo empleado en la copia fuera rápido y diligente, la Sociedad se hizo desde el inicio con una de las primeras máquinas litográficas de Madrid (en 1911 contaba ya con dos). El procedimiento de grabado más común en esa época era la calcografía, consistente en escribir la música sobre planchas metálicas mediante incisión realizada con buriles y punzones; pero en otros casos, también podía hacerse mediante procedimiento litográfico directo, escribiendo con un lápiz especial sobre papel transparente denominado “pelure” (en realidad el proceso de edición de entonces contenía ambas técnicas pero en distintas fases, como veremos seguidamente). La copia manuscrita (o el manuscrito original) era la base de cualquier proceso editorial; lo normal era que el compositor enviara al editor un manuscrito original o una copia de la obra objeto de edición, quien a su vez procedía normalmente a copiarla de nuevo. Si la entrega podía ser en mano y existía una relación de confianza con el editor, podía contemplarse la entrega del manuscrito, pero lo normal era hacer una copia. Hay que tener en cuenta que la partitura sería inevitablemente objeto de

²³¹ Los principales impulsores de la SAE fueron Sinesio Delgado (1859-1928) y Ruperto Chapí (1851-1909). En 1932 la SAE se transformó en SGAE. Aunque las condiciones y características de la actividad editorial en la época no eran las mismas en Madrid que en París, bastante más avanzadas en la capital francesa, su reflejo en este trabajo nos puede ilustrar sobre distintos y variados aspectos similares. Véase GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz. *Op. cit.* pp.551-566.

²³² Boletín Oficial de la SAE, Año II, n. 22 (1904), p.4. Las medidas de los cuadernillos del papel empleado eran: 36cm x 57cm, 16 pentagramas de 24,50cm por página; y 34cm x 49cm en el papel sin pautar.

distintos vaivenes para comenzar el proceso editorial, incluso de inscripciones sobre el maquetado y de otra índole, así como de viajes de ida y vuelta entre los distintos intervinientes en el proceso. La copia, por ello, resultaba más práctica y más operativa; y si se daba la mala suerte de que se perdiera o deteriorase siempre podía hacerse otra copia. Ya hemos mencionado en el capítulo [II, 6.] la importancia de los copistas en esta época; eran numerosos, profesionales y muy demandados. La continua presencia de la copia manuscrita, incluso de forma paralela a la impresa en el primer tercio del siglo XX, eclipsó otros tipos de reproducción musical, y ha complicado cualquier intento de inventariar la producción musical editada de la época, ya que la hecha a mano escapó siempre a la posibilidad de su control²³³. Existen estudios sobre el papel que se empleaba en los distintos lugares que pueden propiciar algún dato en cuanto a la datación, origen, métodos empleados y otros aspectos fundamentales de la producción, pero falta mucho por hacer, como por ejemplo un censo de los copistas que trabajaban en los grandes centros de producción (Madrid, Barcelona, París, Leipzig). Nos parece importante hacer aquí una reflexión; el estudio de los documentos musicales, tanto impresos como manuscritos, presenta una doble vertiente: por un lado una investigación artística relacionada con su contenido e interpretación; por otro la que puede realizarse sobre la materialidad de sus soportes físicos, la cual posibilita múltiples análisis sociológicos del objeto musical como su consumo, circulación, empleo, valor, edición, tirada, distribución...²³⁴.

²³³ Eschig relata en su correspondencia cómo sigue descubriendo copias manuscritas de materiales instrumentales de *Noches* en el año 1924, ajenas a su control y desconocedor de su existencia, una vez circulaba en el mercado la edición; AMF 9144-003 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 3 de marzo de 1924 en relación a un material de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Este material en cuestión pudo ser encargado por Pérez Casas al tiempo de la solicitud de la partitura orquestal de *Noches* al editor Eschig, mientras era director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Este es el resumen: a pesar de que por carta de 3 de febrero de 1918 (AMF 7576-010, original autógrafo y firmado) Miguel Salvador solicitó a Falla la partitura de *Noches* para ponerla a disposición de Pérez Casas suponiendo que obraba en su poder, un año y medio más tarde –por carta de 15 de septiembre de 1920 a Eschig, AMF 9142-058, - Falla mencionaba expresamente la copia del propio Pérez Casas, deduciendo por ello que en ese momento, o en otro posterior, debió de encargarse una para propiedad del director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Este dato es confirmado por el propio Pérez Casas en su carta a Falla de 23 de marzo de 1921, en la que alude a la partitura de *Noches* como “mi partitura” (AMF 7399-006, original autógrafo y firmado). Entre febrero de 1918 y septiembre de 1920, Pérez Casas pudo haber encargado unos materiales instrumentales de la obra desde su partitura, sin que trascendiera el encargo fuera de su orquesta; probablemente la copia pudo haber sido hecha por el propio copista de la orquesta Filarmónica de Madrid, de ahí la expresión de Eschig en su carta de 1924: “copié en fraude”, copiado fraudulentamente en castellano.

²³⁴ GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos”, en: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. *Op. cit.* pp.383-405. Compartimos la afirmación del autor de este artículo en su página 385: “A mi juicio, la musicología española ha desdeñado en gran medida estos aspectos, y con frecuencia se investigan los repertorios históricos abordando la composición musical sólo como un suceso artístico de carácter aislado y autónomo, sin tener en cuenta las múltiples relaciones que existen entre la creación y su plasmación material, la pródiga relación que vincula a los autores de las obras con aquellos que las difunden a través de ediciones, conciertos o, modernamente, en grabaciones sonoras y audiovisuales”. La vinculación entre Eschig y Falla es ejemplo de este tipo de relaciones que se

Una vez dispuestas las copias manuscritas base sobre las que iniciar el proceso editorial (por tanto, una vez terminado el trabajo del copista) y teniendo en cuenta que la calcografía era el sistema más usado para editar música en esta época, la producción se componía de tres pasos: grabado, impresión sobre piedras litográficas y estampado en las máquinas de litografía. Los oficios que ponían nombre a esta producción eran el copista, el grabador y el impresor. Sobre el copista hemos hablado en el capítulo [II. 6.]; en cuanto al grabador, hemos de decir que no se le ha dedicado el interés que merece. El aprendizaje de este oficio requería conocimientos importantes de escritura y conceptos musicales, así como de diseño gráfico para la mejor disposición de pentagramas y compases en cada página²³⁵. El aprendiz se iniciaba grabando líneas y barras, ligaduras y copiando letras; todo ello a mano alzada y con las herramientas a su disposición: buriles, reglas, compases de dibujante, martillos, punzones (de notas y de letras), etc. Este aprendizaje requería de dos a tres años de práctica, antes de que estuviera listo para abordar trabajos más complejos. De un buen grabado dependía el éxito de la lectura para el intérprete, y por consiguiente, el éxito de la obra del compositor; el grabador debía ser tremendamente respetuoso con la reproducción exacta del manuscrito (o copia manuscrita del manuscrito). Y aquí debemos mencionar de nuevo el delicado terreno de las copias, pues copia tras copia a manos de distintos copistas se colaron erratas arrastradas junto a erratas nuevas que propiciaron diferencias en los contenidos de una misma obra, tema al que hemos dedicado amplias reflexiones en el capítulo [II, 6.]. A veces el grabador era quien elaboraba manualmente sus propias planchas²³⁶, reservando unos días concretos para ello; en los talleres más grandes y de mayor producción estas tareas estaban diversificadas. El proceso concreto de grabación comenzaba con el estudio de las características de la obra, con el fin de contar, repartir y distribuir todos los pentagramas y compases en las distintas páginas de la edición; dada su dificultad, era lo último que se aprendía en el oficio. Su cálculo y distribución errónea podía significar tener que empezar el grabado de nuevo, con todo lo que ello conllevaba.

La parte física del proceso de grabación sobre la plancha comenzaba trazando primero los

establecían entre editor y compositor, los cuales debían establecer una correspondencia casi diaria en la que tratar múltiples asuntos de edición, pero también sobre actos sociales, invitaciones de diversa índole, gestión de conciertos, viajes, críticas de prensa, cuentas, recibos.

²³⁵ El ejemplo del taller de grabado y edición de Alessio Boileau fundado en 1904 en Barcelona es de gran trascendencia en esta exposición sobre el proceso editorial de entonces. GUASCH, Yolanda: “El grabador de música y editor Alessio Boileau Bernasconi”, en: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. *Op. cit.* pp. 755-766.

²³⁶ Las planchas derivaban de la fusión de plomo, antimonio y estaño a la temperatura de 100 grados; dicha mezcla licuada era introducida en un molde con la forma de la plancha y una vez fría se extraía, pulía y recuadraba.

pentagramas con la herramienta de pautas y colocando después nota a nota, letra a letra, todos los caracteres a pulso de derecha a izquierda. Una vez pulida la plancha se entintaba con un rodillo y se colocaba encima un papel (que solía ser fino, más barato y menos pesado) para pasarlo todo ello por un torno manual; así se obtenía la prueba en negativo de la página en cuestión. Una vez elaboradas todas las páginas, se entregaban al autor (a través del editor) para que las revisara; las correcciones debían modificarse sobre la plancha y para ello se usaban unos utensilios especiales que en Madrid eran llamados “sacamentiras”²³⁷ o “bruñidores”. La corrección debía marcarse en el reverso de la plancha, rebajándose con un martillo el punto marcado para que el material volviera a aplanarse; entonces podía grabarse de nuevo la notación o la letra correcta. Si el fragmento a corregir era más extenso, debía usarse un trozo de plancha nuevo y cuando no había más remedio la plancha debía repetirse íntegramente. Normalmente se sacaban nuevas pruebas para que las revisara el autor (de nuevo a través del editor), hasta que éste daba su conformidad; pero lo normal eran dos fases de pruebas. Entonces la plancha volvía a entintarse, se colocaba un papel encima y se pasaba el conjunto por un torno manual más perfeccionado que el anterior, del cual se sacaba la prueba en negativo de cada página (con las notas en blanco y el fondo en negro). A partir de ésta se obtenía una transparencia (denominada “pelure”, que se correspondería con el actual fotolito), de fondo negro y notas transparentes con la cual se iniciaba el siguiente paso del proceso; el de la impresión sobre piedras litográficas. La transparencia se colocaba encima de la piedra litográfica, la cual reaccionaba a la luz de una potente bombilla de carbono de luz extremadamente blanca que hacía impresionar sólo los elementos transparentes en la piedra. Al entintar de negro la piedra se descubrían los elementos que quedarían impresos sobre el papel en el tiraje definitivo, los cuales volvían a ser revisados y/o retocados si era necesario. El reporte litográfico se llevaba a la prensa para su estampación en papel y se cumplía con la fase de estampado en las máquinas de litografía. En definitiva, se usaban los dos procedimientos, pero en distintas fases, primero el grabado por incisión en la plancha y después la estampación litográfica.

²³⁷ La terminología proviene de José Carlos Gosálvez Lara, quien ha desarrollado su trabajo como bibliotecario desde 1982 en la Biblioteca Nacional de España (ha sido Director del Departamento de Música y Audiovisuales) y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido Presidente de AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) y miembro del Comité Técnico de la Fundación Archivo Manuel de Falla. Agradecemos inmensamente su ayuda en la aclaración y exposición de cuestiones editoriales de principios del siglo XX a través de sus publicaciones, de sus archivos, y de forma personalizada atendiendo a mis preguntas.

El grabador podía estar en la misma ciudad del editor, o en otra, e incluso, en otro país²³⁸; muchos de los editores solían grabar sus ediciones fuera de sus ciudades (sobre todo en Leipzig y París) y en España era frecuente que los editores recibieran las planchas grabadas en Alemania e hicieran la estampación en papel con máquinas propias o encargándosela a cualquier imprenta española. El proceso editorial podía ocurrir, por tanto, en distintas zonas geográficas, por medio de constantes envíos de partituras en viajes de ida y vuelta. En Leipzig se encontraban los mejores y más evolucionados talleres de grabado: *Breitkopf* (1719), *Röeder* (1846) o *Brandstetter* (1862), y Eschig quiso servirse de los mejores servicios para la edición orquestal de *Noches*. A pesar de que en la correspondencia con Falla aparece una única mención a Leipzig en agosto de 1923²³⁹, tanto el trabajo inicial de marcas de maquetado sobre la copia A7 como el trabajo de grabado una vez fueron corregidas las dos fases de pruebas editoriales, fue efectuado en Leipzig a partir de copias manuscritas suministradas como modelo. Esto explica las marcas en alemán de la portada de A7, así como los números pequeños en su interior para establecer el maquetado de preparación de las planchas. Para los editores era tan corriente recurrir a los talleres alemanes, que es muy fácil que Eschig no hubiera considerado necesario mencionarlo con anterioridad, aludiendo tan sólo a su consabida profesionalidad y saber hacer. Las planchas metálicas corregidas solían enviarse al editor y, posteriormente a la imprenta; en este caso todo ese proceso se llevó a cabo en Leipzig, saliendo de allí los ejemplares listos para su empleo y venta.

²³⁸ Salvando las distancias, ahora ocurre lo mismo con los talleres de imprenta y grafía musical; muchos editores musicales europeos y americanos trabajan con talleres chinos.

²³⁹ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado).



C. G. Röder *G. m. b. H.*
Leipzig 1200 Arbeiter
allein in Leipzig

Fernspr. 125 & 1908
 Berlin, London, Paris, Wien, Budapest, Brüssel.

Anstalt für

Notenstich Notendruck

Herstellung von Musikalien jeder Art in Stich, Satz u. Autographie

Buchdruckerei

*Neuzeitlich eingerichtet für Kataloge - wissenschaftl. u. fremd-
 sprachl. Werke - Spezialität Notentypensatz*

Lichtdruck = Abteilung

*Kunstgewerbliche u. Merkantilarbeiten, Ansichtspostkarten
 und Reklamemarken, einfarbig und bunt*

Größte Notendruckanstalt der Welt

Kunstbuch Verlag C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig

Verlag der „Storckschen Kursbücher“

Jahresauflagen ca. 600,000 Exemplare.

KRÜGER

Ilustración 3. Publicidad del taller de grabado Röeder, Leipzig 1915.

La marca del editor y el número de plancha eran datos fundamentales en las publicaciones profesionales; cada casa editorial imponía sus propios sellos y costumbres. Es significativo el caso de *Casa Ricordi*²⁴⁰, fundada en 1808 en Milán y dedicada principalmente a la ópera italiana, quien solía marcar en sus ediciones junto al número de plancha una contraseña que aludía al operario encargado de la notación musical en cada página de la publicación. El número de plancha no se correspondía con un orden cronológico (como ejemplifican los números empleados por Eschig en *Noches*) sino que cuanto más importante era el editor y más amplias sus miras, más complicado resulta establecer una secuencia lógica en el empleo de los números de plancha. Lo normal era que si el editor había adquirido derechos de explotación sobre la producción de un compositor con éxito y con garantías de venta, reservara una serie de números para la publicación de sus obras, mientras que las de otros compositores podrían ir encajándose en los vacíos.

Una vez usadas, las planchas empleadas para la impresión de las distintas obras eran guardadas en los almacenes de los editores, en previsión a la corrección de errores o a la modificación de las mismas en casos de arreglos, reediciones, revisiones o reimpressiones; todas estas actividades implicaban procesos distintos, siendo la última un caso frecuente de resultados chapuceros en base a planchas tan sólo modificadas en parte que respondían a variaciones poco esenciales (como por ejemplo el tamaño de los títulos o el añadido de alguna nueva información irrelevante)²⁴¹.

En el caso de los arreglos, tan frecuentes en esta época, era necesario modificar las planchas ya empleadas de acuerdo a las nuevas necesidades; para *Noches en los jardines de España*, la plancha del piano solo se intentó emplear también para la edición en la versión de Samazeuilh (Piano I, *SOLO*), pero después se hizo necesaria la fabricación de un montaje con la música de los dos pianos en partitura (tampoco sirvió para grabar la edición orquestal, que requirió un distinto maquetado y que fue encargada a otros grabadores). Este proceso no se llevó a cabo en Leipzig, sino en París, durante el año 1922, quizás por tratarse de un proyecto de menor envergadura que el que implicaba la edición orquestal. Las planchas del piano solo nacieron con múltiples erratas (derivadas quizás de la copia manuscrita original -desconocida para nosotros-o del propio grabador, o de una combinación de ambas cosas). Todas ellas quedaron reflejadas en la edición de piano solo, la cual seguramente quedó impresa una vez elaboradas

²⁴⁰ Precisamente en *Ricordi* fue instruido Alessio Boileau Bernasconi (nacido en Verona en 1875) antes de viajar a Barcelona para instaurar su propio taller de grabado en 1904.

²⁴¹ Las reimpressiones se referían sobretodo a la música teatral –óperas, operetas, zarzuelas- cuya demanda, basada en éxitos de representación, permitía a los editores jugar con los derechos adquiridos por contrato.

las planchas en un estadio inicial, antes de proceder al montaje necesario requerido por el arreglo de Samazeuilh que, como bien sabemos, requería la simultaneidad de tres pentagramas dobles (Piano I, Piano II *PRIMA* y *SECONDA*)²⁴². Una vez diseñado el complejo montaje, de grandes dificultades para el grabador, y realizadas las planchas (con la incrustación del Piano I ya empleado para grabar la parte de piano solo, cuya edición sería publicada después de la de Samazeuilh), se llevaron a cabo las fases de pruebas de edición, en las cuales se hicieron múltiples correcciones²⁴³; en AMF se conservan las pruebas de edición XLIX B9 y B10²⁴⁴ de la versión de Samazeuilh, las cuales son analizadas en el capítulo [III, 6.3.]. El ejemplar de prueba B9 fue corregido por Samazeuilh y por Falla, diferenciándose sus marcas en base a la herramienta de escritura usada; mientras que las mismas fueron corregidas, no sucedió lo mismo con las correcciones de B10, las cuales no fueron trasladadas a la edición (relativas en mayor medida a digitaciones y a algún error de notación musical que había escapado a la corrección de pruebas previas). Antes de éstas se hicieron otras revisiones sobre las partes manuscritas por separado (piano principal y reducción orquestal de Samazeuilh), desconocidas para nosotros, las cuales viajaron también a Granada para ser supervisadas por Falla²⁴⁵. La edición de la versión de Samazeuilh también refleja numerosos errores que nunca fueron corregidos por Eschig; eso sí, en menor cantidad que los que refleja la edición de piano solo, grabada con anterioridad y nunca corregida por su editor²⁴⁶. Con los añadidos y modificaciones que cada una de las ediciones requirió según sus características y que fueron grabadas en las planchas (en el caso del piano solo se añadieron leyendas orquestales en los amplios pasajes de espera y en el caso de Samazeuilh se procedió a su especial montaje), la misma procedencia de las dos ediciones es reflejada en múltiples parámetros: el maquetado idéntico de distribución de compases en los distintos pentagramas, las inscripciones expresivas y/o de movimiento de igual grafía y la notación musical. Las dos publicaciones reflejan, como es lógico, dos números de plancha distintos:

²⁴² Véanse los capítulos [III, 6.2.] y [III, 6.4.] para mayor información sobre las ediciones pianísticas de Eschig.

²⁴³ Véase el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales XLIX B9 y B10, conservadas en AMF.

²⁴⁴ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp.135-136. Las correcciones de la prueba editorial B9 fueron realizadas a partir de enero de 1922 (AMF 9143-010), y las de B10 con posterioridad a octubre del mismo año (AMF 9143-019).

²⁴⁵ En las semanas posteriores a junio de 1920 Falla fijaría su residencia definitiva en Granada, fechando su obra *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy* para guitarra en dicha ciudad (agosto de 1920); a mediados de septiembre en la Pensión Carmona (donde pidió que le reservaran las mismas habitaciones que ocupó Vázquez Díaz el año anterior) y después en el Carmen de Santa Engracia (calle Real de la Alhambra 40), trasladándose en enero de 1922 al Carmen de la Antequeruela Alta 11, donde residió 17 años (hasta su marcha a Argentina en compañía de su hermana María del Carmen en octubre de 1939).

²⁴⁶ Las erratas de la edición de Eschig del piano solo de *Noches* y de la versión de Samazeuilh aparecen expresadas con detalle en los capítulos [III,8.7.] y [III, 8.8.]

M.E.²⁴⁷ 689 edición piano solo

M.E. 690 edición Samazeuilh

Como hemos dicho, estas dos ediciones fueron impresas en Francia y claramente reflejan una impresión distinta a la partitura para piano y orquesta (caracteres en cursiva, paréntesis, distintas grafías para indicar distintos parámetros, etc.). Eschig las efectuaba en Mounot, una localidad al sur de Francia, en colaboración con el especialista en notación musical Léon Grandjean²⁴⁸, aunque algunos ejemplares incluyen la inscripción de la imprenta *Rolland Père et Fils*²⁴⁹. En AMF se conservan varios ejemplares de estas dos versiones de *Noches*: en cuanto a la edición de piano solo, el ejemplar XLIX B6 incluye *Imp. A. Mounot. Paris. Septembre 1947* y el ejemplar XLIX B7 refleja *Imp. A. Mounot. Paris. Mars 1951 (LEON GRANDJEAN GRAV.)*. Ambas partituras poseen la portada de Germán Falla, la plancha M.E. 689 y dimensiones similares (34.8 x 26.9 cm y 34.6 x 26.8 cm respectivamente), siendo el primero *HOMMAGE DES EDITEURS*. Existe un tercer ejemplar de la edición de piano solo, el ejemplar XLIX B8 que reza la inscripción *Imprimerie Rolland Père et Fils-Paris*, con la misma portada, mismo número de plancha, dimensiones de 34 x 26.5 cm y el sello *HOMMAGE DES EDITEURS*.

En cuanto a la edición de la versión de Samazeuilh, AMF conserva los ejemplares XLIX B9, B10, B11 y B12 realizados en *Paris. Imp. MOUNOT*, todos ellos con portada de Germán Falla (salvo el primero), número de plancha M.E. 690, dimensiones similares a 35.5 x 27.5 cm y la indicación de *Octobre 1947* en el último. Además existe el ejemplar B13, que indica *Imprimerie Rolland Père et Fils-Paris*, con la misma portada, número de plancha, dimensiones de 33.9 x 27.4 cm y el sello *HOMMAGE DES EDITEURS*. Recordemos que los ejemplares XLIX B9 y B10 conservados en AMF han sido nombrados en varias ocasiones en este trabajo como pruebas editoriales de esta versión, anotadas por Falla, y abordadas con detalle en el capítulo [III, 6.3.].

²⁴⁷ Como era normal en la época, las iniciales de las planchas correspondían al nombre y apellido del editor: M.E. Max Eschig; otros ejemplos anteriores son A.R. Antonio Romero (1815-1886) el editor español o L.E. Léon Escudier (1821-1881) el editor francés.

²⁴⁸ La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar (2 volúmenes) editado por Max Eschig en 1958 (*copyright* de 1923) cuya notación musical fue grabada por Léon Grandjean e impresa por *Dillard & Cie*. Se trata de *Vingt chants populaires espagnols (version française* de Henri Collet *arrangée par* Joaquín Nin). Signatura Mpp/37/2V.1 y Mp/37/3V.2.

²⁴⁹ Compañía familiar establecida en la dirección *Rue Martel 17, 75017* de París.

Por carta de Eschig a Falla fechada el 20 de diciembre de 1922²⁵⁰ el editor adjuntó dos ejemplares de la edición de *Noches* en la versión de Samazeuilh; y unos meses más tarde la edición de piano solo, grabada con anterioridad, también vio la luz. Los derechos de propiedad del editor quedaron estipulados para todos los países; y los derechos de reproducción, de arreglo, de representación y de ejecución pública quedaron así mismo reservados para todos los países, comprendidos Suecia, Noruega y Dinamarca²⁵¹.

La edición para piano y orquesta de *Noches en los jardines de España* vio la luz durante el año 1923. Las complicaciones fueron muchas y variadas: un manuscrito original en constante evolución, la reproducción de copias de forma incontrolada, la interpretación asidua en España y en distintas capitales del mundo, la necesidad de enviar copias (manuscritas) a directores, orquestas y pianistas, los extensísimos tiempos que Falla se tomaba en las correcciones, la sucesión de eventos que paralizaban el proceso editorial ya iniciad. En junio de 1920 Eschig pudo disponer finalmente de una partitura orquestal, que hizo copiar para contar con materiales disponibles, tanto de la partitura general como de las partichelas. Las mismas eran necesarias para iniciar el proceso editorial, pero también para hacer posible la interpretación de la obra mediante el alquiler del material. La copia entregada a Eschig fue XLIX A7, copiada en España por la SAE a total semejanza de un manuscrito evolucionado con correcciones y añadidos²⁵²; una vez establecido el maquetado entre sus páginas mediante la numeración de pentagramas en compases concretos coincidentes con los futuros pasos de página, se debió proceder a copiar de nuevo la partitura según ese maquetado, al modo de la copia XLIX A8 –o similar-. Hasta aquí todas las copias mencionadas, tanto para la interpretación de la obra como para el proceso editorial, eran manuscritas de copista, y esta última de vital importancia por asumir el contenido sintetizado de todas las fuentes y la forma deseada para la futura edición. La nueva disposición gráfica, espejo para la fabricación de las planchas, supuso un ahorro de 25 páginas con respecto al manuscrito y A7, hecho que sin duda agradeció Eschig de cara a los costes de la edición²⁵³. La edición orquestal se grabó

²⁵⁰ AMF 9143-022 (original mecanografiado y firmado).

²⁵¹ “Propriété de l’Éditeur pour tous pays. Tous droits de reproduction, d’arrangements, de représentation et d’exécution publique réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège, et le Danemark”.

²⁵² El papel empleado para la copia XLIX A7 porta la marca de la SAE (Madrid) en su margen superior izquierdo; es de suponer, por tanto, que fuera realizada por los copistas de la SAE. Además todos los títulos son en castellano, su portada incluye el término *Partitura*, entre paréntesis y en castellano.

²⁵³ Como hemos indicado previamente, nuestra copia XLIX A8 cumple perfectamente con las “82 páginas de gran formato” que Eschig envía a Falla en su carta de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013). La edición orquestal de Eschig rebajó aún el paginado a 80, siguiendo exactamente el plan expresado en la copia A7; el detalle del desfase entre A8 y la edición de Eschig está expresado en el capítulo sobre A8 [III, 4.].

desde cero, ya que las planchas del piano principal que habían sido empleadas previamente no eran reutilizables para esta versión, que requería una adecuación espacial acorde al resto de los instrumentos de la plantilla orquestal. Las diferencias en cuanto a las grafías de las indicaciones expresivas, de las dinámicas, de los pedales, de los paréntesis y de otros elementos de la notación musical en unas y otras planchas son evidentes, hecho que resulta lógico por cuanto unas fueron grabadas en Francia y otras en Alemania²⁵⁴. El número de plancha empleado en este caso fue: M.E. 687 edición para piano y orquesta (también M.E. 1158 para la versión en miniatura²⁵⁵ y M.E. 7934 para la reedición de 1970)²⁵⁶.

Una vez “tirada”²⁵⁷ la impresión en Leipzig, la reproducción de los distintos formatos de la partitura orquestal fue llevada a cabo en Francia, concretamente por *Les Procédés Dorel*, en París. Este establecimiento parisino, sito en el número 45 de la *Rue de Tocqueville*²⁵⁸, fue fundado en 1900 y era uno de los establecimientos más innovadores en Europa dedicado a la reproducción y reimpresión de todo tipo de documentos. Negocio familiar entorno al apellido

²⁵⁴ En relación a los editores extranjeros a los que acudían los compositores españoles a principios del siglo XX, léase el editorial de ALIER, Ildefonso: “Un editor que se defiende” en la Revista *Ritmo*, Año I, número 4, 1929, 15 de diciembre. En sus líneas el editor cita a Manuel de Falla y a Joaquín Turina como exponentes de esta situación, para él anacrónica.

²⁵⁵ Existían en la época distintas denominaciones para los tipos de partitura en función de su uso:

-*Partitura* de director (también llamada de orquesta) era exclusiva para el director e incluía todas las partes vocales y/o instrumentales que participaban en la obra (lo que hoy llamamos partitura general); en la descripción era aludida con el término *Partitura*; en la copia manuscrita XLIX A7 el término aparece a pluma negra entre paréntesis y al lado derecho del sello timbrado de Max ESCHIG en la parte inferior de la portada;

-*Partitura de estudio* o o partitura de orquesta en 16’’: incluía, como la partitura de orquesta, todas las voces y/o instrumentos intervinientes en la obra pero, por su tamaño, no permitía la ejecución de la obra; su uso era, por tanto, para estudio y en la descripción era aludida con el término *Partitura de estudio*;

-partitura de bolsillo o partitura miniatura (*partition de poche*): era una publicación de tamaño muy reducido que no permitía la ejecución; en la descripción era aludida con el término *Partitura*, al igual que la partitura de director;

-*Partitura+partes*: incluía partitura de director y juego completo de las partes instrumentales;

-parte de piano (violín, flauta, etc...): parte instrumental a la que se añadían anotaciones de entradas de los distintos instrumentos para facilitar al intérprete su papel.

²⁵⁶ La modificación en el número de plancha de la reedición de 1970 –M.E. 7934 –, ambas de la versión original para piano y orquesta, es puramente simbólica por cuanto la misma no refleja cambio alguno en la notación gráfica y/o musical. Por el contrario, la versión de bolsillo de Eschig de 1923 –M.E. 1158–, contiene alguna corrección, como es el caso del compás [III, 224], en el que resulta incluida la nota *si* negra con puntillo del flautín que estaba ausente en la edición de la partitura general de 1923 (véase el capítulo [III, 8.1.] sobre errores de A8 trasladados a la edición orquestal de Eschig). En 1984 Eschig editó la versión para piano y orquesta de cámara de Eduardo Tores con el número de plancha M.E. 8570.

²⁵⁷ Del francés *tirer*, verbo que se aplica precisamente al ámbito editorial en la fase de impresión; Eschig hace uso del verbo no pocas veces en su correspondencia.

²⁵⁸ La fachada art deco del edificio Dorel puede contemplarse en el *17eme arrondissement* de París. La empresa Dorel se trasladó allí en 1923 y añadió un cuarto piso al edificio original en 1934 para establecer su propio alojamiento. La sociedad cerró definitivamente en 1970 y el local quedó degradado. En 2009 la agencia de arquitectos *Palissad* procedió a renovar el edificio, del cual se conserva tan sólo la fachada; los trabajos han permitido sacar a la luz las losas y mosaicos que a través de distintos diseños reflejan las siguientes inscripciones: *LES PROCÉDÉS DOREL, REPRODUCTION DES DESSINS, CARTES ET PLANS. ETC. PHOTOGRAPHIE INDUSTRIELLE ET DOCUMENTAIRE et ARTS, SCIENCES, INDUSTRIE. IMPRESSIONS PHOTOMÉCANIQUES*, elaborados por Frédéric Bertrand (1869-1956) y Pietro Mazzioli.

Dorel (padres, hijos y hermanos), la etapa que dirigió Félix Dorel (1875-1942) es la que coincidió con la edición de *Noches*, durante la cual fue instaurada una reproducción a base de gelatina que pasó a denominarse de forma generalizada *procédé Dorel* (procedimiento Dorel). En AMF se conservan los ejemplares XLIX B3 y B4, los cuales incluyen *LES PROCEDES DOREL. PARIS.* en su contraportada (la portada es de Germán Falla); ambos ejemplares son de bolsillo (*partition de poche*) con dimensiones de 18.1 x 13.8 cm, con número de plancha M.E. & C° 1158 y el sello *HOMMAGE DES EDITEURS*²⁵⁹. AMF conserva así mismo el ejemplar XLIX B2 en un formato algo mayor de 21 x 14.7 cm con el mismo número de plancha M.E. & C° 1158 que indica *Imprimé en Allemagne*; mientras que el ejemplar XLIX B5 en formato de estudio de dimensiones 23.5 x 18.1²⁶⁰ (*partition d'orchestre en 16*) con número de plancha M.E. 7934 de 1970 indica *Imprimé en France*, incluyendo así mismo el sello *HOMMAGE DES EDITEURS*. Recordemos que los ejemplares XLIX B2 y B3 han sido nombrados en varias ocasiones ya en este trabajo a causa de su trascendencia como pruebas editoriales de la partitura de orquesta anotadas por Falla y que incluyen las cuatro erratas nunca corregidas por el editor, analizadas en [III, 8.9.]. La autora de este estudio ha trabajado con varios ejemplares de la partitura en sus diferentes versiones y formatos, siendo uno de ellos un ejemplar del mismo formato que B5, pero correspondiente a la edición de 1923 con número de plancha M.E. 687 *Imprimé en France* (como reza su portada).

²⁵⁹ Las editoriales regalaban algunos ejemplares de las publicaciones recientes a sus respectivos creadores, como sigue siendo habitual hoy en día.

²⁶⁰ El catálogo de Antonio Gallego contiene una errata en el punto XLIX B5 al incluir las dimensiones 23.5 x 28.1, siendo la segunda de 18.1 centímetros en su lugar, la cual se corresponde con el formato en 16'' tan empleado en la época.



Ilustración 4. Fachada del edificio Dorel,
45 de la Rue de Tocqueville, 17eme arrondissement, París.

Por carta de Eschig a Falla fechada el 14 de diciembre de 1923²⁶¹ el editor informaba a Falla de la aparición de la edición de bolsillo, prometiéndole algún ejemplar en cuanto la “tirada” hubiera sido mayor. Los derechos de propiedad del editor quedaron estipulados para todos los países; y los derechos de reproducción, de arreglo, de representación y de ejecución pública quedaron así mismo reservados para todos los países, comprendidos Suecia, Noruega y Dinamarca²⁶².

²⁶¹ AMF 9143-042 (original mecanografiado y firmado).

²⁶² “Propriété de l’Editeur pour tous pays. Tous droits de reproduction, d’arrangements, de représentation et d’exécution publique réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège, et le Danemark”.

Vamos ahora con los materiales instrumentales, grabados en Leipzig casi de forma paralela a la partitura orquestal; como expresó Eschig en carta a Falla de junio de 1922 “el grabador me reclama ese material para la impresión que ya había sido comenzada, porque es demasiado complicado grabar las partes desde la partitura, y yo no se lo puedo dar, teniéndolo M. Cortot consigo”²⁶³. Como sabemos, los materiales fueron grabados desde las partes manuscritas extraídas de la partitura orquestal, presumiblemente XLIX A7²⁶⁴. Eschig encargó la copia de otro juego de materiales dos meses después, en octubre, pero preferimos contemplar la hipótesis de que el juego empleado para la grabación de las planchas fuera el de agosto, por cuanto significa una proveniencia directa de A7²⁶⁵. La posibilidad de impresión de los juegos de partes instrumentales supuso un gran avance en el mundo editorial, pues en tiempos de copia manuscrita algunos cuadernillos debían ser copiados hasta ocho y diez veces por el mismo copista. En la Copistería de la SGAE²⁶⁶ el sistema de trabajo era el siguiente: la partitura orquestal, depositada por el compositor, pasaba de mesa en mesa para que cada copista se encargase de copiar la música del instrumento a él encomendado, elaborando así la totalidad de las partes. Hacia 1930 esta Sociedad tenía a 40 copistas fijos que cobraban 90 céntimos por página de original copiado y la cantidad de música que pasaba por sus manos podía llegar a las 90.000 páginas por año. Sin embargo la posibilidad de impresión favoreció la elaboración de una sola plancha para cada una de las partes de la misma cuerda, incluyendo las diferencias instrumentales a través de la técnica del *divisi*²⁶⁷ (la cual ya empleaban los

²⁶³ AMF 9143-014 (original mecanografiado y firmado), carta fechada el 5 de junio de 1922 escrita por Eschig a Falla. Este es el suceso que hemos denominado caso Cortot, por el que hubo que interrumpir la grabación de los materiales instrumentales porque el pianista, con posterioridad a su concierto en París, se los llevó a la gira por Londres y Lisboa una vez comenzado el proceso. El grabador juzgó demasiado complicada otra opción para continuar el trabajo y descartó grabar desde la partitura orquestal, teniendo que esperar a la devolución de los mismos. Estos materiales podrían haber sido los encargados por Eschig en agosto (AMF 9142-032) o en octubre de 1920 (AMF 9142-037), ambos elaborados en París. Véase el capítulo sobre el análisis de correspondencia sobre las copias manuscritas de *Noches* en sus distintas versiones [II, 6.1.].

²⁶⁴ Recordemos que XLIX A7 es la copia manuscrita orquestal elaborada en España por algún copista de la SAE, que Falla llevó a Eschig en su viaje a París de mayo de 1920 y que se prolongó durante varias semanas; esta copia fue puesta a disposición de Samazeuilh, para ser copiada inmediatamente después por un copista (copia de la copia), sin no antes extraer unos materiales instrumentales manuscritos.

²⁶⁵ Esta hipótesis gana puntos en relación con el capítulo listado de las erratas en las distintas fuentes de *Noches*, ya que existe cierta linealidad entre los errores de A7 y el juego de materiales editado por Eschig (ambas fuentes emplean expresiones en francés). Véanse los capítulos [III, 8.] sobre erratas en las distintas fuentes fundamentales manuscritas y editadas y [III, 5.3.] sobre los materiales editados de Eschig.

²⁶⁶ Aunque las condiciones y características de la actividad editorial en la época no eran las mismas en Madrid que en París, bastante más avanzadas en la capital francesa, su reflejo en este trabajo nos puede ilustrar sobre distintos y variados aspectos similares. En cualquier caso, nuestra fuente fundamental manuscrita MAT.A8 (consistente en los materiales manuscritos instrumentales del estreno de *Noches*), fue copiada en Madrid, presumiblemente por algún copista de la Sociedad Nacional de Música, quien gestionó el juego en los primeros años de vida de la obra. Véase GONZÁLEZ PEÑA, M.^ª Luz. *Op. cit.* pp.551-566.

²⁶⁷ *Divisi* proviene de la lengua italiana (divididos en castellano) y es la técnica gráfica por la cual en una partitura el material musical de instrumentos iguales no se escribe en el mismo pentagrama, sino en pentagramas distintos. Esto suele responder a una notación distinta que requiere de un pentagrama propio que permita

copistas –a mano- en la elaboración de sus cuadernillos manuscritos): si el material era igual para todos los instrumentos de la misma cuerda la notación podía escribirse sobre un sólo pentagrama, pero si existían diferencias el material podía abrirse en más pentagramas especificando su adjudicación (por ejemplo *Fl. 1ª sola o a2*)²⁶⁸. Con el tiempo y los avances en el proceso de reproducción gráfica, el material de orquesta pasó a hacerse muy habitualmente mediante el procedimiento litográfico directo (y no calcográfico sobre planchas). Este procedimiento era muy común en el material de orquesta destinado al alquiler, porque era más rápido y barato de imprimir, y porque no requería una presentación tan cuidada como la de otros formatos de partitura. Los materiales instrumentales de Eschig se editaron con el número de plancha M.E. 688 y no se conserva ningún juego de la época en AMF. Por carta de 11 de agosto de 1923²⁶⁹ Eschig informó de la recepción de las pruebas corregidas por Falla de los materiales instrumentales, así como de su envío a Leipzig junto a la partitura orquestal, manifestando su deseo de tener el material listo un mes después. Otras cartas entre ambos protagonistas²⁷⁰ dan fe de las correcciones de pruebas, así como del envío de algunos cuadernillos por separado, con alusión al instrumento, así como a algunos errores en los mismos.

El viaje editorial de *Noches en los jardines de España* en sus diferentes versiones concluye de esta forma en diciembre de 1923 (viniendo más tarde la versión de cámara de Eduardo Torres); comenzó a fraguarse en la correspondencia de 1914 y casi diez años más tarde las distintas ediciones de Eschig finalmente se hacían realidad, perdurando entre nosotros desde

plasmarla, sin embargo no siempre es necesario ni obligatorio; también pueden señalarse plicas hacia arriba y hacia abajo que apuntan al material de cada uno de los instrumentos desarrollado en un sólo pentagrama. Por el contrario, cuando no hay *divisi*, el material musical puede escribirse en un mismo pentagrama, especificando *a2* si es para dos instrumentos, o *tutti* si se trata de más de dos. La mención a esta forma de escritura de la notación musical aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

²⁶⁸ El juego de materiales manuscritos MAT.A8 de *Noches en los jardines de España*, fuente fundamental de esta investigación analizada en el capítulo [III, 5.4.], contiene 54 cuadernillos instrumentales manuscritos; los materiales de Eschig incluyen 22 partes editadas: flauta 1/2, piccolo, oboe 1/2, corno inglés, clarinete 1/2, fagot 1/2, trompa 1/2, trompa 3/4, trompeta 1/2, trombón 1/2, trombón 3, tuba, timbales, platos, triángulo, celesta, arpa, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajos; la reedición de los materiales por parte de Eschig incluyó platos y triángulo en el mismo cuadernillo, opción factible por cuanto ambos instrumentos de percusión nunca se solapan en la obra.

Plato o Platos:

I movimiento, 1 plato, compases 124-127; compases 130-131 y compás 135.

II movimiento, 1 plato, compases 154-169 (trino).

III movimiento, 2 platos, compás 1, dejando al intérprete percusionista libre para ocuparse del triángulo hasta el final de la obra.

Triángulo:

III movimiento, compases 1-3 y 5-7; compases 69-71 y 73-75.

²⁶⁹ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado).

²⁷⁰ AMF 9143-024 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 24 de enero de 1923 y AMF 9143-026 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 27 de febrero de 1923.

hace ya casi un siglo (1922/1923-2020). Estas partituras, con sus aciertos y errores, son ya publicaciones históricas, por pertenecer a otro siglo en que la consecución de una edición no dependía de los ordenadores ni de los programas sofisticados con los que contamos ahora; la marca y el número de sus planchas, de sus inscripciones, incluso de sus errores permanecerán entre nosotros como fiel reflejo de esa época. En cuanto al elemento base del inicio del proceso editorial, las copias manuscritas podían liberarse una vez cumplida su labor editorial, y volcarse al mundo de la interpretación, para emplearse como partituras de concierto en manos de directores, pianistas y orquestas (es el caso de A7²⁷¹ y A8, que incluyen marcas de interpretación). Estas copias manuscritas coexistieron durante algunos años con las nuevas partituras impresas en el ámbito de la interpretación, sin embargo la copia impresa le fue poco a poco ganando la partida. La copia manuscrita quedó olvidada en los cajones y armarios en favor de una nueva era: la de la escritura impresa; pero las que se han conservado son vehículo de información trascendente que necesariamente deben abrir nuevas líneas de investigación.

Max Eschig adquirió derechos de edición para *Noches en los jardines de España* hasta 2019 (partitura en su versión original), habiendo liberado el mercado tan sólo recientemente (lo que ha permitido las nuevas publicaciones Urtext, revisadas según el manuscrito hallazgo de esta investigación²⁷²); en Estados Unidos los derechos fueron renovados en 1951 por Germán Falla²⁷³, sin embargo hay problemas de legalidad en cuanto a esta ampliación, por cuanto la reedición de Eschig de 1970 excluyó la petición de 1923 y para entonces ya había un nuevo tratado desde 1955 (UCC Treaty, firmado por Francia). Hasta la reciente apertura de derechos la situación editorial de *Noches* era la siguiente: Max Eschig y Manuel de Falla Ediciones²⁷⁴ estaban vigentes para todo el mundo, exceptuando Estados Unidos, Canadá, Hispanoamérica, Japón y Australia, que trabajaban con *Chester-Wise Music Group*.

²⁷¹ No sabemos cual fue el desencadenante que provocó que la copia XLIX A7 volviera con Falla una vez terminado el proceso editorial o en un periodo posterior; lo más probable es que Eschig recuperara la copia y se la enviara al creador de la obra, quien a buen seguro la guardó con ahínco en su biblioteca (motivo por el cual perdura en AMF).

²⁷² Las dos ediciones Urtext ya han sido aludidas en este trabajo, y son resultado de la liberalización de derechos por parte de Eschig, así como del hallazgo del manuscrito. Las mismas son analizadas en los capítulos [III, 8.8.] y [III, 8.2.] respectivamente: Urtext: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018. En meses posteriores: *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score*, op. cit. Urtext Partitura General 2018.

²⁷³ *Catalog of Copyright Entries, Series 3, Vol. 5, Part 5c, page 50, R77022.*

²⁷⁴ Manuel de Falla Ediciones (en adelante MFE) editó *Noches en los jardines de España* en la versión de Samazeuilh en 1996 (Madrid), la parte del piano solista en 1996 (Madrid) y la partitura general para piano y orquesta en 1997 (Madrid). Las mismas son una reproducción de las partituras de Eschig de 1922 y 1923 respectivamente.

7.2. Correspondencia de Manuel de Falla con Max Eschig²⁷⁵.

La correspondencia entre Manuel de Falla y su editor francés Max Eschig (1872-1927, uno de los grandes en la edición musical europea de entonces)²⁷⁶ es numerosa y prolongada en el tiempo. Falla había llegado a París en 1907 y, tras unos años de enorme riqueza musical para él y de magníficas vivencias junto a Debussy (1862-1918) y otros grandes de la vida intelectual francesa del momento como Ravel (1875-1937), Dukas (1865-1935), Picasso (1881-1973) o Albéniz (1860-1909), volvió a establecerse en Madrid al inicio de la guerra europea de 1914. En estos años Falla desarrolló una relación de correspondencia con su editor, cuyo análisis y estudio refleja un abanico de numerosas y variadas situaciones a lo largo de su existencia, la cual resultó en ocasiones problemática y otras veces cómplice y amable. En ella se fraguaron muchos de los proyectos musicales del compositor, así como colaboraciones varias, ideas brillantes, acuerdos, desacuerdos, proyectos, propuestas, discusiones no exentas de dificultades, menciones a otras personalidades de la vida musical del momento y la gestión de la difusión y edición de la obra de Manuel de Falla. La numerosa y amplia correspondencia entre ambos está conservada en AMF²⁷⁷, en las carpetas de correspondencia 9142, 9143, 9144, 9145, 9146 y 9147²⁷⁸. Se conservan los originales de las cartas dirigidas por Max Eschig a Manuel de Falla (en su mayoría mecanografiadas y

²⁷⁵ Véase PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “*Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla”. *Op. cit.* pp. 191-210.

²⁷⁶ Maximilian Eschig, de origen checo, fundó en París la casa editorial que lleva su nombre en 1907. Su catálogo estaba prácticamente dedicado a los compositores del siglo XX, tanto franceses como extranjeros. Su relación con Falla no fue en exclusiva, a pesar de los intentos del editor, que no pudo evitar que la editorial británica Chester editara y gestionara otros trabajos del compositor.

²⁷⁷ El Archivo Manuel de Falla fue inaugurado en marzo de 1991 y su sede se encuentra en el edificio del Auditorio Manuel de Falla de Granada, junto a la Casa-Museo del compositor, en la calle de Antequeruela Alta, s/n.

²⁷⁸ Las carpetas de correspondencia 9142, 9143 y 9144 contienen las cartas entre Eschig y Falla (en ambos sentidos) de la horquilla temporal que nos interesa. 9142 (59 documentos) desde 1913 a 1920, 9143 (80 documentos) de 19221 a 1923 y 9144 (91 documentos) a partir de 1924. Las mismas están numeradas cronológicamente de forma correlativa, agrupando primero las cartas enviadas por Eschig a Falla, y después las enviadas por Falla a Eschig. En la carpeta de correspondencia 9142 las primeras 38 cartas son las que envía Eschig y las siguientes 21 las que envía Falla; en la carpeta 9143, las primeras 42 son escritas por Eschig y las restantes 28 por Falla y en la carpeta 9144 las primeras 54 las escribe Eschig, mientras que las restantes 37 son a mano de Falla. En la carpeta 9142, la numerada 052 está escrita por Falla en el reverso de un Memorándum enviado por Eschig a Falla de 5 de julio de 1920 con contenido sobre la versión de *Noches* con reducción orquestal a cuatro manos, que a su vez aparece numerada como 9142-029 en la correspondencia de Eschig (original mecanografiado). Y la numerada 055 (carpeta 9142) está escrita por Falla en el reverso de la primera de las páginas de la carta que le envió Eschig el 17 de agosto de 1920 y que a su vez aparece numerada como 9142-032 (1) en la correspondencia de Eschig. Las cartas de Eschig conservadas en AMF son, en su mayoría, originales mecanografiados y firmados (a excepción de AMF 9142-025, que es autógrafa –véase Ilustración 5-, AMF 9142-028, tarjeta mecanografiada –véase Ilustración 5-, y AMF 9142-029, 9142-036, 9143-003 y 9143-025, que se corresponden con Memorándums mecanografiados, salvo el último que es autógrafo); mientras que las de Falla suelen corresponderse con borradores autógrafos (a excepción de AMF 9142-044, autógrafo firmado en limpio –véase nota 298- y AMF 9143-054, autógrafo firmado –véase Ilustración 6-). Aunque esta información aparece reflejada normalmente junto a la signatura correspondiente a la carta o borrador citado, en ocasiones la hemos obviado por redundante. Véase el Índice de correspondencia de la Sección V de este trabajo.

firmadas), y los borradores dirigidos por Falla al editor, que suelen ser autógrafos y de escritura apresurada, prácticamente incomprensible. Esto es posible debido a que, a partir de 1914 aproximadamente, Manuel de Falla conservó borradores y copias al carbón de las cartas que enviaba, propiciando la reconstrucción completa de sus relaciones epistolares. Mientras que las cartas de Eschig nos dan gran cantidad de información relevante a través de su escritura mecanografiada, las respuestas de Falla a través de sus borradores son inteligibles, haciéndose necesaria una transcripción de los mismos dirigida a que su contenido pueda resultar accesible y comprensible²⁷⁹. Es una verdadera lástima que no podamos reflejar las conversaciones íntegras, que, por otro lado, podemos casi reconstruir gracias a la frecuencia de la correspondencia del editor. Falla se servía de cuartillas pequeñas para escribir sus cartas, a veces incluso de los reversos de las que recibía, y a través de una escritura menuda, condensada, desordenada y apresurada volcaba el contenido, que tachaba y modificaba sin cesar; en ocasiones analizaba sobre la misma carta a él remitida el contenido de la misma, a través de signos y marcas para su aclaración, usando en muchas ocasiones el lápiz. El papel de las cartas de Eschig llevaba normalmente el membrete oficial de su casa editorial, incluyendo las distintas direcciones parisinas en las que se estableció. En la primera etapa temporal de la correspondencia Eschig solía escribir sus cartas en un papel en el que figuraba *13, Rue Laffitte, PARIS (IX)* como dirección principal de la casa editorial, apareciendo tan sólo como sucursales secundarias las sitas en *48, Rue de Rome* y *1, Rue de Madrid*, todo ello en un plano discreto y oficial. A partir del 5 de junio de 1920²⁸⁰ Eschig empleó un papel más rimbombante al gusto de la época, con caracteres más grandes y barrocos que reflejaban su nombre Max Eschig centrado a gran tamaño junto a la expresión *Vente au Détail Grand Abonnement à la Lecture musicale* y conservando la *Maison principale en Rue Laffitte*. En septiembre del mismo año 1920 inauguró un nuevo papel de carácter más oficinista, que situaba el membrete con los datos en el espacio superior izquierdo, y en el que se definía como *EDITEUR DE MUSIQUE*, desapareciendo la dirección original para figurar las de *48, Rue de Rome* y *1, Rue de Madrid (8^{va})*, *PARIS*. Aún cambió el papel varias veces; el que

²⁷⁹ Lanzamos aquí una línea de trabajo y de investigación para que la correspondencia de Falla que no ha sido aún transcrita lo sea próximamente. Hay una excepción a esta falta de comprensión general en los borradores de las cartas de Falla en su correspondencia con Eschig: es la carta fechada el 21 de junio de 1915, la cual refleja una escritura cuidada y pausada que podemos comprender en su totalidad a través de sus 12 cuartillas; la número 10 alude a los “Nocturnos”, aún en proceso de composición. AMF 9142-044 (19), carta autógrafa y firmada en limpio. La carta autógrafa y firmada AMF 9143-054, a mano de Falla, resulta, así mismo, comprensible en su escritura; véase la Ilustración 6.

²⁸⁰ AMF 9142-026 (original mecanografiado y firmado).

inauguró el 26 de septiembre de 1922²⁸¹ era como un catálogo en el que además de incluir multitud de datos referidos a la editorial, enunciaba los compositores con los que trabajaba, todo ello en un diseño cuidado y elegantemente presentado. El 24 de junio de 1924²⁸² volvió a un formato más oficinista y escueto, en el que incluyó la inscripción inicial *Société Française d' Editions Musicales*; posteriormente continuaron los cambios según la moda de cada época. La mayoría de estas cartas son mecanografiadas, lo que favorece su lectura, y aparecen firmadas a mano; suelen ser escuetas en cuanto al contenido, con la pretensión de tratar los temas concretos y específicos con claridad y de modo conciso. De hecho, son numerosas las cartas en las que Eschig numera los distintos puntos a tratar y subraya sus títulos, que suelen corresponderse con títulos de las obras de Falla o con términos técnicos; en estos casos las cartas suelen ser más extensas, porque tocan muchos y muy diversos temas de gran complejidad. El envío mediante “[...] rouleaux postaux recommandés, ce qui est la voie la plus sûre e la plus rapide. [...]” era el más socorrido entre Eschig y Falla, proporcionando “la vía más segura y más rápida”, como el editor mencionaba por carta de 19 de diciembre de 1915²⁸³, bien por la importancia de los temas tratados o bien porque adjuntaban manuscritos, copias manuscritas, pruebas editoriales o nuevos ejemplares de edición. Otras veces Eschig hacía uso de la valija diplomática, cuyo servicio prestaban las embajadas²⁸⁴. Las cuentas y las discusiones sobre los gastos, cobros y porcentajes a aplicar en los distintos casos eran tema recurrente; cada uno velaba por sus intereses y los acuerdos consensuados no siempre llegaban fácilmente.

Salvo breves extractos de expresiones muy concretas, citadas directamente en francés, se encuentran transcritos en el cuerpo general de este texto los fragmentos más largos de la citada correspondencia en su traducción al castellano, para hacer más fluida la lectura de estas líneas -reservando su idioma original, el francés, a las notas a pie de página-.

²⁸¹ AMF 9143-018 (original mecanografiado y firmado). En el margen lateral izquierdo aparecen los compositores españoles Albéniz y Falla, entre una lista de 51 nombres.

²⁸² AMF 9144-011 (original mecanografiado y firmado).

²⁸³ AMF 9142-017 (original mecanografiado y firmado).

²⁸⁴ Ejemplo de ello es el Memorándum fechado el 7 de septiembre de 1920 y dirigido por Eschig al Secretario de la Embajada de España. AMF 9142-036 (original mecanografiado).

El 8 de agosto de 1914 compositor y editor establecieron un contrato informal mediante carta²⁸⁵, para la cesión de la propiedad de *Tres Nocturnos* para piano y orquesta y de *Siete Melodías Populares* en favor del editor²⁸⁶:

[...] yo le considero, a usted o a sus sucesores, como propietarios de la edición de mis Tres Nocturnos para piano y orquesta (en preparación) y de siete Melodías Populares Españolas [...]²⁸⁷,

escribió el compositor. Como ha quedado explicado en el apartado sobre el proceso de composición de la obra [II, 3.], *Trois Nocturnes* era el nombre con el que Falla proyectaba su nueva composición concertante para piano, que acabó denominando *Noches en los jardines de España*, aunque alguna correspondencia de 1921 y de 1927 continuaba refiriéndose a ella como *Nocturnos*²⁸⁸, incluso en boca del propio Falla²⁸⁹.

Tan sólo dos días después de la carta citada, el 10 de agosto²⁹⁰, Eschig respondía:

[...] Yo he recibido su carta de 8 c. y estoy plenamente de acuerdo con su contenido [...]²⁹¹.

A cambio de este traspaso de propiedad, Eschig se comprometía a pagar periódicamente un salario al compositor, que, sin embargo, se vio interrumpido al estallar la guerra europea.

Por carta del 13 de mayo de 1915²⁹² escribió el editor:

[...] las circunstancias me han obligado a interrumpir momentáneamente mis ingresos [...]²⁹³.

²⁸⁵ Max Eschig preparó un dossier de copias de las cartas que le envió Falla entre el 8 de Agosto de 1914 y el 24 de Agosto de 1916, siendo ésta la primera de ellas. AMF 9142-001.

²⁸⁶ Recordamos que todas las traducciones son de la autora de este artículo, salvo mención expresa de otros traductores.

²⁸⁷ Como ya ha sido anotado, en esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales. “[...] je vous considère, vous ou vous successeurs, comme propriétaires de l’édition de mes Trois Nocturnes pour piano et orchestre (en preparation) et des sept Melodies Populaires espagnoles [...]”.

²⁸⁸ Ejemplo de la alusión a *Noches* con el título de *Nocturnos* es la carta de Pérez Casas a Manuel de Falla de 23 de marzo de 1921, AMF 7399-006 (original autógrafa y firmado) y la carta de Juan Gisbert a Manuel de Falla de 3 de agosto de 1927, AMF 7048-080 (original mecanografiado y firmado). Véanse notas 184 y 204.

²⁸⁹ AMF 7050/1-033, carta original mecanografiada y firmada (con anotaciones autógrafas de Falla) de Falla a Juan Gisbert de 14 de agosto de 1927.

²⁹⁰ AMF 9142-002 (original, mecanografiado y firmado).

²⁹¹ “[...] J’ai bien reçu votre lettre du 8 c. et je suis pleinment d’accord avec son contenu [...]”.

²⁹² AMF 9142-012 (original, mecanografiado y firmado).

²⁹³ “[...] les circonstances m’ont forcé d’interrrompre momentanément mes versements [...]”.

A esta declaración de Eschig se sumaba el quizás justificado enfado del editor con el compositor por haber dado su nueva creación, *El amor brujo*, a la editorial británica Chester²⁹⁴. La carta que el editor envió a Falla el 28 de junio de 1915²⁹⁵, tajante pero siempre respetuoso, evidenció tal hecho:

[...] usted comprenderá que lo que me había interesado en la alianza con usted era precisamente la exclusividad para todos los países. Una obra de propiedad dividida no es la misma cosa [...] ²⁹⁶.

Y con una notoria ingenuidad continuó, con respecto a *Noches*:

[...] En cuanto a los *Nocturnos*, tomo buena nota de que usted me los enviará en Septiembre; yo habría preferido recibirlos más pronto para poder disponer a tiempo sobre la distribución de su grabado [...] ²⁹⁷.

Faltaba casi un año para el estreno de *Noches* y si Eschig teanteaba estos datos en cuanto a la planificación de su trabajo, es porque así se lo había comunicado Falla. De hecho el compositor se lo había confirmado poco antes por carta de 21 de junio de 1915, en una larga misiva de 12 cuartillas en la que trató numerosos y variados temas con una escritura perfectamente legible; en la cuartilla décima se refirió a los *Nocturnos*:

[...] Los Nocturnos estarán listos sin duda para el mes de Septiembre, pues van muy avanzados. [...] ²⁹⁸

²⁹⁴ Existe correspondencia entre la Sociedad de Autores y Manuel de Falla relativa a la gestión de Chester en cuanto a *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, en la que se toman acuerdos al respecto. Véanse las cartas más tardías AMF 9150-008, 9150-009 y 9150-011 (de 1919/1920).

²⁹⁵ AMF 9142-015 (original, mecanografiado y firmado).

²⁹⁶ “[...] vous comprendrez que ce qui m’avait intéressé dans l’alliance avec vous c’était précisément l’exclusivité pour tous pays. Un ouvrage à propriété divisée, ce n’est plus la même chose [...]”.

²⁹⁷ “[...] Quant aux Nocturnes, je prends bonne note que vous me les enverrez en Septembre; j’aurais préféré même de les recevoir plus tôt pour pouvoir prendre à temps mes dispositions pour la distribution de la gravure [...]”. Hemos traducido *gravure* por “grabado”, y no por “grabación”, para no inducir a error; obviamente Eschig se está refiriendo al grabado de la partitura. Nótese la expresión de Eschig “distribución del grabado”; precisamente la acción de “distribuir el grabado” se refiere a las marcas que los grabadores de Eschig hicieron más tarde en la copia XLIX A7 para un mejor aprovechamiento del espacio y del papel, y que evidenció la copia XLIX A8.

²⁹⁸ AMF 9142-044 (9), carta autógrafa y firmada en limpio. “[...] Les Nocturnes seront tout à fait prêts pour le mois de Septembre, car ils vont tres avancés. [...]”. Como hemos avanzado en la nota 279, la escritura de esta carta aparece ordenada, alineada y perfectamente comprensible; hemos atendido a la posibilidad de que fuera una carta dictada, pero en caso de ser así no aparece alusión a este hecho y la misma aparece firmada M. de F. Supone una excepción entre los borradores de las cartas dirigidas a Eschig por Falla y conservadas en AMF.

Eschig pretendía tener preparada la edición para cuando la guerra hubiera terminado, como indicó a Falla por carta de 19 de diciembre de 1915:

[...] sea usted tan amable de enviarme los manuscritos que tengo pensado poner a grabar de tal forma que estén listos para cuando la guerra haya terminado [...]²⁹⁹.

Sin embargo por carta de Falla a María Lejárraga de 27 de marzo de 1916³⁰⁰ se sabe que el compositor no entregó al copista³⁰¹ “los últimos pliegos de los Nocturnos” hasta el 27 de marzo de 1916 a las 20h de la tarde, menos de dos semanas antes del estreno. Todo esto, por supuesto, ocurrió a espaldas de su editor Max Eschig, el cual, por carta de 23 de diciembre de 1916³⁰² seguía pidiendo que el material (se refería al juego de materiales instrumentales, que ubicaba en manos del pianista Ricardo Viñes por su reciente interpretación en Ginebra el 4 de noviembre junto a Ansermet) le fuera remitido inmediatamente junto a los dos manuscritos (“la partitura de orquesta y la parte concertante de piano”). A estas alturas ninguno de los dos protagonistas podía imaginar que habrían sido necesarios más de ocho años para que la publicación de la obra viera la luz.

En los primeros meses del año 1916 Eschig cayó enfermo, viéndose obligado a permanecer casi cuatro meses en el hospital, donde le practicaron tres operaciones. Ajeno al estreno de *Noches*, que había sucedido durante su enfermedad, y del cual el compositor no le había dado noticias, en junio de 1916 el editor continuó pidiendo el manuscrito de la obra para empezar a trabajar sobre él³⁰³.

Noches en los jardines de España se había estrenado el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid dirigida por el Maestro Enrique Fernández Arbós (1863-1939) a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, con el joven solista José Cubiles (1894-1971) al piano. Todo

²⁹⁹ AMF 9142-017. “[...] voulez vous donc m’envoyer ces manuscrits que je compte mettre en gravure de façon à ce qu’elles soient prêtes lorsque la guerre sera terminée. [...]”.

³⁰⁰ AMF 7252-027 (copia del original autógrafo y firmado), carta citada en ROMERO, Justo. *Op. cit.* p. 67. El original pertenece a la familia Martínez-Sierra.

³⁰¹ Nos referimos al copista de la Sociedad Nacional de Música que Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid convinieron contratar para realizar los materiales del estreno; en esta época las orquestas solían contar en plantilla, además, con un copista, pues las tareas de copia eran frecuentes y necesarias. Pero en este caso, son varias las alusiones en la correspondencia de estos años a la gestión de los materiales por la Sociedad Nacional, lo que nos confirma su participación en la factura de los mismos. En ningún caso nos estamos refiriendo a alguno de los copistas de Eschig, el cual estaba permaneciendo ajeno a toda esta actividad.

³⁰² AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado).

³⁰³ AMF 9142-018 (original mecanografiado y firmado), carta fechada el 19 de junio de 1916.

ello ante la frustración del editor, quien recibió meses después informaciones del estreno y de posteriores interpretaciones sin dar crédito, y sintiéndose impotente para obtener el manuscrito que le permitiera iniciar el proceso editorial, así como gestionar los alquileres de las partituras de la obra. Evidentemente, Manuel de Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid habían trabajado a contrarreloj, y a espaldas de Eschig, para poder disponer de los materiales orquestales necesarios para la interpretación de *Noches* el día de su estreno; para ello contaron con la colaboración de la Sociedad Nacional de Música, que elaboró y gestionó el juego de partichelas durante los años que estos materiales fueron usados. El maestro Arbós trabajó (con toda probabilidad) con el manuscrito original de Manuel de Falla y el pianista solista con alguna copia de la parte pianística elaborada por Falla o por algún copista de la Sociedad Nacional de Música; al no haber localizado ninguna copia de estas características, no podemos afirmar nada al respecto, aunque resulta obvio que el pianista necesitara con cierta antelación una partitura para su estudio particular de la obra. Por carta de 24 de septiembre de 1916³⁰⁴ escribió Eschig a Falla:

[...] me aseguran que usted la ha hecho interpretar en España, es eso cierto ?
[...]³⁰⁵.

La pregunta de Eschig dentro del contexto de la carta reflejaba en esta ocasión una actitud interesada, sin acritud, mostando curiosidad por la posibilidad de que Diaghilev tuviera en mente una versión coreográfica de la obra³⁰⁶, más que por el estreno ya acaecido en sí. Esta pregunta se tornó más agresiva e impaciente poco tiempo después.

A estas alturas *Noches* había sido interpretada, tras su estreno, en Cádiz el 29 de abril (Arbós-Falla), en Granada el 26 de junio (Saco del Valle-Falla), en San Sebastián el 13 de septiembre (Viñes), en Barcelona (se desconoce el día exacto) y de ahí a Ginebra para ser dirigida el 4 de noviembre por el director suizo Ernest Ansermet junto a Viñes. Por ello, tres meses después de la carta de septiembre, el 23 de diciembre del mismo año Eschig no pudo ni quiso disimular su ira³⁰⁷:

³⁰⁴ AMF 9142-019 (original, mecanografiado y firmado).

³⁰⁵ “[...] on m’a assuré que vous les avez fait exécuter en Espagne, est ce vrai? [...]”.

³⁰⁶ Que Diaghilev se interesara por un proyecto con *Noches*, donaba a la obra de gran relevancia y proyección, hecho que beneficiaba al editor. Véase nota 175.

³⁰⁷ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado).

[...] Encuentro más que extraña su posición de evitar responder a mis preguntas y de prometerme constantemente cartas que no llegarán jamás. Además, y esto lleva mi asombro a la... digamos estupefacción, estoy obligado a constatar que usted me esconde la verdad en cuanto a los “Tres Nocturnos” para piano y orquesta. A la vez que me escribe unas veces que no están terminados y otras que usted los transforma en ballet Ruso M. Ricardo Viñes los toca en público, como últimamente en Ginebra, y tengo las pruebas irrefutables en mis manos. Usted parece olvidar completamente que esos tres Nocturnos [...] son de mi propiedad, [...] así como que usted no tiene ni el derecho de hacer un material sin mi conocimiento ni de rechazarme el manuscrito. Repito por tanto mis reivindicaciones y espero que esta vez usted me vaya a dar completa y justa satisfacción a vuelta de correo. Le ruego me envíe por rollo postal recomendado:

1. el manuscrito de “Siete Melodías Populares”
2. el manuscrito de “Tres Nocturnos para Piano y Orquesta”, partitura de orquesta y parte concertante de piano
3. hacerme llegar el material del cual M. Viñes se sirve y dármelo, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...] ³⁰⁸.

El contenido de esta carta es muy revelador de varias cuestiones; podríamos ir diseccionando cada frase y analizar el valor que cada una de ellas tiene:

[...] Encuentro más que extraña su posición de evitar responder a mis preguntas y de prometerme constantemente cartas que no llegarán jamás.

Eschig no podía dar crédito a lo que estaba sucediendo, y catalogaba la posición adoptada por Falla “más que extraña”; no sólo no comunicaba ni explicaba el recorrido musical que estaba teniendo su obra *Noches en los jardines de España*, sino que además mentía sobre el envío de cartas que no existían.

³⁰⁸ “[...] Je trouve plus qu’étrange votre façon d’éviter de répondre a mes questions et de me promettre constamment des lettres qui n’arrivent jamais. De plus, et ceci porte mon étonnement à là ... mettons stupefaction, je suis obligé de constater que vous me cachez la verité quant aux “Trois Nocturnes” pour piano et orchestre; alors que vous m’écrivez tantôt qu’ils ne sont pas finis et tantôt que vous les transformez en ballet Russe M. Ricardo Viñes les joue en public, comme dernièrement a Geneve, comme j’en ai les preuves irrefutables en mains. Vous paraissez oublier complètement que ces trois Nocturnos [...] sont ma propriété, [...] ainsi que vous n’avez ni le droit d’en faire faire un material a mon insu ni de m’en refuser le manuscrit. Je repete donc mes revendications et j’espere que cette fois-ci vous aller me donner complete et juste satisfaction par retour du courrier. Je vous prie de m’envoyer par rouleaux postaux recommandés:

1. le manuscrit de “Sept Mélodies Populaires”
2. le manuscrit de “Trois Nocturnes pour Piano et Ochestre” partition d’orchestre et partie du piano concertant
3. de faire rentrer le material dont M. Viñes se sert et de me le remettre, bien entendu contre indemnité de vos frais de copie [...]”.

Además, y esto lleva mi asombro a la...digamos estupefacción, estoy obligado a constatar que usted me esconde la verdad en cuanto a los “Tres Nocturnos” para piano y orquesta.

En esta ocasión le acusaba directamente de mentir, provocando en él (en Eschig) un estado que iba más allá de la extrañeza; teniendo un contrato firmado con uno de los compositores más serios y fiables del momento, no era capaz de asimilar la situación.

A la vez que me escribe unas veces que no están terminados y otras que usted los transforma en ballet Ruso M. Ricardo Viñes los toca en público, como últimamente en Ginebra, y tengo las pruebas irrefutables en mis manos.

Las excusas de Falla se convirtieron en faltas a la verdad; el ninguneo hacia él era absoluto: el manuscrito de la obra que venía reclamando ya en junio de 1915³⁰⁹ no sólo había sido ya objeto de estreno, sino que se había interpretado en más de una ocasión, incluso en el extranjero, sin ninguna comunicación al respecto. Y lo que es más grave, sin intervención por su parte en cuanto a las partituras y materiales de orquesta. ¿Qué estaba pasando? La interpretación en Ginebra, más allá de las fronteras españolas, le llevaron a escribir esta carta. El por qué Falla seguía ninguneando a su editor era un misterio, quizás no consideraba cerrado el proceso creativo de *Noches*, cuyo texto modificaba y alteraba progresivamente en el tiempo en su manuscrito; a esto probablemente se unían la falta de voluntad para paralizar el recorrido interpretativo que la obra estaba teniendo y que no era compatible en esos momentos con el inicio de un proceso de edición que hubiera requerido la puesta a disposición de los materiales existentes (materiales en sentido amplio: orquestales, pianísticos y manuscrito original) en manos del editor en París. Recordemos cómo confesaba “Me falta tiempo para obtener una copia” al Maestro Ansermet por carta de 19 de octubre de 1916³¹⁰. Sin embargo, habría sido ciertamente posible hacer una copia en España (como sucedió efectivamente más tarde) para que el editor pudiera comenzar a trabajar; sin duda la enfermedad de Eschig, que le tuvo ausente de su trabajo durante casi cuatro meses, fue un hecho que jugó en favor de Falla a la hora de justificarse en sus acciones.

Usted parece olvidar completamente que esos tres Nocturnos [...] son de mi propiedad, [...] así como que usted no tiene ni el derecho de hacer un material sin mi conocimiento ni de rechazarme el manuscrito.

³⁰⁹ AMF 9142-015 (original, mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1915.

³¹⁰ AMF, carpeta de correspondencia 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

El contrato extendido entre ambos el 8 de agosto de 1914 cedía efectivamente los derechos de propiedad de las obras implicadas en la persona del editor Eschig; recordemos su contenido en la carta de reafirmación del mismo por parte de Falla en esa fecha:

[...] yo le considero, a usted o a sus sucesores, como propietarios de la edición de mis Tres Nocturnos para piano y orquesta (en preparación) y de siete Melodías Populares Españolas [...].

De esta forma llegaron las acusaciones directas y formales contra un Falla que había hecho copiar un material de la obra y que no le proporcionaba el manuscrito, como hubiera sido debido legalmente.

Repito por tanto mis reivindicaciones y espero que esta vez usted me vaya a dar completa y justa satisfacción a vuelta de correo. Le ruego me envíe por rollo postal recomendado:

1. el manuscrito de “Siete Melodías Populares”
2. el manuscrito de “Tres Nocturnos para Piano y Orquesta”,
partitura de orquesta y parte concertante de piano
3. hacerme llegar el material del cual M. Viñes se sirve y dármele, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...].

Eschig terminó exigiendo punto por punto sus derechos, a la vez que constató la existencia de dos manuscritos de *Noches* de Manuel de Falla: el de la partitura general para piano y orquesta, y el de la parte de piano, de cuya existencia lamentablemente no se ha localizado ningún ejemplar a día de hoy. Ambos manuscritos de *Noches*, el general y el de piano, fueron firmemente solicitados en esta carta por Max Eschig a Falla, para paralizar el proceso interpretativo “clandestino” de *Noches* ajeno a su intervención editorial, y para iniciar tanto el procedimiento editorial estipulado por contrato entre ambos, como el de gestión en la difusión de la obra. No deja de ser un detalle que frente a tanto embrollo y faltas a la verdad, el editor se ofreciera a abonar las tarifas de copia del “material del cual M. Viñes se sirve y dármele, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...]”, en clara alusión al material instrumental. En esta época el alquiler y cesión de materiales no contaba con una regulación uniforme, por ello eran frecuentes expresiones que ponían en manos del pianista o del director la responsabilidad de la tenencia de los mismos; Eschig en este caso mencionaba a Viñes (que es quien “llevó” consigo el material, como escribió Falla al Maestro Ansemet³¹¹), pero se

³¹¹ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

estaba refiriendo en particular al concierto de Ginebra. El hecho de que todo esto estuviera sucediendo con la autorización y conocimiento de Falla provocaba una gran desconfianza en el editor. Recordemos que esta copia de materiales debió ser la del estreno cuyo alquiler gestionaba la Sociedad Nacional de Música, y que Eschig definió como un material de orquesta “ilegal”, pues la única modalidad legal de la existencia del mismo habría sido la de su propia proveniencia. En cuanto a la partitura de orquesta, sabemos bien que en esta ocasión del concierto en Ginebra, el maestro Ansermet se sirvió del manuscrito original de Falla, no existiendo quizás otras copias de la partitura de orquesta aún.

En los años de la guerra existe un vacío en cuanto a la correspondencia entre Eschig y Falla; salvo una carta de 1917³¹² en la que no se comenta nada al respecto de *Noches*, las conservadas en AMF saltan al año 1920³¹³.

En fechas cercanas a junio de 1920 Falla acudió a París. Lo sabemos por varias cartas de Eschig dirigidas a Falla en las que trató su visita a las oficinas de la editorial, de las cuales hemos hecho un profundo reastreo³¹⁴.

³¹² AMF 9142-023 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 10 de agosto de 1917.

³¹³ Eschig pasa de escribir la carta de 10 de agosto de 1917 (AMF 9142-023) a 20 de enero de 1920 (AMF 9142-024) y Falla de 28 de diciembre de 1916 (AMF 9142-048) a 25 de junio de 1920 (AMF 9142-050), fecha que se corresponde con su llegada a Madrid tras el viaje parisino que realizó las semanas previas (durante la cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot el 3 de junio, y entregó la copia manuscrita orquestal A7 a Eschig). En la carta de 17 de agosto de 1920 que Eschig envía a Falla (AMF 9142-032), el editor menciona partituras y materiales que le fueron enviados en julio de 1917 y que han desaparecido en su ausencia por la guerra, lamentándose profundamente de ello.

³¹⁴ Cartas de 28 de mayo de 1920 (autógrafa AMF 9142-025, el reverso con dirección postal parisina está reproducido en la Ilustración 5), 5 de junio de 1920 (original mecanografiada y firmada, donde estrena nuevo papel con un membrete a mayor tamaño y caracteres barrocos, AMF 9142-026) y 28 de junio de 1920 (original mecanografiado y firmado, AMF 9142-027). En la primera recuerda a Falla que lleve consigo el manuscrito “[...] J’espère vous voir la semaine prochaine, apportez moi, je vous en prie, en meme temps le manuscrit [...]”]; en la segunda le reclama una biografía y un retrato para elaborar una publicidad de la casa editorial (parte de las mejoras que el editor emprendía en esta nueva etapa) “[...] lorsque vous viendrez me voir [...]”]; y en la tercera menciona la visita de Falla “[...] après votre départ. [...]”]; así como confirma la recepción de la copia pianística manuscrita. Por las alusiones, parece que Falla realizara el viaje a París entre finales de mayo y primeros de junio de 1920, dato que coincide con la interpretación que llevó a cabo en la Sala *Gaveau* de París el 3 de junio de 1920 en la reducción orquestal de *Noches* junto a la pianista y discípula Rosa García Ascot, quien ejecutó la parte del piano solista (Programa del concierto AMF FE 1920-005). Sin embargo, la carta manuscrita de Eschig de 28 de mayo es remitida a Falla a una dirección parisina (*Hôtel Cimarosa, 79 de Rue Lariston*), dato que confirma que en esa fecha Falla se encontraba ya en París; editor y compositor se encontrarían “la semaine prochaine”, como comunicó el primero en la carta citada. Lo mismo debió suceder con la carta sucesiva de Eschig de 5 de junio de 1920, muy próxima en fechas (carecemos de los datos de destino de la carta); y podemos proseguir haciendo el rastreo del viaje de Falla aludiendo a la dirección madrileña que indica la tarjeta de 28 de junio de 1920 (AMF 9142-028, original mecanografiado cuyo reverso está reproducido en la Ilustración 5) que Eschig remite a Falla: calle Lagasca 119, Madrid. En las semanas posteriores Falla fijaría su residencia definitiva en Granada, fechando su obra *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy* para guitarra en dicha ciudad (agosto de 1920); a mediados de septiembre en la Pensión Carmona (donde pidió que le reservaran las mismas

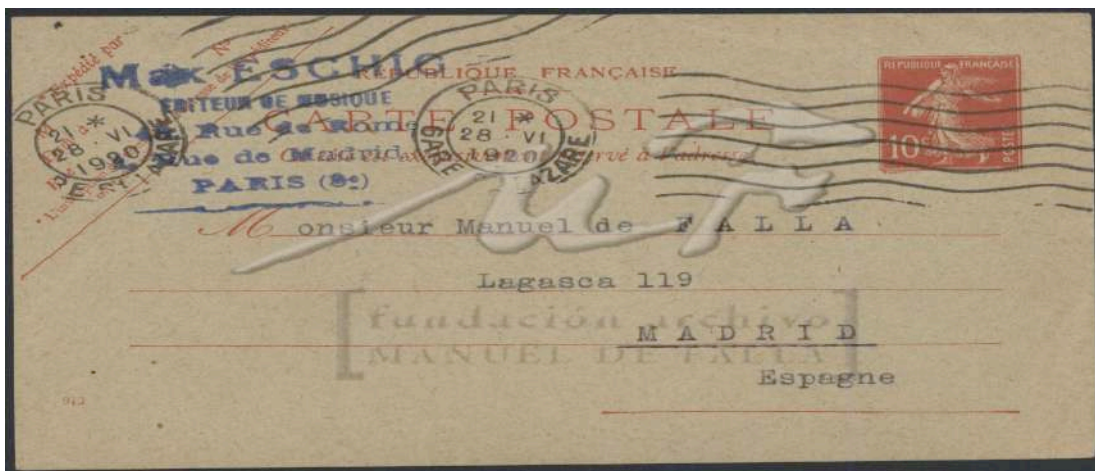


Ilustración 5. Sobres de correspondencia de Max Eschig con Falla, de 28 de Mayo de 1920, con dirección parisina, y de 28 de Junio de 1920, con dirección madrileña.

[AMF 9142-025 (2)] y [AMF 9142-028]

habitaciones que ocupó Vázquez Díaz el año anterior) y después en el Carmen de Santa Engracia (calle Real de la Alhambra 40), trasladándose en enero de 1922 al Carmen de la Antequeruela Alta 11, donde residió 17 años (hasta su marcha a Argentina en compañía de su hermana María del Carmen en octubre de 1939). Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) fue una figura clave en la pintura española del siglo XX, referente de los artistas renovadores y vanguardistas de la época. En cuanto a las direcciones parisinas que Falla frecuentó durante las semanas de su viaje, el hotel en el que se hospedó se encuentra en el *arrondissement 16em* (actualmente esta dirección alberga el *Hôtel Pastel Paris*), mientras que la *Salle Gaveau* (45, *Rue de la Boétie*) y las oficinas de Eschig en esa época (48, *Rue du Rome*) se encontraban en el *8em*; dentro de las proporciones de la ciudad de París, todas las direcciones eran relativamente cercanas.

Tenemos motivos para pensar que finalmente en este viaje Falla puso a disposición del editor la partitura de orquesta de *Noches*, es decir, casi cuatro años después de la fecha de la carta recién analizada en profundidad de diciembre de 1916. Es altamente probable que la partitura puesta a disposición de Eschig fuera la copia XLIX A7; aunque también hemos valorado la posibilidad de que pudiera haber sido el manuscrito original de Falla³¹⁵, finalmente hemos descartado esta opción por varios motivos. El primero y más evidente es que A7 fue copiada en España (el papel empleado porta la marca de la SAE y su portada reza la inscripción *Partitura*, entre paréntesis y en castellano); probablemente Eschig sellara el documento con su timbre una vez fue puesta en sus manos para iniciar el proceso editorial. Otros motivos aluden a la multiplicidad de copias de *Noches* en estas fechas, habiendo constituido un riesgo innecesario viajar y prestar el manuscrito original de la obra estando la posibilidad de hacer copias de copista. El documento fue enviado inmediatamente a Samazeuilh, como le anunció por carta de 28 de junio, para que pudiera proceder al arreglo de reducción orquestal.

Así mismo, la parte de piano de *Noches* la recibió Eschig el 28 de junio de 1920, tras la visita parisina de Falla acaecida a finales de mayo y que se prolongó durante varias semanas; al momento de su recepción el editor envió una postal fechada ese mismo día (a una dirección madrileña) con el único contenido del acuse de recibo para que el compositor no se inquietara³¹⁶:

[...] la parte de piano de “Jardines de España” acaba de llegar, gracias [...]³¹⁷.

Y en carta de ese mismo día³¹⁸ volvió a dar las gracias por la entrega de la parte de piano y añadió:

[...] entregué la partitura de orquesta de la misma obra a M. Samazeuilh, tan pronto como Usted se ha ido [...]³¹⁹,

³¹⁵ El Memorándum de Eschig fechado el 7 de septiembre de 1920 y dirigido al Secretario de la Embajada de España refleja la entrega al portador de un manuscrito de Falla, que podría corresponderse con el de *Noches* o con alguna de las copias manuscritas puestas a disposición del editor (las copias manuscritas también eran aludidas como “manuscritos”). El texto no asocia el manuscrito con título alguno, por lo que dado el alto volumen de operaciones entre compositor y editor llevado a cabo en estas fechas podría haberse tratado también de alguna copia de otra obra. AMF 9142-036 (original mecanografiado).

³¹⁶ AMF 9142-028 (tarjeta original, mecanografiada y firmada); el reverso de esta tarjeta, con dirección postal madrileña, está reproducido en la Ilustración 5.

³¹⁷ “[...] la partie du piano des “Jardins d’Espagne” vient d’arriver, merci [...]”. Por carta posterior de Eschig de 26 de febrero de 1921 sabemos que la copia de piano solo que recibió fue copiada en España, cosa que resulta lógica: AMF 9143-002.

³¹⁸ AMF 9142-027 (original, mecanografiado y firmado). Véase el capítulo [II, 6.1.] sobre la correspondencia que trata la existencia y uso de las copias manuscritas de *Noches* con anterioridad a la edición de Eschig.

³¹⁹ “[...] j’ai remis la partition d’orchestre de la même ouvre à M. Samazeuilh, aussitôt apres votre départ [...]”.

frase final que confirma que Falla pasó esos días por París. La partitura de piano fue copiada, como la de orquesta, para su gestión en diferentes frentes, principalmente el préstamo a los numerosos pianistas que la solicitaban, y la gestión del proceso editorial. En concreto, esta partitura de piano, una vez “mise au point”, fue enviada a Cortot.

Como hemos analizado ampliamente en el capítulo sobre las copias manuscritas de *Noches* con anterioridad a la edición [II, 6.], desconocemos qué parte de piano fue la recibida por Eschig: en cualquier caso fue una copia realizada en España³²⁰. Continuó Eschig:

[...] Para terminar, déjeme decirle de nuevo cuán feliz estoy de nuestro acuerdo y espero –una vez disipadas todas las nubes entre nosotros- que tengamos a menudo la ocasión de seguir tratando asuntos juntos. Yo haré todo lo que pueda para resultarle grato [...] ³²¹.

Esta frase venía a resumir que la entrevista propiciada por la visita de Falla a París había sido fructífera, razón por la cual Eschig mostraba y compartía su alegría. Los primeros frutos eran las distintas partituras de *Noches* que ya obraban en su poder.

La correspondencia posterior al mes de julio del año 1920 referente a *Noches* se refiere principalmente a la versión y a la edición de Samazeuilh [II, 7.3.1.], a la sucesión de encargos, a la demanda de copias de la partitura de *Noches* en sus diferentes versiones [II, 6.1.], a la edición de la partitura en su versión original para piano y orquesta [II, 7.5.1.], y a las pruebas de edición [III, 6.3.] y [II.7.5.3.]; toda la correspondencia, de máxima relevancia, resulta analizada en los apartados mencionados de este capítulo.

³²⁰ Recordamos una vez más que ninguna parte manuscrita de piano ha llegado hasta nosotros, las cuales debieron perderse y/o se hallan en paradero desconocido; sin embargo nos consta documentalmente la existencia de varias de ellas por varios escritos de la época, siendo además imprescindible su manejo por parte del editor y de los pianistas. El hecho de que algunos juegos de materiales manuscritos incluyeran la copia del cuadernillo de piano aumenta el número de partes pianísticas disponibles; es el caso del material copiado por la SAE en 1918 (AMF 9150-007) y del material copiado por la Sociedad Nacional de Música en septiembre de 1920 (cuya copia del material pianístico no está documentada, aunque la damos por segura en vistas al notable importe del encargo, AMF 9142-058).

³²¹ “[...] Pour terminer, laissez moi encore vous dire combien j’ai été hereux de notre entente et j’espère -toute nuage étant dissipé entre nous maintenant- que nous aurons souvent l’occasion de traiter ensemble. Je ferai tout pour vous être agréable [...]”.

7.3. Gustave Samazeuilh y su versión de *Noches*. Edición de la versión.

En el capítulo [II, 7.1.] hemos avanzado los inicios del proceso editorial de esta versión de *Noches* dentro del contexto de la época. Analizamos ahora otros aspectos relevantes de la misma, como es la correspondencia triangular de los protagonistas Samazeuilh, Falla y Eschig o las costumbres musicales del París de entonces, donde el arreglo de Samazeuilh tuvo su origen y máxima aplicación.

7.3.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre Samazeuilh.

Por carta de 28 de junio de 1920³²² Eschig informaba a Falla del envío de la parte de orquesta de *Noches* al compositor y arreglista Gustave Samazeuilh para proceder a la elaboración de su particular versión de la obra, encargada por él mismo. De este modo dio comienzo el proyecto de reducción orquestal a un piano a cuatro manos de Samazeuilh, así como el correspondiente proceso editorial de la nueva versión de *Noches en los jardines de España*. Como hemos comentado, la partitura enviada a Samazeuilh podría haberse tratado de la copia manuscrita XLIX A7, elaborada en España a tal fin, que fue entregada a Eschig en el viaje a París que Falla realizó en mayo de 1920 y que se prolongó durante varias semanas. El editor también hizo copiar esta partitura de orquesta en París, pero la alusión a la elaboración de estas copias es de agosto y por entonces Samazeuilh ya había realizado su trabajo y devuelto la partitura al editor.

Salvo breves extractos de expresiones muy concretas, citadas directamente en francés, se encuentran transcritos en el cuerpo general de este texto los fragmentos más largos de la citada correspondencia en su traducción al castellano, para hacer más fluida la lectura de estas líneas -reservando su idioma original, el francés, a las notas a pie de página-.

³²² AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Véase el capítulo [II, 6.1.] sobre la correspondencia que trata la existencia y uso de las copias manuscritas de *Noches* con anterioridad a la edición de Eschig.

Por carta de 5 de julio de 1920 Eschig escribió a Falla:

[...] El señor Sam. me ha traído esta mañana la reducción a 4 manos de la orquesta de Noches... Espero que nos sea posible revisar este trabajo pronto [...]³²³.

Es decir, que tan sólo en una semana - entre el 28 de junio y el 5 de julio de 1920- Gustave Samazeuilh llevó a cabo la reducción orquestal de *Noches* a un piano a cuatro manos.

Por carta de 13 de septiembre de 1920³²⁴ Eschig comentaba a Falla las incomodidades de la futura edición –el continuo paso de página, el alto precio de venta y los elevados costes de edición- y las posibles disposiciones de la notación musical de la versión de Samazeuilh de *Noches* en su edición, según sus conversaciones con el grabador. Planteó la elaboración de dos libros para abaratar costes: el del piano principal (que serviría igualmente para la edición de la parte de piano solo) y el del acompañamiento. Hay que tener en cuenta que el acompañamiento de Samazeuilh se sirve de dos pentagramas dobles (para cada uno de los dos pianistas intérpretes del mismo) que, unidos al del solista, hacen un sistema triple de pentagramas dobles, ocupando un espacio de papel considerable. Otra posibilidad que planteó el editor fue la de hacer una única edición con el piano principal a tamaño regular (cuyas planchas le servirían igualmente para la edición de piano solo) y los dos pentagramas dobles del acompañamiento por debajo a menor tamaño, pero en este caso el interesado habría tenido que comprar dos libros para su interpretación, elevando el coste a 80 francos. Además Falla había mencionado su interés por una propuesta distinta: trasladar el piano principal a menor tamaño para incluir por debajo los dos pentagramas dobles del acompañamiento a tamaño regular.

³²³ AMF 9142-029 (original mecanografiado y firmado). “[...] M. Sam. m’ayant apporté ce matin la reduction a 4/ms de l’orchestre de Nuits...J’espere qu’il nous sera possible de revoir bientot ce travail [...]”.

³²⁴ AMF 9142-037 (original mecanografiado y firmado).

El editor se lamentaba:

[...] Mi grabador se ha llevado los dos manuscritos³²⁵ para estudiar aún esta posibilidad [...] pero creo que tendremos que conformarnos con la primera idea: una edición del piano principal, con las réplicas de curso, y otra edición con la reducción de orquesta a 4/ms, grabada en partitura. [...] Todas estas dificultades no habrían existido si hubiéramos podido reducir la orquesta para un piano a dos manos³²⁶, pero he comprendido bien que eso no era posible y me he puesto a disposición de las necesidades artísticas, ante las cuales tengo el más alto respeto [...] Pero verdaderamente no es práctico. [...]³²⁷.

Falla era partidario de hacer una partitura que incluyera los dos papeles: el piano solista y debajo el acompañamiento, todo ello en tres pentagramas dobles; pero esta opción no le convenía a Eschig por la cantidad de espacio (y consecuentemente de papel) que tal disposición conllevaría. En la carta citada el editor expresó incluso los cálculos sobre los que había reflexionado, llegando a la conclusión de que ninguno le satisfacía: 12 pentagramas (“portées”) por página (6+6) representaban un contenido musical demasiado escaso, pero 18 pentagramas (6+6+6) habrían quedado demasiado apretados (“serré”). La posibilidad de incluir el piano solista con una notación a tamaño menor (como había sugerido Falla) tampoco era de su agrado, porque habría provocado la necesidad de grabar el piano principal dos veces³²⁸ (para la edición de piano solo y para la edición de la versión de Samazeuilh), en dos tamaños distintos, incrementando los costes del editor como mínimo en 2.000 francos.

³²⁵ Entendemos que los dos manuscritos que cita Eschig se refieren a la copia manuscrita de piano solo de la cual se servía para el proceso editorial (un pentagrama doble) que obraba en su poder desde el 28 de junio de 1920, y al manuscrito (o copia) de la reducción orquestal de Samazeuilh (dos pentagramas dobles); el grabador se habría llevado ambos documentos para trabajar sobre la mejor disposición gráfica de los mismos en la edición, debiendo encargar después una nueva copia desde cero con el montaje de los tres pentagramas dobles, como comentó Eschig en su siguiente carta, por la imposibilidad de casar la parte de piano solo (ya preparada) con el manuscrito de Samazeuilh.

³²⁶ En fechas recientes ha aparecido una edición de *Noches en los jardines de España* con reducción de la orquesta para un piano a dos manos, como habría sugerido Eschig en 1920. De hecho, esta era una línea de trabajo inicial en nuestro trabajo, antes de que la investigación nos llevara a hallazgos tan fundamentales como el manuscrito original de la obra y demás fuentes fundamentales que enfocaron el estudio a otros parámetros que consideramos prioritarios. Como hemos comentado, a principios del siglo XX la moda eran las transcripciones para cuatro manos y, en este sentido, las “necesidades artísticas” que citaba Eschig en su carta eran referidas a este argumento. Probablemente Samazeuilh habría apoyado esta opción argumentando la riqueza instrumental requerida en *Noches*, y posibilitada a través de un acompañamiento a cuatro manos. *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018.

³²⁷ “[...] Mon graveur a emporté les deux manuscrits pour étudier encore cette possibilité [...] mais je crois bien qu’il faudra s’arrêter à la première idée: une édition du piano principal, avec des répliques bien entendu, et une autre édition contenant la réduction d’orchestre à 4/ms gravée en partition. [...] Toutes ces difficultés n’auraient pas existé si on avait pu réduire l’orchestre pour un piano à 2 mains, mais je ai bien compris que cela n’était pas possible et me suis incliné devant la nécessité artistique dont j’ai le plus grand respect [...] Mais vraiment cela n’est pas pratique. [...]”.

³²⁸ 9142-037 “deux fois”.

Como es lógico, el editor miraba por su economía y pretendía la elaboración de unas únicas planchas para el piano principal que permitieran la grabación de ambas ediciones. La grabación, finalmente, se realizó de una forma un tanto descuidada por cuanto las planchas de la edición del piano solo, grabadas al inicio del proceso editorial, no incluyeron todas las correcciones que se hicieron después durante el proceso de edición de la versión de Samazeuilh; además ésta última no incluyó las correcciones de la segunda fase de pruebas B10. Por otro lado no nos constan pruebas de corrección específicas de la parte del piano principal, ni se menciona dato alguno al respecto en la correspondencia; seguramente Eschig tuvo en mente aprovechar las del piano principal de la versión de Samazeuilh, aunque luego no lo llevara a cabo. El hecho de querer aprovechar las mismas planchas para dos ediciones distintas (similares pero con características propias cada una) fue seguramente el principal motivo de que esto sucediera, pues una vez modificadas las planchas para tomar la nueva forma que requería la versión de Samazeuilh, no había vuelta atrás.

En esta misma carta Eschig (13 de septiembre de 1920) mencionaba el interés del pianista M. Dumenil [sic] en *Noches en los jardines de España*, lamentándose el editor de no poder prestarle un ejemplar para su estudio. Se refería a Maurice Dumesnil (1886-1974), gran pianista que recibió clases de Debussy en el Conservatorio de París, sobre el cual escribió varios libros³²⁹.

[...] Es un excelente pianista y profundo admirador de “Noches”. Pero no puedo darle de inmediato la parte de piano, una copia está en casa de Cortot³³⁰ y la otra me es indispensable para la grabación. Le he prometido una prueba. [...]³³¹.

Unos meses antes, por carta de 13 de julio de 1920 Eschig había mencionado el interés de otro gran pianista del momento por *Noches*: Lazare Lévy³³². La obra, por tanto, era muy

³²⁹ El pianista Maurice Dumesnil falleció en 1974 en Michigan (Estados Unidos), país al que se trasladó en vida. Sus publicaciones sobre Debussy incluyen: *How to play and teach Debussy*, prologado por la esposa del compositor y publicado por *Schroeder and Gunther, Inc.* New York 1932; *Claude Debussy: master of dreams*, I. Washburn, New York, 1940.

³³⁰ AMF 9142-031 y 9142-032 (originales mecanografiados y firmados).

³³¹ “[...] C’est un excellent pianiste et profond admirateur des “Nuits”. Mais je ne puis lui donner tout de suite la partie du piano, une copie est chez Cortot et l’autre m’est indispensable pour la gravure. Je lui ai promis une épreuve. [...]”. Unos meses después le pasaría algo parecido con los pianistas Paul Loyonnel y Gabriel Abreu, aunque en estos casos el editor encontró otras soluciones: AMF 9143-001 y AMF 9143-002 (originales mecanografiados y firmados).

³³² Lazare Lévy (1882-1964) fue un conocido pianista de origen judío nacido en Bélgica que desarrolló su carrera principalmente en Francia. Gran concertista y pedagogo, estudió y enseñó en el Conservatorio de París. Firme defensor de los trabajos pianísticos de Albéniz, interpretó el primer libro de *Iberia*. Existen grabaciones suyas de la década de 1950 interpretando en vivo música de Chabrier, Debussy, Mompou o Mozart.

conocida en el ambiente pianístico musical francés y requerida por los grandes pianistas para su conocimiento y estudio.

Resulta interesante constatar que las pruebas de corrección proseguían teniendo un papel después de su principal función; en este caso y atendiendo a las palabras de Eschig, el pianista Dumesnil no recibiría una partitura de piano hasta bien entrado el año siguiente, salvo que le fuera enviada una prueba.

Por carta de 13 de octubre de 1920³³³ Eschig, además de informar del encargo de un nuevo material orquestal de *Noches* (necesario, entre otras peticiones, para el concierto del 20 de mayo de 1921 en en el *Queen's Hall* de Londres, a cargo de Edward Clark y el propio Falla al piano), escribió al compositor:

[...] Como es imposible grabar desde el piano-solo del que dispongo y el manuscrito de Samazeuilh, me planteo hacer copiar desde cero la edición para los dos pianos como Usted la desea, es decir en partitura. Cuando esté terminada nos podremos dar cuenta mejor de la posibilidad o imposibilidad. [...] ³³⁴.

Las características de la nueva edición no estaban faltas de complicación y Eschig seguía dando vueltas al asunto, buscando la mejor solución y dándola a conocer a Falla en su siguiente misiva. La expresión “en partitura” se refería a la disposición en vertical de los pentagramas de los distintos instrumentos, por contraposición a una parte “a solo”; y la expresión “copiar desde cero” aludía a la necesidad de hacer una copia manuscrita con el montaje de los tres pentagramas dobles que sirvieran de modelo para después poder grabar las planchas.

Por cartas de 13 de enero y 26 de febrero de 1921³³⁵, Eschig relataba a Falla la compleja aventura vivida esos días en relación a la parte de piano que estaba siendo grabada. Primero fue el pianista Paul Loyonnel quien solicitó la partitura de piano solo para poder interpretar *Noches* en Lyon, en casa del director y compositor G. M. Witkowski³³⁶. El editor, que estaba intentando satisfacer a Falla en relación al complicado montaje de edición de la versión de

³³³ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado). Véanse notas 166 y 167.

³³⁴ “[...] Comme il est impossible de graver d’après le piano-solo que je possède et le manuscrit de Sam, je suis en train de faire copier au net l’édition pour les deux pianos telle que vous la désirez, c’est à dire en partition. Quand ce sera terminé on se rendra mieux compte de la possibilité ou de la impossibilité [...]”.

³³⁵ AMF 9143-001 y 9143-002 respectivamente (originales mecanografiados y firmados).

³³⁶ Véase nota 189.

Samazeuilh, había elaborado ya una copia manuscrita al gusto del compositor (incluyendo los tres pentagramas dobles de los dos pianos: el *PIANO I-SOLO* y el *PIANO II-PRIMA y SECONDA*) como base del diseño que ya había comenzado a grabar “afin de servir de modèle pour la gravure”³³⁷. La copia del piano solo usada para ello (“copiée en Espagne”) fue la que se vio en la obligación de prestar a Loyonnel para su estudio de la obra, la cual no fue devuelta hasta primeros de marzo.

En febrero era el director de la Orquesta Filarmónica Pérez Casas quien, a través de Falla, solicitaba otro ejemplar de piano para el pianista Abreu, encargado de interpretar la obra junto a él; Eschig se vio, entonces, obligado a interrumpir el proceso editorial de la versión de Samazeuilh cediendo el material que estaba usando el grabador en favor de Abreu quien, finalmente, no pudo usarla por llegar demasiado tarde el envío. En ambos casos, Eschig reflejaba su preocupación al prestar estos materiales que estaban siendo usados para la grabación ya comenzada y que tan laboriosos habían sido de idear; sin embargo, el trabajo estaba dando sus frutos por cuanto el proceso iniciado satisfacía a Falla.

Por carta de 15 de junio de 1921, las noticias eran positivas:

[...] Me he apresurado a darle al grabador la partitura de tres pianos de “Noches de España” y me ha dicho esta mañana que su grabación estará completamente terminada en 15 días. [...] ³³⁸

Pero como era habitual, el proceso no fue concluido en tan breve tiempo. Nótese que las alusiones de Eschig a la versión de Samazeuilh no resultaron siempre claras, mencionando a veces “dos pianos” y otras “tres pianos” (como en este caso), descripción que no es correcta. Eschig volvió a escribir a Falla el 25 de julio de 1921:

[...] La grabación de dos pianos de “Noches de España” está casi terminada y usted tendrá las pruebas sin cesar ³³⁹. [...]

³³⁷ AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado); esta frase demuestra que las copias manuscritas eran el medio necesario para iniciar cualquier proceso editorial “con el fin de servir de modelo para la grabación (de las planchas)”.

³³⁸ AMF 9143-005 (original mecanografiado y firmado). “[...] Je me suis empressé de rendre au graveur la partition de trois pianos de Nuits d’Espagne et il m’a dit cet matin que la gravure sera entièrement terminée dans 15 jours. [...]”.

³³⁹ AMF 9143-006 (original mecanografiado y firmado). “[...] La gravure de deux pianos de Nuits d’Espagne est presque terminée et vous aurez incessamment les épreuves. [...]”.

De esta forma, Eschig confirmó a Falla el 6 de agosto de 1921³⁴⁰ el envío de dos paquetes recomendados con las pruebas completas de piano principal y acompañamiento orquestal a cuatro manos, junto a una copia del manuscrito de Samazeuilh. En carta posterior de octubre aclaraba que Falla así se lo había solicitado, alargando después su devolución y creando un clima no poco tenso entre arreglista y editor, temerosos de que hubiera podido perderse.

Por carta del 7 de octubre de 1921 Eschig escribió a Falla:

[...] ya estamos a principios de Octubre y yo no he recibido aún la corrección de la primera prueba de 2 Pianos de Noches [...] ³⁴¹.

Además informaba del envío de un juego de materiales de *Noches* a Lamote de Grignon, quien planeaba interpretar la obra en Barcelona.

En AMF se conservan los ejemplares XLIX B9³⁴² y B10³⁴³ con las correcciones de Falla a esta versión (el ejemplar B9 contiene, así mismo, las correcciones de Samazeuilh), algunas de las cuales no han sido corregidas en las ediciones actuales³⁴⁴. Las mismas fueron enviadas a Falla en meses próximos³⁴⁵ a esta carta, en la que continuó:

[...] 3° Manuscrito Sam Noches...Dónde está entonces? Resulta muy cansino a causa de las rectificaciones que usted ha hecho allí [...] ³⁴⁶.

En párrafos anteriores había relatado cómo, al percatarse de no disponer del manuscrito de Samazeuilh en la caja fuerte de su despacho, se lo había solicitado a su autor, quien le había comentado que tampoco lo tenía³⁴⁷. De ahí la pregunta desesperada del editor³⁴⁸.

³⁴⁰ AMF 9143-007 (original mecanografiado y firmado). “[...] Épreuves complètes piano principal et accompagnement d’orchestre a 4/ms, [...] ainsi qu’une copie du manuscrit de M. Samazeuilh [...]”.

³⁴¹ AMF 9143-009 (original mecanografiado y firmado). “[...] nous voici déjà au commencement d’Octobre, je n’ai pas encore la correction de la première épreuve des 2 Pianos des “Nuits” [...]”.

³⁴² AMF XLIX B9: 35,5 x 27,5 (56 páginas).

³⁴³ AMF, XLIX B10: 35,5 x 27,7 (64 páginas, 56 de música).

³⁴⁴ Véase el capítulo [III, 8.8.] sobre “Errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh; análisis de la edición revisada Urtext Reducción Piano de G. Henle Verlag de 2018”.

³⁴⁵ AMF 9143-010, carta de Eschig a Falla fechada el 4 de enero de 1922 (B9) y AMF 9143-019, carta de Eschig a Falla fechada el 10 de octubre de 1922 (B10).

³⁴⁶ AMF 9143-009 (original mecanografiado y firmado). “[...] 3° Manuscrit Sam Nuits...ou est.il alors? C’est tres ennuyeux a cause des rectifications que vous y avez faites [...]”. Los puntos 1° y 2° de la carta referida aludían a límites temporales y porcentajes de su contrato en el primer caso (“Délai” en francés) y a las *Canciones Populares* en el segundo. Además la carta incluía un 4° punto sobre la *Vida Breve* en Caunterets (localidad francesa en los Altos Pirineos) que califica de lamentable y un 5° sobre la *Vida Breve* en Berlín.

Por carta del 4 de enero de 1922 Eschig reenvió a Falla una nueva prueba de *Noches* ya corregida previamente por Samazeuilh³⁴⁹, y el 24 de enero³⁵⁰ le mandó muestra de la portada de Germán Falla (*en bleu*). Por carta del 5 de junio de 1922 Eschig finalmente anunciaba:

[...] En lo que concierne a la partitura de dos pianos de NOCHES puedo hacerla tirar ya, estando todas las correcciones indicadas por usted escrupulosamente hechas? [...]³⁵¹

Y comentaba que había hecho corregir alguna falta señalada por el pianista Alfred Cortot³⁵², el cual retenía sin permiso, en esos mismos momentos, los materiales de orquesta de los cuales Eschig se había servido para iniciar la grabación de las partes instrumentales, paralizando temporalmente el proceso y causando su justificado enfado. A su vez, Falla poseía en estos mismos momentos las primeras pruebas de orquesta, que le habían sido enviadas el 18 de abril³⁵³.

³⁴⁷ Resulta confuso este punto acerca del manuscrito de Samazeuilh, por cuanto por carta del arreglista a Falla de 6 de septiembre de 1921 (AMF 7579/1-007, carta original autógrafa), él mismo comentaba que disponía de su manuscrito (mientras Manuel de Falla disponía de las primeras pruebas de corrección y de una copia del manuscrito desde el 6 de agosto de 1921, AMF 9143-007). Pensamos que la confusión existe porque no se especifica si el manuscrito es original o copia. En este malentendido pensamos que Eschig le está reclamando a Falla una copia del manuscrito de Samazeuilh con anotaciones. Pero también es cierto que Samazeuilh confiesa en su carta de 6 de septiembre que Eschig le había pedido que le enviara a Falla su manuscrito a lápiz.

³⁴⁸ En este caso pensamos que Eschig se estaba refiriendo a la copia del manuscrito de Samazeuilh que envió a Falla junto a las primeras pruebas de corrección el 6 de agosto de 1921 (AMF 9143-007); es probable que el editor custodiara estas copias manuscritas en la caja fuerte de su despacho, en previsión a su uso para correcciones.

³⁴⁹ AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado). Se trata de la prueba XLIX B9, conservada en AMF.

³⁵⁰ AMF 9143-011 (original mecanografiado y firmado).

³⁵¹ “[...] En ce qui concerne la partition à deux pianos de NUIITS puis je maintenant tirer la musique, toutes les corrections indiquées par vous étant scrupuleusement faites? [...]”.

³⁵² AMF 9143-014 (original mecanografiado y firmado). Se trata de la misma carta en la que Eschig relató a Falla el caso Cortot, es decir, que el pianista se había llevado a sus conciertos de Londres y Lisboa, con posterioridad al de París, los materiales de *Noches* con los que había iniciado el proceso de edición, paralizándolo hasta su restitución; los mismos le habían sido prestados para los conciertos Koussevitzky de París, pero Cortot había prolongado su tenencia sin permiso. Véase nota 264. Existen dos cartas de Falla dirigidas a Cortot, con fechas 10 de mayo de 1922 y 30 de mayo de 1922 respectivamente (la segunda de ellas dirigida a una dirección parisina, visiblemente corregida por Londres), en las que le felicita y agradece su interpretación de *Noches* (fotocopias de los originales autógrafos y firmados en AMF, signaturas 6868-007 y 6868-008).

³⁵³ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

Por carta del 29 de junio de 1922 Eschig confirmaba que la partitura de dos pianos estaba grabada (al igual que confirmaba lo mismo sobre la partitura orquestal, de la que se llevó a cabo una segunda prueba de corrección), añadiendo:

[...] Para la edición de dos pianos, le he preguntado si podemos tirarla, estando sus correcciones cuidadosamente hechas, pero mi pregunta se le ha escapado sin duda, porque no ha respondido [...] podría aparecer en un mes [...] ³⁵⁴.

Por carta de 15 de julio de 1922³⁵⁵, Falla escribió a Eschig con la sólo razón de enviarle aún tres correcciones; las tres se corresponden con marcas ya anotadas en el ejemplar XLIX B9, que quizás no recordaba haber marcado o que juzgaba de gran importancia³⁵⁶. Aunque el capítulo [III, 6.3.] aborda todos los detalles de las dos pruebas de corrección, adelantamos aquí las tres correcciones:

-[I, 43] Piano I, mano izquierda, añadir el becuadro en la corchea *sol* de la primera anticipación en la mano derecha.

-[I, 48] Piano I, mano izquierda, añadir el becuadro a la quinta corchea *la* del compás (que había aparecido sostenida en la primera corchea); este becuadro resultó añadido a lápiz por Falla en A7. El compás [I, 52], que es idéntico al [I, 48] no resultó corregido, habiéndose mantenido la errata en todas las ediciones de Eschig³⁵⁷.

-[I, 86] Piano I, mano derecha, sustituir las notas de las dos últimas corcheas, que habían aparecido erróneamente como *sol-la* en lugar de *mi-fa*; en el encabezamiento de la explicación de la errata escribió (*très important!*).

³⁵⁴ AMF 9143-016 (original mecanografiado y firmado). “[...]Pour l’édition des deux pianos je vous ai demandé si je pouvais la tirer, toutes vos corrections etant soigneusement faites, mais ma question vous a sans doute échappé car vous n’y avez pas répondu [...] celle-ci pourra paraitre dans un mois [...]”.

³⁵⁵ AMF 9143-054 (autógrafo firmado); véase la Ilustración 6.

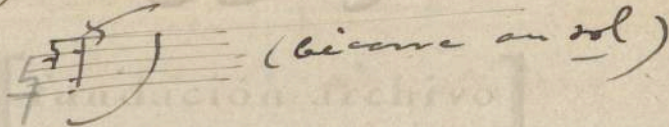
³⁵⁶ Las tres correcciones hechas por Falla en su carta de 15 de julio de 1922 (y que son repeticiones de las ya marcadas en la primera prueba editorial) aparecen especificadas en el capítulo sobre las pruebas editoriales de esta versión, conservadas en AMF: XLIX B9 y B10. Véase capítulo [III, 6.3.].

³⁵⁷ Las ediciones Urtext 2018 han incluido el becuadro en la nota *la* del compás [I, 52], corrigiendo el error; sin embargo la errata era conocida, por tanto no se cometía en las interpretaciones de los pianistas, por lógica comparada con el compás precedente idéntico [I, 48].

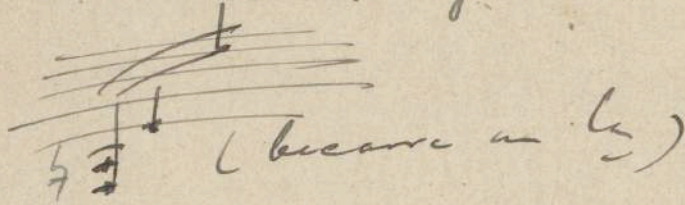
Eschig ^{E/22} 15 juillet 1922
cher Monsieur et ami,
un mot et le lito son priant
d'ajouter les corrections suivantes
à celles déjà faites sur les der-
nières épreuves de la réduction

1. - dans piano des huit:

(piano principal)
4^{me} mesure de la
10/6 - page: (piano principal -
main gauche:)



2. - 9^{me} mesure de la main
gauche (piano principal)
main gauche:



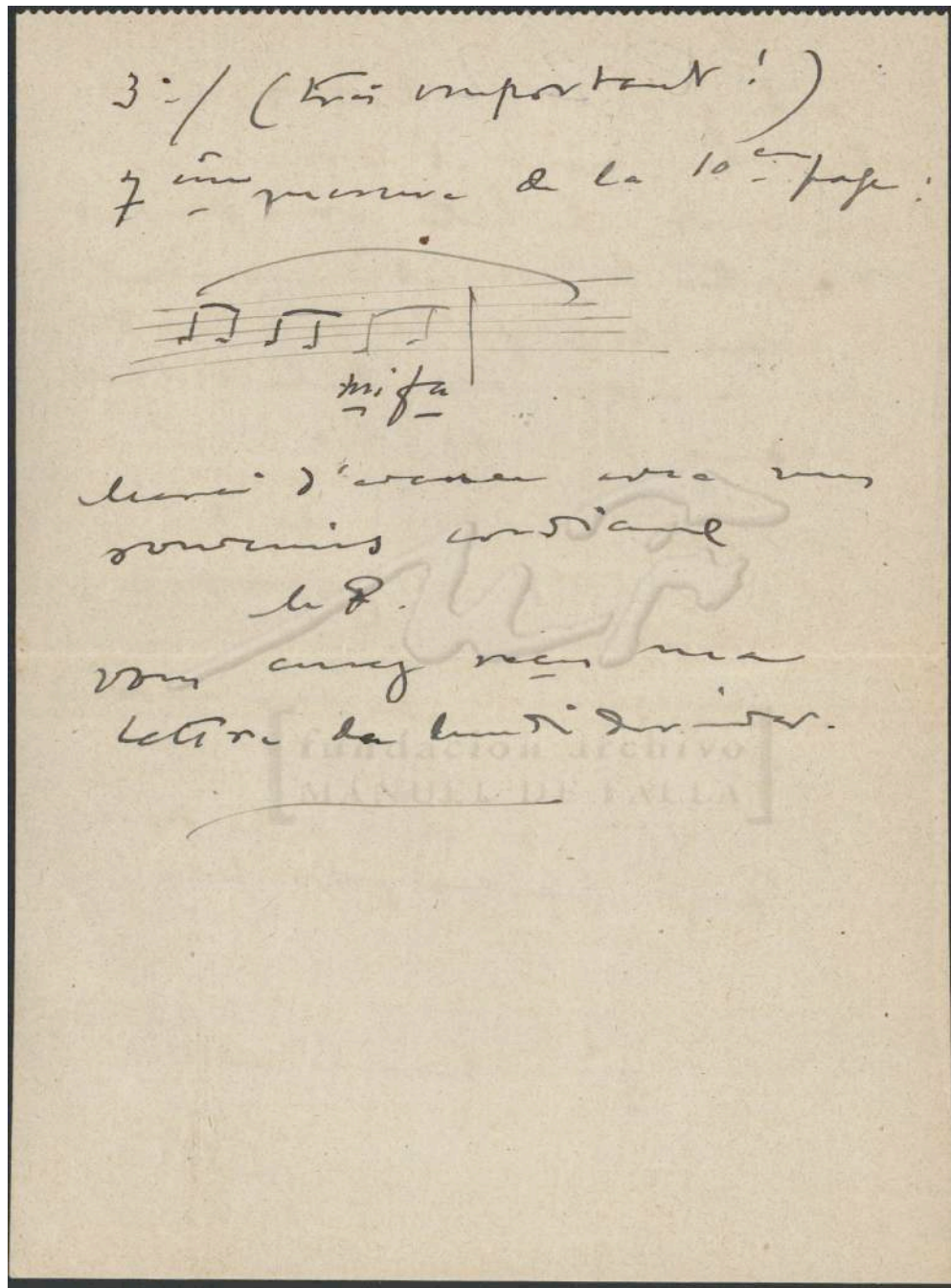


Ilustración 6. Correspondencia de Falla a Eschig, 15 de Julio de 1922, con tres correcciones. [AMF 9143-054 (1) y (2)]

Por carta de 26 de septiembre de 1922³⁵⁸ el editor le comunicaba que había llevado a cabo todas las correcciones pertinentes en la edición de dos pianos y que pronto recibiría unas nuevas pruebas, esperando que fueran las definitivas.

Unas semanas más tarde, por carta de 10 de octubre³⁵⁹, Eschig envió las nuevas pruebas a Falla, rogándole su pronta revisión, puesto que la publicación de la nueva partitura tenía muchas demandas en curso, y el retraso en ver la luz estaba siendo considerable.

Por carta de 24 de octubre de 1922³⁶⁰ editor y compositor siguieron discutiendo sobre los tiempos tan excesivamente extensos que Falla se tomaba en la corrección de las pruebas de *Noches* (tanto en la versión de Samazeuilh como en la partitura orquestal, que iban con un leve desfase, pero casi en paralelo), dando a entender Eschig que conservaría los tratados firmados entre ellos si las pruebas le eran devueltas con prontitud, cosa que veía posible en la edición de dos pianos, pero más difícil para el caso de la edición de orquesta, cuyos tiempos aún se deberían ver prolongados (la revisión de las partes instrumentales habían apenas comenzado). Eschig solicitaba tajantemente la devolución de las últimas pruebas de los dos pianos (enviadas tan sólo dos semanas antes) junto a su consentimiento para tirar definitivamente la partitura. Finalmente, por carta de 20 de diciembre de 1922³⁶¹, el editor confirmó el envío de dos ejemplares de la edición en la versión de Samazeuilh:

[...] le envío por este mismo correo, recomendado, dos ejemplares de sus “Noches en los Jardines de España”, edición para dos pianos, que ha aparecido esta misma mañana. Espero que se alegre de ello [...]³⁶².

³⁵⁸ AMF 9143-018 (original mecanografiado y firmado).

³⁵⁹ AMF 9143-019 (original mecanografiado y firmado). Se trata de la prueba XLIX B10, conservada en AMF.

³⁶⁰ AMF 9143-020 (original mecanografiado y firmado).

³⁶¹ AMF 9143-022 (original mecanografiado y firmado).

³⁶² “ [...] je vous adresse par ce même courrier, recommandé, deux exemplaires de vos “Nuits dans les Jardins d’Espagne”, édition pour deux pianos, qui a paru ce matin même. J’espère que vous en serez content [...]”.

La edición apareció, por tanto, antes que la edición de la partitura original para piano y orquest, y de la edición de piano solo, y a pesar de las iniciales dificultades de diseño y disposición gráfica que tal versión conllevaba, las decisiones fueron adecuadamente tomadas y ejecutadas.

Una de las propuestas lanzada por Eschig en su carta de 13 de septiembre de 1920³⁶³ fue la que finalmente se eligió, optando por un único ejemplar que incluyera los tres papeles pianísticos (un sistema de tres pentagramas dobles) en un mismo libro. Cada pentagrama doble se situó uno encima del otro, a igual tamaño³⁶⁴, conformando una visibilidad cómoda para los tres intérpretes pianísticos, que disponen así de toda la información musical mientras interpretan su parte³⁶⁵.

Por carta de 18 de enero de 1923³⁶⁶ Falla mandó a Eschig la lista de nombres que debían recibir la nueva edición de *Noches* como *HOMMAGE DES EDITEURS*, práctica que con gentileza hacía el editor según las instrucciones del compositor; en la “Nueva lista d’hommages de Nuits”, según escribe Falla, podemos descifrar los nombres de Arbós, Ruhlmann, Koussevitzky, Dent...entre otros, aunque su lectura a pluma es prácticamente ilegible en su grafía y desorden.

³⁶³ AMF 9142-037 (original mecanografiado y firmado). Véase nota 328.

³⁶⁴ Véanse los siguientes capítulos [II, 7.3.2.] y [II, 7.3.4.] para mayor información sobre la versión de Samazeuilh.

³⁶⁵ Samazeuilh propuso, a través de la prueba de corrección XLIX B9, duplicar las indicaciones “de movimiento” en el pentagrama del Piano II *SECONDA*, propiciando aún mayor comodidad a los intérpretes. Carpeta de correspondencia AMF 7579/1-011 (original autógrafo y firmado), carta de Samazeuilh a Falla fechada el 6 de diciembre de 1921.

³⁶⁶ AMF 9143-067 (3), véase la Ilustración 7.

Nueva lista d' honnaes
 a Noches - Paris -
 M. Enrique ~~Falla~~ Arbois (^{figura} ~~figura~~ _{scot})
 Theatralment - Paris & scot
 dirigido condir e l'ordato
 columna les 2 y or 2 y.
 M. F. Du Franz Rullmann (^{figura} ~~figura~~ _{scot})
 M. Rene Paton (concertos ~~scot~~)
 " Andre Messager
 " Gabriel Piere - 103. Rue joffroy
 " Serge Kousswitzky - 8. " de Tourna.
 " Rene ~~scot~~ (^{figura} ~~figura~~ _{scot})
 " G. Manger - " ~~scot~~ _{scot}
 - Londres -
 Sir Henry Wood - Queen's Hall
 Edwin Evans, Esq. 31. Colcherne Road
 - Earls Court
 Edward Dent " 10. New Quebe St. S.W. 10
 Pedro G. Morales " 6. Bedford Road W. 1
 Bedford Park W.

Ilustración 7. Listado de los homenajeados con la edición de *Noches*, a mano de Falla, 18 de Enero de 1923. [AMF 9143-067 (3)]

7.3.2. Correspondencia Falla-Samazeuilh.

Falla y Samazeuilh se encontraron en París en la primavera de 1921, una vez que el encargo de reducción orquestal de *Noches* había sido realizado y en pleno proceso editorial de la versión por parte de Eschig. El arreglo se considera supervisado por Falla, por cuanto el compositor revisó todas las pruebas de corrección durante el proceso.

Salvo breves extractos de expresiones muy concretas, citadas directamente en francés, se encuentran transcritos en el cuerpo general de este texto los fragmentos más largos de la citada correspondencia en su traducción al castellano, para hacer más fluida la lectura de estas líneas -reservando su idioma original, el francés, a las notas a pie de página-.

Como ya había informado Eschig a Falla por carta del 5 de julio de 1920³⁶⁷, ese mismo día Samazeuilh escribió al compositor las siguientes líneas³⁶⁸:

Querido amigo

He llevado esta mañana a Eschig la transcripción a 4 manos de la orquesta de Noches en los jardines de España, que he debido hacer un poco precipitadamente [...]. Y, por supuesto, cambie, modifique todo lo que quiera. Yo lo habría hecho si la música hubiera sido mía...[...]. He estado feliz de ver de cerca las Noches [...]³⁶⁹.

En otro orden de cosas, el 12 de abril de 1921, Samazeuilh escribía a Falla³⁷⁰:

Querido amigo,

Viñes debe tocar el 21 de Mayo en la Nationale los “Jardines de España” con mi transcripción a 4 manos. Es la única fecha que ha podido convenir. Estará usted en París en ese momento –cosa que me encantaría- y podría tocar conmigo el piano a 4 manos? [...] Si usted no puede absolutamente, se lo preguntaría a Nadia Boulanger, que es sólida y buen músico –pero naturalmente, por el público y todos nosotros, preferiríamos tenerle a usted. [...] ³⁷¹.

³⁶⁷ AMF 9142-029 (original mecanografiado y firmado). Véase nota 323.

³⁶⁸ AMF 7579/1-002 (original autógrafo y firmado). Como ya ha sido anotado, en esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales.

³⁶⁹ “Cher ami, J’ai porté ce matin à Eschig pour qu’il vous l’envoie la transcription à 4 mains de l’orchestra des Nuits dans les jardins d’Espagne, que j’ai du faire un peu hâtivement [...]. Et, bien entendu, changez, modifiez tout ce que vous voulez. Je l’aurai fait bien davantage si la musique avait été de moi...[...]. J’ai été hereux de voir de près les Nuits [...]”.

³⁷⁰ AMF 7579/1-006 (original autógrafo y firmado).

³⁷¹ “Cher ami, Viñes doit jouer le 21 Mai à la Nationale les “Jardins d’Espagne” avec ma transcription à 4 mains. C’est la seule date qui ait pu lui convenir. Serez vous à Paris à ce moment là –ce que je voudrai beaucoup- et pourriez vous jouer avec moi le piano à 4 mains? [...] Si vous ne pouvez pas absolument, je demanderai à Nadia Boulanger, qui est solide et bonne musicienne –mais naturellement, pour le public et nous tous, nous préfèrerion bien vous avoir. [...]”.

La transcripción de Samazeuilh, por tanto, se estaba interpretando en lugares públicos antes de aparecer su edición. Seguramente, el proyecto de reducción era conocido entre el mundo musical francés del momento, el cual, ávido de conocer la transcripción, pero sobre todo la obra de Falla, no veía la hora para hacerse con un ejemplar de la edición una vez fuera publicada. Por otro lado, era muy del gusto de la época tocar a cuatro manos y/o a dos pianos, como demuestra la correspondencia del momento reflejando asiduamente actividades de este tipo; estos eventos eran menos complejos en cuanto a la organización y sus costes eran más reducidos que los que implicaban una orquesta. Era muy común en estos años hacer reuniones en las que los compositores daban a conocer a su círculo de amistades sus nuevas obras interpretándolas al piano³⁷², la mayoría de las veces sin una versión hecha *ad hoc* para ello, sino reduciendo mentalmente la parte orquestal al piano directamente desde la partitura original, de memoria o desde un guión con las indicaciones oportunas. Normalmente se requería el concurso de otro colega pianista que enriqueciera así las posibilidades sonoras del piano (reflejo de las orquestales), tocando normalmente a cuatro manos, o a dos pianos, lo cual era menos frecuente por la necesidad de contar con dos instrumentos. Los intérpretes de estas versiones semi-públicas, entre amigos y conocidos, eran en la mayoría de los casos grandes pianistas: en las reuniones del París de aquella época eran habituales Nadia Boulanger (1887-1979) –en esta carta-, Ricardo Viñes, Maurice Ravel, Manuel de Falla, el propio Samazeuilh y otros grandes músicos y pianistas.

Chris Collins escribe al respecto de la primera época parisina de Falla:

[...] Viñes también ayudó a su compatriota [Falla] materialmente, encontrándole trabajo como acompañante. Más importante aún es, sin embargo, el hecho de que actuara como guía de Falla dentro de la vanguardia musical parisina, presentándole a Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage y el resto de amigos que pertenecían al círculo conocido como “les Apaches” (incluido, a partir de 1910, Igor Stravinsky), en cuya compañía conoció los mejores frutos de la música contemporánea francesa y rusa³⁷³.

³⁷² Véase [II, 2.] “Falla en París (1907)”.

³⁷³ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XX. Véase también GUBISCH, Nina. *Ricardo Viñès [sic] à travers son journal et sa correspondance*. Tesis doctoral inédita, Université de Paris Sorbonne, 1977. Véase también PASLER, Jann. “Stravinsky and the Apaches”, *Musical Times*, CXXIII (1982).

El grupo de los Apaches o Sociedad de los Apaches surgió alrededor de 1900 entorno a la ópera *Pelleas et Mélisande* de Claude Debussy, cuyo estreno se llevó a cabo el 30 de abril de 1902 en la Opera Cómica de París³⁷⁴. El grupo incluía principalmente a compositores y pianistas, pero también a pintores, poetas, editores, críticos y teóricos de arte, que se reunían semanalmente en casa de alguno de sus miembros para dar a conocer y comentar las últimas creaciones propias y extrañas. El propio Viñes dejó constancia en una entrada de su diario³⁷⁵ del entusiasmo de Falla tras la reunión de los Apaches del 16 de diciembre de 1907, en la que se interpretó la obra *Antar* de Rimsky-Korsakov.

El 6 de septiembre de 1921, desde el País Vasco francés, escribía Samazeuilh a Falla³⁷⁶:

Querido amigo,

Max Eschig me escribe que le envíe el manuscrito a lápiz de mi transcripción de sus Noches...El azar me lo había hecho traer aquí, afortunadamente, por el caso de que recibiera las pruebas. Puesto que es usted, parece, quien las tiene – que también es mejor,- usted podría hacer la modificación de la que hemos hablado en París, 4 compases antes del 24 del primer movimiento. Si después usted no necesita las pruebas, usted podría, antes de devolvérselas a Eschig, enviármelas a la dirección de aquí abajo, donde nosotros podríamos volver a tocar la obra con Viñes y Ravel, que están en [*le roisinage*] [...] ³⁷⁷.

Samazeuilh se estaba refiriendo a las primeras pruebas de corrección, que Eschig envió a Falla por carta de 6 de agosto de 1921³⁷⁸, apenas un mes antes. Su expresión en relación a la frase “nosotros podríamos volver a tocar la obra con Viñes y Ravel” probablemente hacía alusión a su reciente y pasada interpretación el 21 de mayo de

³⁷⁴ El estreno español tuvo lugar en 1919 en el Teatro Tívoli de Barcelona.

³⁷⁵ GUBISCH, Nina. *Op. cit.* p.157.

³⁷⁶ AMF 7579/1-007 Mendi-Biskaz, Ciboure (B. Pyrénées), original autógrafo y firmado. Ciboure –Ziburu en euskera y Ciburu en castellano- es una localidad costera francesa perteneciente a los Pirineos Atlánticos. Allí nació en 1875 Maurice Ravel y se conserva su casa natal.

³⁷⁷ “Cher ami, Max Eschig m’écrit de vous envoyer le manuscrit au crayon de ma transcription de vos Nuits...Heureusement qu’un hasard me l’avait fait emporter ici, au cas où je recevrais des épreuves. Puisque c’est vous, paraît-il, qui les avez –ce qui d’ailleurs vaut mieux,- vous pourrez faire la modification dont nous avons parlé à Paris, aux 4 mesures qui précèdent 24 dans le 1er morceau.

Si ensuite vous n’avez plus besoin de ces épreuves vous pourriez, avant de les retourner à Eschig, me les envoyer à l’adresse ci-dessus, où nous pourrions rejouer l’oeuvre avec Viñes et Ravel qui sont dans le roisinage [...]”.

³⁷⁸ AMF 9143-007 (original mecanografiado y firmado).

1921 en la Sociedad Nacional de París junto a Viñes³⁷⁹. Quizás este proyecto es el que se materializó más tarde y que Samazeuilh citaba en carta posterior de 27 de septiembre, llevándose a cabo en Ciboure el 25 de septiembre³⁸⁰.

Resulta interesante la mención a la corrección del compás 212 del movimiento I que ambos protagonistas comentaron unos meses antes en su encuentro primaveral parisino y que se refiere al pasaje orquestal inmediatamente anterior a los brillantes *glissandi*³⁸¹ del Piano I, previos a la finalización del movimiento³⁸². La prueba editorial XLIX B9, la sucesiva a la que en estos momentos mantenía Falla consigo, muestra unas correcciones de Samazeuilh en los compases 213, 214 y 215 del movimiento I que apuntan a la reescritura de un becuadro (en un acorde ligado entre compases), de una ligadura de duración y de un regulador creciente, todo ello por duplicado en ambos pentagramas dobles del acompañamiento (*PRIMA* e *SECONDA*). La modificación apuntada por carta de Samazeuilh seguramente respondía a un apunte de mayor envergadura que los comentados (además no estaban en el compás 212) y seguramente fue realizada por Falla en la prueba de la que disponía en esos momentos, como le indicó el arreglista. La misma es desconocida para nosotros, por lo que no podemos visualizarla.

Tal y como Samazeuilh describía en esta carta, el manuscrito a lápiz de su transcripción se obraba en esos momentos en su poder, mientras que las pruebas (y una copia del manuscrito) las tenía Falla. Todo esto concuerda con la correspondencia paralela entre Eschig y Falla, en la que a 7 de octubre –es decir, un mes después de la carta de Samazeuilh- el editor seguía reclamando a Falla las primeras pruebas de corrección y preguntaba con desesperación donde estaba el manuscrito de Samazeuilh. Sabía que se habían hecho correcciones en el documento y temía no poder recogerlas en su edición:

³⁷⁹ AMF 7579/1-006 (original autógrafo y firmado), fechada el 12 de abril de 1921 de Samazeuilh a Falla, donde le ofrecía interpretar su reducción orquestal a cuatro manos junto a él mismo acompañando en la parte solista a Viñes.

³⁸⁰ Véanse notas 384 y 385.

³⁸¹ El término *glissando* (*glissandi* en plural) proviene de la lengua italiana *glissare*, que a su vez proviene del francés *glisser* (traducción al castellano deslizar, resbalar): en música se refiere al efecto sonoro ascendente o descendente para ir de un sonido a otro haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios; la técnica interpretativa variará en función del instrumento que deba ejecutarlo. Aunque el instrumento del piano se ve condicionado por la disposición del teclado en la práctica de *glissandi*, resulta muy frecuente en el papel del piano concertante de *Noches en los jardines de España*, empleado con gran maestría por Falla. La mención a esta técnica instrumental aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

³⁸² El número 24 que cita Samazeuilh se refiere al número de ensayo, colocado precisamente en el compás 216 del primer movimiento, el cual reza *Largamente, ma non troppo* [Negra=50].

[...] Resulta muy cansino a causa de las rectificaciones que usted ha hecho allí
[...]³⁸³.

Por carta del 27 de septiembre de 1921³⁸⁴, Samazeuilh comunicaba a Falla la muerte
sobrevvenida de su padre, debido a una crisis de intoxicación intestinal. Y,
consecuentemente, el cambio de planes. A pesar de ello comentaba:

[...] El concierto del que os había hablado ha tenido lugar aquí antes de ayer
con Viñes [...]³⁸⁵.

Dos meses después, desde París, era él mismo quien le solicitaba las pruebas de
corrección junto a la copia de su manuscrito por carta de 7 de noviembre de 1921³⁸⁶:

[...] Estoy un poco sorprendido, querido amigo, de no saber nada de usted y
siento escuchar que es debido a su salud [...]. Tendría en estos tiempos,
ocasión de leer las Noches con excelentes lectores que tienen mucha curiosidad
en conocerlas. Enviéme entonces [...] la copia y las pruebas de mi reducción.
Luego entregaré todo a Eschig, quien, yo creo, se está impacientando un
poco...[...]³⁸⁷.

Lógicamente Samazeuilh estaba impaciente porque la edición de su arreglo fuera
adelante, y mientras tanto deseaba contar con algún material que le permitiera la
interpretación del mismo junto a insignes colegas una vez de vuelta en París. Es de
resaltar el término “*lecteurs*” –lectores- que emplea Samazeuilh en su carta, constatando
la frecuencia en la época de estas interpretaciones públicas entre amigos –incluso en
concierto-, cuyos protagonistas eran expertos pianistas en leer al momento cualquier

³⁸³ AMF 9143-009 (original mecanografiado y firmado). Véase nota 346. Resulta confuso este punto acerca del manuscrito de Samazeuilh, por cuanto por carta del arreglista a Falla de 6 de septiembre de 1921 (AMF 7579/1-007, original autógrafo y firmado), él mismo comentaba que disponía de su manuscrito (mientras Manuel de Falla disponía de las primeras pruebas de corrección y de una copia del manuscrito desde el 6 de agosto de 1921, AMF 9143-007). Pensamos que la confusión existe porque no se especifica si el manuscrito es original o copia; creemos que Eschig le está reclamando a Falla una copia del manuscrito de Samazeuilh con anotaciones. Pero también es cierto que Samazeuilh confiesa por carta de 6 de septiembre que Eschig le había pedido que le enviara a Falla su manuscrito a lápiz.

³⁸⁴ AMF 7579/1-008, fechada el 27 de septiembre en Ciboure (original autógrafo y firmado).

³⁸⁵ “[...] Le concert dont je vous avai parlé a eu lieu ici avant-hier avec Viñes [...]”, es decir el 25 de septiembre de 1921.

³⁸⁶ AMF 7579/1-009 (original autógrafo y firmado).

³⁸⁷ “[...] J’étais un peu étonné, cher ami, de ne savoir rien de vous et suis désolé d’apprendre que c’est votre santé [...]. J’aurais ces temps-ci, occasion de lire les Nuits avec des excellent lecteurs qui sont très curieux de les connaître. Envoyez moi donc [...] la copie et l’épreuve de ma réduction. Je remettrai ensuite la tout á Eschig, qui, je croi, s’impatient un peu...[...]”.

tipo de partitura transportándola, reduciéndola o recreándola tal cual (un poco al modo de los pianistas repetidores). Samazeuilh era consciente, además, de que el editor estaba reclamando a Falla por su parte las pruebas de corrección de su versión desde hacía meses, atribuyendo una vez más a su salud el retraso en sus deberes y envíos.

A fecha 30 de noviembre de 1921³⁸⁸, Samazeuilh comentó por carta a Falla un nuevo proyecto propuesto por Eschig, mientras el compositor seguía sin enviar los documentos solicitados:

Querido amigo,

Eschig me habla de reducir para piano a 4 manos las 2 Danzas de La vida breve. Dígame si está de acuerdo con él en este punto. [...] En cuanto a las pruebas de Noches, sería muy amable si las devolviera cuanto antes. [...] y yo reconozco que, todos los días, me preguntan de diversos lados, -pianistas y amantes de la música,- cuando aparecerá la pieza [...] ³⁸⁹.

Da la impresión de que Samazeuilh no sabía ya qué hacer ni qué decir para que Falla accediera a devolver las pruebas de su versión de *Noches*, hecho que retrasaba inexplicablemente una edición que era muy esperada por su autor y por el ámbito musical francés. Aún habría que esperar un año para su aparición; mientras, el nuevo encargo de reducción de Samazeuilh se confirmó por parte de Falla.

³⁸⁸ AMF 7579/1-010 (original autógrafo y firmado).

³⁸⁹ “Cher ami, Eschig me parle de réduire pour piano à 4 mains les 2 Danses de la Vie Brève. Dites-moi si vous êtes d'accord avec lui à ce sujet. [...] Quant aux épreuves des Nuits, vous seriez bien aimable de les retourner les plus tôt possible. [...] et je reconnais que, tous les jours, on me demande de divers côtés, -pianistes et amateurs de musique,- quand paraîtra le morceau. [...]”. Véase capítulo [II, 7.3.6.] “Acercamiento al catálogo de Manuel de Falla. Las transcripciones pianísticas. Reflexiones sobre las transcripciones pianísticas de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*”.

Por carta de 6 de diciembre de 1921³⁹⁰ finalmente las cosas evolucionaron y esta vez el arreglista fue el primero en recibir las nuevas pruebas de corrección:

[...] He entregado ayer las pruebas a Eschig después de haber repasado aún algún error. Me ha parecido, especialmente, indispensable añadir las indicaciones de movimiento sobre la parte “seconda” del segundo piano (al menos cuando tales indicaciones no están grabadas entre la primera y la segunda [...])...Sin ellas, el intérprete que toca la segunda está obligado, por leer esas indicaciones, a leer por encima de la *prima* lo que es muy poco práctico. [...] Espero que usted sea de esta opinión [...]³⁹¹.

Esta propuesta de Samazeuilh es visible en la prueba editorial XLIX B9, donde de forma ordenada el arreglista fue duplicando las indicaciones “de movimiento” en la parte *SECONDA* del Piano II junto a una marca en el margen lateral del papel donde ello ocurría, para proceder a su corrección. Esta prueba de corrección pasó el 4 de enero de 1922³⁹² a manos de Falla y las escrituras de uno y otro son perfectamente identificables, respondiendo la de Samazeuilh a una letra cuidada, menuda y redondeada en color violeta, mientras que la de Falla aparece más desordenada y con distintos colores (quizás porque realizó la revisión en distintas sentadas)³⁹³. Estas y otras correcciones marcadas en B9 se materializaron en la edición (anteriormente en la prueba editorial XLIX B10), apareciendo dichas indicaciones por duplicado en la parte *PRIMA* y en la parte *SECONDA* del Piano II, así como en la parte solista del Piano I³⁹⁴.

Por carta de 15 de julio de 1922³⁹⁵, Falla escribió a Eschig con la sólo razón de enviarle aún tres correcciones; las tres se corresponden con marcas ya anotadas en el ejemplar

³⁹⁰ AMF 7579/1-011 (original autógrafo y firmado).

³⁹¹ “[...] J’ai remis hier les épreuves à Eschig après y avoir repâché encore quelques fautes. Il m’a paru, notamment, indispensable d’ajouter les indications de mouvement sur la partie “seconda” du deuxième piano (au moins quand ces indications ne sont pas gravées entre la prima et la seconda [...])...Sans cela, l’exécutant qui joue la *seconda*, est obligé, pour lire ces indications, de lire en haut de la “prima” ce qui est très impratique. [...] J’espère que vous serez de cet avis [...].”

³⁹² AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado).

³⁹³ Véase capítulo [III, 6.3.].

³⁹⁴ Personalmente, como intérprete de la parte *PRIMA* y de la parte *SECONDA* de esta reducción en diversas ocasiones, creo que la iniciativa de Samazeuilh fue importante, pues resultaría muy incómodo para el pianista *secondo* tener que apartar la vista de su pentagrama para leer las indicaciones de *tempo* escritas por encima de la parte *prima*. Lo lógico es que las mismas aparezcan por duplicado.

³⁹⁵ AMF 9143-054 (autógrafo firmado); véase la Ilustración 6.

XLIX B9, que quizás no recordaba haber marcado o que juzgaba de gran importancia³⁹⁶.

Unas semanas más tarde, por carta de 10 de octubre³⁹⁷, Eschig envió las nuevas pruebas a Falla, rogándole su pronta revisión, puesto que la publicación de la nueva partitura tenía muchas demandas en curso, y el retraso en ver la luz estaba siendo considerable.

La partitura vio la luz en su primera edición el 20 de diciembre de 1922³⁹⁸, la misma fecha en la que Eschig envió dos ejemplares a Falla. En cuanto a la adaptación a cuatro manos de Samazeuilh de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*, la partitura fue también editada por Eschig y publicada en 1923³⁹⁹.

7.3.3. Gustave Samazeuilh y los arreglistas de la época.

Gustave Samazeuilh nació en Burdeos el 2 de junio de 1877 y murió en París el 4 de agosto de 1967. Compositor, pianista y crítico musical, le unió una gran amistad desde la infancia con Maurice Ravel hasta la muerte de éste en 1937. Sin embargo, desde el punto de vista estético, Debussy fue de mayor influencia para él; se conocieron en 1896, convirtiéndose en uno de sus mayores propagandistas. Asistió al estreno de *Pélleas et Melisande*, acaecido el 30 de abril de 1902 en la Opera Cómica de París⁴⁰⁰, y a sus 12 interpretaciones posteriores.

Estudió en la *Schola Cantorum* (como Joaquín Turina) con d'Indy y más brevemente con Chausson. En 1897 conoció a Dukas por medio de Chausson, del cual se convirtió en discípulo y amigo. Gran wagneriano, hizo numerosas visitas a Alemania y en Bayreuth conoció a Richard Strauss.

³⁹⁶ Las tres correcciones hechas por Falla en su carta de 15 de julio de 1922 (y que son repeticiones de las ya marcadas en la primera prueba editorial) aparecen especificadas en el capítulo sobre las pruebas editoriales de esta versión, conservadas en AMF: XLIX B9 y B10. Véase capítulo [III, 6.3.].

³⁹⁷ AMF 9143-019 (original mecanografiado y firmado). Se trata de la prueba XLIX B10, conservada en AMF.

³⁹⁸ AMF 9143-022 (original mecanografiado y firmado).

³⁹⁹ En AMF se conservan los ejemplares XXXIX B11, B12 y B13 (de dimensiones de 35,5x27, 35x27 y 35x27 respectivamente), conteniendo anotaciones de Falla el primero de ellos. El propio Falla llevó a cabo su propia versión para piano (dos manos) de estas dos *Danzas*, conservándose en AMF los ejemplares editados por Eschig en 1923 XXXIX B7, B8, B9 y B10. Sobre estas *Danzas* y sus varias transcripciones véase el apartado [II, 7.3.6.].

⁴⁰⁰ El estreno español tuvo lugar en 1919 en el Teatro Tivoli de Barcelona.

Como crítico escribió para *Le Temps*, *Sud Ouest*, *Le courrier musical*, *La revue musicale*, *La revue de deux mondes*, y trabajó para Radio Francia. Escribió artículos sobre músicos contemporáneos como Paul Dukas, Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Alfred Bachelet, Albert Roussel, Charles Bordes, Maurice Ravel y Richard Strauss y fue de los primeros críticos en elogiar los trabajos tempranos de Olivier Messiaen. Excelente pianista, elaboró más de 100 transcripciones de trabajos orquestales de Debussy, d'Indy, Dukas, Fauré, Franck, Ravel, Falla y otros. Entre sus transcripciones son destacables la *Marcha Ecosseuse* sobre un tema popular (1893, dos manos) y los *Nocturnos –Nuages, Fêtes, Sirenes-* (1923, cuatro manos) de Debussy. También llevó a cabo un arreglo de las *Variaciones Sinfónicas* de Cesar Franck en 1932 para dos pianos. Y arregló la *Sinfonía* número 4 *opus* 21 de Magnard Albéric (1865-1914) para cuatro manos.

Como compositor, escribió principalmente música de cámara y alguna pieza orquestal. Siempre en un discreto plano, fue parte del ambiente intelectual parisino de la época, intercambiando correspondencia con Adolfo Salazar, Ricardo Viñes, Maurice Ravel, Max Eschig, Manuel de Falla y muchos otros.

En carta mecanografiada y conservada en AMF con fecha 13 de octubre de 1920⁴⁰¹, sabemos que Max Eschig solicitó la ayuda de Gustave Samazeuilh para que interviniera ante él mismo y un tal M. Lalo⁴⁰² (que no corresponde al famoso compositor y violinista francés muerto en París en 1892) a causa de un incidente relacionado con la traducción (al francés) de las *Siete Canciones Populares Españolas* de Falla y su consecuente retraso en la edición. Por carta de 3 de septiembre⁴⁰³, un mes antes, se lo había pedido, así mismo, a Falla, pues Eschig, que era muy profesional, llevaba difícilmente las complicaciones derivadas de la irresponsabilidad de terceros, como era este el caso. El mismo incidente es tratado en las cartas de 13 de enero y 26 de febrero de 1921⁴⁰⁴, en las que Eschig advierte a Falla del desistimiento en la colaboración de M. Lalo en la adaptación francesa de las *Canciones* en favor de Paul Milliet; esta persona no

⁴⁰¹ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla.

⁴⁰² Pierre Lalo (1866-1943) era el hijo del compositor francés Edouard Lalo (1823-1892); fue crítico musical en varios periódicos y revistas (*Le Temps*, *Le Courrier musical*, *Comoedia*, *Revue de Paris*) y protagonista del ambiente intelectual parisino de la época. Amigo de Dukas y de gustos conservadores, mostró apoyo a la música de Falla en Francia, favoreciendo la interpretación de *La Vida Breve* en el teatro de Niza en 1913. Ejerció también labores de gobierno en el Conservatorio de París y en *Radiodiffusion* (RDF, creada en 1944).

⁴⁰³ AMF 9142-035 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁰⁴ AMF 9143-001 y 9143-002 respectivamente (originales mecanografiados y firmados).

contestaba la correspondencia, y lo que es más grave, no devolvía las pruebas sobre las que debía haber desarrollado su trabajo.

Por carta al crítico Adolfo Salazar⁴⁰⁵ con fecha 24 de abril de 1929, Samazeuilh le agradecía:

[...] haberme enviado su libro tan sustancioso y tan extraordinario, que estoy leyendo con mi, por desgracia, imperfecto conocimiento del español. Pero me las voy arreglando. Me complacería mucho que me enviara también su primer libro *Música y músicos de hoy*. Me gustaría recomendárselos a mis lectores, así como su partitura de bolsillo de *Rubaiyat* que me envió Eschig, cuya música me parece maravillosa. [...]⁴⁰⁶.

Su labor como crítico le situó en un lugar preponderante entre sus colegas. A raíz de los conciertos organizados por el Comisariado Español los días 21 y 22 de septiembre de 1937 en el *Theatre des Champs Elysées* dentro de los actos de la Exposición Internacional de París (1937) y el Pabellón de España (el cual contaba, entre otras obras, con el *Guernica* de Pablo Picasso), Samazeuilh calificó *El amor brujo* de Falla en la revista *Le Temps* como “profondément andalouse”⁴⁰⁷, recurriendo en todo momento a algunos de los tópicos más comúnmente aplicados a la música española.

Gustave Samazeuilh llevó a cabo su trabajo de reducción orquestal de *Noches* tan sólo en una semana, entre el 28 de junio de 1920⁴⁰⁸ (fecha en la que el arreglista recibió la partitura orquestal de *Noches*) y el 5 de julio de 1920⁴⁰⁹ (según la carta así fechada, en la que Eschig informaba a Falla de que disponía desde aquella misma mañana del arreglo orquestal a cuatro manos). El resto del tiempo hasta su publicación en diciembre de 1922 fue empleado en el proceso editorial (no falta de complicaciones), en las

⁴⁰⁵ Adolfo Salazar (Madrid 1890 - Ciudad de México 1958). Véase nota 46.

⁴⁰⁶ SALAZAR, Adolfo. *Epistolario 1912-1958*, edición de Consuelo Carredano, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Ministerio de Ciencia e Innovación, Madrid 2008. Original en francés, Fondo Salazar, Ciudad de México. Esta carta no aparece mencionada en el Índice de correspondencia de la Sección V, p. 765, por no constar original ni copia en AMF.

⁴⁰⁷ PALACIOS, María. Artículo “La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)”, en *Música española entre dos guerras 1914-1945*, edición e introducción de Javier Suárez-Pajares. Artículos de Emilio Casares, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano y Yolanda Acker, publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección “Estudios”, Granada 2002, pp. 219-256.

⁴⁰⁸ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Véase nota 322.

⁴⁰⁹ AMF 9142-029 (original mecanografiado y firmado).

correcciones de las pruebas editoriales de Falla (labor en la que Falla se tomó amplio tiempo, como habitualmente) y en la discusión sobre el diseño y elaboración gráfica de la edición. Falla fue consultado en todas las fases de edición, como demuestra la correspondencia con Samazeuilh⁴¹⁰ y con Eschig⁴¹¹ entre 1920 y 1922, revisando distintas fases de pruebas, y opinando sobre el no fácil y costoso diseño de la edición⁴¹².

Falla se mostró entusiasmado con la edición de la versión de Samazeuilh de *Noches*, que envió a amigos y anunció a conocidos para su divulgación, entre otros, a su amigo inglés John Brande Trend⁴¹³. En una tarjeta postal con la foto de la Plaza Nueva de Granada fechada en enero de 1923 escribió Falla a Trend:

[...] Por Eschig recibirá usted las *Noches* que acaban de publicarse. [...] ⁴¹⁴.

⁴¹⁰ AMF carpeta de correspondencia 7579/1, originales autógrafos y firmados de Samazeuilh a Falla entre 1920 y 1921:

5 de julio de 1920,

12 de abril, 6 de septiembre, 27 de septiembre, 7 de noviembre, 30 de noviembre, 6 de diciembre de 1921.

⁴¹¹ AMF 9143, cartas entre Eschig y Falla en 1921 y 1922, y breve resumen de actividades:

6 de agosto de 1921 (Eschig envía primeras pruebas de corrección) AMF 9143-007

4 de enero (Eschig envía nuevas pruebas de corrección XLIX B9) AMF 9143-010

24 de enero (Eschig envía muestra de la portada) AMF 9143-011

15 de julio (Falla hace tres correcciones a la versión de Samazeuilh) AMF 9143-054, véase Ilustración 6

10 de octubre (Eschig envía nuevas pruebas de corrección, XLIX B10) AMF 9143-019

20 de diciembre (envío adjunto de dos ejemplares de la edición en la versión de Samazeuilh) AMF 9143-022.

⁴¹² La publicación era costosa para el editor, pero también para los compradores de la misma, que se veían obligados a comprar dos ejemplares para poder proceder a su interpretación (un ejemplar para el pianista solista y otro ejemplar para los dos pianistas encargados de la orquesta). *Piano-solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G. SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires)*. Traducción al castellano: "Piano-solo con la reducción de la orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para la ejecución son necesarios 2 ejemplares)".

⁴¹³ Trend, John Brande (Southampton 1888-Cambridge 1958). Hispanista, erudito y musicólogo inglés que conoció a Falla en su primer viaje a España en 1919 y al que siguieron otros muchos. Fue autor del libro *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva Cork, Albert A. Knopf, 1929. Se trata de la primera monografía sobre la práctica totalidad de la obra del músico hasta ese momento. Ante este trabajo Falla se mostró emocionado y lo calificó de "nuestro libro". Trend es también autor de *The Music of Spanish History to 1600*, Kraus Reprint Corp., 1926 (donde estableció los siguientes capítulos que traslado en el idioma inglés original: "The moos, Visigoths and Mozarabes, Alfonso El Sabio, Early Galician Music, Early Catalan Music, The music os the Romancero in the sixteenth century, Madrigals and Villancicos, Juan del Enzina, Morales and Victoria"). Fue traductor al inglés de las *Siete Canciones Populares Españolas* –siempre guiado por el criterio musical aún sacrificando la precisión del texto-, colaborador habitual en temas musicales de la prestigiosa revista cultural *The Criterion* y responsable de una activa correspondencia epistolar con Falla.

⁴¹⁴ DENNIS, Nigel. *Manuel de Falla - John B. Trend, Epistolario (1919-1935)*, Edición de Nigel Dennis, coordinada por Yvan Nommick. Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, Granada, 2007, p. 63. Nos es imposible vislumbrar el nombre de Trend en la "Nueva lista d'hommages de Nuits" que elaboró Falla el 18 de enero de 1923 (AMF 9143-067). Una reproducción de la misma se halla en la Ilustración 7.

En respuesta a ella, el inglés, en su castellano autodidacta, escribió el 14 de marzo de 1923:

[...] Mi querido amigo, le debo a usted mil cartas para todos sus envíos: sus cartas, el programa de los Títeres (que me interesaría enormemente si hay otras representaciones); la música de las *Noches* con piano duet; y, últimamente su telegrama [...] ⁴¹⁵.

Esta reducción orquestal para un piano a cuatro manos, muy al gusto de la época, tuvo gran aceptación entre los pianistas, incluso desde antes de la efectiva publicación de la partitura por Eschig en diciembre de 1922. En la correspondencia previa a esta fecha, Rosa García Ascot escribió a Falla:

[...] muchísimo me alegraría pudiera V. enviarme las “Noches en los jardines de España” a 4 manos y dos pianos o la reducción que V. haya hecho y las podría tocar con Abreu, si no estuviera V. aquí [...] ⁴¹⁶.

La pianista y alumna de Falla tenía la sospecha de que su maestro hubiera podido llevar a cabo una reducción de la partitura en concordancia con la experiencia concertística vivida un año antes en la Sala *Gaveau* de París ⁴¹⁷, y se la solicitaba, a falta del arreglo a cuatro manos de Samazeuilh, cuya existencia, evidentemente, había llegado a sus oídos. Este dato resulta muy significativo en relación a la posible existencia de una partitura de reducción orquestal de *Noches* a mano de Falla. Me inclino a pensar que Rosa García Ascot, que más adelante contrajo matrimonio con Jesús Bal y Gay, se estaba equivocando al pensar que la versión de *Noches* a cuatro manos y/o dos pianos que solicitaba a Falla era para dos pianistas (en lugar de para tres). Aprovecho para decir que tal confusión sigue existiendo hoy en día, por cuanto la indicación que aparece en la

⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴¹⁶ AMF 7749-007, carta de 31 de marzo de 1921 (original autógrafo y firmado). La solicitud de esta partitura era para un concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid con motivo de la visita de Rabindranath Tagore en abril de 1921.

⁴¹⁷ El año anterior Falla había acompañado a un piano sus *Noches en los jardines de España* a Rosa García Ascot (considerada la última y casi única discípula de Falla), la cual contaba entonces sólo con 18 años. Programa original del concierto conservado en AMF FE 1920-005, fechado el 3 de Junio de 1920 en la Sala *Gaveau* de París y organizado por la *Société Musicale Indépendante*. El mismo se halla reproducido en la Ilustración 1 de este trabajo. En esta ocasión la pianista se interesaba por la reducción orquestal a cuatro manos, aunque no parecía tener muy claro de qué se trataba el arreglo. Mayor información sobre la posible existencia de la reducción orquestal de *Noches* a un piano (dos manos) consta en el capítulo [II, 7.3.5.] “Posibilidad de la existencia de una reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano (dos manos) de Manuel de Falla”.

edición reducida de *Noches* “para dos pianos” o “para cuatro manos” induce a error, haciendo creer que dos pianistas son suficientes para la ejecución. Una afirmación como la siguiente: “para piano solista y acompañamiento a cuatro manos” o como la que aparece en el interior de la portada de la edición de Max Eschig de 1922 “Transcription de l’orchestre pour piano à 4 mains par Gustave Samazeuilh” resulta más certera.

Así mismo Samazeuilh solicitó a Falla⁴¹⁸ su concurso como compañero en la interpretación a cuatro manos de su reducción orquestal de *Noches* acompañando a Ricardo Viñes al piano solista en el concierto del 21 de mayo de 1921 en la *Nationale* de París. Y en septiembre de 1921 le propuso a Falla una revisión del arreglo, antes de la definitiva entrega a Eschig para su edición, en una reunión con Viñes y Ravel en la que poder recrear entre los cuatro la partitura y revisarla⁴¹⁹.

Además de Samazeuilh, otros compositores se ganaban la vida haciendo arreglos o versionando las obras de otros compositores. En ocasiones era el mismo compositor quien arreglaba sus propias obras; se hacía con todo tipo de música, desde sinfonías orquestales a tríos o cuartetos de cuerda, y la plantilla más habitual para la que se reducía era el piano a cuatro manos, por cuanto favorecía ese tipo de reuniones tan de moda en la época, en las que se mezclaba la interpretación seria con la diversión de interpretar dos pianistas en el mismo teclado. Además la riqueza sonora del piano interpretado a cuatro manos posibilitaba distintos timbres y densidades que reflejaban la multiplicidad de voces y registros de los numerosos instrumentos de la orquesta. Las reducciones pianísticas no sólo se interpretaban, también se editaban: los distintos arreglos de una obra que los editores sacaban al mercado podían referirse, de hecho, a nuevas versiones readaptadas de la obra (es el caso de *Noches* en la versión de Samazeuilh), tendentes en su mayoría a reducciones orquestales para piano a dos manos, a cuatro manos, e incluso a seis manos⁴²⁰; ya hemos comentado que a principios

⁴¹⁸ AMF 7579/1-006, carta de 12 de abril de 1921, (original autógrafo y firmado). Samazeuilh proponía en esta carta a la pianista francesa Nadia Boulanger (1887-1979) como alternativa a Falla, en caso de negativa. Véase nota 371.

⁴¹⁹ AMF 7579/1-007, carta de 6 de septiembre de 1921 (original autógrafo y firmado). Véanse notas 376 y 377.

⁴²⁰ Las ediciones de reducciones orquestales a piano especificaban incluso *deux mains* cuando así era el arreglo, lo que da muestra de la frecuencia del empleo de las otras opciones *quatre mains* o *six mains*; debería sobreentenderse que el piano siempre es a dos manos si no se especifica otra cosa. Los términos aparecen directamente en francés puesto que de las reuniones francesas venía la costumbre, en la que no sólo por diversión se hacían veladas musicales; París albergaba a la gran mayoría de compositores relevantes en la época y era frecuente su encuentro en este tipo de reuniones para dar a conocer sus obras en arreglos pianísticos de este tipo.

del siglo XX eran frecuentes las reuniones entre amigos en las que se escuchaban obras de repertorio para amenizar las veladas, y para ello se elaboraban continuamente reducciones de las mismas en forma pianística que podía reunir hasta tres pianistas en el mismo teclado, favoreciendo el *divertimento* de intérpretes e invitados. Este tipo de reducciones llegaron a constituir un género en sí mismo que no sólo fue cultivado en el ámbito *amateur*, sino también entre profesionales de la música que se juntaban para dar a conocer sus últimos trabajos al teclado (otra vez a dos, cuatro o seis manos). En el caso de obras sinfónicas con coro u óperas, lo más habitual eran las reducciones para canto y piano.

Un poco anteriores en el tiempo, casi antecedentes de los arreglos de Samazeuilh, y provenientes del ambiente germánico, son las famosas transcripciones de Hugo Ulrich (1827-1872) de las sinfonías de Haydn y Beethoven para cuatro manos, así como de los cuartetos de cuerda de este último. Otto Singer (1833-1894) llevó a cabo el arreglo de las sinfonías de Bruckner, también para cuatro manos, y Theodor Kirchner (1823-1903) transcribió el *Quinteto opus 44* y el *Cuarteto* de cuerda *opus 41* de Schumann también para la misma formación.

La música concertante para instrumento solista (piano u otros) también se arreglaba, pero en estas ocasiones se solía hacer la reducción orquestal a un piano (tocado a dos manos), dejando intacta la parte instrumental del solista, de manera que no fueran más que dos los intérpretes necesarios. La mayoría de los conciertos para piano y orquesta contemporáneos fueron arreglados para dos pianos (uno manteniendo su parte solista y otro en su reducción orquestal).

Otro gran transcriptor de la época fue Lucien Garban (1877-1959), copista de la casa *Durand* y amigo de Ravel, el cual reelaboró numerosas obras de éste: su *Concierto* para piano y orquesta en *Sol Mayor* reduciendo la orquesta a un piano y su *Cuarteto* de cuerdas, para piano; transcribió también *La valse*, los *Valses nobles y sentimentales*, el *Trío* y *Le Tombeau de Couperin* para cuatro manos. Además, Lucien Garban llevó a cabo las reducciones orquestales a un piano de *La mer*, de *Images –Gigues, Rondes de printemps* e *Iberia-* y de la *Rapsodia* para saxofón y orquesta de Debussy. También

Léanse los capítulos [II, 2.] “Falla en París” y [II, 7.3.3.] sobre los arreglistas de principios de siglo XX para conocer más detalles.

redujo para piano una de las obras favoritas de Falla, *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, obra de la cual existe otra versión a cuatro manos de Victor Staub. Incluso se atrevió con el segundo *Quinteto* de Fauré *opus* 115, haciendo una versión para cuatro manos.

En cuanto a las transcripciones de los autores de sus propias obras, hay varios ejemplos entre los compositores de conciertos para piano y orquesta, que los reescribieron para dos pianos, manteniendo, obviamente, la parte solista tal cual; es el caso de Rimsky Korsakov en 1882 con su *Concierto opus* 30, Saint Saens con sus *Conciertos* número 1 *opus* 17 y número 3 *opus* 29 (del número 2 *opus* 22 existe una versión a dos pianos de Adam Laussel y otra a un piano, integrando la parte solista, de George Bizet; el cuarto *Concierto opus* 44 lo redujo Gabriel Fauré y el quinto *opus* 103 Louis Diémer, ambos para dos pianos). También Ravel hizo el arreglo para dos pianos de su *Concierto* para la mano izquierda en *Re Mayor* (1931), y Milhaud del suyo en 1933. Otros ejemplos de autores transcribiendo sus obras para piano son Poulenc (*Aubade*, concierto para piano y 18 instrumentos de 1929) o Florence Schmitt (*Legende* para viola y orquesta).

7.3.4. Arreglo de Gustave Samazeuilh (reducción orquestal a un piano a cuatro manos) y edición de la versión (1922).

La edición de Eschig de *Noches en los jardines de España* en la reducción orquestal a cuatro manos de Samazeuilh fue la primera en aparecer, en 1922; resulta curioso que una gran obra como *Noches* de Falla se diera a conocer al público en una versión editorial que no era la original concebida por su compositor. Aunque las bases del proceso editorial entre Eschig y Falla fueron sentadas desde un primer momento para la obra en su versión original, por medio surgió el encargo a Samazeuilh y se precipitó su edición por delante de la original. No siendo ninguno de los dos procesos fáciles ni cortos, finalmente ambas versiones pudieron ver la luz en 1922 y 1923 respectivamente, con algunos meses de diferencia. Teniendo en cuenta que esta partitura fue la primera en verse sumida en un proceso editorial, el estudio y análisis de la edición, así como de su contexto, es de máxima importancia por ser reveladora de datos fundamentales para el resto de procesos editoriales que conllevó la obra.

Según nuestras investigaciones, la reducción orquestal de Samazeuilh fue elaborada desde la copia manuscrita XLIX A7 que le envió Eschig en junio de 1920⁴²¹. En estos momentos la copia estaba actualizada según las anotaciones del manuscrito, con correcciones a mano del copista y del propio Falla, incluso con cinco fragmentos de papel encolados con las correcciones en pasajes más extensos. Sin embargo, la copia carecía de marcas metronómicas, pues ni el manuscrito ni la copia A7 introdujeron marcas de metrónomo de origen. Puesto que los *tempos* de la edición de Samazeuilh son prácticamente los mismos que refleja la edición de la versión original de la obra, y a su vez, los mismos que pasó a reflejar el manuscrito en alguno de sus estadios temporales a mano y lápiz de Falla, pensamos que estos pudieron quedar definidos antes y durante el proceso de edición del arreglo, sin ocasión (y sin intención, quizás) de dejar constancia de los mismos en la copia A7 (que pasó a indicar otros *tempos* distintos a través de unas marcas a mano y lápiz de Falla que estimamos posteriores en el tiempo y únicos de esta copia). Por carta de Eschig a Falla de 17 de agosto de 1920 sabemos que el editor recibió unas modificaciones metronómicas con el encargo de trasladarlas a las copias manuscritas orquestales (A7 y la copia de A7 encargada por Eschig⁴²²); lamentablemente no hemos podido acceder a estas modificaciones, que hubieran sido de grandísimo valor, pero la grafía de las cartas de Falla resulta ilegible en su desorden, y en este caso concreto, además, la cuartilla de la carta con la información metronómica está desaparecida⁴²³. Es probable que estas y otras marcas quedaran establecidas durante distintos estadios previos a los procesos de edición del arreglo de Samazeuilh, pasando a ser definitivas con la aparición de la publicación. Los tiempos extensos en la corrección de las primeras pruebas habrían podido propiciar acciones de este tipo; lamentablemente no tenemos acceso a las mismas, que se encuentran perdidas o en paradero desconocido. A través del análisis de la segunda prueba de corrección XLIX B9, que ya contiene todas las marcas metronómicas, hemos localizado, además, correcciones que aparecen igualmente corregidas en el manuscrito de Falla, y todas ellas están trasladadas de origen por el copista de A8⁴²⁴. Todo esto indica que al tiempo de corrección de B9 –en los meses siguientes a enero de 1922– se hicieron modificaciones fundamentales en

⁴²¹ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920.

⁴²² Como explicamos más adelante, pensamos que estas modificaciones están referidas a las marcas metronómicas de color azul que reflejan el manuscrito original de Falla y la copia A7. Véase nota 484.

⁴²³ Se trata de la carta AMF 9142-054, fechada el 6 de agosto de 1920; la misma cuenta con dos cuartillas escritas por ambos lados por Falla a lápiz, y a nuestro entender falta una tercera cuartilla que contendría la información metronómica. De hecho, al final del reverso de la segunda cuartilla creemos entender: “[...] Voici les suivants metro. (algo incomprensible) qu’etant rectifié.”

⁴²⁴ El capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales XLIX B9 y B10 aborda todos los detalles.

ambos documentos (B9 y manuscrito); así mismo estos datos nos permiten datar la copia A8 –o similar- como posterior a enero y anterior a abril de 1922, hecho que resulta, así mismo, esencial.

La edición en la versión de Samazeuilh contiene 56 páginas de música notada (comenzando con la numerada 1); y contiene la inscripción M.E. 690 correspondiente al número de plancha empleado por Eschig. Su portada en un fondo de color azul claro, según el diseño de Germán Falla, incluyó el título de la obra en castellano y en francés a igual tamaño, con unos caracteres grandes adornados por las ilustraciones de tiestos y pájaros (el subtítulo de *Impresiones para piano y orquesta* y los títulos de los tres movimientos sólo en francés) y el nombre del editor en la parte inferior del papel. En el margen inferior izquierdo reflejaba 2 PIANOS.

También quedó indicada la dirección de Eschig que en ese momento tenía en París: 48, *Rue de Rome et 1. PARIS (8e)*⁴²⁵. Además anotó el *Copyright 1922 by MAX ESCHIG Paris*. Mayores detalles sobre la disposición gráfica y de contenido del interior de la edición previo a las páginas de música notada se encuentran en el capítulo sobre las pruebas editoriales de esta versión [III, 6.3.].

La distribución de sus tres pentagramas dobles correspondientes al piano solista y al piano orquestal a cuatro manos constituyó una preocupación para Eschig y sus empleados, que tardaron en dar con una solución acorde con las necesidades de la publicación que no elevara demasiado los costes; ni los suyos propios ni los de los futuros compradores, que para poder interpretar la versión debían adquirir dos ejemplares⁴²⁶:

*Piano-solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G.
SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires)*⁴²⁷

⁴²⁵ Reflejó, así mismo, la dirección de Chester “pour l’Empire Britannique: 11, Great Marlborough Street, London, W.1”.

⁴²⁶ Un ejemplar quedaría situado en el atril del Piano I (solista) y el segundo ejemplar en el atril del Piano II para ejecutar (a cargo de dos pianistas *PRIMA* e *SECONDA*) las cuatro manos de la reducción orquestal.

⁴²⁷ Traducción al castellano: “Piano-solo con la reducción de la orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para la ejecución son necesarios 2 ejemplares)”.

Finalmente la publicación fue lograda de forma muy hábil; con unas dimensiones más grandes de lo habitual -34cm x 27 cm⁴²⁸- consigue que los tres pentagramas pueden leerse de forma clara y correlativa en vertical, de modo que los tres intérpretes pueden acceder al contenido íntegro de la obra de forma accesible y sencilla, favoreciendo una interpretación más profesional y camerística. El *PIANO I (SOLO)* y el *PIANO II (Réduction de l'orchestre) PRIMA* y (*Réduction de l'orchestre) SECONDA* aparecen con el mismo tamaño y con las indicaciones relativas al movimiento por triplicado, como sugirió Samazeuilh por carta a Falla: “ [...] Sin ellas, el intérprete que toca la segunda está obligado, por leer esas indicaciones, a leer por encima de la *prima* lo que es muy poco práctico”⁴²⁹. Las planchas de imprenta de Eschig fueron causantes de numerosos errores en la edición, los cuales se encuentran especificados y analizados en [III, 8.8.]; los mismos no son imputables a la copia XLIX A7⁴³⁰, cuyos escasos errores originados por su copista de la SAE son abordados en [III, 8.6.]⁴³¹. Sí podrían ser imputables a la copia manuscrita pianística que se usó para grabar las planchas del piano principal (desconocida para nosotros), al manuscrito de Samazeuilh (también desconocido para nosotros) y al proceso de grabación propiamente dicho. Además, la edición del piano solo no contó con pruebas de corrección; ni siquiera las correcciones marcadas en las pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh fueron trasladadas al piano solo.

El contenido de las dos ediciones pianísticas (piano solo y Samazeuilh) proviene de la misma copia manuscrita del piano principal, y las dos contienen errores, independientes de los de la partitura de piano y orquesta, de otra procedencia. Pero entre las dos resulta más incorrecta la anterior en el tiempo, debido a la inexistencia de correcciones. Probablemente las dos hubieran tenido los mismos errores si la versión de Samazeuilh se hubiera visto privada de las tres fases de corrección con las que contó; el problema es que nadie cayó en la cuenta de trasladar esas mismas correcciones a la parte de piano

⁴²⁸ El tamaño de una página dinA-4 es de 31cm x 21cm.

⁴²⁹ AMF 7579/1-011 (original autógrafo y firmado). Carta de Samazeuilh a Falla de 6 de diciembre de 1921.

⁴³⁰ La fuente XLIX A7 había quedado en cierto modo lejana, pues desde ella realizó su reducción orquestal Samazeuilh, pero la parte del piano principal derivaba de otra fuente: la copia manuscrita de piano que Falla le envió en junio de 1920 (AMF 9142-027). Esta proveniencia es común para la edición del piano solo y el Piano I de Samazeuilh.

⁴³¹ Precisamente los errores originados en la copia XLIX A7 son de enorme trascendencia, por trasladarse sin excepción a la copias A8 y a la edición orquestal de Eschig; el copista de la SAE hizo un trabajo muy profesional que, sin embargo, dejó traspasar algunos errores. Lo mismo sucede con las erratas originadas en el manuscrito original de Falla, en menor número.

solo, cuyas planchas de grabación ya habían sido modificadas con el montaje que requería la versión de Samazeuilh.

La versión reducida de Samazeuilh de la orquesta de Falla refleja el oficio de un arreglista acostumbrado a hacer trabajos similares; no sólo por la celeridad que demostró en esta ocasión (y en la transcripción de otras obras de Falla), sino sobretodo por el resultado final que ofrecen sus arreglos. Las cuatro manos reflejan todo tipo de timbres, texturas y densidades a través de una partitura refinada, sofisticada y pianística que refleja una amplia paleta de signos de articulación, así como de dinámicas en un constante cruce de manos de ambos pianistas. Mayor información técnica en cuanto a características del arreglo, marcas expresivas, metronómicas y otros parámetros se encuentra en el capítulo [III, 6.2.].

7.3.5. Posible existencia de una reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano (dos manos) de Manuel de Falla.

Es notorio que Manuel de Falla interpretó *Noches en los jardines de España* como pianista solista en muchas ocasiones, con distintos directores y orquestas a lo largo de su vida. También dirigió la obra desde el podio a solistas pianísticos, antes y después de 1923 (fecha en la que se editó). Pero consta igualmente su interpretación de la parte orquestal reducida a un piano (a dos manos) acompañando a colegas pianistas en su parte solista original, como sucedió el 3 de junio de 1920 interpretando la reducción orquestal mientras Rosa García Ascot tocaba la parte solista, en la Sala *Gaveau* de París⁴³²; precisamente una semana después, durante este viaje a París, Falla entregó a Eschig la copia manuscrita A7. Obviamente la versión que interpretaba Falla era suya, pero no podemos saber si la reducía directamente desde la partitura orquestal, si la improvisaba, si la escribía a modo de guión para su lectura personal, si la tenía memorizada, si tenía en mente editarla para futuras interpretaciones de colegas pianistas o para una edición de estudio, o si simplemente la escribió y se perdió. No hay ningún rastro al respecto en la correspondencia de la época, ni se ha encontrado manuscrito o

⁴³² Programa original del concierto conservado en AMF FE 1920-005, fechado el 3 de Junio de 1920 en la Sala *Gaveau* de París y organizado por la *Société Musicale Indépendante*. El mismo se halla reproducido en la Ilustración 1 de este trabajo.

borrador de dicha versión, por más que en esta investigación hayamos hecho la búsqueda.

Ante la consulta particular sobre este asunto en fechas recientes a Antonio Gallego, el musicólogo no ha podido responder, argumentando que han pasado demasiados años desde aquella época de su vida que consagró a Falla (más de 30 años), aunque con gran amabilidad prometió hacer alguna indagación.

Chris Collins, en su ya citado artículo⁴³³, expone su opinión diciendo:

[...] no se conserva ninguna reducción de las partes orquestales para un solo piano y es improbable que llegara a escribirse una: Falla tocó casi con certeza a partir de un ejemplar de la partitura orquestal, o quizás, de memoria [...].

Antonio Iglesias⁴³⁴, por su lado, no comenta nada en relación a una reducción orquestal a un piano (a dos manos) del propio Falla de *Noches en los jardines de España*; sin embargo es interesante la traslación del tema a sus consideraciones sobre las transcripciones pianísticas de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*, ambas editadas por Max Eschig en 1923⁴³⁵; en AMF se conservan varios ejemplares de primeras ediciones de las mismas, recogidas y catalogadas por Antonio Gallego: XXXIX B6, B7, B8, B9 y B10⁴³⁶.

Entre los borradores manuscritos de Falla de *Noches en los jardines de España* es posible encontrar algunos fragmentos para piano solo que claramente aluden a pasajes orquestales, como es el caso de XLIX A1 [43]⁴³⁷, cuyo contenido se corresponde con los primeros 24 compases de la obra (movimiento I, *En el Generalife*). De los 24 compases, los primeros 16 compases, aunque en versión pianística, son prácticamente iguales a la versión orquestal definitiva; mientras que los 8 siguientes (compases 17-24) varían el contenido que conocemos hoy. El lenguaje pianístico en este pasaje es el de un Falla conciso y claro en la expresión de las distintas líneas resultantes. La melodía es marcada

⁴³³ COLLINS, Chris. *Op. cit.* pp. XVII-LXVI.

⁴³⁴ IGLESIAS, Antonio: *Manuel de Falla, su obra para piano (2ª edición)* y *“Noches en los Jardines de España”*, Ediciones Alpuerto, Madrid 2001.

⁴³⁵ Manuel de Falla Ediciones las reeditó en 1996.

⁴³⁶ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 85-87.

⁴³⁷ Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* p. 45.

por la mano derecha, que a su vez debe realizar un acompañamiento a contratiempo sobre la nota *sol* del registro medio; la mano izquierda, en cambio, marca las seis corcheas del compás [6/8], dando lugar a acordes desplegados en un constante cruce de manos donde la izquierda sobrepasa a la derecha en el registro agudo en la tercera corchea de cada pulso. A partir del compás 13 la melodía va repartiéndose entre ambas manos, mientras se mantiene el acompañamiento a contratiempo de la mano derecha.

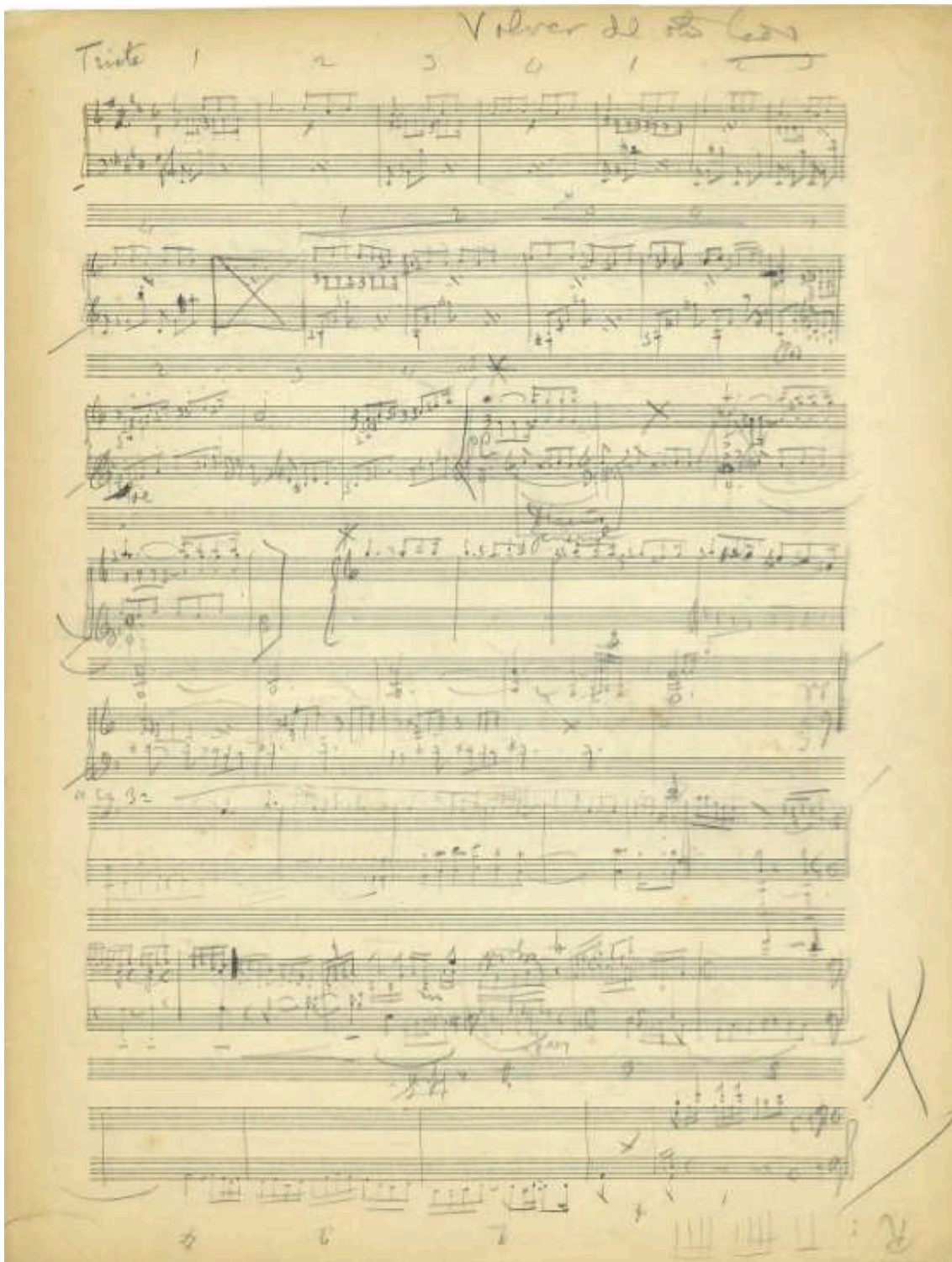


Ilustración 8. Pasaje pianístico, tema de la introducción del movimiento I de *Noches en los jardines de España*. Borrador [AMF XLIX A1] [43]

Para Chris Collins⁴³⁸ este pasaje constituye un esbozo de esa primera versión para piano solo que fue *Noches en los jardines de España* en sus primeros estadios de gestación. El mismo alude al principio de la obra, a la introducción orquestal (el piano solista no aparece hasta el compás 21). La escritura refleja una versión completamente idiomática del pasaje, que es perfectamente ejecutable por las dos manos, y que se halla escrito en un pentagrama doble –como cualquier partitura para piano⁴³⁹. Sería lícito preguntarse si dichos borradores podrían corresponderse con la reducción pianística de Falla de la parte orquestal, sin embargo la falta de continuidad en los mismos y las escasas alusiones a fragmentos eminentemente pianísticos de este tipo entre sus borradores hacen difícil dar una respuesta en sentido afirmativo. Sí confirman, en cambio, la familiaridad de Falla para versionar al piano cualquier tipo de pasaje, ya fuera escribiéndolo, imaginándolo o directamente tocándolo al piano.

En este ejemplo del borrador A1 [43] no deja de ser llamativa (al igual que sucede en las transcripciones de las *Danzas Españolas de La vida breve*) la gran diferencia resultante que hay entre la reducción ensayística de Falla y la reducción de Samazeuilh. El hecho de que la segunda sea para cuatro manos no es esencial en este sentido, ya que lo que nos interesa es el concepto del proceso. Mientras Falla opta por una diferenciación de registro entre melodía y acompañamiento a contratiempo entre las dos manos, Samazeuilh construye una línea continua a base de notas repetidas en fusas que incluyen la melodía sinuosa y misteriosa del inicio de *Noches*. A pesar de esta diversidad de elección entre compositor y arreglista entre las distintas posibilidades de reducción, Falla nunca puso objeción artística alguna al trabajo de Samazeuilh. No importa si la versión que refleja el borrador A1 [43] iba destinada a una obra para piano original, a mero ensayo de composición orquestal, a guión preparativo de algo o a reducción orquestal; el hecho evidente es que Falla tenía su propia versión pianística en la cabeza (y aceptaba otras propuestas). La introducción orquestal de *Noches en los jardines de España* admite claramente las versiones creativas de reducción de Falla y de Samazeuilh; mientras que el primero destacó el ritmo ternario contrapunteado y misteriosamente suspendido, el segundo asimiló el pasaje a la entrada pianística del piano solista en el compás 21, que destaca una melodía aguda (que debe marcar con el

⁴³⁸ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXI.

⁴³⁹ COLLINS, Chris. *Ibid.* p. XXI. Otros pasajes aparentemente para piano solo en estos borradores pueden ser los contenidos en XLIX A1 [2], [21], [27] y [46]. Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* p. XXI.

dedo 5 –meñique- de la mano derecha) sobre una base siempre arpegiada de fusas y/o seisillos de fusas, otorgando al pasaje de un gran movimiento y dinamismo⁴⁴⁰.

En la línea del pasado, una reducción orquestal como la interpretada por Falla y García Ascot en el concierto del 3 de junio de 1920 se ha seguido ofreciendo en público en años más recientes, tal como refleja un programa de mano de la Academia Marshall de Barcelona del 17 de mayo de 1943⁴⁴¹, en el que la pianista Alicia de Larrocha llevó a cabo la reducción de orquesta a un piano (dos manos) acompañando a su marido, el pianista Juan Torra. Los descendientes de Alicia de Larrocha no han encontrado en la biblioteca de la pianista ningún manuscrito, borrador o edición de tal versión de *Noches*.

⁴⁴⁰ Siendo un pasaje muy pianístico, resulta siempre delicado para el intérprete, a causa de la nota repetida en fusas que obliga a un cambio de digitación firme y preciso sobre la misma tecla; esta técnica es requerida durante el extenso pasaje que se prolonga durante toda la introducción orquestal. Samazeuilh indicó *tout au fond des touches* en el compás 1 del Piano II *PRIMA* encargado de las fusas repetidas como consejo técnico para interpretarlas, a la vez que reflejó la indicación *bisbigliato* que repitió en el compás 13 –*sempre bisbigliato*- a modo expresivo. Así mismo indicó una digitación que implica un cambio de dedo en cada nota repetida junto a la expresión de la posición por él sugerida: (*Sopra*) la mano derecha sobre la izquierda de *PRIMA*, pero también sobre la derecha de *SECONDA*.

⁴⁴¹ Resulta llamativo que sea Alicia de Larrocha quien se presenta “en colaboración” de Juan Torra y no al revés; fue, por tanto, ella quien llevó a cabo la reducción pianística de la orquesta de *Noches*, acompañando a su marido en la parte solista. Véase la reproducción del programa de mano del concierto de 1920 en la Sala *Gaveau* de París, donde Falla hizo lo propio acompañando a la pianista Rosa García Ascot (Ilustración 1 de este trabajo).

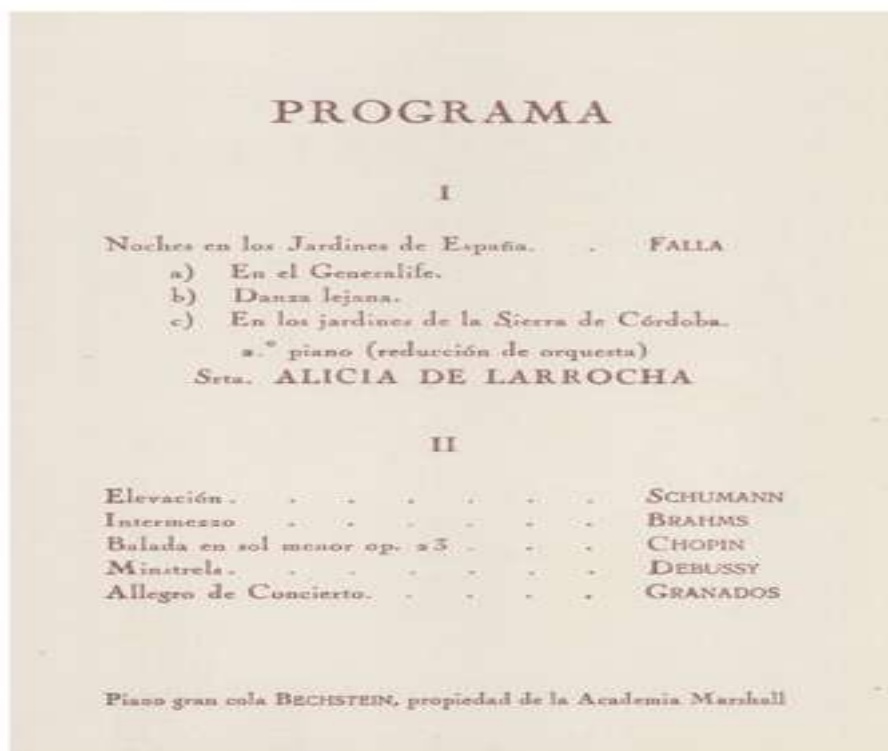


Ilustración 9. Programa de mano del concierto del 17 de mayo de 1943 en la Academia Marshall (Barcelona), en el que los pianistas Alicia de Larrocha y Juan Torra interpretaron *Noches en los jardines de España* a dos pianos.

En 2006 el AMF me encargó una reducción orquestal a un piano (dos manos) de *Noches en los jardines de España* con motivo de la presentación de la publicación *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla, 2006. El concierto fue programado el 15 de mayo de 2006 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada junto al pianista Antonio Narejos, el cual llevó a cabo el papel solista. La autora de este trabajo se encargó de la parte orquestal, realizando un trabajo de reducción directamente desde la versión de Samazeuilh, y sintetizando, por tanto, las cuatro manos en dos⁴⁴².

Manuel de Falla autorizó la versión encargada por su editor a Samazeuilh, pudiendo quizás haber propuesto la ejecución de ese trabajo por sí mismo; incluso podría haber propuesto hacer la reducción para un piano a dos manos. Sin embargo, Falla estaba siempre inmerso en multitud de trabajos y proyectos que le absorbían el tiempo a diario; y Samazeuilh era un arreglista consagrado que llevó a cabo múltiples trabajos de este tipo, y que, en cierta forma, daba a la obra de Falla mayor proyección, si cabe.

⁴⁴² Auditorio Manuel de Falla de Granada, 15 de mayo de 2006. Dicha reducción no fue improvisada, sino “arreglada” sobre los dos pentagramas dobles de Samazeuilh, haciendo una selección del material e intentando abarcar registros diferenciados; resulta más sencillo para un pianista, sin duda, reducir desde una partitura pianística (aunque sea a cuatro manos) que desde una orquestal. La partitura arreglada la conservo en mi biblioteca: sobre la base de la partitura de Samazeuilh llevé a cabo mi propia reducción de cuatro a dos manos, con unos resultados sonoros y pianísticos bastante satisfactorios. Sin embargo nunca fue una reducción dirigida a ser publicada; el ejemplar que “arreglé” y utilicé para dicho concierto es una partitura que sólo yo misma podría comprender, pues no fue pasado a ordenador, ni tan siquiera fotocopiado con mejor resolución y vaciado de los fragmentos y pasajes no seleccionados. Quizás de una forma similar, Alicia de Larrocha llevó a cabo su reducción orquestal de *Noches* junto a su marido Juan Torra en el concierto ofrecido en la Academia Marshall de Barcelona el 17 de mayo de 1943 (pues la edición de Samazeuilh apareció en 1922). Aunque éramos conscientes de la importancia y necesidad de contar con una reducción orquestal de estas características (piano a dos manos) de *Noches en los jardines de España* para hacer más accesible su estudio en los conservatorios y demás centros de estudios musicales, la experiencia de su realización en concierto me lo hizo ver más claramente. Y puesto que el arreglo de Falla es de existencia dudosa, el Archivo Manuel de Falla junto con Manuel de Falla Ediciones me apoyó en este proyecto de realización de la reducción orquestal a un piano a dos manos con vistas a su publicación futura. Los acontecimientos en mi vida personal primero, así como el devenir de la investigación y los hallazgos consecuentes después, cambiaron necesariamente el rumbo de la investigación, centrado a partir de entonces en el estudio del manuscrito original de Falla y las demás fuentes manuscritas y editadas fundamentales. En fecha reciente ha aparecido una edición revisada Urtext según el manuscrito de *Noches en los jardines de España* con la parte orquestal reducida a un piano a dos manos, en una iniciativa que considero muy interesante por facilitar el trabajo de la obra en los conservatorios y demás centros formativos: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction), op. cit.* Urtext Reducción Piano 2018. Este trabajo incluye un análisis de la publicación en el capítulo [III, 8.8.].

Si seguimos analizando la cuestión de si existió o no la reducción de Falla de *Noches*, cuanto menos en la intención del compositor y/o de sus allegados, he de transcribir aquí dos cartas ya mencionadas y de suma importancia en este asunto. La primera es del editor Max Eschig a Manuel de Falla, con fecha 13 de septiembre de 1920⁴⁴³. Esta es parte de una serie de misivas relativas a la complicación de la edición de una partitura de *Noches* con seis pentagramas (o tres dobles): dos pentagramas del piano solista y cuatro pentagramas del piano a cuatro manos de la reducción orquestal. Tales características -se quejaba Eschig- conllevarían un alto precio de la edición, además de un elevado número de páginas que incrementaría el peso del volumen incomodaría a los intérpretes por el constante paso de páginas. Por todo ello comentaba el editor que hubiera preferido una reducción a un piano a dos manos:

[...] Todas estas dificultades no habrían existido si hubiéramos podido reducir la orquesta para un piano a dos manos, pero he comprendido bien que eso no era posible y me he puesto a disposición de las necesidades artísticas, ante las cuales tengo el más alto respeto...Pero verdaderamente no es práctico. [...] ⁴⁴⁴.

Probablemente esa necesidad artística la concretó él mismo, que es quien realizó el encargo, cediendo a las costumbres de moda entre los círculos musicales parisinos de la época que, como es lógico, le proporcionarían mayores éxitos e ingresos como editor de *Noches*⁴⁴⁵.

⁴⁴³ AMF 9142-037 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁴⁴ “[...]Toutes ces difficultés n’auraient pas existé si on avait pu réduire l’orchestre pour un piano à deux mains, mais je ai bien compris que cela n’était pas possible et me suis incliné devant la nécessité artistique dont j’ai le plus grand respect. [...]”. Como hemos comentado, a principios del siglo XX la moda eran las transcripciones para cuatro manos y, en este sentido, las “necesidades artísticas” que citaba Eschig en su carta quizás eran referidas a los argumentos que Samazeuilh le habría dado sobre la riqueza instrumental requerida en *Noches*, posible únicamente a través de un acompañamiento a cuatro manos. Véase nota 327.

⁴⁴⁵ Véase el apartado sobre Gustave Samazeuilh [II, 7.3.3.], en el que se comentan dichas costumbres en relación a este tipo de transcripciones.

Una segunda carta es la que firma Rosa García-Ascot y envía a su Maestro Manuel de Falla, fechada el 31 de marzo de 1921⁴⁴⁶:

[...] Creo haberle dicho (y por si acaso no es así, se lo repito otra vez) que viene Rabindranatt Tagore para primeros de Abril. Me encargó Zenobia, la de Juan Ramón Jiménez, que se lo dijera a Usted, pues desea mucho presentárselo. Ahora bien, ayer me dijo una amiga mía que le había dicho Abreu que con motivo de la venida de dicho Sr., piensan dar un concierto en la Residencia de Estudiantes, para que oiga música española, habiéndome designado a mí para tocar obras de Usted. Si así fuera, muchísimo me alegraría pudiera V. enviarme las “Noches en los jardines de España” a 4 manos y dos pianos o la reducción que V. haya hecho y las podría tocar con Abreu, si no estuviera V. aquí, como con hartosentimiento mío sucederá, según creo. Esto es un pensamiento que tengo y por tanto tal vez sea malo. No hay en ello más que la intención enorme de que vea ese Sr. lo que es esta obra de mi Maestro. [...].

Es muy significativo el hecho de que la única alumna de Falla considerara que su maestro hubiera podido llevar a cabo una propia reducción de *Noches*, solicitándole su envío si así fuera, sobre todo cuando menos de un año antes (3 de junio de 1920⁴⁴⁷) había tocado en concierto en la Sala *Gaveau* de París precisamente con el propio Manuel de Falla una versión para dos pianos (el orquestal a dos manos) tal y como consta en el programa de mano:

Nuits dans les Jardins d'Espagne,
Réduction à 2 Pianos,
Au Piano principal: Mlle Rosa García Ascot –
Second Piano (Reduction de l'Orch.): L'Auteur.

⁴⁴⁶ AMF 7749-007 (original autógrafo y firmado). En esta ocasión la pianista se interesaba por la reducción orquestal a cuatro manos, aunque no parecía tener muy claro de qué se trataba el arreglo.

⁴⁴⁷ Programa original del concierto conservado en AMF FE 1920-005, fechado el 3 de Junio de 1920 en la Sala *Gaveau* de París y organizado por la *Société Musicale Indépendante*. El mismo se halla reproducido en la Ilustración 1 de este trabajo.

En este concierto resulta claro que la pianista interpretó la parte concertante en un piano y Falla la reducción orquestal a dos manos en un segundo piano. Sin embargo a raíz de esta carta Rosa García Ascot no parecía tener claro qué tipo de reducción ni qué plantilla requería la versión de *Noches* “a 4 manos y dos pianos o la reducción que V. haya hecho”. En cualquier caso, no tenía problema en atribuirlo a Falla, en concordancia con la experiencia concertística vivida un año antes en la Sala *Gaveau* de París. Es necesario decir que sigue existiendo cierta confusión hoy en día, por cuanto la indicación que aparece en la portada de la versión de Samazeuilh de *Noches* -“para dos pianos” o “para cuatro manos”- induce a error, haciendo creer que dos pianistas son suficientes para la ejecución. Una afirmación como la siguiente: “para piano solista y acompañamiento a cuatro manos” o como la que aparece en el interior de la portada de la edición de Max Eschig de 1922 “Transcription de l’orchestre pour piano à 4 mains par Gustave Samazeuilh” resulta más certera. En la fecha de esta carta de García Ascot no existía aún ninguna partitura impresa de *Noches en los jardines de España*, en ninguna de sus versiones.

7.3.6. Acercamiento al catálogo de Manuel de Falla. Las transcripciones pianísticas. Reflexiones sobre las transcripciones para piano de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*.

Antonio Gallego, con anterioridad a la publicación del *Catálogo de las obras de Manuel de Falla*, escribió el artículo “Los inéditos de Manuel de Falla (Notas para el Catálogo completo de su obra musical)”⁴⁴⁸, para el Congreso Internacional *Manuel de Falla entre España y Europa* celebrado en Venecia en 1987. En él su autor enumera y detalla una lista de doce posibles estadios de las obras de Manuel de Falla, que copio y resumo a continuación:

⁴⁴⁸ GALLEGO, Antonio: “Los inéditos de Manuel de Falla (Notas para el Catálogo completo de su obra musical)”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e L’Europa*, Actas del Congreso Internacional de EstudiosXXX, Venecia 15-17 de mayo 1987, Gran Teatro La Fenice. Ed. Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 87-106.

1. Proyectos no realizados.
2. Proyectos iniciados que quedaron sin perfilar.
3. Proyectos casi terminados.
4. Obras terminadas pero no estrenadas ni editadas.
5. Obras estrenadas, hoy no localizadas.
6. Obras estrenadas pero no editadas.
7. Versiones estrenadas, no editadas, anteriores al estadio definitivo sí editado.
8. Reelaboración de obras de otros autores.
9. Bocetos, borradores, apuntes, etc...relacionados con obras en cualquiera de las situaciones anteriores.
10. Obras editadas. Distintas tiradas, o distintas ediciones, con modificaciones del autor.
11. Transcripciones o “arreglos” del autor sobre sus propias obras.
12. Transcripciones de obras de Falla por otros autores.

El autor reparte, en este artículo, 102 composiciones entre las doce minuciosas categorías, teniendo en cuenta que alguna obra aparece en más de una lista, debido a su paso por distintos estadios a lo largo del tiempo, y a la existencia de varias versiones.

Así sucede, por ejemplo, con *La vida breve*: número 35 -obra inédita, ópera en un acto con libreto de Carlos Fernández Shaw, premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1905-; y número 39 –ópera en dos actos, adaptación francesa de Paul Milliet, editada por Max Eschig, 1914-.

También aparece hasta en cinco ocasiones *El amor brujo*: número 44 –obra inédita, gitanería en un acto y dos cuadros, 1915-; número 45 –obra inédita, versión para sexteto, 1915 y revisada en 1926-; número 48 –obra inédita, versión de concierto, 1916-; número 51 –obra inédita, versión de concierto para pequeña orquesta, 1917-; y número 68 –ballet en un acto, editado por Chester, 1925-.

Noches en los jardines de España aparece tan sólo una vez (numerada con el 49) como obra editada y estrenada en vida de Falla en su versión original para piano y orquesta⁴⁴⁹. Es decir, no es considerada como obra independiente (con numeración propia) en ninguno de sus otros estadios o versiones: ni en la versión de Samazeuilh, ni

⁴⁴⁹ Nótese que en estos años (y hasta 2016) el manuscrito de *Noches en los jardines de España* constaba No Localizado; el mismo pasó a propiedad del suizo Werner Reinhart en 1926, a través de la entrega que le hizo personalmente Falla en la ciudad de Zúrich. Desconozco en qué momento la musicología española le perdió el rastro al documento, el cual, por tanto, se halla custodiado en Winterthur desde hace 94 años (1926-2020).

en la versión para instrumentos de viento de Lamote de Grignon⁴⁵⁰, ni en la de cámara de Eduardo Torres⁴⁵¹, ni en la posible reducción orquestal a un piano de Falla. Las primera y la tercera están editadas por Eschig; la segunda está ampliamente referida en la correspondencia y el manuscrito original localizado en la Biblioteca de Cataluña; la cuarta existió y fue interpretada con igual o mayor frecuencia incluso que otros arreglos o transcripciones de obras de Falla, como atestiguan los programas de mano y la correspondencia citada, pero no fue editada. Por ello pensamos que dentro de las 12 categorías de Gallego, alguna de estas tres (epígrafes 6, 11 y 12) podrían haber incluido alguna de las versiones comentadas de *Noches en los jardines de España*:

6. Obras estrenadas pero no editadas; no consta su edición pero sí la interpretación (y consecuentemente su estreno) de *Noches* en su reducción orquestal al piano del autor. La prueba es el referido programa de mano del 3 de junio de 1920 en la Sala *Gaveau* de París⁴⁵²:

Nuits dans les Jardins d'Espagne, Réduction à 2 Pianos,
Au Piano principal: Mlle Rosa García Ascot - Second Piano
(Reduction de l'Orch.): L'Auteur.

Este programa es la prueba de que dicha versión era tocada e interpretada, no sólo en reuniones sociales de amigos, sino también en concierto. Es llamativo, en el caso contrario, el dato de la catalogación por parte de Antonio Gallego de la obra *Mireya*, cuyo manuscrito no ha sido localizado, y que, sin embargo, aparece doblemente en la lista: número 9 en su versión original de quinteto y número 10 en su transcripción pianística del autor, que tampoco ha sido localizada; sí figura en ambos casos la fecha y lugar de estreno⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Véase capítulo [II, 6.1.] sobre la correspondencia relativa a las copias de *Noches en los jardines de España* con anterioridad a la publicación de la edición. Véase nota 198 sobre Lamote de Grignon.

⁴⁵¹ Véase capítulo [II, 7.6.].

⁴⁵² AMF FN 1920-005. Véase la Ilustración 1 de este trabajo.

⁴⁵³ Teatro Cómico de Cádiz el 10 de septiembre de 1899 y Ateneo de Madrid el 6 de mayo de 1900, respectivamente.

11. Transcripciones o “arreglos” del autor sobre sus propias obras; por el mismo motivo anterior, dada la constancia de la existencia de *Noches en los jardines de España* en la reducción orquestal al piano a dos manos del autor, que fue interpretada por él mismo y por intérpretes diversos. Sin embargo el propio Antonio Gallego señala y confiesa tras el enunciado de esta categoría número once lo siguiente⁴⁵⁴:

aún no tengo muy claro, y por lo tanto no he introducido en la lista de obras que expongo a su consideración, el problema de las transcripciones o reducciones al piano, aunque es bien conocido que Falla editó o consintió que editaran y se tocaran en público numerosos fragmentos pianísticos de sus obras teatrales, y aún obras completas: El amor brujo, por ejemplo. Hay dos excepciones en la lista: los números 10 [Mireya, en su transcripción pianística del autor de 1900, manuscrito No Localizado⁴⁵⁵] y 57 [Homenaje, en su arreglo para piano del autor de 1921 y editada por Chester⁴⁵⁶].

Sin embargo, Antonio Iglesias, en su catálogo particular de las obras para piano de Manuel de Falla⁴⁵⁷ sí incluye algunos de los arreglos pianísticos del autor, considerando como obras independientes incluso transcripciones de fragmentos de obras mayores, como son las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*, las dos *Danzas* de *El amor brujo* (la *Danza del terror* y la *Danza Ritual del fuego*) o las tres *Danzas* de *El Sombrero de Tres Picos* (la *Danza de la molinera*, la *Danza de los vecinos* y la *Danza del molinero*); este tema será de análisis posterior. Tampoco Antonio Iglesias hace mención alguna a la reducción orquestal pianística de las *Noches en los jardines de España* del autor.

⁴⁵⁴ GALLEGO, Antonio. “Los inéditos...”, *op. cit.* p. 89.

⁴⁵⁵ La versión original (número 9) es para flauta, violín, viola, violonchelo y piano, 1899, cuyo manuscrito consta, asimismo, No Localizado.

⁴⁵⁶ La versión original (número 56) es para guitarra, y fue escrita para *Le tombeau de Claude Debussy* en 1920 a petición de *La Revue Musicale*.

⁴⁵⁷ IGLESIAS, Antonio. *Op. cit.* p. 81-98.

12. Transcripciones de obras de Falla por otros autores; Gallego aporta el ejemplo de las *Siete canciones populares españolas* en su versión para violín y piano de Paul Kochanski, versión frecuentemente interpretada en concierto - cuya parte pianística fue revisada por el propio Falla- y editada por Eschig; dicha versión es eximida de la lista de obras “por las mismas razones expuestas en el número anterior”⁴⁵⁸ y que vuelvo a recordar aquí:

aún no tengo muy claro, y por lo tanto no he introducido en la lista de obras que expongo a su consideración, el problema de las transcripciones o reducciones al piano, aunque es bien conocido que Falla editó o consintió que editaran y se tocaran en público numerosos fragmentos pianísticos de sus obras teatrales, y aún obras completas: El amor brujo, por ejemplo.

Interpretamos que podríamos enmarcar como casos idénticos la versión de Samazeuilh de *Noches en los jardines de España*, por cuanto tal arreglo fue también revisado por Falla, interpretado en concierto y publicado por Eschig en 1922, y tampoco es incluido en la lista de las 102 obras de Gallego⁴⁵⁹; y la versión de *Noches* de Eduardo Torres para piano y orquesta de cámara de 1926, así mismo revisada por Falla, interpretada en concierto y publicada por Eschig en 1984⁴⁶⁰. La inclusión de la versión de 1927 para orquesta de viento de Lamote de Grignon (cuyo original se conserva en la Biblioteca de Cataluña) podría ser más controvertida, por cuanto no existe edición. Mientras que las transcripciones de Kochanski, Samazeuilh y Torres aparecen reflejadas en el Catálogo de Antonio Gallego de 1987, la versión de Lamote de Grignon no aparece. Esta catalogación conserva las mismas 102 obras (o versiones) del artículo en cuestión, manteniendo exactamente el mismo orden y la misma numeración –en números romanos- cada una de ellas. Esta lista responde a un orden cronológico en cuanto a las fechas de composición, siendo la número uno (I) la más antigua.

⁴⁵⁸ GALLEGO, Antonio. “Los Inéditos...”, *op. cit.* p. 89. En GALLEGO, Antonio. *Catálogo, op. cit.* pp. 98-99, la versión de Kochanski (editada por Max Eschig en 1925) aparece reflejada en los ejemplares de edición XL B11, B12, B13 y B14. La versión para piano de Ernesto Halffter (editada por Max Eschig en 1951) se corresponde con el ejemplar editado XL B10. La letra “B” en esta catalogación se refiere a ediciones impresas.

⁴⁵⁹ En GALLEGO, Antonio. *Catálogo, op. cit.* pp. 135-137, la versión de Samazeuilh aparece reflejada en los ejemplares de edición XLIX B9, B10, B11, B12 y B13. La letra “B” en esta catalogación se refiere a ediciones impresas.

⁴⁶⁰ En GALLEGO, Antonio. *Catálogo, op. cit.* pp. 137-138. La versión de Eduardo Torres aparece reflejada en los ejemplares de edición XLIX C1 –partitura completa- y C2 -25 cuadernillos instrumentales-, por ser copias de las versiones originales conservadas en el Archivo de la Orquesta Bética de Cámara. La letra “C” en esta catalogación se refiere al resto de documentos que no son manuscritos (“A”) ni ediciones (“B”), como son las fotografías, fotocopias, libretos, etc.

En el Catálogo se mencionan, así mismo, las versiones pianísticas de las dos *Danzas Españolas de La vida breve* de Manuel de Falla, en la entrada XXXIX –drama lírico en 2 actos y 4 cuadros, 1905-1913- y no en la XXXV –drama lírico en un acto, 1904-1905-. Los manuscritos XXXIX A24 y A25 corresponden a la versión de canto y piano de la obra completa realizada por Falla y editada por Eschig en 1913. Muy probablemente fue la que versionó al piano Falla tantas veces como carta personal de presentación al llegar a París, pero no se conserva manuscrito o versión para piano solo de la obra completa (en caso de haber existido). Así mismo las ediciones XXXIX B2, B3, B4 y B5 son de la versión para canto y piano; y las numeradas XXXIX B6, B7, B8, B9, B10 son las ediciones correspondientes a las versiones pianísticas de Falla de las dos *Danzas españolas*, ya extractadas de la obra completa y publicadas en 1923 por Max Eschig como obra independiente. En cuanto a la versión de Samazeuilh para cuatro manos de estas mismas dos *Danzas*, se conservan las ediciones XXXIX B11, B12 y B13 así mismo editadas en 1923, de las cuales la primera contiene correcciones de Falla.

En esta exhaustiva catalogación, *El amor brujo* nos interesa en su entrada XLIV –obra inédita, gitanería en 1 acto y 2 cuadros, 1915- y LXVIII –ballet en un acto, Chester 1925-. La edición XLIV B1 (6 páginas, 5 con notación musical) es para canto y piano y la B2 (8 páginas) contiene la *Danza del fuego* en versión pianística. En cuanto al ballet, se dispone de mucho más material original e impreso, apareciendo las danzas de nuestro interés en versión pianística en LXVIII B17 –*Danza del terror*, edición de Chester en sistema Braille!-, B21, B22 y B24 –*Danza ritual del fuego*, ediciones de Chester 1921, 1948 y 1985 respectivamente (la última por Real Musical)-.

En cuanto a *El sombrero de tres picos*, que también aparece en distintas entradas, nos interesa la numerada LIII –ballet en dos partes, Chester 1921-, de la cual se conservan numerosos manuscritos en reducción para piano con apuntes para las distintas *Danzas* (A8, A9, A10, A11, A12, A13, A14, A15, A16, A17, A18 y A19). Además existen dos ediciones íntegras para piano: LIII B5 y B6 –ésta última con dedicatoria de Falla a Paul Dukas, adquirida por Rafael Puyana en subasta en 1978-. La catalogada como B8 es especialmente interesante por contener de forma conjunta las versiones pianísticas de las tres danzas –*Danza del molinero, de la molinera y de los vecinos*, Chester 1921-.

Hay otras ediciones para piano de las danzas por separado: *La danza de la molinera* [B10, B11], *La danza de los vecinos* [B12] y *La danza del molinero* [B13, B14, B15], así como una versión pianística de *La danza del corregidor* [B16] y otra del *Finale-Jota* [B18].

Noches en los jardines de España [XLIX] aparece mencionada en su versión de reducción pianística tan sólo bajo el arreglo de Samazeuilh para cuatro manos, en su edición de 1922, bajo la catalogación B9, B10, B11, B12 y B13. La primera de ellas contiene numerosas correcciones de Samazeuilh (por quien pasó antes) y de Falla, las cuales resultan perfectamente identificables. La segunda de ellas contiene numerosas anotaciones de Falla⁴⁶¹ en la portada interior y en la exterior (con diseño de Germán Falla), referidas a correcciones musicales y a la dedicatoria de la obra a Ricardo Viñes, tema que preocupaba a Eschig⁴⁶² especialmente tras el enfado del pianista al haber visto un ejemplar de la partitura donde la página de su dedicatoria había sido excluída “por azar”, como declaró el editor, muy cuidadoso en estos detalles.

Así mismo aparece la versión para orquesta de cámara de Eduardo Torres de 1926 bajo la catalogación XLIX C1 –partitura completa- y C2 -25 cuadernillos instrumentales-, por ser copias de las versiones originales conservadas en el Archivo de la Orquesta Bética de Cámara. No es nombrada, en cambio, la versión para orquesta de viento de Lamote de Grignon de 1927⁴⁶³ aunque sí consta como LXVIII A6 el manuscrito de 17 páginas numeradas que el mismo autor hizo de *El amor brujo* para orquesta de viento en agosto de 1926. Tampoco es nombrada la versión de Falla de reducción orquestal a un piano (a dos manos) de *Noches*, la cual nos consta interpretada, pero sin localización del manuscrito (que probablemente nunca existió) ni de edición (que con seguridad no existe); en el Catálogo Gallego no especifica el contenido de los distintos manuscritos de XLIX, como podría haber sido el caso del ya comentado borrador XLIX A1 [43], el cual incluye una versión pianística de la introducción orquestal de *Noches en los*

⁴⁶¹ El capítulo [III, 6.3.] aborda todos los detalles de las marcas de los ejemplares XLIX B9 y B10, así como la datación de las mismas y la correspondencia implicada.

⁴⁶² Carta de 24 de enero de 1923, AMF 9143-024 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁶³ La de Lamote de Grignon es la única de las versiones mencionadas de *Noches* que no fue editada, aunque el manuscrito original se encuentra en la Biblioteca de Cataluña de Barcelona; existe, por tanto, manuscrito pero no existe edición. En el caso de la versión de Falla de reducción orquestal a un piano (a dos manos) nos consta que fue interpretada, pero no existe manuscrito ni edición.

jardines de España a lo largo de sus primeros 24 compases⁴⁶⁴: en este caso quizás sí aparecería constancia de la existencia de pasajes orquestales de *Noches* escritos para piano por su autor, aunque sin voluntad de conformar una versión completa.

Sobre la cuestión de las dos *Danzas españolas* de *La vida breve* merece la pena extenderse un poco más, al estar directamente relacionada con el tema de las transcripciones. De las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve* hay dos versiones pianísticas distintas, ambas editadas por Max Eschig en 1923. La primera es para un piano del propio Falla; y la segunda es nuevamente de Samazeuilh para un piano a cuatro manos (consecuencia de un nuevo encargo de Max Eschig, posterior al de *Noches*). Es decir, que durante el proceso de reducción a cuatro manos de *Noches*, la colaboración del triángulo Eschig-Samazeuilh-Falla se prolongó repitiendo el encargo con estas dos danzas de *La vida breve*, en el mismo formato y en fecha muy cercana al primer trabajo. Aunque el encargo de *Noches* es de junio de 1920 y Samazeuilh trabajó rápida y diligentemente llevando a cabo la transcripción en una semana, la extensión en el tiempo hasta su efectiva publicación fue debida principalmente a la tardanza de Falla en las correcciones. El segundo encargo es de finales de 1921⁴⁶⁵ y el trabajo se publicó en 1923.

Existe cierta confusión con respecto a la autoría de las transcripciones de *La vida breve*, en parte por culpa de Max Eschig, que ha continuado editando ambas partituras (la reducida a cuatro manos y la reducida a dos manos) atribuyéndoselas a Samazeuilh. MFE editó los trabajos en 1996 y corrigió el error; ante mi consulta sobre este hecho, atribuyeron la responsabilidad de la confusión a la dejadez y falta de profesionalidad de la editorial francesa, que no había reparado nunca en la posibilidad de aclarar o corregir cuestiones tan sumamente importantes: la transcripción para un piano es de Manuel de Falla y la de cuatro manos es de Samazeuilh.

⁴⁶⁴ Véase el capítulo [II, 7.3.5.], el cual aborda el contenido de este borrador de *Noches en los jardines de España* XLIX A1 [43]. El mismo se halla reproducido en la Ilustración 8.

⁴⁶⁵ AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla de 4 de enero de 1922.

Antonio Iglesias, en su citado libro sobre la obra de Manuel de Falla⁴⁶⁶, cuya primera edición es de 1983, señala:

[Gustave Samazeuilh] realizó este trabajo, para piano-solo y también para cuatro manos, en relación con *La vida breve*, de la que extrae Dos Danzas españolas –las que se bailan en el transcurso de su representación- que si, por supuesto, no pueden ofrecernos el rico colorido de una orquesta y, menos todavía, el significado de su acción dramática, suponen, indudablemente, una muy meritoria aportación en el total de la obra pianística de Manuel de Falla. Que el autor hubiera aprobado estas transcripciones, que se hubieran incluido –sin apenas modificaciones de importancia- en la reducción de la partitura para voz y piano, avalan considerablemente la conformidad del exigente músico gaditano. Ahora bien; mi pregunta ante este hecho, es la siguiente: ¿por qué fue Samazeuilh quien realizó estas transcripciones y no las hizo el propio Falla, excelente conocedor del teclado?

Se admite mucho mejor, resulta más lógico, que el famoso transcriptor francés, pasados los años, realice el arreglo para piano a cuatro manos de la parte de orquesta de *Noches en los Jardines de España*.

De esta forma, Antonio Iglesias está atribuyendo también la autoría de ambas transcripciones a Samazeuilh; y además separa con años de por medio el trabajo de transcripción del francés de las *Danzas* de *La vida breve* y *Noches*. Sin embargo, a pie de página relata la anécdota surgida en la conversación entre Nicanor Zabaleta y Manuel de Falla el 28 de agosto de 1932 en San Sebastián, y que Zabaleta contó posteriormente. Según el arpista, y a raíz de una transcripción para arpa de la primera *Danza Española* de *La vida breve*, Zabaleta señaló a Falla que tal transcripción fue hecha:

[...] según el trabajo realizado por Samazeuilh [se entiende que está refiriéndose a la transcripción a dos manos y no a cuatro] que él tocaba; el maestro Falla, ante este comentario, se apresuró a informarle de que él mismo era el autor de esos trabajos. [...].

⁴⁶⁶ IGLESIAS, Antonio. *Op. cit.* p. 81-98.

También Federico Sopena⁴⁶⁷ recogió esta anécdota en su biografía sobre Falla, repartiendo la autoría sin mayor discusión entre ambos (dos manos de Falla y cuatro manos de Samazeuilh). Ante mis dudas por la referida edición de Max Eschig y el poco esclarecimiento general en cuanto al tema, he revisado en AMF la correspondencia de aquellos años entre Eschig, Falla y Samazeuilh, y aparece en muchas ocasiones la cuestión de la transcripción a cuatro manos encargada a Samazeuilh -por primera vez en carta de Gustave Samazeuilh a Falla con fecha 30 de noviembre de 1921⁴⁶⁸. Esta fecha es previa a la corrección definitiva de la reducción para cuatro manos de la parte orquestal de *Noches*, y ello no por dilación del transcriptor, muy responsable y profesional en el cumplimiento de los plazos previstos, sino por la tardanza de Falla en las correcciones y posteriores envíos. Así mismo se conserva en AMF una carta del 4 de enero de 1922⁴⁶⁹ en la que Eschig informa a Falla del encargo relativo a las dos danzas de *La vida breve*. Por el contrario, nunca se trata el tema de un posible arreglo para un piano a dos manos.

En este sentido y en un procedimiento parecido al empleado en un borrador manuscrito pianístico de Falla de los primeros compases de *Noches* en XLIX A1 [43], es muy interesante estudiar y comparar las dos versiones de reducción pianística de Samazeuilh y de Falla de las dos *Danzas Españolas* de *La vida breve*; si Samazeuilh se nutre de la riqueza y complejidad de disponer de cuatro manos en dirección a un alto virtuosismo que dobla octavas y amplía el registro hacia los extremos, Falla se conforma con una mayor claridad en la línea, optando la mayoría de las veces por una gran simplicidad, incluso en aquellos pasajes que le permitirían un mayor despliegue técnico más que abordable por cualquier pianista. Queda claro, de esta forma, el respeto y compromiso del compositor hacia otras posibilidades creativas de versionar obras propias, revisando y corrigiendo las pruebas de estas transcripciones de su colega Samazeuilh en vistas a su publicación.

⁴⁶⁷ SOPEÑA, Federico: *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, colección “Turner Música”, Madrid 1988, páginas 79-80 y 82-84.

⁴⁶⁸ AMF 7579/1-010 (original autógrafo y firmado).

⁴⁶⁹ AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado).

7.4. Edición del piano solo (o piano solista) de *Noches*.

Gran parte del texto de este trabajo relativo a la edición de Eschig de la versión de reducción orquestal a un piano a cuatro manos de Samazeuilh de la obra *Noches en los jardines de España* de Falla es aplicable a la edición de la parte de piano solo. Pero vamos a hacer aquí un resumen de los puntos más importantes.

Eschig recibió en junio de 1920⁴⁷⁰ una copia manuscrita de la parte de piano de la obra, copiada en España y enviada por Manuel de Falla. Esta copia fue “mise au point”⁴⁷¹ según las advertencias del compositor, quedando preparada para iniciar el proceso editorial de la obra; Eschig procedió, a su vez, a copiar la parte pianística (copia de la copia) para enviársela al pianista Cortot.

La procedencia del contenido de las ediciones pianísticas de Eschig (la versión de Samazeuilh y la parte de piano solo) es la misma, representada por esta copia manuscrita pianística. La misma resulta desconocida para nosotros, por no haber sido localizada ni esta ni ninguna otra copia de características similares. Mientras que Samazeuilh se sirvió en un primer momento de la copia orquestal XLIX A7 para realizar su reducción a un piano a cuatro manos, el montaje de las planchas de grabación se hizo desde la copia pianística para el Piano I. La correspondencia de la época entre editor y compositor es copiosa, relativa a la búsqueda de los mejores resultados en cuanto a las ediciones pianísticas cuyos procesos se habrían desarrollado en paralelo. La edición de la parte del piano solista resultaba esencial para que los pianistas pudieran acceder al estudio del papel, brillante, solista y virtuoso. En el capítulo [II, 6.] sobre las copias manuscritas de *Noches* previas a la edición, hemos podido constatar lo demandado que era el papel entre pianistas españoles y extranjeros de la época, causando verdaderos problemas de logística a un Eschig desbordado y falto de mayor número de copias para poder atender a las múltiples peticiones. También hemos podido constatar cómo las copias manuscritas siempre eran empleadas en préstamo, sin posibilidad de adquirirlas en propiedad; así

⁴⁷⁰ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla de 28 de junio de 1920.

⁴⁷¹ AMF 9142-031 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 13 de julio de 1920. *Mise au point*: “puesta a punto”, en su traducción al castellano.

mismo, hemos atendido a la copia del papel pianístico como parte del juego de materiales instrumentales de la obra⁴⁷², aunque no siempre fuera así.

Una vez resumidos estos conceptos preliminares, recordemos la misma procedencia de las versiones pianísticas, las cuales se desarrollaron a partir de la copia de piano solo recibida por Eschig en junio de 1920. Una vez grabadas las planchas del piano principal (con su propio montaje de inclusión de las numerosas citas orquestales⁴⁷³), el editor procedió a grabar desde cero el montaje requerido por la versión de Samazeuilh, que incluía un conjunto de tres pentagramas dobles para cada uno de los tres intérpretes pianistas. Dada la complejidad de esta edición, Eschig volcó todos sus esfuerzos en la misma, obteniendo unos resultados muy satisfactorios; sin embargo, la edición de piano solo quedó relegada prácticamente al olvido, o al menos a la espera de la consecución prioritaria del arreglo. Ciertamente es que ambas ediciones fueron grabadas con multitud de errores, pero mientras que el arreglo de Samazeuilh contó con tres fases de pruebas, no sucedió lo mismo con la parte de piano solo. Por el contrario, ni siquiera las correcciones de los errores subsanados en el papel del Piano I de Samazeuilh (o piano principal) fueron trasladadas al piano solo, que permaneció con todas sus imperfecciones. Es muy probable que la copia pianística manuscrita contara en sí con errores de origen, cosa que no podemos confirmar por cuanto nos es imposible acceder a ella (perdida o en paradero desconocido); pero pensamos también que las planchas de grabación nacieron con exceso de errores. Como sabemos, las planchas de las ediciones pianísticas fueron elaboradas en Francia, así como el resto de su proceso editorial; por el contrario, el trabajo de planchas de la versión orquestal fue llevado a cabo en Alemania.

Afortunadamente el papel pianístico de la edición en la versión original para piano y orquesta tiene otra procedencia, siendo su fuente principal la copia A7, que después se vio transformada en A8 –o similar-; de todas formas hubiera sido imposible el empleo de

⁴⁷² Juego de la SAE de abril de 1918 (AMF 9150-007) o juego de la Sociedad Nacional de Música de septiembre de 1920 (cuya copia del material pianístico no está documentada, aunque la damos por segura en vistas al notable importe del encargo, AMF 9142-058). Véase Ilustración 2 con el detalle de la copia realizado por la SAE.

⁴⁷³ Las citas orquestales se refieren a los pasajes de determinados instrumentos que los editores (y antes los copistas) seleccionan para incluir en las partichelas instrumentales, a modo de guía, sobre todo en fragmentos que contienen compases de espera. La elección de los mismos suele coincidir con la alusión a temas principales o de especial protagonismo en la obra otorgados a unos u otros instrumentos, así como con la cercanía espacial del instrumentista del cual se incluye la cita, más perceptible precisamente por ese posicionamiento espacial. Las mismas aparecen claramente indicadas en el plan de marcas expresivo-metronómicas de la edición de piano solo, en el capítulo [III, 6.4.].

las planchas ya usadas para la edición de piano solo, pues tanto el maquetado de las mismas como su disposición en el papel requerían un espaciado completamente diferente, de acuerdo a las demás líneas instrumentales en cuestión⁴⁷⁴. Además, parece que la calidad del proceso editorial alemán fue más garantista que el francés, obteniendo unos resultados más profesionales. Esta versión, que se desarrolló casi en paralelo a la edición de las partes instrumentales, contó con sus correspondientes fases de pruebas, que solventaron no pocos inconvenientes.

La edición de piano solo de *Noches en los jardines de España* fue enviada por Eschig a Falla el 4 de enero de 1924⁴⁷⁵; contiene 22 páginas de música notada (comenzando con la numerada 1); y contiene la inscripción M.E. 689 correspondiente al número de plancha empleado por Eschig.

Con dimensiones de 31cm x 21cm (iguales a una página dinA-4), su portada respeta el diseño del arreglo de Samazeuilh, incluso el color azul claro del fondo de la portada, los ornamentos de tastos y pájaros y el bilingüismo en los títulos (el subtítulo de *Impresiones para piano y orquesta* y los títulos de los tres movimientos sólo en francés); el nombre del editor en la parte inferior del papel. El margen inferior izquierdo aclara PIANO SOLO, y la dirección del editor que aparece es 215, *Rue du Faubourg St-Honoré, 75008 PARIS*⁴⁷⁶. La primera página porta en el encabezamiento previo al título general de la obra la dedicatoria: *À Ricardo VIÑES*.

La siguiente página contenía los tres movimientos (“en trois parties”) en bilingüe, apareciendo en espejo en castellano a la izquierda y a la derecha en francés. Así mismo incluyó la información relativa a las versiones de la obra disponibles para su adquisición, así como su precio:

⁴⁷⁴ Las ediciones pianísticas de Eschig (del arreglo de Samazeuilh y del piano solo) requirieron, así mismo, maquetados diferentes en la exposición del papel del piano solista, que respondieron a las características propias de cada una de ellas; principalmente la adecuación a la reducción orquestal en el caso del arreglo de Samazeuilh, expresada en dos pentagramas dobles en paralelo al pentagrama doble del piano solista. Véase el capítulo [III, 6.2.] para mayor información.

⁴⁷⁵ AMF 9144-001 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁷⁶ La edición del arreglo reflejaba otra dirección: 48, *RUE DE ROME, PARIS* (8e). Ambas ediciones *Imprimé en France*.

Partition d'orchestre...(en location)
Parties d'orchestre complètes...(en location)
Chaque partie supplémentaire...(en location)
Partition d'orchestre in 16° (format de poche)
Piano solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G.
SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires)
*Partie du Piano solo*⁴⁷⁷

Además anotó el *Copyright 1923 by MAX ESCHIG Paris*.

7.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923): partitura orquestal y partes instrumentales.

En [III, 7.2.] hemos tratado sobre la extensa correspondencia entre Max Eschig y Manuel de Falla, la cual se encuentra catalogada en el Archivo Manuel de Falla dentro de las carpetas 9142, 9143, 9144, 9145, 9146 y 9147. En [II. 7.3.1.] hemos abordado la correspondencia en la cual se trató la versión de Gustave Samazeuilh de reducción orquestal al piano a cuatro manos y su subsiguiente edición por parte de Eschig, que se adelantó a la publicación de la versión para piano y orquesta. En el siguiente capítulo vamos a tratar la correspondencia específica entre compositor y editor relativa a la edición de la versión original de la obra y de sus materiales instrumentales. Como sabemos, todos ellos derivan de la misma fuente manuscrita, pues Eschig hizo extraer las partes de la copia manuscrita XLIX A7 una vez Samazeuilh la hubo devuelto. Su proceso editorial, además, corrió en paralelo, con un leve desfase en las pruebas de corrección.

⁴⁷⁷ “Partitura de orquesta...(en alquiler)
Partes completas de orquesta...(en alquiler)
Cada parte suplementaria...(en alquiler)
Partitura de orquesta en 16° (formato de bolsillo)
Piano-solo con la reducción de orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para su interpretación hace falta 2 ejemplares)
Parte de Piano solo”.

7.5.1. Correspondencia Falla-Eschig sobre estas ediciones.

Recordemos que en junio de 1920 Eschig disponía ya de una partitura de orquesta de *Noches*, que le había llevado Falla en su última visita a París (durante la cual interpretó sus *Noches* desde la reducción orquestal a dos manos acompañando en la parte solista a la pianista Rosa García Ascot el 3 de junio en la Sala *Gaveau*); y seguidamente había recibido por correo una partitura del piano solista. Con este material podía empezar a trabajar ya sobre la gestión y edición de la obra, tan deseada por él desde hacía años.

Por carta de 13 de julio de 1920⁴⁷⁸ Eschig trataba extensamente el tema del diseño de portada, no sólo los colores a emplear, sino también las inscripciones a incluir, proponiendo una muestra bilingüe en francés y español. También proponía un formato de tamaño estándar (“format ordinaire a 4^o”) para evitar gastos extra en procesos que en esta época eran costosos y caros. Antes de terminar mencionaba al pianista Lazare Lévy⁴⁷⁹, quien manifestaba sus deseos de tocar la obra.

Un mes más tarde, el 17 de agosto, Eschig volvía a escribir a Falla en relación a la edición orquestal:

[...] La partitura de orquesta está en casa de un muy buen copista que hará una segunda copia después de haber extraído las partes de orquesta. Yo tomo mis precauciones, como usted puede ver, pues ciertamente tendremos necesidad de materiales antes de que la grabación esté terminada. [...]⁴⁸⁰

La copia original, como hemos indicado previamente, era la copia orquestal XLIX A7, elaborada en España desde el manuscrito por algún copista de la SAE, y puesta a disposición del editor a principios de junio de 1920, aprovechando un viaje de Falla a París. La copia de la copia fue realizada por un copista francés, previa extracción de las partes instrumentales (obviamente manuscritas también); este juego de copias, por tanto, derivó directamente de A7.

⁴⁷⁸ AMF 9142-031 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁷⁹ Véase nota 332.

⁴⁸⁰ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. “[...] La partition d’orchestre est chez un très bon copiste qui en fera une seconde copie après avoir extrait les parties d’orchestre. Je prends mes précautions, comme vous voyez, car certainement nous aurons besoin de matériels avant que la gravure soit terminée. [...]”.

Era la primera vez que Eschig mencionaba las partes de orquesta, elemento fundamental en la edición de una obra orquestal. En este caso la edición completa de *Noches* implicaba tres procesos editoriales en paralelo (aparte de la versión de Samazeuilh, que era una publicación independiente): la partitura orquestal, la parte de piano solo y las partes de orquesta.

Como ya hemos comentado, en los procesos editoriales de la época era habitual que las copias manuscritas sirvieran de base previa a la grabación de las planchas, por todas las ventajas que ofrecían. Durante la guerra fueron numerosos los manuscritos, partituras y materiales que desaparecieron, hecho sobre el cual se lamentó siempre Eschig en sus cartas, por los inconvenientes operativos y económicos que ocasionaban. Es por ello que Eschig prefería tener garantías y disponer de un número suficiente de copias que le permitiera, por un lado, difundir la obra mediante el alquiler de sus partituras, y por otro gestionar la edición.

La carta de agosto de 1920 continuaba:

[...] Usted me dijo que había también un material en la Sociedad de Autores en Madrid que hizo el gasto; querría usted decirme en esta ocasión cuánto cuesta con el fin de hacerlo venir aquí siempre que el cambio sea mejor. [...]⁴⁸¹

Recordemos que la SAE (Madrid) había copiado un material completo de *Noches* en 1918 por requerimiento del pianista Arthur Rubinstein, como reflejaba la carta que la Sociedad envió a Falla con fecha de 29 de abril de 1918⁴⁸². Dicho material incluía una partitura orquestal, una parte de piano solo y los materiales instrumentales; y había costado 215, 60 pesetas. Eschig pensó que no le vendría mal disponer de otro juego completo de *Noches*, aparte de los encargos de copia que tenía en proceso. Eschig era un editor muy hábil, que conocía a la perfección su oficio, y que no escatimaba esfuerzos en el ahorro de gastos; de ahí su referencia al cambio monetario, que en época de posguerra no era precisamente ventajoso.

⁴⁸¹ “[...] Vous m’avez dit qu’il y a aussi un matériel à la Société des Auteurs à Madrid qui en a fait les frais; voudriez vous me dire à l’occasion à combien ceux-ci se montent afin de faire venir ce matériel aussitôt que le change sera un peu meilleur. [...]”

⁴⁸² AMF 9150-007, original manuscrito en tres cuartillas de papel con membrete de la SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES, MADRID. Esta copia costó 215, 60 pesetas. El detalle de los importes está contenido en la segunda cuartilla; véase la Ilustración 2.

Eschig incluyó después un párrafo muy significativo para nosotros:

[...] Las modificaciones metronómicas han sido cuidadosamente anotadas y yo las he hecho poner de igual forma en la copia de la partitura de orquesta que hago hacer en este momento [...]⁴⁸³.

La cuestión de las marcas metronómicas en el manuscrito original de Falla y en las copias es un tema tremendamente complejo que es analizado independientemente en el capítulo de cada fuente fundamental manuscrita y en su cotejo en el capítulo [III, 7.]; las marcas relativas a este parámetro son muy numerosas en las distintas fuentes, y de contenido no siempre unívoco. Los documentos manuscritos reflejan *tempos* en distintos colores, añadidos con herramientas diversas introducidos en periodos temporales distintos, hecho que demuestra que fue un tema de enorme preocupación para Falla. Las fuentes no incluyeron marcas metronómicas de origen, y cuando comenzaron a incluirlas pasaron por distintos estadios de modificación, sustitución y eliminación. La frase de la carta de Eschig alude a una de estas actividades: en este caso de modificación, como él aclara, lo que indica que la partitura contenía ya marcas de metrónomo. En cuanto a la etapa temporal, inmersos ya en el proceso editorial, es lógico que Falla quisiera introducir unas marcas válidas y definitivas para sus *Noches*, y dejar constancia de las mismas en la edición. El manuscrito y la copia A7 contienen unas marcas metronómicas a lápiz azul grueso que son iguales en ambos casos; en el manuscrito las introdujo Falla y en A7 una tercera persona, y fueron las primeras en ser introducidas en ambos documentos. Pensamos que fueron trasladadas a ambas fuentes en el mismo momento temporal (quizás tras la factura de la copia a cargo de la SAE, antes de viajar con ella a Francia y ponerla en manos del editor); sin embargo, no fueron ni mucho menos las definitivas. Defendiendo la hipótesis de que la copia entregada a Eschig fue A7, parece claro que las marcas metronómicas aludidas fueran las azules, pues son las únicas coincidentes en ambas fuentes. En cualquier caso, entre la fecha de

⁴⁸³ “[...] Les modifications métronomiques ont été soigneusement notées et je les ai fait mettre également dans la copie de la partition d’orchestre que je fais faire en ce moment. [...]”. No era la primera vez que algo así sucedía. A raíz de la interpretación de *La Vida Breve* en el Teatro *La Monnaie* de Bruselas, Falla realizó cambios metronómicos que hubo que comunicar al director *in extremis* vía Eschig, como demuestra la carta 9143-030 de 11 de abril de 1923 y siguientes; en esta ocasión el director François Ruhlmann (1868-1948) fue el encargado de llevarlas a cabo. Y por carta 11 de agosto de 1923 sabemos que Falla quiso modificar unas marcas metronómicas de la partitura de *La Vida Breve* a raíz de su interpretación en Argentina, para lo cual Eschig sugirió incluir en cada partitura una hoja con las rectificaciones; AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado).

esta carta (agosto de 1920) y la segunda prueba de corrección XLIX B9 de la versión de Samazeuilh, debieron quedar introducidas todas las marcas de metrónomo, pues así constan en la prueba; no podemos saber si ya constaban en la prueba anterior enviada por Eschig el 6 de agosto de 1921, desconocida para nosotros. Quizás fuera precisamente durante la corrección de la primera prueba, enviada por Eschig el 6 de agosto de 1921, cuando Falla pudo avanzar en estas marcas. El resto de indicaciones metronómicas a lápiz en manuscrito y A7 son divergentes; más información al respecto puede encontrarse en los capítulos específicos del manuscrito [III, 2.] y de la copia A7 [III, 3.].

Lamentablemente nos resulta ilegible el borrador de la carta de Falla anterior a la de Eschig, escrita el 6 de agosto (de 1920)⁴⁸⁴; a través de cuatro carillas a lápiz con algunas correcciones a pluma, de escritura apresurada y desordenada, Falla trató distintas cuestiones. En la frase final creemos adivinar las siguientes palabras:

[...] He aquí las siguientes metro. [algo incomprensible] sean rectificadas.

Sin embargo el documento no conserva la quinta carilla que en su momento debió tener, ya que en la cuarta no consta el saludo final ni la firma de despedida de Falla; es una verdadera lástima porque dicha información, por escueta que fuera, nos habría permitido saber de qué marcas metronómicas en concreto se trataba. Ante mi consulta al personal de AMF me comunican que no hay constancia sobre la continuación de la carta; en cualquier caso apoyamos la hipótesis de que se trata de las marcas azules, porque son las más anteriores en el tiempo y porque son las únicas que coinciden en manuscrito y A7.

Para despedirse, el editor se mostraba en su carta optimista y emprendedor en cuanto a nuevas actividades musicales y editoriales que miraban hacia la ampliación paulatina de su establecimiento.

⁴⁸⁴ AMF 9142-054. La frase final aparece en la última carilla (4). “[...] Voici les suivants metro. [algo incomprensible] qu’etant rectifié.”

Por carta de 13 de octubre de 1920⁴⁸⁵ Eschig informó del encargo de un nuevo material orquestal de *Noches* (necesario, entre otras peticiones, para el concierto del 20 de mayo de 1921 en en el *Queen's Hall* de Londres, a cargo de Edward Clark y el propio Falla al piano):

[...] He hecho copiar uno (material) que estará listo en algunos días, de manera que no haya nada que temer [...] ⁴⁸⁶.

Durante el año 1921 Eschig y Falla continuaron trabajando, principalmente en la edición de la versión de Samazeuilh, no falta de complejidad; este trabajo iba en paralelo a la edición de la parte de piano solo, como publicación independiente a la sombra del proceso editorial de la versión de Samazeuilh, cuyas planchas finalmente no pudieron servir para ambos procedimientos. Dándole prioridad a las ediciones pianísticas, las gestiones relativas a la edición orquestal fueron avanzando de forma mucho más lenta, teniendo que atender el editor a continuas copias de materiales, envío y recuperación de las mismas. Sin embargo, como demuestra la carta que sigue, la partitura orquestal y las partes de orquesta estaban así mismo en proceso.

Por carta de 18 de abril de 1922 Eschig envió a Falla la copia de la partitura y las primeras pruebas editoriales completas de la partitura de orquesta; en esta carta se evidencia por primera vez la existencia de la copia manuscrita de la partitura de orquesta, que inequívocamente asociamos a A8 -o similar- a una copia alternativa paralela de las mismas características. Prueba de ello son las 82 páginas con que cuenta la fuente manuscrita:

[...] la copia de la partitura de orquesta de “Noches” y las pruebas completas de esta última, 82 páginas de gran formato. Ya ve usted que no he estado inactivo. Usted será muy amable si las corrige con rapidez y me las reenvía junto con las últimas pruebas de la edición con un segundo piano. Las partes de orquesta están igualmente siendo grabadas y las pruebas estarán pronto.
[...] ⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado). Véanse notas 166 y 167.

⁴⁸⁶ “[...]J’en ai fait copier un (materiel) qui sera pret dans quelques jours, de sort qu’il ni y a aucune defaillance à craindre [...]”.

⁴⁸⁷ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). “[...]la copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette derniere, 82 pages de grand format. Vous voyez que je ne suis pas resté inactif. Vous serez bien aimable de les corriger au plus vite et de me les renvoyer avec les dernières épreuves de

Aunque las marcas de los grabadores alemanes en A7 atendían a una disposición de 80 páginas, el copista de A8 prefirió excederse en dos páginas; los motivos están explicados en el capítulo [III, 4.] sobre la copia manuscrita A8. La edición de Eschig quedó conformada con las 80 páginas propuestas, comenzando en la página 3 y finalizando en la 82.

Una vez enviadas a Falla las primeras pruebas editoriales, por carta de 5 de junio de 1922⁴⁸⁸ Eschig recordaba al compositor que estaba a la espera de las correcciones por su parte, las cuales se estaban demorando en el tiempo sin haber dado siquiera acuse de recibo de las mismas. Así mismo relataba el caso Cortot, como la razón principal de que la impresión de las partes de orquesta no pudiera seguir adelante hasta que el material que ya había sido comenzado a usarse le fuera devuelto.

Por carta a Falla de 29 de junio de 1922 Eschig volvía a la cuestión de la tardanza de Falla en relación a la corrección de las pruebas editoriales:

[...] Respecto a la partitura de orquesta, no es mi culpa tampoco si no ha aparecido ya, pues habiéndolas recibido Usted en abril no las tengo aún de vuelta. No es un reproche pero estoy obligado a constatarlo así para demostrar que el retraso no es por falta mía. [...] ⁴⁸⁹.

En estos momentos, la edición de dos pianos, ya corregida, estaba cerca de ser impresa definitivamente; Falla se había tomado, así mismo, largos tiempos en las correcciones y quizás por ello Eschig quería asegurarse de que no volviera a suceder lo mismo, añadiendo:

l'edition avec le second piano. Les parties d'orchestre son également en gravure et les épreuves suivront sous peu. [...]". El manuscrito y la copia XLIX A7 contaban con 105 páginas de notación musical, y la edición de Eschig quedó cerrada finalmente con 80 páginas de música.

⁴⁸⁸ AMF 9143-014 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁸⁹ AMF 9143-016 (original mecanografiado y firmado). “[...] Quant a la partition d'orchestre, c'est ne pas ma faute non plus si elle n'a pas paru, car vous en avez reçu les épreuves déjà en avril sans que je les ai en retour. C'est ne pas un reproche, mais je suis bien obligé de le constater pour fair prouver que le retard n'est pas de ma faute [...]”.

[...] La fecha de la publicación de la partitura de orquesta dependerá mucho de la rapidez de lectura de la segunda prueba (me alegro que le haya gustado mucho el grabado⁴⁹⁰) pero las partes de orquesta no podrán ser grabadas hasta que me las den. Por estas consideraciones y para evitar cualquier cuenta, le propongo fijar el retraso máximo para el próximo 31 de Diciembre. [...] ⁴⁹¹

De esta forma, el editor se aseguraba unos plazos de publicación, y consecuente venta; plazos que no pudieron verse cumplidos, al muy pesar de Eschig, porque la publicación continuó demorándose.

Por carta del 7 de septiembre de 1922⁴⁹² Eschig se preguntaba si las correcciones hechas por Falla se habrían perdido, ya que el compositor había confirmado su envío; pero finalmente por carta del 26 de septiembre le dio acuse de recibo, superando el susto de la pérdida.

[...] las pruebas corregidas de la partitura de orquesta de NOCHES en los JARDINES DE ESPAÑA acaban de llegar a buen puerto. Yo he dado un suspiro de alivio. [...] ⁴⁹³

Habían pasado casi seis meses desde el 18 de abril. Con la carta de 7 de septiembre, el editor adjuntó las partes de orquesta, completamente grabadas. Y añadió:

[...] Yo no añado los manuscritos porque usted debe tener aún una partitura de orquesta desde la que poder corregir, pero si prefiriera hacer las correcciones desde las partes separadas, una palabra y yo las enviaré enseguida [...] ⁴⁹⁴

Una vez más queda en evidencia la importancia de las copias manuscritas en la época, que servían como modelo para las correcciones y demás acciones sobre las partituras en

⁴⁹⁰ Como ha resultado explicado en alguna otra traducción de correspondencia desde el francés, el término *gravure* podría traducirse al castellano como “grabación” o como “grabado”; salvando el posible malentendido que la elección del término “grabación” podría comportar, en esta ocasión hemos preferido “grabado”.

⁴⁹¹ “[...] La date de la publication de la partition d’orchestre dépendra beaucoup de la rapidité de la lecture de la seconde épreuve (je suis content que vous trouviez la gravure très bien) mais les parties d’orchestre ne pourront être gravées que lorsqu’elles m’auront été rendues. Pour ces considérations et pour éviter tout mécompte, je vous propose de fixer le délai maximum au 31 Décembre prochain. [...]”

⁴⁹² AMF 9143-017 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁹³ AMF 9143-018 (original mecanografiado y firmado). “[...] les epreuves corriges de la partition d’orchestre des NUITS dans les JARDINS D’ESPAGNE viennent d’arriver à bon port. J’ai poussé un soupir de soulagement. [...]”

⁴⁹⁴ AMF 9143-017 (original mecanografiado y firmado). “[...] Je n’ajoute pas les manuscrits parce que vous devez encore posséder une partition d’orchestre d’après laquelle vous pourrez corriger, mais si vous préférez faire les corrections d’après les parties séparées, un mot et je les expédierai aussitôt [...]”

proceso de edición; inequívocamente Falla contaba con su manuscrito original, corregido y marcado una y otra vez.

Por carta de 24 de octubre de 1922⁴⁹⁵ editor y compositor continuaron discutiendo sobre los tiempos tan excesivamente extensos que Falla se tomaba en la corrección de las pruebas de *Noches* (tanto en la versión de Samazeuilh como en la partitura orquestal, que iban con un leve desfase, pero casi en paralelo), dando a entender el editor que conservaría los tratados firmados entre ellos si las pruebas le eran devueltas con prontitud; esto lo que veía posible en la edición de dos pianos, pero más difícil para el caso de la edición de orquesta, cuyos tiempos aún deberían verse prolongados. Aún era necesaria una segunda prueba de las partes de orquesta, y Eschig se quejaba de que los costes de edición se verían encarecidos en los próximos meses por llevarse a cabo fuera de los plazos negociados. Por todo ello se definía como una víctima:

“[...] j'en suis plutôt une victime [...]”.

Falla también supervisó una segunda serie de pruebas, tanto de la parte orquestal como del material instrumental; este había podido finalmente llevarse a término una vez concluido el episodio protagonizado por el pianista Alfred Cortot, que retrasó el proceso editorial ya iniciado. Sin embargo Falla se tomó aún más tiempo que con las primeras correcciones, sobrepasando los seis meses⁴⁹⁶. El material le fue enviado el 24 de enero de 1923:

[...] segunda prueba completa de la partitura de *Noches* [...] ⁴⁹⁷.

Y Eschig las recibió corregidas a vuelta de correo el 25 de julio de 1923.

En la carta de enero de 1923 Eschig le había rogado prontitud en su corrección, a la vez que le relataba el incidente con Ricardo Viñes, quien próximamente interpretaría *Noches*

⁴⁹⁵ AMF 9143-020 (original mecanografiado y firmado).

⁴⁹⁶ En este caso, el volumen de trabajo para Falla era mayor que el que le requirió la primera corrección, por cuanto a la partitura de orquesta había que añadir la revisión de los materiales de orquesta, en cada una de sus partes, que Eschig recibió corregidas el 11 de agosto de 1923.

⁴⁹⁷ AMF 9143-024 (original mecanografiado y firmado). “[...] seconde épreuve completé de la partition de *Nuits* [...]”.

en los conciertos *Colonne* junto a Arbós⁴⁹⁸. A tal ocasión, Eschig había prestado el material de forma gratuita, tal vez para contentar a los artistas, por cuanto el pianista se había visto contrariado al ver un ejemplar de *Noches* en el que no figuraba su nombre como dedicatario (Eschig pensó que el nombre había sido tapado por la grapadora). A tal fin el editor declaró su voluntad de añadir en la próxima “tirada” la dedicatoria no sólo de forma separada, sino también en la primera página de música como encabezamiento a la notación musical. En esta carta daba, así mismo, acuse de recibo de las partes orquestales de la cuerda (“du quatuor”) corregidas por Falla y mencionaba las peticiones de partituras que Falla le había hecho, entre las que se encontraban *Pierrot Lunaire* de Schönberg y la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky⁴⁹⁹.

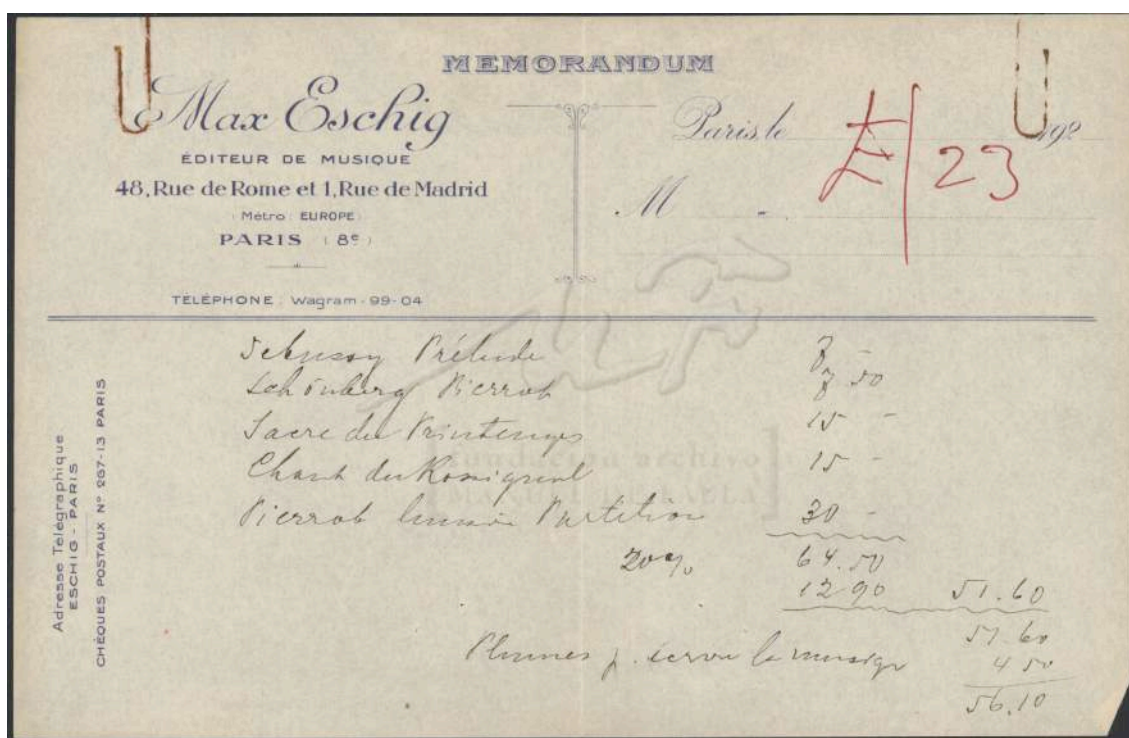


Ilustración 10. Recibo de partituras solicitadas por Falla, Max Eschig, Enero/Febrero de 1923.
[AMF 9143-025]

⁴⁹⁸ Los Concursos *Colonne* eran un ciclo de conciertos ofrecidos por la orquesta *Colonne*, fundada en 1873 por el violinista Edouard Colonne (1838-1910) en París. En ellos se daba a conocer la música contemporánea de la época, principalmente francesa, junto a obras de Wagner o Strauss.

⁴⁹⁹ El Memorandum con signatura 9143-025 (autógrafo, sin fechar) daba cuenta del recibo emitido por Eschig a Falla por la compra de partituras, a las cuales aplicó un 20% de descuento, y ascendía a 56, 10 pesetas.

Por carta de 27 de febrero⁵⁰⁰ Eschig comunicaba a Falla el envío reciente de las segundas pruebas de las partes orquestales de cuerda, a la vez que adjuntaba con esta carta las de:

“Piccolo- les Flûtes- Les Hautbois- Le cor anglais- Les clarinettes- le Basson.” [sic]⁵⁰¹

Reiteradamente rogaba prontitud en la corrección y en este caso solicitaba también su consentimiento para “tirar” definitivamente la partitura de orquesta, pues tenía encargos importantes a los que quería satisfacer. De nuevo le solicitaba este consentimiento el 15 de marzo, declarando urgente la impresión:

[...] He tenido numerosas demandas, y sería verdaderamente urgente hacerla aparecer. [...] ⁵⁰²

Como hemos comentado, Eschig recibió las segundas pruebas corregidas de la partitura orquestal el 25 de julio de 1923, aprovechando para preguntar:

“[...] Sont-elles bonnes à tirer? [...]”⁵⁰³

Y por carta de 11 de agosto de 1923 Eschig confirmó:

[...] De igual modo he recibido la partitura y las partes de orquesta de NOCHES y he transmitido todo junto con sus observaciones a Leipzig. El error de las flautas será cuidadosamente corregido, al igual que las otras que usted ha señalado. No hay necesidad de una nueva prueba para ello, usted sabe con qué seriedad y cuidado trabajan allí. Por ello he dado el consentimiento para tirarla (la partitura) y yo espero recibir los ejemplares –por fin!- el mes próximo. [...] ⁵⁰⁴.

Además mencionó que Miguel Salvador habría recibido ya “Nuits”.

⁵⁰⁰ AMF 9143-026 (original mecanografiado y firmado).

⁵⁰¹ Traducción al castellano, respetando la ortografía original: “Piccolo-las Flautas-Los oboes-El corno inglés-Los clarinetes-el Fagot” [sic].

⁵⁰² AMF 9143-027 (original mecanografiado y firmado). Se refería a hacer aparecer la edición de orquesta.

⁵⁰³ AMF 9143-034 (original mecanografiado y firmado). Traducción al castellano: “Están listas para ser tiradas?”; del francés *tirer*, verbo que se aplica precisamente al ámbito editorial en la fase de impresión. Eschig hace uso del verbo no pocas veces en su correspondencia.

⁵⁰⁴ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado). “[...] J’ai également reçu les épreuves de la partition et des parties d’orchestre des “NUITS” et j’ai tout transmis avec vos observations à Leipzig. La faute dans les flûtes sera soigneusement corrigée, de même que toutes les autres que vous avez signalées. Point n’est besoin pour cela d’une nouvelle épreuve, vous savez combien le travail est sérieux et soigné là-bas. J’ai donc donné les bons à tirer et j’espère recevoir des exemplaires –en fin!- le mois prochaine. [...]”.

Eschig quiso realizar la impresión de la partitura de orquesta de *Noches* en Leipzig, Alemania, gran centro musical europeo a todos los niveles, incluyendo el de la edición. Una vez corregidas las pruebas de orquesta y las partes instrumentales, envió todo el material a la ciudad europea; es por ello que siempre mencionaba en sus cartas que la impresión fuera de los plazos por él reservados en un primer momento, habrían hecho encarecer el proyecto editorial. Las marcas en la portada de la copia A7 responden a este paso por Leipzig; un signo de su modernidad es la inclusión del *copyright* junto al año de edición (además del número de plancha), información que no era habitual aún en la época. Según la información de Eschig en su carta, los primeros ejemplares de la edición orquestal habrían visto la luz a mediados de septiembre.

Por carta de 21 de agosto de 1923⁵⁰⁵ Eschig y Falla seguían tratando múltiples asuntos, a la vez que preguntaba el editor si Falla debía tocar *Noches* al año siguiente en Bruselas e informaba de la Legión de honor que le había sido impuesta a Ricardo Viñes, noticia que había recibido con gran entusiasmo.

Por carta de 10 de octubre⁵⁰⁶, Eschig daba cuenta a Falla de una errata que se había colado en las planchas de edición de la reducción pianística a un piano (dos manos) de la primera *Danza* de *La Vida Breve*, realizada por el propio compositor; nos ha parecido interesante extractar el párrafo referido a la misma para ilustrar la forma de trabajo que tenían entonces:

[...] desgraciadamente hay una errata, que estúpidamente ha escapado a la lectura de pruebas, pero ya he hecho hacer la corrección sobre las planchas y los ejemplares ya tirados están corregidos con pluma. [...]

El procedimiento era laborioso, lento y complejo; e incluso los ejemplares ya impresos con alguna incorrección conocida se aprovechaban una vez corregidos uno a uno a pluma, por hábiles especialistas en la copia y el trazo. En esta carta se trataban ya asuntos

⁵⁰⁵ AMF 9143-037 (original mecanografiado y firmado).

⁵⁰⁶ AMF 9143-040 (original mecanografiado y firmado). “[...] il y a malheureusement une coquille, qui a bêtement échappé à la lecture des épreuves, mais j’ai déjà fait faire la correction sur les planches et les exemplaires tirés sont corrigés à la plume. [...]”

relacionados con el *Concerto para clave*⁵⁰⁷, como el título definitivo y otras cuestiones editoriales.

Por carta de 14 de diciembre de 1923, Eschig informaba a Falla de la aparición de la edición de bolsillo de *Noches*, que le haría llegar tan pronto hiciera tirar un mayor número de ejemplares; el entusiasmo del editor era evidente:

[...] usted verá que la edición es preciosa. [...]⁵⁰⁸

Lamentablemente no disponemos de las pruebas de la partitura general de *Noches*⁵⁰⁹, pero el AMF alberga los ejemplares XLIX B2 y B3, partituras de bolsillo de *Noches* para piano y orquesta (con formato de 21x14,7 y 18,1x13,8 cm. respectivamente), con anotaciones y correcciones de Falla, entre ellas cuatro errores que señaló y que han seguido reproduciendo las reediciones de la partitura de Eschig⁵¹⁰. El ejemplar B2 pudo haber sido uno de los impresos en la tirada mencionada por Eschig en la carta de diciembre, por cuanto indica su impresión en Alemania. Las cuatro erratas señaladas por Falla no han sido corregidas nunca en las reediciones de la partitura de Eschig y aparecen analizadas en el capítulo [III, 8.9.] de este trabajo.

⁵⁰⁷ *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*, compuesto entre 1923-1926, dedicado a Wanda Landowska (1879-1959) y estrenado el 5 de noviembre de 1926 en Barcelona con la dedicataria al clave solista.

⁵⁰⁸ AMF 9143-042 (original mecanografiado y firmado). “[...] vous verrez que l’édition est ravissante. [...]”.

⁵⁰⁹ Las primeras pruebas de corrección orquestal le fueron entregadas a Falla el 18 de abril de 1922 y las devolvió el 26 de septiembre del mismo año (AMF 9143-013 y 9143-018 respectivamente). Con las segundas pruebas se tomó aún más tiempo, siéndole entregadas el 24 de enero de 1923 y devolviéndolas Falla el 25 de julio del mismo año (AMF 9143-024 y 9143-034 respectivamente); las pruebas de los materiales instrumentales tuvieron lugar en paralelo, pero con un poco de retraso (en COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXII, el musicólogo maneja otras fechas: las de las cartas de 24 de diciembre de 1922 y 11 de abril de 1923 -AMF, carpeta de correspondencia 9143-, aunque en el cuerpo general del texto de su artículo menciona el mes de agosto).

⁵¹⁰ B3 contiene entre sus páginas un fragmento de papel vegetal con las anotaciones de tres de esos errores en rojo (véase Ilustración 44); el cuarto está en B2. El detalle de estas cuatro erratas anotadas por Falla aparece en el capítulo [III, 8.9.], dedicado a los errores en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas: manuscrito, A7, A8, edición de la partitura de orquesta y piano, edición de la parte de piano, edición de la versión de G. Samazeuilh y las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición. De las cuatro erratas marcadas por Falla en las pruebas editoriales XLIX B2 y B3 conservadas en AMF, la primera procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, la segunda de la edición para piano y orquesta de Eschig, la tercera del manuscrito y la cuarta de A8. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos. Sí se conservan dos ejemplares de pruebas editoriales revisadas por Falla de la versión de Samazeuilh, conservadas en AMF XLIX B9 (también revisada por Samazeuilh) y B10.

Una vez en 1924 y con la flamante partitura impresa de *Noches* en circulación, la correspondencia entre editor y compositor continuó siendo fluida y frecuente; el 4 de enero Eschig enviaba a Falla la edición de la parte de piano solo de *Noches*, que acababa de aparecer, y la edición orquestal de pequeño formato, sobre la cual volvía a reflejar su satisfacción calificándola de “charmante”⁵¹¹, y solicitaba la aprobación de Falla.

Por carta de 26 de febrero Eschig relataba a Falla el extremadamente desagradable accidente que había tenido lugar en esos días durante los ensayos de *Noches en los jardines de España* de la pianista Madeleine Grovlez (1889-¿)⁵¹²:

[...] nos hemos dado cuenta de que el violonchelo solo que comienza en el número 40 de la partitura de orquesta ha sido olvidado en las partes de orquesta. En esta parte de la partitura de orquesta los violonchelos están divididos y el copista se ha equivocado y no ha extraído más que la segunda línea del violonchelo, olvidando la primera. Habiéndose hecho la grabación de las partes extraídas por mi copista, el violonchelo solo no ha, por tanto, figurado, y para reparar la falta es necesario que yo haga grabar de nuevo una plancha y que retire 4 páginas.

Lo más asombroso es que no nos hayamos percibido de esta laguna en la lectura de pruebas. [...]⁵¹³

Eschig estaba refiriéndose aquí al número 40 de ensayo del movimiento III, en concreto al compás [III, 135], donde el primer violonchelo interpreta el tema principal; el *divisi* al que alude el editor se desarrolla en la edición orquestal entre los compases 134 y 141, siendo la segunda línea de los violonchelos una serie de arpegios en *pizzicato*⁵¹⁴. Este tipo

⁵¹¹ AMF 9144-001 (original mecanografiado y firmado); en francés “charmante” es un sinónimo de “ravissante” (el otro adjetivo empleado por Eschig para aludir a la edición de bolsillo), que en castellano puede traducirse como preciosa, hermosa, deslumbrante o maravillosa.

⁵¹² Madeleine Grovlez (1889-¿) fue una pianista francesa, casada con el director de orquesta y compositor Gabriel Grovlez (1879-1944).

⁵¹³ AMF 9144-002 (original mecanografiado y firmado). “[...] on a constaté que le violoncello solo commençant au numéro 40 de la partition d’orchestre a été oublié dans les parties d’orchestre.

A cet endroit de la partition d’orchestre les violoncelles sont divisés et le copiste s’est trompé et n’a extrait que la seconde portée du violoncelle, en oubliant la première portée. La gravure s’étant faite sur les parties extraites par mon copiste, le violoncello solo n’y a donc pas figuré, et pour réparer de malheur il faut que je fasse regraver une planche et que je fasse retirer 4 pages.

Le plus étonnant c’est qu’on ne se soit pas aperçu de cette lacune lors de la lecture des épreuves. [...]”.

⁵¹⁴ *Pizzicato* proviene del italiano *pizzicare* (en castellano pellizcar) y se refiere a la técnica instrumental de pulsar o pellizcar directamente con los dedos las cuerdas de un instrumento de cuerda pulsada; suele indicarse con la abreviación *pizz.*, volviendo al uso de arco mediante la inclusión del término italiano *arco* (igual en castellano). Las variaciones interpretativas del *pizzicato*, como el *pizzicato Bartok* o el *pizzicato* de la mano izquierda, conllevan sus propias peculiaridades técnicas. La mención a esta técnica instrumental aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

de incidentes eran recurrentes en la época, a causa de los distintos operarios que tenían que intervenir en el proceso (copista, grabador e impresor, además de compositor y editor en una ida y vuelta de las pruebas de edición), teniendo que ser reparados a la mayor brevedad.

La carta continuaba con el anuncio de la próxima interpretación (13 de marzo) de *Noches* en los conciertos de la serie *Colonne*⁵¹⁵ a cargo de Rubinstein, ante la cual se preocupaba por dotar al pianista de un material “grabado” en el caso de que continuara sirviéndose de uno manuscrito⁵¹⁶. Además intentaba convencer a Falla para que hiciera una reducción pianística (dos manos) de sus *Canciones Populares Españolas* porque, según él, tenía muchas peticiones al respecto; próximamente le solicitará así mismo una versión orquestal de la misma obra, que gozaba de gran éxito.

Por carta de 3 de marzo de 1924⁵¹⁷ Eschig comentaba un nuevo incidente, este de otra índole; habiéndose puesto en contacto con él la Sociedad Filarmónica de Madrid solicitándole el precio de venta del material orquestal de *Noches en los jardines de España*, el editor había constatado con asombro que la Sociedad poseía ya un material que había adquirido con anterioridad a su impresión. Como ese material no había provenido de él mismo, preguntaba a Falla si se trataba de un juego fraudulento (“copié en fraude”) o del juego que él había hecho copiar en tiempos anteriores a la Sociedad de Autores. Este es el resumen: a pesar de que por carta de 3 de febrero de 1918 (AMF 7576-010, original autógrafo y firmado) Miguel Salvador solicitó a Falla la partitura de *Noches* para ponerla a disposición de Pérez Casas suponiendo que obraba en su poder, un año y medio más tarde –por carta de 15 de septiembre de 1920 a Eschig (AMF 9142-058, borrador autógrafo)-, Falla mencionaba expresamente la copia del propio Pérez Casas, deduciendo por ello que en ese momento, o en otro posterior, debió de encargarse una para propiedad del director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Este dato es confirmado por el propio Pérez Casas en su carta a Falla de 23 de marzo de 1921, en la que alude a la partitura de *Noches* como “mi partitura” (AMF 7399-006, original autógrafo y firmado). Entre febrero de 1918 y septiembre de 1920, Pérez Casas pudo

⁵¹⁵ Recordemos que Ricardo Viñes interpretó *Noches* en la misma serie de conciertos con Arbós durante 1923, hecho que da muestra del éxito del que gozaba la obra entre el público francés. Véase nota 498.

⁵¹⁶ Sabemos que Rubinstein hizo copiar en abril de 1918 un juego completo de *Noches* a la SAE, en fecha próxima a su gira americana, el cual contenía un material pianístico. AMF 9150-007. Véase la Ilustración 2 de este trabajo.

⁵¹⁷ AMF 9144-003 (original mecanografiado y firmado).

haber encargado unos materiales instrumentales de la obra desde su partitura, sin que trascendiera el encargo fuera de su orquesta; probablemente la copia pudo haber sido hecha por el propio copista de la orquesta Filarmónica de Madrid, de ahí la expresión de Eschig en su carta de 1924: “copié en fraude”, copiado fraudulentamente en castellano. Por carta de 13 de marzo⁵¹⁸ Eschig daba cuenta de la explicación dada al respecto por la Sociedad Filarmónica, con la cual había quedado satisfecho (aunque no la comenta), programando para un futuro cercano un intercambio de materiales (seguramente con una cuantía a pagar a su favor adjunta); así mismo se mostraba contento por los comentarios de Falla en relación a la edición orquestal de *Noches*.

Estas circunstancias nos dan muestra de cómo convivían y coexistían en estos años los materiales impresos y los manuscritos, que seguían empleándose sin perjuicio de los nuevos; así mismo constatan cómo la multiplicidad de las copias manuscritas hacían imposible un control por parte de la casa editorial en cuanto a su número y empleo, incapaz de controlar si se trataba de juegos fraudulentos (según los propios calificativos de Eschig) y/o de impedir su uso por parte de Sociedades y orquestas.

Falla también participó en las diversas tomas de decisiones en cuanto al diseño de las ediciones, quien ya en 1920 dispuso que su hermano Germán se ocupara de la portada⁵¹⁹. Y entre ambos, decidieron el color de la misma:

[...] papel gris oscuro plateado [...]⁵²⁰.

⁵¹⁸ AMF 9144-004 (original mecanografiado y firmado).

⁵¹⁹ Carta de Eschig a Falla de 13 de julio de 1920, AMF 9142-031 (original mecanografiado y firmado). La portada es la misma en las distintas versiones (también en la de Samazeuilh). Collins ve en sus letras –escritas a mano en francés y en castellano– influencias de la cerámica típica granadina, también pintada a mano en tonalidades similares. COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXXII. El diseño de la portada de *Noches* se encuentra dentro del contexto general que muchas de las publicaciones de la época solían reproducir, en base a criterios cerrados y definidos según la temática de la obra. Véase IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2008. Véase Sección I, capítulo 2.5. Área 5. “Descripción física”, pp. 195-230.

⁵²⁰ Carta de Falla a Eschig de 22 de febrero de 1922, AMF 9143-051 (borrador autógrafo firmado). “[...] papier gris foncé argenté [...]”.

He aquí un seguimiento de la correspondencia al respecto. Por carta de 13 de septiembre de 1920 Eschig comentaba a Falla cuánto le habían gustado los diseños de Germán, que calificó de “superbes” y expresó su satisfacción con una frase en la que alababa a ambos hermanos:

[...] Gracias a él (Germán), el exterior será digno del interior! [...] ⁵²¹

Por carta de 24 de enero de 1922 el proyecto seguía tomando forma, volviendo Eschig al tema del papel para las distintas portadas; en ella adjuntaba pruebas de las portadas de edición de *Noches* en la versión de Samazeuilh (en color azul) y de las *Canciones Populares* (en negro):

[...] Para las portadas, estaría encantado si le gustan en estos matices, habiendo comprado este papel hace tiempo. [...] Yo había hecho esta compra cogiendo como modelo el matiz, sobretudo de los originales hechos por M. su hermano, y es la reproducción fiel de los colores. Si hiciera falta otra cosa ahora, perderíamos de nuevo un tiempo precioso para buscar otra tinta, sin contar el perjuicio que eso me causaría. Lo esencial, no es así, es la música, y no el matiz de la portada [...] ⁵²².

Por carta de 11 de agosto de 1923, con la partitura orquestal y las partes instrumentales de *Noches* recién enviadas a Leipzig para su impresión, Eschig preguntaba a Falla qué color deseaba para la portada de esta versión ⁵²³.

Los diseños de las distintas ediciones quedaron finalmente conformados según las observaciones de Falla y de su hermano Germán, quien fue atendido en todo momento por el editor para satisfacer sus deseos.

⁵²¹ AMF 9142-037 (original mecanografiado y firmado).

⁵²² AMF 9143-011 (original mecanografiado y firmado). “[...] Pour les couvertures, je serais enchanté si elles pouvaient vous plaire dans ces nuances, ayant déjà acheté ce papier depuis bien longtemps. [...] J’avais faite cet achat en prenant comme modèle la nuance, ou plutôt les nuances des originaux faits par M. votre frère, et c’est la reproduction fidèle des couleurs. S’il fallait une autre chose maintenant, nous perdriens à nouveau un temps précieux à chercher une autre teinte, sans compter le préjudice que cela me causerait. L’essentiel, n’est-ce pas, c’est la musique, et non la nuance de la couverture [...]”.

⁵²³ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado).

7.5.2. Edición de la versión original para piano y orquesta.

Como hemos especificado anteriormente, por carta de 18 de abril de 1922⁵²⁴ Eschig envió a Falla la copia manuscrita de la partitura de orquesta junto a las pruebas completas de edición, especificando que se trataba de 82 páginas de gran formato. Es la primera vez que se evidencia por carta la existencia de la copia manuscrita orquestal elaborada según el plan de maquetado de los grabadores de Eschig marcado en XLIX A7; inequívocamente vinculamos esta copia a A8⁵²⁵ o a una copia alternativa paralela de las mismas características. En efecto la copia A8 dispone de 82 páginas de música; sin embargo, la edición de Eschig –partitura para piano y orquesta- contiene una portada (página 1), una contraportada con la lista de la plantilla⁵²⁶ (página 2) y 80 páginas de notación musical comenzando con la numerada 3 y finalizando con la numerada 82.

La copia A7, como sabemos, contiene todo el plan previsto por los grabadores de Eschig que establece el diseño gráfico y la paginación que la edición futura debería tener, plan que responde a la perfección al que refleja la publicación de Eschig de 1923 para piano y orquesta. El desfase de las dos páginas extra en la copia manuscrita A8 es debido a que el contenido de sus páginas [2-3] por un lado, y [22-23] por otro, aparecía condensado en dos páginas en el plan mostrado en A7⁵²⁷. El copista de A8, por tanto, no siguió el plan en

⁵²⁴ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

⁵²⁵ A8 es una de de mis fuentes fundamentales y se trata de la copia manuscrita que fue encontrada y localizada en 2017 por la autora de este artículo en los fondos de la OSM en su sede de la calle Barquillo, numero 8 de Madrid, y en su sede del Teatro Real. La denominación corre a cargo de la autora, por coherencia con la nomenclatura del musicólogo A. Gallego. En capítulo aparte [III, 4.] esta copia es analizada en todos sus parámetros. Su papel es trascendente en la consecución del proceso editorial de la obra.

⁵²⁶ La lista de la plantilla orquestal (*nomenclature instrumentale*) de Eschig incluye errores y omisiones que deberían haber sido ser corregidos:

- debería hacerse mención a tres Flautas (en lugar de dos)
- debería especificarse que en el II y III movimientos el Clarinete es en *sib* (en lugar de en *la*, como en I movimiento)
- deberían incluirse mención a los instrumentos de percusión Platos y Triángulo junto a los Timbales.
- debería incluirse la Celesta, que no aparece.
- debería desaparecer la mención a la duración de la obra *Durée: 25 minutes*.

⁵²⁷ A8: página 1 (compases 1-5), página 2 (compases 6-12), página 3 (compases 13-19), página 4 (compases 20-24). Edición: página 3 (compases 1-6), página 4 (compases 7-20), página 5 (compases 21-24). El maquetado se iguala, por tanto, en las páginas 4 y 5 de A8 y edición respectivamente. Incluso la disposición espacial de las páginas se iguala, por cuanto A8 comenzó con la página 1 a la izquierda y la edición con la página 3 a la derecha, resultando en las páginas 4 y 5 la misma disposición espacial (ambas a la derecha). Más adelante, A8: página 22 (compases 136-140), página 23 (compases 141-144). Edición: página 23 (compases 136-144, en una disposición de pentagrama doble). Las partituras se igualan definitivamente incluso en la numeración del paginado y así se mantienen hasta el final de la obra. La página 24 de ambos documentos contiene los compases 145-152 en una disposición de pentagrama triple.

las páginas citadas: en el primer desfase quizás se alejó del mismo por no partir las páginas iniciales de la partitura con más de un sistema de pentagramas; en el segundo desfase pensamos que prefirió no cargar demasiado la página 22 de la copia (equivalente a la página 23 de la edición) con 27 líneas instrumentales repartidas en dos sistemas de 14 y 13 pentagramas respectivamente. En su página 17, de hecho, había incluido 26 pentagramas en dos sistemas de 14 y 12 líneas respectivamente, alcanzando tan alta ocupación del espacio que quizás pensó que ese sería su máximo⁵²⁸. En el capítulo [III, 3.] sobre la copia A7 es analizado el sistema que los grabadores de Eschig emplearon para grabar el maquetado de la futura edición.

Este es el resultado final del paginado de la edición para piano y orquesta de Max Eschig de 1923:

- I movimiento, páginas 3-34 (32 páginas);
- II movimiento, páginas 35-56 (22 páginas);
- III movimiento, páginas 57-82 (26 páginas).

La portada quedó conformada según el diseño de Germán de Falla, incluyendo el título de la obra en castellano y en francés⁵²⁹ (a igual tamaño pero con distinta letra). Tan sólo debajo del título en francés se indica el subtítulo *Impressions symphoniques pour piano et orchestre*, y seguidamente los títulos de los tres movimientos, también en francés:

1. *Au Généralife.*
2. *Danse lointaine.*
3. *Dans les jardins de la Sierra de Cordue.*

El número de la plancha de edición señala M.E. (Max Eschig) 687⁵³⁰. En el interior de la publicación se incluyó la información relativa a las distintas versiones de la obra:

⁵²⁸ Curiosamente la página 18 de la copia A8 es la equivalente a la página 18 de la edición de Eschig; ambas contienen los compases 93-107 del primer movimiento de la obra.

⁵²⁹ *Nuits dans les jardins d'Espagne.*

⁵³⁰ Edición de los materiales orquestales M.E. 688 (1923). Edición de la parte de piano-solo M.E. 689 (1923). Edición de la versión Samazeuilh M.E. 690 (a pesar de ser la primera en aparecer, 1922). Edición orquestal en la versión de bolsillo M.E. 1158 (1923). Reedición orquestal de Eschig M.E. 7934 (1970). Edición de la versión para orquesta de cámara de Eduardo Torres M.E. 8570 (1984). Curiosamente, la numeración es correlativamente inversa al orden cronológico de publicación, siendo la primera en aparecer la versión de Samazeuilh y la última la versión original para piano y orquesta.

Partition d'orchestre...net frs. 25.-
Parties d'orchestre complètes...net frs. 30.-
Chaque partie supplémentaire...net frs. 2.50
Partition d'orchestre in [sic] 16° (format de poche) ...net frs. 6.-
Piano-solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par
G. SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires) ...net frs. 10.-
*Partie du piano-solo...net frs. 6.-*⁵³¹

Y quedaron indicadas las dos direcciones de Eschig que en ese momento tenía en París: 48, *Rue de Rome et 1, Rue de Madrid*. PARIS (8e)⁵³². Además anotó el *Copyright 1922 et 1923*, quizás aludiendo a la versión de Samazeuilh, pues ya bien sabemos que la versión original apareció en 1923. Por carta de 11 de agosto de 1923⁵³³ Eschig confirmó el envío de todo el material corregido a Leipzig para su inmediata impresión, esperando recibir los primeros ejemplares un mes después, es decir a mediados de septiembre de 1923.

La versión original para piano y orquesta de *Noches en los jardines de España* recorrió un largo camino hasta ver la luz como edición; mencionada ya en la correspondencia con Eschig de 1914, fueron necesarios ocho años desde su estreno para que la misma se hiciera realidad. La evolución del manuscrito original de Falla y de las distintas copias manuscritas en activo provocó la coexistencia de contenidos musicales y expresivo-metronómicos no idénticos en las distintas fuentes. Esta situación fue subsanada a través de la sistemación que requirió el primer proceso editorial de la obra, protagonizado por la versión de Samazeuilh; en ella quedaron marcadas las indicaciones expresivas y metronómicas de modo fehaciente. Al ser una partitura arreglada, el siguiente paso en la sistemación de las indicaciones lo dio la copia manuscrita orquestal A8 –o similar-, la cual absorbió los contenidos actualizados de A7 en la forma gráfica dictada por los grabadores de Eschig entre sus páginas; esta copia sirvió de modelo para la grabación de las planchas orquestales.

⁵³¹ “Partitura de orquesta... francos netos 25.-
Partes completas de orquesta... francos netos 30.-
Cada parte suplementaria... francos netos 2.50
Partitura de orquesta en 16° (formato de bolsillo) ... francos netos 6.-
Piano-solo con la reducción de orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para su interpretación hace falta 2 ejemplares) ... francos netos 10.-
Parte de Piano-solo... francos netos 6.-”.

⁵³² Reflejó, así mismo, la dirección de Chester “pour l’Empire Britannique: 11, Great Marlborough Street, London, W.1”.

⁵³³ AMF 9143-037 (original mecanografiado y firmado).

Manuel de Falla Ediciones en 1996-1997 reeditó la obra *Noches en los jardines de España* pero sus ediciones se limitaron a replicar el contenido de Eschig en sus diferentes versiones. Esto significa que las partituras de Eschig han constituido el único vehículo de transmisión de la obra de Falla durante un siglo (1923-2020)⁵³⁴, con sus aciertos y desaciertos. Las mismas perdurarán en el tiempo aún durante varias generaciones, ya que nuestras bibliotecas musicales (y las de nuestros abuelos) albergan sus ejemplares. Resulta en cierto modo melancólico constatar y verificar el sistema de planchas de imprenta con el que fueron elaborados, en aquella época en la que los odenadores y los sofisticados medios de impresión de los que disponemos hoy en día quedaban tan lejanos. Es por ello que podemos catalogar estas ediciones de históricas, por el proceso que sufrieron, porque pasaron por las manos de Falla y por la existosa carrera de obstáculos que se prolongó durante siete años para poder ver la luz.

7.6. Mención a *Noches* en la versión de cámara de Eduardo Torres (editada en 1984).

La versión de *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta de cámara fue realizada por el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla Eduardo Torres en 1926 (y publicada por Max Eschig en 1984). El arreglo se destinó para su interpretación a cargo de la Orquesta Bética de Cámara, formación en cuya creación y posterior desarrollo tuvo mucho que ver Manuel de Falla. Dicha formación de cámara hizo su presentación el 23 de marzo de 1923, a raíz del estreno del *Retablo de Maese Pedro* en el Teatro de San Fernando de Sevilla, con el propio Manuel de Falla como director.

Esta versión de las *Noches* fue revisada por Falla; en su plantilla orquestal se suprimieron los trombones, y las trompas quedaron reducidas a dos. Se estrenó en el Teatro San Fernando de Sevilla el 14 de diciembre de 1926 con el propio Manuel de Falla como director y con Frank Marshall al piano.

⁵³⁴Como sabemos, tan sólo recientemente han aparecido en el mercado dos ediciones Urtext revisadas según el manuscrito (a raíz de esta investigación) que vienen a enriquecer las publicaciones de la obra: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450; y *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, G. Henle Verlag, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*; ambas con *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

La versión de cámara distingue la siguiente plantilla instrumental:

2 Flautas (Piccolo)
2 Oboes
1 Corno Inglés
2 Clarinetes en *la* en I movimiento y en *sib* en II y III movimientos
2 Fagots
2 Trompas en *fa*
2 Trompetas en *do*

3 timbales, platos y triángulo
celesta
arpa
violines
violas
violonchelos
contrabajos

La edición de Eschig es de 1984 y contiene el número de plancha M.E. 8570. En la misma se persigue el mismo maquetado que en la edición de la versión original. Sin embargo, la diferencia de notación de algunos pasajes y la instrumentación modificada provocan cambios en el paginado⁵³⁵; contiene 88 páginas de música notada, comenzando en la numerada 3 y finalizando en la numerada 90. Los pasajes alterados se muestran en la partitura editada con una grafía distinta, simulando la mano de un copista –las notas más redondeadas en sus cabezas, así como sus plicas, el trazo de los silencios o las expresiones en letra, en adelante efecto “a mano”-. Dicha impresión resulta gráficamente interesante, por cuanto las modificaciones son fácilmente visibles. Al ser una edición de 1984, Falla no participó en la toma de decisiones ni en el desarrollo de la misma, como sí sucedió con la versión de Samazeuilh y su orquesta reducida a un piano a cuatro manos.

La edición de la versión de cámara de *Noches en los jardines de España* arrastra, lógicamente, los errores de la edición de la versión original en los fragmentos originales. Además contiene algunos errores propios en los fragmentos modificados, resultando una partitura cuya revisión se hace necesaria. Indudablemente el reciente hallazgo del

⁵³⁵ Hasta la página 16 de ambas publicaciones el maquetado es idéntico.

manuscrito de Falla en 2016, junto con la localización de la copia manuscrita A8 y de los materiales del estreno MAT.A8 aclaran muchos conceptos antes indescifrables. El cotejo de estas fuentes con la copia manuscrita A7 y la edición de Eschig de 1923 permite una visión completa de la red de documentos que han conformado las distintas versiones de la obra, incluida la original, tal cual han llegado a nuestros días.

En las 90 páginas de esta edición los movimientos se distribuyen de la siguiente manera (en la versión original para piano y orquesta son 82, comenzando igualmente el I movimiento en la página 3):

- I movimiento, páginas 3-37 (35 páginas);
- II movimiento, páginas 38-60 (23 páginas);
- III movimiento, páginas 61-90 (30 páginas).

En la versión original, por el contrario:

- I movimiento, páginas 3-34 (32 páginas);
- II movimiento, páginas 35-56 (22 páginas);
- III movimiento, páginas 57-82 (26 páginas).

El desfase del paginado entres ambas ediciones comienza en la página 17, donde el editor necesita una página entera para escribir los compases 80-87 del I movimiento⁵³⁶ (mientras que en la versión original la página 17 contiene los compases 80-92 del I movimiento).

Algunas páginas mantienen la misma distribución de compases en ambas versiones, como es el caso de las páginas 21 (compases I, 108-116), 24 (compases I, 128-131), 27 (I, 145-152), 38 (II, 1-5), 47 (II, 62-67), 65 (III, 32-36), entre otras. Pero cada una de ellas contiene sus propias características, que voy a comentar resumidamente, puesto que un análisis exhaustivo de la edición de esta versión no es el objeto de este trabajo:

⁵³⁶ En este apartado, al nombrar números de página nos estamos refiriendo a la numeración del paginado de la edición de Eschig en la versión para orquesta de cámara de Eduardo Torres y en la versión original para piano y orquesta, salvo mención expresa distinta.

[21]: los 18 pentagramas de esta página están reescritos con el efecto “a mano”.

[24]: de los 21 pentagramas de esta página, los 10 superiores –viento madera y viento metal- están reescritos con el efecto “a mano”; los 11 inferiores –*timpani*, platos, arpa, piano y cuerda- están reproducidos con la plancha de la versión original. Incluso la nomenclatura de cada instrumento en el margen izquierdo de cada pentagrama responde claramente a una y otra grafía.

[27]: toda la página está reproducida con la plancha de la versión original en todos sus conceptos, incluyendo las indicaciones expresivas.

[38]: la página reproduce el comienzo del II movimiento, con sus correspondientes aclaraciones instrumentales distintas a las de la versión original y eliminando un pentagrama con respecto a esta (el de los trombones). La notación musical está reproducida con la plancha de la versión original.

[47]: los 20 pentagramas de esta página reproducen los de la edición de la versión original con la misma plancha. Salvo en los pentagramas centrales de las 2 trompas –*corni*- (2 pentagramas) y las 2 trompetas (1 pentagrama), que aparecen con la grafía efecto “a mano” porque la notación musical de los mismos está modificada.

[65]: los 17 pentagramas de esta página reflejan los 18 de la edición de la versión original, salvo en los pentagramas centrales de los 2 fagotes (2 pentagramas), las 2 trompas (2 pentagramas) y las 2 trompetas (1 pentagrama), que aparecen con la grafía efecto “a mano” porque la notación musical de los mismos está modificada. El pentagrama superior de los fagotes contiene, además, en su transcripción “a mano” el error del olvido de un sostenido en el *sol* (III, compases 32-36).

La versión de Eduardo Torres está autorizada y revisada por Falla⁵³⁷, sin embargo el crítico Enrique Franco tituló su crónica del Festival de Granada del 6 de julio de 1984 para *El País*: “Un arreglo de Falla que no es de Falla”. En ella el crítico comenzaba diciendo:

Los tres estrenos de Manuel de Falla en el Festival Internacional de Granada pueden ser cuestionados por distintas razones. Explicarlas parece no sólo oportuno sino necesario. [...]

⁵³⁷ Como sabemos, se estrenó en el Teatro San Fernando de Sevilla el 14 de diciembre de 1926 con el propio Manuel de Falla como director y con Frank Marshall al piano.

En cuanto a la versión de cámara de *Noches* que nos ocupa, relataba:

[...] Peor [que la adaptación de Falla de *Pantomima y Danza del fuego* de *El amor brujo* para sexteto⁵³⁸] es el asunto de los *nocturnos*, como Falla acostumbraba a denominar a las *Noches en los jardines de España*, en su versión para orquesta de cámara. Se ha presentado como una adaptación del propio Falla, tanto en los programas como en el comentario firmado por A. T.⁵³⁹ (bien pintoresco, por cierto). Las palabras de don Manuel nos aclaran suficientemente la cuestión. El 9 de octubre de 1925 escribe a Eduardo Torres, presidente y cofundador de la Orquesta Bética de Sevilla “Sólo he podido empezar a ver su trabajo de adaptación de los nocturnos para la Bética”, escribe Falla. “Crea usted, querido don Eduardo, que sólo por ser usted quien me honra ocupándose de ello, accedo a que se toque la obra con orquesta reducida, pues ya sabe usted mi manera de pensar en estas cuestiones. Ahora sí: ruego a usted encarecidamente que la orquesta no incluya la obra en su repertorio para tocarla fuera de Sevilla, pues ya me han pedido autorización para un arreglo análogo en muchas ocasiones y siempre la he negado”. Se esgrime el hecho cierto de que don Manuel revisó o corrigió el buen trabajo de Torres, pero esto mismo hizo en cuantos arreglos ajenos de su música se hicieron con su conocimiento implícito o explícito, empezando por las transcripciones de las *canciones* realizadas por Paul Kochanski. La Bética tocó bastante esta versión reducida de las *Noches*, y hasta la grabó en discos (de 78 revoluciones), dirigida por Halffter y con Manuel Navarro al piano. [...]

⁵³⁸ Enrique Franco da a entender que esta adaptación se hizo para sexteto, según el gusto imperante de la época. El café era casi la única posibilidad de ampliar la difusión de las obras, cuando no existía la radio o el disco. Antonio Gallego menciona esta adaptación para sexteto y la numera como 45 en GALLEGO, Antonio: “Los inéditos de Manuel de Falla...*El amor brujo*: número 44 –obra inédita, gitanería en un acto y dos cuadros, 1915-; número 45 –obra inédita, versión para sexteto, 1915 y revisada en 1926-; número 48 –obra inédita, versión de concierto, 1916-; número 51 –obra inédita, versión de concierto para pequeña orquesta, 1917-; y número 68 –ballet en un acto, editado por Chester, 1925-. Véase [II, 7.3.6.]. De todos modos, Falla se guardó el arreglo y sólo lo sacó a relucir con ocasión del homenaje que le rindiera la Academia Santa Cecilia de Cádiz, dirigida, a la sazón, por José Gálvez Ruiz (1874-1939), amigo muy querido y profesional estimado. No se había interpretado antes tal sexteto, pues en carta de 31 de enero de 1926, el autor de *El amor brujo* dice a Gálvez: “Si quiere le enviaré un arreglo para sexteto de la danza del fuego y la pantomima de *El amor brujo*. Pero tendría usted que hacer mandar hacer las copias. No tengo más que la partitura. La presentación de este pequeño y circunstancial trabajo en concierto, se me antoja, cuando menos, una exageración, sin otro interés que el anecdótico”. La tercera adaptación cuestionada en este artículo por Franco es la de *El corregidor y la molinera*, en su consideración como obra diferente a *El sombrero de tres picos*.

⁵³⁹ Desconocemos a quien alude Enrique Franco con las siglas A.T.

8. El Manuscrito de *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur⁵⁴⁰.

Un minucioso análisis de la correspondencia y de otros datos demuestra cómo el manuscrito original de *Noches en los jardines de España* llegó a formar parte de la amplia y valiosa colección de manuscritos del mecenas suizo Werner Reinhart en 1926. A su muerte pasó a la *Stadtbibliothek* de Winterthur, como legado de su propiedad.

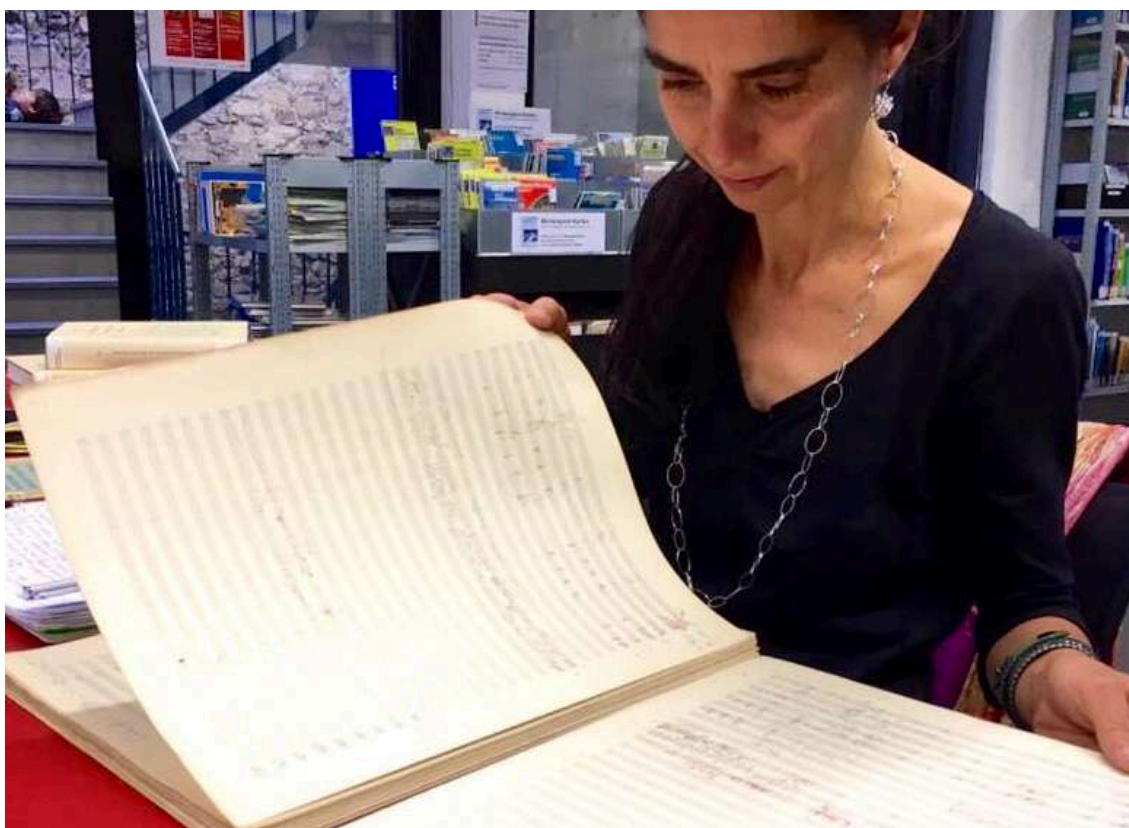


Ilustración 11. La investigadora Isabel Puente en la *Stadtbibliothek* de Winterthur (Suiza) el 6 de Mayo de 2016 analizando el manuscrito original de *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.

Los jardines andaluces de Falla se custodian desde hace 94 años (1926-2020) en esta ciudad suiza. Las líneas de este capítulo presentan la historia de este viaje de Granada a

⁵⁴⁰ PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “Manuel de Falla y *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur”. *Op. cit.* pp. 71-106.

Winterthur y demuestran la existencia de este manuscrito fundamental en la obra de Manuel de Falla y en la música española de la primera mitad del siglo XX.

El documento se conserva íntegro y en buenas condiciones, bajo la signatura Dep RS 19/2 -que porta la siguiente aclaración: *Orig, mit Blei- und Rotstift geschrieben*⁵⁴¹-.

El mismo es accesible en el sitio web: https://katalog.winterthur.ch/TouchPoint_touchpoint/start.do?View=sawi&Language=de [última consulta 10-01-2021].

8.1. Werner Reinhart.

Werner Reinhart fue un comerciante suizo, filántropo y clarinetista *amateur*. Heredó su fortuna del negocio familiar *Volkart Brothers*, empresa que se estableció simultáneamente en Suiza y en La India en 1851, dedicada principalmente al comercio del algodón y del café. La Fundación de la empresa se constituyó en el centenario de su nacimiento, en 1951; Werner Reinhart y tres de sus hermanos fueron los fundadores. Hoy en día sigue existiendo y desde 1985 es dirigida por un sobrino de Werner, Andreas Reinhart, apoyando actividades artísticas junto a iniciativas sociales y ambientales. Werner, sin embargo, no se dedicó nunca en plenitud a la compañía empresarial porque sus inquietudes eran otras. Reinhart fue gran amante del arte y por ello patrón y protector de escritores y compositores relevantes, muy especialmente de Rainer Maria Rilke (1875-1926) y de Igor Stravinsky (1882-1971).

Reinhart, junto a su colega Hermann Scherchen (1891-1966) -director titular de la *Orchester Musikkollegium* Winterthur entre 1922 y 1950- jugó un papel preponderante en el devenir de la vida musical en Suiza, y en Winterthur en particular, basando todo su interés y compromiso en la música contemporánea. Ambos intervinieron, incluso, en las *premieres* de numerosas obras como músicos integrantes de la orquesta.

La Fundación *Rychenberg* (como pasó a denominarse el legado de Reinhart en la *Stadtbibliothek* de Winterthur) fue constituida para obtener fondos dirigidos a hacer realidad las actividades culturales -principalmente musicales- del *Musikkollegium* de

⁵⁴¹ Traducción al castellano: “Original, escrito a lápiz y lápiz rojo”. El primer sustantivo referido a “lápiz” se corresponde con el lápiz carbón.

Winterthur, institución que se remonta al 1629. La imponente y aristocrática *Villa Rychenberg*, que albergó conciertos y reuniones de artistas e intelectuales durante la vida de Reinhart, y los verdes y frondosos jardines de su propiedad, pasaron a su muerte al *Musikkollegium*. Actualmente la *Villa* alberga sus dependencias y por ello es habitual hoy en día ver a los estudiantes traspasar las puertas de la misma y cruzar los jardines con sus instrumentos para acudir a sus clases o ensayos. La *Stadtorchester Winterthur* original, ligada a la institución, data de 1875, y es la orquesta más antigua de Suiza. Hoy en día es denominada *Orchester Musikkollegium Winterthur* y desde 2009 su director titular es el escocés Douglas Boyd. En la Biblioteca de Winterthur existe también la signatura *Musikkollegium Winterthur* (Dep MK).

Entre los protegidos de Reinhart destaca la figura de Rainer Maria Rilke. El escritor se benefició de la posibilidad de residir entre 1921 y 1926 en el *Chateau* de Muzot, en la Sierra Valais, en el *Commune* de Veyras, mantenido por el empresario, quien adquirió dicha propiedad para que Rilke pudiera trabajar. Allí recaló el poeta en 1919, viajando desde Múnich, con el pretexto de una invitación cursada para dar una conferencia en Zúrich. Sin embargo, su único deseo era huir del escenario de la posguerra, que no le dejaba trabajar en sus *Elegías de Duino*, el libro de 10 poemas que comenzó en el Castillo de Duino, Trieste, en 1912 (propiedad de su amiga y protectora la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, 1855-1934). Las *Elegías de Duino* fueron finalizadas en Muzot en 1922 y se publicaron en Leipzig en 1923; fue también en Muzot, en febrero de 1922, donde Rilke escribió sus 55 *Sonetos a Orfeo*, inspirados en la muerte prematura en 1919 de una joven y hermosa bailarina, Wera Ouckama Knoop (1900-1919), por quien él sentía una gran admiración. También en esta época accedió Rilke, por medio de Reinhart, a la violinista australiana Alma Moodie (1898-1943), a quien el mecenas conoció en 1922, encargándose a partir de entonces de su carrera. De hecho, Reinhart se convirtió en el cerebro y motor de sus actividades, le regaló un violín *Guarnerius* que había pertenecido antes a Fritz Kreisler, le presentó a los nombres prominentes de la escena de la música contemporánea del momento y la introdujo como solista en varios de los conciertos de los Festivales de la ISCM (*Internacional Society for Contemporary Music*). Moodie estrenó el *Concierto* para violín de Hans Pfitzner (1869-1949) en Núremberg en 1924; el de Ernst Krenek en 1925 en Dessau (a quien ayudó para obtener asistencia financiera haciendo de mediadora con Werner Reinhart); y ese mismo año en Frankfurt llevó a cabo también la *premiere* de la *Suite* sobre temas, fragmentos y piezas de

Pergolesi para violín y piano de Stravinsky –arreglo que realizó el compositor ruso a partir de su obra *Pulcinella*-⁵⁴². Alma Moodie visitó a Rilke en Muzot en abril de 1923 y otra vez en abril de 1924, bajo la insistencia de Reinhart y con el único propósito de tocar Bach para él. Sobre su forma de tocar escribió el poeta en carta privada:

[...] Qué sonido, qué riqueza, qué determinación. Ese y los “Sonetos a Orfeo” eran dos cuerdas de la misma voz [...].

Moodie, como Falla, acudió también al cuarto Festival de la ISCM en Zúrich en 1926, en calidad de solista del *Concierto para Violín y Orquesta de instrumentos de Viento opus 12* de Kurt Weill (1900-1950), dirigido por Fritz Busch (1890-1951)⁵⁴³.



Ilustración 12. Werner Reinhart, Alma Moodie y Reiner Maria Rilke en Sion (Suiza), 1923.

⁵⁴² *Pulcinella* fue escrita por Stravinsky a iniciativa de Serguéi Diaghilev (1872-1929), después de que Manuel de Falla rechazara tal propuesta. El ballet fue estrenado en la Ópera de París el 15 de mayo de 1920 bajo la batuta de Ernest Ansermet. El bailarín Léonide Massine (1896-1979) fue el responsable de la coreografía y Pablo Picasso diseñó los trajes y decorados originales.

⁵⁴³ El cuarto Festival de la ISCM tuvo lugar en Zúrich del 18 al 23 junio de 1926. El estreno de Kurt Weill con Moodie como solista al violín se celebró en concierto del 23 de junio de 1926 en la *Tonhalle*. Las representaciones de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla tuvieron lugar tres días antes, el 20 de junio en dos sesiones matinales, en el *Kunstgewerbemuseum*.

La relación entre Stravinsky y Reinhart fue especialmente rica. Cuando el compositor abordaba su obra *La historia de un soldado* se acercó a Reinhart en busca de ayuda financiera. El empresario, con su generoso mecenazgo, hizo posible la puesta en marcha de esta obra con texto del poeta y novelista suizo Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947). Su estreno fue el 28 de septiembre de 1918 en el Teatro Municipal de Lausanne, a cargo de Ernest Ansermet, que fue siempre un protagonista principal en el devenir de esta obra. En señal de profunda gratitud, el compositor regaló a Reinhart el original del manuscrito, que aparece dedicado⁵⁴⁴. Stravinsky, un año después, escribió las *Tres piezas para clarinete*, dedicadas a Reinhart, las cuales constituyen uno de los más grandes trabajos del compositor entre sus obras “pequeñas”. Además, el mecenas organizó, durante 1919, una serie de conciertos dedicados a la música de cámara del compositor ruso que incluía, a instancia suya, el estreno en Lausanne el 8 de noviembre de 1919, de una *Suite* de cinco números de la *Historia de un soldado*, arreglada por Stravinsky para clarinete, violín y piano, con el fin de ser tocada por el mismo Reinhart al clarinete⁵⁴⁵. El mecenas suizo era un clarinetista aficionado lo bastante bueno como para dominar la música más difícil.

Reinhart tuvo relación y correspondencia con otros grandes nombres del panorama artístico musical europeo de principios del siglo XX. En ciertos círculos era conocido como “el Mecenaz de Winterthur”. Admirado y rodeado siempre por los grandes intelectuales de la época, la pintora suiza Alice Bailly (1872-1938) lo denominó *l’homme aux mains d’or* (“el hombre con manos de oro”), y el retrato que le hizo en 1920 lo tituló “El hombre con el corazón de oro”. También Oskar Kokoschka (1886-1980) lo retrató en 1947.

Otro de sus protegidos fue Othmar Schoeck, compositor y director de la Orquesta Sinfónica de St. Gallen. Schoeck disfrutó del apoyo financiero de Werner Reinhart, lo

⁵⁴⁴ *Stadtbibliothek Winterthur, Ryckenberg Stiftung Dep RS 75*: Stravinsky Igor (1882-1971), “Musique de l’Histoire du Soldat: dédiée à Werner Reinhart: témoignage d’une vive sympathie et grande reconnaissance: partition d’ensemble. Morges, 1918”. Traducción al castellano, “Música de la Historia de un soldado: dedicado a Werner Reinhart: testimonio de una viva simpatía y gran reconocimiento: partitura de grupo. Morges, 1918”. Morges es una ciudad suiza del cantón de Vaud.

⁵⁴⁵ Este mismo arreglo fue el interpretado en la Residencia de Estudiantes de Madrid durante la visita de Stravinsky a España en 1933. Como dato curioso, nos gustaría mencionar que Falla tocó el 6 de enero de 1923, para la función de títeres en casa de Federico García Lorca (1898-1936), la parte de piano de este arreglo para clarinete, violín y piano de *La historia de un soldado* en sus números: *Danza del Diablo* y *Vals*. En aquella ocasión fue acompañado por José Gómez al violín y Alfredo Baldrés al clarinete. Según Lorca esa interpretación parcial de la *Suite* constituyó su estreno en España.

que le permitió dedicarse a componer sin tener que preocuparse de otras obligaciones. Al mecenas le dedicó varias de sus obras, entre otras, su *Sonata* para clarinete bajo y piano *opus* 41, compuesta en 1928.

Paul Hindemith dedicó a Werner Reinhart su *Quinteto* con clarinete, cuyo estreno se produjo en el primer Festival de la ISCM en Salzburgo en 1923, concretamente el 7 de agosto.

Ernst Krenek y su mujer, la escultora austriaca Anna Mahler (1904-1988), hija de Gustav y Alma Mahler, vivieron en Zúrich entre 1924 y 1925 por invitación de Reinhart. El compositor conoció al mecenas por medio de la ya citada violinista Alma Moodie cuando buscaba apoyo financiero para la composición de su *Concierto* para violín *opus* 29, dedicado precisamente a Moodie en gratitud por dicha presentación, y estrenado por ella en 1925. El compositor y la violinista además tuvieron un *affaire* sentimental una vez que el matrimonio con Anna Mahler fracasó. Su *Kleine Suite opus* 28, de 1924, está dedicada a Werner Reinhart.

Con Arthur Honegger le unió el especial mecenazgo que ambos (Reinhart y Honegger) versaron en el Teatro de *Jorat*, en Mézieres, a 20 km de Lausanne, y construido en 1908 a instancias de René Morax (1873-1963). Este dramaturgo puso en pie en 1921 en dicho teatro el oratorio *Le Roi David*⁵⁴⁶ junto al entonces joven compositor. Honegger dedicó al mecenas su *Sonatina* para clarinete y piano, compuesta en 1922. Reinhart también apoyó la interpretación de la *Pastorale d'été* el 9 de noviembre de 1922 en Berlín, dirigida por Bernhard Seidmann (1891-1953).

Anton Webern (1883-1945) pudo asistir al estreno de sus *Variaciones* para orquesta *opus* 30⁵⁴⁷ en Winterthur el 3 de marzo de 1943, gracias a la mediación financiera y diplomática de Reinhart, saliendo así de su aislamiento político en Austria. Diecisiete años antes, sus *Cinco Piezas* para orquesta *opus* 10 fueron dirigidas por él mismo en el

⁵⁴⁶ *Le Roi David* –“König David” en el programa suizo de la ISCM- fue también programado en el cuarto Festival de la ISCM en Zúrich en 1926, precisamente el 18 de junio en la *Tonhalle*, con Volkmar Andreae (1879-1962) como director, el *Gemischte Chor Zürich* y la Orquesta *der Tonhallegesellschaft Zürich*. Junto a ella los *Psalmus hungaricus opus* 13 para coro, tenor solo y orquesta de Zoltan Kodaly (1882-1967).

⁵⁴⁷ Penúltima obra de su catálogo, anterior a la *Cantata* n° 2 para soprano, bajo, coro y orquesta, op.31.

cuarto Festival de la ISCM celebrado en Zúrich en 1926⁵⁴⁸, en la misma edición en que se programó, por tanto, el *Retablo de Maese Pedro* y al que asistió Falla invitado por Reinhart.

Werner Reinhart fue una figura presente en prácticamente todos y cada uno de los actos de trascendencia cultural e intelectual de la época en Suiza. Sus múltiples facetas lo hicieron imprescindible en cualquier iniciativa social y financiera que tuviera lugar en el campo del arte. Y convirtió su ciudad, Winterthur, en un centro de referencia al que acudieron artistas y creadores a la búsqueda del encuentro personal, manteniendo especialmente el firme propósito de difundir y preservar la música contemporánea.

Una de las principales iniciativas de Werner Reinhart fue su participación en la constitución de la Sección Suiza de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea -ISCM⁵⁴⁹ (*Internacional Society for Contemporary Music*–ISCM; *Société Internationale pour la Musique Contemporaine*–SIMC; *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*–IGNM) en octubre de 1922. La ISCM había nacido con los siguientes fines, como rezaban sus estatutos⁵⁵⁰:

1. Acrecentar el perfil de la música contemporánea a través de la fuerza colectiva impulsada por el trabajo global de la Sociedad y de sus miembros.
2. Perseguir la exposición, la investigación y la interpretación de la música contemporánea a través de las iniciativas de los miembros, así como a través de colaboraciones con asociaciones afiliadas.
3. Presentar en todo el mundo la diversidad de la música contemporánea a través del Festival de los Días de la Músicas del Mundo.

⁵⁴⁸ Concierto del 22 de junio 1926 en la *Tonhalle*, junto a obras de William Turner Walton (1902-1983), Paul Hindemith, Alfredo Casella (1883-1947), Ernst Levy (1895-1981), Pierre Octave Ferroud (1900-1936) y Alexandre Tansman (1897-1986). Dichas obras fueron interpretadas por distintos directores, incluyendo a Casella y Webern, que dirigieron sus propias obras.

⁵⁴⁹ La ISCM cuenta actualmente con más de 60 organizaciones colaboradoras a lo largo de 50 países, en todos los continentes. Curiosamente no existe la Sección Española como tal, mientras que sí forma parte de ella la Asociación Vasco-Navarra de Compositores (que se difunde bajo el acrónimo *Musikagileak*).

“1. Raise the profile of contemporary music through the collective strength of the Society’s global network and membership makeup.
2. Pursue exposure, research and performance of contemporary music through initiatives by its membership, as well as collaboration with affiliated bodies.
3. Showcase the diversity of contemporary music worldwide through the World Music Days Festival”.
Esta y las siguientes traducciones al castellano del inglés son de la autora de este trabajo.

Werner Reinhart, junto con sus colegas músicos Bela Bartók (1881-1945), Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud (1892-1974), Maurice Ravel (1875-1937), Alban Berg, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern y otros apoyos institucionales y financieros, dio a luz, tras una previa Asamblea en Londres, al Primer Festival de la ISCM, en Salzburgo, entre el 2 y el 7 de Agosto de 1923. La copia de la carta -mecanografiada en inglés y fechada el 31 de octubre de 1922- que Werner Reinhart envió al Secretario de la Oficina Central de la ISCM, sita en Londres, da fe de su fundamental actividad en la formación de la Sección Suiza.

[...] A mi vuelta de Salzburgo, me acerqué directamente a varias de las más importantes personalidades Suizas en este tema. La opinión de ellos era que en un país pequeño como es Suiza no podríamos formar una nueva corporación musical aparte de la ya existente *Schweizerische Tonkünstlerverein* (Asociación de Músicos Suizos) [...] ⁵⁵¹.

Esta *Schweizerische Tonkünstlerverein* fue fundada en 1900 y su Presidente entre 1920 y 1925 fue Volkmar Andreae (1879-1962), compositor y ex-director de la Orquesta *Tonhalle* de Zúrich y director del Conservatorio de Zúrich, persona igualmente muy activa en la vida artística suiza del momento. Proseguía la carta:

[...] Por eso pensé que era procedente preguntar al presidente de la *Schweizerische Tonkünstlerverein*, Dr. Volkmar Andreae en Zúrich, para tantear la cuestión de formar una sección Suiza de la Sociedad Internacional con sus comités y formar un comité de esta nueva sociedad con los más prominentes miembros de la *Tonkünstlerverein*, así como con sobresalientes músicos de fuera de esta corporación [...]. Me alegra informarle de que he recibido de la *Tonkünstlerverein* una carta donde ellos [algo añadido a mano] han formado el siguiente grupo, que le envían para su aprobación:

Dr. Volkmar Andreae, presidente de la *Tonkünstlerverein*

Dr. Hermann Suter, vice-presidente de la “

Sr. Emile Lamber, secretario de la “

Sr. Ernest Ansermet, director de la *Orchestra Romand* (Ginebra, a mano)

Sr. Werner Reinhart, secretario honorífico y tesorero del *Musikkollegium*
Winterthur

⁵⁵¹ El original es en inglés: “[...] On my return from Salzburg I at once approached several of the leading Swiss musical personalities in this matter. Their opinion was that in a small country like Switzerland we could not form an entirely new musical cooperation apart from the already existing “Schweizerische Tonkünstlerverein” (Association des Musiciens Suisses) [...]”.

Sr. Reinhold Laquai, compositor, en Zúrich,
Sr. Jean Dupèrier, compositor, en Ginebra. [...] ⁵⁵².

Y así nació la Sección Suiza de la ISCM, que ha hospedado el Festival en los años 1926 (Zúrich), 1929 (Ginebra), 1957 (Zúrich), 1970 (Basilea), 1991 (Zurich) y 2004 (en distintas ciudades de la Confederación Helvética).

8.2. 1926: Falla en Zúrich.

Manuel de Falla acudió al cuarto Festival de la ISCM, organizado en Zúrich del 18 al 23 de junio de 1926, invitado por Werner Reinhart ⁵⁵³. El viaje ⁵⁵⁴ de Granada a Madrid lo inició el lunes 7 de junio y en dicha ciudad se instaló en casa de su amigo Manuel Prieto, en la calle Cervantes 34 del barrio de Las Letras. Prosiguió hacia Barcelona el miércoles 9 de junio, en el Rápido de Madrid, haciendo escala en casa de su amigo Juan Gisbert (1884-1974), en la calle Bruch 48. Gisbert le acompañó en el resto del viaje, y ambos llegaron a Zúrich el martes 15.

Juan Gisbert fue un empresario catalán cuyo padre cultivó una gran amistad con Felipe Pedrell (1841-1922). Falla acababa de volver de París, y conoció a Gisbert en Barcelona, precisamente en casa de Pedrell. Desde entonces, el empresario incluyó en sus viajes gestiones con editoriales, con gerentes y con distintas instituciones en favor de Falla y de

⁵⁵² “[...]I therefore thought it fit to ask the president of the “Schweizerische Tonkünstlerverein”, Dr. Volmar Andrae in Zurich, to discuss the question of forming a Swiss section of the International Society with his committee and to form a committee of this new society amongst the prominent members of the “Tonkünstlerverein” as well as of some musicians standing apart from that body [...]. I am glad to inform you that I have now received from the “Tonkünstlerverein” a letter where they [algo añadido a mano] have formed the following group, which they submit to you for your approval:

Dr. Volkmar Andrae, president of the “Tonkünstlerverein”

Dr. Hermann Suter, vice-presidente of the “

Mr. Emile Lamber, secretary of the “

Mr. Ernest Ansermet, conductor of the “Orchestra Romand” (Geneva, handwriting)

Mr. Werner Reinhart, Hon. Secr. & Treas. “Musikkollegium” Winterthur

Mr. Reinhold Laquai, composer, at Zurich,

Mr. Jean Dupèrier, composer, at Geneva. [...]”.

⁵⁵³ En 1926, con motivo de su cincuenta cumpleaños (nació el 23 de noviembre de 1876), Falla fue nombrado “hijo adoptivo” de Sevilla e “hijo predilecto” de Cádiz, entre otros reconocimientos. En diciembre de 1926 tuvo precisamente lugar el estreno de *Noches en los jardines de España* en la versión de Eduardo Torres, en el Teatro San Fernando de Sevilla.

⁵⁵⁴ Salió de Madrid el 7 de junio y llegó a Zúrich el 15 de junio (1926).

sus obras, sirviéndole de gran ayuda en todos esos temas. Recordaba el empresario en un texto propio publicado en la *Gaceta Ilustrada*⁵⁵⁵ el 25 de noviembre de 1961:

[...] Pedrell me nombró su albacea testamentario y me legó la gran amistad con Falla, vivamente mantenida durante 30 años [...]⁵⁵⁶.

La primera carta que existe entre Gisbert y Falla es del 7 de noviembre de 1922, a causa de la muerte de Pedrell. Como ya sabemos, el empresario catalán acompañó al compositor en su viaje a Zúrich en 1926 (sumándose al mismo desde la escala barcelonesa) y en el texto citado de la *Gaceta Ilustrada* aludía Gisbert a dicho viaje:

[...] En el tren hablamos, como es natural, de un sinfín de cosas. Falla me dijo que había hecho *La vida breve* y *El amor brujo* para Andalucía. *El sombrero de tres picos* para Aragón y *El retablo* para Castilla y tenía un enorme interés en hacer algo para Cataluña. Entonces fue cuando yo le sugerí a mi amigo que hiciera *La Atlántida*, el magno poema de mosén Jacinto Verdaguer. Don Manuel no conocía el libro [...] le prometí enviarle un ejemplar en catalán [...]. Como Falla no conocía tampoco el catalán, accedió a mi propósito de enviarle además un diccionario [...]⁵⁵⁷.

En el Archivo Manuel de Falla existen más de 180 cartas cruzadas entre Gisbert y Falla, que dan muestra de la rica y verdadera amistad entre ambos. Desde 1992 el Fondo Juan Gisbert pertenece al Archivo Manuel de Falla, cuya importancia estriba, sobretodo, en la gran cantidad de documentación que contiene sobre el compositor.

⁵⁵⁵ Revista semanal de actualidad que apareció en España entre 1956 y 1984, editada por la familia del conde de Godó, propietaria de *La Vanguardia*.

⁵⁵⁶ PINO, Rafael del. “Juan Gisbert Padró: la solícita amistad” en *La opinión de Granada*, 3 diciembre 2006, p. 44, que alude al texto de Gisbert publicado en *Gaceta Ilustrada* el 25 noviembre 1961.

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 44.



Ilustración 13. Juan Gisbert y Manuel de Falla en Pisa (Italia), 1926.

John Brande Trend (1887-1958) y Edward Joseph Dent (1876-1957) -dos personas importantes en ciertos momentos de la vida de Falla- también se encontraron con Manuel de Falla en el festival de la ISCM en Zúrich; el primero, que a finales de mayo se hospedaba en el Hotel Falcón de Barcelona, llegó desde Aviñón haciendo escala en la *Villa Costabelle*, en Alassio, en la costa italiana; Dent, por su parte, era el Presidente de la ISCM desde 1922.

Edward Joseph Dent⁵⁵⁸ fue el primer Catedrático de Música en la Universidad de Cambridge (puesto que ocupó entre 1926 y 1941) y Presidente de la ISCM en dos etapas (1922-1938 y 1945-1947). Tiene escritos sobre Händel, Scarlatti, Mozart y sobre ópera. Fue musicólogo y traductor de libretos de ópera escritos en italiano, alemán, ruso, húngaro...

⁵⁵⁸ En el Archivo Central *King's College* de la Universidad de Cambridge se encuentran catalogadas 10 cartas de la correspondencia que Manuel de Falla escribió a E. J. Dent entre el 15 de julio de 1922 y el 2 de junio de 1933, bajo la referencia EJD/4/135. Se trata de 3 cartas manuscritas firmadas, 1 carta mecanografiada firmada y 6 postales manuscritas firmadas.

John Brande Trend⁵⁵⁹ fue alumno de Dent en Cambridge, y luego mantuvo con él una gran amistad; se conocieron en 1908. Trend vino a España en 1919 como corresponsal de la revista inglesa *The Athenaeum*. En aquella época Falla acababa de volver a España desde París y planteaba instalarse en Granada. Al igual que su maestro, Trend también quiso traducir textos de algunas obras de Falla, y lo hizo del *Retablo*, del *Soneto a Córdoba* y de las *Siete Canciones Populares*. Existe una interesante correspondencia entre Falla y Trend –que alude en numerosas ocasiones a Dent así como a otros amigos comunes de ambos- que ha sido publicada en 2007 por la Universidad de Granada y el Archivo Manuel de Falla⁵⁶⁰. Por carta de 5 de marzo de 1920 escribía Falla a Trend:

[...] Pediré a Eschig un ejemplar de *La vida breve* que tendré muchísimo gusto en enviarle. Inútil decirle cuánto me gustaría que usted la tradujera, como amablemente me ha dicho [...]⁵⁶¹.

Y por telegrama de 9 de junio de 1926 desde Aviñón escribió Trend a la organización del Festival:

[...] Falla, Dent y yo llegaremos a Zúrich el martes [...]⁵⁶²,

para asistir, precisamente, a los ensayos y representaciones del *Retablo* en la edición de 1926 de la ISCM.

Las dos funciones del *Retablo de Maese Pedro* fueron llevadas a cabo el tercer día del Festival, el 20 de junio, a las 10.30h y a las 11.30h respectivamente, en el *Kunstgewerbemuseum* de Zúrich⁵⁶³.

⁵⁵⁹ Véase nota 413.

⁵⁶⁰ DENNIS, Nigel. *Op. cit.* Véase nota 414.

⁵⁶¹ *Ibid*, p. 43. En esta edición se señala que “Los originales de las cartas y tarjetas de Trend y Falla así como los borradores y copias al carbón de las respuestas de éste, se conservan en el AMF en Granada. En cuanto a los originales de las cartas y tarjetas que Trend había recibido de Falla, después del fallecimiento del hispanista británico en 1958, los mismos fueron rescatados de su despacho en *Christ’s College*, Cambridge, por su colega y amigo Edgard Wilson. Gracias a la mediación de éste, fueron donados en 1960 por los herederos de Trend a la Universidad de Granada. Se conservan actualmente en la Biblioteca del Hospital Real, donde forman parte del importante patrimonio bibliográfico histórico de la Universidad”. Como sabemos, Trend fue traductor al inglés de las *Siete Canciones Populares Españolas* –siempre guiado por el criterio musical aún sacrificando la precisión del texto-.

⁵⁶² *Ibid*, p. 114. “[...] Falla, Dent et moi arrivent zurrivent Zurich mardi [...]”. Trend se refería precisamente al martes 15 de junio 1926, el mismo día en que llegó Falla, acompañado de Gisbert, a Zúrich.

⁵⁶³ El programa del Festival rezaba *Meister Pedros Puppenspiel, oper in einem Akt von Manuel de Falla, nach einer Episode in Cervantes “Don Quixote”*. *Deutsche Übertragung von Hans Jelmoli unter Berücksichtigung*



**OFFIZIELLES PROGRAMM UND TEXTBUCH
MIT Festschrift zum IV. Fest der Internat.
Gesellschaft für neue Musik**
Zürich, 18.—23. Juni 1926

*

INHALTSVERZEICHNIS

Ehrenmitglieder Vorstand und Jury der Internationalen Gesellschaft für neue Musik		Seite 3
Festkomitees, Festbureau, Pressebureau		* 3
Komponisten und ausführende Künstler		* 4
Generalprogramm		* 6
Einzelprogramme der Konzerte		* 7

Texte und Ausführungen zu den Werken von:

Coplet, André	Seite 23	Kráss, Hans	Seite 49
Casella, Alfredo	* 38	Levy, Ernst	* 40
De Falla, Manuel	* 21	Mjaskowsky, N.	* 45
Ferroud, P. O.	* 41	Petyrek, Felix	* 29
Geiser, Walther	* 19	Schoenberg, Arnold	* 19
Hindemith, Paul	* 37	Tansman, Alex.	* 44
Hörte, Arthur	* 46	Walton, Wilm. T.	* 36
Honegger, Arthur	* 16	Webern, Anton	* 41
Jacobi, Frederick	* 20	Weill, Kurt	* 46
Kodály, Zoltán	* 13		

Die Dirigenten	Seite 50
Die internationale Gesellschaft für neue Musik	Edw. J. Dent * 53
Berichte einzelner Sektionen der internationalen Gesellschaft für neue Musik über ihre Tätigkeit im Berichtsjahr 1925/26	* 56

*

**FESTSCHRIFT
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKZEITUNG**
REDAKTION: ERNST ISLER, ZÜRICH

der Tieckschen Ausgabe des Cervantes. Dekoration von Otto Morach (1887-1973). Orchester: Kammerorchester Zürich. Musikalische Leitung: Alexander Schaichet. Regie: Otilie Hoch-Altherr. Además contenía la descripción en alemán de los seis cuadros de la obra, de los cantantes, de los personajes y de los actores de marionetas.

GENERALPROGRAMM

Alle Konzerte finden in der Tonhalle statt

Freitag den 18. Juni

Abends 7½ Uhr im großen Tonhallsaal:

FEST-AUFFÜHRUNG, veranstaltet vom Gemischten Chor Zürich. Programm: «Psalmus hungaricus» von Zoltán Kodály; «König David» von Arthur Honegger.

Abends 9½ Uhr im Pavillon:

Offizieller Empfang der Gäste und Eingeladenen im Pavillon.

Samstag den 19. Juni

Nachmittags 3 Uhr, Scheuchzerstraße 36, Zürich 6 (Tram Nr. 7):

Einweihung der Gedenktafel für Ferruccio Busoni.

Abends 6 Uhr im kleinen Tonhallsaal:

I. KONZERT der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (Kammermusikkonzert).

Abends 9 Uhr:

Seenachtfest (mit Ball); Rendez-vous der Gäste und Eingeladenen im Garten der Tonhalle.

Sonntag den 20. Juni

Vormittags 10½ und 11½ Uhr im Kunstgewerbemuseum (Landesmuseum b. Hauptbahnhof):

Aufführungen des Schweizerischen Marionetten-Theaters: M. de Fallas «Meister Pedros Puppenspiel». Den Gästen und Eingeladenen reserviert.

Montag den 21. Juni:

Vormittags 10 Uhr in der Eidgenössischen Technischen Hochschule: Konferenzzimmer Nr. 10b (Tram Nr. 6, 10, 24):

Delegiertenversammlung der Internationalen Gesellschaft für neue Musik.

Abends 7½ Uhr im großen Tonhallsaal:

II. KONZERT der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (Chorkonzert).

Nach dem Konzert Zusammenkunft im Waldhaus Dolder (Tram Nr. 9 von der Tonhalle weg.)

6

Ilustración 14. Programa del cuarto Festival de la ISCM, Zürich 18-23 de Junio de 1926. Portada, índice (*Inhalt*) y programación (*Generalprogramm*). Nótese domingo 20 de Junio a las 10.30h y 11.30h en el *Kunstgewerbemuseum*: “Representaciones del Teatro de Marionetas Suizo: El *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Reservado para los visitantes e invitados”, en su traducción al castellano.

Las marionetas fueron realizadas con el concurso de *l'Ecole des Arts décoratifs* de Zürich, fundada en 1917 con el apoyo de Reinhart, y de su director Heinrich Altherr (1878-1947). La traducción al alemán de los textos del *Retablo* la delegó Chester, editor

de esta obra, en Falla, quien, a propuesta de Reinhart, aceptó el trabajo de traducción del compositor suizo Hans Jelmoli (1877-1936). La dirección musical corrió a cargo de Alexander Schaichet (1887-1964), violinista y director de orquesta ruso que en 1927 se nacionalizó suizo. Schaichet, con la explosión de la guerra europea, se estableció en Zúrich, fundando en 1920 la Orquesta de Cámara de Zúrich y dirigiéndola hasta 1943. Esta orquesta llevó a cabo numerosos estrenos de obras contemporáneas.

8.3. Correspondencia de Manuel de Falla con Werner Reinhart.

La breve y concisa correspondencia entre Manuel de Falla y Werner Reinhart está constituida por 16 cartas⁵⁶⁴, y contiene valiosísima información en relación al manuscrito original de *Noches en los jardines de España*. Afortunadamente, los borradores de las cartas de Falla son mecanografiados, permitiendo así su lectura. Salvo breves extractos de expresiones muy concretas, citadas directamente en francés, se encuentran transcritos en el cuerpo general de este texto los fragmentos más largos de la citada correspondencia en su traducción al castellano⁵⁶⁵, para hacer más fluida la lectura de estas líneas - reservando su idioma original, el francés, a las notas a pie de página-.

La primera carta data del 23 de septiembre de 1925⁵⁶⁶, y en ella Werner Reinhart recordaba a Falla el “après-midi délicieux passé dans votre maison” en Granada en junio de 1922, junto a su amigo el musicólogo y compositor alemán Kurt Schindler (1882-1935), quien asistió al Concurso de Cante Jondo celebrado por esas fechas en el Hotel Alhambra Palace. Proseguía esta carta con la propuesta de llevar a cabo unas representaciones del *Retablo de Maese Pedro* en la ciudad de Zúrich en enero de 1926, dentro de la programación de *l' Ecole des Arts décoratifs* de dicha ciudad, la cual poseía un teatro de marionetas activo durante los meses de invierno. Reinhart, siempre al día en la música del momento, contaba con una partitura para piano de dicha obra. Y en la carta comentaba también la posibilidad de repetir la producción unos meses después, en junio del mismo año, dentro de la programación del cuarto Festival de la ISCM en Zúrich. Para

⁵⁶⁴ AMF, carpeta de correspondencia 7477 (originales mecanografiados y firmados de Reinhart a Falla y borradores mecanografiados de Falla a Reinhart).

⁵⁶⁵ Recordamos que todas las traducciones son de la autora de este artículo, salvo mención expresa de otros traductores. En esta y en sucesivas citas literales de correspondencia en castellano o en francés, reproduzco la puntuación, el subrayado y la ortografía originales. Seguimos el mismo procedimiento de incluir las traducciones al castellano en el cuerpo general del texto seguido en otros capítulos sobre correspondencia como son el [II, 7.2.] y [II, 7.3.1.] Falla-Eschig o el [II, 7.3.2.] Samazeuilh-Falla.

⁵⁶⁶AMF 7477-001 (original mecanografiado y firmado).

ello Falla y Reinhart trataron el tema de la traducción del texto del *Retablo* al alemán, ya comentada con la editorial Chester y el compositor suizo Hans Jelmoli, y otros aspectos como los muñecos y decorados a emplear. Atento y curioso siempre a las novedades musicales, se despedía de Falla interesándose por las nuevas creaciones del compositor español.

A esta carta contestó Falla tres meses después, el 30 de diciembre de 1925⁵⁶⁷, pidiendo excusas por la tardanza y achacando la misma a su salud. Sin embargo, las negociaciones para representar su *Retablo* en Zúrich habían seguido adelante por medio de Heinrich Altherr, director de la Escuela de Artes Decorativas, y de Chester, que coordinaba todos los detalles. En esta carta Falla manifestaba su agradecimiento a Reinhart y daba su consentimiento a todo lo propuesto por él. Tan sólo preguntó por la dirección musical:

[...] ¿Quién dirigirá la orquesta? ¿Podría ser Ansermet? Qué feliz sería yo [...] ⁵⁶⁸.

Pero finalmente la misma corrió a cargo del ya nombrado Alexander Schaichet. Prosiguió Falla comentando a Reinhart que se hallaba corrigiendo las pruebas de edición de su última composición, *Psyché* (para voz y cinco instrumentos), y en pleno proceso creativo de su *Concerto* para Clave,

[...] que debe ser tocado por Wanda Landowska en esta temporada [...] ⁵⁶⁹.

La correspondencia continuó el 14 de enero de 1926⁵⁷⁰ por parte de Reinhart anunciando las fechas concretas de las cinco representaciones del *Retablo* entre enero y febrero. Además comentaba la excelente traducción al alemán del texto. Felicitaba a Falla por sus trabajos actuales (*Psyché* y el *Concerto*) y le informaba de forma somera sobre su colección de manuscritos:

[...] En este momento me voy a permitir una pregunta que hace tiempo he querido hacerle. Yo hago colección de manuscritos musicales de autores contemporáneos, y no hace falta que le diga qué feliz sería si pudiera poseer en mi colección una partitura escrita de su mano. Yo no sé, en general, si le es

⁵⁶⁷ AMF 7477-009 (borrador mecanografiado).

⁵⁶⁸ “[...] Qui doit conduire l’orchestre? Ansermet peut-etre? Combien j’en serais heureux [...]”.

⁵⁶⁹ “[...] qui doit etre joué par Wanda Landowska dans cette saison [...]”.

⁵⁷⁰ AMF 7477-002 (original mecanografiado y firmado).

simpática la idea de deshacerse de una de sus obras, pero si ese es el caso le ruego me haga saber cual de sus manuscritos estaría eventualmente dispuesto a cederme y con qué condiciones. Perdóneme si me he tomado la libertad de preguntarle esto [...] ⁵⁷¹.

Falla reiteró su agradecimiento a Reinhart en carta posterior del 1 de febrero de 1926 ⁵⁷² escribiendo:

[...] En cuanto a usted, querido Señor Reinhart, es inútil decirle cuánto le estoy agradecido por su interés personal en la preparación musical de mi obra [...] ⁵⁷³.

Y tras unas indicaciones prácticas para la interpretación del *Retablo* sobre la disposición espacial de los músicos, entró de lleno en el tema de los manuscritos.

[...] En cuanto a su amable pregunta que concierne mis manuscritos, lamentablemente, los únicos de los que puedo disponer aún –salvo pequeñas excepciones- están escritos a lápiz (escritura muy clara, pero ...muy “frágil”). Entre las pequeñas excepciones (tinta) se encuentra el manuscrito de mi Homenaje á Debussy –para guitarra-, que yo le envío aquí adjunto, y que con gran placer, le ruego quiera aceptar como regalo de la lectura del Retablo en Zúrich [...] ⁵⁷⁴.

Con estas líneas, el agradecimiento de Falla hacia Reinhart no podía ser mayor; un Manuel de Falla que era poco dado a desprenderse de sus cosas, estaba regalando a Reinhart el manuscrito de su obra *Homenaje* ⁵⁷⁵ -a tinta-, pensando que era más adecuado este proceder que obsequiarle con un manuscrito escrito a lápiz, con menor persistencia en el tiempo. Y lo incluyó en su carta. Dicho original manuscrito a tinta de Manuel de

⁵⁷¹ “[...] A cette occasion je voudrais me permettre une question que j’ai voulu vous poser depuis quelque temps déjà. Je fais collection de manuscrits musicaux d’auteurs contemporains, et je ne dois pas vous dire combien je serais heureux de posséder dans ma collection une partition écrite de votre main. Je ne sais pas si en général l’idée vous est sympathique de vous désaisir ainsi de vos oeuvres, mais si cela était le cas je vous prierais de me dire lequel de vos manuscrits vous seriez éventuellement prêt à me céder et à quelles conditions. Excuse-moi si j’ai pris la liberté de vous demander cela [...]”.

⁵⁷² AMF 7477-010 (borrador mecanografiado).

⁵⁷³ “[...] Quant à vous, cher Monsieur Reinhart, inutile de vous dire combien je vous suis reconnaissant de votre intérêt personnel dans la préparation musicale de mon ouvrage [...]”. Falla se estaba refiriendo al *Retablo*.

⁵⁷⁴ “[...] Quant à votre aimable question concernant mes manuscrits, malheureusement, les seuls dont je peux disposer encore –sauf des petites exceptions- sont écrits au crayon (écriture très nette, mais ...bien “fragile”). Parmi les petite exceptions (encre) se trouve le manuscrit de mon Homenaje á Debussy –pour guitarra- que je vous envoie ci-joint, et avec grand plaisir, vous priant de bien vouloir l’accepter en souvenir de la lère. du “Retablo” à Zurich [...]”.

⁵⁷⁵ Como reza la portada del manuscrito, se trata de la versión revisada de Miguel Llobet (1878-1938), guitarrista y compositor catalán.

Falla se encuentra en la *Stadtbibliothek* de Winterthur, bajo la signatura Dep RS (*Rychenberg Stiftung*) 19/1. Lleva la siguiente dedicatoria en español y en tinta roja:

Para el Señor Werner Reinhart, en recuerdo muy cordial, del estreno del Retablo, en Zürich.

En su pronta respuesta del 11 de febrero⁵⁷⁶, Reinhart se mostró:

[...] muy tocado [...]. Yo no sé por qué me he merecido una tal delicada atención de su parte [...]⁵⁷⁷,

comunicándole que tal obsequio lo sabía apreciar en señal de su amistad ocupando un “place préferée”⁵⁷⁸ en su colección de manuscritos. Pero prosiguió:

[...] Puesto que hablamos de esto, quisiera decirle que los manuscritos a lápiz me interesan igualmente. Tengo ya algunos. Si usted piensa deshacerse de una u otra de sus obras le rogaría me diera para esa ocasión a poder ser un pequeño “catálogo” de tales manuscritos indicando el valor que usted le adjudica a los mismos [...]⁵⁷⁹.

Además, aprovechaba para invitar a Falla -corriendo personalmente con los gastos- al Festival de la Sociedad Internacional del mismo año (1926), donde volvería a escucharse su *Retablo*, y haciéndole saber lo importante que sería su presencia en Zürich con tal ocasión, asistiendo, incluso, a los ensayos previos.

Falla aceptó gustoso y agradecido la invitación de Reinhart, en carta de 2 de marzo de 1926⁵⁸⁰. Y se ofreció a dirigir alguna de las representaciones durante el Festival (“si vous le jugiez utile”⁵⁸¹), cuestión ésta que no volvió a ser tratada en la correspondencia y que

⁵⁷⁶ AMF 7477-003 (original mecanografiado y firmado).

⁵⁷⁷ “[...] très touché [...]. Je ne sais vraiment pas par quoi j’ai mérité une si délicate attention de votre part [...]”.

⁵⁷⁸ Traducción al castellano: “lugar preferido”.

⁵⁷⁹ “[...]Puisque je parle de celle-ci, je voudrais vous dire que des manuscrits au crayon m’intéresseront également. J’en ai déjà quelques-uns. Si vous pensiez á vous dessaisir de l’une ou l’autre de vos oeuvres je vous prierais de me donner à l’occasion peut-être un petit “catalogue” de ces manuscrits en indiquant les valeurs que vous attachez à ceux-ci [...]”.

⁵⁸⁰ AMF 7477-011 (borrador mecanografiado).

⁵⁸¹ Traducción al castellano: “si usted lo juzga útil”.

no prosperó, puesto que de nuevo apareció programado como director Alexander Schaichet⁵⁸². En esta carta Falla retomó el asunto de los manuscritos:

[...] En cuanto a los manuscritos de partituras de orquesta yo podría poner a su disposición el de “Noches en los jardines de España”; pero, verdaderamente, aunque usted se enfade, me será imposible decirle nada en el sentido que usted me indica tan amablemente [...] ⁵⁸³.

Falla se ofrecía de esta forma a poner el manuscrito de *Noches* a disposición de Reinhart de forma desinteresada, sin atender a su propuesta de “catálogo con indicación de valor adjunto”, como sugería el mecenas. Estamos, por tanto, ante el regalo de un segundo manuscrito de Falla en la misma persona, todo ello en apenas un mes. Falla se despedía en esta carta agradeciéndole otra vez:

[...] De nuevo gracias de corazón, querido Señor Reinhart, rogándole que me crea siempre su muy entregado amigo [...] ⁵⁸⁴.

El 22 de abril⁵⁸⁵ respondía Reinhart a la carta de Falla, y tras tratar varios detalles en relación a la presentación del *Retablo* en el Festival de Zúrich, apuntó:

[...] He tomado nota de que usted posee todavía el manuscrito de *Noches en los jardines de España*. Quiere usted que nos entendamos de esta cuestión cuando venga a Zúrich? [...] ⁵⁸⁶.

Reinhart pretendió emplazar la cuestión a mes y medio más tarde, ya que el viaje de Falla a Zúrich estaba previsto para principios de junio (efectuando su llegada, como ha quedado dicho anteriormente, el 15 de junio).

⁵⁸² Un ejemplar del programa original del Festival de la ISCM en Zurich de 1926 -*Vierst Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Zürich 18.-23. Juni 1926*- se halla en la *Satdbibliothek* de Winterthur. Consta de 59 páginas y las notas al programa corren a cargo de Ernst Isler (1879-1944).

⁵⁸³ “[...]Quant aux manuscrits de partitions d’orchestre je pourrais mettre à votre disposition celui de “Nuits dans les jardins d’Espagne”; mais, vraiment, s’agissant de vous, il me serait impossible de rien vous dire dans le sens que vous m’indiquez si aimablement [...]”.

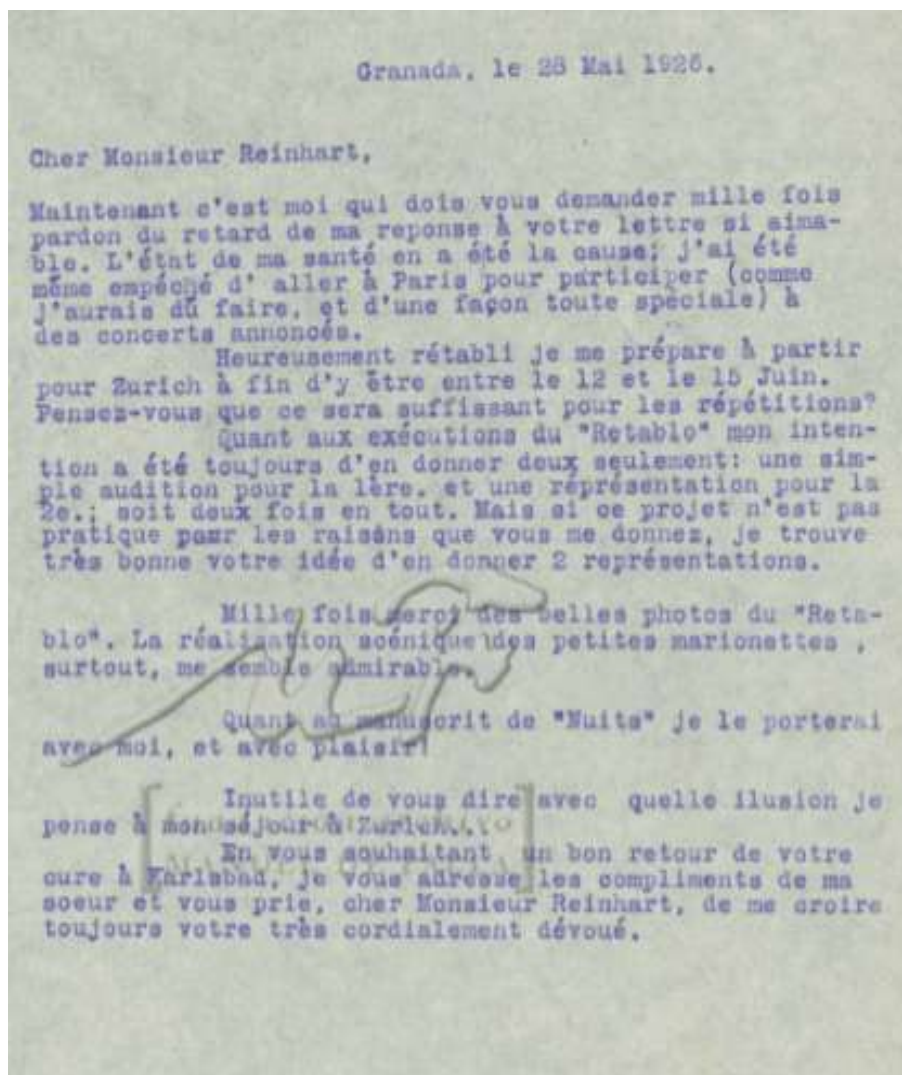
⁵⁸⁴ “[...] Encore merci de coeur, cher Monsieur Reinhart, vous priant de me croire toujours votre très amicalement dévoué [...]”.

⁵⁸⁵ AMF 7477-004 (original mecanografiado y firmado).

⁵⁸⁶ “[...] J’ai pris note que vous possédez encore le manuscrit des “Nuits dans les Jardins d’Espagne”. Voulez-vous que nous entendions de cette question quand vous viendrez à Zurich? [...]”.

Falla no respondió hasta el 28 de mayo⁵⁸⁷, cruzándose su contestación con una nueva carta de Reinhart fechada el día anterior, 27 de mayo⁵⁸⁸. En ella el compositor confirmaba su llegada a Zúrich entre el 12 y el 15 de junio, y escribió:

[...] En cuanto al manuscrito de *Noches* yo lo llevaré conmigo, y con placer!
[...]⁵⁸⁹.



Granada, le 28 Mai 1926.

Cher Monsieur Reinhart,

Maintenant c'est moi qui dois vous demander mille fois pardon du retard de ma réponse à votre lettre si aimable. L'état de ma santé en a été la cause; j'ai été même empêché d'aller à Paris pour participer (comme j'aurais dû faire, et d'une façon toute spéciale) à des concerts annoncés.

Heureusement rétabli je me prépare à partir pour Zurich à fin d'y être entre le 12 et le 15 Juin. Pensez-vous que ce sera suffisant pour les répétitions?

Quant aux exécutions du "Retablo" mon intention a été toujours d'en donner deux seulement: une simple audition pour la 1ère, et une représentation pour la 2e.; soit deux fois en tout. Mais si ce projet n'est pas pratique par les raisons que vous me donnez, je trouve très bonne votre idée d'en donner 2 représentations.

Mille fois zero! des belles photos du "Retablo". La réalisation scénique des petites marionnettes, surtout, me semble admirable.

Quant au manuscrit de "Nuits" je le porterai avec moi, et avec plaisir!

Inutile de vous dire avec quelle illusion je pense à mon séjour à Zurich.

En vous souhaitant un bon retour de votre cure à Farlabad, je vous adresse les compliments de ma soeur et vous prie, cher Monsieur Reinhart, de me croire toujours votre très cordialement dévoué.

Ilustración 15. Carta de Falla fechada el 28 de Mayo de 1926, que confirma el regalo del manuscrito de *Noches* a Werner Reinhart. Antepenúltimo párrafo.

[AMF 7477-012, borrador mecanografiado].

⁵⁸⁷ AMF 7477-012 (borrador mecanografiado).

⁵⁸⁸ AMF 7477-005 (original mecanografiado y firmado).

⁵⁸⁹ “[...] Quant au manuscrit de “Nuits” je le porterai avec moi, et avec plaisir! [...]”.

Esta frase escrita el 28 de mayo de 1926 define el regalo del manuscrito original de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla en manos de Werner Reinhart unos días antes de viajar a Zúrich (viaje que emprendió el 7 de junio desde Madrid). En la correspondencia de enero a mayo de 1926, es decir, en cuatro meses, quedó plasmado el devenir de hechos en el que surgió y se proyectó este obsequio que Falla llevó personalmente a Zúrich. El regalo se materializó en los días posteriores al 15 de junio de 1926. Este manuscrito es el documento que fue empleado para el estreno de 1916 y posteriores interpretaciones de la obra, y que por tantas manos pasó hasta la efectiva edición de la partitura a cargo de Max Eschig en 1923.

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

SECCIÓN III. ANÁLISIS DE LAS FUENTES FUNDAMENTALES DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*: FUENTES MANUSCRITAS Y FUENTES EDITADAS.

1. Prefacio

2. Manuscrito original de Manuel de Falla: *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung* [Dep RS 19/2].

2.1. Anotaciones en el manuscrito.

2.1.1. Características generales.

2.1.2. Colores y grafías.

2.2. Indicaciones expresivas y marcas metronómicas.

2.2.1. Indicaciones expresivas.

2.2.2. Marcas metronómicas:

1. -marca inicial

2. -marcas azules tachadas y no tachadas

3. -marcas a lápiz

4. -marca de [I, 128]

2.2.3. Conclusiones.

2.3. Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

2.4. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.

2.5. Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

3. Copia manuscrita A7: Archivo Manuel de Falla XLIX A7 (Granada).

3.1. Anotaciones en A7.

3.1.1. Características generales.

3.1.2. Cinco fragmentos de papel pegados en A7

3.1.3. Colores y grafías.

3.2. Marcas metronómicas.

3.3. Conclusiones.

3.4. Cronología de las fases de introducción de marcas en A7.

3.5. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.

3.6. Reflexión sobre las posibles hipótesis metronómicas previas a la localización del manuscrito original de *Noches*.

4. Copia manuscrita A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 (Madrid).

4.1. Introducción.

4.2. Anotaciones en A8.

4.2.1. Características generales.

4.2.2. Colores y grafías.

4.3. Marcas metronómicas.

4.4. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.

5. Materiales instrumentales manuscritos MAT.A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 y 289bis (Madrid).

5.1. Introducción.

5.2. Características generales; síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.

5.3. Mención a los materiales instrumentales editados de Eschig (1923).

5.4. Descripción de los cuadernillos instrumentales manuscritos

MAT.A8:

5.4.1. Viento madera.

5.4.2. Viento metal.

5.4.3. Percusión, celesta y arpa.

5.4.4. Cuerda.

5.5. Reconstrucción de dos pasajes de *Noches* según MAT.A8.

6. Fuentes fundamentales editadas.

6.1. Introducción.

6.2. Edición *Noches* en la versión de Samazeuilh (1922); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

6.3. Pruebas editoriales AMF XLIX B9 y B10.

6.4. Edición de piano solo (o piano principal) de *Noches* (1923); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

6.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

6.5.1. Mención a dos ejemplares históricos de la edición para piano y orquesta de *Noches* (partitura + partes): partitura Cubiles y partitura del RCSMM.

6.6. Pruebas editoriales de bolsillo AMF XLIX B2 y B3.

7. Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas. Gráfico de indicaciones expresivas y gráfico de indicaciones metronómicas.

8. Capítulo-listado de las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas. Manuscrito, MAT.A8, A7, A8, ediciones de Eschig (arreglo de Samazeuilh, piano solo, partitura general y partes instrumentales). Mención a las pruebas editoriales AMF B9 y B10. Análisis de las ediciones Urtext revisadas según el manuscrito: Partitura General 2018 de Breitkopf & Härtel y Partitura Reducción Piano (dos manos) 2018 de G. Henle Verlag. AMF XLIX B2 y B3. Gráfico de erratas.

8.1. Errores de A8 trasladados a la edición.

8.2. Errores de la edición (de la partitura para piano y orquesta); análisis de la edición revisada Urtext Partitura General de Breitkopf & Härtel de 2018.

8.3. Aciertos de A8 (trasladados o no a la edición).

8.4. Aciertos de la edición no provenientes de A8.

8.5. Errores con origen en el manuscrito trasladados a todas las fuentes (manuscritas y editadas).

8.6. Errores con origen en A7 trasladados al resto de fuentes manuscritas y editadas.

8.7. Errores en la parte de piano editada.

8.8. Errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh; análisis de la edición revisada Urtext Reducción Piano de G. Henle Verlag de 2018.

8.9. Cuatro errores señalados por Falla en los ejemplares de bolsillo AMF XLIX B2 y B3, edición para piano y orquesta de Eschig.

9. Capítulo-listado de otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

SECCIÓN III. ANÁLISIS DE LAS FUENTES FUNDAMENTALES DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE *NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA*. FUENTES MANUSCRITAS Y FUENTES EDITADAS.

1. Prefacio

En la Sección II, capítulo [II, 6.1.] de este trabajo hemos adelantado la información sobre las cuatro **FUENTES FUNDAMENTALES MANUSCRITAS** de esta investigación: el manuscrito original de Falla, la copia manuscrita XLIX A7, la copia manuscrita A8 y los materiales instrumentales del estreno MAT.A8. La sección III de esta investigación que abrimos con este Prefacio aborda las cuestiones más propiamente técnicas de todas ellas, y dedica un capítulo específico a cada una de las mismas⁵⁹⁰, relacionándolas entre sí en los capítulos-listado sobre indicaciones metronómicas, erratas y/o otras marcas del manuscrito⁵⁹¹. Tres de estas cuatro fuentes fundamentales (manuscrito, A8 y MAT.A8) constituyen hallazgos resultantes de esta investigación.

1. el manuscrito original de Manuel de Falla, descubierto y localizado por la autora de este trabajo en 2016 en la *Stadtbibliothek* de Winterthur (Suiza), dentro del legado del mecenas suizo Werner Reinhart. Firmado por Falla y fechado en 1915. Contiene numerosas correcciones de Falla sobre el contenido original a lápiz; así como marcas de terceros. 105 páginas de música⁵⁹². Dep

⁵⁹⁰ Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulos [2], [3], [4] y [5].

⁵⁹¹ Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulos-listado [7], [8] y [9]. Usamos esta denominación de “capítulos-listado” porque, lejos de constituir listados propiamente dichos, son capítulos que no dejan de ser textos redactados pero que incluyen, además, listados sobre el parámetro estudiado en cada caso, por medio de una relación en cuanto a su aparición en la partitura de *Noches en los jardines de España* compás por compás a lo largo de sus tres movimientos.

⁵⁹² Curiosamente, las ediciones revisadas Urtext de reciente aparición indican en sus Comentarios previos – *Bemerkungen/Comments*- que tanto el manuscrito de Falla como la copia A7 contienen 106 páginas con notación musical (“106 notated pages”). *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Partitura General 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.2.]. *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Reducción Piano 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.8.]. En realidad, el documento contiene 105 páginas con notación musical y una portada final (que fue elaborada posteriormente a modo de carpeta) con el título general de la obra y de sus tres movimientos, a lápiz de Manuel de Falla, en

RS 19/1, *Staadtbibliothek* Winterthur (Suiza). Funcionó como partitura de dirección. Fue la primera fuente en localizarse.

2. la copia manuscrita XLIX A7, sin fechar, a mi entender elaborada en España en los primeros meses de 1920 por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid)⁵⁹³ a total semejanza del manuscrito de Falla, a mano de un copista profesional y destinada a servir como documento base sobre el que establecer la edición de Eschig. Contiene en su interior marcas e instrucciones a lápiz de los grabadores y editores de Eschig, (además la portada incluye la inscripción *fol 52196/ 1 Probeseite/ stechen!* en alemán⁵⁹⁴). Contiene correcciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros y cinco papeles encolados con correcciones en pasajes más extensos. 105 páginas de música⁵⁹⁵.

escritura cursiva. La página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final, la firma de Falla y la fecha de 1915. Véase capítulo [III, 2.].

⁵⁹³ Eschig disponía de la partitura orquestal con anterioridad al 28 de junio de 1920, como recuerda a Falla por carta AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), tratándose de la copia XLIX A7, copiada en España y actualizada según el manuscrito; el papel empleado porta la marca de la SAE (Madrid) en su margen superior izquierdo. Siguiendo nuestras investigaciones, la copia fue entregada a Eschig de la mano de Falla, aprovechando un viaje a París a finales de mayo de 1920, durante el cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot (3 de junio). La copia fue inmediatamente puesta a disposición de Samazeuilh, y después fue copiada de nuevo por encargo de Eschig, sin no antes extraer un juego de materiales instrumentales. Véase nota 159. Como hemos dicho en la nota 278 de la Sección II, las carpetas de correspondencia 9142, 9143 y 9144 contienen las cartas entre Eschig y Falla (en ambos sentidos) de la horquilla temporal que nos interesa. 9142 (59 documentos) desde 1913 a 1920, 9143 (80 documentos) de 19221 a 1923 y 9144 (91 documentos) a partir de 1924. Las mismas están numeradas cronológicamente de forma correlativa, agrupando primero las cartas enviadas por Eschig a Falla, y después las enviadas por Falla a Eschig. Las cartas de Eschig conservadas en AMF son, en su mayoría, originales mecanografiados y firmados (a excepción de AMF 9142-025, que es autógrafa –véase Ilustración 5-, AMF 9142-028, tarjeta mecanografiada –véase Ilustración 5-, y AMF 9142-029, 9142-036, 9143-003 y 9143-025, que se corresponden con Memorándums mecanografiados, salvo el último que es autógrafo); mientras que las de Falla suelen corresponderse con borradores autógrafos (a excepción de AMF 9142-044, autógrafo firmado en limpio –véase nota 298- y AMF 9143-054, autógrafo firmado –véase Ilustración 6-). Aunque esta información aparece reflejada normalmente junto a la signatura correspondiente a la carta o borrador citado, en ocasiones la hemos obviado por redundante. Véase el Índice de correspondencia de la Sección V de este trabajo.

⁵⁹⁴ Traducción al castellano: “folio 52196/1 página de muestra/grabar!”. Inscripción en lápiz azul grueso, en el lateral superior derecho de la portada.

⁵⁹⁵ El musicólogo Antonio Gallego indica en su entrada sobre XLIX A7 que se trata de un documento de “54 h.” en GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos) 1987, p. 132. En adelante no siempre es necesario añadir el número romano XLIX (49), referido a *Noches en los jardines de España*, pues es obvio que estamos hablando de esta obra. Collins señala que A7 es “una partitura completa manuscrita de 108 páginas” en COLLINS, Chris. “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla”. En: *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006. p. XXXII. Sin embargo la copia contiene 110 páginas:

Funcionó también como partitura de dirección. Catalogada por Antonio Gallego como XLIX A7⁵⁹⁶, Archivo Manuel de Falla (Granada).

3. la copia manuscrita A8, sin fechar, a mi entender elaborada en 1922⁵⁹⁷ a cargo de Eschig, según el texto musical de A7 actualizado y las inscripciones de Falla de los últimos meses (y años) en cuanto a metrónomos y otros conceptos volcados en su manuscrito; maquetada según las marcas que los grabadores de Leipzig establecieron en A7 y destinada a servir como modelo para la grabación en planchas de la partitura. Descubierto y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede del Teatro Real de Madrid, junto a 24 de los 54 cuadernillos manuscritos del material del estreno de la obra MAT.A8 (complementarios a los 30 cuadernillos manuscritos de cuerda instrumental de la carpeta 289*bis*); su portada refleja el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. Contiene escasas anotaciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros. 82 páginas de música⁵⁹⁸. Funcionó escaso tiempo como partitura de dirección. XLIX A8,

-una portada inicial que incluye la indicación del dedicatario, el título de la obra, el subtítulo “Impresiones sinfónicas para piano y orquesta” entre paréntesis, y los títulos de sus tres movimientos precedidos cada uno por su correspondiente número romano; todo a mano de Falla con pluma negra algo diluida, quien quizás tuvo el interés de confeccionar la portada. La misma incluye las marcas en alemán de los grabadores de Eschig a lápiz azul grueso, una importante advertencia de Falla a lápiz sobre las indicaciones de metrónomo contenidas en la copia, y el sello de Eschig con su dirección parisina, junto a la indicación de (*Partitura*) con la misma tinta negra gastada; más abajo *M.E. 687* a mano;

-el reverso vacío de la portada, con sus correspondientes 26 pentagramas;

-105 páginas de música notada; la página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final.

-tres páginas vacías, con sus correspondientes 26 pentagramas por página.

A efectos prácticos y una vez descrito el volumen total del documento, hablaremos siempre de 105 páginas de música más su portada inicial. Véase capítulo [III, 3.]

⁵⁹⁶ AMF XLIX A7. GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 132.

⁵⁹⁷ Eschig incluyó esta copia manuscrita en carta a Falla de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013), junto a las primeras pruebas editoriales orquestales. La copia contiene de origen correcciones llevadas a cabo en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (XLIX B9), permitiéndonos acotar las fechas de su factura entre enero y abril de 1922.

⁵⁹⁸ Con el maquetado de esta copia se pretendía un mejor aprovechamiento del espacio, haciendo uso de sistemas de pentagramas dobles y triples según la intervención instrumental en los distintos pasajes de la obra, de forma que el número de páginas con notación musical disminuyó de 105 en manuscrito y A7 a 82 en A8 (con un desfase de dos páginas en relación al plan marcado en A7). La edición de Eschig redujo aún el número de páginas con notación musical a 80, siguiendo exactamente el plan marcado en A7, que ubicaba los primeros compases de la obra en la página 3 y finalizaba en la página 82 (exactamente lo mismo que hace la edición orquestal de Eschig). Sin embargo, el número de páginas de la copia A8 se corresponde a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922, en la que incluyó la “copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les *épreuves complètes* de cette dernière, 82 pages de grand format”, AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). La copia A8 no ha sido

signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la tercera fuente en localizarse. Hablaremos siempre de la copia A8 -o similar- porque no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido y visualización gráfica- que se halle en paradero desconocido. Las dudas vienen principalmente por dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura.

4. los materiales o partes instrumentales manuscritos, sin fechar, elaborados durante los días y semanas previas al estreno del 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid, a mano de dos copistas profesionales. Descubierta y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid entre sus dos sedes de la calle Barquillo número 8 de Madrid y el Teatro Real de Madrid, dentro de las carpetas 289 (vacía) y 289*bis*. El juego está completo y consta de 54 cuadernillos individuales: 30 de cuerda, 24 de viento, percusión, celesta y arpa, todos ellos encuadernados con hilo. Estos documentos contienen la versión más primigenia de la obra, por cuanto se vieron privados de las correcciones y actualizaciones que afectaron al resto de las fuentes fundamentales manuscritas. Las portadas de cada cuadernillo reflejan el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. El material contiene anotaciones de los músicos que lo usaron. XLIX MAT.A8, signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la segunda fuente encontrada, en dos fases: primero los 30 cuadernillos de cuerda en la carpeta 289*bis* y después los 24 cuadernillos restantes junto a la copia orquestal A8 en los fondos del Teatro Real; de ahí la denominación similar que contienen ambas fuentes.

fuelle ni objeto de estudio en ningún trabajo previo, por cuanto su existencia era desconocida hasta 2017, año en que la autora de esta investigación realizó el hallazgo; las ediciones Urtext de reciente aparición no la contemplan, siendo desconocida para los responsables de la edición. Véase capítulo [III, 4].

Las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo son fuentes únicas en su singularidad. El manuscrito original y las copias A7 y A8 contienen, además de las marcas de Falla, las de otros directores que emplearon los documentos como partituras de estudio, ensayo y concierto; el juego de materiales MAT.A8 contiene anotaciones de los músicos que lo usaron.

Las ediciones de Eschig en sus tres versiones (arreglo de Samazeuilh, piano solo y versión original para piano y orquesta –que incluye la de los materiales instrumentales-) constituyen las **FUENTES FUNDAMENTALES EDITADAS** de este trabajo. Consideradas ediciones históricas y elaboradas según los procedimientos de la época, las tres publicaciones cuentan con casi cien años de existencia (1922/1923); a lo largo de todos estos años han consistido el único vehículo de transmisión de la obra, con sus aciertos y desaciertos. Junto a las ediciones de Eschig consideramos, así mismo, fuentes fundamentales editadas de esta investigación las pruebas de corrección XLIX B9 y B10 (sobre el arreglo de Samazeuilh) y XLIX B2 y B3 (sobre la edición en su versión original para piano y orquesta, edición de bolsillo), conservadas en AMF y catalogadas por Antonio Gallego⁵⁹⁹. El análisis y estudio de estas pruebas editoriales, a medio camino entre las fuentes manuscritas y las fuentes editadas, proporcionan informaciones de gran trascendencia para este trabajo. En la Sección II de este trabajo hemos adelantado la contextualización y correspondencia relativa a las tres ediciones históricas, así como otros aspectos relevantes para esta investigación⁶⁰⁰; en el capítulo 6 de la sección III abordamos las cuestiones más propiamente técnicas de todas ellas –incluyendo las pruebas editoriales-⁶⁰¹, relacionándolas entre sí en los capítulos-listado sobre indicaciones metronómicas, erratas y/o otras marcas del manuscrito⁶⁰².

Esta Sección incluye, como hemos indicado, tres capítulos-listado:

-[III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas, a través de un listado comparativo de las mismas en los diversos documentos; este estudio es de máxima

⁵⁹⁹ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 133, 135 y 136.

⁶⁰⁰ Véase Índice de la tesis. Sección II; capítulos [7.3.], [7.4.] y [7.5.].

⁶⁰¹ Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulo [6.2.], [6.3.], [6.4.], [6.5.] y [6.6.].

⁶⁰² Véase Índice de la tesis. Sección III; capítulos-listado [7], [8] y [9].

trascendencia por cuanto revela numerosos detalles en cuanto a la cronología, manufactura y posterior desarrollo de las distintas fuentes;

-[III, 8.] sobre las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas;

-[III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

Estos capítulos-listado incluyen la referencia de las dos ediciones Urtext revisadas según el manuscrito, de reciente aparición⁶⁰³.

2. Manuscrito original de Manuel de Falla: *Staadtbibliothek de Winterthur Dep RS 19/2 (Suiza)*⁶⁰⁴.

En [II, 8.] hemos trazado el viaje del manuscrito original de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* –para piano y orquesta- en manos del suizo Werner Reinhart, a través de un análisis de la correspondencia entre ambos protagonistas. El contenido de las 16 cartas analizadas, junto al estudio de otros documentos del AMF, llevaron a la autora de este trabajo a localizar una de las fuentes más relevantes dentro de la musicología española de los últimos años. La trascendencia del hallazgo, dada la importancia del compositor –Manuel de Falla-, así como de la obra dentro de su catálogo - *Noches en los jardines de España* –, ha abierto las puertas a una nueva edición revisada según el manuscrito, inabordable hasta la fecha por carecer de la fuente fundamental más valiosa y fidedigna, que se creía perdida, extraviada o destruida⁶⁰⁵.

⁶⁰³ *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018 y *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score*, op. cit. Urtext Partitura General 2018; ambas con *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

⁶⁰⁴ Se trata del manuscrito original para piano y orquesta de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España*. Recordemos que no se ha localizado ningún ejemplar manuscrito de la parte de piano, como ya hemos comentado [II, 7.1]. A pesar de la trascendencia que conllevaría un hallazgo de ese tipo de cara a la investigación musicológico/interpretativa de directores, pianistas y orquestas, así como de editores, resulta más valioso el documento general que aquí analizamos, por cuanto la parte pianística está también contenida en el manuscrito. La carta de Eschig a Falla de 23 de diciembre de 1916 -AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado)- constataba la existencia de estos dos manuscritos de *Noches*: el de la partitura general para piano y orquesta, y el de la parte de piano. Véase nota 307.

⁶⁰⁵ El viernes 6 de mayo de 2016 accedí, por medio de Andres Betschart -Director de las Colecciones Especiales de la Biblioteca Pública de Winterthur (*Stadtbibliothek Winterthur*)- al manuscrito original de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* en Winterthur. Con Betschart establecí

Es verdaderamente valiosa la lista de manuscritos que aparece en la web de la *Stadtbibliothek* bajo el icono *Musik*. El legado de Reinhart, a su muerte, pasó a la Biblioteca de Winterthur bajo la nomenclatura de *Rychenberg-Stiftung* (RS). La *Stadtbibliothek* contiene y conserva manuscritos de Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Carl Maria von Weber (1786-1826), Gaetano Donizetti (1797-1848), Franz Schubert (1797-1828), Franz Liszt (1811-1886), César Franck (1822-1890), Giacomo Puccini (1858-1924), Hugo Wolf (1860-1903), Claude Debussy (1862-1918), Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), Igor Stravinsky (1882-1971), Alban Berg (1885-1935), Othmar Schoeck (1886-1957), Frank Martin (1890-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Paul Hindemith (1895-1963), Ernst Krenek (1900-1991), Conrad Beck (1901-1989), entre otros..., incluyendo, naturalmente, a Manuel de Falla en la lista⁶⁰⁶.

Junto a la carpeta de *Noches* que el Director de las Colecciones Especiales de la Biblioteca Pública de Winterthur (*Stadtbibliothek* Winterthur) Andres Betschart puso a mi disposición, pude acceder también a la titulada *Hommage*, y que contenía la partitura original, también manuscrita, de *Homenaje –pour le Tombeau de Debussy-*, para guitarra⁶⁰⁷. La partitura⁶⁰⁸, impecable en su factura y diseño, a modo de díptico abierto, es a tinta, y resulta de una gran belleza plástica.

previamente una comunicación vía correo electrónico muy fluida, a través de la cual recabé varias e importantes informaciones, así como la preparación del material solicitado. Con su permiso se hallan reproducidos en este trabajo alguno de los documentos de la Biblioteca. La autora de este trabajo viajó a Winterthur en tren desde Zúrich, rememorando el viaje que Manuel de Falla realizó en tren desde Granada en junio de 1926 (con escalas en Madrid y en Barcelona), con el manuscrito de *Noches* en el equipaje. AMF 7477-012, borrador mecanografiado (copia papel). Véase el capítulo [II, 8.], que incluye reproducción de la carta mencionada (Ilustración 15), así como la nota 587. Otros hallazgos posteriores resultantes de esta investigación, como son los materiales manuscritos del estreno MAT.A8 y la copia manuscrita A8, resultan, así mismo, fundamentales para la reconstrucción del proceso editorial sufrido por *Noches* y fomentan la preparación de la nueva edición revisada aquí comentada.

⁶⁰⁶ El señor Betschart me permitió acceder, además, a alguna de las joyas manuscritas de la colección de Reinhart que le había solicitado previamente por correo electrónico, como son una primera prueba de imprenta del *Prelude a l'apres midi d'un faune* de Claude Debussy, corregida por el mismo compositor, y un cuaderno de borradores de la *Historia de un soldado* de Igor Stravinsky, que el mecenas había adquirido para su colección y había cuidado con gran interés.

⁶⁰⁷ Como hemos analizado en [II, 8.], el manuscrito de *Homenaje –pour le Tombeau de Debussy-* también fue regalado por Falla a Reinhart, adjuntándolo a la carta que envió al mecenas con fecha 1 de febrero de 1926. Borrador mecanografiado (copia papel) conservado en AMF 7477-010. Véase nota 574 del capítulo [II, 8.3].

⁶⁰⁸ Se trata de la versión revisada de Miguel LLobet (1878-1938), guitarrista y compositor catalán.

Dep BS 19/1

Paris et Señor Werner Reinhardt,
un recuerdo muy cordial del
estreno de Retablo, en finis.

Mannul de Falla
Francisco 1926

Mannul de Falla

Pour le Tombeau de Debussy

≡ Hommage ≡
pour Guitarra

Nouvelle édition, revue et dirigée
par Miguel Llobet

℘

Homenaje

Pièce de guitare

écrite pour Le Tombeau de Debussy

Maurice de Falla

nouvelle édition revue et corrigée par

Miguel Llobet

1178

Mesto e calmo (♩=60)

Guitarra (*)

Handwritten musical notation for guitar, first system, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

B5

Handwritten musical notation for guitar, second system, including notes, rests, and dynamic markings like 'poco aff.' and 'legg. il basso'.

a tempo

B5

aff.

a tempo

Handwritten musical notation for guitar, third system, including notes, rests, and dynamic markings like 'a tempo' and 'aff.'.

B3

legg. aff.

a tempo

poco aff.

a tempo

Handwritten musical notation for guitar, fourth system, including notes, rests, and dynamic markings like 'a tempo' and 'poco aff.'.

B2

B3

legg. aff.

Handwritten musical notation for guitar, fifth system, including notes, rests, and dynamic markings like 'legg. aff.' and 'a tempo'.

a tempo

molto ritmico

Handwritten musical notation for guitar, sixth system, including notes, rests, and dynamic markings like 'molto ritmico' and 'pp prima'.

(*) Les sons marqués du signe x doivent être accentués, d'après les nuances, et très légèrement retenus.

Copyright MCMXXIV by J.W. Chester Ltd. 11 Great Marlborough Street London. W.1.

J.W.C. 1801

all rights reserved Tous droits réservés

Handwritten musical score for guitar, titled "Granada, 8-920". The score consists of seven staves of music. The first staff begins with "imim" and "p" dynamics, followed by "legg. il basso" and "fp" markings. The second staff has "amiam" and "fp" markings. The third staff includes "leggiere", "pp", and "Rit. poco-a-poco". The fourth staff is marked "Tempo 1." and "B5". The fifth staff has "poco aff.", "a tempo B5", and "affe...". The sixth staff is marked "Poco calmo", "B4 B2", and "Tempo 1.". The seventh staff is marked "Rit." and "perdendosi". The piece concludes with the title "Granada, 8-920".

Ilustración 16. Manuscrito de *Homenaje –pour le Tombeau de Debussy-*, para guitarra, de Manuel de Falla. Agosto de 1920, Granada. Portada (con la dedicatoria de Falla a Reinhart a color rojo), páginas 1 y 2. Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/1].

Recordemos el párrafo sobre el manuscrito original de Falla en la presentación de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo: el manuscrito original de Manuel de Falla, descubierto y localizado por la autora de este trabajo en 2016 en la *Staadtbibliothek* de Winterthur (Suiza), dentro del legado del mecenas suizo Werner Reinhart. Firmado por Falla y fechado en 1915. Contiene numerosas correcciones de Falla sobre el contenido original a lápiz; así como marcas de terceros. 105 páginas de música. Dep RS 19/2, *Staadtbibliothek* Winterthur (Suiza). Funcionó como partitura de dirección. Fue la primera fuente en localizarse.

2.1. Anotaciones en el manuscrito.

El manuscrito original de *Noches en los jardines de España* es hoy en día un crisol de anotaciones de distintas grafías y colores que salpican la escritura a lápiz de Falla sobre el papel pautado amarillento (y bien conservado). Con toda probabilidad, en fechas cercanas al estreno de la obra en abril de 1916, el documento se mostró más monocolor, convirtiéndose con el tiempo y con la sucesión de interpretaciones en receptor de numerosas marcas a mano de distintos protagonistas. Sin embargo, la gran mayoría de las mismas responden a la mano de Manuel de Falla, que empleó distintas herramientas para su factura, destacando las marcas rojas de notación musical, muy abundantes; éstas respondían a añadidos y/o correcciones de ciertos pasajes, sobretudo en relación a la orquestación, y son fácilmente visibles gracias a su color. Sin embargo, abundan otras marcas de Falla realizadas a lápiz que se funden con el lápiz original como si fueran escrituras de origen, y que, sin embargo son muy posteriores, dato que hemos podido constatar por medio de un estudio exhaustivo de las diversas marcas en las distintas fuentes fundamentales y su cotejo posterior. A simple vista pueden distinguirse con claridad anotaciones dirigidas a la interpretación de la obra y al trabajo de los ensayos previos, las cuales hemos atribuido en su mayoría, también, a Manuel de Falla, desde su perspectiva de director. Todo ello da muestra de que el manuscrito siempre estuvo cerca de su compositor, el cual fue volcando paulatinamente en él todas las anotaciones, modificaciones, correcciones, añadidos y expresiones que consideró esenciales para su creación. En alguna ocasión documento y compositor tuvieron que separarse durante unos días o semanas para propiciar la interpretación de la obra en manos de algún otro

colega director⁶⁰⁹, pero siempre volvió a Falla, con el máximo respeto y cuidado de quienes tuvieron la oportunidad de emplearlo. Para Falla su manuscrito fue el documento en el que pudo y quiso continuar el proceso creativo de *Noches* posterior al estreno, a modo de un *work in progress* que se prolongó durante años y que fue albergando sus múltiples anotaciones en el tiempo (por ejemplo las marcas metronómicas, algunas de ellas a lápiz y otras a color, pero ninguna de origen). Lejos de querer ponerlo a disposición de Eschig, que así se lo reclamaba desde 1915, Falla continuó reelaborándolo día a día y paso a paso, buscando la mejor y más idónea escritura musical que plasmara sus ideas. Finalmente nunca se lo entregó a Eschig, facilitándole una copia de copista elaborada en España a total semejanza de su manuscrito, y actualizada según las anotaciones que a principios del año 1920 el mismo presentara.

2.1.1. Características generales.

El manuscrito original de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* es un documento voluminoso de 105 páginas de música –106, incluyendo la portada final⁶¹⁰-, organizadas en cuadernillos bifolios (que incluyen cuatro “caras”)⁶¹¹; aunque parece que el documento maneja una numeración del paginado, la misma nos resulta poco clara y por ello empleamos otro cómputo desarrollado por nosotros⁶¹². El volumen tiene unas medidas de 35x27 cm (que se convierten en 35x54 cm al abrirlo)⁶¹³, y pese al

⁶⁰⁹ El 4 de noviembre de 1916 el Maestro Ansemet dirigió *Noches en los jardines de España* en Ginebra, con Viñes al piano, y se sirvió del manuscrito de Falla (AMF 6706-041). Véase capítulo [II, 5.].

⁶¹⁰ La página 106 es la que cierra el cuadernillo y contiene el título de la obra y de los tres movimientos de la misma, precedidos por el número romano correspondiente, a lápiz de Manuel de Falla, en escritura cursiva. Dicha página lleva el sello de *Breitkopf & Härtel*, papel que empleó Falla a partir de la página 21 del documento, lo cual indica que probablemente la ideó después para proteger el documento, aprovechando para anotar los títulos y movimientos de la obra, a modo de portada.

⁶¹¹ La página o folio incluye dos “caras”: el anverso y el reverso; abierto un libro o partitura, la página par queda a la izquierda (reverso), y la impar a la derecha (anverso). En nuestra numeración del manuscrito aludiremos al término “página”, pero en realidad estamos queriendo señalar el dorso (o cara) del folio que corresponda, todos ellos numerados. Nuestra numeración comienza en la página 1 (que en este caso cae a la derecha si el libro está abierto) y finaliza en la página 105 de los compases finales. A partir de ahora nos referiremos a nuestro paginado de la copia.

⁶¹² Las 106 caras del documento están numeradas por la autora de este trabajo. En el manuscrito algunas páginas están marcadas a lápiz en el margen inferior izquierdo con un número muy pequeño que entiendo es el paginado, sin embargo, a veces este número resulta repetido, otras aparece en paréntesis, otras está ausente. En nuestra numeración, descrita con mayor detalle más adelante en este capítulo, la página 1 es la del comienzo de la obra, y la página 105 es la última, con la doble barra final y la firma de Falla en el margen inferior derecho: “Manuel de Falla, 1915”. La página 106 es la que cierra el cuadernillo y contiene el título de la obra y de los tres movimientos de la misma.

⁶¹³ La copia A7 es de dimensiones mayores a las del manuscrito -40x30 cm- y las de la copia A8 son de 36,4x25,8 cm; el manuscrito contiene 28 pentagramas por página (hasta que cambia el papel a partir de la página 21, pasando a 24 pentagramas), la copia A7 contiene 26 y la copia A8 contiene 24.

frecuente uso que sufrió durante tantos años, su paso por tantas manos y sus numerosos viajes, se mantiene en muy buen estado de conservación⁶¹⁴.

El papel se conserva recto y firme, apenas deteriorado ni en la forma ni en el espesor. Efectivamente, contiene la escritura de Manuel de Falla a lápiz, y se lee bien marcada en todas sus páginas y en cada una de las anotaciones. Además, las marcas en lápiz rojo y en lápiz azul, de punta gruesa –herramientas catalogadas en el siguiente apartado–, a lo largo de todo el documento, enriquecen la gráfica de la escritura y el resultado visual de la partitura.

En la primera página del documento –la que nosotros numeramos 1– se establece la plantilla de la obra⁶¹⁵ a través del margen lateral izquierdo de los 28 pentagramas del papel pautado, y se suceden los primeros 9 compases de la obra; la plantilla es expresada en un lenguaje mixto entre español e italiano. En el margen superior del pentagrama de las flautas –el situado más arriba en el papel– aparece el título de la obra a tinta roja –*Noches en los jardines de España* – subrayado en color negro, y debajo –*I– En el Generalife*, también en rojo y con subrayado doble en negro. Algo más a la derecha, también en el margen superior, la firma de Manuel de Falla, con la misma tinta roja del título y el mismo subrayado en negro. Un poco más arriba de la firma, en el margen superior derecho, aparece a lápiz la signatura de la *Stadtbibliothek* de Winterthur, Dep RS 19/2.

⁶¹⁴ Véase [II, 5.] sobre las primeras interpretaciones de la obra.

⁶¹⁵ Reproducción literal de la ortografía de Falla en su manuscrito: *2 Flauti, Piccolo, 2 Ob., 1 C. inglés, 2 Cl. in La, 2 Fag., 4 corni in fa, 2 Trombe in do, 3 Tromboni e Tuba, 3 Timpani* [y las notas *do#*, *do* y *la* sobre el dibujo de un pentagrama con clave de *fa*], *arpa, Piano, V. 1º, V. 2º, Viole, Vcelli, Cbassi*. En las páginas 43 y 71, en las cuales dan comienzo los movimientos II y III respectivamente, Falla hace algunos añadidos, como por ejemplo en II las notas *La, Si, Re* en letra y a color rojo para *Timpani*, (*4 sole*) con *sord.* para *Viola*, (*4 soli*) con *sord.* para *V. celli* y (*1 solo*) para *C. Basso*; además, en la página 44 señala *Cl. sib.* En III añade *Trgl.* y *2 Piatti*, el número 2 en rojo. Como vemos, Falla emplea un lenguaje mixto entre español e italiano, lo que podríamos denominar coloquialmente *itagnolo*. En la edición de la partitura para piano y orquesta de Eschig debería especificarse que a veces son 3 Flautas o Piccolo, debiendo cambiar de instrumento el tercer flautista mediante la expresión *Flauto muta in Piccolo* y *Piccolo muta in Flauto*; y debería añadirse que los clarinetes son en *sib* en los movimientos II y III; en la partitura de bolsillo deberían añadirse platos y triángulo junto a timbales, así como celesta.

Noches en los jardines de España -
I - En el Generalife -

Depo RS 19/2
Manuel de Falla

Allegretto Tranquillo e misterioso

2 Flauti
Flauti
2 Clari
1. Clarinetto
2 Clarinetto
2 Fagotti
4 Corni
2 Trombe
3 Trombe
3 Timpani
Arpa
Allegretto Tranquillo e misterioso
Piano
V. I.
V. II.
Viola
Violoncello
Basso

Ilustración 17. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
I - *En el Generalife*. Página 1, compases 1-9.
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

En la cara número 43 del documento comienza el segundo movimiento y en el margen superior aparece escrito II– Danza lejana, esta vez con tinta negra y un subrayado.



Ilustración 18. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
II – Danza lejana. Página 43, compases 1-8.
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

En el cuarto compás de la cara 71 de la partitura comienza el tercer movimiento y así lo escribe Falla en el margen superior lateral derecho de la misma, casi sin espacio, pues las flautas están tocando notas muy agudas escritas con numerosas líneas adicionales, que ocupan parte del margen superior: –III– *En los jardines de la Sierra de Córdoba*, de nuevo con tinta roja y un subrayado del mismo color.



Ilustración 19. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-.
Página 71, compases 177-179 (II) y 1-3 (III).
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung. [Dep RS 19/2].

Como sabemos, el segundo y tercer movimiento de *Noches en los jardines de España* van unidos sin solución de continuidad; es por ello que Falla marca:

-26 números de ensayo⁶¹⁶ recuadrados en I, situando el número 26 en [I, 226];
-46 números de ensayo en los movimientos II y III, empezando el tercer movimiento al noveno compás del número 22 de ensayo, situado en [II, 172], y situando el número 23 de ensayo en [III,9]; el número 46 de ensayo aparece en [III, 215]⁶¹⁷.

La página 105 contiene el último compás de la obra y la doble barra final (incluyendo un “garabato” que cierra y sella cada uno de los pentagramas de las distintas líneas instrumentales), justo coincidiendo con el espacio final del pentagrama en el papel pautado. La firma de Falla aparece en el margen inferior derecho, junto al año, 1915, todo a lápiz.

⁶¹⁶ Los números de ensayo constituyen una numeración independiente a la numeración de compases; suelen situarse en lugares visibles que señalan el inicio o final de algún fraseo o sección musical de la obra, buscando puntos de encuentro para los músicos y el director que facilitan el trabajo en los ensayos. Es una práctica muy útil y operativa en obras que requieren un cierto número de intérpretes.

⁶¹⁷ Como curiosidad queremos resaltar que el movimiento I tiene 243 compases, el movimiento II tiene 179 compases y el movimiento III tiene 226 compases; total 648 compases.



Ilustración 20. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-. Página 105, compases 219-226.

Firma y fecha.

Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

Los títulos aparecen escritos, a lo largo del manuscrito, sin ninguna intención de destacar en el marco general resultante, sino más bien todo lo contrario; ocupan un espacio casi insignificante en el papel empleado (tan sólo el margen superior que queda libre por encima del pentagrama de las flautas), y la letra aparece minúscula, cursiva y escrita con

cierto apresuramiento. Además no hay uniformidad a la hora de escribir los títulos de los tres movimientos, que aparecen indistintamente en negro y rojo, y con subrayado simple o doble, de forma un tanto improvisada.

En el manuscrito original de Manuel de Falla no aparece la expresión descriptiva “impresiones sinfónicas” que empleó Falla como subtítulo a sus *Noches*, a modo del gusto francés de la época, y emulando a su maestro Claude Debussy. Como sugiere Collins⁶¹⁸, parece probable que la decisión de Falla al elegir dicha expresión descriptiva para sus *Noches* fuera apresurada, por no aparecer el subtítulo en ninguno de los borradores recopilados en la Edición Facsímil de *Noches*⁶¹⁹, ni en ningún fragmento de correspondencia de la época⁶²⁰. Sí aparece el subtítulo, sin embargo, en la copia manuscrita XLIX A7⁶²¹ –así catalogada por Antonio Gallego y cuyo original se encuentra en AMF-⁶²².

En cuanto a la dedicatoria de la obra al pianista Ricardo Viñes, la misma no aparece en el manuscrito, mientras que sí consta en la copia XLIX A7 –y en la partitura editada por Eschig (salvo en los ejemplares de bolsillo)-⁶²³.

En el manuscrito la escritura musical está muy cuidada en todos sus detalles: armadura, compás, cabezas de las notas finas pero bien definidas, valores de las notas y silencios, barras de compás, dinámicas, etc. Ello es debido no tanto al trazo de Falla, que refleja

⁶¹⁸ COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. LXIV.

⁶¹⁹ Publicados en Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*. *Op. cit.* pp. 3-152. Se trata de la reproducción de la totalidad de los manuscritos –esbozos, borradores y estadios intermedios- de *Noches* conservados en el Archivo Manuel de Falla, seleccionados y editados por Yvan Nommick: XLIX A1 (17 hojas sueltas y 3 bifolios), A2 (2 bifolios y 11 hojas sueltas), A3 (5 hojas sueltas), A4 (2 bifolios y 4 hojas sueltas), A5 (6 hojas sueltas), A6 (1 bifolio) –la catalogación de todos ellos es de Antonio Gallego-. NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla: los manuscritos de una larga gestación”. En: Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* pp. XI-XV. Esta publicación es anterior a la localización del manuscrito original de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* en Winterthur (Suiza) en 2016, a cargo de la autora de este trabajo de investigación.

⁶²⁰ Véase [II,1].

⁶²¹ El capítulo [III, 3.] aborda todos los detalles sobre la copia XLIX A7.

⁶²² En cuanto a A8, la primera página –que contiene la plantilla instrumental en el margen izquierdo de los pentagramas y los cinco primeros compases de la obra- no incluye título alguno –ni el general de la obra ni el del primer movimiento (no se conserva portada original de tapa dura, en el caso de que esta hubiera existido). Sin embargo, los títulos del segundo y tercer movimientos sí vienen expresados en el margen superior de su página de comienzo: página 35, -II- *Danza lejana* (a tinta negra subrayada) y página 57, *En los jardines de la Sierra de Córdoba* (a tinta negra subrayada, sin el número romano previo –III-).

⁶²³ Véase nota 74 de [II, 3.]. En cuanto a A8, véase nota anterior; no se observa dedicatoria salvo que estuviera incluida en la portada original de tapa dura o en su reverso, que no se ha conservado (en el caso de haber existido).

quizás cierto apresuramiento en su grafía, sino más bien a su oficio meticuloso y a su hábito de escritura, herramientas que le llevaron a realizar partituras siempre bonitas y ordenadas a la vista. En el manuscrito figuran, así mismo, numerosas indicaciones de carácter y de *tempo*, escritas con la grafía característica de Manuel de Falla, menuda, clara, y homogénea con el resto del cuerpo del documento. Son contados los tachones o borrados a lo largo de la partitura. Un ejemplo es el caso del cuarto compás de la página 61, tachado discreta y elegantemente en vertical a lo largo de toda la página con líneas oblicuas cruzadas. También el cuarto compás de la página 78 está tachado en toda su extensión vertical con líneas oblicuas (esta vez sólo en un sentido); lo mismo ocurre en el último compás de la página 92.

La escritura de Manuel de Falla era muy particular. En lo que se refiere a la ocupación espacial del papel, sabemos que Falla tendía a rellenarlo con ahínco en todos sus huecos. Sus cartas le delatan en un aprovechamiento máximo del espacio, incluso escribiendo en varios sentidos, en los márgenes superiores y laterales, no dejando apenas espacios vacíos; muchas veces los borradores de sus cartas aparecen escritos directamente en el dorso de las cartas que recibía. En sus trabajos musicales -borradores y ejercicios- sucede lo mismo: a veces se superponen, en un mismo papel pautado, pasajes de distintas obras que estaba trabajando o analizando contemporáneamente, junto a citas que no quería olvidar, recordatorios de alguna actividad, listas de cosas que hacer en su día a día, direcciones postales o recados. En los manuscritos concluidos de sus obras se percibe un orden y una armonía generales que dominan todo el documento, y que son debidos a la proporcionalidad de su escritura, de su notación musical y de cualquier otro tipo de signo, apareciendo todo muy orgánicamente bien distribuido en el espacio. Todo ello no era más que el reflejo de su propia personalidad metódica, trabajadora y ordenada.

El manuscrito de *Noches en los jardines de España* es ejemplo de todo esto. Algunas páginas aparecen muy densas, como pueden ser la 23, 24, 54, 55, 59, 85, 86, 87, 88, 103...; sin embargo todo resulta muy bien construido y distribuido, incluso cuando todos y cada uno de los pentagramas del papel pautado aparecen completados en sus diferentes líneas instrumentales. Falla emplea un papel distinto a partir de la página 21, pasando de 28 a 24 pentagramas en el folio, hecho que motiva inevitablemente que a partir de este momento la escritura se condense y se recargue, quedando tan sólo libre, en algunas páginas, un pentagrama: el que separa la cuerda del piano, y que igualmente utiliza Falla

para escribir las dinámicas del piano. Máxima ocupación del espacio, por tanto, frente a páginas que respiran mucho aire, como la 26, 27, 29, 43, 74 u 82, en las que la densidad de la escritura se minimiza a la esencia pianística, dejando el resto prácticamente vacío, sin expresión de silencios (que al final constituyen igualmente ocupación gráfica del espacio), y con unas barras de compás apenas sugeridas. Precisamente las barras de compás del manuscrito son inspiradoras de este aire que se respira a lo largo del documento, por cuanto nunca aparecen muy marcadas, ni excesivamente largas o gruesas; el hecho de que sean individuales para cada pentagrama y no continuas para todos ellos le otorgan dicho carácter⁶²⁴. En la primera página de inicio de la obra pueden vislumbrarse ya las bocanadas de aire en la escritura de un Falla que en el compás 4 deja a las violas, apoyadas por el arpa, el peso de la melodía con una escritura en corcheas, mientras el resto de líneas instrumentales reflejan un compás vacío, sin signos, ni siquiera de silencios⁶²⁵.

Falla emplea muy vigorosamente a lo largo de toda la obra el signo de repetición literal del material musical⁶²⁶, recurso de escritura que libera en gran medida el papel y el trabajo del compositor, pudiéndose abstener de reescribir lo ya reflejado en el compás anterior.

Como hemos anticipado hace unas líneas, el papel empleado por Falla en su manuscrito cambió a partir de la página número 21: de un papel sin sello pasó a ser un papel con la marca de *Breitkopf und Härtel Nr.14.C.* y a contener 24 pentagramas en lugar de los 28 precedentes. El sello de *B.&H.* aparece en la parte inferior izquierda del papel cada cuatro

⁶²⁴ En la copia A7 las barras de compás son verticalmente continuas y únicas para todos los pentagramas en bloque, en un trazo con regla de arriba abajo que abarca la totalidad de los mismos. En A8 las barras de compás unen un número determinado de pentagramas, por segmentos que aúnan familias de instrumentos; en un recorrido por el papel de abajo a arriba resultan unidos los pentagramas de la siguiente manera: la cuerda; el piano (pentagrama doble); el arpa (pentagrama doble); la celesta y percusión junto al viento metal (aunque no de forma unívoca); el viento madera. La edición está hecha a semejanza de A8.

⁶²⁵ Aunque gráficamente no resulte correcto, Falla era un maestro de la escritura musical y conseguía que todos sus escritos resultaran estéticos a la vista, porque respiraban armonía, proporcionalidad, fluidez y belleza. La imagen de la primera página del manuscrito original de Manuel de Falla se halla reproducida en la Ilustración 17 de este trabajo.

⁶²⁶ Es un signo estandarizado en la notación musical; el compás que lo incluye indica que es idéntico (en todos los parámetros) al inmediatamente anterior. Consiste en una barra cruzada diagonalmente de derecha a izquierda con un punto a cada lado. Falla recurría a él con cierta asiduidad, incluso durante varios compases consecutivos. Véase Ilustración 17, la cual reproduce la primera página del movimiento I del manuscrito original, en la cual fagotes, trompas, trompetas, timbales, arpa, violines primeros, violines segundos, violonchelos y contrabajos incluyen tal signo en los compases 2 y 6.

“carillas”⁶²⁷, lo que constituye un cuadernillo; el documento consiste en una superposición de estos cuadernillos, cada uno de ellos formado por cuatro carillas. La diferencia de los papeles empleados no es fácilmente visible, salvo por el cambio en el número de pentagramas por página, y la marca ocasional de *B.&H.*; pero ni siquiera estos elementos saltan a la vista de forma espontánea. Sí es más apreciable el color un tanto más amarillento en el papel alemán, quizás intensificado por el paso del tiempo.

Dada la claridad y definición del documento, es lícito preguntarse qué tipo de lápiz usaría Manuel de Falla para alcanzar un resultado tan preciso y tan bien conservado en el tiempo; el trazo del lápiz junto a la armonía general del documento construyen una partitura de inigualable limpieza y de absoluta belleza gráfica.

Junto a las anotaciones originales a lápiz, aparecen en el manuscrito otras correcciones y añadidos que Falla fue introduciendo paulatinamente en el tiempo, a modo de un *work in progress* en continua evolución⁶²⁸. La mayoría de estas resaltan sobre el todo, a causa de la herramienta usada (color, textura, tamaño, grafía) o porque generan tachones, borrados o reescrituras; pero otras son más difíciles de vislumbrar, por cuanto están efectuadas a lápiz.

El manuscrito en sí mismo incluye, en ocasiones, contradicción de indicaciones superpuestas, como es el caso del compás [III, 1] –inicio del movimiento III-, donde la expresión *Vivo* convive con las indicaciones de tempo [Negra=132] entre paréntesis, y [Negra=144], en azul de mayor tamaño posteriormente tachada con una línea horizontal. Estas inscripciones, tachados, añadidos y contradicciones tienen que ver con los distintos estadios cronológicos de escritura, los cuales conformaron una especie de palimpsesto que reúne informaciones no siempre unívocas.

⁶²⁷ Cada cuadernillo bifolio de papel usado por Falla en su manuscrito incluye dos páginas, o lo que es lo mismo, cuatro caras a modo de díptico abierto. El sello de *B.&H.* aparece concretamente en las páginas 21-25-29-33-37, salta a la 43-47-51-55-59-63-67-71-75-79-83, salta a la 91-95-99-103, y de nuevo en la 106 –portada final-. Como curiosidad, el cuadernillo correspondiente a la página 87 está invertido, es decir, Falla lo empleó al revés, apareciendo el sello *B.&H.* en la página 90 pero al revés (en el margen superior derecho e invertido). Esto explica que el sello vuelva a aparecer en su posición correcta en la página 91. Salvo en el caso del cuadernillo invertido, el sello *B.&H.* siempre aparece en los anversos de la página (cayendo a la derecha si el libro está abierto).

⁶²⁸ Véanse el Prefacio de esta Sección III y el capítulo [II, 6.].

Hay numerosos ejemplos de las distintas anotaciones, por ejemplo entre las indicaciones expresivo-metronómicas, las cuales aparecen analizadas una a una en el capítulo-listado [III, 7.]; pero vamos a comentar aquí a modo de ejemplo una de ellas: es el caso de la inscripción original *a tempo, ma meno mosso e con ampiezza* del compás [III, 158]. Falla modifica la expresión por medio de la eliminación del fragmento *e con ampiezza*, el cual aparece tachado de forma discreta a modo de espiral; además añade la marca metronómica [Negra=100]. Podemos distinguir tres estadios temporales y gráficos en este proceso:

- el original,
- el intermedio que modifica la expresión y
- el posterior que añade la marca de metrónomo.

En este caso concreto, la copia XLIX A7 sufrió el mismo proceso, pero careció del último estadio -la introducción de la marca metronómica⁶²⁹-; el tachado es menos discreto y en línea, y existe un añadido diferenciado, todo a mano de Falla: *poco*. La expresión resultante es *a tempo, ma poco meno mosso* (sin marca metronómica). De este modo, y junto a la marca metronómica pasó la expresión a la copia A8, la cual realizó una síntesis de las indicaciones en ambas fuentes. Sin embargo, esta y otras síntesis no provienen del cotejo con el manuscrito (físicamente junto a Falla en Granada), sino del precedente de la edición de Samazeuilh, cuyo proceso editorial siempre fue por delante⁶³⁰; las marcas expresivas y metronómicas quedaron ahí plasmadas como referente al que seguir en las ediciones futuras de la obra. De hecho, la edición de la versión de Samazeuilh de *Noches* indica en [III, 158]: *a Tempo, ma poco meno mosso* [Negra=100], que constituye, en este caso sí, la síntesis perfecta de las indicaciones de ambas fuentes.

Mientras que A7 fue copiada a principios de 1920 con una alta intervención de Falla en la supervisión y corrección de la misma, la copia A8 –o similar- proviene de principios de

⁶²⁹ El parámetro del cual más se aleja siempre la copia A7 en relación al manuscrito se refiere a las marcas metronómicas; mientras existe un consenso en las marcas expresivas, a veces no idénticas a causa del proceso evolutivo sufrido por cada una de las fuentes, en el caso de las indicaciones de metrónomo no hay consenso. Véase [III, 3.].

⁶³⁰ Es importante relacionar las fechas: cuando Falla recibió la copia A8 –o similar- en abril de 1922 (AMF 9143-013), la edición del arreglo de Samazeuilh se encontraba ya en su segunda fase de pruebas editoriales (XLIX B9), las cuales fueron enviadas a Falla en carta de 4 de enero de 1922 (AMF 9143-010). Por tanto, el referente de Samazeuilh en cuanto a las indicaciones expresivo-metronómicas estaba absolutamente actualizado y al alcance de la mano.

1922 (inmediatamente anterior a la grabación de las planchas de edición en Leipzig) y fue mínimamente supervisada por el compositor⁶³¹. Sin embargo la edición orquestal de Eschig fue grabada a su imagen y semejanza en todos sus parámetros. Y hay que ser justos con esta copia, que observa, selecciona y aún los contenidos de las copias anteriores en un proceso que no era sencillo, debido a la multitud de modificaciones y añadidos en la partitura durante los años previos. La ayuda del proceso editorial paralelo de la versión de Samazeuilh seguro colaboró en gran medida en la fijación de las distintas indicaciones expresivo-metronómicas, cuyas partituras se hallaban en proceso de corrección de pruebas. El análisis evolutivo de las distintas fuentes es el siguiente:

-manuscrito y A7 fueron de la mano en todos sus parámetros hasta junio de 1920, momento que coincide con la puesta a disposición de la copia en manos de Eschig y el comienzo del proceso editorial del arreglo de Samazeuilh; después tomaron caminos separados (físico y de contenido);

-manuscrito, edición del arreglo de Samazeuilh, A8 –o similar- y edición orquestal de Eschig siguen una linealidad cronológica en la expresión de sus contenidos, la cual proviene en gran medida de A7 (como fiel reflejo del manuscrito actualizado hasta 1920); no deja de ser contradictorio que precisamente la fuente que sirvió de modelo para la edición orquestal de *Noches* sea la que presenta hoy en día el aspecto más diferenciado⁶³².

Llegar a estas conclusiones habría sido más sencillo si las copias hubieran estado fechadas, o de haber existido alguna mención más concreta a las mismas en la correspondencia; sin embargo las alusiones a las copias son siempre abstractas, dando por hecho sus protagonistas las acciones a seguir, sobre las cuales nosotros habríamos

⁶³¹ A8 –o similar- le fue enviada a Falla el 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013), junto a las primeras pruebas de corrección orquestal, y es un documento de enorme trascendencia por aunar el contenido de la copia A7 actualizada según el manuscrito y el maquetado que los grabadores de Eschig dejaron reflejado entre las páginas de A7; de esta forma, la copia A8 –o similar- sirvió de modelo para grabar las planchas de edición de la obra.

⁶³² Este aspecto diferencial que presenta hoy en día la copia A7 con respecto al resto de fuentes manuscritas (y editadas) de *Noches* ha sido un factor tremendamente complicado de esta investigación, provocando no pocos retrasos y cambios de parecer. Resulta, cuanto menos, incomprensible que la copia fiel y profesional de la SAE según el manuscrito original de Falla que fue puesta a disposición de Eschig para llevar a cabo el proceso editorial de la obra, sea la que presenta un aspecto más diferenciado con la edición resultante del proceso. Han sido necesarios múltiples análisis de las fuentes y repetidas lecturas de la correspondencia para poner en pie la hipótesis que este trabajo defiende.

necesitado alguna explicación. La única fuente fundamental manuscrita que aparece datada es el manuscrito de Falla, sin embargo las otras tres carecen de esta información; los copistas no solían introducir los datos de su copia (nombre del copista, lugar y fecha de la copia) y si trasluce alguna información a través de las mismas es sólo debido a elementos externos, como podían ser las marcas del papel empleado, los sellos de los editores, sociedades u orquestas, las direcciones postales de las casas editoriales, etc.

El manuscrito original de Falla es el documento por excelencia, la fuente original y fundamental, un documento histórico y de gran belleza gráfica. En 1926 Falla se lo regaló a Werner Reinhart, tres años después de que viera la luz la edición orquestal impresa de la partitura; en las interpretaciones de la obra acaecidas después de 1923, tanto Falla como sus colegas directores se habrían servido de la edición de Eschig⁶³³.

2.1.2. Colores y grafías.

Hemos querido catalogar las distintas marcas del manuscrito en base a la herramienta usada en su ejecución, resultando siete categorías distintas. El lápiz de Falla es la herramienta base y original del documento, y por ello no ocupa ninguna de las categorías; sobre la base original primigenia de esta escritura a lápiz, como sabemos, existen otras numerosas marcas de Falla con la misma herramienta que pertenecen a estadios temporales posteriores y que se refieren tanto a indicaciones expresivas como de notación musical. Estas anotaciones no suelen ser perceptibles a primera vista, pero si se hace una observación más profunda y atenta, puede descubrirse cómo Falla reescribió a lápiz sobre su lápiz original en no pocos pasajes⁶³⁴. El hecho de que A7 refleje estas modificaciones

⁶³³ Falla dirigió *Noches en los jardines de España* el 14 de diciembre de 1926 en el Teatro San Fernando de Sevilla (FN 1926-018); el 18 de diciembre de 1926 en el Gran Teatro Falla de Cádiz (FN 1926-019); el 17 de marzo de 1927 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (FN 1927-008); el 5 de noviembre de 1927 en el Palacio de la Música de Madrid (FN 1927-027); el 19 de marzo de 1928 en la *Grande Salle Pleyel* de París (FE 1928-008); el 14 de mayo de 1930 de nuevo en la *Grande Salle Pleyel* de París (FE 1930-026); el 5 de diciembre de 1930 en el Gran Teatro Falla de Cádiz (FN 1930-010); el 2 de diciembre de 1933 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (FN 1933-020) y el 11 de noviembre de 1939 en el Teatro Colón de Buenos Aires (FE 1939-015). Desconocemos la partitura que usó en estas ocasiones, en cualquier caso, una edición de Eschig con toda seguridad.

⁶³⁴ He aquí dos ejemplos: el pasaje pianístico de los compases [I, 35] y [I, 51] contiene numerosas marcas originales a lápiz de Falla borradas y reescritas en su mano izquierda con modificaciones, en un pasaje virtuoso de cruce de manos; la tendencia de las correcciones de Falla es la de eliminar alguno de los cruces más complicados de la mano izquierda sobre la derecha. El hecho de que el pasaje aparezca corregido de origen a mano del copista en A7 indica que las correcciones pertenecen a un estadio muy temprano dentro del proceso de *work in progress*. Otro ejemplo es el de los compases [III, 54-57], en el que las notas de la mano izquierda en clave de *sol* aparecían escritas a mano y lápiz de Falla una octava más alta, con sus líneas

de origen por su copista no ayuda en la identificación de las mismas, pero sí revela información importante en cuanto a la datación de las mismas, que en este caso es temprana o anterior a la factura de la copia (acaecida con anterioridad a junio de 1920). La copia A7 es reveladora de información fundamental en este sentido, por cuanto representa un medidor temporal: cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista pertenecen a un estadio temprano; cuando aparecen corregidas sobre el original del copista (a mano del propio copista, de Falla o de un tercero -hecho que resulta más extraño-) son posteriores o intermedias; y cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son correcciones posteriores a 1920.

El manuscrito no contenía marcas metronómicas de origen (ni azules ni a lápiz⁶³⁵) y las indicaciones expresivas fueron retocadas varias veces a lo largo del tiempo. Pensamos que Falla, al utilizar el lápiz, quiso dar a estos añadidos un aspecto de originalidad con el resto del documento; pues si hubiera querido remarcar las nuevas inscripciones de forma más contundente, no habría usado el lápiz, ni la misma localización que las inscripciones originales, sino alguna otra de las siete herramientas catalogadas en este apartado, o localizaciones más grandes y centradas. El análisis de estos conceptos es complejo y las conclusiones resultan de enorme trascendencia. Vamos con las herramientas catalogadas:

1. Tinta roja; con ella Falla suele aludir a matices, reguladores, tachados, correcciones, ligaduras e indicaciones instrumentales específicas (*arco, div., pizz., senza sord., pos. nat., dolce*). También señala o corrige alteraciones accidentales. Es la herramienta usada para escribir el título del primer movimiento, donde se aprecia una escritura a lápiz previa. La gran mayoría de estas correcciones pertenecen a un estadio posterior en el tiempo, razón por la cual escapan a su inclusión en la copia A7. El cotejo de algunas de ellas con la segunda prueba de corrección del arreglo de Samazeuilh (XLIX B9) nos permite datarlas entre los meses de enero y abril de 1922⁶³⁶.

adicionales correspondientes; el pasaje se vislumbra borrado y reescrito una octava baja. De nuevo, el pasaje aparece corregido de origen a mano del copista en A7, indicando que son modificaciones tempranas de Falla en su manuscrito.

⁶³⁵ Las marcas metronómicas azules, así denominadas por la herramienta usada, son las primeras en ser introducidas en el manuscrito. Las marcas metronómicas a lápiz son posteriores. Todo ello es objeto de estudio y análisis en [III, 2.2.].

⁶³⁶ Véase el capítulo [III, 6.3.], en el cual aparecen las marcas coincidentes de Falla en ambas fuentes.

2. Tinta rosada; con ella Falla suele apuntar a modificaciones y/o añadidos de notación musical y de orquestación. Junto a las marcas metronómicas y a las modificaciones de las indicaciones expresivas, la escritura rosada constituye parte del proceso de *work in progress* del manuscrito; las mismas fueron en su mayoría trasladadas a la copia A7 por su copista –pero no de origen-, que las refleja de varias formas, y hasta en cinco ocasiones a través de fragmentos de papel encolados sobre el documento original. La tinta rosada es, además, la herramienta usada para escribir el título del tercer movimiento y los números de ensayo a lo largo del documento (salvo en el segundo movimiento). La apariencia de su traslado en A7 nos permite ubicarlas en un estadio inmediatamente posterior a la factura de la copia; lamentablemente A7 no está fechada, pero podemos tomar como referencia la puesta a disposición de la copia en manos de Eschig, concluyendo, por tanto, que las mismas son poco anteriores a junio de 1920⁶³⁷.

3. Lápiz rojo grueso; estas marcas suelen referirse a llamadas de atención de gran tamaño en el cuerpo del documento y situados en espacios amplios, como por ejemplo en pentagramas vacíos (*rit.*, *tempo*, *largamente*, *poco animato*, *tempo giusto*, *piú leggero*, *ritmico*, *tranquillo*...). Muchas de ellas se corresponden con las marcas propias del trabajo de director (indicación del compás a mayor tamaño, marcas señalando líneas instrumentales -*CA*, *Cors*, *Trb*, *Trp*, *Celesta*-), subrayados, barras que marcan el pulso). Pero esta herramienta incluye también algunas correcciones, como por ejemplo algunas alteraciones accidentales, que son trasladadas a A7 de origen por su copista (como la mayor parte de correcciones en este color). Aunque a simple vista pueda parecer que la factura de estas marcas difiere levemente de la escritura de Falla –como por ejemplo en el trazo de los becuadros- todo indica que es el compositor quien las escribe; el grosor de la punta de la herramienta puede justificar grafías o trazos un tanto distintos. Las marcas a lápiz rojo grueso son las más antiguas en el tiempo, pudiendo haber sido trasladadas por Falla en cualquier momento desde el estreno de la obra.

⁶³⁷ Pensamos que A7 debió ser copiada en los meses o semanas previas a esta entrega de la copia en manos de Eschig, por tanto en los inicios de 1920; como sabemos, a cargo de un copista profesional de la SAE, debido al papel empleado.

4. Lápiz azul grueso; las marcas efectuadas con esta herramienta tienen una función similar a la del lápiz rojo grueso de la categoría 3. Excepcionalmente se refieren también a correcciones. Sin lugar a dudas es la escritura de Falla. Son esenciales las que se refieren a marcas metronómicas, las cuales aparecen idénticas, pero a distinta mano, en A7, hecho trascendente para la investigación de este trabajo, cuyo análisis abordamos en el apartado siguiente [III, 2.2.]. Podemos distinguir dos distintos estadios temporales en las marcas azules: las que aparecen de origen en la copia A7 pudieron ser trasladadas al manuscrito en cualquier momento desde el estreno de la obra en 1916 (igual que las marcas a lápiz rojo grueso); las marcas metronómicas azules son de las semanas o meses anteriores a junio de 1920. En cuanto a las primeras, pertenecen a una etapa muy temprana, hecho que queda demostrado por su inclusión mayoritaria en los materiales instrumentales del estreno MAT.A8.

5. Tinta negra; muy poco presente en el cuerpo del documento, aparentemente podría resultar una grafía más barroca que la de Falla; sin embargo es la herramienta usada para escribir el título del segundo movimiento y sus números de ensayo, así como el reparto instrumental en líneas que incluyen más de un instrumento. Las marcas de esta herramienta pertenecen a una etapa muy temprana, hecho que queda demostrado por su inclusión mayoritaria en los materiales instrumentales del estreno MAT.A8.

6. Pluma azul violeta; las anotaciones son escasas y contadas, a mano de Falla, de pequeño tamaño, y aparecen exactamente igual en A7, como si hubieran sido efectuadas en el mismo momento en ambos documentos. Es posible ubicarlas temporalmente en una etapa cercana o similar a las marcas de color azul grueso de la categoría 4. En el listado siguiente incluimos las anotaciones con esta herramienta (la primera aparece de origen por su copista en A7): salvo la última (que resultó tachada en manuscrito y A7)⁶³⁸, todas ellas son incluidas en A8 y en la edición orquestal de Eschig:

⁶³⁸ La anotación *Piú leggero* está efectuada con la herramienta a lápiz rojo grueso de la categoría 3, y esta es la indicación que resultó tachada en manuscrito y A7; la intervención violeta se limitó a la corrección ortográfica en italiano de la “i”.

-[I, 158] clave de *fa* en el pentagrama superior del piano, tercera parte del compás (3/4);

-[I, en las distintas entradas instrumentales de los compases 146 –violas-, 147 –violonchelos-, 148 -violines primeros- y 161 –violonchelos-] *dol. espr* (*dolce espressivo*);

-[I, 163] *pizz. (pizzicato)* y bemol del *mi* de los violonchelos en el pentagrama inferior del *divisi* (existe cierta confusión sobre la asignación de este material a violonchelos o contrabajos)⁶³⁹;

-[I, 176] (*come prima*);

-[I, 176] corrección del *Piú leggero* mediante la introducción de la “i” en violeta, resultando *Piú leggero*;

-[I, 198-199] regulador creciente bajo el pentagrama de los violines segundos.

7. Lápiz (o rotulador) grueso; muy poco presente y con una función parecida a las anotaciones de la categoría 3 del lápiz rojo grueso.

Cada color y herramienta empleada en el manuscrito tiene sus propias características en cuanto a cronología, autoría y contenido; y, a pesar de la complejidad, resulta apasionante ir esclareciendo cada uno de estos parámetros en su cotejo con las demás fuentes. Vamos a explicar algunas de estas características en las categorías 1, 2, 3 y 4, que son las más abundantes:

CATEGORÍA 1. Pretender distinguir las marcas de la categoría 1 y 2 no es siempre fácil; el color es muy similar, aunque 1 tiende más hacia el rojo y 2 hacia el rosa. El trazo también resulta diferente, siendo algo más grueso el rosado. La prueba indiscutible de su diversidad es que, mientras los añadidos rosados del manuscrito resultan añadidos en la copia A7 por su copista –aunque no de origen-, las marcas rojas de la categoría 1 escapan completamente a su inclusión. Evidentemente las anotaciones de la categoría 1 fueron introducidas por Falla en su manuscrito en un periodo más tardío, más concretamente después de junio de 1920 pero antes de abril de 1922⁶⁴⁰. Desconocemos si Falla eligió

⁶³⁹ Véase el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los cuadernillos de la cuerda del material manuscrito MAT.A8, fuente fundamental y hallazgo de este trabajo de investigación.

⁶⁴⁰ Estas fechas aparecen reiteradas una y otra vez en este trabajo, por corresponderse con la puesta a disposición de A7 en manos de Eschig y con el envío de la copia A8 –o similar- a Falla, respectivamente; AMF 9142-027 y AMF 9143-013. He aquí una datación más acotada que deriva de unas conclusiones un

este color visible para que sus últimas correcciones resultaran más evidentes de cara a la próxima edición, pero la elección del color de cada herramienta parece más bien algo casual. Como hemos dicho, sus marcas se refieren a varios y distintos parámetros, incluyendo la corrección de alteraciones –sostenidos, becuadros y bemoles–, todas ellas ausentes en A7. Todas estas correcciones aparecen de origen en A8 por su copista. Resulta muy interesante el cotejo de estos pasajes con los de los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8, porque nos descubre la versión primigenia de los mismos. En el capítulo [III, 5.5.] dos de estos pasajes se encuentran reconstruidos en su forma original, tal cual se escucharon el día del estreno y en las primeras interpretaciones de la obra⁶⁴¹. Como sabemos, estos materiales instrumentales no fueron actualizados en su contenido, constituyéndose, en este sentido, en una fuente única e histórica.

Podríamos decir que, en general, el juego de materiales MAT.A8 no recoge las modificaciones sobrevenidas del manuscrito; sin embargo no siempre es así. Y en este punto tenemos que hacer mención a las marcas rosadas (categoría 2) y rojas (categoría 1) que refleja el manuscrito, puesto que son las más frecuentes y determinantes en cuanto a modificaciones de instrumentación. Como ya hemos aludido, no siempre es fácil diferenciar la tinta rosada de la roja en el manuscrito, pues la primera podría corresponderse con una tinta más diluida de la segunda; en ocasiones el color más intenso hacia el rojo pareciera proceder de los borrados de las marcas preexistentes a lápiz, mientras que el más diluido rosa de la escritura en pentagramas vacíos. Sin seguir una lógica que nos lleve a poder cerrar un criterio único respecto a este tema que se vincule con las fases de introducción de marcas en el manuscrito, los cuadernillos de MAT.A8 incluyen excepcionalmente estas marcas; y lo hacen de dos formas: de origen por su copista [*] o a mano del músico de atril [**]⁶⁴². Mientras que la razón de la segunda forma responde al volcado de las instrucciones del director de orquesta responsable de los ensayos, o del propio Falla presente durante los mismos (siendo coincidente con las

tanto complejas: el dato de haber localizado correcciones coincidentes en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (B9) y en el manuscrito con esta herramienta nos hace acotar la datación. Por otro lado, el hecho de que todas las correcciones de B9 se encuentren trasladadas de origen en la copia A8 nos cierra el otro extremo temporal. Podemos decir por tanto que tanto las correcciones a tinta roja del manuscrito como la factura de la copia A8 se mueven entre los meses de enero y abril de 1922 (en enero de 1922 Falla recibió B9, AMF 9143-010 y en abril de 1922 Falla recibió A8, AMF 9143-013).

⁶⁴¹ Nos referimos al pasaje de los compases [I, 219-223] en fagotes y trompas y al pasaje de [III, 37-38] en la cuerda. Véase el capítulo [III, 5.5.].

⁶⁴² Durante el capítulo [III, 5.4.] abordamos el análisis de cada cuadernillo manuscrito del juego MAT.A8 de forma individual, apuntando con [*] o [**] los supuestos donde las marcas sobrevenidas del manuscrito aparecen en los materiales.

marcas sobrevenidas del manuscrito⁶⁴³), la razón de la segunda no nos resulta clara, por cuanto sucede sólo a veces y no responde a un criterio válido en todos los casos. Otras marcas sí están contenidas siempre de origen en los cuadernillos manuscritos, como son algunas de las elaboradas por las herramientas de la categoría 4 –lápiz azul grueso-⁶⁴⁴ y 5 –tinta negra-⁶⁴⁵, confirmando, por tanto, el criterio aplicable en todos los casos de su anterioridad cronológica.

CATEGORÍA 2. Son varias y trascendentales las modificaciones efectuadas por Falla con tinta rosada en el manuscrito, y referidas sobretodo a cambios en la notación musical y en la orquestación no contemplados en un primer estadio por el lápiz del manuscrito de Falla. Con carácter general estas modificaciones se hallan añadidas y rectificadas en la copia A7, lo que claramente indica que las mismas pertenecen a un periodo intermedio⁶⁴⁶; trasladadas por su copista –aunque no de origen- algunas de ellas resultan imperceptibles a la vista. En los casos en los que las correcciones afectan a pasajes más extensos, el copista de A7 optó por reescribir el contenido corregido en fragmentos de papel que luego encoló sobre la copia A7; también en esta ocasión el trabajo de transcripción, recorte y pegado de los fragmentos de papel por parte del copista es de lo más cuidadoso, sin descubrirse a simple vista. Además la herramienta empleada para su escritura es muy

⁶⁴³ El contenido de las marcas [*] y [**] es coincidente en el juego de materiales MAT.A8 y en el manuscrito de Falla, sin embargo, su factura temporal no lo es, según la cronología de nuestras fases de introducción de marcas en el manuscrito (capítulo [III, 2.3.]. Como sabemos, la misma responde al traslado de las distintas marcas del manuscrito a la copia A7, la cual se constituye en un medidor temporal que nos ofrece información relevante; y es un hecho que las marcas rosadas del manuscrito aparecen trasladadas a la copia de forma sobrevenida (no de origen). Aunque quisiéramos adelantar la factura temporal de la copia A7 a fechas más tempranas para justificar su puntual presencia en los materiales del estreno de la obra, seguiríamos sin poder catalogarlas como marcas de origen; y en este caso resulta inviable fechar la copia A7 en tiempos anteriores al estreno de *Noches en los jardines de España*. Por todo ello, mantenemos nuestra cronología de fases de introducción de marcas en el manuscrito, así como nuestras dataciones de elaboración de las distintas copias manuscritas orquestales de la obra. Así mismo, contemplamos como posibles la coincidencia de las marcas del juego MAT.A8 con las del manuscrito, aunque su factura pertenezca a fechas distintas; un compositor de la talla de Falla es capaz de interiorizar su partitura de tal modo que las modificaciones quedan ahí, dispuestas a ser siempre volcadas en el papel, sin perjuicio del paso del tiempo. La ocasión propicia para el volcado fue inmediatamente anterior a la entrega efectiva de la copia A7 en manos de Eschig (junio de 1920), a modo de revisión y actualización del documento con vistas al inicio del proceso editorial de la obra.

⁶⁴⁴ El cuadernillo del clarinete 1º del juego MAT.A8 incluye las dos blancas con puntillo *la* (nota real *sol*) ligadas del compás [I, 144-145], que aparecen añadidas a lápiz azul grueso en el manuscrito de Falla (y que refleja A7 de origen por su copista).

⁶⁴⁵ Los cuadernillos de las trompas del juego MAT.A8 incluyen el reparto instrumental del compás [I, 51], marcado a tinta negra en el manuscrito de Falla (y de forma idéntica de origen en A7).

⁶⁴⁶ Las marcas de la categoría 3 y algunas de la categoría 4 del manuscrito (lápiz rojo grueso y lápiz azul grueso respectivamente) son anteriores; resultan incluidas en la copia A7 de origen por su copista en una fase temporal que hemos denominado temprana. Véase [III, 2.3.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

similar a la original, aunque no la misma⁶⁴⁷. En este punto, queremos recordar que no siempre resulta sencillo diferenciar las marcas rosadas de las rojas en el manuscrito; pero con carácter general, todas las que se refieren a modificaciones en la notación (y dirigidas principalmente a la re-instrumentación) y que nosotros hemos catalogado de rosadas, se encuentran trasladadas a A7 de forma sobrevenida (no de origen), hecho que no concuerda con el traslado excepcional que refleja MAT.A8.

Los pasajes del manuscrito reelaborados con tinta rosada por Falla que se corresponden con los cinco fragmentos de papel encolados con las correcciones son los siguientes⁶⁴⁸:

1. [I, 219-223], las correcciones afectan al pentagrama único de los dos fagotes durante 5 compases;
2. [III, 37-38], las correcciones afectan a los cinco pentagramas de la cuerda - violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante 2 compases;
3. [III, 158-162], las correcciones afectan a cuatro pentagramas de la cuerda -violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante 5 compases.
4. [III, 163-169], es la continuación del pasaje anterior en la página inmediatamente siguiente de A7 (ambas fuentes tienen el mismo paginado y maquetado⁶⁴⁹); las correcciones afectan a cuatro pentagramas de la cuerda -violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante 7 compases;
5. [III, 223-224], las correcciones afectan a ocho pentagramas de la cuerda en *divisi* - violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*)-, durante 2 compases.

CATEGORÍA 3. Las numerosas anotaciones a lápiz rojo grueso y a mano de Falla a gran tamaño son en su mayoría trasladadas a A7 a tinta original del copista, lo que demuestra

⁶⁴⁷ Véase [III, 3.1.2.] sobre los cinco fragmentos de papel encolados en A7.

⁶⁴⁸ Números 3 y 4: el pasaje de los compases [III, 158-169] en violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos aparece repartido entre dos páginas en A7 y por ello contabilizamos dos fragmentos de papel, aunque estén referidos al mismo pasaje.

⁶⁴⁹ Véase [III, 3.1.1.]; tan sólo existe un desfase espacial entre manuscrito y A7, y es accidental, debido a unas barras de compás poco claras de Falla en su partitura: compases [I, 216-217-218]. El desfase se autocorrigue con el final del movimiento I, tres páginas después.

que son anteriores a la copia⁶⁵⁰. Todas ellas responden a indicaciones de *tempo* y carácter, y tienden a corroborar las indicaciones a lápiz que ya figuraban de origen a mano de Falla, a modo de llamadas de atención (quizás en su faceta de director de la obra). Salvo la segunda y quinta marca del listado que sigue, el resto fueron trasladadas a A8 y a la edición orquestal de Eschig:

-[I, 108] *Tranquillo*;

-[I, 176] *Piú leggero* –corregido a tinta violeta con la introducción de la “i” (*Piú leggiero*), exactamente igual en A7, donde la expresión figura igualmente errónea de origen a mano del copista-; fue tachada en ambos documentos;

-[I, 216] *Largamente*;

-[II, 59] *Tempo giusto*;

-[II,67] *poco piú*, que resulta tachada a lápiz azul grueso de la categoría 4. Fue trasladada de origen a A7 por su copista pero borrada después, como demuestra una observación atenta de la copia;

-[II, 172] *Poco animato*;

-[III, 65] *Vivo*.

Hay otras marcas en el manuscrito a color rojo grueso que aparecen en A7 de forma similar pero a color azul grueso (categoría 2 en A7)⁶⁵¹, y que responden, así mismo, a marcas de Falla desde su faceta de director repitiendo, agrandando o coloreando algún concepto de origen. Las mencionamos aquí:

-[I,136-137-138-139-141]: $4/4-2/4-3/4-4/4-3/4$, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás;

-[I,224-226]: $2/4-3/4$, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás;

-[II,54] *Celesta*;

-[II, 156] *Celesta*;

-[III,87-88-89-91]: $6/8-6/8-3/4-2/4$, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás (casi igual en A7, donde no consta la marca del compás [III, 88]);

-[III,223] $12/8$.

⁶⁵⁰ Recordamos de nuevo que hemos ubicado la factura de la copia XLIX A7 en fechas anteriores a junio de 1920, fecha en la que Eschig comunica a Falla que ha puesto a disposición de Samazeuilh la partitura de orquesta (AMF 9142-027).

⁶⁵¹ Las distintas herramientas empleadas en A7 para sus grafías aparecen enumeradas y analizadas en el capítulo [III, 3.1.3.].

CATEGORÍA 4. En la línea de las anotaciones de la categoría 3 (rojo grueso), aparecen estas marcas azules en el manuscrito; la mayoría de ellas responden a marcas de Falla desde su faceta de director repitiendo, agrandando o coloreando algún concepto de origen. He aquí las marcas seleccionadas del manuscrito; nótese que la segunda, cuarta y sexta aparecen trasladadas en A7 de origen por su copista, al igual que sucede con las marcas del listado de anotaciones a color rojo grueso de la categoría 3. Otras aparecen trasladadas con la misma herramienta en A7 y otras son exclusivas del manuscrito, dando a entender que quizás hubo varias fases de introducción de marcas con esta herramienta, todas ellas anteriores a junio de 1920⁶⁵²:

-[I,30-31] *poco rit.-Tempo*;

-[I,225-226] *rit.-Tempo*, que es trasladada a A7 a tinta original del copista;

-[II,48-51] *affretando* (mismo error ortográfico en A7, donde aparece también en azul grueso: lo correcto sería *affrettando*)⁶⁵³ - regulador creciente - *a tempo* - *Poco Animato*;

-[II, 51] *Poco animato*, que es trasladada a A7 a tinta original del copista;

-[II,154] *F>pp*; exáctamente igual en A7 en azul;

-[III,157-158] *poco rit.-Tempo*, que es trasladada a A7 a tinta original del copista;

-[III,174] *Lento*.

Asimismo, en el manuscrito aparecen algunas marcas azules referidas a la instrumentación, marcando sus diferentes entradas en las líneas instrumentales correspondientes a través de la abreviación de sus nombres. Por ejemplo: *Trp.*, *Cl.*, *Fl.*, *Trb.*, *Vl.*, *Ob.*, *Piano*, *Tuba*. Y son esenciales las marcas azules referidas a marcas metronómicas, cuyo análisis abordamos en el apartado siguiente [III, 2.2.] por su importancia y complejidad.

⁶⁵² La observación de manuscritos y partituras de la época refleja un uso continuado de herramientas similares a la denominada categoría 4 de *Noches*; parece, por tanto, que el empleo del lápiz azul grueso era recurrente en compositores y directores en su trabajo. Lo mismo podemos decir del lápiz rojo grueso (categoría 3).

⁶⁵³ La indicación *poco affrett.* a lápiz y mano de Falla aparece correcta y abreviadamente escrita en tres distintas localizaciones en el manuscrito, además de la que aparece ortográficamente incorrecta a lápiz azul de punta gruesa de la categoría 4.

Resumiendo la cronología de las marcas del manuscrito efectuadas con las categorías 1, 2, 3, y 4, este es el orden empezando por las más antiguas:

- Rojo grueso categoría 3, marcas tempranas incluidas de origen por el copista de A7;
- Rosa categoría 2, marcas intermedias incluidas en A7 *a posteriori* por su copista (fragmentos de papel pegados y otras marcas);
- Azul grueso categoría 4, marcas intermedias referidas al ensayo y dirección de la obra, y marcas metronómicas;
- Rojo categoría 1, marcas tardías que escapan a A7.

El resto de marcas con las distintas herramientas catalogadas son muy escasas y puntuales.

Nos gustaría terminar este apartado comparando dos páginas del manuscrito⁶⁵⁴ que ejemplifican la distinta densidad de sus anotaciones: mientras que la página 5 no refleja otra información que la del lápiz original de Falla, la página 68 es un crisol de anotaciones y colores, apareciendo marcas que responden hasta a cuatro herramientas de distinta categoría, junto a las modificaciones del propio lápiz de Falla en indicaciones expresivas y en el añadido de marcas metronómicas.

2.2. Marcas metronómicas e indicaciones expresivas.

2.2.1. Indicaciones expresivas.

Para contextualizar el tema de las indicaciones expresivas y marcas de metrónomo en el manuscrito voy a citar la carta de Falla al director de orquesta suizo Ernest Ansermet de 19 de octubre de 1916⁶⁵⁵. En ella el compositor trata distintos aspectos sobre la

⁶⁵⁴ El paginado responde a la numeración del manuscrito que estamos empleando habitualmente y que comienza con la página 1 que contiene los primeros compases de la obra.

⁶⁵⁵ Esta carta resulta citada en varios capítulos de la Sección II de este trabajo. AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado). El original se encuentra en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra (Ms. Mus. 183, f. 5-10). Sobre esta carta véase NOMMICK, Yvan, “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”, en *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp. 27-38. Este documento se halla así mismo reproducido en su idioma original -el francés- en: TAPPOLET, Claude, *Ernest Ansermet:*

interpretación de *Noches* -dado su próximo estreno en Ginebra-, y se refiere al pasaje que comienza en el compás 201 del III movimiento como el *Largo*. La génesis y evolución de esta indicación expresiva en el manuscrito y en el resto de las fuentes manuscritas es un ejemplo de la complejidad del proceso sufrido por cada una de las inscripciones de Falla, las cuales se vieron inmersas en una serie de modificaciones no siempre posibles de identificar ni de explicar.

La alusión al *Largo* en la correspondencia a Ansermet demuestra que en el momento de la carta, Falla no había tomado aún decisiones definitivas sobre indicaciones de tiempo. En el manuscrito la inscripción inicial de *Largo* fue ampliada en un primer momento con *ma non troppo* y modificada en un estadio posterior en *con ampiezza, ma non troppo*. Para ello Falla tachó *Largo* y añadió *con ampiezza* por encima de la inscripción anterior, aprovechando así el *ma non troppo* que ya había añadido⁶⁵⁶, junto a la equivalencia [Negra=Negra con puntillo] entre paréntesis, todo a lápiz. Pero Falla quiso hacer un añadido más *-precedente-* detrás de la equivalencia [Negra=Negra con puntillo] usando el rojo de la categoría 1 y queriendo indicar que la velocidad de la nueva negra del 3/4 era igual en valor a la Negra con puntillo *precedente* del 9/8⁶⁵⁷, indicación que no pasó a A7⁶⁵⁸.

Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966), Ginebra, George ed., 1994, vol. I, pp. 162-163.

⁶⁵⁶ Es claro que la inscripción inicial era *Largo* por dos razones: porque así alude Falla al fragmento en su carta a Ansermet de 1916 y porque en el manuscrito el añadido *ma non troppo* no aparece exactamente en la misma línea horizontal que el término *Largo*. El hecho de que la expresión completa *Largo ma non troppo* pasara a la copia A7 demuestra que el añadido *ma non troppo* se hizo en un estadio temprano, anterior a la eliminación de *Largo* y al añadido de *con ampiezza*.

⁶⁵⁷ Las equivalencias suelen indicar primero el valor que dejamos para equipararlo al valor nuevo que acogemos; en este caso, al pasar de 9/8 a 3/4 lo más habitual habría sido escribir [Negra con puntillo=Negra], quizás por ello Falla quiso añadir el término *precedente*, pensando que así quedarían más claras sus intenciones.

⁶⁵⁸ Véase [III, 2.1.2.] sobre colores y grafías del manuscrito, donde se explica la razón por la cual las marcas efectuadas con la herramienta de color rojo de la categoría 1 escaparon a la copia A7. Sin embargo, algunas de estas marcas aluden a parámetros que en ciertas ocasiones se encuentran trasladados a los materiales del estreno MAT.A8 (por ejemplo, flautas en [I, 240-243]; este hecho resulta de difícil explicación a causa de la cronología atribuida a estas marcas. Sin embargo confirma que la toma de decisión de algunas de estas correcciones provienen de un periodo temprano, aunque fueran expresadas y marcadas en el manuscrito con posterioridad. En el ejemplo de las flautas en [I, 240-243] resulta irrevocable la prueba de que A7 incluya los añadidos rojos del manuscrito (aparentemente de origen, aunque no es así) con el concurso de la anotación en francés *3eme Flûte*, proveniente de una mano francesa una vez la copia se encontraba en París. Véase [III, 5.4.1.] sobre los cuadernillos de las flautas (viento madera) en MAT.A8.

El juego de materiales instrumentales manuscritos del estreno de la obra MAT.A8 conserva el reflejo único del término *Largo* en el compás [III, 201]⁶⁵⁹.

En A7 aparece la marca expresiva *Largo ma non troppo* de origen, junto a la equivalencia [Negra=Negra con puntillo] entre paréntesis, igual que en el manuscrito; el hecho de que la expresión completa sea introducida a mano del copista demuestra que su inscripción en el manuscrito proviene de un periodo temprano (aunque en dos fases: primero *Largo* y después *ma non troppo*). De la misma forma que en el manuscrito, Falla tachó en A7 *Largo* y añadió con su lápiz *con ampiezza*, por encima y por delante de *ma non troppo*. Como sucede con las marcas de la categoría 1 (rojo) del manuscrito, el término *precedente* escapó a la copia A7; sin embargo Falla añadió una nueva información relativa al *tempo*, escribiendo [Negra=72] entre paréntesis, también a lápiz, marca que está ausente en todas las demás fuentes, incluyendo la edición orquestal de Eschig. Sin lugar a dudas, esta marca metronómica es una de las que Falla anotó más tardíamente, al igual que el resto de marcas metronómicas a lápiz de la copia A7. Más adelante en este capítulo tratamos el tema de las marcas metronómicas del manuscrito⁶⁶⁰.

Aunque la copia A8 no fue supervisada por Falla y escapó cronológicamente al *work in progress* de manuscrito y A7, nos parece interesante seguir señalando la evolución de la inscripción de [III, 201] en esta copia: aparece la expresión *con ampiezza, ma non troppo* actualizada de origen a mano del copista; pero aparece junto a ella una confusa equivalencia que al ser copiada de forma errónea carece de sentido [Negra=Negra precedente] entre paréntesis. La edición orquestal de Eschig corrigió la equivalencia, como puede verse en [III, 8.4.] sobre aciertos de la edición no provenientes de A8⁶⁶¹.

En el capítulo-listado [III, 7.] sobre marcas expresivo-metronómicas de las distintas fuentes manuscritas y editadas de *Noches* analizaremos la cuestión con más detenimiento. Sin embargo, este particular ejemplo da fe de los distintos estadios evolutivos de la marca, con hasta siete expresiones distintas:

⁶⁵⁹ Véase la síntesis de las marcas expresivo-metronómicas en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 que incluye el capítulo [III, 5.2.].

⁶⁶⁰ Véase [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de la copia XILX A7.

⁶⁶¹ Como sabemos, al pasar de un compás de 9/8 a uno de 3/4 la equivalencia correcta es [Negra=Negra con puntillo precedente]; el término *precedente* aparece también en las equivalencias de [III, 101] y [III, 174]. En el caso de [III, 101] pasamos de un compás de 2/4 a uno de 6/8, y el copista de A8 comete el mismo error, anotando [Negra=Negra *precedente*], cuando debía ser [Negra con puntillo=Negra *precedente*].

- ([Negra=Negra con puntillo]) *Largo*
- ([Negra=Negra con puntillo]) *Largo ma non troppo*
- ([Negra=Negra con puntillo]) *Con ampiezza, ma non troppo*
- ([Negra=Negra con puntillo] *precedente*) *Con ampiezza, ma non troppo*
- ([Negra=Negra con puntillo]) *Con ampiezza, ma non troppo* [(Negra=72)] en A7
- *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra *precedente*]) en A8 de forma errónea
- *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *precedente*]) en edición Eschig

Este complejo proceso de definición de las distintas indicaciones expresivas y metronómicas desde el manuscrito hasta su plasmación definitiva en la edición orquestal de Eschig, pasando por las copias manuscritas A7 y A8, y por el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh, se desarrolló durante la horquilla temporal de siete años: en concreto desde 1916 (año del estreno) hasta 1923 (año de la aparición de la edición).

2.2.2. Marcas metronómicas.

Podemos afirmar que el manuscrito original de *Noches en los jardines de España* no incluyó indicaciones metronómicas de origen; tampoco contó con ellas A7, quizás porque al momento de su copia el manuscrito aún no las mostraba, y precisamente las diferencias que existen entre ambas fuentes en relación a este parámetro, confirman la ausencia de las mismas en el origen del documento. Puede resultar llamativo que la obra se interpretara en el estreno y en los primeros años de vida sin información referida a los *tempos*, es decir, sin marcas de metrónomo; sin embargo, esta falta de información era subsanable por varias razones: Falla estaba vivo y acudía a los ensayos, o bien dirigía la obra, o la interpretaba al piano solista; y las instrucciones interpretativas de *Noches* circulaban de boca en boca, incluso por carta, como demuestra la correspondencia con Ansermet de 19 de octubre de 1916⁶⁶². Es probable que en un primer momento Falla no tuviera claros esos conceptos, los cuales matizaba a través de las múltiples marcas expresivas (muchas de ellas modificadas en su *work in progress*) que ofrecían importante matices sobre el carácter y el *tempo* que inspiraban las distintas secciones de la obra. Sin embargo, hoy en

⁶⁶² AMF, 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado). El original se encuentra en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra (Ms. Mus. 183, f. 5-10). Sobre esta carta véase NOMMICK, Yvan, “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”, en *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla. Op. cit.* pp. 27-38. Este documento se halla así mismo reproducido en su idioma original -el francés- en: TAPPOLET, Claude. *Op. cit.* pp. 162-163.

día el documento presenta numerosas indicaciones referidas a velocidades metronómicas, la mayoría de ellas a lápiz. Una vez estudiado el documento, y concretadas las distintas etapas cronológicas de sus marcas podemos afirmar que no todas pertenecen al mismo estadio temporal.

Para empezar debemos distinguir las marcas metronómicas a color azul grueso de las marcas a lápiz (carbón, idéntico al lápiz original base del manuscrito).

Las primeras en ser introducidas en el manuscrito fueron las de color azul grueso (categoría 4), las cuales pasaron a A7 prácticamente de igual forma y con la misma herramienta, aunque desde distinta mano.

En cuanto a las marcas metronómicas del manuscrito escritas a lápiz, todas están ausentes en A7, porque llegaron en un estadio tardío para ser incluidas en la copia; incluso algunas de las marcas a lápiz derivadas de las azules anteriores devinieron diferentes en manuscrito y A7. Las marcas metronómicas a lápiz de A7 serán ampliamente analizadas en su correspondiente capítulo [III, 3.2.], por cuanto suponen una cuestión de enorme complejidad; todas ellas –junto a la advertencia en portada a mano y lápiz de Falla⁶⁶³– son únicas y singulares en su originalidad porque difieren de las del resto de fuentes manuscritas y editadas; defendemos la hipótesis de que son las marcas metronómicas más tardías que introdujo Falla en alguna de las fuentes manuscritas, pero esta es una conclusión que deriva de otros factores complejos que analizamos en el capítulo citado.

Las marcas metronómicas a lápiz del manuscrito sí aparecen reflejadas en A8, y en la edición del arreglo de Samazeuilh, cuyo proceso editorial fue algo anterior. La edición orquestal de Eschig contiene, además, algunos conceptos que no pasaron por A8, pero que sí incluía el manuscrito⁶⁶⁴, probablemente a raíz del modelo que pudo constituir la edición del arreglo de Samazeuilh, la cual vio la luz con anterioridad al envío a Falla de las segundas pruebas orquestales. Lamentablemente éstas no han llegado hasta nosotros, salvo en la edición de bolsillo AMF XLIX B2 y B3, las cuales contienen la señalización

⁶⁶³“L’auteur sera reconnaissant a MM. Les chefs d’orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications mètronomiques proposèes”; traducción de la autora de este trabajo: “El autor agradecerá a los Sres. directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”. Es una lástima que esta advertencia de Falla en portada no aparezca fechada, pues sería un dato fundamental; pensamos que ocurrió al tiempo de la introducción de las marcas metronómicas a lápiz en la copia que, por ser distintas a las del resto de fuentes, requería de máxima atención para su seguimiento en la interpretación. Véase [III, 3.].

⁶⁶⁴ Véase [III, 2.2.] sobre las marcas metronómicas a color azul grueso del manuscrito, concretamente en [I, 39] y [I, 176]. Las marcas de ambos compases figuran en la edición del arreglo de Samazeuilh.

de cuatro erratas a mano de Falla que Eschig nunca corrigió en su edición orquestal⁶⁶⁵. El editor corrigió también algunas marcas erróneas en la copia A8, como puede verse en [III, 8.4.] sobre aciertos de la edición no provenientes de A8⁶⁶⁶.

Vamos a tratar ahora el tema de las **marcas metronómicas** en el manuscrito según la **herramienta usada**:

1. Destaca primeramente la **marca inicial** de la obra [I, 1] en el rojo de la categoría 1 y entre paréntesis [Negra con puntillo=50], claramente a mano de Falla y situada encima de los cinco pentagramas de la cuerda. Acompaña a la expresión *Allegretto tranquillo e misterioso* –a lápiz- y el compás es 6/8. La marca queda reflejada una vez, sin repetirse la información en el margen superior, por encima del pentagrama de las flautas, como es habitual en partituras de gran formato como esta, y como Falla suele hacer en su manuscrito. Ya hemos indicado que las marcas realizadas con esta herramienta de la categoría 1 escapan, en su mayoría, a su inclusión en A7, razón por la cual hemos concluido que su factura es tardía (entre enero y abril de 1922). En este caso, una vez más, la marca no pasa a A7, que incluye una indicación distinta [Negra con puntillo=60], pero sí a A8 y a las ediciones de Eschig. Resulta más que significativo que la marca metronómica de inicio de la obra sea diferente en manuscrito y A7, lo que da muestra del absoluto desapego entre una y otra fuente tras la separación física de ambas (acaecida en junio de 1920).

⁶⁶⁵ Las cuatro erratas señaladas por Falla en los ejemplares XLIX B2 y B3 ya han sido mencionadas varias veces en este trabajo: la primera procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, la segunda de la edición para piano y orquesta de Eschig, la tercera del manuscrito y la cuarta de A8. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

⁶⁶⁶ Como dijimos en el Prefacio de la Sección III, no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido y visualización gráfica- que se halle en paradero desconocido. Las dudas vienen principalmente por dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura.

2. Seguimos con las indicaciones metronómicas a **lápiz azul grueso** en manuscrito (categoría 4) y A7 (categoría 2 del listado de herramientas usadas en A7): aparecen a mano de Falla en el manuscrito y a mano de una tercera persona en A7. Pero en este caso parece claro que ambos documentos se encontraban en el mismo lugar físico para incluir las mismas marcas de forma paralela (quizás tras la factura de la copia a cargo de la SAE, antes de viajar con ella a Francia y ponerla en manos del editor). En el manuscrito algunas de ellas aparecen tachadas, modificadas, borradas y/o corregidas, las cuales no han traspasado a la copia A8 ni a la edición (de igual forma algunas de ellas resultan igualmente tachadas, modificadas y/o corregidas en A7). Sin embargo **CINCO** de estas marcas azules **no tachadas** en el manuscrito ni en A7 sí pasaron a las ediciones de Eschig y se encuentran enumeradas seguidamente, mencionando también su paso por la copia A8.

Estas son las CINCO:

1. [I, 39]: [Negra con puntillo=66] no tachada en manuscrito/corregida y no tachada en A7, decía [Blanca con puntillo=66]/no pasó a A8
2. [I, 136]: ([Negra=58]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/sí pasó a A8
3. [I, 176]: ([Negra=88]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/no pasó a A8
4. [II, 75]: [Negra=144] no tachada en manuscrito y reescrita⁶⁶⁷ por Falla a lápiz/no tachada en A7 y reescrita por Falla a lápiz /sí pasó a A8
5. [II, 172]: [Negra=126] no tachada en manuscrito/no tachada en A7/sí pasó a A8

Como vemos, de estas CINCO marcas azules que aparecen en la edición orquestal de Eschig, dos de ellas no pasaron por la copia A8, mientras que las otras tres sí lo hicieron. Y en este punto es muy importante diferenciar y no confundir dos procesos: por un lado el de la selección de información que hizo el copista de A8 para su copia y por otro el que el editor, en última instancia mediante la corrección de pruebas editoriales, ultimó en su edición con algunas diferencias de contenido en cuanto a la copia A8 –o similar-. La

⁶⁶⁷ En las líneas que siguen podemos entender a qué nos referimos con la expresión “reescrita”; se trata de una marca metronómica azul reforzada por Falla, por cuanto volvió a escribirla igual a lápiz, reforzando por tanto su vigencia. Este es un hecho que ocurre tan sólo dos veces: en el comentado, cuyo refuerzo aparece en manuscrito y en A7; y en [III, 1], cuyo refuerzo aparece en A7.

razón por la que el copista de A8 no trasladó estas marcas azules a su copia es algo que nos resulta imposible descifrar, y al no encontrar respuesta razonada que valga, nos inclinamos a pensar que pudieran ser despistes. Es obvio que ambas existían al momento de la elaboración de la copia (tanto en el manuscrito como en A7, como en la edición en proceso de la versión de Samazeuilh); quizás el copista de A8 las pasó por alto, pero la edición orquestal las incluyó.

Las marcas de metrónomo azules fueron escritas para acompañar indicaciones expresivas a lápiz, siendo las segundas anteriores en el tiempo (salvo si fueron modificadas *a posteriori*⁶⁶⁸; en cualquier caso la parte original siempre fue anterior). En el análisis que sigue de las mismas, especificamos también la evolución de la indicación expresiva en cada caso, si la hubiere, de modo que podamos ser conscientes de la expresión original que reflejaba el manuscrito en el momento en que fueron incluidas las marcas metronómicas azules. Estas son las expresiones que acompañan a las CINCO marcas azules que pasaron a la edición:

1. [I, 39]: [Negra con puntillo=66], 6/8, *Poco piú animato* a lápiz original, sin añadidos
2. [I, 136]: ([Negra=58]), 4/4, *Molto calmo* que derivó en *Poco calmo*
3. [I, 176]: ([Negra=88]), 3/4, originalmente no había indicación alguna, pero Falla añadió (*come prima*)⁶⁶⁹ a tinta violeta
4. [II, 75]: [Negra=144], 3/4, *Poco piú vivo* a lápiz original, con el añadido *che prima*
5. [II, 172]: [Negra=126], 3/4, *Poco animato* a lápiz original, sin añadidos

Como vemos, las sinopsis de estas inscripciones expresivas a lápiz del manuscrito no fueron lineales, sino que, partiendo de un término o de una expresión más o menos corta,

⁶⁶⁸ La fase de evolución de las indicaciones expresivas a mano y lápiz de Falla en manuscrito y A7 es la que hemos denominado intermedia 2, aunque en la mayoría de los casos no es consecuencia de un sólo acto de corrección y escritura, sino de varios cercanos en el tiempo; es por ello que hablamos de evolución. Véase [III, 2.3.] y [III, 3.3.], sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito y en A7 respectivamente.

⁶⁶⁹ *come prima* significa en italiano “como antes”; pero las anotaciones previas no contienen una marca metronómica de [Negra=88]; dada la complejidad del caso, remitimos a [III, 7.], donde se analiza cada una de las anotaciones expresivas junto a su evolución en las distintas fuentes.

las mismas fueron evolucionando por medio de la inclusión de nuevos términos, preposiciones, conjunciones. La parte original es la más antigua en el tiempo –y es la que figura en A7 a tinta original del copista-, y las modificaciones son, salvo excepciones, posteriores a la introducción de las marcas metronómicas azules; debemos decir que son, además, posteriores a la factura de la copia A7, dado que la gran parte de ellas aparecen modificadas en A7 a mano de Falla.

Las indicaciones expresivas del manuscrito suelen aparecer a lápiz, a mano de Falla y alineadas horizontalmente en el espacio en sus distintos términos, lo que dificulta en gran medida la identificación de su evolución y diversidad cronológica; en A7, en cambio, el proceso evolutivo resulta más visible, porque dichas modificaciones y añadidos aparecen a tinta y a mano del copista original, salvo en las modificaciones del manuscrito muy tempranas, las cuales no suelen responder a contenido expresivo, sino más bien de notación musical⁶⁷⁰. Otra cuestión distinta es la de las marcas metronómicas a lápiz de Falla en su manuscrito, las cuales nunca fueron trasladadas a la copia A7 porque fueron incluidas en un estadio posterior.

Las marcas metronómicas azules que aparecen **tachadas** en el manuscrito no pasaron a A8 ni a las ediciones de Eschig, porque fueron descartadas, corregidas, borradas o sustituidas por otras distintas a lápiz de Falla; se trata en total de **DIEZ** marcas azules en el manuscrito⁶⁷¹, todas ellas presentes en A7 aunque no aparecen siempre de la misma forma, resultando a veces tachadas y otras veces no⁶⁷². Son las siguientes:

⁶⁷⁰ Es el caso del ya citado ejemplo del *Largo ma non troppo* en [III, 201], cuya inscripción inicial era tan sólo *Largo*; sin embargo en A7 aparece *Largo ma non troppo* directamente a mano del copista. Véase nota 657.

⁶⁷¹ De estas diez marcas metronómicas azules, incluimos en este apartado dos de ellas que no aparecen realmente tachadas en el manuscrito, pero sí en A7, hecho que para nosotros tiene la misma significación a efectos de su no inclusión en A8 ni en las ediciones de Eschig: se trata de las marcas de [II, 59] y [III, 110].

⁶⁷² En el manuscrito ocho de las DIEZ marcas azules aparecen tachadas; las dos que no aparecen tachadas son [II, 59] y [III, 110] (las cuales sí aparecen tachadas en A7); en A7 aparecen seis tachadas: [I, 21], [II, 1], [II, 59], [II, 103], [III, 38] y [III, 110] y cuatro no tachadas: [I, 80], [I, 112], [III, 1] y [III, 65]. Por tanto aparecen tachadas en ambos documentos tan sólo cuatro marcas: [I, 21], [II, 1], [II, 103] y [III, 38].

En la copia A7 cabría señalar una marca azul más; se trata de [III, 101]: equivalencia [Negra con puntillo=Negra]; esta marca aparece en A7 en tres localizaciones: de origen a mano del copista en la localización sobre la cuerda (derivada de la marca original a lápiz del manuscrito de Falla), y a lápiz azul grueso en las otras dos (sobre las flautas y sobre el piano). En cuanto a las indicaciones metronómicas a lápiz, A7 incluye también una marca que sólo aparece en su copia, se trata de [III, 201]: [Negra=72]; esta marca es analizada en [III, 2.2.1.] desde el punto de vista de la indicación expresiva a la que acompaña, la cual sufrió un complejo proceso evolutivo a través de distintas fases, conformándose definitivamente en el manuscrito

I. -en el primer movimiento hay tres marcas azules tachadas [I, 21], [I, 80] y [I, 112]; ninguna de las tres fue sustituida por otra, manteniéndose tan sólo las indicaciones expresivas a lápiz, que eran anteriores:

[I, 21]: [Negra con puntillo=50], *Tempo*, a lápiz original; tachada también en A7

[I, 80]: [Negra=120], *a tempo*, a lápiz original; sin tachar en A7

[I, 112]: [Negra=84], *Tempo*, a lápiz original; sin tachar en A7

II. -en el segundo movimiento, hay tres marcas azules de las cuales dos están tachadas y sustituidas por otras más lentas, a mano y lápiz de Falla. Es el caso de [II, 1], [II, 59] y [II, 103], las cuales son modificadas diferentemente en A7. La marca de [II, 59] no aparece tachada en el manuscrito –[Negra=126]–, pero sí en A7, y no pasa al resto de fuentes:

[II, 1]: [Negra=108], *Allegretto giusto*, aunque originalmente era *Allegretto mosso*; resulta modificada por [Negra=100] en manuscrito y [Negra=120] en A7

[II, 59]: [Negra=126], *Tempo giusto – molto ritmico* a lápiz original, sin añadidos; no tachada en manuscrito, sí en A7

[II, 103]: [Negra=104], *Doppio meno vivo* a lápiz original, sin añadidos; resulta modificada a [Negra=84] en manuscrito y tachada en A7 sin sustitución

III. -en el tercer movimiento, hay cuatro marcas azules, de las cuales tres aparecen tachadas y sustituidas por otras más lentas, a mano y lápiz de Falla. Es el caso de [III,1], [III,38], [III ,65] y [III, 110]. La última no aparece tachada en el manuscrito –[Negra con puntillo=120]–, pero sí en A7, y no pasa al resto de fuentes:

[III, 1]: [Negra=144], *Vivo* a lápiz original, sin añadidos; resulta modificada por [Negra=132] en manuscrito y no tachada en A7, (“reescrita” [Negra=144])

[III, 38]: [Negra=92], *Allegro moderato* a lápiz original, sin añadidos; resulta modificada por [Negra=84] en manuscrito y cambiada en A7 [Negra=76]

como ([Negra=Negra con puntillo] *precedente, Con ampiezza, ma non troppo*, sin marca metronómica. Véase el inicio del capítulo [III, 2.2.1.].

[III, 65]: [Negra=144], *Vivo* aunque originalmente era *Tempo 1º (vivo)*; resulta borrada y sustituida por [Negra=120] en manuscrito y no tachada en A7 (manteniéndose [Negra=144])

[III, 110]: [Negra con puntillo=120], sin indicación alguna; no tachada en manuscrito, sí en A7

No pasaron, por tanto, a A8 ni a las ediciones de Eschig las siguientes DIEZ marcas azules del manuscrito (y de A7)⁶⁷³:

-[I, 21]: [Negra con puntillo=50] eliminada

-[I, 80]: [Negra=120] eliminada

-[I, 112]: [Negra=84] eliminada

-[II, 1]: [Negra=108] modificada distintamente en manuscrito y A7; pasó a las ediciones en su forma modificada [Negra=100]

-[II, 59]: [Negra=126] eliminada

-[II, 103]: [Negra=104] modificada en manuscrito; pasó a las ediciones en su forma modificada [Negra=84]⁶⁷⁴

-[III, 1]: [Negra=144] modificada en manuscrito y reescrita por Falla en A7⁶⁷⁵; pasó a las ediciones en su forma modificada [Negra=132]

-[III, 38]: [Negra=92] modificada distintamente en manuscrito y A7; pasó a las ediciones en su forma modificada [Negra=84]

-[III, 65]: [Negra=144] modificada en manuscrito; pasó a las ediciones en su forma modificada [Negra=120]

-[III, 110]: [Negra con puntillo=120] eliminada

Entre todas las marcas azules tachadas y no tachadas que hemos analizado, dos de ellas tienen la peculiaridad de que se vieron reforzadas por Falla, quien las reescribió a lápiz en otra localización del documento; nos estamos refiriendo a:

⁶⁷³ Sin embargo sí pasaron cinco de ellas, en su forma modificada a lápiz de Falla, indicando SIEMPRE *tempos* más lentos.

⁶⁷⁴ La edición de piano solo de Eschig marcó por error la cifra al revés: [Negra=48].

⁶⁷⁵ En las líneas que siguen podemos entender a qué nos referimos con la expresión “reescrita”; se trata de una marca metronómica azul reforzada por Falla, por cuanto volvió a escribirla a lápiz, reforzando por tanto su vigencia. Este es un hecho que ocurre tan sólo dos veces: en el comentado, cuyo refuerzo aparece en A7; y en [II, 75], cuyo refuerzo aparece en manuscrito y en A7.

-[II, 75]: [Negra=144], no tachada en manuscrito ni en A7 y reescrita en ambas fuentes por Falla; de esta forma pasó a A8 y a las ediciones de Eschig;

-[III, 1]: [Negra=144], tachada en manuscrito y no tachada en A7, modificada a [Negra=132] en manuscrito y reescrita tal cual [Negra=144] en A7; pasó a A8 y a las ediciones en la nueva forma del manuscrito, es decir [Negra=132]⁶⁷⁶

Curiosamente las dos marcas reescritas por Falla contienen la misma marca de metrónomo [Negra=144]. Todo lo indicado para las marcas metronómicas azules es esquemáticamente visible en el gráfico que incluye el capítulo-listado [III, 7.] sobre marcas metronómicas en las distintas fuentes fundamentales.

He aquí una recapitulación de los últimos párrafos. Puesto que la obra se estrenó sin marcas metronómicas, afirmación que ha quedado demostrada por el hecho de que la copia A7 carece de indicaciones metronómicas de origen, parece necesario contemplar el hecho de que Falla quisiera esperar el momento oportuno e indicado para incluir unas informaciones en este sentido maduras en el tiempo y certeras. De no haber sido así las habría indicado de origen en su manuscrito. Probablemente quiso escuchar la obra en distintos escenarios o interpretarla varias veces (desde la dirección y desde el piano) antes de decidir los *tempos* más idóneos; y mientras tanto podía dar indicaciones a sus colegas directores, pianistas y a los músicos de viva voz o por carta. Sin embargo, una vez incluidas las marcas metronómicas azules, cuya vigencia temporal no podemos concretar con exactitud⁶⁷⁷, parece claro que Falla no quedó satisfecho, procediendo a modificar las mismas en más de una ocasión (en un claro reflejo de esa personalidad perfeccionista de Falla).

⁶⁷⁶ En cuanto a su traslado a la edición, lógicamente la contemplamos como una de las DIECISÉIS marcas a lápiz del manuscrito que pasaron a la edición.

⁶⁷⁷ Por carta de Eschig a Falla de 17 de agosto de 1920 (AMF 9142-032, original mecanografiado y firmado) sabemos que el editor recibió unas modificaciones metronómicas con el encargo de trasladarlas a las copias manuscritas orquestales (A7 y la copia de A7 encargada por Eschig); lamentablemente no hemos podido acceder a estas modificaciones, que hubieran sido de grandísimo valor, pero la grafía de las cartas de Falla resulta ilegible en su desorden, y en este caso concreto, además, la cuartilla de la carta con la información metronómica está desaparecida. En cualquier caso parece claro que las marcas metronómicas aludidas fueran las azules, pues son las únicas coincidentes en ambas fuentes. Entre la fecha de esta carta (agosto de 1920) y la segunda prueba de corrección XLIX B9 de la versión de Samazeuilh (Falla las recibió el 4 de enero de 1922, AMF 9143-010), debieron quedar introducidas todas las marcas de metrónomo, pues así constan en la prueba.

Por carta de Eschig a Falla de 17 de agosto de 1920⁶⁷⁸ (dos meses después de la entrega física de A7 a Eschig) sabemos que el editor recibió unas modificaciones metronómicas con el encargo de trasladarlas a las copias manuscritas orquestales (A7 y la copia de A7 encargada por Eschig); lamentablemente no hemos podido acceder a estas modificaciones, que hubieran sido de grandísimo valor, pero la grafía de las cartas de Falla resulta ilegible en su desorden, y en este caso concreto, además, la cuartilla de la carta con la información metronómica está desaparecida. En cualquier caso parece claro que las marcas metronómicas aludidas fueran las azules, pues son las únicas coincidentes en ambas fuentes. Entre la fecha de esta carta (agosto de 1920) y la segunda prueba de corrección XLIX B9 de la versión de Samazeuilh⁶⁷⁹ debieron quedar introducidas todas las marcas de metrónomo, pues así constan en la prueba.

En este sentido la copia A7 tuvo una historia aún más prolongada y compleja que el propio manuscrito, incluyendo posteriormente en el tiempo unas marcas metronómicas a lápiz distintas y únicas con respecto al resto de fuentes, y reforzadas por la advertencia de Falla en portada.

Recordemos aquí la breve cronología de cuatro de las siete categorías de herramientas del manuscrito tenidas en cuenta, ahora con más referencias en cuanto a su posible datación:

- Rojo grueso categoría 3, marcas tempranas incluidas de origen por el copista de A7; podemos datarlas en cualquier momento desde el estreno de la obra en 1916, por cuanto las mismas aparecen de origen en A7;
- Rosa categoría 2, marcas intermedias incluidas en A7 *a posteriori* por su copista (incluyendo los cinco fragmentos de papel pegados); podemos datarlas después de elaborarse A7, pero antes de las marcas azules;
- Azul grueso categoría 4, marcas intermedias referidas al ensayo y dirección de la obra, y marcas metronómicas; podemos establecer aquí dos distintos estadios temporales en las marcas: las que aparecen de origen en A7 las datamos igual que las marcas a lápiz rojo grueso, en cualquier momento desde el estreno de la obra, y las marcas metronómicas

⁶⁷⁸ 1920 (AMF 9142-032, original mecanografiado y firmado).

⁶⁷⁹ Falla la recibió el 4 de enero de 1922, AMF 9143-010.

azules las datamos en un periodo inmediatamente anterior a junio de 1920 (fecha en la que A7 fue entregada a Eschig), posterior a las marcas rosadas;

-Rojo categoría 1, marcas tardías que escapan a A7; en este caso tenemos la referencia fundamental de la segunda prueba de corrección de la edición del arreglo de Samazeuilh (B9), por cuanto hemos localizado correcciones coincidentes entre la misma y el manuscrito. Por otro lado, el hecho de que todas las correcciones de B9 se encuentren trasladadas de origen en la copia A8 –o similar- nos cierra el otro extremo temporal. Todo ello nos lleva a ubicarlas entre los meses de enero y abril de 1922.

Ubicar temporalmente estos estadios tiene sus complicaciones, por cuanto ninguna de las fuentes, salvo el manuscrito, aparece fechada. Nos movemos siempre en una horquilla temporal determinada por el estreno de 1916 y la publicación de la edición orquestal de Eschig en 1923. Y jugamos con la fecha fundamental de junio de 1920 que representa la entrega física de A7 en manos del editor Eschig (a raíz del viaje que emprendió Falla a finales de mayo de 1920 a París, y durante el cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot el 3 de junio), que a su vez supone el comienzo real del proceso editorial, después de cuatro años escapando al mismo.

3. En cuanto a las marcas metronómicas a **lápiz** del manuscrito, es importante aclarar que las mismas atienden a las indicaciones expresivas que ya figuraban escritas - originales o evolucionadas- en el manuscrito. Esto significa que su introducción a mano de Falla acaeció en un estadio posterior que no coincide temporalmente con la evolución o modificación de las marcas expresivas, por cuanto A7 refleja dicho proceso a mano y lápiz de Falla, y no incluye estas marcas de metrónomo. Dadas las circunstancias es probable que dicha inclusión de marcas metronómicas coincidiera con la ausencia física de la copia A7, que desde junio de 1920, como sabemos, se encontraba en París. La totalidad de estas marcas fueron, sin embargo, trasladadas a A8 y a las ediciones de Eschig; en cuanto a A7, desapareció del mapa durante un tiempo, hasta que recibió las tardías, nuevas y en su caso únicas marcas metronómicas a lápiz y mano de Falla (junto a su advertencia al respecto en portada). Tengamos en cuenta que estamos ubicando en fechas cercanas varias entradas de marcas en el manuscrito, todas ellas inmediatamente anteriores a junio de 1920 para que pudieran llegar a tiempo de su inclusión en A7 antes de delegar la copia en manos del editor: las distintas evoluciones a lápiz de las marcas

expresivas y las marcas metronómicas azules (todas ellas aparecen en A7 a mano de Falla en el primer caso y a mano de un tercero en el segundo); en cuanto a estas marcas metronómicas a lápiz de Falla en su manuscrito, necesariamente debemos datarlas después de la entrega efectiva de A7 a Eschig.

Las marcas metronómicas a lápiz del manuscrito son **DIECISÉIS**, de las cuales SEIS provienen de marcas azules preexistentes. De estas SEIS queremos evidenciar que cinco de ellas provienen de la serie de DIEZ marcas metronómicas azules que fueron tachadas⁶⁸⁰ y modificadas en el manuscrito; y la sexta proviene de la serie de CINCO marcas que no fueron tachadas y sí pasaron a las ediciones, en concreto la marca de [II, 75], reescrita, además, por Falla a lápiz en manuscrito y A7 con su marca original de [Negra=144]⁶⁸¹. Salvo esta última, que aparece tal cual en las ediciones, las cinco restantes aparecen modificadas por Falla requiriendo *tempos* más lentos, en una tendencia clara hacia una versión más calmada de su obra, siendo este un dato muy significativo.

He aquí las cinco marcas preexistentes en azul, tachadas y modificadas por el lápiz de Falla que forman parte de las DIECISÉIS que pasaron a las ediciones; aparece primero el valor preexistente azul, seguido de la modificación a lápiz en el manuscrito y de su modificación o presencia en A7:

-[II, 1]: [Negra=108] / [Negra=100] en manuscrito / [Negra=120] en A7

-[II, 103]: [Negra=104] / [Negra=84] en manuscrito / tachada sin sustitución en A7

⁶⁸⁰ Esta serie de marcas metronómicas azules tachadas del manuscrito (y A7) que no pasaron a A8 ni a las ediciones está constituida por DIEZ marcas, de las cuales cinco fueron eliminadas y otras cinco modificadas (por *tempos* todos ellos más lentos en el manuscrito); frente a estas DIEZ marcas azules tachadas, tenemos la serie de CINCO marcas metronómicas azules no tachadas del manuscrito (y A7) que sí pasaron a A8 y a las ediciones (aunque dos de ellas obviaron su paso por A8).

⁶⁸¹ En cuanto a su traslado a las ediciones, en este caso de [II, 75] hemos contemplado la marca metronómica desde ambas perspectivas: como una de las CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a las ediciones, y como una de las DIECISÉIS marcas a lápiz del manuscrito que pasaron a las ediciones (dentro de las SEIS que provienen de marcas azules preexistentes). No queremos descartar ninguna de las dos perspectivas puesto que ambas son válidas; pero sí habría que eliminar una marca en el caso de que queramos hacer la suma de las marcas metronómicas de la edición, las cuales llegaron todas desde el manuscrito: la marca inicial en rojo (1)+ las CINCO azules (5)+ las DIECISÉIS a lápiz (16)+ la marca a rotulador rojo grueso de [I, 128] (1) = 23 – 1 (la marca duplicada de [II, 75]) = 22 marcas metronómicas. Para el cómputo de las marcas del manuscrito habría que añadir las CINCO azules tachadas que fueron eliminadas posteriormente, pero que figuran y son visibles; por tanto 22+5= 27 marcas metronómicas. En A7 cabe señalar las CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a las ediciones (5)+ las SIETE marcas a lápiz (de las cuales tres provienen de las azules modificadas) (7)+ las SIETE azules que se mantuvieron en A7 (de las cuales tres no aparecen tachadas y cuatro sí) (7)= 19 – 1 (la marca duplicada de [II, 75]) = 18 marcas metronómicas. Todo este plan resulta más esquemáticamente visible en el gráfico sobre marcas metronómicas que incluye el capítulo [III, 7.].

- [III, 1]: [Negra=144] / [Negra=132] en manuscrito / [Negra=144] no tachada y ratificada por Falla a lápiz en A7
- [III, 38]: [Negra=92] / [Negra=84] en manuscrito / [Negra=76] en A7
- [III, 65]: [Negra=144] / [Negra=120] en manuscrito / azul [Negra=144] no tachada en A7

Otro dato muy significativo es que las DIEZ marcas nuevas a lápiz aparecen en localizaciones donde antes no existía marca metronómica alguna, aunque sí constaban indicaciones expresivas que aparecen transcritas en el listado que sigue. Salvo la marca de [II, 75], ninguna de las demás a lápiz aparece tal cual en A7, constando en la copia una diferente o ninguna. Estas son las DIECISEIS marcas a lápiz del manuscrito, mencionando con un asterisco [*] las que provienen de marcas azules preexistentes, así como el valor que mostraban antes de ser modificadas; además mencionamos, en su caso, la marca correspondiente en A7:

- [I, 63]: *Poco stringendo sino* [Negra =104]
- [I, 72]: [Negra=104] *Tempo giusto*
- [I, 108]: [Negra=96] *Tranquillo, ma non tanto*
- [I, 216]: [Negra=50] *Largamente, ma non troppo*
- [II, 1]: [Negra=100] *Allegretto giusto* / [Negra=120] en A7 / * tachada [Negra=108]
- [II, 51]: [Negra=120] *Poco animato* / [Negra=126] en A7
- [II, 67]: *Accelerando pochiss. gradualmente sino* [Negra =144]
- [II, 75]: [Negra=144] *Poco piú vivo che prima* / [Negra=144] en A7 / * no tachada y reescrita por Falla en manuscrito y A7 [Negra=144]
- [II, 103]: [Negra=84] *Doppio meno vivo* / tachada sin sustitución en A7/ * tachada [Negra=104]
- [II, 148]: [Negra=120] *Tempo giusto, ma vivo*
- [II, 152]: [Negra=84] *a Tempo, ma tranquillo*
- [III, 1]: [Negra=132] *Vivo* / [Negra=144] no tachada y reescrita por Falla en A7 / * [Negra=144]
- [III, 38]: [Negra=84] *Allegro moderato* / [Negra=76] en A7 / * [Negra=92]
- [III, 65]: [Negra=120] *Vivo* / no tachada en A7 / *[Negra=144]
- [III, 158]: [Negra=100] *a tempo, ma meno mosso*

-[III, 174]:[Negra=58]⁶⁸² *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*]

4. El manuscrito incluye una marca metronómica más a mano de Falla en [I, 128] que separamos del resto por ser efectuada con rotulador rojo grueso y a gran tamaño: [Negra=72]. La herramienta no está catalogada entre las siete categorías comentadas en [III, 2.1.2.] por su escasa intervención en el manuscrito⁶⁸³. Esta marca de metrónomo no está incluida en A7, a pesar de que teóricamente podría haberlo estado porque el término adjunto *Poco*, efectuado con la misma herramienta⁶⁸⁴, sí fue trasladado en la copia, a lápiz de Falla⁶⁸⁵; aunque la indicación expresiva original era *Sostenuto assai*, quedó transformada en *Poco Sostenuto*, forma en la que llegó a las ediciones de Eschig, pasando de igual manera por A8. Su introducción en el manuscrito pudo haber sido en un estadio temporal cercano (o igual) al de las marcas expresivas de Falla en el manuscrito y en A7, las cuales ubicamos, así mismo, en un periodo cercano al de las marcas metronómicas azules de la categoría 4 (todas ellas inmediatamente anteriores a junio de 1920), independientemente del particular proceso evolutivo de cada indicación expresiva. Como en el caso de las marcas azules, esta indicación metronómica fue incluida en el manuscrito para acompañar a una indicación expresiva a lápiz, siendo la segunda anterior

⁶⁸² Falla se auto corrige en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh, AMF XLIX B9, p.53. Véase el detalle de la corrección, así como reproducción de la misma en el capítulo [III, 6.3.].

⁶⁸³ Otras marcas del manuscrito con esta herramienta aparecen en [I, 151], con la escritura por encima del piano de *liberamente* (justo delante de *ma rapido* a lápiz) y un regulador decreciente, todo a gran tamaño; o en [I, 160], anotando un becuadro entre paréntesis para cada una de las notas *do* de la mano derecha del piano en la cuarta *corchea* del compás, 3/4 (la punta del rotulador rojo es tan gruesa que los becuadros entre paréntesis no aparecen claros). La marca de [I, 151] coincide con la marca de la segunda prueba editorial de la edición del arreglo de Samazeuilh (B9); véase el capítulo [III, 6.3.] para identificar otras coincidencias en ambas fuentes.

⁶⁸⁴ Esta marca aparece en dos localizaciones en el manuscrito; por encima de las flautas, constando *Poco* y [Negra=72] con rotulador rojo grueso, y por encima del piano, constando la inscripción completa *Poco Sostenuto* [Negra=72] a rotulador rojo grueso. En ambas ocasiones la marca metronómica está entre paréntesis.

⁶⁸⁵ Esta intervención de Falla en la copia A7 es una más de las numerosas que llevó a cabo referidas a las indicaciones expresivas, las cuales fue modificando en el tiempo de igual forma que en el manuscrito, añadiendo términos, preposiciones, adverbios y/o sustituyéndolos por otros; la evolución de las distintas marcas es aquí más visible que en el manuscrito, puesto que la grafía de Falla “se cuele” en la del copista original de A7, permitiendo así distinguir las distintas cronologías en las expresiones. En cuanto a la ubicación temporal de estas modificaciones de Falla en manuscrito y A7, pensamos que puede ser similar a la de las marcas metronómicas azules de la categoría 4 (inmediatamente anterior a junio de 1920) y en cualquier caso posterior a las marcas rosadas de la categoría 2; estas últimas fueron añadidas en A7 por su copista, aunque no de origen, mientras que éstas son introducidas por el propio Falla. Su traslado a A7 a su mano de Falla fue contemporáneo a su factura en el manuscrito, pues las modificaciones ocurren gráficamente igual, como si fuera una réplica del proceso original. Recordemos que algunas de estas inscripciones sufrieron más de un cambio en este proceso evolutivo hasta quedar con una forma definitiva, tal cual la conocemos hoy en día. Véase [III, 3.] sobre la copia A7 y [III, 7.] sobre la evolución de las indicaciones expresivo-metronómicas en las diversas fuentes manuscritas.

en el tiempo, independientemente de la particular evolución de cada una de ellas (*Sostenuto assai* que derivó en *Poco Sostenuto*).

El cómputo total de las marcas metronómicas del manuscrito asciende, por tanto, a 27, apareciendo la síntesis de todas ellas, junto a las indicaciones expresivas que acompañan y junto a las equivalencias, en [III, 2.4.]:

Marca inicial en rojo (1)+

CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición (5)+

CINCO marcas azules tachadas que no pasaron a edición (5)+

DIECISÉIS marcas a lápiz (16)+

Marca de [I, 128] (1)=

=28 – 1 (la marca duplicada de [II, 75] = 27 marcas metronómicas.

El número de marcas metronómicas de la copia no es un fin en sí mismo, sino un punto final al que se llega después de un análisis complejo; resultan prácticas e interesantes las distintas agrupaciones que nos hemos visto obligados a formar para hacer el cómputo. Además nos permite una comparación entre fuentes que constata que el manuscrito es el documento más completo y complejo, en cantidad de marcas y complejidad de las mismas. La alta intervención de Falla demuestra el cuidado que puso en todo momento en la actualización de su manuscrito, para que reflejara de la forma más correcta posible sus intenciones expresivas y musicales.

2.2.3. Conclusiones.

La conclusión más importante de este análisis de las marcas metronómicas del manuscrito en su cotejo con el resto de fuentes manuscritas y editadas atiende a la posibilidad de datación de casi todas ellas: desde las más antiguas a color azul a la más tardía del compás inicial de la obra mediaron casi dos años (primeros meses de 1920/primeros meses de 1922⁶⁸⁶); y entre ellas las numerosas marcas metronómicas a lápiz. No debemos olvidar que el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh ayudó a sistematizar los parámetros que, de esta forma, pudieron quedar fijados para todas las ediciones. Su leve adelanto temporal con respecto a la edición orquestal sirvió de gran ayuda, pues Falla contaba ya con las segundas pruebas editoriales del arreglo de Samazeuilh en enero de 1922, cuatro meses antes de recibir la copia A8 –o similar- junto a las primeras pruebas de corrección de la edición de orquesta; y todas estas fuentes contenían ya de forma unívoca el plan metronómico de la obra. Así mismo resulta muy interesante la mención a la modificación de marcas metronómicas que Falla apunta a su editor en agosto de 1920, aludiendo a las marcas azules con las que A7 había llegado a manos del editor tan sólo dos meses antes⁶⁸⁷; con vistas al inicio del proceso editorial de la obra, Falla se preocupaba por definir bien los tiempos de *Noches*.

De esta conclusión deriva la más general que confirma que el manuscrito original de *Noches* no conllevó marcas metronómicas de origen, razón por la cual A7 tampoco las reflejó. La datación estimada de la copia a principios de 1920 por algún copista de la SAE ubica las primeras marcas metronómicas azules reflejadas en ambas fuentes en las semanas o meses posteriores a tal fecha (pero anteriores a la entrega efectiva de la copia en manos de Eschig en junio de 1920).

⁶⁸⁶ Parece probable que no todas las marcas del manuscrito realizadas con la tinta roja de la categoría 1 pertenezcan a las fechas más tardías de enero de 1922; teniendo en cuenta que estamos hablando de la marca metronómica inicial de la obra, puede resultar un tanto extraño que la misma estuviera ausente durante tantos años. Por otro lado, el manuscrito dejó de emplearse como partitura de dirección una vez se pudo disponer de otras copias, las cuales se vieron incrementadas con la gestión de Eschig; por tanto, puede no resultar tan extraño que el manuscrito careciera de marcas esenciales en este periodo.

⁶⁸⁷ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. La alusión a las marcas metronómicas no podía referirse más que a las azules, por cuanto, presumiblemente la copia A7 carecía de otras marcas; de haber reflejado más marcas, hubieran coincidido con las del resto de fuentes fundamentales. Y, como sabemos, esto no es así.

Cada una de las 22 marcas metronómicas de la edición orquestal de Eschig tiene su justificación en una marca del manuscrito original de Falla, cuyo proceso de evolución está explicado en cada caso concreto. De las 27 marcas metronómicas del manuscrito derivan las 22 de la edición, habiendo desaparecido en el traslado tan sólo las cinco marcas azules que fueron tachadas y después eliminadas; otras dos marcas azules no tachadas del manuscrito se cayeron en el proceso de traslado a la copia A8, pero las ediciones de Eschig las recuperaron, y esta es la razón por la cual A8 contiene 20 marcas de metrónomo.

En cuanto a las marcas metronómicas azules de la categoría 4 del manuscrito podemos concluir que las CINCO no tachadas en manuscrito y A7 fueron incluidas en la edición de Eschig (a pesar de que dos de ellas no pasaron por la copia A8: [I, 39] y [I, 176]), mientras que las DIEZ que sí aparecen tachadas en el manuscrito o en A7 (sólo dos de ellas no están tachadas en el manuscrito pero sí en A7: [II, 59] y [III,110], hecho que no tiene trascendencia más allá del dato) no fueron trasladadas a A8 ni a las ediciones. El hecho de tachar o no la marca fue, por tanto, vinculante a su inclusión o no en la edición, pues parece lógico pensar que el tachado vino antes y su inclusión (o no) después; pensamos que esta acción es la que pudo derivar de la carta de agosto de 1920. El mapa de las marcas metronómicas en el manuscrito se complica exponencialmente con el concurso de las marcas metronómicas a lápiz; como sabemos, al tiempo de su inclusión en el manuscrito (entre junio de 1920 y enero de 1922⁶⁸⁸), la copia A7 se encontraba físicamente en Francia y nunca incluyó estas marcas (incluyó otras diferentes que fueron introducidas por Falla con posterioridad). Una vez más, la puesta en marcha del proceso editorial del arreglo de Samazeuilh con anterioridad al orquestal, fue determinante en este tema. Es probable que la copia pianística manuscrita que Eschig recibiera el 28 de junio de 1920 (poco después de la entrega en mano de la copia A7, a raíz de un viaje de Falla a

⁶⁸⁸ Las marcas metronómicas a lápiz fueron introducidas, seguramente, en fechas más cercanas a junio de 1920 que a enero de 1922; tengamos en cuenta que Eschig recibió la parte pianística manuscrita el 28 de junio de 1920 (AMF 9142-027, original mecanografiado y firmado), probablemente con el plan completo de marcas metronómicas de la obra. Podríamos pensar que con anterioridad a su envío, Falla introdujera las marcas tanto en la copia pianística como en su manuscrito, quedando de tal modo fijadas. Es una lástima no poder cotejar ni la copia pianística entregada a Eschig ni su primera prueba de corrección enviada a Falla el 6 de agosto de 1921 (AMF 9143-007), ambas no localizadas. Defender esta hipótesis supone no poder confirmarla, por falta de pruebas; sin embargo pensamos que el plan metronómico debió ser incluido inevitablemente en algún soporte físico que permitiera su visualización a los responsables de las ediciones en proceso, y en estas fechas tan sólo contamos con la copia orquestal (A7) y la pianística enviada unas semanas después.

París)⁶⁸⁹ contara finalmente con la fijación de un plan de marcas metronómicas, por parte de un Falla que estaba preocupado por dejarlas lo mejor definidas posible de cara al inicio del proceso editorial. Y esta es una hipótesis⁶⁹⁰ que apuntamos aquí por primera vez, por cuanto, lamentablemente, no podemos confirmarla; ninguna copia pianística manuscrita de la época nos es conocida. Pero el argumento es de peso, si pensamos que de alguna forma tuvieron que visualizar los grabadores de Eschig las marcas metronómicas de la obra; A7 mostraba tan sólo las marcas metronómicas azules, pues de haber mostrado otras, hubieran coincidido con las del resto de fuentes fundamentales. No deja de ser paradójico que la copia manuscrita puesta a disposición y empleada para el proceso editorial careciera de un plan metronómico, seguramente en proceso de fijación definitiva por parte de Falla, quien en los días siguientes a su viaje quizás alcanzara a definir y plasmar en la copia pianística que el editor recibió el 28 de junio de 1920.

La correspondencia entre sus protagonistas no aclara la cuestión, que probablemente fue tratada verbalmente en el encuentro parisino que tuvieron en las primeras semanas del mes de junio de 1920 editor y compositor. Además, ellos estaban acostumbrados a lidiar

⁶⁸⁹ Cartas de 28 de mayo de 1920 (autógrafa AMF 9142-025, el reverso con dirección postal parisina está reproducido en la Ilustración 5), 5 de junio de 1920 (original mecanografiada y firmada, donde estrena nuevo papel con un membrete a mayor tamaño y caracteres barrocos, AMF 9142-026) y 28 de junio de 1920 (original mecanografiado y firmado, AMF 9142-027). En la primera recuerda a Falla que lleve consigo el manuscrito “[...] J’espère vous voir la semaine prochaine, apportez moi, je vous en prie, en meme temps le manuscrit [...]”]; en la segunda le reclama una biografía y un retrato para elaborar una publicidad de la casa editorial (parte de las mejoras que el editor emprendía en esta nueva etapa) “[...] lorsque vous viendrez me voir [...]”, y en la tercera menciona la visita de Falla “[...] après votre départ. [...]”, así como confirma la recepción de la copia pianística manuscrita. Por las alusiones, parece que Falla realizara el viaje a París entre finales de mayo y primeros de junio de 1920, dato que coincide con la interpretación que llevó a cabo en la Sala *Gaveau* de París el 3 de junio de 1920 en la reducción orquestal de *Noches* junto a la pianista y discípula Rosa García Ascot, quien ejecutó la parte del piano solista (Programa del concierto AMF FE 1920-005). Sin embargo, la carta manuscrita de Eschig de 28 de mayo es remitida a Falla a una dirección parisina (*Hôtel Cimara*, 79 Rue Lariston), dato que confirma que en esa fecha Falla se encontraba ya en París; editor y compositor se encontrarían “la semaine prochaine”, como comunicó el primero en la carta citada. Lo mismo debió suceder con la carta sucesiva de Eschig de 5 de junio de 1920, muy próxima en fechas (carecemos de los datos de destino de la carta); y podemos proseguir haciendo el rastreo del viaje de Falla aludiendo a la dirección madrileña que indica la tarjeta de 28 de junio de 1920 (AMF 9142-028, original mecanografiado cuyo reverso está reproducido en la Ilustración 5) que Eschig remite a Falla: calle Lagasca 119, Madrid. En las semanas posteriores Falla fijaría su residencia definitiva en Granada, fechando su obra *Homenaje pour le tombeau de claudé debussy* para guitarra en dicha ciudad (agosto de 1920); a mediados de septiembre en la Pensión Carmona (donde pidió que le reservaran las mismas habitaciones que ocupó Vázquez Díaz el año anterior) y después en el Carmen de Santa Engracia (calle Real de la Alhambra 40), trasladándose en enero de 1922 al Carmen de la Antequeruela Alta 11, donde residió 17 años (hasta su marcha a Argentina en compañía de su hermana María del Carmen en octubre de 1939). Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) fue una figura clave en la pintura española del siglo XX, referente de los artistas renovadores y vanguardistas de la época. En cuanto a las direcciones parisinas que Falla frecuentó durante las semanas de su viaje, el hotel en el que se hospedó se encuentra en el *arrondissement 16em* (actualmente esta dirección alberga el *Hôtel Pastel Paris*), mientras que la *Salle Gaveau* (45 Rue de la Boétie) y las oficinas de Eschig en esa época (48 Rue du Rome) se encontraban en el *8em*; dentro de las proporciones de la ciudad de París, todas las direcciones eran relativamente cercanas.

⁶⁹⁰ Nueva línea de investigación abierta, de máximo interés.

con estos procesos, no teniendo que aclarar asuntos claros y consabidos para ellos de cara a terceros.

Otra conclusión fundamental es que ninguna de las DIECISÉIS marcas metronómicas a lápiz del manuscrito figura tal cual en la copia A7 (salvo la marca de [II, 75], cuya razón es clara: la misma ya aparecía en azul con el valor de [Negra=144], el cual reescribió Falla a lápiz en manuscrito y A7 reforzando su vigencia). Este es un dato sumamente importante, por cuanto demuestra que el contenido de la copia A8 –o similar- referido a este parámetro no derivó de A7, sino de otra fuente empleada en el proceso editorial. Defendemos de nuevo la hipótesis de la copia pianística manuscrita y de las sucesivas pruebas de corrección de la edición del arreglo de Samazeuilh como vehículos de transmisión del plan metronómico. Resulta poco profesional y menos cómodo pensar en una comunicación del mismo a través de la correspondencia; que podría haber indicado uno o dos elementos, pero no la práctica totalidad de las marcas metronómicas.

La copia A7, mientras tanto, se había quedado anticuada en estos elementos; pensamos que sus marcas metronómicas a lápiz, distintas a las del manuscrito, debieron ser introducidas en un periodo más tardío (siempre anterior a la edición de 1923). El hecho de que fueran introducidas por Falla, como claramente demuestra su grafía, indica que la copia debió volver a España una vez existió A8 –o similar-, quedando inservible para los encargados del proceso editorial orquestal. Resulta, cuanto menos, sorprendente que dichas marcas metronómicas diferenciadas de las que reflejan el resto de fuentes quedaran reforzadas por la declaración escrita con el lápiz de Falla en la portada de A7; lamentablemente, el escrito está sin fechar.

Otra conclusión fundamental es la doble vía que se establece a partir de cierto momento entre las distintas fuentes manuscritas y editadas de *Noches*; mientras que manuscrito y A7 fueron de la mano desde la existencia de la copia hasta su entrega en favor de Eschig, a partir de entonces se generó una nueva linealidad en la información que reflejan las distintas fuentes excluyendo a A7, una vez su contenido fue copiado. Sus lagunas informativas quedaron suplidas con el concurso de los elementos editoriales de la versión de Samazeuilh, así como de las pruebas editoriales de una y otra versión (Samazeuilh y orquesta), dando lugar a la copia manuscrita orquestal A8 –o similar-, receptora de todas

y cada una de las marcas esenciales para la edición orquestal⁶⁹¹. De aquí deriva una nueva datación para las marcas rojas de la categoría 1 del manuscrito, que en algunos casos son coincidentes con las de la segunda prueba de corrección editorial de la versión de Samazeuilh (B9); puesto que estas fueron recibidas por Falla en enero de 1922, debieron ser realizadas en las semanas o meses posteriores. Por otro lado, el hecho de que todas las correcciones de B9 se encuentren trasladadas de origen en la copia A8 –o similar- nos cierra el otro extremo temporal, llevándonos a ubicar las marcas rojas del manuscrito entre los meses de enero y abril de 1922 (mes en el que Eschig envió la copia A8 a Falla).

Otra conclusión significativa es que, probablemente tras la escucha reiterada de *Noches en los jardines de España*, Falla consideró en sus marcas de metrónomo a lápiz unos valores más lentos que los preexistentes a color azul; las marcas de metrónomo modificadas de la copia A7, por el contrario, no siguieron este criterio, conteniendo siempre valores más veloces (incluso en la marca inicial), salvo en dos ocasiones⁶⁹².

2.3. Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

Dentro de todas las fuentes, el manuscrito y la copia A7 guardan una relación muy estrecha y completamente paralela desde la existencia de la copia hasta su entrega efectiva a Eschig; su maquetado prácticamente idéntico, la fidelidad de su copista y la actualización permanente de la copia en cuanto a las marcas del manuscrito hacen de ellas dos partituras muy similares. En esta relación directa y estrecha queremos distinguir tres grandes y clarísimos bloques, relativos a la cronología en el traslado de información de la primera a la segunda; pues como ya hemos referido, la copia A7 se constituye en un medidor temporal de enorme trascendencia.

⁶⁹¹ Conviene recordar también en este punto que las inscripciones efectuadas en el manuscrito con la herramienta de la categoría 1 a tinta roja escaparon a A7 pero fueron trasladadas tanto a A8 como a la edición orquestal de Eschig.

⁶⁹² Las dos excepciones son:

-[II, 75], [Negra=144], preexistía como marca azul no tachada en ambos documentos, reescrita por Falla a lápiz en manuscrito y en A7, pasó a A8 y a las ediciones con el mismo valor.

-[III, 38], [Negra=84] en manuscrito y [Negra=76] en A7; estas marcas provienen de la preexistente azul tachada [Negra=92] que ambos documentos modificaron a tempos más lentos; y es el único caso en que A7 establece una marca metronómica con un valor más lento que el manuscrito.

-cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista son **TEMPRANAS** (marcas de la categoría 3 del manuscrito y algunas de la categoría 4);

-cuando aparecen corregidas o añadidas sobre el original del copista (a su mano, a la de Falla o a la de terceros), son posteriores o **INTERMEDIAS**; distinguimos tres fases intermedias:

1. rosa en manuscrito/mano del copista en A7,
2. lápiz de Falla en manuscrito (indicaciones expresivas)/mano de Falla en A7,
3. azul grueso en manuscrito/mano de un tercero en A7;

-cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son **TARDÍAS** o correcciones posteriores a junio de 1920 (entrega física de la copia en manos de Eschig).

Previo al criterio de A7 como medidor temporal de las distintas marcas del manuscrito, debemos aplicar el criterio de originalidad en base al reflejo que de las marcas hace el juego de materiales manuscritos MAT.A8 de 1916, el cual es incuestionable; como sabemos, los cuadernillos manuscritos instrumentales reflejan el contenido original y primigenio. En el caso de marcas TEMPRANAS en base al criterio de su inclusión en A7 de origen por su copista, cabría la posibilidad de que fueran marcas no originales del manuscrito, sino sobrevenidas; recordemos que entre el estreno de 1916 y la elaboración de A7 median cuatro años, tiempo suficiente para que el manuscrito recibiera añadidos, supresiones o modificaciones⁶⁹³. En estos casos entraría en juego el criterio incuestionable de originalidad en base a su reflejo en MAT.A8. Antes y después de los tres grandes bloques expuestos existen otras fases de igual relevancia en este largo y complejo proceso que pasamos a resumir:

⁶⁹³ Por este motivo hemos hablado de correcciones, cuyo concepto implica una intervención sobrevenida, y no de inscripciones, que podrían ser originales, sin intervención posterior.

FASE ORIGINAL

El cuerpo del texto del manuscrito original, a lápiz y mano de Falla, se nutre de la notación musical y de las indicaciones expresivas de origen. No incluía marcas metronómicas.

FASE TEMPRANA (AÑADIDOS INCLUIDOS DE ORIGEN EN A7)

Sobre esta base, aparecen las inscripciones a lápiz rojo grueso (categoría 3) y algunas a lápiz azul grueso (categoría 4), que responden a la reescritura de marcas de Falla corroborando las indicaciones a lápiz que figuran de origen; responden a su faceta de director repitiendo, agrandando, corrigiendo o coloreando algún concepto de origen. Sólo algunas de ellas aportan nuevo contenido, el cual es incluido de origen a mano de su copista en A7. Estas marcas suelen aparecer también en los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8, a mano de su copista o como añadido del músico de atril en su cuadernillo, concretando de esta forma su datación como anterior a abril de 1916⁶⁹⁴.

FASE INTERMEDIA1 (AÑADIDOS ROSADOS)

Tras la factura de la copia A7, a tinta negra, Falla introdujo modificaciones en la notación musical e instrumental de su manuscrito, que marcó con tinta rosada (categoría 2 del manuscrito). Puesto que la copia A7 ya había sido elaborada sobre la base del manuscrito aún no modificado en este parámetro, su copista procedió a actualizarla, corrigiendo directamente sobre el original y/o pegando fragmentos de papel con las correcciones en fragmentos más extensos. Estimamos una datación cercana a junio de 1920 anterior a las fases intermedias 2 y 3.

FASE INTERMEDIA2 (AÑADIDOS A MANO DE FALLA)

Mientras el manuscrito resultaba enriquecido con marcas en distintos colores, Falla revisó las indicaciones expresivas, llevando a cabo un proceso evolutivo de numerosos cambios y añadidos a lápiz, los cuales resultan difíciles de

⁶⁹⁴ Véase la descripción del capítulo [III, 5.4.] de los cuadernillos instrumentales del juego MAT.A8, en la que resultan marcados con [*] o [**] asteriscos los supuestos que reflejan las marcas rojas del manuscrito de Falla a mano del copista de origen o del músico de atril, respectivamente.

observar por la coincidencia de la herramienta usada (siempre el lápiz). Pero realizó, así mismo, las mismas modificaciones en A7, también a lápiz y en este caso más visibles por situarse sobre la base de la tinta negra de origen del copista. Estos cambios no son producto de un único acto de corrección y escritura, sino de varios cercanos en el tiempo; es por ello que hablamos de evolución (en cualquier caso la parte original de la marca expresiva siempre fue anterior a las marcas metronómicas azules, enmarcadas temporalmente en la siguiente fase). Estimamos una datación cercana a junio de 1920.

FASE INTERMEDIA3 (AÑADIDOS AZULES)

Falla introdujo las marcas metronómicas azules (categoría 4 del manuscrito), a mano en su manuscrito y a mano de una tercera persona en A7. De esta etapa son, así mismo, las escasas marcas violetas del manuscrito y de A7, prácticamente idénticas, aunque la copia A7 contiene alguna más a modo de revisión⁶⁹⁵. Las inscripciones violetas del manuscrito no aparecen de origen en los materiales manuscritos MAT.A8, dato que confirma la datación estimada que ubicamos cercana a junio de 1920.

Tras estas diversas acciones prolongadas en el tiempo, la copia A7 fue entregada a Eschig para comenzar el proceso editorial (en las primeras semanas de junio de 1920); de los talleres de grabación salió con las marcas de maquetado. Sobre estas indicaciones se encargó la copia manuscrita A8 –o similar-, la cual fue elaborada según el contenido actualizado hasta la fecha de A7 y el diseño gráfico que indicaban dichas marcas (con dos páginas extra); a estos contenidos se sumaron tanto el plan metronómico establecido en los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh (casi paralelo al proceso de edición orquestal, pero algo anterior), como las marcas del manuscrito de la categoría 1.

⁶⁹⁵ Es el caso de las marcas violetas en A7 de los compases [I, 184] y [II, 74], referidas a las violas o de [I, 163] en violonchelos; véase también el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los cuadernillos manuscritos de la cuerda MAT.A8 del estreno, en concreto los de las violas y violonchelos, en los cuales estas marcas aparecen de origen a mano de su copista, hecho que confirma que son inscripciones originales del manuscrito.

FASE PRE TARDÍA/TARDÍA⁶⁹⁶ (AÑADIDOS NO INCLUIDOS EN A7)⁶⁹⁷

El manuscrito siguió evolucionando, ahora con las marcas de metrónomo escritas por Falla a lápiz. La revisión de estos conceptos fue total, pues tachó, borró, modificó, ratificó y/o sustituyó marcas azules por nuevas marcas a lápiz; también incluyó nuevas marcas en lugares donde no constaba ninguna. La mayoría de éstas indican tiempos más lentos de los marcados anteriormente. Estas nuevas indicaciones de metrónomo nunca llegaron a la copia A7, la cual se encontraba en Francia con anterioridad a su inclusión en el manuscrito; necesariamente debemos datarlas después de la entrega efectiva de A7 a Eschig. Sin embargo sí fueron añadidas en la nueva copia A8 de origen por su copista y en las ediciones de Eschig. Pensamos que pudieron provenir de alguno de los elementos editoriales de la versión de Samazeuilh, cuyo proceso se inició antes. De nuevo defendemos la hipótesis recientemente aludida: es muy probable que Falla incluyera el plan metronómico en la copia manuscrita de piano que recibió Eschig el 28 de junio de 1920 (para iniciar los procesos editoriales pianísticos: versión de Samazeuilh y piano solo), y que lo hiciera a la vez en su manuscrito, mediante estas marcas a lápiz⁶⁹⁸. Además Falla realizó nuevas marcas con la misma herramienta en su manuscrito –a lápiz- en alusión a otros parámetros que, quizás, no había vislumbrado antes o que decidió anotar con el paso del tiempo: estas se refieren a la marca de alteraciones, a la adjudicación de material a los

⁶⁹⁶ Incluimos dentro de esta fase las dos que distinguimos en la cronología de la copia A7 [III, 3.4.]; mientras que en el caso del manuscrito pueden aunarse ambas en un sólo periodo, preferimos desglosarlas en el caso de A7, por cuanto las acciones que se llevaron a cabo sobre ella una vez en París son de gran trascendencia y significación (pre tardía en manos del editor y tardía en manos de los grabadores). Cronológicamente las dos fases de A7 son consecutivas y contemporáneas a la del manuscrito.

⁶⁹⁷ Las marcas del manuscrito a lápiz y mano de Falla correspondientes a esta fase han sido de muy difícil identificación, por cuanto no resaltan en el documento. A simple vista parecen marcas de origen. Sin embargo el cotejo con las distintas fuentes manuscritas –MAT.A8, A7 y A8- ha hecho posible su contextualización como marcas pertenecientes a una fase posterior. Sin la posibilidad de estudio de dichas fuentes, siendo la localización de tres de ellas resultado de esta investigación, no habría sido posible realizar este análisis fundamental.

⁶⁹⁸ Las marcas metronómicas a lápiz fueron introducidas, seguramente, en fechas más cercanas a junio de 1920 que a enero de 1922; tengamos en cuenta que Eschig recibió la parte pianística manuscrita el 28 de junio de 1920 (AMF 9142-027, original mecanografiado y firmado), probablemente con el plan completo de marcas metronómicas de la obra. Podríamos pensar que con anterioridad a su envío, Falla introdujera las marcas tanto en la copia pianística como en su manuscrito, quedando de tal modo fijadas. Es una lástima no poder cotejar ni la copia pianística entregada a Eschig ni su primera prueba de corrección enviada a Falla el 6 de agosto de 1921 (AMF 9143-007), ambas no localizadas. Defender esta hipótesis supone no poder confirmarla, por falta de pruebas; sin embargo pensamos que el plan metronómico debió ser incluido inevitablemente en algún soporte físico que permitiera su visualización a los responsables de las ediciones en proceso, y en estas fechas tan sólo contamos con la copia orquestal (A7) y la pianística enviada unas semanas después.

distintos instrumentos mediante expresiones como *1º*, *2º*, *a2*... Falla también hizo nuevas marcas y correcciones en su manuscrito con la herramienta en color rojo de la categoría 1, las cuales escapan a A7. Sin embargo la mayoría de ellas aparecen incluidas en A8 y en las ediciones.

FASE POST TARDÍA (NUEVOS AÑADIDOS EN A7)

La copia A7 volvió, en fechas que estimamos cercanas al comienzo de 1922, a manos de Falla y el compositor se encargó de incluir marcas metronómicas a lápiz (categoría 3 de A7). Quizás por el paso del tiempo, por un cambio en la toma de decisión de los *tempos*, o porque no recordaba las del manuscrito, optó por unas velocidades completamente distintas –todas ellas más veloces que las incluidas por Falla en su manuscrito y mantenidas en las ediciones de Eschig, salvo en dos ocasiones-; además añadió una marca en [III, 201] que no aparece en ninguna otra fuente y que responde a [Negra=72]⁶⁹⁹-. Hemos apuntado también la hipótesis de que estas marcas pudieran responder a una particular y puntual interpretación de la obra con ciertos condicionantes acústicos. Falla añadió, también a lápiz, la significativa advertencia en portada de A7, donde advierte de la importancia de dichas marcas a seguir por parte de directores y solistas; lamentablemente, la misma no aparece fechada.

FASE EDICIÓN

Con la aparición de la edición de Eschig en 1923, las copias manuscritas siguieron circulando durante un tiempo, conviviendo con las editadas. La copia A8, maquetada según la propuesta de los grabadores de Eschig en A7, y con un contenido principalmente basado en la misma copia, fue la base sobre la que se montó la edición orquestal, con sus aciertos y errores. Algunas de estas erratas fueron señaladas por Falla en las pruebas editoriales AMF XLIX B2 y B3⁷⁰⁰, y no corregidas en los casi cien años de vigencia de la edición de

⁶⁹⁹ Esta marca es analizada en [III, 2.2.1.] desde el punto de vista de la indicación expresiva a la que acompaña, la cual sufrió un complejo proceso evolutivo a través de distintas fases, conformándose definitivamente en el manuscrito como ([Negra=Negra con puntillo] *precedente*, *Con ampiezza, ma non troppo*, sin marca metronómica. Véase el inicio del capítulo [III, 2.2.1.].

⁷⁰⁰ El detalle de estas cuatro erratas aparece en el capítulo [III, 8.9.], dedicado a las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas: manuscrito, A7, A8, edición de la partitura de orquesta y

Eschig (1923-2020), la cual continuará en uso aún durante varias generaciones (junto a las nuevas que vayan surgiendo). Los hallazgos del manuscrito original, de la copia A8 y de los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8, consecuencia de esta investigación y fuentes fundamentales de este trabajo, propician una revisión rigurosa y fundamentada de la partitura.

2.4. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas⁷⁰¹.

Las indicaciones expresivas, las marcas de metrónomo y las anotaciones de equivalencias rítmicas del manuscrito están especificadas según su proveniencia, en base a un sistema de signos que aparece al final de la síntesis aquí reproducida. Las expresiones originales que han conservado su formato y contenido primigenio aparecen marcadas con una +, y resultan coincidentes con las que reflejan los materiales instrumentales MAT.A8 del estreno, los cuales incluyen los elementos de las fases cronológicas original (de origen) y temprana (de origen o sobrevenido)⁷⁰²; el resto de indicaciones expresivas no conllevan signo, ya sea por provenir su inclusión de fases cronológicas posteriores o por haber sufrido una evolución importante en su forma y/o contenido⁷⁰³. El detalle de las indicaciones expresivas, puesto que requieren una explicación más extensa, lo

piano, edición de la parte de piano, edición de la versión de G. Samazeuilh y las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición. De las cuatro erratas: la primera procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh (por ser la primera en ver la luz, ya que el error es reproducido, así mismo, en la edición orquestal), la segunda de la edición para piano y orquesta de Eschig, la tercera del manuscrito y la cuarta de A8 –o similar-. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

⁷⁰¹ El detalle de cada una de las inscripciones y de sus distintos estadios evolutivos aparece ampliamente descrito en [III, 7.]. De hecho, la síntesis aquí reproducida deriva del análisis y estudio llevado a cabo en dicho capítulo.

⁷⁰² El criterio de originalidad (marcado en la síntesis de marcas expresivo-metronómicas de este capítulo con el signo+) en base al reflejo que de las marcas hace MAT.A8 es incuestionable, por cuanto el juego de materiales manuscritos de 1916 refleja el contenido original y primigenio. El otro criterio para establecer la cronología de fases de introducción de marcas en el manuscrito es el reflejo de las mismas en A7, copia que se constituye en medidor temporal; véase el capítulo previo [III, 2.3.] sobre la cronología de introducción de marcas en el manuscrito. En el caso de marcas TEMPRANAS en base al criterio de su inclusión en A7 de origen por su copista, cabría la posibilidad de que fueran marcas no originales del manuscrito, sino sobrevenidas; recordemos que entre el estreno de 1916 y la elaboración de A7 median cuatro años, tiempo suficiente para que el manuscrito recibiera añadidos, supresiones o modificaciones. En estos casos entraría en juego el criterio incuestionable de originalidad en base a su reflejo en MAT.A8. Véanse los gráficos sobre indicaciones expresivas e indicaciones metronómicas en las distintas fuentes manuscritas y editadas que incluye el capítulo listado [III, 7.].

⁷⁰³ Véanse, por ejemplo, las notas a pie de página de los supuestos [I, 128] o [I, 136] de la siguiente síntesis.

reservamos para el capítulo [III, 7.], donde analizamos cada una de ellas de forma particular. Aquí queda reproducida la indicación en su forma más posterior resultante de las múltiples y consecutivas modificaciones, tachados y/o añadidos. Las marcas metronómicas, por otro lado, conllevan su propio sistema de signos, acorde con su proveniencia e introducción en el manuscrito, según las aclaraciones del capítulo [III, 2.2.2.]; necesariamente posteriores a las marcas expresivas originales, carecen de la posibilidad de ser catalogadas mediante el signo +⁷⁰⁴. Sin embargo, las equivalencias, que también son analizadas en el capítulo [III, 7.], suelen provenir de origen +⁷⁰⁵, del lápiz de Falla posterior en el tiempo (fase intermedia 2) o de otras categorías; en los dos últimos casos aplicamos el sistema de signos de las marcas metronómicas. Las líneas que reflejan más de un signo responden a los distintos elementos que incluyen; por ejemplo, indicación expresiva y marca metronómica. Sin embargo, las indicaciones expresivas que se han visto ampliadas con el tiempo en su contenido, incluyen el signo de origen+ tan sólo en su parte original; es por ello que la marca + puede aparecer en cualquier lugar de la frase. Todas las expresiones son literales, respetando la ortografía original (incluso si conllevan errores); los paréntesis de las marcas metronómicas son, así mismo, literales.

⁷⁰⁴ Véase el capítulo [III, 2.3.] sobre la cronología de introducción de marcas en el manuscrito, así como los gráficos sobre indicaciones expresivas e indicaciones metronómicas en las distintas fuentes manuscritas y editadas que incluye el capítulo listado [III, 7.].

⁷⁰⁵ Las equivalencias rítmicas de origen en el manuscrito son estas tres (marcadas con + en la síntesis):

[III, 101]: [Negra con puntillo=Negra]

[III, 201]: [Negra=Negra con puntillo]

[III, 223]: [Corchea=Corchea]; las tres se encuentran en el movimiento III y son, así mismo, trasladadas a la copia A7 de origen por su copista. Sin embargo, no aparecen en los materiales instrumentales MAT.A8.

I, *En el Generalife*

- 1, *Allegretto tranquillo e misterioso*+ ([Negra con puntillo =50])*****
21, *Tempo*+ [Negra con puntillo =50]***
39, *Poco piú animato*+ [Negra con puntillo =66] **
43, ([Corchea=Corchea]) –suena a 3/4- ***** EQUIVALENCIA
63, *Poco stringendo*+ *sino* [Negra =104]*****
72, *Tempo giusto* ([Negra = 104])*****
80, *a tempo*+ [Negra =120]***
96, *a tempo con ampiezza* +
108, *Tranquillo*+, *ma non tanto* ([Negra = 96])*****
112 *Tempo* [Negra = 84]***
128, *Poco Sostenuto*⁷⁰⁶ [Negra = 72]*****
136, *Poco calmo*⁷⁰⁷ [Negra = 58]*
154, *a tempo*+ (originalmente la expresión fue más larga)
176, *come prima* ([Negra = 88])**
216, *Largamente*+, *ma non troppo* ([Negra =50])*****

II, *Danza lejana*

- 1, *Allegretto giusto* ([Negra=100]), constaba [Negra=108]****
51, *Poco animato*+ ([Negra = 120])*****
59, *Tempo giusto – molto ritmico*+, [Negra=126]*****
67, *Accelerando pochiss. gradualmente sino* [Negra =144]*****
75, *Poco piú vivo*+ *che prima* ([Negra=144])*/***** (doble perspectiva de la marca)
103, *Doppio meno vivo*+ ([Negra=84]), constaba [Negra=104]****
140, *Stringendo sempre ma gradualmente*
148, *Tempo giusto, ma vivo*+ ([Negra=120])*****
152, *a Tempo, ma tranquillo*⁷⁰⁸ ([Negra=84])*****
172, *Poco animato*+ [Negra=126]*

⁷⁰⁶ La marca expresiva del compás [I, 128] derivó del original *Sostenuto assai* (traducción al castellano: “bastante sostenido” o “bastante sujeto”, referido al *tempo*) al evolucionado *Poco Sostenuto* (traducción al castellano: “poco sostenido” o “poco sujeto”, igualmente referido al *tempo*); puesto que el sentido de su significado se ha visto alterado, no conlleva la marca de origen+ a pesar de conservar el mismo término italiano *Sostenuto*.

⁷⁰⁷ La marca expresiva del compás [I, 136] derivó del original *Molto calmo* (traducción al castellano: “muy calmado”, referido al *tempo* y carácter) al evolucionado *Poco calmo* (traducción al castellano: “poco calmado”, igualmente referido al *tempo* y carácter); puesto que el sentido de su significado se ha visto alterado, no conlleva la marca de origen+ a pesar de conservar el mismo término italiano *calmo*.

⁷⁰⁸ La marca expresiva original del compás [II, 152] fue *Tranquillo*, evolucionada a *a Tempo, ma tranquillo*.

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

- 1, *Vivo*+ ([Negra=132]), constaba [Negra=144]****
- 38, *Allegro moderato*+ ([Negra =84]), constaba ([Negra =92])****
- 65, *Vivo*⁷⁰⁹ ([Negra=120]), constaba [Negra=144]**** (no hay tachado, sino borrado)
- 87, ([Corchea=Corchea *sempre*]) –suena a 6/8-***** EQUIVALENCIA
- 91, (*in tempo*) ([Corchea=Corchea])***** EQUIVALENCIA
- Ω101, ([Negra con puntillo=Negra *precedente*])+ EQUIVALENCIA, *precedente******
- 109, *ben misurato*⁷¹⁰ (para el Piano solista)*****
- 110, [Negra con puntillo=120]*****
- 158, *a tempo, ma meno mosso*+⁷¹¹ ([Negra=100])***** (como aclaramos en [III, 7.] nos es imposible afirmar si la alusión a *Negra* es una marca deliberada o errónea de Falla).
- 174, *a tempo, ma quasi doppio piú lento*⁷¹² *che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*] ***** EQUIVALENCIA, ([Negra=58])***** (como aclaramos en [III, 6.3.] Falla se auto corrige en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh, AMF XLIX B9, indicando [Negra con puntillo=58]; la corrección es asumida por las otras ediciones de Eschig).
- 186, *Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero******
- 201, *Con ampiezza ma non troppo*⁷¹³ ([Negra=Negra con puntillo *precedente*])
+ EQUIVALENCIA, *precedente******
- 223, ([Corchea=Corchea])+ EQUIVALENCIA

⁷⁰⁹ La marca original del compás [III, 65] fue *Tpo: 1° (vivo)*, la cual concordaba a la perfección con la marca del inicio de movimiento III *Vivo*; lo mismo sucedió con las indicaciones metronómicas azules sobrevenidas, en ambos supuestos [Negra=144]. Sin embargo, las modificaciones posteriores han enrarecido, podríamos decir, el significado del pasaje y de sus marcas. Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico del movimiento III de *Noches*.

⁷¹⁰ El juego de materiales instrumentales MAT.A8 carece de cuadernillo pianístico, por lo que no podemos aplicar el criterio de originalidad+ en base a su reflejo en este caso; sin embargo, la marca del compás [III, 109] *ben misurato* no es original, sino sobrevenida. La misma no es reflejada en A7; véase el supuesto del compás [III, 91] del capítulo [III, 7.] para mayor detalle.

⁷¹¹ Los materiales manuscritos MAT.A8 incluyen en ciertas ocasiones la prolongación de la marca *e con ampiezza* en [III, 158].

⁷¹² La marca original del compás [III, 174] reflejaba *a tempo ma doppio piú lento*, presumiblemente en relación a la marca de [III, 158]; a pesar de que resultaba clara en su originalidad, las ampliaciones posteriores han complicado su entendimiento, el cual resulta actualmente demasiado complejo y de difícil aplicación. Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico del movimiento III de *Noches*.

⁷¹³ La marca original del compás [III, 201] es el *Largo* aludido por Falla en su carta de 19 de octubre de 1916 al director Ansermet, AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

Explicación de signos:

+original

*marca azul sin tachar que pasó a A8 y edición

**marca azul sin tachar que pasó a edición y no a A8

***marca azul tachada en manuscrito sin sustitución (no en A8 ni en edición)

**** marca azul tachada en manuscrito y sustituida por otra a lápiz

*****marca azul sin tachar en manuscrito (sí en A7), sin sustitución (no en A8 ni en edición)

*****marcas a lápiz de Falla

*****otras categorías en la factura de las marcas

Ω La marca de [III, 101] en A7 aparece en tres localizaciones: de origen a mano del copista en la localización sobre la cuerda, y a lápiz azul grueso en las otras dos (sobre las flautas y sobre el piano).

La marca de [II, 75] aparece contemplada en su doble perspectiva: como una de las CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición, y como una de las DIECISÉIS marcas a lápiz del manuscrito que pasaron a la edición (dentro de las SEIS que provienen de marcas azules preexistentes). He aquí, de nuevo, el cómputo total de las marcas metronómicas del manuscrito, que volvemos a incluir a modo de resumen final junto a la síntesis de sus marcas:

Marca inicial de [I, 1] en rojo (1)+

CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición (5)+

CINCO marcas azules tachadas que no pasaron a edición (5)+

DIECISÉIS marcas a lápiz (16)+

Marca de [I, 128] (1)=

=28 – 1 (la marca duplicada de [II, 75] = 27 marcas metronómicas.

2.5. Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

Me gustaría hacer un breve inciso sobre la frecuente y compleja introducción de equivalencias rítmicas en el movimiento III de *Noches en los jardines de España*, las cuales fueron causa de repetidos errores en las fuentes. Hay, además, malentendidos provenientes del manuscrito en otras dos marcas metronómicas de III. Todo esto es esquemáticamente visible en el gráfico que incluye el capítulo [III, 7.] sobre marcas metronómicas en las distintas fuentes fundamentales.

Falla, siempre muy cuidadoso en la escritura y, por lo tanto, poco dado a cometer errores, creó confusión al elegir valores binarios para compases ternarios en dos marcas consecutivas [III, 158] y [III, 174]; creemos que los errores pueden deberse a la rapidez en la escritura (descuidando el *puntillo*) más que a errores de contenido:

[III, 158] *a tempo, ma meno mosso* ([Negra=100]), compás de 6/8 desde [III, 101], última marca metronómica indicada en [III, 65]: ([Negra=120]) (aunque existió marca azul en [III, 110]: [Negra=120] que no trascendió a A8 ni a las ediciones); este error al indicar [Negra=100] (en lugar de [Negra con puntillo=100]) se ha mantenido vigente en todas las ediciones de Eschig, corrigiéndose tan sólo recientemente en las ediciones revisadas Urtext de reciente aparición. La marca no aparece en A7 y es incorrecta en A8.

[III, 174] *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra precedente] ([Negra=58]), compás de 9/8 (venía de 6/8), última marca metronómica indicada en [III, 158]: ([Negra=100]) (error); este error al indicar [Negra=58] (en lugar de [Negra con puntillo=58]) fue corregido por Eschig en sus ediciones, a raíz de la auto corrección que el propio Falla hizo en la prueba editorial B9 del arreglo de Samazeuilh. La marca no aparece en A7 y es doblemente incorrecta en A8 porque mantiene el valor erróneo de la marca metronómica y además desvirtúa la equivalencia escribiendo [Negra=Negra precedente]. La equivalencia es correcta en la edición orquestal de Eschig pero no aparece en las ediciones pianísticas (arreglo de Samazeuilh y piano solo).

El copista de A8 cometió el mismo error en otras dos equivalencias de III: [III; 101] y [III, 201], en las cuales trasladó [Negra=Negra *precedente*] en un sin sentido:

[III, 101] [Negra con puntillo=Negra *precedente*], compás de 6/8 (venía de 2/4), última marca metronómica indicada en [III, 65]: ([Negra=120]) (aunque existió marca azul en [III, 110]: [Negra=120] que no trascendió a A8 ni a las ediciones).

[III, 201] [Negra=Negra con puntillo *precedente*], compás de 3/4 (venía de 9/8), última marca metronómica indicada en [III, 174]: ([Negra=58]) (error en manuscrito y auto corrección en la prueba editorial B9 del arreglo de Samazeuilh).

Eschig trasladó las tres equivalencias correctamente en sus ediciones (en las ediciones pianísticas no consta la de [III, 174]: [Negra con puntillo=Negra *precedente*]).

Además de estos errores, el mensaje de Falla en algunas de las marcas no aparece claro, resultando su contenido un tanto retorcido, el cual suele ser el resultante de varias y complejas modificaciones superpuestas. La cosa se complica con las equivalencias, muy frecuentes a lo largo de este movimiento que alterna compases binarios y ternarios; las mismas no siempre aparecen expresadas con claridad, debiendo hacer un recorrido mental no falto de esfuerzos para captar el mensaje. Algunas de ellas provienen de origen en el manuscrito (y aparecen trasladadas a A7) pero otras son sobrevenidas; en cuanto a las primeras citaremos:

[III, 101]: [Negra con puntillo=Negra]

[III, 201]: [Negra=Negra con puntillo]

[III, 223]: [Corchea=Corchea]

En las equivalencias de pulso, el método habitual de Falla es el de hacer constar primero el valor nuevo que entra y después el valor que se deja, pero para que no hubiera lugar a dudas añadió (siempre en un estadio temporal posterior) el término *precedente*. En las equivalencias del valor de subdivisión, Falla aclaró *sempre*.

Las equivalencias del valor de subdivisión como [Corchea=Corchea] no causan problemas, Falla las escribe para hacer notar que aunque la escritura oscile de 3/4 a 6/8 o viceversa, la velocidad de la *corchea* ha de ser siempre la misma: [III, 87], en un compás de 3/4 que está escrito como si fuera 6/8; [III, 91], en el cambio de 3/4 a 2/4 y [III, 223] en el cambio final de 3/4 a 12/8. Las dos primeras no figuraban de origen (fueron trasladadas a A7 por mano de Falla); la primera se ha mantenido en todas las ediciones de Eschig (salvo en la de piano solo), la segunda no ha trascendido a ninguna de las fuentes editadas (aunque pensamos que habría sido interesante trasladarla, por el cambio de compás a 2/4 en un pasaje que prosigue muy rítmico y que proviene de sucesivos cambios de pulso previos) y la tercera figura en todas ellas.

Precisamente este pasaje que va desde el compás [III, 85] al [III, 91] supuso un punto de dificultad para los directores que afrontaron la obra, los cuales repetidamente escribieron en grande el compás a marcar en cada uno de los compases consecutivos (véase marcas del manuscrito y A7 en lápiz rojo grueso y azul grueso respectivamente); a pesar de que Falla mantuvo el compás binario de 3/4 durante todo el pasaje, marcó en su manuscrito 6/8 para los compases [III, 87-88], 3/4 para [III, 89-90] y 2/4 al cambio de compás en [III, 91] (trasladando las marcas de forma muy parecida en A7)⁷¹⁴.

Nótese que la marca inicial azul del movimiento era más rápida; este era el plan de marcas azules del manuscrito:

[III, 1]: *Vivo* [Negra=144],
que volvía a reforzarse en [III, 65]: *Vivo* [Negra=144],
y se mantenía hasta [III, 110], donde, también en azul,
se relajaba el pulso a [Negra con puntillo=120];

⁷¹⁴ Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 incluyen acertadamente la equivalencia [Corchea=Corchea] de [III, 91]. La marca aparece en también en la mayor parte de los cuadernillos editados de Eschig: corno inglés, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, tímboles, arpa, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Además el cuadernillo de los violines I modifica expresamente el compás a 6/8 en [III, 87], volviendo a 2/4 en [III, 91]; es la única excepción donde esto sucede, pues ni en la partitura orquestal ni en otros cuadernillos instrumentales aparece este cambio de compás; flautas, piccolo, oboes y clarinetes doblan a violines II en los compases [III, 87-88] y ninguno de los cuadernillos contempla el cambio de compás.

y estas fueron las modificaciones posteriores a lápiz de Falla:

[III, 1]: *Vivo* [Negra=132],

[III, 65]: *Vivo* [Negra=120],

[III, 110]: NADA

La marca de [III, 110] fue desechada por el copista de A8 y por las ediciones de Eschig, pues conforme al nuevo plan de marcas a lápiz de Falla, no habría constituido más que un recordatorio de la ya mencionada en [III, 65]. De todas formas, no habría venido mal ese recordatorio, pues después de tantas complejidades rítmicas su visualización habría sido de gran ayuda para el pasaje eminentemente rítmico que se había iniciado en la orquesta en [III, 101] y que pasaba en [III, 110] al piano.

Como vemos, con las nuevas disposiciones metronómicas, Falla no sólo había templado la velocidad del movimiento, sino que además no mantenía la marca inicial más allá del compás [III, 65], a pesar del encabezamiento igual *Vivo*, y del empleo del mismo motivo melódico-rítmico del inicio.

Continuemos con el plan de marcas a lápiz de Falla en su manuscrito y a su replanteamiento de los *tempos*:

[III, 101] ([Negra con puntillo=Negra *precedente*]), equivalencia de origen; se pasa de un 2/4 a un 6/8 y Falla requiere unidad de pulso. Puesto que la última marca metronómica que apareció fue la de [III, 65]: [Negra=120] en un compás de 3/4, Falla está pidiendo con esta equivalencia que el pulso del nuevo 6/8 sea, por tanto, *Vivo* a [Negra con puntillo=120]. Esto supone un aceleramiento de la *corchea*, y consecuentemente del movimiento general del pasaje, que pasa de contener dos corcheas a contener tres en el mismo pulso. Sin embargo, en el 2/4 previo de los compases [III, 91-97] venían sonando *tresillos*, por lo que el 6/8 del [III, 101] supone una reescritura rítmica de lo que ya estábamos escuchando.

A partir del compás [III, 135] los violonchelos dan pie a un pasaje más lírico y melódico, que pasa al piano en [III, 142] donde Falla señaló *Poco liberamente, con espress.*, sin alusión a marca metronómica alguna (la marca expresiva no aparece en A7, siendo por ello una anotación posterior).

En [III, 158] Falla apuntó [Negra=100], relajando el pulso. Puesto que seguimos en 6/8, la alusión correcta habría sido la de negra con puntillo; pero, como hemos dicho, pensamos que fue un despiste de Falla, más bien causado por la rapidez de su escritura (descuidando el *puntillo*) que por otra razón. Las ediciones de Eschig lo reprodujeron tal cual y tan sólo recientemente la nueva edición Urtext ha procedido a su corrección⁷¹⁵.

En [III, 174] Falla quiso seguir disminuyendo el *tempo*; la marca que aparece en este lugar debió de ser una complicación importante para Falla, que se vio sumido en una serie de cambios constantes que le permitieran dar con la expresión más correcta. Como especificamos en [III, 7.] este es un caso tremendamente complejo; la inscripción original era *a tempo, ma doppio piú lento* ([Corchea=Negra]). En este punto pasamos de un compás de 6/8 –que venía sonando como un 3/4 por su disposición rítmica- a 9/8, por lo que la equivalencia original de [Corchea=Negra]), escrita a lápiz de Falla y después tachada, alude a un nuevo *tempo* mucho más lento⁷¹⁶. Sin embargo, la equivalencia resultaba algo complicada por cuanto aludía al valor binario de negra cuando nos estamos moviendo entre compases ternarios –por mucho que el 6/8 que dejamos estuviera escrito como si fuera un 3/4-. Como en el supuesto anterior del compás [III, 158], las intenciones de Falla no resultan claras, las cuales se complican aún más con la introducción posterior de la marca metronómica ([Negra=58]); de nuevo, hubiera sido más coherente hablar de negra con puntillo. En este caso, podemos afirmar que se trató de un despiste (triplicado, puesto que aparece en 3 localizaciones a lápiz) porque

⁷¹⁵ Véase el capítulo [III, 8.2.].

⁷¹⁶ Recordemos que el primer valor expresado (corchea) alude a la sección entrante, mientras que el segundo se refiere al que dejamos (negra); por tanto, cada corchea del nuevo 9/8 debía ser igual a la negra del antiguo 6/8 (que venía sonando como un 3/4, de ahí la pretendida alusión a negra, en lugar de negra con puntillo). La equivalencia formalmente correcta habría sido [Corchea=Negra con puntillo]; pero si nos basamos en lo que suena durante los compases del 6/8 que van de [III, 158] a [III, 173] (sobre todo a partir del compás [III, 166]), la inscripción de Falla podría haber resultado comprensible.

Falla se auto corrigió en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh, AMF XLIX B9, indicando [Negra con puntillo=58]; la corrección fue asumida por las demás ediciones de Eschig (pianísticas y orquestal). De este mismo periodo es la introducción a lápiz de *quasi*, entre *ma* y *doppio*. En cuanto a la marca en sí, si la comparamos con la inmediatamente anterior del compás [III, 158]: ([Negra=100]), cierto es que responde perfectamente a la expresión que lleva pareja de “casi el doble más lento”, pero dejamos de lado este argumento una vez confirmado el error en su factura. El tema se complica aún más cuando Falla añade al *a tempo, ma quasi doppio piú lento* la expresión *che* [Negra con puntillo=Negra precedente] en rojo (categoría 1). De nuevo la alusión a la negra no es la opción más sencilla⁷¹⁷. Sin embargo, como en el caso de [III, 158] Falla descuidó el *puntillo* de la negra; no deja de ser llamativo que Falla se despistara dos veces consecutivas en el mismo concepto, siendo este de gran relevancia y trascendencia.

Con este *tempo* relajado llegamos a la equivalencia de [III, 201]:[Negra=Negra con puntillo precedente], siendo esta de origen (por cuanto A7 la incluye a mano de su copista, al igual que las de [III, 101] y [III, 223]; el *precedente* es añadido muy posteriormente en rojo de la categoría 1). Es un requerimiento, de nuevo, de pulso igual a pulso al pasar de 9/8 a 3/4, ralentizándose de esta forma la *corchea* porque el nuevo compás contiene dos (y no tres) por pulso; como en los compases previos a [III, 101], también en este caso Falla escribe en [III, 200] un ritmo que suena a las corcheas del nuevo 3/4 de [III, 201] a través de corcheas con puntillo (equiparables a dosillos).

Este proceso de ralentización natural es la que vuelve a pedir Falla en su última equivalencia, también de origen, [Corchea=Corchea] de [III, 223]; en esta ocasión Falla no pide igualdad de pulso, sino igualdad del valor de subdivisión, convirtiéndose el nuevo compás de 12/8 en un final lento y *morente* a través de sus cinco últimos compases [III, 223-227]. Fin de la obra.

⁷¹⁷ Véanse los supuestos analizados para [III, 101], [III, 110], [III, 158] y [III, 174] del capítulo [III, 7.].

3. Copia manuscrita A7: Archivo Manuel de Falla XLIX A7 (Granada).

La copia manuscrita XLIX A7 es una de las cuatro fuentes fundamentales de este trabajo de investigación. El original de A7, custodiado en el Archivo Manuel de Falla de Granada y catalogado por el musicólogo Antonio Gallego con la signatura [XLIX A7]⁷¹⁸, es un documento de dimensiones considerables y bien conservado.

El catálogo especifica:

“à Ricardo Viñes / Manuel de Falla / Noches en los jardines de España / (Impresiones sinfónicas para piano y orquesta) /

I. En el Generalife / II. Danza lejana. / III. En los jardines de la Sierra de Córdoba / 54 h. de papel con sello negro: SOCIEDAD DE AUTORES (sic) ESPAÑOLES MADRID, nº 26, de 40.0 x 30.0, con 26 pautas por p.

Ms. en tinta negra y roja, y en lápiz negro y azul, con la partitura definitiva.

H 1.^a en blanco⁷¹⁹. En la 2.^a (1.^a de música), en sello azul: MAX ESCHIG EDITEUR DE MUSIQUE 48, Rue de Rome 1, Rue de Madrid, 1 (sic) PARIS (8^e).

Plantilla: 2 Fl. (Picc.), 2 Ob. (c.i.), 2 Cl., 2 Fag. / 4 Tras., 2 Ttas., 3 Trb., Tuba / Tim., Percusión (Platos, Triángulo, Cel.) / Arp. / Piano / Quinteto de cuerdas”.

Recordemos el párrafo sobre A7 en la presentación de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo: la copia manuscrita XLIX A7, sin fechar, a mi entender elaborada en España en los primeros meses de 1920 por la Sociedad de Autores

⁷¹⁸ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* Nota preliminar pp. 9-10 y p.132. [XLIX] porque es el número romano que le otorga a la obra *Noches en los jardines de España* dentro del catálogo de Manuel de Falla en base a criterios estrictamente cronológicos. [A] porque atiende a su catalogación de manuscrito, que como A. Gallego especifica “los hay de muy diversa índole”; y [7] porque el número anterior -6- lo asignó a un cuadernillo de 2 hojas con esbozos de *Noches* junto a ejemplos de *Pelleas y Melisande* de Debussy. Este bifolio está incluido en Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*, *op. cit.* pp. 125-130.

⁷¹⁹ Antonio Gallego obvia la descripción de la portada inicial de A7, que lejos de ser un folio en blanco, contiene 26 pentagramas (con la marca de SAE en el margen superior izquierdo); la misma incluye la indicación del dedicatario, el título de la obra, el subtítulo “Impresiones sinfónicas para piano y orquesta” entre paréntesis, y los títulos de sus tres movimientos precedidos cada uno por su correspondiente número romano; todo a mano de Falla con pluma negra algo diluida, quien quizás tuvo el interés de confeccionar la portada. La misma incluye las marcas en alemán de los grabadores de Eschig a lápiz azul grueso, una importante advertencia de Falla a lápiz sobre las indicaciones de metrónomo contenidas en la copia, y el sello de Eschig con su dirección parisina, junto a la indicación de (*Partitura*) con la misma tinta negra gastada; más abajo *M.E. 687* a mano.

Españoles (Madrid)⁷¹⁸ a total semejanza del manuscrito de Falla, a mano de un copista profesional y destinada a servir como documento base sobre el que establecer la edición de Eschig. Contiene en su interior marcas e instrucciones a lápiz de los grabadores y editores de Eschig, (además la portada incluye la inscripción *fol 52196/ 1 Probeseite/ stechen!* en alemán⁷¹⁹). Contiene correcciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros y cinco papeles encolados con correcciones en pasajes más extensos. 105 páginas de música⁷²⁰. Funcionó también como partitura de dirección. Catalogada por Antonio Gallego como XLIX A7, Archivo Manuel de Falla (Granada).

La copia A7 fue elaborada en fechas cercanas a 1920⁷²¹ a total semejanza del manuscrito de Falla, no sólo en cuanto al contenido, sino también como fiel reflejo de su espacialización gráfica. La interpretación frecuente de la obra requería la factura de copias aptas para su empleo interpretativo, hecho por el cual esta copia contiene multitud de marcas tendentes a la dirección de la obra, confirmando su uso desde esta perspectiva; sin embargo no ejerció esta función desde el primer momento, sino tan sólo una vez salió de los talleres de Eschig, en fechas que no podemos confirmar pero que establecemos próximas a 1922. Lamentablemente la copia no aparece fechada, dato que habría sido de vital importancia para ubicar su génesis y evolución. La misma fue puesta en manos de Eschig por Falla, a raíz de un viaje que realizó en las primeras semanas del mes de junio

⁷¹⁸ Eschig disponía de la partitura orquestal con anterioridad al 28 de junio de 1920, como recuerda a Falla por carta AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), tratándose de la copia XLIX A7, copiada en España y actualizada según el manuscrito; el papel empleado porta la marca de la SAE. Siguiendo nuestras investigaciones, la copia fue entregada a Eschig de la mano de Falla, aprovechando un viaje a París a principios del mes de junio de 1920, aprovechando un viaje a París a finales de mayo de 1920, durante el cual interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot (3 de junio). La copia fue inmediatamente puesta a disposición de Samazeuilh, y después fue copiada de nuevo por encargo de Eschig, sin no antes extraer un juego de materiales instrumentales. Véase nota 114.

⁷¹⁹ Traducción al castellano: “folio 52196/1 página de muestra/grabar!”. Inscripción en lápiz azul grueso, en el lateral superior derecho de la portada.

⁷²⁰ El musicólogo Antonio Gallego indica en su entrada sobre XLIX A7 que se trata de un documento de “54 h.” en GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 132. Collins señala que A7 es “una partitura completa manuscrita de 108 páginas” en COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXXII. Sin embargo la copia contiene 110 páginas:

-una portada inicial;

-el reverso vacío de la portada, con sus correspondientes 26 pentagramas;

-105 páginas de música notada; la página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final.

-tres páginas vacías, con sus correspondientes 26 pentagramas por página.

A efectos prácticos y una vez descrito el volumen total del documento, hablaremos siempre de 105 páginas de música más su portada inicial.

⁷²¹ Véase el capítulo [II, 6.1.] sobre la correspondencia que trata la existencia y uso de las copias manuscritas de *Noches* con anterioridad a la edición de Eschig.

de 1920⁷²², y seguidamente pasó a disposición de Samazeuilh para realizar su particular arreglo de reducción orquestal a un piano a cuatro manos⁷²³. Dos meses más tarde, en agosto de 1920, Falla solicitó unas modificaciones metronómicas en la copia, las cuales fueron incluidas por orden de Eschig en A7 y en la copia de A7 que en esos momentos había encargado a un “très bon copiste” de París⁷²⁴. Este mismo copista realizó la extracción de un juego de materiales orquestales desde A7 con anterioridad a la realización de la copia orquestal, el cual proviene directamente de A7⁷²⁵.

Como sabemos, la Sociedad de Autores Españoles (Madrid) realizó en abril de 1918 una copia orquestal de *Noches* que incluyó un juego completo de materiales (incluso el cuadernillo pianístico); la misma se encuentra documentada por carta de la SAE a Falla de 29 de abril de 1918, la cual incluye la cuenta y el importe por el encargo de copia⁷²⁶. Aunque la carta iba destinada a Falla, la copia fue realizada para el pianista Arthur Rubinstein, quien iniciaría una gira americana próximamente. Nos hemos planteado la posibilidad de que A7 pudiera ser esta misma copia, por cuanto fue realizada también por la SAE; su falta de indicaciones metronómicas podría ajustarse más fácilmente a 1918 que a 1920. Sin embargo, hemos optado por considerarlas dos copias distintas; y contamos con un dato fundamental para confirmar este dato: la copia de la SAE de 1918 responde a 92 páginas, mientras que A7 conlleva 105 páginas a total semejanza del

⁷²² Las siguientes cartas confirman la visita de Falla a París y a su editor: cartas de 28 de mayo de 1920 (AMF 9142-025, el reverso con dirección postal parisina está reproducido en la Ilustración 5), 5 de junio de 1920 (original mecanografiada y firmada, donde estrena nuevo papel con un membrete a mayor tamaño y caracteres barrocos, AMF 9142-026) y 28 de junio de 1920 (original mecanografiado y firmado, AMF 9142-027). En la primera recuerda a Falla que lleve consigo el manuscrito “[...] J’espère vous voir la semaine prochaine, apportez moi, je vous en prie, en meme temps le manuscrit [...]”; en la segunda le reclama una biografía y un retrato para elaborar una publicidad de la casa editorial (parte de las mejoras que el editor emprendía en esta nueva etapa) “[...] lorsque vous viendrez me voir [...]”, y en la tercera menciona la visita de Falla “[...] après votre départ. [...]”, así como confirma la recepción de la copia pianística manuscrita. El 3 de junio Falla interpretó sus *Noches* en la Sala *Gaveau* junto a la pianista Rosa García Ascot, en una reducción orquestal a un piano a dos manos.

⁷²³ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920.

⁷²⁴ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920.

⁷²⁵ Defendemos la hipótesis de que este juego de materiales fue el empleado para el proceso editorial de las partes instrumentales, acaecido en paralelo al orquestal; esta hipótesis gana puntos en relación con el capítulo listado de las erratas en las distintas fuentes de *Noches*, ya que existe cierta linealidad entre los errores de A7 y el juego de materiales editado por Eschig. Véase [III, 8.].

⁷²⁶ AMF 9150-007 (manuscrita en papel con membrete de la SAE, Madrid); resulta un documento relevante por la información que aporta. Véase [II, 6.1.] sobre las copias manuscritas de *Noches* previas a la edición de 1923.

manuscrito⁷²⁷. Las 92 páginas de la copia SAE de 1918 tampoco se corresponden con las 82 de la copia A8, ni con las 80 de la edición orquestal de Eschig. Este hecho nos da muestra de que hasta la sistemación del maquetado que los grabadores de Eschig marcaron entre las páginas de A7 (después de junio de 1920), las copias manuscritas se elaboraron en diversas formas, probablemente respondiendo al único y válido criterio del copista concreto.

Defender la hipótesis de que la partitura copiada por la SAE en 1918 y A7 fueran la misma copia habría conllevado un empleo previo de A7 como partitura de trabajo, así como el deterioro lógico causado por los viajes y por su uso (junto a la introducción de marcas derivadas de los ensayos). La SAE era una sociedad activa y fundamental en esta época, y resulta lógico pensar que pudiera haber realizado más de una copia de *Noches*, así como de otras obras contemporáneas. De hecho, por carta de 17 de agosto de 1920⁷²⁸, Eschig se interesó por un material de *Noches* realizado en el pasado por la SAE, encomendando a Falla el descubrimiento del valor del mismo en caso de hacerlo llegar a París, siempre que procediera un cambio monetario más favorable; este juego podría aludir al de abril de 1918, pero también a algún otro que la sociedad hubiera podido haber copiado antes o después (además de A7).

Las páginas interiores de la copia contienen, además, marcas e instrucciones de los grabadores y editores de Eschig, tendentes a organizar y establecer los distintos sistemas de pentagramas en el paginado de cara a un mejor aprovechamiento del papel⁷²⁹; la portada incluye la inscripción *fol 52196/ 1 Probeseite/ stechen!* en alemán⁷³⁰. La copia A7 se constituye, con el tiempo, en un palimpsesto de correcciones y añadidos llevados a cabo en distintos estadios temporales, tanto a mano del copista, como del propio Falla, como de terceras personas; y efectuados a través de distintos colores, grafías e incluso

⁷²⁷ Las 92 páginas de la copia de la SAE de 1918 responden a una copia que, aún comprimiendo el contenido original del manuscrito, no llega a la síntesis de la copia A8 o de la edición orquestal de Eschig; desconocemos esta copia, no pudiendo, por tanto, confirmar si las 92 páginas responden exclusivamente a texto musical o si, por el contrario, cuentan con portadas o anversos/reversos vacíos. Estas pruebas nos permiten contar ya, de forma fehaciente, con cuatro modelos de copia orquestal de *Noches*: manuscrito y A7 (105 páginas), copia SAE de 1918 (92 páginas), copia A8 (82 páginas), edición orquestal de Eschig (80 páginas).

⁷²⁸ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado).

⁷²⁹ De las 105 páginas de notación musical de A7 (a imagen y semejanza del manuscrito original de Falla) se pasa a 82 páginas en A8, y a 80 páginas en la edición de Eschig.

⁷³⁰ Traducción al castellano: “folio 52196/ 1 página de muestra/ grabar!”. Inscripción en lápiz azul grueso, en el lateral superior derecho de la portada.

fragmentos de papel pegados con las correcciones del manuscrito que afectaban a pasajes más extensos⁷³¹.

La alta intervención de Falla denota el cuidado que le dedicó, manteniendo la actualización de la copia hasta su puesta a disposición en manos de Eschig para iniciar el proceso editorial. Como el manuscrito, nunca incluyó marcas metronómicas de origen, aunque participó de ciertas marcas comunes tempranas, como fueron las marcas metronómicas azules (tachadas y no tachadas) o las escasas marcas violetas. Con el tiempo, la copia A7 se convirtió en una copia única en cuanto al contenido de sus marcas metronómicas a lápiz, las cuales fueron introducidas por Falla en una fase tardía y muy posterior a las que marcó en su manuscrito; quizás por ello conllevan *tempos* distintos a todas las demás fuentes, firmemente reforzados por Falla a través de la advertencia a lápiz que incluyó en portada requiriendo su absoluto cumplimiento a directores e intérpretes⁷³².

Como hemos dicho, el original de esta copia manuscrita de copista se encuentra en AMF, lo que indica que le fue devuelta a Falla una vez copiada. Quizás entonces fue enriquecida con las nuevas marcas de Falla a lápiz. En fechas posteriores a 1923, con la aparición de la edición, cayó en desuso, como el resto de copias manuscritas; sin embargo, las mismas convivieron aún durante un tiempo con las partituras editadas.

Su origen, empleo y evolución son datos complejos que presentan muchas dudas, pero a través del estudio y análisis que vamos a realizar en este capítulo pretenderemos resolver la gran mayoría de ellas. La copia XLIX A7 es una de nuestras cuatro fuentes fundamentales (la única que no deviene de un hallazgo propio de este trabajo de investigación) y se ha constituido en un documento histórico e único cuyo análisis nos desvela numerosas claves en cuanto a la cronología de las distintas inscripciones y correcciones del manuscrito original de Falla; de hecho, la inclusión de sus grafías y su

⁷³¹ Las correcciones de estos cinco papeles pegados en A7, a mano de su copista, corresponden a marcas de Falla efectuadas en su manuscrito con la herramienta rosada de la categoría 2, las cuales afectaron a pasajes más extensos; las mismas incidieron sobretudo en la notación musical y en la orquestación. Véase [III, 2.1.2.].

⁷³² “L’auteur sera reconnaissant a MM. Les chefs d’orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications mètronomiques proposèes”; traducción de la autora de este trabajo: “El autor agradecerá a los Sres. directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”. El significado de esta inscripción será mayormente ampliado en las páginas de este capítulo; lamentablemente no se encuentra fechada.

aparición en la copia nos ha llevado a darle a A7 un perfil de medidor temporal de las anotaciones del manuscrito. Además se constituye en un documento imponente de ordenada belleza gráfica.

3.1. Anotaciones en A7.

XLIX A7 es fiel copia del manuscrito de Falla, conserva la misma espacialización que el original, e incluye –por medio de distintas manos- la gran mayoría de las correcciones llevadas a cabo por Falla en su proceso de *work in progress* sobre la partitura; sin embargo esta inclusión de información en la copia se vio interrumpida con su entrega en manos de Eschig en junio de 1920 para iniciar el proceso editorial. En años futuros, A7 incluiría a mano de Falla unas marcas metronómicas diferenciadas del resto de fuentes manuscritas y editadas, reforzadas por la advertencia de la portada, también a mano de Falla. El aspecto riguroso de la copia inspira un orden general en todos sus parámetros, cuya grafía a tinta negra denota un interés estético por parte de su copista, el cual cuidó no sólo el contenido, sino también el continente; el copista de la SAE encargado de copiar la partitura demuestra un gran oficio. Las largas líneas verticales trazadas con regla que cruzan la totalidad de las líneas instrumentales proporcionan un aire de seriedad, firmeza y rigurosidad que contrasta con la ligereza que en este sentido refleja el manuscrito, cuyas líneas son cortas y no perfeccionadas. La proporcionalidad y la armonía del documento es pareja a la fidelidad de su contenido, que no descuidó elementos tan fundamentales como el compás, la clave o la armadura, entre otros; este comentario no es gratuito, pues otras copias de la época no denotan siempre este cuidado que refleja A7⁷³³. Además, la copia A7 contiene las anotaciones de los grabadores de Eschig destinadas a organizar el maquetado gráfico de la futura edición para piano y orquesta de Eschig, de gran trascendencia en el proceso editorial de la obra.

⁷³³ El copista de A8, a pesar del aspecto aparentemente cuidado de la copia a dos colores y de gran inspiración estética, fue más incorrecto en los aspectos fundamentales de contenido que su colega copista de A7; los dos copistas de los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8 tampoco fueron tan cuidadosos como el copista de A7. Falla no es un copista, sino un compositor, y su manuscrito denota un oficio y una firmeza que resultan atractivas tanto a la vista como al conocimiento. Por supuesto, todas las copias (incluido el manuscrito) incluyen errores debidos a distintos factores (despiste, malentendido, apresuramientos), pero este es otro tema que abordamos en el capítulo listado [III, 8.].

3.1.1. Características generales.

Al igual que el manuscrito, A7 dispone de 105 páginas de música y de una portada inicial⁷³⁴. El documento aparece paginado a lápiz cada dos “caras” en el extremo superior derecho del papel, comenzando el número 2 en la primera cara notada de la partitura, que en este caso cae a la derecha si el libro está abierto; el número 54 se corresponde con la cara final de la obra⁷³⁵. Por la herramienta usada para la numeración, podemos afirmar que fue realizada por el grabador de Eschig, en su trabajo de maquetación de la partitura; siguiendo los criterios de la misma, el movimiento I comienza en la página 2, el II en la página 23 y el III en la página 37⁷³⁶.

A diferencia de la **portada** del manuscrito, simplemente sugerida por Falla a lápiz con cierto apresuramiento, sin ninguna intención estética y con la mínima información, la portada inicial de A7 está gráficamente bien definida, denotando cierto cuidado en su diseño. La misma parece elaborada a mano de Falla con pluma negra algo diluida. Desconocemos de donde partió la iniciativa de elaborar la portada, siendo quizás una decisión propia a modo de cubierta de la copia, que así podría mantenerse más protegida. Sin embargo, la marca del sello de Eschig que incluye la portada en el espacio inferior denota la responsabilidad del editor en su encargo y gestión. Centrado en el espacio superior del papel aparece el dedicatorio original de *Noches*:

à Ricardo Viñes,

⁷³⁴ Como ya hemos indicado, la copia contiene 110 páginas (véase nota siguiente):

-una portada inicial;

-el reverso vacío de la portada, con sus correspondientes 26 pentagramas;

-105 páginas de música notada; la página 1 de música contiene el comienzo de la obra -9 compases-, así como la indicación de la plantilla en el margen izquierdo del papel. La página 105 es la última, con la doble barra final.

-tres páginas vacías, con sus correspondientes 26 pentagramas por página.

A efectos prácticos y una vez descrito el volumen total del documento, hablaremos siempre de 105 páginas de música más su portada inicial.

⁷³⁵ La página o folio incluye dos “caras”: el anverso y el reverso; abierto un libro o partitura, la página par queda a la izquierda (reverso), y la impar a la derecha (anverso). En nuestra numeración de la copia A7 aludiremos al término “página”, pero en realidad estamos queriendo señalar el dorso (o cara) del folio que corresponda, todos ellos numerados. Nuestra numeración comienza en la página 1 y finaliza en la página 105 de los compases finales. A partir de ahora nos referiremos a nuestro paginado de la copia.

⁷³⁶ Esta mención al paginado responde a la numeración de los grabadores de Eschig, distinta a la propuesta por este trabajo de investigación, la cual responde a este paginado: I en página 1, II en página 43 y III en página 71. Las futuras menciones al paginado de la copia A7 serán según nuestro sistema de paginado que comienza con la página 1 en los compases iniciales de la obra.

indicación ausente en el manuscrito. Y en el centro del papel, algo más abajo, con la misma pluma negra:

Manuel de Falla

Noches en los jardines de España

(Impresiones sinfónicas para piano y orquesta)

I. *En el Generalife*

II. *Danza lejana*

III. *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

Aún más abajo, a mano de Falla y a lápiz –en una inscripción más tardía fuera del diseño de la portada a pluma- el compositor escribe una advertencia en francés sobre las marcas metronómicas de la partitura, la cual adquiere gran importancia una vez analizado el documento en su cotejo con el resto de las fuentes manuscritas fundamentales:

*L'auteur sera reconnaissant a MM. Les chefs d'orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications mètronomiques proposèes*⁷³⁷.

Dicha advertencia, que no aparece fechada, será analizada en el capítulo [III, 3.2] sobre indicaciones metronómicas⁷³⁸.

Volviendo al diseño original de la portada de A7, abajo al centro y junto al sello timbrado de Max ESCHIG⁷³⁹ aparece escrito entre paréntesis: *(Partitura)*, de nuevo a mano de Falla y pluma negra; como hemos aclarado en [II, 7.] este era el término asignado para las partituras de director, por diferenciarlas de otros formatos, como las partituras de estudio, las de bolsillo o la partitura+partes.

⁷³⁷ Traducción propia: “El autor agradecerá a los Sres. directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”.

⁷³⁸ Véase también [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

⁷³⁹ Max ESCHIG
EDITEUR DE MUSIQUE
48 Rue du Rome
4 Rue de Madrid
PARIS (8^e)

Aún más abajo, centrado, figura el número 26 igualmente timbrado, que se refiere al número de pentagramas que contiene cada página y que aparece reflejado en cada carilla del papel. A mano con la misma pluma figura el número de plancha *M.E. 687*⁷⁴⁰; los grabadores-editores incluyeron esta marca en dos de sus páginas en el margen central inferior⁷⁴¹.

En el margen superior derecho, aún en la portada, figura escrito en alemán y con un lápiz azul grueso:

fol. 52196

*1 Probenseite studien!*⁷⁴²

y un 4º subrayado a gran tamaño en el margen contrario.

Estas marcas corresponden a su paso por Alemania, donde la edición orquestal fue impresa en 1923; los distintos formatos derivados de esta edición fueron llevados a cabo en París, en los talleres de *Les Procédés Dorel*, establecimiento innovador en la reproducción y reimpresión de documentos. Las versiones editadas con anterioridad (arreglo de Samazeuilh y parte de piano solo) fueron, por el contrario, impresas en Francia, concretamente en la localidad de Mounot.

El papel de la copia A7 es de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid; la marca del mismo aparece en el margen superior izquierdo de cada carilla⁷⁴³ y cuenta con 26 pentagramas por página. El mismo sello timbrado de Max Eschig de la portada aparece también en la primera página de música, en el margen superior derecho.

⁷⁴⁰ Edición de la partitura de piano y orquesta M.E. 687. Edición de los materiales orquestales M.E. 688 (1923). Edición de la parte de piano solo M.E. 689 (1923). Edición de la versión Samazeuilh M.E. 690 (a pesar de ser la primera en aparecer, 1922). Edición orquestal en la versión de bolsillo M.E. 1158 (1923). Reedición orquestal de Eschig M.E. 7934 (1970). Edición de la versión para orquesta de cámara de Eduardo Torres M.E. 8570 (1984). Curiosamente, la numeración es correlativamente inversa al orden cronológico de publicación, siendo la primera en aparecer la versión de Samazeuilh y la última la versión original para piano y orquesta.

⁷⁴¹ Páginas 1 y 23 de las 105 de A7.

⁷⁴² Traducción al castellano: “folio 52196/ 1 página de muestra/ grabar!”.

⁷⁴³ El papel de la SAE de A7 aparecía marcado en cada una de sus “caras” (anverso y reverso) en el margen superior izquierdo, mientras que el papel del manuscrito original de Falla empleado desde la página 21 contenía la marca de *Breitkopf und Härtel* en el anverso de cada cuadernillo bifolio, en su margen inferior izquierdo.

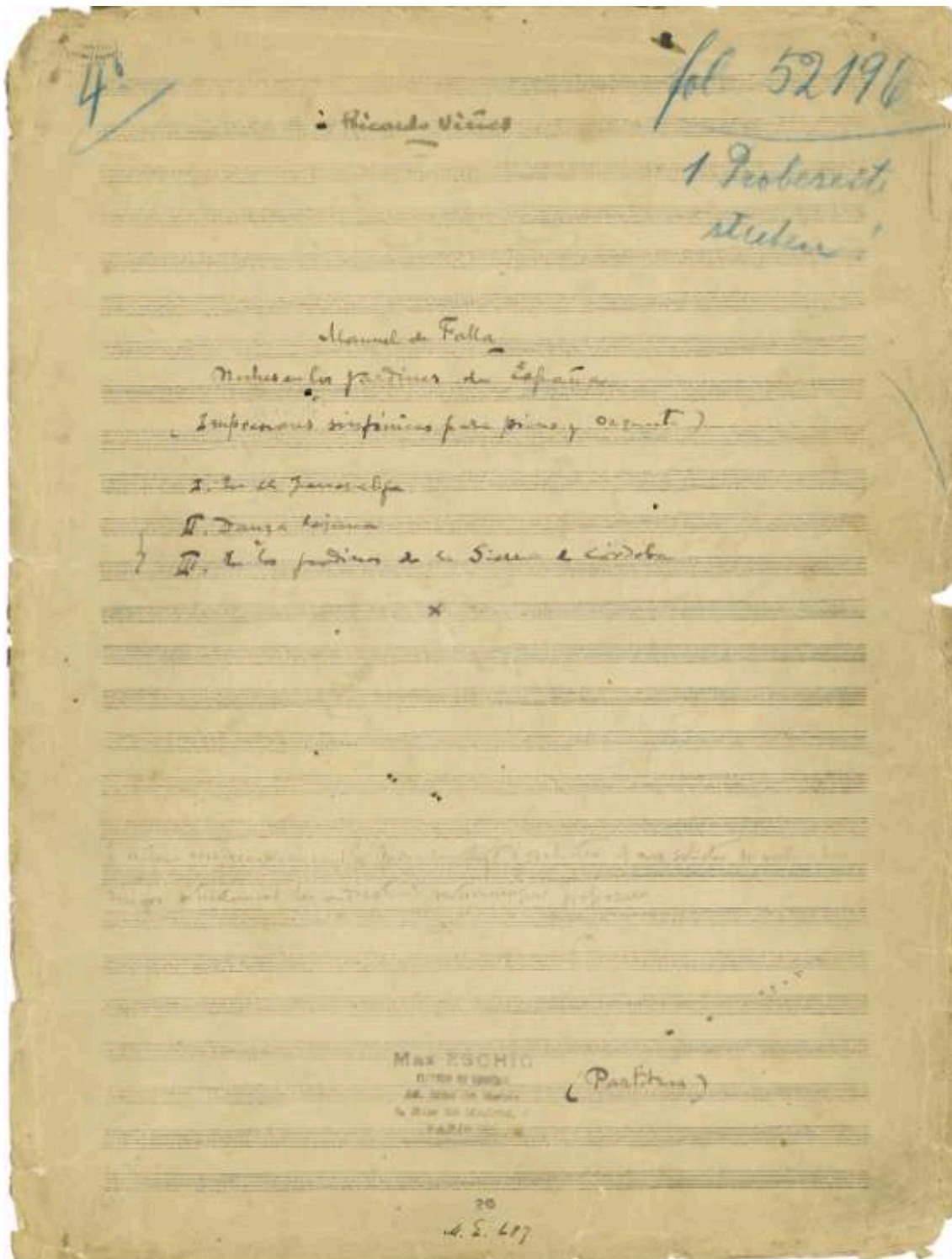


Ilustración 21. Portada de la partitura orquestal manuscrita de copista A7, a semejanza del manuscrito original de Falla. *Noches en los jardines de España*. [AMF XLIX A7].

Las dimensiones de la copia son de 40.0 x 30.0 cm, aunque el papel aparenta ser más grande debido al menor número de pentagramas (26) que contiene cada página respecto al manuscrito (28)⁷⁴⁴, y a causa de la gran contundencia de su grafía y orden gráfico.

El copista de esta partitura autógrafa resulta de lo más detallista y cuidadoso. La plantilla orquestal aparece escrita en la primera página de los compases iniciales de la obra, en su margen lateral izquierdo, con una letra redondeada y adornada, con caracteres iguales en tamaño en vistas a su correcta comprensión, comenzando siempre por mayúscula⁷⁴⁵; el lenguaje empleado es una mezcla entre español e italiano, similar al del manuscrito, pero no idéntico. El copista usa tinta oscura para la notación musical y tinta roja para los títulos de los movimientos y los números de ensayo. Todo -las claves, la armadura, el compás, las indicaciones expresivas, la notación, los matices- aparece claro, ordenado, proporcionado y homogéneo. Las claves y la armadura aparecen al inicio de cada pentagrama en cada línea instrumental, y los cambios de compás están claramente indicados. Las barras de compás son verticalmente largas y enteras -cubren el total de los sistemas de pentagramas de la página de arriba abajo⁷⁴⁶-, y están efectuadas con regla en un sólo trazo, otorgando a la partitura un aspecto muy ordenado y formal. Por el contrario, el manuscrito de Falla contiene barras de compás individuales para cada línea instrumental, sin resultar unidas todas ellas en un sólo trazo, otorgándole, por tanto, un carácter y aspecto más informal a la partitura. En A8 las barras de compás unen un número determinado de pentagramas, por segmentos que aúnan familias de instrumentos; en un recorrido por el papel de abajo a arriba resultan unidos los pentagramas de los

⁷⁴⁴ Recordemos que a partir de la página 21, el manuscrito de Falla emplea otro papel pasando a contener 24 pentagramas por página; sus dimensiones son de 35x27 cm; véase [III, 2.1.1.]. La copia A8 también contiene 24 pentagramas por página.

⁷⁴⁵ Reproducción literal de la ortografía del copista de A7: *2 Flauto, Piccolo, 2 Oboes, C. Inglés, 2 Clarinetes en LA, 2 Fag., 4 Corni in fa, 2 Trombe in do, 3 Tromboni e Tuba, 3 Timpani* [y las notas *do#*, *do* y *la* sobre el dibujo de un pentagrama con clave de *fa*], *Arpa, Piano, Violin 1º, Violin 2º, Viola* [añadido de una “s” en azul], *V.Celli, C.Bassi*. En las páginas 43 y 71, en las cuales dan comienzo los movimientos II y III respectivamente, el copista hace algunos añadidos, como por ejemplo en *II Cl. en sib, Celesta, (4 sole)* bajo *Viole, (4 sole)* bajo *V.C.* y *(I solo)* bajo *C.B.*. En III añade *Trglo. y Piatti*. Al igual que sucede en el manuscrito, la expresión de la plantilla instrumental no es del todo clara; debería especificarse que a veces son 3 flautas o piccolo, debiendo cambiar de instrumento el tercer flautista mediante la expresión *Flauto muta in Piccolo* y *Piccolo muta in Flauto*; y debería añadirse que los clarinetes son en *sib* en los movimientos II y III (estas aclaraciones deberían haberse llevado a cabo, así mismo, en la edición orquestal de Eschig). Como vemos, Falla emplea un lenguaje mixto entre español e italiano, lo que podríamos denominar coloquialmente *itagnolo*, al modo de lo que sucede en el manuscrito con la expresión de la plantilla.

⁷⁴⁶ A diferencia del manuscrito, de la copia A8 y de la edición, carentes de estas largas líneas verticales que aúnan la totalidad de los pentagramas.

siguientes instrumentos: la cuerda; el piano; el arpa; la percusión junto al viento metal (aunque no de forma unívoca); el viento madera.

Como hemos dicho, A7 pretende una misma disposición espacial que el manuscrito, la cual sólo en una ocasión no logra mantenerse. Hasta el número 24 de ensayo del primer movimiento [I, 216], es decir, a lo largo de las primeras 39 páginas, la disposición de los compases y, por consiguiente, los pasos de página son los mismo. Sin embargo, en los compases [I, 216, 217 y 218], en los que el piano contiene amplios *glissandi* y ritmos complejos dentro de un compás de 3/4, ambos documentos se desfasan. La razón de este desfase es la confusión que Falla causa en su manuscrito con las dos barras curvas a lápiz que traza tras el compás [I, 218] del piano, las cuales enlazan con las barras de compás (rectas) de los pentagramas superiores e inferiores de la orquesta; las barras curvas de Falla provocan la impresión de que el pentagrama doble del piano cuenta con un compás más que el resto de líneas instrumentales, a pesar de que la verticalidad del material musical es correcto (sin embargo, no ayuda el trazo del silencio de negra en el pentagrama inferior del piano del compás [I, 217], el cual resulta pequeño, rodeado de unas líneas del pentagrama semi borradas y en vertical con la clave de *fa* del pentagrama superior del piano señalada para el arpeggio próximo). La confusión termina con el compás [I, 220], que abre nueva página en el manuscrito. El fiel copista de A7 malentende las barras curvas de Falla comprimiendo la notación musical pianística de los compases [I, 217-218] entre las barras de compás de [I, 217], causando silencio durante los dos siguientes compases [I, 218-219] (este último abre nueva página en la copia A7). En su revisión de A7 Falla traza una flecha con las notas que exceden del compás [I, 217] indicando que pertenecen al compás siguiente, y lo hace con el mismo lápiz de la indicación *ma non troppo* de la sección que comienza en [I, 216]⁷⁴⁷. La copia A8 y las ediciones de Eschig son correctas. Manuscrito y A7 quedan levemente desfasados hasta el final del primer movimiento, es decir, durante las tres siguientes páginas. En el compás [I, 243] finaliza el primer movimiento, coincidiendo con la página 42⁷⁴⁸ en ambas partituras: pero mientras que el manuscrito contiene 14 compases, A7 contiene 16.

⁷⁴⁷ Véase [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales: manuscrito, A7 y A8.

⁷⁴⁸ Como hemos aclarado, esta mención al paginado de la copia y las sucesivas menciones responden siempre a nuestra particular numeración, que comienza con la página 1 en los compases iniciales de la obra.

A handwritten musical score on aged paper, page 31. The score is for a large ensemble, including Clarinet (Cl.), Cor (Coro), and Piano (Piano). The music is written in 6/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is divided into measures, with some measures containing rests or slurs. The page number '31' is visible in the top right corner, and '26' is written at the bottom center.

Ilustración 22. Copia A7 de *Noches en los jardines de España*, III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, página 75, compases 19-24. [AMF XLIX A7].

El segundo movimiento transcurre con la misma disposición espacial que el manuscrito en todo momento. Empieza en la página 43.

El tercer movimiento transcurre de la misma forma con igual disposición espacial que el manuscrito de Falla. Da comienzo en el cuarto compás de la página 71.

Prácticamente la totalidad de las marcas y anotaciones llevadas a cabo en el manuscrito con las distintas herramientas catalogadas del 1 al 7⁷⁴⁹ en el capítulo [III, 2.1.2.] sobre los colores y grafías del manuscrito, aparecen trasladadas a A7. Sin embargo escapan a su inclusión dos categorías de marcas fundamentales: las marcas metronómicas a lápiz y las efectuadas en el manuscrito con el rotulador rojo de punta fina de la categoría 1. Evidentemente estas anotaciones fueron introducidas por Falla en su manuscrito en un periodo posterior a la entrega efectiva de la copia en manos de Eschig en junio de 1920⁷⁵⁰; y anterior al envío a Falla por parte del editor de la copia manuscrita orquestal A8 –o similar- (la cual incluye todas estas anotaciones de origen por su copista), junto a las primeras pruebas editoriales de la edición orquestal, acaecido en abril de 1922⁷⁵¹.

Dentro de todas las fuentes, el manuscrito y la copia A7 guardan una relación muy estrecha y completamente paralela desde la existencia de la copia hasta su entrega efectiva a Eschig; su maquetado prácticamente idéntico, la fidelidad de su copista y la actualización permanente de la copia en cuanto a las marcas del manuscrito hacen de ellas dos partituras muy similares. En esta relación directa y estrecha queremos distinguir tres grandes y clarísimos bloques, relativos a la cronología en el traslado de información de la primera a la segunda; pues como ya hemos referido, la copia A7 se constituye en un medidor temporal de enorme trascendencia:

-cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista pertenecen a un estadio **TEMPRANO** (marcas en el manuscrito de la categoría 3 y algunas de la categoría 4);

⁷⁴⁹ Véase [III, 2.1.2.] sobre los colores y grafías del manuscrito: rotulador rojo, rotulador rosado, lápiz rojo grueso, lápiz azul grueso, pluma negra, pluma azul-violeta y lápiz grueso.

⁷⁵⁰ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado); carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920.

⁷⁵¹ AMF 9143-013; 18 de abril de 1922, fecha de envío de la copia manuscrita orquestal A8 –o similar-, junto a las primeras pruebas editoriales de la partitura original para piano y orquesta por parte de Eschig a Falla.

-cuando aparecen corregidas o añadidas sobre el original del copista (a su mano, a la de Falla o a la de terceros), son posteriores o **INTERMEDIAS**; distinguimos tres fases intermedias:

1. rosa en manuscrito/mano del copista en A7,
2. lápiz de Falla en manuscrito (indicaciones expresivas)/mano de Falla en A7,
3. azul grueso en manuscrito/mano de un tercero;

-cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son **TARDÍAS** o correcciones posteriores a junio de 1920 (entrega física de la copia en manos de Eschig).

La introducción de marcas de la fase temprana no puede coincidir temporalmente en ambas fuentes; mientras que en el manuscrito la inclusión responde a cualquier momento desde su existencia (1916), en A7 no pudo hacerse efectiva hasta la elaboración de la copia a cargo de la SAE (1920).

En cuanto a las fases intermedias, el tiempo de introducción en ambas fuentes es muy cercano o coincidente; pues el hecho de que las marcas introducidas en el manuscrito en estos periodos no aparezcan de origen en A7 significa que fueron realizadas con posterioridad a la copia. Es decir, en los primeros meses de 1920; mientras que en la fase 1 pudo haber un desfase temporal (puesto que en el manuscrito aparecen rosadas a mano de Falla y en A7 a mano del copista con posterioridad a la copia), las fases 2 y 3 nos resultan coincidentes (debido a la coincidencia en la herramienta y en la persona de Falla en 2, y a la coincidencia de herramienta azul en 3).

No siempre resulta fácil distinguir las marcas de la categoría 1 (rojo) y 2 (rosa) del manuscrito; el color es muy similar, aunque 1 tiende más hacia el rojo y 2 hacia el rosa. El trazo también resulta diferente, siendo algo más grueso el rosado. La prueba indiscutible de su diversidad es que, mientras los añadidos rosados del manuscrito resultan añadidos en la copia A7 por su copista, las marcas rojas de la categoría 1 escapan a su inclusión. Estas marcas rosadas del manuscrito no aparecen de origen en A7, pero sí corregidas a mano de su copista, dentro de un periodo temporal que hemos denominado

intermedio⁷⁵²; a ellas pertenecen los cinco fragmentos de papel encolados en la copia con las correcciones⁷⁵³. La corrección a mano del copista sobre su original resulta la mayoría de las veces imperceptible a la vista.

Son varios y trascendentales los añadidos y/o rectificaciones efectuados por Falla con tinta rosada en el manuscrito, y referidas sobretodo a cambios en la notación musical y en la orquestación no contemplados en un primer estadio por el lápiz del manuscrito de Falla; a veces los cambios afectan a pasajes extensos⁷⁵⁴.

La copia A7 contiene, como bien sabemos, anotaciones y correcciones a mano del propio Falla, quien protagonizó una alta intervención en la partitura previamente a su entrega a Eschig. Queremos mostrar aquí algunos ejemplos variados de los tipos de correcciones y anotaciones en la notación musical que refleja la copia A7 y que derivan de las marcas del manuscrito introducidas durante el *work in progress* de Falla:

1. [I, 53]: el material de las trompas resulta escrito a lápiz de Falla, en lo que resulta un aparente olvido del copista de A7, que sí escribió ese mismo material dos compases antes [I, 51]; el mismo aparecía a lápiz original de Falla en su manuscrito.
2. [I, 192]: el material del clarinete 2º aparece escrito a lápiz de Falla, en lo que podría resultar un aparente olvido del copista de A7, que sí escribió en el siguiente compás [I, 193] la prolongación de la nota olvidada (*sib* ligado, que en un clarinete en *la* suena *sol*). Sin embargo el cotejo con el manuscrito demuestra que dicho olvido proviene de la fuente original, lo que resulta una gran excepción en un Falla que denota escasísimos errores y/u olvidos en su partitura. En el manuscrito resulta llamativo que mientras el bemol aparecía escrito a lápiz, la blanca con puntillo y la ligadura destacaban en tinta roja de la categoría 1; la corrección a mano y lápiz de

⁷⁵² Las marcas de la categoría 3 y algunas de la categoría 4 del manuscrito (lápiz rojo grueso y lápiz azul grueso respectivamente) son anteriores; resultan incluidas en la copia A7 de origen por su copista en una fase temporal que hemos denominado temprana. Véase [III, 2.3.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

⁷⁵³ Los cinco fragmentos de papel pegados en A7 con las correcciones son tratados en el capítulo específico [III, 3.1.2.].

⁷⁵⁴ La mayor parte de estas correcciones de la categoría 2 del manuscrito son textos musicales que difieren de las partes instrumentales manuscritas MAT.A8 del estreno en 1916 de *Noches*. A raíz del hallazgo de estos materiales manuscritos históricos e únicos, es posible reconstruir estos fragmentos tal cual fueron escritos por Falla en su origen; algunos de ellos aparecen en su forma primigenia en [III, 5.].

Falla resulta una excepción dentro de las marcas del manuscrito realizadas con el rojo de la categoría 1. Puede que Falla hiciera la anotación antes en A7 que en el manuscrito, haciendo la marca más tarde a tinta roja.

3. [II, 54]: en este punto no existe corrección de nadie en A7 a las ausencias del becuadro en la nota *mi* de piccolo, celesta y violines segundos. Esos becuadros sí aparecen unos compases más tarde [II, 62] en el mismo inicio de frase en todas las líneas instrumentales –más numerosas esta vez: piccolo, flauta, oboes, clarinete, celesta y violines primeros-, salvo en la celesta (añadido en azul). El cotejo con el manuscrito demuestra que los tres becuadros ausentes en A7 [II, 54] resaltan en rojo en el manuscrito, añadidos por Falla. El hecho de que no aparezcan ni corregidos en A7 da a entender que esta introducción de información en el manuscrito fue posterior a la corrección de la copia A7. Sin embargo, sí aparecen corregidos en la copia A8 a mano original del copista. En [II, 62], Falla repite la frase de [II, 54] pero enriquecida instrumentalmente; en este caso el manuscrito refleja de origen los becuadros de las distintas líneas instrumentales, salvo en la celesta (levemente apuntado a lápiz en una observación atenta) y violines primeros (añadido en azul, de dudosa autoría). El copista de A7, sin embargo, identificó la ausencia de este becuadro en los violines primeros –en frase a unísono con las maderas- añadiéndolo de origen en la copia; también el de la celesta resulta añadido en azul (de dudosa autoría, quizás a mano de la tercera persona que llevó a cabo las marcas metronómicas azules en A7).

Estos ejemplos eran referidos a anotaciones de Falla en la copia A7 sobre elementos de notación musical, aunque su alta intervención en el documento es más evidente en las correcciones y actualizaciones de las anotaciones expresivas.

La copia A7 es claro ejemplo del trabajo que ejercieron los grabadores de cara a la maquetación de la partitura para la futura edición orquestal a cargo del editor Max Eschig. El documento incluye multitud de números escritos a mano de pequeño tamaño que apuntan a la disposición de los pentagramas en cada una de las páginas de la edición, en previsión al espacio ocupado en cada momento por la notación musical⁷⁵⁵. Mientras

⁷⁵⁵ Como aclararemos más adelante en el capítulo [III, 4.], la copia manuscrita A8 está efectuada respetando la maquetación indicada en A7, como prueba visual gráfica previa a la edición definitiva.

que manuscrito y A7, ambas partituras manuscritas, respetan y asumen el número de pentagramas que viene dado en el papel empleado⁷⁵⁶, la edición pretende un mejor aprovechamiento del espacio. Es por ello que de las 105 páginas de manuscrito y A7 pasamos a las 82 de A8 y a las 80 de la edición. Este maquetado tuvo su prueba gráfica en la copia manuscrita A8 –o similar-, plasmación de las indicaciones de los grabadores de Eschig en la copia A7. El sistema de numeración de los grabadores de Eschig dirigido al maquetado de la futura edición es el siguiente: los números se disponen en vertical en las distintas líneas instrumentales y al final de determinados compases; aparecen numeradas tan sólo las líneas con notación musical. Cuando esta numeración va dirigida a señalar una nueva página de la futura edición, el número de la misma aparece subrayado en el margen inferior de la verticalidad de números de A7, pudiéndose distinguir todos y cada uno de ellos desde el 3 (primera página de notación musical así numerada en la edición de Eschig) al 82 (es decir, 80 páginas de música). Cuando la numeración va dirigida a señalar, en cambio, un nuevo sistema de pentagramas entro de la misma página de la futura edición de Eschig, el grabador comienza por el número siguiente al que apareció último en la última verticalidad, para indicar la totalidad de líneas instrumentales o pentagramas que reflejará la página; esto sucede tan sólo cuando la densidad orquestal se reduce, quedando numerosas líneas instrumentales vacías, sin texto, durante varios compases, haciendo posible su eliminación temporal.

La primera página de la edición orquestal de Eschig que refleja más de un sistema de pentagramas es la página 4 (la segunda de notación musical), la cual contempla un primer sistema de 13 líneas instrumentales (I, compases 7-13) y un segundo de 5 (I, compases 14-20); para ello el grabador de Eschig numeró del 1 al 13 cada una de las líneas que aparecen en el primer sistema (compás 13) y del 14 al 18 cada una de las líneas que aparecen en el segundo sistema (compás 20), de tal forma que el encargado de las planchas tuviera claro que esa página debía incluir 18 pentagramas y que esa página era la número 4, como indica en el extremo inferior de la verticalidad, debajo del número 18. Para diferenciar los distintos sistemas de pentagramas en la edición, se establecía una

⁷⁵⁶ Independientemente del papel empleado –que en el manuscrito pasó, a partir de la carilla 21, de contener 28 pentagramas a 24 y en A7 fue siempre de 26 pentagramas- Manuel de Falla se limitó a usar el papel tal cual estaba conformado, con el número de pentagramas cerrado que incluía cada página. Dependiendo del contenido de notación musical, algunas páginas se ven escritas en todos sus pentagramas, mientras que otras resultan más vacías, porque algunas líneas instrumentales carecen de notación. Es ahí donde los editores pueden concentrar los pentagramas con-texto y eliminar los sin-texto permitiendo así una mejor distribución del espacio en el papel, que a veces puede acoger hasta dos o tres páginas del manuscrito en una. Es lo que técnicamente llamamos sistemas de pentagramas.

separación amplia entre el último y el primer pentagrama de cada sistema, junto a unas cortas pero visibles líneas en diagonal en el margen izquierdo.

Otro ejemplo de sistema triple de pentagramas en una misma página es la número 24 de la edición, que se corresponde con las páginas 26, 27 y 28 de A7; este es un fragmento de menor densidad orquestal que permite, por tanto, una mayor condensación del espacio, ya que durante 10 compases (I, compases 144-153) tan sólo cinco instrumentos (clarinete, piano, violín, viola y violonchelo) contienen texto escrito. El grabador numera del 1 al 5 los pentagramas del compás 145, del 6 al 11 los pentagramas del compás 149 y del 12 al 17 los pentagramas del compás 152, de tal forma que el encargado de las planchas tuviera claro que esa página debía incluir 17 pentagramas y que era la número 24, como indica en el extremo inferior de la verticalidad, debajo del número 17.

El sistema para marcar el maquetado de las distintas ediciones resultaba evidente para el gremio editorial, pero su marcación no era en absoluto sencillo; de hecho en no pocas ocasiones aparecen rectificaciones o borrados que, a su vez, resultan corregidas por la misma mano. La edición orquestal de Eschig respeta en todo momento el plan de marcas del maquetado, que refleja claridad y coherencia en la plasmación gráfica del discurso musical⁷⁵⁷. A tener en cuenta es el detalle de dar comienzo al movimiento III (*Attacca subito*) en la carilla derecha (página 57), lo que permite un comienzo sin solución de continuidad que resulta visible al director con cierta antelación⁷⁵⁸.

Además, la copia A7 fue una partitura de trabajo, marcada por Falla y otros directores durante su estudio, ensayo e interpretación de la obra. Desconocemos si pudo ser empleada a tal fin antes de su entrega a Eschig en junio de 1920, aunque dudamos de que

⁷⁵⁷ La copia A8 discrepa de esta propuesta gráfica en las páginas equivalentes a las numeradas 4 y 23 de la edición orquestal de Eschig (2-3 y 22-23 de la copia A8); en ninguno de los dos casos secunda el doble sistema de pentagramas propuesto en A7 y que alcanza 18 líneas instrumentales en el primer caso y 27 en el segundo (este es el tope máximo de inclusión de pentagramas en una página). En el primer desfase, el copista quizás se alejó del plan marcado en A7 por no partir las páginas iniciales de la partitura con más de un sistema de pentagramas y en el segundo desfase pensamos que prefirió no cargar demasiado la página 22 de la copia (equivalente a la página 23 de la edición) con 27 pentagramas en dos sistemas de 14 y 13 pentagramas respectivamente (distribuyendo los mismos en dos páginas consecutivas). De hecho, en su página 17 el copista de A8 incluyó 26 líneas instrumentales en dos sistemas de 14 y 12 pentagramas respectivamente, alcanzando tan alta ocupación del espacio que quizás pensó que ese era su máximo. Por esta razón la copia A8 contiene 82 páginas, que se corresponden a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922, en la que incluyó la “copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette dernière, 82 pages de grand format”, AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

⁷⁵⁸ La reciente edición Partitura General Urtext 2018 da comienzo al movimiento III en la carilla izquierda (página 56), lo cual anula esta posibilidad al director de contemplar el inicio del movimiento con cierta antelación.

así hubiera sido; una vez fue copiada en la SAE desde el manuscrito, fue necesario hacer las actualizaciones provenientes del manuscrito de las fases que hemos denominado intermedias (1, 2 y 3), y no debió existir tiempo para más. Además, en tal caso habría llegado ya marcada a los talleres de edición, hecho que hubiera podido resultar confuso. Lo normal es que las únicas marcas de la copia en ese momento fueran las anotaciones que el propio copista y Falla llevaron a cabo a través de sus distintas herramientas sobre el original; anotaciones que respondían tanto a la corrección como a la actualización de la partitura.

Recordemos aquí la breve cronología de cuatro de las siete categorías de herramientas del manuscrito en relación a su traslado a la copia A7, teniendo en cuenta las referencias analizadas en cuanto a la posible datación de introducción de sus marcas en el manuscrito:

- Rojo grueso categoría 3, marcas tempranas incluidas de origen por el copista de A7; podemos datarlas en cualquier momento desde el estreno de la obra en 1916, por cuanto las mismas aparecen de origen en A7;
- Rosa categoría 2, marcas intermedias incluidas en A7 *a posteriori* por su copista (incluyendo los cinco fragmentos de papel pegados); podemos datarlas después de elaborarse A7, pero antes de las marcas metronómicas azules;
- Azul grueso categoría 4, marcas intermedias referidas al ensayo y dirección de la obra, y marcas metronómicas; podemos establecer aquí dos distintos estadios temporales en las marcas: las que aparecen de origen en A7 las datamos igual que las marcas a lápiz rojo grueso, en cualquier momento desde el estreno de la obra, y las marcas metronómicas azules las datamos en un periodo inmediatamente anterior a junio de 1920 (fecha en la que A7 fue entregada a Eschig), posterior a las marcas rosadas;
- Rojo categoría 1, marcas tardías que escapan a A7; en este caso tenemos la referencia fundamental de la segunda prueba de corrección de la edición del arreglo de Samazeuilh (B9), por cuanto hemos localizado correcciones coincidentes entre la misma y el manuscrito. Por otro lado, el hecho de que todas las correcciones de B9 se encuentren trasladadas de origen en la copia A8 nos cierra el otro extremo temporal. Todo ello nos lleva a ubicarlas entre los meses de enero y abril de 1922.

Faltan aquí las marcas a lápiz realizadas por Falla en su manuscrito en relación a la evolución de las distintas marcas expresivas, las cuales efectuó de igual modo en A7; ubicamos estas marcas en la fase intermedia, junto a las rosadas y a las azules metronómicas, todas ellas incluidas en A7 (a mano del copista, de Falla o de una tercera persona) en fechas inmediatamente anteriores a junio de 1920.

Nos inclinamos a pensar que, una vez copiada y liberada de los talleres de edición, A7 fuera de nuevo puesta en circulación como una copia más de trabajo para directores, y que empezara a circular por distintas manos. Sus lagunas informativas quedaron suplidas con el concurso de los elementos editoriales de la versión de Samazeuilh, así como de las pruebas editoriales de una y otra versión (Samazeuilh y orquesta), dando lugar a la copia manuscrita orquestal A8 –o similar-, receptora de todas y cada una de las marcas esenciales para la edición orquestal⁷⁵⁹. Sin embargo, su corta vida como partitura de trabajo es reflejada por las escasas anotaciones que contiene en este sentido, en comparación con el manuscrito, que demuestra un mayor empleo interpretativo.

Es muy probable que fuera en este momento cuando Falla introdujera en A7 las diversas indicaciones metronómicas a lápiz y la advertencia sobre las mismas en portada para directores y solistas-, otorgando una rigurosidad máxima al seguimiento de las mismas. Sin embargo, dichas marcas de metrónomo son diferentes a todas las que aparecen en las demás fuentes, quedando, por tanto, como parte indisolublemente ligada a A7. El hecho de que fueran incluidas numerosos años después puede explicar la distinta elección de los *tempos*, que, salvo en dos ocasiones, son siempre más rápidos que los del manuscrito⁷⁶⁰. Las dos excepciones son:

-[II, 75], [Negra=144], preexistía como marca azul no tachada en ambos documentos, reescrita por Falla a lápiz en manuscrito y en A7, pasó a A8 y a las ediciones de Eschig con el mismo valor.

-[III, 38], [Negra=84] en manuscrito y [Negra=76] en A7; estas marcas provienen de la preexistente azul tachada [Negra=92] que ambos documentos modificaron a tempos más lentos.

⁷⁵⁹ Conviene recordar también en este punto que las inscripciones efectuadas en el manuscrito con la herramienta de la categoría 1 a tinta roja escaparon a A7 pero fueron trasladadas tanto a A8 como a la edición orquestal de Eschig.

⁷⁶⁰ Las marcas metronómicas más rápidas de A7 comienzan con la marca inicial de la obra; mientras que el manuscrito indica [Negra con puntillo=50], la copia A7 refleja [Negra con puntillo=60]-.

Además Falla incluyó en A7 una marca metronómica que resulta ausente en el resto de fuentes, representada por la marca metronómica de [III, 201]: [Negra=72]⁷⁶¹.

Esta cuestión será ampliamente tratada en el apartado sobre indicaciones metronómicas de A7.

El copista de A7 cometió escasos errores, los cuales, sin embargo, trascendieron prácticamente en su totalidad al resto de copias manuscritas y editadas; los referidos a la notación musical son abordados con detalle en el capítulo [III, 8.6.], el cual adjunta un gráfico de erratas donde todo ello es visible de forma esquemática. Además existen algunos errores referidos a las claves, a pesar de que la copia es muy rigurosa en este parámetro (a diferencia de otras copias de la época, cuyos copistas no suelen reflejar ni claves ni armadura); todas ellas resultan corregidas en la copia, impidiendo así el traslado del error al resto de fuentes fundamentales manuscritas y editadas:

-[I, 154] Violonchelos, la clave de *fa* introducida correctamente de origen por el copista aparece tachada (dando validez a la anterior clave de *do* en cuarta); no es un error del copista, pero queremos mencionarlo;

-[II, 55] Violonchelos, el copista no introduce la clave de *fa* hasta un compás después [I, 56]; una tercera mano la añade a lápiz;

-[III, 1] Violonchelos, el copista no introduce la clave de *do* en cuarta; una tercera mano la añade a lápiz;

-[III, 77] Violas, el copista duplica la clave de *sol* que ya había introducido en el compás [III, 75];

-[III, 79], Violas y Violonchelos, el copista no introduce la clave de *sol* y de *do* en cuarta respectivamente, escribiendo de origen la clave de *do* en tercera para violas y de *fa* para chelos; una tercera mano añade a lápiz la clave de *sol* en el pentagrama de las violas y el mismo copista rectifica a clave de *do* en cuarta la de los chelos; los errores en ambas líneas coinciden con cambio de página;

-[III, 81], Violas, el copista no introduce la clave de *do* en tercera; una tercera mano la añade a lápiz;

⁷⁶¹ Esta marca es analizada en [III, 2.2.1.] desde el punto de vista de la indicación expresiva a la que acompaña, la cual sufrió un complejo proceso evolutivo a través de distintas fases, conformándose definitivamente en el manuscrito como ([Negra=Negra con puntillo] *precedente, Con ampiezza, ma non troppo*, sin marca metronómica. Véase el inicio del capítulo [III, 2.2.1.].

-[III, 131], Violonchelos, el copista no introduce la clave de *fa*; una tercera mano la añade a lápiz.

Al igual que el manuscrito, la copia A7 se conforma como una especie de palimpsesto que recoge gran parte de las informaciones del manuscrito efectuadas en distintos estadios temporales, tanto a mano del copista, como del propio Falla, como de terceras personas. Las mismas aparecen con distintas grafías, colores, herramientas, inscripciones y correcciones. A7 es, por tanto, un documento histórico e único, tanto en su contenido – cuyo análisis nos desvela numerosas claves-, como en su belleza gráfica.

3.1.2. Cinco fragmentos de papel pegados en A7.

En los casos en los que las correcciones rosadas del manuscrito (herramienta de la categoría 2) afectaron a pasajes más extensos, el copista optó por reescribir el contenido nuevo en fragmentos de papel que luego pegó sobre la copia A7; también en esta ocasión el trabajo de transcripción, recorte y pegado de los fragmentos de papel por parte del copista es de lo más cuidadoso, sin descubrirse a simple vista. La herramienta empleada para la escritura de estos fragmentos de papel es muy similar a la original, aunque no es la misma. Es muy interesante el cotejo de estos pasajes rosados del manuscrito con los de los materiales instrumentales manuscritos del estreno –MAT.A8-, por cuanto nos descubre la versión primigenia de los mismos. En el capítulo [III, 5.5.] sobre MAT.A8 los primeros dos pasajes aquí descritos se encuentran reconstruidos en su forma original, tal cual se escucharon el día del estreno y en las primeras interpretaciones de la obra⁷⁶²; estos materiales instrumentales no fueron actualizados en su contenido⁷⁶³, pero incluyen numerosas anotaciones a mano de sus músicos de atril, respondiendo a las indicaciones del director o al propio Falla, presente en los ensayos. Algunas de ellas resultan casi visionarias, por cuanto aparecen corregidas en el manuscrito con la herramienta roja de la categoría 1 en una fase temporal muy posterior; esto da muestra de la claridad de ideas de un Falla que retuvo algunas indicaciones mentalmente hasta que quiso o pudo volcarlas en el documento.

⁷⁶² Nos referimos al pasaje de los compases [I, 219-223] en fagotes y trompas y al pasaje de [III, 37-38] en la cuerda. Véase el capítulo [III, 5.5.].

⁷⁶³ Los materiales instrumentales del estreno MAT.A8 permanecieron invariables, salvo en las anotaciones de sus músicos.

He aquí una descripción de los cinco fragmentos de papel pegados en A7, todos ellos resultado de correcciones llevadas a cabo en el manuscrito con la tinta rosada de la categoría 2⁷⁶⁴:

1. [I, 219-223], las correcciones afectan al pentagrama único de los dos fagotes durante 5 compases; este pasaje se halla reconstruido en fagotes y trompas en su forma primigenia, tal cual se escuchó el día de su estreno en el capítulo [III, 5.5.] sobre los materiales instrumentales MAT.A8: desde el compás 216 Falla introduce modificaciones en su manuscrito en la línea de los fagotes –pentagrama único- (y en los pentagramas situados inferiormente a este: trompas –pentagrama doble-, trompetas –pentagrama único- y trombones –pentagrama doble-) a través de la tinta rosada de la categoría 2. Las mismas se corresponden con cambios y añadidos de notas y valores rítmicos, dando lugar a terceras, quintas, octavas, y voces internas doblando a otros instrumentos (por ejemplo compás 217 oboes, clarinete 1º, trompa 4ª, trombones, todos ellos con un motivo a negras en *tenuto*⁷⁶⁵). Las páginas 39 y 40 –en mi numeración de A7- contienen los compases 214-218 y 219-223 respectivamente, figurando el fragmento de papel pegado con las correcciones en la totalidad de la línea instrumental de los fagotes en la segunda página. En los tres compases anteriores se puede apreciar, si se observa muy detenidamente –sobre todo en el compás 218-, que las correcciones del manuscrito están realizadas en A7 sobre borrado y reescritura con una tinta de color igual a la de origen. Lo mismo sucede en los correspondientes compases de trompas, trompetas y trombones, aunque el copista de A7 estima que en ninguna de estas líneas es necesario pegar un fragmento de papel con las correcciones.

⁷⁶⁴ El análisis de estos cinco fragmentos de papel ha sido realizado desde la copia original A7, custodiada en Granada. Así mismo, el cotejo de los mismos con los materiales instrumentales manuscritos MAT.A8 ha sido realizado desde los cuadernillos originales, conservados en la sede de la OSM de la calle Barquillo número 8 de Madrid.

⁷⁶⁵ *Tenuto* proviene del italiano *tenere* (en castellano mantener, sostener) y se refiere al signo de articulación representado con una línea sobre (o bajo) la cabeza de la nota advirtiendo sobre el mantenimiento de su valor real o sobre una mayor tensión en cuanto a su volumen. Muy frecuentemente empleado en las partituras, suele aparecer con la abreviación *ten.* junto a la línea sobre (o bajo) la nota. La mención a esta forma de articulación de la notación musical aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

2. [III, 37-38], las correcciones afectan a los cinco pentagramas de la cuerda -violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante 2 compases; este pasaje se halla reconstruido en la cuerda en su forma primigenia, tal cual se escuchó el día de su estreno en el capítulo [III, 5.5.] sobre los materiales instrumentales MAT.A8: el fragmento que inicia en el compás 34 está salpicado en la cuerda y en las maderas de numerosas correcciones de Falla en su manuscrito, con la tinta rosada de la categoría 2. Como en el caso anterior, si se observa muy detenidamente la copia A7, se puede apreciar que las correcciones del manuscrito en las maderas están trasladadas en A7 sobre borrado y reescritura con una tinta de color igual a la de origen. El papel pegado con el texto musical corregido abarca los cinco pentagramas de la cuerda durante los compases 37 y 38 (violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos). Cotejando la corrección con los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8 podemos individualizar exactamente los cambios efectuados por Falla: en los contrabajos sólo cambia la tercera parte del primer compás -3/4-, que pasa de un *si* corchea por encima del pentagrama (clave de *fa*) en el cuadernillo manuscrito a un *si* negra *tenuto* en *pizzicato* en la segunda línea del pentagrama (clave de *fa*) y regulador decreciente. En chelos y violines segundos no cambia nada con respecto al texto de origen, salvo el añadido del regulador decreciente en la tercera parte del compás, *si* negra en chelos y *la* negra en violines con trino. Las violas en el cuadernillo instrumental MAT.A8 acompañaban a los violines primeros en la frase principal (*sol, fa#, mi, re#, mi*), pero el papel pegado sustituye esa frase por un *si* negra por encima del pentagrama (clave de *do* en tercera) en *pizzicato* y regulador decreciente (como los contrabajos).

3 y 4. [III, 158-162], las correcciones afectan a cuatro pentagramas de la cuerda -violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante cinco compases de la página 96 y a cuatro pentagramas de la cuerda -violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos- durante siete compases (del 163 al 169) de la página 97. El manuscrito muestra a partir del compás 158

numerosos añadidos en tinta rosada durante catorce compases. Flautas, corno inglés y violas se ven enriquecidas con una misma melodía que ya contenían los violines primeros, mientras que el resto de la cuerda incorpora nuevas notas y valores rítmicos. En A7 dichas incorporaciones melódicas de las maderas aparecen nítidas sobre pentagramas que estaban vacíos de contenido, aunque es perceptible un trazo de tinta más grueso. En la cuerda, salvo para los violines primeros, aparecen dos fragmentos de papel pegados con las correcciones que afectan a dos páginas, durante cinco y siete compases respectivamente. La escritura en estos fragmentos de papel es tan similar a la original del copista que difícilmente podemos afirmar que corresponda a distinta mano. Algunas alteraciones accidentales pueden reflejar distinto trazo en su factura, pero incluso la escritura de las indicaciones expresivas *-poco cresc.* o *dim.*- resulta muy similar a la original. Los compases 170 y 171 también reflejan en A7 correcciones sobre borrado en las violas.

5. [III, 223-224], las correcciones afectan a ocho pentagramas de la cuerda en *divisi* -violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*)-, durante dos compases. En este caso el fragmento corregido con un papel pegado no refleja tantas correcciones, sino un diverso resultado gráfico del contenido musical. Falla en su manuscrito conserva un pentagrama por cada cuerda –cinco en total-, pero añade en cada una de ellas –salvo en los contrabajos- y en tinta rosada las aclaraciones *Isolo/gli altri -le altre* en el caso de las violas- para distribuir el material, por cuanto queda muy junto y poco claro. Es por ello que el corrector prefiere ampliar el número de pentagramas y hacer *divisi* en violines primeros y segundos, en violas y en violonchelos, dando lugar a ocho pentagramas que resultan mucho más claros en su lectura. La iniciativa fue recogida en la copia A8 y en la edición orquestal de Eschig. El fragmento de papel incluye, además, una corrección de Falla en su manuscrito, igualmente en tinta rosada, en la línea de los violonchelos: la nota *la* redonda del compás 223 ligada al compás 224, que queda emplazada en A7 en el pentagrama superior asignado a *2 soli* (violonchelos, se entiende). En el compás 223 de su manuscrito Falla señaló, además, en la misma tinta rosada de la categoría 2,

un sostenido en el *fa* para violonchelos y contrabajos y un becuadro en el *mi* para los contrabajos, que no había escrito con su lápiz original. Estas tres alteraciones quedan sin añadir en la copia A7 –ni en la línea de los chelos ni en el pentagrama inferior de los contrabajos, fuera del fragmento de papel- quizás porque fueron añadidas por Falla posteriormente⁷⁶⁶. Sí aparecen, sin embargo, en la copia A8 y en la edición orquestal de Eschig.

3.1.3. Colores y grafías.

El análisis de los distintos colores y grafías de la copia XLIX A7 es relevante y las conclusiones resultan de enorme trascendencia. Como hemos mencionado ya en [III, 2.1.2.] la copia A7 es reveladora de información fundamental en cuanto al establecimiento de una posible cronología de las marcas del manuscrito, por cuanto representa un medidor temporal: cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista pertenecen a un estadio temprano; cuando aparecen corregidas sobre el original del copista, son intermedias; y cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son correcciones posteriores a junio de 1920. Dicho así parece sencillo, sin embargo las hipótesis que hemos ido descartando hasta dar con esta conclusión han sido complejas y muy numerosas. De esta forma, A7 no sólo constituye un medidor temporal de las marcas del manuscrito sino también de las suyas propias, que en su cotejo podemos aproximar a ciertas fases temporales. Vamos con las herramientas catalogadas:

1. Pluma negra del cuerpo general del documento⁷⁶⁷, es la herramienta base del copista, con la cual efectúa la copia (copia el manuscrito) e incluye las correcciones del

⁷⁶⁶ El hecho de que el quinto fragmento de papel pegado en A7 con las correcciones del manuscrito incluya el añadido de la nota *la* redonda del compás 223 ligada al compás 224 en los violonchelos, pero no incluya las tres alteraciones citadas, podría indicar que algunas correcciones rosadas de Falla pertenecen a distintos estadios temporales. El copista de A7 demuestra siempre una rigurosidad y fidelidad al manuscrito total, por lo que la ausencia de las alteraciones seguramente no es imputable al mismo. No podemos dar una explicación a este hecho concreto, salvo la atribución de distintos estadios temporales, incluso cercanos, de las marcas rosadas tenidas en consideración.

⁷⁶⁷ Aunque en el manuscrito no incluyo el lápiz de Falla -la herramienta base del cuerpo general del documento- como una de las categorías, sí lo hago en A7 con la tinta negra original del copista por cuanto no es un manuscrito, sino una copia, y porque es una herramienta que corrige, pero que también traslada información (desde el manuscrito). Es cierto que el lápiz de Falla también actúa en diferentes fases cronológicas en el manuscrito llevando a cabo modificaciones y añadidos de gran trascendencia, sin embargo su intención no es la de hacer sobresalir dichas anotaciones, que se mimetizan con las originales, ni la de trasladar informaciones, puesto que la base de todo se origina precisamente en este lápiz. Véase [III, 2.1.2.].

manuscrito efectuadas en fases tempranas⁷⁶⁸. Es la responsable, también, de la escritura de los cinco fragmentos de papel encolados con las correcciones rosadas del manuscrito.

2. Lápiz azul grueso de las indicaciones relativas a la edición en la portada, junto a marcas de directores con distintas grafías que apuntan a reguladores, subrayados, intervenciones instrumentales (*Cl.*, *Trp.*, etc.), barras pulso, recordatorio de compases; hemos mostrado nuestras dudas acerca de que la copia A7 pudiera haber ejercido una labor como partitura de trabajo con anterioridad a su entrega a Eschig para comenzar el proceso de edición, por lo que es probable que estas marcas correspondan a un periodo posterior (y en teoría anterior a 1923, fecha de la edición). Esta herramienta es la responsable, así mismo, de las marcas metronómicas azules, de gran relevancia, que aparecen idénticas en el manuscrito, aunque a distinta mano⁷⁶⁹. Tengo mis dudas acerca de que esta herramienta corresponda siempre a la misma mano: las marcas de intervenciones instrumentales parecen originales de Falla. Y como hemos ya aclarado, las marcas metronómicas azules no son de la mano de Falla⁷⁷⁰. También hemos mencionado la asiduidad del empleo de herramientas de escritura igual a la de este lápiz azul grueso en partituras contemporáneas (así como del lápiz rojo grueso).

3. Lápiz (carbón) de la advertencia de Falla en portada e indicaciones metronómicas internas, más algún añadido que corresponde a ligaduras, tachados y otras correcciones provenientes del manuscrito en general. A veces afecta también al contenido de notación musical, como por ejemplo en [I, 53], donde Falla añade a lápiz el material de las trompas (probablemente en un olvido del copista). En numerosos puntos corrige y/o modifica las indicaciones expresivas de origen del copista, siempre a imitación del manuscrito, como

⁷⁶⁸ El capítulo [III, 2.3.] incluye una clasificación y una cronología de las distintas fases temporales de introducción de información expresivo-metronómica en el manuscrito, distinguiendo las fases temprana, intermedia y tardía, entre otras.

⁷⁶⁹ CINCO marcas metronómicas azules no tachadas que pasaron a las ediciones, y DIEZ marcas azules tachadas que no pasaron a las ediciones, de las cuales algunas de ellas fueron modificadas por Falla con *tempos* distintos y no de la misma forma en manuscrito y A7 (véase [III, 2.1.2.]; estas marcas modificadas junto a otras nuevas devienen en las marcas a lápiz (carbón) de la categoría 3 en A7. Además, A7 (a diferencia del manuscrito) contiene en azul grueso la equivalencia de [III, 101] en dos localizaciones de la partitura.

⁷⁷⁰ En el análisis de otras partituras manuscritas de la época de Falla hemos encontrado marcas a color azul grueso en la mayoría de ocasiones, lo que da a entender que, junto al rojo también grueso, ese lápiz era una herramienta propia de los directores de orquesta para marcar sus partituras de estudio y trabajo. Por ello resulta factible que marcas con esta misma herramienta pertenezcan a distintas personas –editor, grabador, corrector, directores, Falla (las marcas metronómicas azules de A7 no son de Falla, a diferencia del manuscrito, donde sí lo son)-. Sigue siendo una herramienta muy usada por directores hoy en día, tanto el azul como el rojo; yo misma dispongo siempre en mi estuche de estas herramientas para marcar mis partituras pianísticas en el estudio diario.

por ejemplo en [I, 136], sustituyendo *el Molto* de origen por *Poco*, resultando la expresión *Poco calmo* [Negra = 58] (marca metronómica azul no tachada de las CINCO que pasaron a la edición)⁷⁷¹.

4. Lápiz rojo grueso, escasísimas anotaciones de Falla que se limitan a:

-*Celesta* en [II, 164];

- [II, 156], subrayado de la inscripción *Celesta* en azul grueso.

5. Pluma roja de los títulos y los números de ensayo.

6. Pluma azul violeta, escasas y contadas anotaciones de Falla que aparecen exactamente igual en el manuscrito, como si se hubieran llevado a cabo en el mismo momento en ambos documentos. A parte de las marcas idénticas en las dos fuentes, A7 contiene alguna más que responde a marcas efectuadas con el lápiz en el manuscrito; son escasas y podríamos decir que tienen carácter de revisión al reflejar anotaciones que habían quedado ausentes en la copia o que estaban siendo modificadas. Es posible ubicarlas temporalmente en una etapa cercana o similar a las marcas en el manuscrito de color azul grueso de la categoría 4. En el listado siguiente incluimos las anotaciones con esta herramienta: salvo la de [I, 176] *Piú leggero* (que resultó tachada en manuscrito y A7)⁷⁷², todas ellas son incluidas en A8 y en la edición orquestal de Eschig⁷⁷³:

-[I, en las distintas entradas instrumentales de los compases 146 –violas-, 147 –violonchelos-, 148 -violines primeros- y 161 –violonchelos-] *dol. espr (dolce espressivo)*;

-[I, 162] *Gli altri* en el pentagrama inferior del *divisi* de los violonchelos (aparece a lápiz en el manuscrito)⁷⁷⁴;

⁷⁷¹ Más información ampliada sobre este punto reside en [III, 7.] Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales -manuscrito, A7 y A8- y en la edición de Eschig.

⁷⁷² La anotación *Piú leggero* está efectuada con la herramienta a lápiz rojo grueso de la categoría 3, y esta es la indicación que resultó tachada en manuscrito y A7; la intervención violeta se limitó a la corrección ortográfica en italiano de la “i”.

⁷⁷³ En el manuscrito existe una marca violeta que aparece de origen por su copista en A7; se trata de: -[I, 158] clave de *fa* en el pentagrama superior del piano, tercera parte del compás (3/4).

⁷⁷⁴ Aparece de origen en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de los violonchelos, hecho que confirma que la marca del manuscrito a lápiz es original. Así mismo, el añadido violeta en A7 responde a un añadido de revisión.

- [I, 163] *pizz. (pizzicato)* y bemol del *mi* de los violonchelos (existe cierta confusión sobre la asignación de este material a violonchelos o contrabajos)⁷⁷⁵;
- [I, 176] (*come prima*);
- [I, 176] corrección del *Piú leggero* mediante la introducción de la “i” en violeta, resultando *Piú leggiero*;
- [I, 176] *2Ped.* en piano⁷⁷⁶;
- [I, 184] añadido de una segunda voz en las violas: *re* blanca con puntillo (aparece a lápiz en el manuscrito)⁷⁷⁷;
- [I, 198-199] reguladores crecientes sobre el pentagrama doble del piano (aparece a lápiz en el manuscrito) y bajo el pentagrama de los violines segundos (aparece también violeta en el manuscrito)⁷⁷⁸;
- [II, 74] añadido de notación musical en las violas, en la segunda parte del compás en 3/4: dos semicorcheas-corchea (aparece a lápiz en el manuscrito);
- [III, 122] *Ped.* en piano⁷⁷⁹.

7. Marcas del editor (cómputo de pentagramas, números, marcas, paginado...), en negro, de pequeño formato y tamaño, perfectamente diferenciables del resto de marcas.

Cada color y herramienta empleada en el manuscrito tiene sus propias características en cuanto a cronología, autoría y contenido; y, a pesar de la complejidad, resulta apasionante ir esclareciendo cada uno de estos parámetros en su cotejo con las demás fuentes fundamentales. Vamos a explicar algunas de estas características en las categorías 1, 2 y 3, que son las más abundantes:

CATEGORÍA 1. Es la herramienta base usada por el copista para el cuerpo general del documento, y para las correcciones y actualizaciones del manuscrito que pudieron ser incluidas de origen o en fase posterior a mano de su copista en A7, incluso a través de los cinco fragmentos de papel pegados; nos estamos refiriendo concretamente a la fase

⁷⁷⁵ Véase el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los cuadernillos de la cuerda del material manuscrito MAT.A8, fuente fundamental y hallazgo de este trabajo de investigación.

⁷⁷⁶ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre otras marcas originales del manuscrito de Falla.

⁷⁷⁷ Aparece de origen en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de las violas, hecho que confirma que la marca del manuscrito a lápiz es original. Así mismo, el añadido violeta en A7 responde a un añadido de revisión.

⁷⁷⁸ Al igual que el resto de marcas violetas del manuscrito, el regulador no aparece en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de violines segundos, ni a mano del copista ni de los músicos de atril; este hecho confirma que las marcas violetas del manuscrito pertenecen a una etapa intermedia.

⁷⁷⁹ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre otras marcas originales del manuscrito de Falla.

temprana e intermedia 1, incluyendo esta última⁷⁸⁰. La temprana afecta a todas las marcas rojas a lápiz grueso del manuscrito (categoría 3) y a algunas azules (categoría 4), las cuales resultan incluidas en A7 directamente de origen por su copista cuando son referidas a contenido musical; las dirigidas al trabajo de ensayos de un director pertenecen a una fase temporal posterior, dado que A7 no nació al fin editorial y sólo más tarde pudo funcionar como partitura de interpretación. He aquí el listado de las mismas, que tienden a corroborar las indicaciones a lápiz que ya figuraban de origen en el manuscrito a mano de Falla; salvo la segunda y quinta marca, el resto fueron trasladadas a A8 y a la edición orquestal de Eschig:

-[I, 108] *Tranquillo*;

-[I, 176] *Piú leggero* –corregido a tinta violeta con la introducción de la “i” (*Piú leggiero*), exactamente igual en A7, donde la expresión figura errónea de origen a mano del copista; en ambos documentos fue tachada;

-[I, 216] *Largamente*;

-[II, 59] *Tempo giusto*;

-[II,67] *poco piú*, que resulta tachada a lápiz azul grueso de la categoría 4. Fue trasladada de origen a A7 por su copista pero borrada después, como demuestra una observación atenta de la copia;

-[II, 172] *Poco animato*;

-[III, 65] *Vivo*.

Estas marcas azules de la categoría 4 del manuscrito también aparecen de origen en A7 por su copista:

[I,225-226] *rit.-Tempo*;

[II, 51] *Poco animato*;

[III,157-158] *poco rit.-Tempo*.

CATEGORÍA 2. Las marcas de color azul con punta gruesa son abundantes y diferenciadas en la copia A7; algunas responden a la autoría de Falla y otras no. Quiero hacer mención ahora a la escritura en A7 de numerosos términos a lápiz azul grueso y a

⁷⁸⁰ El capítulo [III, 2.3.] incluye una clasificación y una cronología de las distintas fases temporales de introducción de información expresivo-metronómica en el manuscrito, distinguiendo las fases temprana, intermedia y tardía, entre otras.

mano de Falla a gran tamaño, que coinciden con el manuscrito, donde aparecen en rojo grueso de la categoría 3⁷⁸¹. Las mismas responden a marcas de Falla desde su faceta de director repitiendo, agrandando o coloreando algún concepto de origen; entendemos que son posteriores en el tiempo en la copia A7, que nació al fin editorial y sólo más tarde pudo funcionar como partitura de interpretación. Las mencionamos aquí:

[I,136-137-138-139-141]: 4/4-2/4-3/4-4/4-3/4, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás;

[I,224-226]: 2/4-3/4, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás;

[II,54] *Celesta*;

[II, 156] *Celesta*;

[III,87-89-91]: 6/8-3/4-2/4, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás (casi igual que en el manuscrito, donde consta una marca de compás más en [III, 88]);

[III,223] 12/8;

La copia A7 contiene, además, marcas propias a color azul grueso y a mano de Falla que apuntan a la misma faceta de director; las mencionamos aquí:

[I,87] *Cedez*

[I,96] *con ampiezza*

[I,111-112] *rit.-Tempo*

[II,148] *Vivo*

⁷⁸¹ Es hasta cierto punto habitual y comprensible que un músico marque partituras distintas de la misma obra en modo similar e igual, pues los pasajes complicados, delicados, o que requieren mayor concentración son los mismos en cualquier fuente de la obra, da igual el periodo temporal en que abordemos su estudio. Me pongo como ejemplo: si yo tuviera que estudiar al piano la misma obra desde distintas partituras o en periodos vitales diferentes haría lo mismo, pero no de una forma intencionada, sino totalmente causal. Es, por tanto, lógico que aparezcan marcas de Falla similares en localización y características en manuscrito y en A7, hecho que confirma que empleó ambas partituras para dirigir la obra (aunque en distintas fases temporales); la herramienta de escritura puede cambiar, por cuanto dependerá de la que se esté utilizando en cada momento, pero esa es una cuestión completamente secundaria.

Otras provienen del manuscrito, donde aparecen escritas con la misma herramienta azul grueso a mano de Falla⁷⁸²:

[II,49] *poco affretando*, mismo error ortográfico que el manuscrito (lo correcto sería *affrettando*)⁷⁸³;

[II,154] F>pp.

A esta herramienta pertenecen, así mismo, las fundamentales marcas metronómicas azules de A7; son las mismas que figuran en el manuscrito, también en azul y a mano de Falla, pero a distinta mano. Debieron ser incluidas en ambos documentos al mismo tiempo, una vez la copia había sido elaborada por un copista de la SAE y corregida en sus elementos más tempranos e intermedios⁷⁸⁴. Información detallada al respecto aparece en el siguiente capítulo [III, 3.2.], constituyéndose en un tema muy complejo.

Respecto a las marcas en alemán de la portada de A7 en el margen superior derecho e izquierdo, las mismas pertenecen a una tercera persona, probablemente de los talleres de edición de Leipzig⁷⁸⁵. Las marcas con lápices de punta gruesa en partituras y documentos abundan en los documentos de la época que hemos observado y analizado, lo que no es más que un hábito que, en este caso, se repite de forma casual también entre grabadores y marcadores de imprenta.

CATEGORÍA 3. Las marcas a lápiz carbón son todas de Falla y son de máxima trascendencia. Aparte de alguna introducción de notación musical (como ocurre en [I, 53] en el pentagrama de las trompas, en lo que resulta un aparente olvido del copista), son fundamentales y complejas las marcas que modifican las indicaciones expresivas a semejanza del manuscrito (sobre la tinta original del copista) y las marcas metronómicas, que son las más tardías y que se constituyen en únicas entre las demás fuentes

⁷⁸² Véase nota inmediatamente anterior; en estas marcas hay incluso coincidencia de herramienta de escritura en las marcas de Falla sobre manuscrito y A7: lápiz azul grueso (categoría 4 y 2 en manuscrito y A7 respectivamente).

⁷⁸³ El copista escribe *poco affrett.* de forma correcta, aún en modo abreviado, en tres localizaciones correspondientes a este mismo punto de la copia A7.

⁷⁸⁴ La introducción de marcas metronómicas azules en manuscrito y A7 es la fase que hemos designado como intermedia 3, después de las modificaciones expresivas a lápiz de Falla (intermedia 2) y las correcciones rosadas del manuscrito a mano del copista (intermedia 1). Véase [III, 2.3.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

⁷⁸⁵ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 11 de agosto de 1923: “[...] J’ai également reçu les épreuves de la partition et des parties d’orchestre des “NUITS” et j’ai tout transmis avec vos observations à Leipzig [...]”.

fundamentales. El detalle de todas y cada una de ellas aparece en el siguiente capítulo [III, 3.2.].

El resto de marcas con las distintas herramientas catalogadas en el listado no requieren ampliación de contenido, por cuanto son muy escasas y puntuales.

3.2. Marcas metronómicas.

Como ya hemos explicado en el capítulo referente a las indicaciones metronómicas del manuscrito [III, 2.2.], en A7 tampoco hay marcas metronómicas de origen, al igual que su fuente –el manuscrito original de Falla-. Esto pudo deberse a dos motivos:

- a) que el copista de A7 no tuviera desde donde copiarlas, porque tampoco figuraban (aún) en el manuscrito. Es la hipótesis que hemos defendido en el capítulo [III, 2.2.], la cual explica también que las marcas metronómicas a lápiz del manuscrito no hayan pasado a A7, por cuanto su introducción en la fuente original coincidió con la entrega física y temporal de A7 en manos de Eschig para iniciar el proceso editorial.

- b) que el copista de A7 fuera advertido de no copiar las marcas metronómicas hasta fijar las definitivas. Esta hipótesis deja de cobrar sentido por cuanto ha quedado demostrado que las marcas metronómicas azules del manuscrito (y de A7) fueron las primeras en ser introducidas, previamente a las indicaciones metronómicas a lápiz; y las marcas azules no son de origen.

Por ello en A7 las marcas de metrónomo aparecen sólo en un estadio posterior, y de dos formas en su factura:

1. **con lápiz azul grueso** (categoría 2), a mano de un tercero, reescribiendo las mismas marcas que Falla escribió en el manuscrito (con una herramienta igual azul, que pudo incluso ser la misma después de ser empleada por Falla). Recordemos aquí la solicitud de Falla por carta de agosto de 1920 a Eschig de modificar las indicaciones metronómicas, acción que ejecutó el editor no sólo en la copia A7 entregada hacía dos meses, sino también en la copia de A7 que en esos momentos se encontraba en proceso de elaboración⁷⁸⁶. Con vistas al inicio del proceso editorial de la obra, Falla se preocupaba por definir bien los tiempos de *Noches*.

Como hemos explicado previamente en [III, 2.2.2.2.] sobre las marcas metronómicas azules tachadas y no tachadas del manuscrito, **CINCO** de estas marcas azules no tachadas que también figuraban en A7 pasaron a las ediciones con el contenido original; las enumeramos de nuevo aquí, siendo una de ellas la situada en [II, 75] y que fue reescrita por Falla a lápiz en ambos documentos reforzando su vigencia; es por ello que aparecerá también en el siguiente supuesto de marcas metronómicas a lápiz (carbón), forma en la que pasó a las ediciones y a A8. Mencionamos también aquí el paso por la copia A8 de las CINCO marcas:

1. [I, 39]: [Negra con puntillo=66] no tachada en manuscrito/corregida y no tachada en A7, decía [Blanca con puntillo=66]/no pasó a A8
2. [I, 136]: ([Negra=58]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/sí pasó a A8
3. [I, 176]: ([Negra=88]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/no pasó a A8
4. [II, 75]: [Negra=144] no tachada en manuscrito y reescrita⁷⁸⁷ por Falla a lápiz/no tachada en A7 y reescrita por Falla a lápiz /sí pasó a A8
5. [II, 172]: [Negra=126] no tachada en manuscrito/no tachada en A7/sí pasó a A8

⁷⁸⁶ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. La alusión a las marcas metronómicas no podía referirse más que a las azules, por cuanto, presumiblemente la copia A7 carecía de otras marcas; de haber reflejado más marcas, hubieran coincidido con las del resto de fuentes fundamentales. Y, como sabemos, esto no es así.

⁷⁸⁷ En las líneas que siguen podemos entender a qué nos referimos con la expresión “reescrita”; se trata de una marca metronómica azul reforzada por Falla, por cuanto volvió a escribirla a lápiz, reforzando por tanto su vigencia. Este es un hecho que ocurre tan sólo dos veces: en el comentado, cuyo refuerzo aparece en manuscrito y en A7; y en el compás [III, 1], cuyo refuerzo aparece en A7.

Como vemos, de estas CINCO marcas azules que aparecen en la edición de Eschig, dos de ellas no pasaron por la copia A8, mientras que las otras tres sí lo hicieron. Y en este punto es muy importante diferenciar y no confundir dos procesos: por un lado el de la selección de información que hizo el copista de A8 para su copia y por otro el que el editor, en última instancia mediante la corrección de pruebas editoriales, ultimó en su edición con algunas diferencias de contenido en cuanto a la copia A8 –o similar-. La razón por la que el copista de A8 no trasladó estas marcas azules a su copia es algo que nos resulta imposible descifrar, y al no encontrar respuesta razonada que valga, nos inclinamos a pensar que pudieran ser despistes. Es obvio que ambas existían al momento de la elaboración de la copia (tanto en el manuscrito como en A7, como en la edición en proceso de la versión de Samazeuilh); quizás el copista de A8 las pasó por alto, pero la edición orquestal las incluyó.

Hay una SEXTA marca azul en A7 que sobrevivió a las ediciones y que aparece a lápiz en el manuscrito (y no en azul); es la equivalencia de [III, 101]: [Negra con puntillo=Negra], la cual aparece en A7 en tres localizaciones: de origen a mano del copista en la localización sobre la cuerda (derivada de la marca original a lápiz del manuscrito de Falla), y a lápiz azul grueso en las otras dos (sobre las flautas y sobre el piano).

En cuanto a las marcas metronómicas azules tachadas del manuscrito, en [III, 2.2.2.2.] hemos mencionado DIEZ marcas que igualmente figuran en A7 con la misma herramienta. Las hemos agrupado todas como “tachadas” por facilitar la clasificación, por cuanto lo que nos interesa realmente es el hecho de que ninguna de ellas pasó en su forma original azul a las ediciones (ni a A8); pero en realidad aparecen de esta forma: en el manuscrito ocho de las DIEZ marcas azules aparecen tachadas; las dos que no aparecen tachadas son [II, 59] y [III, 110], y sí aparecen tachadas en A7.

En A7 aparecen seis tachadas: [I, 21], [II, 1], [II, 59], [II, 103], [III, 38] y [III, 110] y cuatro no tachadas:[I, 80], [I, 112], [III, 1] y [III, 65]. Por tanto aparecen tachadas en ambos documentos tan sólo cuatro de las DIEZ marcas: [I, 21], [II, 1], [II, 103] y [III, 38]. De estas DIEZ marcas de A7, tres de ellas serán sustituidas por marcas a lápiz de Falla, como veremos en los listados que siguen.

Volvamos a agruparlas como DIEZ (tachadas) y recordemos que en el manuscrito CINCO de ellas resultaron modificadas (a *tempo* más lentos), pasando tanto a A8 como a las ediciones; mientras que las CINCO restantes fueron eliminadas. Veamos el proceso que las mismas sufrieron en A7, el cual se halla esquemáticamente representado en el gráfico de indicaciones metronómicas que incluye el capítulo [III, 7]:

-en el primer movimiento hay tres marcas azules tachadas en el manuscrito, de las cuales sólo la primera aparece tachada en A7: [I, 21], [I, 80] y [I, 112]; ninguna de las tres fue sustituida por otra, manteniéndose tan sólo las indicaciones expresivas a lápiz, que eran anteriores:

[I, 21]: [Negra con puntillo=50], *Tempo*, tachada en A7

[I, 80]: [Negra=120], *a tempo*, sin tachar en A7

[I, 112]: [Negra=84], *Tempo*, sin tachar en A7

-en el segundo movimiento, hay tres marcas azules de las cuales dos están tachadas y sustituidas por otras más lentas en el manuscrito, a mano y lápiz de Falla: [II, 1], [II, 59] y [II, 103]; en A7 la primera aparece sustituida por una marca más rápida, y las dos siguientes aparecen tachadas sin sustitución:

[II, 1]: [Negra=108], *Allegretto giusto*, aunque originalmente era *Allegretto mosso*; resulta modificada por [Negra=100] en manuscrito y [Negra=120] en A7

[II, 59]: [Negra=126], *Tempo giusto – molto ritmico*, sin tachar en manuscrito y tachada en A7⁷⁸⁸

[II, 103]: [Negra=104], *Doppio meno vivo*, resulta modificada a [Negra=84] en manuscrito y tachada en A7 sin sustitución

-en el tercer movimiento, hay cuatro marcas azules, de las cuales tres aparecen tachadas y sustituidas por otras más lentas en el manuscrito, a mano y lápiz de Falla: [III,1], [III,38], [III ,65] y [III, 110]; en A7 la primera aparece ratificada por

⁷⁸⁸ Las marcas de [II, 59] y [III, 110] son las dos únicas marcas azules que no aparecen tachadas en el manuscrito y, sin embargo, no pasaron a A8 ni a las ediciones; la razón puede estar en que sí aparecen tachadas en A7, sin marca metronómica de sustitución (al igual que en el manuscrito).

Falla a lápiz⁷⁸⁹, la segunda es modificada por un tiempo más lento (incluso que la modificación del manuscrito, en la única excepción), la tercera no aparece tachada ni sustituida (ni ratificada) y la cuarta aparece tachada sin sustitución⁷⁹⁰:

[III, 1]: [Negra=144], *Vivo*, resulta modificada por [Negra=132] en manuscrito y no tachada-reescrita por Falla en A7 (manteniéndose [Negra=144])

[III, 38]: [Negra=92], *Allegro moderato* a lápiz original, sin añadidos; resulta modificada por [Negra=84] en manuscrito y [Negra=76] en A7

[III, 65]: [Negra=144], *Vivo*, resulta borrada y sustituida por [Negra=120] en manuscrito y no tachada en A7 (manteniéndose [Negra=144] en azul)

[III, 110]: [Negra con puntillo=120], sin tachar en manuscrito y tachada en A7

Resumiendo, podemos establecer que de las DIEZ marcas azules tachadas (en manuscrito, en A7 o en ambas partituras⁷⁹¹), tres de ellas aparecerán computadas como marcas a lápiz de Falla (de las SIETE que pasaremos a analizar en el siguiente apartado) y las SIETE restantes las computaremos como marcas azules (tachadas [I, 21], [II, 59], [II, 103], y [III, 110] y no tachadas [I, 80], [I, 112] y [III, 65]).

He aquí las tres marcas retocadas por el lápiz de Falla en A7 (las mismas son citadas también en el siguiente apartado): [II, 1], [III, 1] y [III, 38]; la primera y la tercera fueron modificadas por el lápiz de Falla (a un *tempo* más rápido y a un *tempo* más lento, respectivamente) y la del medio se mantuvo tal cual era en azul por verse ratificada por el lápiz de Falla. Estas marcas son tres de las CINCO que Falla modificó en su manuscrito por marcas a lápiz (computadas entre las DIECISÉIS marcas a lápiz del manuscrito) que recordamos aquí:

⁷⁸⁹ La marca de [III, 1] es la única preexistente en azul que aparece ratificada a lápiz de Falla exclusivamente en A7; hay otra marca preexistente azul ratificada a lápiz de Falla, pero en este caso en manuscrito y A7: [II, 75].

⁷⁹⁰ Las marcas de [II, 59] y [III, 110] son las dos únicas marcas azules que no aparecen tachadas en el manuscrito y, sin embargo, no pasaron a la edición (ni a A8); la razón puede estar en que sí aparecen tachadas en A7, sin marca metronómica de sustitución (al igual que en el manuscrito).

⁷⁹¹ En el manuscrito ocho de las DIEZ marcas azules aparecen tachadas; las dos que no aparecen tachadas son [II, 59] y [III, 110] (las cuales sí aparecen tachadas en A7); en A7 aparecen seis tachadas: [I, 21], [II, 1], [II, 59], [II, 103], [III, 38] y [III, 110] y cuatro no tachadas: [I, 80], [I, 112], [III, 1] y [III, 65]. Por tanto aparecen tachadas en ambos documentos tan sólo cuatro marcas: [I, 21], [II, 1], [II, 103] y [III, 38].

- [II, 1]: [Negra=108] / [Negra=100] en manuscrito / [Negra=120] en A7
- [II, 103]: [Negra=104] / [Negra=84] en manuscrito / tachada sin sustitución en A7
- [III, 1]: [Negra=144] / [Negra=132] en manuscrito / [Negra=144] no tachada y ratificada por Falla a lápiz en A7
- [III, 38]: [Negra=92] / [Negra=84] en manuscrito / [Negra=76] en A7
- [III, 65]: [Negra=144] / [Negra=120] en manuscrito / azul [Negra=144] no tachada en A7

De las **SIETE** marcas azules restantes, tres de ellas no aparecen tachadas en A7:[II, 80], [II, 112] y [III, 65]; las otras cuatro sí aparecen tachadas en A7: [I, 21], [II, 59], [II, 103] y [III, 110].

Como ya dijimos para el manuscrito, las marcas de metrónomo azules fueron incluidas para acompañar indicaciones expresivas a lápiz, siendo las segundas anteriores en el tiempo (salvo si fueron modificadas *a posteriori*⁷⁹²; en cualquier caso la parte original siempre fue anterior). Más información sobre estas indicaciones expresivas a las que acompañaron las marcas metronómicas azules se encuentra en el capítulo [III, 2.2.2.2.] sobre marcas metronómicas azules del manuscrito.

2. con el **lápiz (carbón)** original de Falla (categoría 3, que es el mismo de la advertencia en portada cuya reproducción se encuentra en la Ilustración 21). En total son **SIETE** marcas metronómicas escritas a lápiz en la copia, y SEIS de ellas son distintas a las del manuscrito (y a las ediciones de Eschig).

Este es un hecho muy complejo que ha provocado sucesivas hipótesis en la búsqueda de una explicación coherente; resulta, cuanto menos, paradójico que la fuente puesta a disposición del proceso editorial presente un plan metronómico que no se ajusta al de las ediciones resultantes y que se vea, además, reforzado por el escrito de Falla en portada. Una vez analizado el documento en su cotejo con las demás fuentes y realizada la

⁷⁹² La fase de evolución de las indicaciones expresivas a mano y lápiz de Falla en manuscrito y A7 es la que hemos denominado intermedia 2, aunque en la mayoría de los casos no es consecuencia de un sólo acto de corrección y escritura, sino de varios cercanos en el tiempo; es por ello que hablamos de evolución. Véase [III, 2.3.] y [III, 3.4.], sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito y en A7 respectivamente.

comprobación de que las marcas metronómicas a lápiz de A7 no eran originales ni provenientes de las fases temporales tempranas o intermedias, llegó la segunda paradoja, pues tampoco resulta fácilmente comprensible que la copia A7 -elaborada al fin editorial a principios de 1920 en España a cargo de un copista de la SAE y entregada en mano por Falla a Eschig en su viaje a París de finales de mayo de 1920-, careciera de marcas metronómicas. Y aquí entra en juego la hipótesis que hemos defendido en las conclusiones de [III, 2.2.3.], la cual no podemos confirmar por falta de pruebas, puesto que no nos es conocido ningún ejemplar manuscrito pianístico de *Noches* de la época. Esta hipótesis defiende a la copia pianística manuscrita puesta a disposición de Eschig por carta de 28 de junio de 1920 y a las sucesivas pruebas de corrección de la edición del arreglo de Samazeuilh como vehículos de transmisión del plan metronómico ideado por Falla. Habían pasado pocas semanas desde la entrega física de A7 a Eschig y quizás en ese encuentro quedara establecido el siguiente paso a seguir entre compositor y editor, mediante el envío de una copia pianística para comenzar el proceso editorial de la edición de Samazeuilh que incluyera las marcas de metrónomo que lógicamente serían aplicadas a todas las ediciones de la obra. Un “très bon copiste” de París⁷⁹³, realizó así mismo la extracción de un juego de materiales orquestales desde A7 con anterioridad a la realización de otra copia orquestal encargada por Eschig, juego que proviene directamente de A7⁷⁹⁴.

Volvamos a las SEIS marcas de A7 que difieren de todas las demás fuentes fundamentales manuscritas y editadas, y que provienen de Falla y de su lápiz. Incluimos además la marca que aparece con el mismo valor en el manuscrito y que proviene, precisamente, de la marca azul preexistente en ambos documentos que Falla reescribió a lápiz (también en ambas fuentes, siendo el único caso en que esto sucede así); es la cuarta marca del listado, en el compás [II, 75]. Salvo esta cuarta marca, ninguna de las otras SEIS fue trasladada a A8 o a las ediciones, que, por el contrario, asumieron las del manuscrito⁷⁹⁵. En este listado indicamos, además, si existía marca metronómica azul

⁷⁹³ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado). Carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920.

⁷⁹⁴ Defendemos la hipótesis de que este juego de materiales fue el empleado para el proceso editorial de las partes instrumentales, acaecido en paralelo al orquestal; esta hipótesis gana puntos en relación con el capítulo listado de las erratas en las distintas fuentes de *Noches*, ya que existe cierta linealidad entre los errores de A7 y el juego de materiales editado por Eschig. Véase [III, 8.].

⁷⁹⁵ Según nuestra hipótesis, las marcas a lápiz de A7 a mano de Falla pertenecen a una fase temporal post tardía, que imposibilita cualquier tipo de traslado de las mismas a la copia A8 o a las ediciones de Eschig, cuyas realizaciones fueron anteriores. Tan sólo cuando A7 quedó inservible para el proceso editorial y volvió

previa (categoría 4 en manuscrito y categoría 2 en A7), que es un dato fundamental a tener en cuenta; aparece en primer lugar la marca de A7, en relación a la marca del manuscrito, que aparece seguidamente:

1. [I,1]: [Negra con puntillo=60] frente a [Negra con puntillo=50]
2. [II,1]: [Negra=120] frente a [Negra=100]; existía previamente una marca azul en ambos documentos [Negra=108], pero Falla la modificó de forma distinta en cada uno de ellos.
3. [II,51]: [Negra=126] frente a [Negra=120]
4. [II,75]: [Negra=144] igual a [Negra=144]; en ambos documentos figuraba previamente esta marca en azul; es el único caso en que la marca azul es ratificada por Falla a lápiz en ambos documentos.
5. [III,1]: [Negra=144] frente a [Negra=132]; en ambos documentos figuraba [Negra=144] en azul; Falla modificó la marca en el manuscrito y la ratificó a lápiz en A7.
6. [III, 38]: [Negra=76] frente a [Negra=84]; existía previamente una marca azul en ambos documentos [Negra=92], pero Falla la modificó de forma distinta en cada uno de ellos; es el único caso en que A7 refleja un *tempo* más lento que el manuscrito.
7. [III, 201]: [Negra=72] frente a [NO HAY marca metronómica]; es una marca exclusiva de A7 y es el único caso en que esto sucede.

De estas SIETE marcas, cuatro provienen de la marca azul preexistente en manuscrito y A7, entre las cuales se encuentra la azul no tachada de [II, 75] (ya mencionada), que Falla reforzó igual en ambos documentos; las otras tres resultan de marcas azules modificadas por Falla de forma diferenciada en cada uno de los documentos: [II, 1] tachada y sustituida por una marca más rápida en A7, [III, 1] no tachada en A7 y ratificada a lápiz

a España a manos de Falla, pudo asumir dichas marcas, que estimamos posteriores a 1922. En cualquier caso, tanto A8 como las ediciones de Eschig perseguían el plan metronómico que quedó plasmado en el manuscrito con posterioridad a la entrega a Eschig de A7 en junio de 1920 (falta de marcas, salvo de las azules), y que debió asumir, así mismo, la copia pianística enviada al editor en esas mismas fechas. A7 se alejó de este plan metronómico.

de Falla en su valor azul y [III, 38] tachada y sustituida por una marca más lenta en A7, en el único caso en que esto sucede⁷⁹⁶.

En cuanto a las otras tres marcas de las SIETE a lápiz en A7, una es la inicial de la obra, otra es una marca sobrevenida en ambos documentos (de forma diferente) junto a la indicación *Poco animato*⁷⁹⁷ ([II, 51] número 7 de ensayo) y otra es exclusiva de A7 ([III, 201] única excepción en que esto sucede); en los dos primeros casos, la copia A7 expresa *tempos* más rápidos que el manuscrito.

En total hay sólo tres casos de marcas en A7 que no son más rápidas que en el manuscrito. Nos referimos a [II, 75], que aparece igual en ambas fuentes por provenir de la misma marca azul preexistente y no tachada; a [III, 38], que indica un valor más lento que el del manuscrito; y a [III, 201], que no es comparable por cuanto es una marca exclusiva de la copia. Además, la marca de [III, 38] es el único caso de modificación de Falla en A7 a una marca más lenta de la que constaba originalmente.

Recordemos que en el manuscrito, Falla tachó y modificó a lápiz cinco de las marcas azules preexistentes (que a su vez provenían del grupo de las DIEZ marcas azules tachadas del manuscrito), y resulta fundamental el dato de que las cinco apuntaron *tempos* más lentos que los originales⁷⁹⁸.

Si nos fijamos bien, las marcas iniciales de los tres movimientos de la obra reflejan *tempos* distintos en una y otra fuente; resumimos el dato aquí apareciendo en primer lugar la marca de A7, en relación a la marca del manuscrito, que aparece seguidamente:

1. [I,1]: [Negra con puntillo=60] frente a [Negra con puntillo=50]
2. [II,1]: [Negra=120] frente a [Negra=100]; existía previamente una marca azul en ambos documentos [Negra=108], pero Falla la modificó de forma distinta en cada uno de ellos.
3. [III,1]: [Negra=144] frente a [Negra=132]; en ambos documentos figuraba [Negra=144] en azul; Falla modificó la marca en el manuscrito y la ratificó a lápiz en A7.

⁷⁹⁶ Estas tres marcas, por tanto, aparecen también mencionadas en el grupo de las DIEZ marcas azules tachadas del manuscrito.

⁷⁹⁷ Véase su génesis y evolución en [III, 7].

⁷⁹⁸ Véase el análisis exhaustivo en [III, 2.2.2.3.] sobre las marcas metronómicas a lápiz del manuscrito original de Falla.

Quedan en evidencia las marcas significativamente más veloces de la copia A7; mientras que en los movimientos II y III, las mismas derivan de marcas azules preexistentes, la inicial de la obra es sobrevenida. Si las relacionamos con las indicaciones expresivas a las que acompañan, el carácter de los distintos movimientos toma un matiz diferente en una y otra fuente:

1. *Allegretto tranquillo e misterioso*, 6/8, la marca de A7 aporta un movimiento de la corchea más nervioso;
2. *Allegretto giusto*, 3/4, la melodía sinuosa de las violas punteada por los *pizzicatos* de violonchelos y contrabajos requiere gran agilidad con la marca de A7;
3. *Vivo*, 3/4, la veloz marca de A7 (igual que la preexistente azul) dota de gran brillantez al motivo inicial del movimiento;

Aunque de modo muy conciso, hemos querido apuntar estas diferencias. Para terminar, podemos observar que la marca preexistente azul del inicio del II movimiento derivó en direcciones opuestas en ambas fuentes: más lento en manuscrito y más rápido en A7 (es quizás la más significativamente diferenciada entre las tres marcas de inicio de movimiento); en el movimiento III, A7 mantuvo el valor de la marca azul (que es sensiblemente rápida), mientras que el manuscrito lo disminuyó moderadamente⁷⁹⁹.

Parece claro que cuando Falla añadió las marcas de metrónomo en A7, no tenía delante la referencia del manuscrito; de lo contrario no habría hecho tales diferencias. Es especialmente significativa, a la hora de apoyar esta hipótesis, la razón de que la marca metronómica del primer compás de la obra difiera de la del manuscrito y demás fuentes; como hemos comentado, la diferencia en un 6/8 entre la marca [Negra con puntillo=60] de A7 y [Negra con puntillo=50] del manuscrito es bastante sustancial, resultando la primera bastante más movida y nerviosa que la segunda⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, en el cual abordamos las diferencias entre el plan original de las marcas metronómicas azules del manuscrito y su modificación a través de las marcas a lápiz de Falla. Además, explicamos y analizamos los distintos errores que se generaron en el manuscrito y en otras fuentes en relación con las nuevas marcas a lápiz, que no siempre resultan claras en conjunción con las equivalencias de tiempo a las que acompañan.

⁸⁰⁰ La subdivisión propia de los compases ternarios provoca un *tempo* siempre fluido, con movimiento; un 6/8 que indica [Negra con puntillo=60] refleja este movimiento fluido a través de sus seis corcheas. Como sabemos, el manuscrito refleja una marca inicial de [Negra con puntillo=50], y siendo la segunda marca

La última de estas SIETE marcas en [III, 201]: [Negra=72] constituye una excepción, puesto que no existe marca metronómica alguna en el resto de fuentes; este compás coincide con el *Largo* aludido por carta de Falla a Ansermet de 19 de octubre de 1916⁸⁰¹.

El cómputo total de las marcas metronómicas de A7 asciende, por tanto, a 18, apareciendo la síntesis de todas ellas, junto a las indicaciones expresivas que acompañan y junto a las equivalencias en [III, 3.5.]:

CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición (5)+

SIETE azules del grupo de las diez tachadas en el manuscrito (de las cuales en A7 tres no aparecen tachadas y cuatro sí) (7)+

SIETE marcas a lápiz de Falla (de las cuales tres provienen de las cinco azules modificadas del manuscrito) (7)=

=19 – 1 (la marca duplicada de [II, 75]) = 18 marcas metronómicas.

El número de marcas metronómicas de la copia no es un fin en sí mismo, sino más bien un punto final al que se llega después de un análisis como el realizado; resultan prácticas e interesantes las distintas agrupaciones que nos vemos obligados a formar para hacer más cómodos y “visuales” estos cálculos de marcas. Además nos permite una comparación entre fuentes; frente a las 27 marcas del manuscrito, la copia A7 incluye nueve marcas menos. La diferencia proviene sobretodo de las escasas marcas que Falla incluyó en la copia, pues según el análisis realizado, de las SIETE que figuran a lápiz suyo, cuatro provenían de marcas azules preexistentes (aunque dos de ellas resultarían

metronómica que aparece en la obra exactamente la misma en [I, 21]: [Negra con puntillo=50] (derivada de una marca azul preexistente), el *tempo* se mantiene igual hasta la marca siguiente de [I, 39] [Negra con puntillo=66].

⁸⁰¹ Esta marca es analizada en [III, 2.2.1.] desde el punto de vista de la indicación expresiva a la que acompaña, la cual sufrió un complejo proceso evolutivo a través de distintas fases, conformándose definitivamente en el manuscrito como ([Negra=Negra con puntillo] *precedente*, *Con ampiezza, ma non troppo*, sin marca metronómica. Véase el inicio del capítulo [III, 2.2.1.]. La carta mencionada es AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), escrita por Falla a Ansermet y fechada el 19 de octubre de 1916, a raíz de la próxima interpretación de *Noches* en Ginebra el 4 de noviembre. NOMMICK, Yvan, “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”, en *Jardines de España: de Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. *Op. cit.* pp. 27-38. Este documento se halla así mismo reproducido en su idioma original -el francés- en: TAPPOLET, Claude. *Op. cit.* pp. 162-163.

modificadas y las otras dos ratificadas en su valor azul, todo a lápiz), siendo, por tanto, sólo tres las marcas originales de la copia. Como hemos dicho, todas las que incluyen un nuevo valor (en total cuatro: dos marcas nuevas y dos derivadas de marcas azules) reflejan tempos más rápidos, salvo la de [III, 38]: [Negra=76], en la que Falla apuesta por un valor no sólo más lento que el de la marca preexistente azul en ambos documentos [Negra=92], sino también más lento que el modificado en el manuscrito [Negra=84]⁸⁰². La intervención de Falla en su manuscrito es, por el contrario, mucho mayor, incluyendo DIECISÉIS marcas a lápiz, de las cuales diez fueron originales; la diferencia en el número de las mismas, el distinto valor que reflejan las marcas y la inclusión de las del manuscrito en la copia A8 y en las ediciones de Eschig constatan el peso y el significado de las del manuscrito sobre las de A7.

El devenir de la copia A7 es complejo y confuso; fue de la mano del manuscrito desde su elaboración hasta su entrega a Eschig, constituyendo un medidor temporal relevante en cuanto a la introducción de marcas en el manuscrito a través de su reflejo en la copia. Mientras que algunas modificaciones a lápiz del manuscrito puedan despistar en cuanto a la fase temporal de introducción de la marca, debido a la coincidencia en la herramienta (el lápiz es la base del documento original de Falla), su traslado a A7 sobre la base a tinta negra del copista resulta más visible y claro. Las fases temporales temprana e intermedias⁸⁰³ ilustran los distintos estadios de traslado de información del original a la copia, en distinto modo y forma, pero todos ellos anteriores a junio de 1920. A partir de entonces se generó una nueva linealidad en la información que reflejan las distintas fuentes excluyendo a A7, una vez su contenido fue copiado. Sus lagunas informativas quedaron suplidas con el concurso de los elementos editoriales de la versión de Samazeuilh, así como de las pruebas editoriales de una y otra versión (Samazeuilh y orquesta), dando lugar a la copia manuscrita orquestal A8 –o similar-, receptora de todas y cada una de las marcas esenciales para la edición orquestal.

⁸⁰² La diferencia de [III, 38] entre la nueva marca a lápiz de Falla [Negra=76] y la preexistente en azul [Negra=92] es sustancial, sobretodo en este caso en el cual la marca inmediatamente anterior [III, 1] y posterior [III, 65] es [Negra=144], un tempo muy rápido que prácticamente lo dobla.

⁸⁰³ Véanse los capítulos [II, 3.] y [III, 4] sobre la cronología de las distintas fases temporales de introducción de información en manuscrito y A7, respectivamente.

La entrega a Eschig de la copia A7 a mano de Falla en su viaje a París en las primeras semanas de junio de 1920 supuso, por fin, el comienzo del proceso editorial y de la consecuente fijación de inscripciones y anotaciones que reflejarían las distintas ediciones en sus varias versiones. Su evolución posterior es confusa; nuestra hipótesis es que, una vez trabajada (en sus marcas de maquetado) y copiada (transformada en A8 –o similar-) por el personal contratado por Eschig, con el concurso de los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh, la misma protagonizó una desaparición temporal que la mantuvo alejada de los conciertos y de los músicos en activo. Su contenido quedó, entonces, como congelado, ajeno a las modificaciones que Falla continuó haciendo en su manuscrito. Esta es la razón principal por la que las marcas metronómicas a lápiz evolucionadas del manuscrito nunca fueron trasladadas a A7, y la razón de que aparezcan, en su lugar, otras marcas de metrónomo a lápiz que responden a valores o *tempos* distintos (y más rápidos). Perteneciendo unas y otras a la mano de Falla, su contenido es distinto y su factura pertenece a etapas distintas, siendo anteriores las del manuscrito. Estimamos que las de A7 llegaron en un periodo bastante más tardío, causando estos cambios interpretativos en un Falla que no quiso contemplar los valores que anteriormente había plasmado en su manuscrito (y en las ediciones, hecho aún más trascendental por la vigencia que ello supone). Parece lo más probable pensar que Falla fuera consciente de esta diversidad de anotaciones en ambas fuentes dentro de una horquilla temporal relativamente reducida, pues su conciso catálogo de obras junto al control que de cada una de ellas tenía, propicia esta hipótesis. Además juega a su favor el hecho de que Falla incluyera en portada la advertencia de “seguir estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”, a sabiendas de que eran distintas de las del resto de copias; y sobretodo que iban a ser distintas de las que incluirían las ediciones de Eschig, las cuales permanecerían en el tiempo⁸⁰⁴. Nos planteamos la posibilidad de que estas marcas de metrónomo únicas hubieran podido ser contempladas para una puntual y específica interpretación de la obra, pero no nos encaja entonces que hubieran sido escritas de forma definitiva en una fuente que tan importante y fundamental había sido en el proceso editorial de *Noches*. El escrito está realizado con la misma herramienta que las SIETE marcas metronómicas a lápiz (carbón) de la categoría 3; estimamos que es del mismo periodo que las marcas, es decir, el más posterior de todos en cuanto a fases de introducción de información se refiere por

⁸⁰⁴ Las ediciones de Eschig, de hecho, perduran entre nosotros hace casi un siglo (1923-2020); y, a pesar de las nuevas ediciones revisadas Urtext de reciente aparición, continuarán activas aún durante alguna generación futura, por cuanto es la partitura que todos nosotros poseemos en nuestras bibliotecas musicales.

parte de Falla en su particular proceso de *work in progress* de *Noches*, sólo que en este caso la misma es volcada sólo en A7. La hemos calificado de fase POST TARDÍA (nuevos añadidos en a7) y durante la misma la copia A7 se convirtió en partitura de trabajo, labor para la que no había sido concebida y que no había desempeñado con anterioridad. Falla escribió en portada:

L'auteur sera reconnaissant a MM. les chefs d'orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications mètronomiques proposèes⁸⁰⁵.

La inscripción iba dirigida a directores de orquesta y solistas interesados en interpretar la obra, a los cuales advertía de esa estricta observancia de las indicaciones metronómicas; no incluía en los destinatarios a los editores, los cuales, ya habían llevado a cabo su elección (por medio de Falla) en cuanto al contenido a incluir en la publicación cuyo proceso editorial ya había comenzado.

3.3. Conclusiones.

La conclusión más importante de este análisis es que la copia XLIX A7 fue la partitura modelo sobre la cual se inició el proceso editorial de *Noches* en su versión original para piano y orquesta. Ejerció también como partitura desde la cual Samazeuilh llevó a cabo su particular reducción orquestal a un piano a cuatro manos, y días después fue puesta a disposición de Eschig para iniciar el proceso editorial. Prueba de que el contenido de las ediciones proviene de A7 es que los escasos errores originados en la fuente A7 se encuentran, así mismo, mayormente trasladados en las ediciones de Eschig (en los casos en los que su corrección escapó a las fases de prueba de corrección). Otra prueba que confirma este hecho es la inscripción en alemán a lápiz azul grueso que figura en la portada de A7 y que corresponde a los grabadores de Leipzig que llevaron a cabo parte del proceso editorial de *Noches* en su versión orquestal.

La copia A7 fue realizada en España, presumiblemente a mano de algún copista de la Sociedad de Autores Españoles (conclusión derivada del papel empleado, el cual incluye

⁸⁰⁵ Traducción al español: “El autor agradecerá a los señores directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”. Véase Ilustración 21.

su marca), en los primeros meses del año 1922 (conclusión deducida de la fecha de entrega de la misma en manos de Eschig).

Otra conclusión derivada de la lectura de la correspondencia es que la copia A7 fue entregada en mano por Falla a Eschig en las primeras semanas de junio de 1920 en París, a raíz de un viaje del compositor (son varias las cartas que documentan este viaje, así como la interpretación de sus *Noches* el 3 de junio en la Sala *Gaveau* desde la reducción orquestal a un piano a dos manos, acompañando en el papel solista a Rosa García Ascot). Así mismo resulta muy interesante la mención a la modificación de marcas metronómicas que Falla apunta a su editor en agosto de 1920, aludiendo a las marcas azules con las que A7 había llegado a manos del editor tan sólo dos meses antes.

Una vez establecida la conclusión de que el manuscrito constituyó una fuente sin presencia de marcas metronómicas de origen⁸⁰⁶, resulta lógico concluir lo mismo en relación a la copia A7; siendo la copia fiel reflejo del manuscrito original, no pudo incluir marcas que no existían en la fuente principal. Sin embargo, adoptó las más antiguas marcas metronómicas azules en tiempo y forma igual al manuscrito, las cuales evolucionaron en las fuentes de modo paralelo. Las que fueron tachadas (en una u otra fuente, o en ambas) no trascendieron a la copia A8 ni a las ediciones de Eschig; algunas de ellas desaparecieron y otras fueron modificadas por el lápiz de Falla en un estadio temporal posterior y diferenciado, a través de marcas distintas en una y otra fuente. Como regla general, las de A7 son de factura posterior (las atribuimos a su vuelta a España a manos de Falla una vez cumplida su función en el proceso editorial) e indican tiempos más rápidos que los modificados en el manuscrito. Esta es otra conclusión fundamental.

Mientras que el contenido de A7 constituye la base sobre la que fueron elaboradas tanto la reducción de Samazeuilh, como la edición orquestal, como la edición de las partes instrumentales, el plan metronómico de la obra no proviene de A7, sino de algún elemento del proceso editorial de la versión de Samazeuilh, que se inició antes que el orquestal. No debemos olvidar que el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh ayudó a sistematizar los parámetros que, de esta forma, pudieron quedar fijados para todas las ediciones. Su leve adelanto temporal con respecto a la edición orquestal sirvió de gran

⁸⁰⁶ Véase capítulo [III, 2.2.3.].

ayuda, pues Falla contaba ya con las segundas pruebas editoriales del arreglo de Samazeuilh en enero de 1922, cuatro meses antes de recibir la copia A8 –o similar- junto a las primeras pruebas de corrección de la edición de orquesta; y todas estas fuentes contenían ya de forma unívoca el plan metronómico de la obra. Es probable que la copia pianística manuscrita que Eschig recibió el 28 de junio de 1920 (poco después de la entrega en mano de la copia A7) contara finalmente con la fijación de un plan de marcas metronómicas, por parte de un Falla que estaba preocupado por dejarlas lo mejor definidas posible de cara al inicio del proceso editorial. Y esta es una hipótesis que hemos apuntado ya en el capítulo sobre las conclusiones del manuscrito⁸⁰⁷ y que no podemos confirmar, por cuanto, lamentablemente, ninguna copia pianística manuscrita de la época nos es conocida. Pero el argumento es de peso, si pensamos que de alguna forma tuvieron que visualizar los grabadores de Eschig las marcas metronómicas de la obra; A7 mostraba tan sólo las marcas metronómicas azules, pues de haber mostrado otras, hubieran coincidido con las del resto de fuentes fundamentales. No deja de ser paradójico que la copia manuscrita puesta a disposición y empleada para el proceso editorial careciera de un plan metronómico, seguramente en proceso de fijación definitiva por parte de Falla, quien en los días siguientes a su viaje quizás alcanzara a definir y plasmar en la copia pianística que el editor recibió el 28 de junio de 1920.

La correspondencia entre sus protagonistas no aclara la cuestión, que probablemente fue tratada verbalmente en el encuentro parisino que tuvieron en las primeras semanas del mes de junio de 1920 editor y compositor. Además, ellos estaban acostumbrados a lidiar con estos procesos, no teniendo que aclarar asuntos claros y consabidos para ellos de cara a terceros.

Como hemos afirmado ya en las conclusiones sobre el manuscrito⁸⁰⁸, ninguna de las DIECISÉIS marcas metronómicas a lápiz del manuscrito figura tal cual en la copia A7 (salvo la marca de [II, 75], cuya razón es clara: la misma ya aparecía en azul con el valor de [Negra=144], el cual reescribió Falla a lápiz en manuscrito y A7 reforzando su vigencia). Este es un dato sumamente importante, por cuanto demuestra que el contenido de la copia A8 –o similar- referido a este parámetro no derivó de A7, sino de otra fuente empleada en el proceso editorial. Defendemos de nuevo la hipótesis de la copia pianística

⁸⁰⁷ Véase capítulo [III, 2.2.3.].

⁸⁰⁸ Véase capítulo [III, 2.2.3.].

manuscrita y de las sucesivas pruebas de corrección de la edición del arreglo de Samazeuilh como vehículos de transmisión del plan metronómico.

Los materiales instrumentales editados de Eschig derivan, así mismo, de la copia A7 a través del juego que el editor encargó extraer a un copista parisino nada más disponer de la copia tras el empleo que de la misma hizo Samazeuilh; este hecho queda documentado por carta de agosto de 1920 y justificado por la similitud de los contenidos en una y otra edición (orquestal y materiales).

El manuscrito y la copia A7 fueron de la mano desde el nacimiento de la copia hasta su entrega efectiva a Eschig, la cual señala el inicio del proceso editorial de *Noches*. Falla demostró un amplio cuidado de la copia mediante la actualización de su contenido en las fases temprana e intermedias (previas a su entrega al editor); dicha actualización fue realizada en distintas fases tanto a mano del copista como de la suya propia⁸⁰⁹.

Como ya hemos apuntado, en junio de 1920 manuscrito y A7 se separaron; y a partir de ahí tomaron caminos separados. En A7 los grabadores de Eschig marcaron el plan de maquetado de la futura edición orquestal (80 páginas); este diseño gráfico junto al contenido de A7 actualizado con el plan metronómico y otros parámetros derivados de las distintas pruebas de corrección dieron lugar a la nueva copia manuscrita A8 —o similar— (que incluyó dos páginas extra, en total 82). Desde esta copia, con sus aciertos y errores, fueron realizadas las planchas de grabación, cuya impresión fue efectuada en Leipzig entre agosto y septiembre de 1923. La copia A8 fue enviada a Falla junto a las primeras pruebas de corrección de la versión orquestal en abril de 1922.

Por último, otras conclusiones apuntan a la labor de la copia A7 como partitura de trabajo una vez puso fin a su función en el proceso editorial de la obra, hecho que ubicamos en los comienzos de 1922. En esta fase post tardía volvería a España y acogería las marcas metronómicas a mano de Falla, junto a la advertencia de portada.

⁸⁰⁹ Véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la cronología de introducción de marcas en manuscrito y A7, respectivamente.

3.4. Cronología de las fases de introducción de marcas en A7.

Dentro de todas las fuentes, el manuscrito y la copia A7 guardan una relación muy estrecha y completamente paralela desde la existencia de la copia hasta su entrega efectiva a Eschig; su maquetado prácticamente idéntico, la fidelidad de su copista y la actualización permanente de la copia en cuanto a las marcas del manuscrito hacen de ellas dos partituras muy similares. En esta relación directa y estrecha queremos distinguir tres grandes y clarísimos bloques, relativos a la cronología en el traslado de información de la primera a la segunda; pues como ya hemos referido, la copia A7 se constituye en un medidor temporal de enorme trascendencia:

-cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista son **TEMPRANAS** (marcas de la categoría 3 del manuscrito y algunas de la categoría 4);

-cuando aparecen corregidas o añadidas sobre el original del copista (a su mano, a la de Falla o a la de terceros), son posteriores o **INTERMEDIAS**; distinguimos tres fases intermedias:

1. rosa en manuscrito/mano del copista en A7,
2. lápiz de Falla en manuscrito (indicaciones expresivas)/mano de Falla en A7,
3. azul grueso en manuscrito/mano de un tercero en A7;

-cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son **TARDÍAS** o correcciones posteriores a junio de 1920 (entrega física de la copia en manos de Eschig).

Antes y después de estos tres grandes bloques existen otras fases de igual relevancia en este largo y complejo proceso que pasamos a resumir:

FASE ORIGINAL:

El cuerpo del texto original, a tinta negra y a mano de un copista de la Sociedad de Autores Españoles (Madrid), a semejanza del manuscrito en cuanto al contenido y siguiendo la misma disposición gráfica. Se nutre de la notación musical y de las indicaciones expresivas del lápiz de Falla en su manuscrito. Sin marcas metronómicas de origen, al igual que su modelo el manuscrito.

FASE TEMPRANA (AÑADIDOS INCLUIDOS DE ORIGEN EN A7)

Sobre su base a lápiz, aparecen en el manuscrito las inscripciones a lápiz rojo grueso (categoría 3) y algunas a lápiz azul grueso (categoría 4), que responden a la reescritura de marcas de Falla corroborando las indicaciones a lápiz que figuran de origen; responden a su faceta de director repitiendo, agrandando, corrigiendo o coloreando algún concepto de origen. Sólo algunas de ellas aportan nuevo contenido, el cual es incluido de origen a mano de su copista en A7. Estas marcas aparecen también en los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8, a mano de su copista, concretando de esta forma su datación de inclusión en el manuscrito como anterior a abril de 1916 (quizás a modo de revisión previa a la extracción de los materiales).

FASE INTERMEDIA1 (AÑADIDOS INCLUIDOS EN A7 A MANO DEL COPISTA)

Falla continuó introduciendo modificaciones en la notación musical e instrumental de su manuscrito, que marcó con tinta rosada (categoría 2 del manuscrito). Puesto que la copia A7 ya había sido elaborada sobre la base del manuscrito aún no modificado en este parámetro, su copista procedió a actualizarla, corrigiendo directamente sobre el original (con una herramienta igual o muy similar a la original) y/o pegando fragmentos de papel con las correcciones en fragmentos más extensos. Estimamos una datación cercana a junio de 1920 anterior a las fases intermedias 2 y 3.

FASE INTERMEDIA2 (AÑADIDOS A MANO DE FALLA)

Mientras el manuscrito resultaba enriquecido con marcas en distintos colores, Falla revisó las indicaciones expresivas, llevando a cabo un proceso evolutivo de numerosos cambios y añadidos a lápiz, los cuales resultan difíciles de observar por la coincidencia de la herramienta usada (siempre el lápiz). Pero realizó, así mismo, las mismas modificaciones en A7, también a lápiz (categoría 3 de A7) y en este caso más visibles por situarse sobre la base de la tinta negra de origen del copista. Estos cambios no son producto de un único acto de corrección y escritura, sino de varios cercanos en el tiempo; es por ello que hablamos de evolución (en cualquier caso la parte original de la marca expresiva siempre fue anterior a las marcas metronómicas azules, enmarcadas temporalmente en la siguiente fase). Estimamos una datación cercana a junio de 1920.

FASE INTERMEDIA3 (AÑADIDOS AZULES)

Falla introdujo las marcas metronómicas azules (categoría 4 del manuscrito), a mano en su manuscrito y por mano de una tercera persona en A7. De esta etapa son, así mismo, las escasas marcas violetas del manuscrito y de A7, prácticamente idénticas; sin embargo, la copia A7 contiene algunos añadidos violetas que aparecen a lápiz en el manuscrito de Falla, los cuales responden a marcas a modo de revisión⁸¹⁰. Estimamos una datación cercana a junio de 1920.

FASE PRE TARDÍA (A7 EN PARÍS)⁸¹¹

Tras estas diversas acciones prolongadas en el tiempo, la copia A7 fue entregada a Eschig para comenzar el proceso editorial (en las primeras semanas de junio de 1920); antes de ello, fue puesta a disposición de

⁸¹⁰ Es el caso de las marcas violetas en A7 de los compases [I, 184] y [II, 74], referidas a las violas o de [I, 162] en violonchelos; véase también el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los cuadernillos manuscritos de la cuerda MAT.A8 del estreno, en concreto los de las violas y violonchelos, en los cuales estas marcas aparecen de origen a mano de su copista, hecho que confirma que son inscripciones originales del manuscrito.

⁸¹¹ Las fases pre tardía y tardía que aparecen aquí desglosadas aparecen aunadas en la cronología sobre el manuscrito [II, 2.3.]; preferimos desglosarlas en el caso de A7, por cuanto las acciones que se llevaron a cabo sobre ella una vez en París son de gran trascendencia y significación (pre tardía en manos del editor y tardía en manos de los grabadores). Cronológicamente las dos fases son consecutivas y contemporáneas a la del manuscrito.

Esta fase la hemos obviado en la cronología correspondiente al manuscrito [II, 2.3.] porque, mientras resulta trascendental en el caso de A7 por las acciones que se llevaron a cabo sobre ella en París,

Samazeuilh, quien desde la copia llevó a cabo su reducción orquestal a un piano a cuatro manos. Inmediatamente después fueron extraídos unos materiales instrumentales desde la copia y vuelta a copiar por encargo de Eschig, incluyendo la modificación de algunas marcas metronómicas que Falla solicitó por carta de agosto de 1920. Sobre esta base se encargó la copia manuscrita A8 –o similar-, la cual fue elaborada según el contenido actualizado hasta la fecha de A7 y el diseño gráfico que indicaban dichas marcas (con dos páginas extra); a estos contenidos se sumaron tanto el plan metronómico establecido en los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh (casi paralelo al proceso de edición orquestal, pero algo anterior), como las marcas del manuscrito de la categoría 1.

FASE TARDÍA (AÑADIDOS DE LOS GRABADORES)

De los talleres de edición, A7 salió con las numerosas marcas de los grabadores para su maquetación, en negro y de pequeño tamaño. Sobre esta base se encargó la copia A8 –o similar-, la cual fue elaborada según el contenido actualizado hasta la fecha de A7 y el diseño gráfico que indicaban dichas marcas (con dos páginas extra); a estos contenidos se sumaron tanto el plan metronómico establecido en los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh (casi paralelo al proceso de edición orquestal, pero algo anterior), como las marcas del manuscrito de la categoría 1.

Mientras tanto, el manuscrito siguió evolucionando inmediatamente después de la entrega física de A7 en manos de Eschig, mediante las marcas de metrónomo escritas por Falla a lápiz. La revisión de estos conceptos fue total, tachando, borrando y modificando las marcas preexistentes por otras que indicaban tiempos más lentos. Ni estas indicaciones, ni las realizadas con la herramienta de la categoría 1 del manuscrito, fueron introducidas nunca en A7.

FASE POST TARDÍA (AÑADIDOS DE FALLA)

La copia A7 volvió a España una vez ejercida su función editorial (en fechas que estimamos cercanas a 1922) y Falla se encargó de incluir un plan metronómico a lápiz –categoría 3 de A7- (sólo constaban las azules). Quizás por el paso del tiempo, por un cambio en la toma de decisión de los *tempos*, o porque no recordaba las del manuscrito, optó por unas velocidades completamente distintas y en general más rápidas que las incluidas por Falla en su manuscrito y mantenidas en las ediciones de Eschig, salvo en dos ocasiones⁸¹²; además añadió una marca en [III, 201] que no aparece en ninguna otra fuente y que responde a [Negra=72]⁸¹³. Paralelamente añadió la advertencia de portada, donde advirtió sobre la rigurosidad del seguimiento de dichas marcas a cargo de directores y solistas; lamentablemente, la misma no aparece fechada. Hemos apuntado la hipótesis de que estas marcas pudieran responder a una particular y puntual interpretación de la obra con ciertos condicionantes acústicos.

Asimismo, la copia A7 ejerció su función como partitura de trabajo, recibiendo nuevas inscripciones en distintos colores y grafías (azul grueso de la categoría 2 y rojo grueso de la categoría 4) a mano de directores; son evidentes las marcas de Falla, que en ocasiones se corresponden con las del manuscrito.

FASE EDICIÓN

Con la aparición de la edición de Eschig en 1923, las copias manuscritas siguieron circulando durante un tiempo, conviviendo con las editadas. La copia A8, maquetada según la propuesta de los grabadores de Eschig en A7, y con un contenido principalmente basado en la misma copia, fue la base sobre

⁸¹² Las dos excepciones son:

-[II, 75], [Negra=144], preexistía como marca azul no tachada en ambos documentos, reescrita por Falla a lápiz en manuscrito y en A7, pasó a A8 y a la edición con el mismo valor.

-[III, 38], [Negra=84] en manuscrito y [Negra=76] en A7; estas marcas provienen de la preexistente azul tachada [Negra=92] que ambos documentos modificaron a tempos más lentos; y es el único caso en que A7 establece una marca metronómica con un valor más lento que el manuscrito.

⁸¹³ Esta marca es analizada en [III, 2.2.1.] desde el punto de vista de la indicación expresiva a la que acompaña, la cual sufrió un complejo proceso evolutivo a través de distintas fases, conformándose definitivamente en el manuscrito como ([Negra=Negra con puntillo] *precedente, Con ampiezza, ma non troppo*, sin marca metronómica. Véase el inicio del capítulo [III, 2.2.1.].

la que se montó la edición orquestal, con sus aciertos y errores. Algunas de estas erratas fueron señaladas por Falla en las pruebas editoriales AMF XLIX B2 y B3⁸¹⁴, y no corregidas en los casi cien años de vigencia de la edición de Eschig (1923-2020), la cual continuará en uso aún durante varias generaciones (junto a las nuevas que vayan surgiendo). Los hallazgos del manuscrito original, de la copia A8 y de los materiales instrumentales manuscritos del estreno MAT.A8, consecuencia de esta investigación y fuentes fundamentales de este trabajo, propician una revisión rigurosa y fundamentada de la partitura.

3.5. Síntesis de las marcas expresivo-metronómicas⁸¹⁵.

Las marcas de metrónomo y las anotaciones de equivalencias rítmicas de A7 están especificadas según su proveniencia, en base a un sistema de signos que aparece al final de la síntesis aquí reproducida. El detalle de las indicaciones expresivas, puesto que requieren una explicación más extensa, lo reservamos para el capítulo [III, 7.], donde analizamos cada una de ellas de forma particular. Aquí queda reproducida la indicación en su forma más posterior resultante de los diversos cambios, tachados y/o añadidos. Una vez establecida la categoría original+ para las indicaciones expresivas en la síntesis de marcas expresivo-metronómicas del manuscrito en el capítulo [III, 2.4.] consideramos innecesario volver a marcarlas aquí. Las equivalencias rítmicas también resultan analizadas en [III, 7.], pero como vemos en esta síntesis, provienen de origen a mano del copista⁸¹⁶ o a lápiz de Falla. Todas las expresiones son literales, respetando la ortografía

⁸¹⁴ El detalle de estas cuatro erratas aparece en el capítulo [III, 8.9.], dedicado a las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas: manuscrito, A7, A8, edición de la partitura de orquesta y piano, edición de la parte de piano, edición de la versión de G. Samazeuilh y las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición. De las cuatro erratas: la primera procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, la segunda de la edición para piano y orquesta de Eschig, la tercera del manuscrito y la cuarta de A8 –o similar-. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

⁸¹⁵ El detalle de cada una de las inscripciones y de sus distintos estadios temporales aparece ampliamente analizado en [III, 7.]. De hecho, la síntesis aquí reproducida es la derivada del análisis y estudio llevado a cabo en dicho capítulo.

⁸¹⁶ Las equivalencias rítmicas de origen en el manuscrito son estas tres (marcadas con + en la Síntesis):
[III, 101]: [Negra con puntillo=Negra]
[III, 201]: [Negra=Negra con puntillo]

original (incluso si conllevan errores); los paréntesis de las marcas metronómicas son, así mismo, literales.

I, *En el Generalife*

1, *Allegretto tranquillo e misterioso* ([Negra con puntillo =60])*****

21, *Tempo* [Negra con puntillo =50]***

39, *Poco piú animato* [Negra con puntillo =66]**

63, *Poco stringendo*

72, *Tempo giusto*

80, *a tempo* [Negra =120]*****

96, *a tempo con ampiezza* +

108, *Tranquillo*

112 *Tempo* [Negra = 84]*****

128, *Poco Sostenuto*

136, *Poco calmo* [Negra = 58]*

154, *a tempo*

176, *Piu leggero* [Negra=88]**

216, *Largamente*

II, *Danza lejana*

1, *Allegretto giusto* ([Negra=120]), constaba [Negra=108]****

51, *Poco animato* ([Negra = 126])*****

59, *Tempo giusto – molto ritmico* [Negra=126]*****

67, *Accelerando, ma pochissimo e gradualmente... sino...il...*

75, *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144])*/***** (doble perspectiva de la marca)

103, *Doppio meno vivo*, [Negra=104]***

140, *Stringendo sempre ma gradualmente*

148, *Tempo giusto, ma vivo*

152, *Tempo*

172, *Poco animato* [Negra=126]*

[III, 223]: [Corchea=Corchea]; las tres se encuentran en el movimiento III y son, así mismo, trasladadas a la copia A7 de origen por su copista (véase la llamada Ω en el caso de [III, 101]).

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

- 1, *Vivo* [Negra=144]*****/***** (doble perspectiva de la marca)
- 38, *Allegro moderato* ([Negra =76], constaba ([Negra =92])****
- 65, *Tempo 1º (vivo)* [Negra=144]*****
- 87, ([Corchea=Corchea]) –suena a 6/8-*****EQUIVALENCIA (3localizaciones)
- 89, ([Corchea=Corchea]) –suena a 3/4-*****EQUIVALENCIA (3localizaciones, único de A7; no aparece en el gráfico que incluye el capítulo [III, 7.] por no provenir del manuscrito)
- 91, ([Corchea=Corchea])*****EQUIVALENCIA (3localizaciones)
- Ω 101, [Negra con puntillo=Negra]+(localización sobre la cuerda)/*(2localizaciones sobre piano y sobre flauta) EQUIVALENCIA (doble perspectiva)
- 109, NADA
- 110, [Negra con puntillo=120]*****
- 158, *a tempo, ma poco meno mosso*
- 174, *a tempo, ma quasi doppio piu lento* ([Corchea=Negra])+ EQUIVALENCIA (3localizaciones, las 3 tachadas)
- 186, *Tempo, ma liberamente* (añadido posterior)
- 201, *Con ampiezza ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo])+ EQUIVALENCIA (2localizaciones), ([Negra=72])*****
- 223, ([Corchea=Corchea])+ EQUIVALENCIA (4localizaciones)

Explicación de signos:

+ original copista

*marca azul sin tachar que pasó a A8 y edición

**marca azul sin tachar que pasó a edición y no a A8

***marca azul tachada en A7 (y en manuscrito) sin sustitución (no en A8 ni en edición)

**** marca azul tachada en A7 (y en manuscrito) y sustituida por otra a lápiz

*****marca azul sin tachar en A7 (tachada en manuscrito), sin sustitución (no en A8 ni en edición)

*****marcas a lápiz de Falla

*****marca azul tachada en A7 (sin tachar en manuscrito) sin sustitución

Ω La marca de [III, 101] en A7 aparece en tres localizaciones: de origen a mano del copista en la localización sobre la cuerda, y a lápiz azul grueso en las otras dos (sobre las flautas y sobre el piano). Es contemplada desde su doble perspectiva.

La marca de [II, 75] aparece contemplada en su doble perspectiva: como una de las CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición, y como una de las SIETE marcas a lápiz de Falla que pasaron a la edición (dentro de las cuatro que provienen de marcas azules preexistentes, en este caso ratificada por el lápiz de Falla en A7 y en el manuscrito).

La marca de [III, 1] aparece contemplada, así mismo, en una doble perspectiva: como marca azul no tachada (aunque no forma parte de las CINCO marcas azules no tachadas del manuscrito que pasaron a la edición) y como una de las SIETE marcas a lápiz de FALLA (dentro de las cuatro que provienen de marcas azules preexistentes, en este caso ratificada por el lápiz de Falla exclusivamente en A7).

He aquí, de nuevo, el cómputo total de las marcas metronómicas de A7, que volvemos a incluir a modo de resumen final junto a la síntesis de sus marcas:

CINCO marcas azules no tachadas que pasaron a la edición (5)+

SIETE azules del grupo de las diez tachadas en el manuscrito (de las cuales en A7 tres no aparecen tachadas y cuatro sí) (7)+

SIETE marcas a lápiz de Falla (de las cuales tres provienen de las cinco azules modificadas del manuscrito) (7)=

=19 – 1 (la marca duplicada de [II, 75]) = 18 marcas metronómicas.

3.6. Reflexión sobre las posibles hipótesis metronómicas previas a la localización del manuscrito original de *Noches*.

Hasta hace bien poco tiempo, la copia XLIX A7 ha sido la única fuente orquestal manuscrita de *Noches*, contemporánea a Falla, a la que hemos podido tener acceso; la misma, conservada en AMF se encuentra catalogada por Antonio Gallego, con la confirmación de que fue la copia empleada para iniciar el proceso editorial de la obra. Junto a ella, los otros elementos disponibles para su consulta y análisis han sido las pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh (principalmente los ejemplares B9 y B10) y los ejemplares de bolsillo B2 y B3 de la versión orquestal, todos ellos marcados por

Falla (y por Samazeuilh en B9). El siguiente paso son las ediciones de Eschig –arreglo de Samazeuilh, piano solo, partitura orquestal, materiales editados-, todas ellas históricas por ser contemporáneas de Falla y contar con un siglo de existencia (1923-2020) durante el cual su vigencia ha sido absoluta (como lo sigue siendo); consecuentemente el proceso editorial con el que fueron elaboradas pertenece, así mismo, a otra época que las confirma en su carácter de históricas.

Una vez expuesto el estado de la cuestión en cuanto a las fuentes (manuscritas y editadas) de *Noches en los jardines de España* hasta 2016 (fecha del hallazgo del manuscrito), nos surge una reflexión en relación a las posibles hipótesis que los musicólogos e investigadores hayan podido elaborar sobre la evolución del plan metronómico que presenta la obra en la edición. Como sabemos, el plan metronómico que refleja A7, reforzado por la advertencia de Falla en portada, es absolutamente diferente al de las ediciones resultantes de la propia copia; y no habiendo existido la posibilidad de acudir a otras fuentes que las expuestas (y que son todas impresas) resulta difícil, por no decir imposible, dar una explicación coherente a tal hecho.

En los comienzos de esta investigación, este tema resultó un escollo importante que planteó muchas dudas y retrasos en el avance de la misma; una vez tuvimos la posibilidad de acceso al manuscrito, comenzamos un análisis complejo sobre sus marcas, y pudimos establecer las distintas fases cronológicas de su introducción. Pero este argumento por sí sólo tampoco esclarecía la situación; pues si A7 había sido el eslabón intermedio entre manuscrito y ejemplar editado en el proceso editorial, cómo era posible que reflejara un plan metronómico diferente tanto del manuscrito como de las ediciones resultantes? Los distintos estudios de la fuente confirmaban que efectivamente así había sido, porque los contenidos (de notación musical, marcas expresivas y otros parámetros) de las ediciones mostraban una proveniencia coherente desde A7; sin embargo el plan metronómico se alejaba rotundamente del mismo. Aún tuvieron que pasar los meses para que contáramos con nuevas fuentes manuscritas históricas, como son la copia manuscrita orquestal A8 y los materiales instrumentales manuscritos MAT.A8; la posibilidad de estudio de la copia A8 fue fundamental, descubriendo en una fuente manuscrita un contenido y un maquetado casi idéntico al de la edición orquestal de Eschig.

Este hecho nos llevó a documentarnos e ilustrarnos sobre los distintos procedimientos empleados en la época para copiar y editar partituras, tanto desde el punto de vista técnico como contextual, el cual nos ilustró sobre la importancia de las copias manuscritas en el proceso, así como de otros mecanismos marcados entre sus páginas de cara a las futuras elaboraciones de planchas de impresión (por ejemplo las marcas de maquetado que presenta A7).

Todo esto, junto a la lectura repetida una y mil veces de la correspondencia (la cual incluye términos en francés referidos a tecnicismos editoriales dentro de un lenguaje coloquial) y el cotejo exhaustivo de cada una de las fuentes fundamentales ha propiciado la viabilidad de la tesis que defendemos con esta investigación.

A raíz de este trabajo podemos concluir que las marcas metronómicas de A7 no son de origen, dato que abre la vía a nuevas e inesperadas posibilidades; pero aún más significativa es la conclusión de que las mismas pertenecen a una fase temporal posterior al inicio del proceso editorial de *Noches* en cualquiera de sus versiones (como sabemos, la del arreglo de Samazeuilh fue la primera). Y estas dos conclusiones son las claves fundamentales para poder trazar una línea argumental válida y coherente con los datos que muestran unas y otras fuentes (principalmente A7 y las ediciones de Eschig). Sin embargo, ninguna de estas conclusiones habría sido posible si la investigación no hubiera podido realizarse con el concurso de todas y cada una de ellas (principalmente las fuentes fundamentales manuscritas, porque las editadas eran conocidas y catalogadas).

En años anteriores al hallazgo del manuscrito original de Falla, de la copia A8 y de los materiales instrumentales del estreno MAT.A8, resulta absolutamente intrincado elaborar una hipótesis que explique la desconexión real entre las anotaciones metronómicas de A7 y las de las ediciones de Eschig; en ausencia de los eslabones de la cadena necesarios, resulta inviable una explicación.

Una vez más, queremos dar la importancia debida a los hallazgos de esta investigación, no sólo de cara a las conclusiones primordiales de este trabajo y a las que podrán presentar las futuras líneas de investigación que el mismo abre sobre *Noches en los jardines de España*, sino también en el ámbito general de la musicología española.

4. Copia manuscrita A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 (Madrid).

La copia manuscrita A8 es una de las cuatro fuentes fundamentales de este trabajo de investigación. El original se encuentra en los archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, sitos en sus dos sedes madrileñas de la calle Barquillo número 8 y del Teatro Real.

Recordemos el párrafo sobre A8 en la presentación de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo: la copia manuscrita A8, sin fechar, a mi entender elaborada en los primeros meses de 1922⁸¹⁷ a cargo de Eschig, según el texto musical de A7 actualizado y las inscripciones de Falla de los últimos meses (y años) en cuanto a metrónomos y otros conceptos volcados en su manuscrito; maquetada según las marcas que los grabadores de Leipzig establecieron en A7 y destinada a servir como modelo para la grabación en planchas de la partitura. Descubierta y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede del Teatro Real de Madrid, junto a 24 de los 54 cuadernillos manuscritos del material del estreno de la obra MAT.A8 (complementarios a los 30 cuadernillos manuscritos de cuerda instrumental de la carpeta 289bis); su portada refleja el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. Contiene escasas anotaciones de Falla sobre el original del copista, así como marcas de terceros. 82 páginas de música⁸¹⁸. Funcionó escaso tiempo como partitura de dirección. XLIX A8,

⁸¹⁷ Eschig incluyó esta copia manuscrita en carta a Falla de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013), junto a las primeras pruebas editoriales orquestales. La copia contiene de origen correcciones llevadas a cabo en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (XLIX B9), permitiéndonos acotar las fechas de su factura entre enero y abril de 1922.

⁸¹⁸ Con el maquetado de esta copia se pretendía un mejor aprovechamiento del espacio, haciendo uso de sistemas de pentagramas dobles y triples según la intervención instrumental en los distintos pasajes de la obra, de forma que el número de páginas con notación musical disminuyó de 105 en manuscrito y A7 a 82 en A8 (con un desfase de dos páginas en relación al plan marcado en A7). La edición de Eschig redujo aún el número de páginas con notación musical a 80, siguiendo exactamente el plan marcado en A7, que ubicaba los primeros compases de la obra en la página 3 y finalizaba en la página 82 (exactamente lo mismo que hace la edición orquestal de Eschig). Sin embargo, el número de páginas de la copia A8 se corresponde a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922, en la que incluyó la “copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette dernière, 82 pages de grand format”, AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). La copia A8 no ha sido fuente ni objeto de estudio en ningún trabajo previo, por cuanto su existencia era desconocida hasta 2017, año en que la autora de esta investigación realizó el hallazgo; las ediciones Urtext de reciente aparición no la contemplan, siendo desconocida para los responsables de la edición. Véase capítulo [III, 4].

signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la tercera fuente en localizarse. Hablaremos siempre de la copia A8 -o similar- porque no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido y visualización gráfica- que se halle en paradero desconocido. Las dudas provienen principalmente de dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores⁸¹⁹ (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura⁸²⁰.

4.1. Introducción.

Como la copia A7, A8 fue elaborada al fin editorial; mientras que la primera ejerció de documento base en los inicios del proceso, la segunda entró en escena en un estadio más avanzado. Es por ello que establecemos una distancia temporal de casi dos años entre la factura de una y otra, tiempo durante el cual el manuscrito evolucionó de modo considerable. Podríamos apuntar una línea común de proveniencia de sus contenidos, por cuanto A7 fue copiada desde el manuscrito y A8 desde A7 (con el concurso de los elementos editoriales ya iniciados de la versión de Samazeuilh, los cuales vinieron a suplir las lagunas de A7 en cuanto a indicaciones metronómicas y otras marcas acaecidas en el lapso de tiempo transcurrido). Esta línea evolutiva desembocó, como sabemos, en la edición orquestal de Eschig de 1923 y en los materiales instrumentales de la obra.

La distancia de dos años en la elaboración de las dos copias manuscritas esenciales del proceso editorial de *Noches*, habría podido no ser tal de haberse sucedido los acontecimientos de modo más fluido y dinámico. Con la puesta a disposición de A7 en manos del editor Eschig se dio prioridad a la edición del arreglo de Samazeuilh (que apareció en 1922) y, aunque se ideó un proceso paralelo, la versión orquestal fue inevitablemente más lenta; la misma tuvo que hacer frente a no pocos obstáculos

⁸¹⁹ La copia A8 no incluye la información M.E.687 (relativa a las planchas de edición en la versión orquestal de *Noches* de Max Eschig); este hecho resulta curioso en una copia tan cercana temporalmente a la impresión de la edición, por cuanto su precedente A7, elaborada casi dos años antes según nuestras hipótesis de datación, sí contenía el dato (en la portada, en la página 1 y en la 23 de las 105 de A7).

⁸²⁰ Nueva línea de investigación abierta, de máximo interés.

derivados, tanto del propio proceso, como de los recurrentes alquileres de materiales⁸²¹ que se hacían necesarios por la frecuente interpretación de la obra. A todo ello tuvo que atender el editor Eschig, quien, en colaboración con Falla y en constante comunicación con él, logró el éxito perseguido en un tiempo algo dilatado respecto al plan original. En este sentido, el capítulo [II, 6.] de este trabajo aborda el contexto y la gestión de las copias manuscritas de *Noches* previas a la edición, y el capítulo [II, 7.2.] analiza la correspondencia entre editor y compositor, en la que traslucen numerosos incidentes.

Por encargo de Eschig, la copia A8 fue realizada por un copista profesional⁸²² que se esmeró en darle un aspecto cuidado a la partitura, la cual elaboró a dos colores (rojo para indicaciones expresivo-dinámicas, y negro para el texto musical general); también la grafía, tanto musical como ortográfica, denota una intención estética, dando a luz un documento que visualmente resulta más “moderno” y manejable que la copia A7⁸²³. Las correcciones que realizó Falla en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (AMF XLIX B9) ofrecen información esencial de cara a la fuente manuscrita A8, porque, como sucede en el compás [I, 80], la copia orquestal incluye de origen por su copista un añadido ahí marcado por el compositor (*ma flessibile*); este caso es especialmente relevante por cuanto la marca no aparece en el manuscrito original (nunca fue trasladada). El resto de marcas provenientes de B9 suele encontrarse, así mismo, de origen en la copia A8⁸²⁴. Este dato revela una datación de la fuente posterior a enero de 1922 (y anterior a

⁸²¹ Con el término materiales, nos referimos aquí a todas las versiones posibles de la obra, incluyendo copias manuscritas orquestales, de piano solo, de materiales instrumentales propiamente dichos, e incluso del arreglo de Samazeuilh (como sucedió en el episodio relatado por Eschig en carta de 26 de febrero de 1921 con el director Pérez Casas y el pianista Abreu (AMF 9143-002, original mecanografiado y firmado). Véase nota 191.

⁸²² Ubicamos la factura de A8 en París o en Leipzig, teniendo en cuenta que su modelo A7 se encontraba fuera de España desde finales de mayo de 1920 (fecha en la que Falla emprendió su viaje a París; en dicha ciudad interpretó su particular reducción orquestal de *Noches* el 3 de junio en la Sala *Gaveau* acompañando a Rosa García Ascot, y entregó la copia A7 en mano a Eschig); desconocemos el lugar concreto por falta de referencias, pero sí sabemos que A7 pasó por ambas ciudades europeas para ejercer su función editorial. Tampoco constan en A8 marcas en francés o alemán que pudieran darnos alguna clave más certera; pero resulta evidente que no fue copiada en España.

⁸²³ Con el adjetivo “moderno” nos referimos al aspecto informal que refleja A8, menos contundente y categórico que el de las otras fuentes manuscritas orquestales; a pesar de sus dimensiones similares, esta copia ofrece un aire más desenfadado, quizás por contener unas líneas de compás menos marcadas y entrecortadas en su trazo, por el empleo de dos colores o por una rigurosidad menor en la expresión de claves y armaduras.

⁸²⁴ Existen excepciones, como sucede con la corrección de la marca metronómica que Falla realizó en B9, y que no asumió A8: nos referimos al compás [III, 174], que en A8 figura como [Negra=58], a semejanza del manuscrito, en el cual Falla no añadió el puntillo a la negra; la marca correcta y corregida es [Negra con puntillo=58]. Véase el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales XLIX B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh.

abril de 1922, fecha en la que Eschig envía a Falla las primeras pruebas orquestales junto a la copia manuscrita A8 –o similar-⁸²⁵).

En mis primeras incursiones (2017) a los archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede de la calle Barquillo número 8 de Madrid, me interesé por las dos carpetas numeradas 289 y 289bis, por figurar ambas con el nombre de *Noches en los jardines de España* en el catálogo general de la orquesta. La razón de acudir a estos archivos era leer, conocer y analizar cualquier información o documento relativo al estreno de la obra, que como sabemos fue realizado por la Orquesta Sinfónica de Madrid al mando del Maestro Enrique Fernández Arbós el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid; y el fin último era buscar los materiales del estreno, hecho que sucedió en fechas relativamente próximas.

La carpeta 289 estaba vacía, no contenía nada.

La 289bis contenía 30 cuadernillos autógrafos de copista de la cuerda instrumental de *Noches en los jardines de España*. Ante mi insistencia por encontrar el resto del material instrumental y el contenido original de la carpeta 289, el profesional y diligente equipo de la OSM me facilitó al día siguiente una nueva carpeta proveniente de los archivos de su sede del Teatro Real, cuyo contenido complementaba perfectamente al de la carpeta 289bis: se trataba del resto de cuadernillos manuscritos de la plantilla orquestal, 24 en total (que con los 30 ya localizados, hacían un total de 54 cuadernillos). La carpeta traída de los fondos del Teatro Real contenía, así mismo, una copia manuscrita de la partitura general, la denominada por nosotros A8⁸²⁶, constituida en fuente fundamental manuscrita de este trabajo, y a la cual dedicamos este capítulo⁸²⁷.

⁸²⁵ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). Transcribimos el extracto del texto en su idioma original: “[...] Ajourdhui je vous envoie, par poste recommendé, la copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette derniere, 82 pages de grand format. [...]”]. Como ya hemos aclarado, la fuente A8 se corresponde con las 82 páginas que menciona Eschig.

⁸²⁶ La denominación es original de este trabajo, por cuanto esta copia no aparece catalogada (ni nombrada) en ninguno de los trabajos previos. El hecho de que fuera encontrada junto a los 54 cuadernillos instrumentales manuscritos del estreno de la obra -el juego MAT.A8, así denominado también por este trabajo- en los fondos de la OSM en sus sedes madrileñas de la calle Barquillo número 8 y del Teatro Real, ha propiciado tal denominación con el número “8” en común. Por coherencia con la nomenclatura del catálogo de A. Gallego, hemos denominado la tercera fuente fundamental manuscrita de este trabajo XLIX A8, como sucesiva en la secuencia numérica a la ya catalogada fuente XLIX A7. Los materiales instrumentales han sido denominados XLIX MAT. A8 por haberse localizado parte de ellos en la misma carpeta que la copia manuscrita A8—a pesar de no encontrarse A8 físicamente en el espacio del AMF-. En adelante no siempre es necesario añadir el número romano XLIX (49), referido a *Noches en los jardines de España*, pues es obvio que estamos

A pesar de haber considerado, en un primer momento, la posibilidad de que partitura manuscrita y cuadernillos instrumentales pudieran conformar un juego unitario, el análisis detallado y progresivo de las distintas fuentes, a través de sus características propias y en su cotejo, fue potenciando la hipótesis de que la copia general A8 es la más posterior de las fuentes fundamentales manuscritas, quedando cronológicamente ordenadas de esta forma: manuscrito de Manuel de Falla, materiales del estreno MAT.A8, copia manuscrita A7 y copia manuscrita A8. La misma contiene de origen, con un aspecto cuidado pero una rigurosidad cuestionable, las correcciones y añadidos que fue incorporando paulatinamente el manuscrito, y que constituyen el particular proceso de *work in progress* de Falla.

Quizás por este aspecto desenfadado y menos riguroso de A8, en un primer momento no supimos considerar la enorme trascendencia de la fuente; pero la constatación de su distribución espacial maquetada en forma idéntica a la de la edición orquestal de Eschig de 1923 nos hizo replantearnos la función de la fuente, otorgándole un papel preponderante en la aventura editorial de *Noches*. La similitud con la edición orquestal no se refería tan sólo al aspecto gráfico, sino también al contenido, y este constituyó un hecho aún más relevante; por cuanto A8 era la copia más similar a la edición, tan similar que era casi idéntica, sólo que una autógrafa y la otra impresa⁸²⁸.

Este suceso conllevó, así mismo, la adjudicación de una distinta proveniencia de las fuentes MAT.A8 y A8, a pesar de su localización coincidente en tiempo y lugar; mientras que el juego de materiales corresponde a la etapa temporal temprana del estreno de la obra (1916), A8 es la más posterior de las copias orquestales manuscritas (1922). La razón del por qué se conservaban juntas en las dependencias de la OSM puede responder a que ambas fueron en algún momento empleadas por la orquesta y, al responder al mismo título –*Noches en los jardines de España*– fueron ubicadas en la misma carpeta, sin atender a su cronología, a su copista, a su función o a su particular interés como

hablando de esta obra. GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* Nota preliminar pp. 9-10. [XLIX] porque es el número romano que le otorga a la obra *Noches en los jardines de España* dentro del catálogo de Manuel de Falla en base a criterios estrictamente cronológicos. [A] porque atiende a su catalogación de manuscrito, que como A. Gallego especifica “los hay de muy diversa índole”; y [8] porque el último elemento catalogado en esta categoría es la copia manuscrita A7.

⁸²⁷ El juego de 54 cuadernillos manuscritos MAT.A8 es abordado en el capítulo [III.8.] de este trabajo.

⁸²⁸ Aunque tanteamos la posibilidad, habría carecido de sentido encargar o elaborar una copia manuscrita desde la edición, teoría que hemos desestimado.

documento histórico. Por la misma razón, ambas fuentes reflejan la misma información timbrada en sus portadas, pertenecientes a la OSM y así marcada por algún miembro del personal de la orquesta: el número 289 (que se corresponde con la carpeta que las contenía) y el sello circular de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA*⁸²⁹. Mientras puede resultar lógico que los materiales del estreno quedaran en los archivos de la OSM como elementos constitutivos de su archivo, parece más extraño que la copia A8 acabara en las mismas dependencias. Sin embargo, ambas situaciones resultan poco claras: como sabemos, los materiales MAT.A8 de *Noches* fueron gestionados por la Sociedad Nacional de Música durante la etapa posterior al estreno de la obra, y desconocemos en qué momento se pudo ordenar su vuelta a los archivos de la orquesta, así como la factura de la marca timbrada en sus portadas que denota la pertenencia a la OSM; en cuanto a la copia orquestal A8 no nos consta documentalmente su paso por la orquesta, pues habiendo ubicado su elaboración en el extranjero, sólo vino a España cuando le fue enviada a Falla en 1922 para su cotejo con las primeras pruebas de edición⁸³⁰, y entonces el compositor ya residía en Granada⁸³¹.

La importancia de ambas fuentes es incontestable y su localización ha resultado fundamental para esclarecer cuestiones que de otra forma hubieran sido inexplicables; en este sentido, la copia A8 nos ofrece la explicación a la desconexión que refleja el plan metronómico de A7 en relación a su fuente manuscrita modelo –el manuscrito- y a su fuente editada resultante –la edición orquestal de Eschig de 1923-. La copia A8 es el eslabón de la cadena hasta ahora desconocido e inexistente que logra dar respuestas al

⁸²⁹ El juego editado por Eschig (partitura+partes) que hemos localizado en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid y aludido en este trabajo como [RCSMM 1/6319] porta la misma información timbrada que la copia manuscrita A8 y los materiales del estreno MAT.A8: el número 289 y el sello circular de la OSM. Véase el capítulo [III, 6.5.1.] para más información sobre este aspecto relevante y llamativo, en el que defendemos la hipótesis de que estos documentos puedan corresponderse con el contenido que originalmente tuvo la carpeta 289 del archivo de la OSM en su sede de la calle Barquillo número 8 de Madrid. Además la numeración manuscrita de los cuadernillos de la cuerda del juego [RCSMM 1/6319] aparecen, así mismo, de forma muy similar al que reflejan los cuadernillos de la cuerda del juego MAT.A8; en los márgenes superiores izquierdos de la portada de cada cuadernillo, el trazo del número, su tamaño y el subrayado son prácticamente iguales, en ambos casos a lápiz azul grueso. Véase el capítulo [III, 5.2.] sobre las características generales del juego manuscrito MAT.A8.

⁸³⁰ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 18 de abril de 1922. En los meses previos a esta carta fechamos la factura de la copia A8, porque incluye correcciones efectuadas por Falla en la prueba editorial B9 del arreglo de Samazeuilh, enviada por Eschig el 4 de enero del mismo año, AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado).

⁸³¹ Desconocemos si Falla envió la copia a Madrid, en concreto a la OSM, en relación a alguna interpretación de *Noches* posterior a abril de 1922, hecho que podría haber sido factible; en este caso, la copia manuscrita A8 habría quedado olvidada en los archivos de la orquesta y marcada con los sellos pertinentes que denotan su pertenencia, una vez publicada la edición a finales del año 1923.

complejo proceso editorial de *Noches*; la misma no se halla contemplada ni mencionada en ningún trabajo, análisis, estudio o publicación previos y dudamos de que su existencia fuera, cuanto menos, esperada⁸³². Tan sólo eruditos en temas de edición musical histórica podrían haber previsto la existencia de una copia manuscrita de estas características, la cual aúna el contenido actualizado de una fuente previa (A7) según un plan de maquetado que difiere totalmente del copiado, pero que se halla marcado entre sus páginas con un código que *a priori* resulta indescifrable (e invisible).

Aunque no podemos confirmar que nuestra copia A8 sea físicamente la partitura que asumió el papel editorial que le estamos otorgando de acuerdo con la hipótesis que defendemos en esta investigación, el trato que le daremos en este capítulo será el asignado a su función como tal. Por ello vamos a prescindir en los próximos párrafos de la apreciación “-o similar-“, para no ser redundantes. Como hemos adelantado, las dudas provienen principalmente de dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán o en francés, idiomas que refleja A7⁸³³) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura; por otro lado, las 82 páginas de “nuestra” copia A8 encajan a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922⁸³⁴, que a su vez discrepan del plan marcado en A7 por los grabadores de Eschig y que apuntaban a las 80 páginas que efectivamente refleja la edición orquestal de la obra.

Resulta justo darle a esta copia y a su copista el valor merecido como transmisores de un texto único y sintetizado de *Noches en los jardines de España* que nos ha permitido conocer la obra durante casi los cien años de vigencia con que cuenta la edición de Eschig (1923-2020). Con sus aciertos y errores, la copia A8 es un documento histórico y único que propicia una nueva edición revisada de la partitura, por cuanto es una fuente clave en el proceso editorial cuya existencia es desconocida en cualquier trabajo previo (es un hallazgo de esta investigación⁸³⁵).

⁸³² Léase la reflexión que exponemos en el capítulo [III, 6.] sobre las posibles hipótesis metronómicas previas a la localización del manuscrito original de *Noches*.

⁸³³ En A7 el alemán procede de los grabadores de Eschig (marcas azules en portada) y el francés de una mano francesa que realizó algún añadido una vez la copia se encontraba en París, como por ejemplo la anotación *3eme Flûte* del compás [I, 240].

⁸³⁴ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

⁸³⁵ Las ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición desconocen su existencia y por tanto la copia A8 no es tenida en consideración en sus comentarios críticos.

4.2. Anotaciones en A8.

El copista de A8 demuestra habilidades distintas a las reflejadas por otras copias manuscritas contemporáneas; podríamos apuntar su aspecto más desenfadado y “moderno” que ya hemos aludido. Su estado de conservación es bueno.

Por otro lado, las anotaciones a manos de terceros resultan escasas, hecho que demuestra un uso poco frecuente de la partitura como instrumento de trabajo a mano de directores; aún así, la copia contiene marcas (como por ejemplo a lápiz de punta gruesa roja y azul, las cuales son abundantes y no provienen de la mano de Falla).

El grado de intervención de Falla en la copia es bajo, realizando inscripciones en muy contadas ocasiones. A diferencia de A7, el documento no muestra carácter de revisión (ni a mano de Falla ni de terceros) en la actualización de sus anotaciones o en la corrección de sus parámetros; su factura posterior (en un estadio inmediatamente previo a la elaboración de las planchas de edición de Eschig) y actualizada en cuanto al contenido de la obra que refleja, no hizo necesaria esta acción. Así mismo, no cabe en esta copia aludir a las distintas fases de introducción de información, como hemos hecho para el manuscrito y A7; el volcado de contenido en A8 se realizó de una sola vez a mano de su copista (entre enero y abril de 1922) y sus marcas sobrevenidas son tan escasas (principalmente con tres herramientas) que pueden acotarse en el periodo previo a la aparición de la edición orquestal, una vez la copia se encontró en España (entre abril de 1922 y finales de 1923).

4.2.1. Características generales.

La copia A8 contiene 82 páginas de música notada⁸³⁶ y está elaborada en dos colores: tinta negra para el texto musical general y tinta roja para indicaciones expresivo-

⁸³⁶ La página o folio incluye dos “caras”: el anverso y el reverso; abierto un libro o partitura, la página par queda a la izquierda (reverso), y la impar a la derecha (anverso). En nuestra numeración de la copia A8 aludiremos al término “página”, pero en realidad estamos queriendo señalar el dorso (o cara) del folio que corresponda, todos ellos numerados. Nuestra numeración comienza en la página 1 y finaliza en la página 82 de los compases finales (en este caso contravenimos la práctica habitual del paginado: izquierda/par y derecha/impar, por cuanto nuestra página 1 cae a la derecha). A partir de ahora nos referiremos a nuestro paginado de la copia. Mientras que manuscrito y A7 mostraron los primeros compases de la obra en el anverso de la página (cayendo a la derecha si el libro está abierto), la copia A8 lo hace en el reverso (cayendo a la izquierda si el libro está abierto); la edición orquestal de Eschig, conteniendo el mismo maquetado, comienza en el anverso (página 3).

dinámicas⁸³⁷. Es la única de las fuentes manuscritas que emplea deliberadamente y de forma planificada dos colores. El documento aparece paginado a lápiz cada dos “caras” en el extremo superior derecho del papel, comenzando el número 2 en la segunda cara notada de la partitura, que en este caso cae a la derecha si el libro está abierto; el número 41 se corresponde con el anverso de la página final, cayendo los últimos compases de la obra en su reverso. En adelante emplearemos nuestra propia numeración del paginado.



⁸³⁷ Las páginas 65 y 66 de A8, en nuestra propia numeración de la copia, incluyen un cambio de la tinta negra del cuerpo general del texto por tinta azul, seguramente porque se secó la pluma. La página 67 recupera la tinta negra con normalidad.

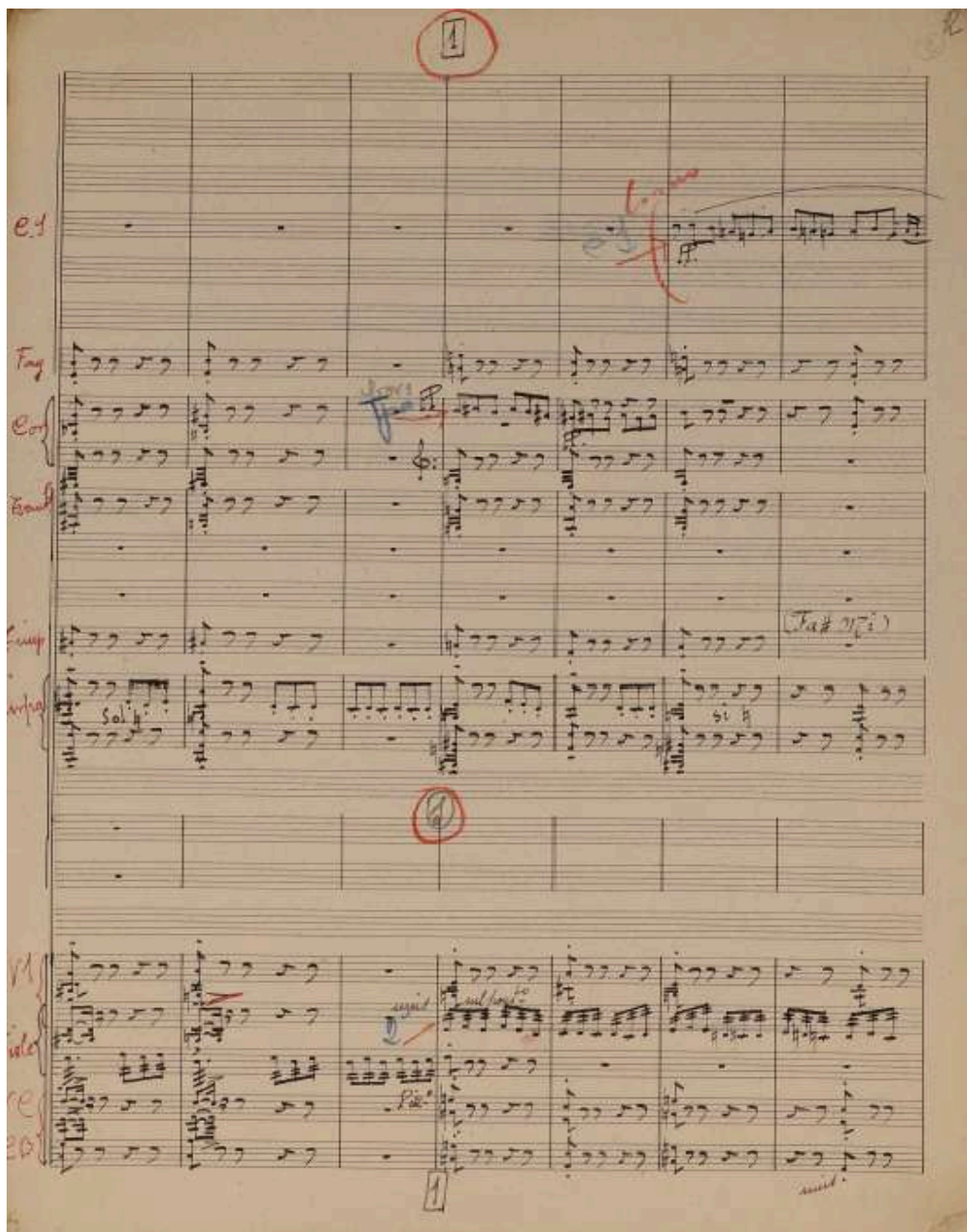


Ilustración 23. Partitura orquestal manuscrita de copista A8,
Noches en los jardines de España, I – En el Generalife-, páginas 1-2.
 [OSM, carpeta de correspondencia 289].

En esta numeración la página 19 comienza el movimiento II y la página 30, coincidiendo con el principio de la página, comienza el movimiento III⁸³⁸. El papel pautado empleado es de la marca J. Romani y contiene 24 pentagramas por página. Sus dimensiones son de

⁸³⁸ En nuestra numeración de 82 páginas, el movimiento II comienza en la página 35 y el movimiento III en la página 57.

36,4 cm x 25,8 cm⁸³⁹. El papel es de textura gruesa, gramado y con cierto espesor. Su encuadernación se encuentra actualmente algo deteriorada, lo cual provoca que algunas páginas (sobretudo del comienzo) estén desprendidas. Al tratarse de cuadernillos superpuestos, alguno se ha descolgado.

La portada de la copia A8 es blanda, careciendo de tapas duras (al menos en el estado en el cual la conocemos); el papel empleado resulta del anverso de la página 1 (en nuestra numeración), el cual contiene los 24 pentagramas por página aludidos. La misma refleja el título de la obra en castellano, disponiendo los caracteres diagonal y ascendentemente en mayúscula en una poco habitual disposición gráfica; incluye un error en la inscripción de “Noche”, que aparece en singular⁸⁴⁰. El nombre de Manuel de Falla es incluido en caracteres de menor tamaño, en horizontal y subrayado doble, ocupando un espacio central del papel que queda a la derecha del título; todo ello a tinta negra de distintos grosores. Junto a estas dos únicas inscripciones de portada (título y autor) aparece el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado y coincidente con cada una de las portadas de los cuadernillos manuscritos instrumentales del juego del estreno MAT.A8. Los sellos debieron ser timbrados en la portada por algún miembro del personal de la orquesta, presumiblemente al mismo tiempo que fueron marcados los materiales MAT.A8, para dejar constancia de su pertenencia.

⁸³⁹ Las dimensiones del manuscrito son de 35x27 cm, las de la copia A7 de 40x30 cm y las de la copia A8 son de 36,4x25,8 cm; el manuscrito contiene 28 pentagramas por página (hasta que cambia el papel a partir de la página 21, pasando a 24 pentagramas), la copia A7 contiene 26 y la copia A8 contiene 24. Las dimensiones del papel pautado usado en estos años por la Copistería de la Sociedad de Autores Españoles, encargada de hacer la gran mayoría de las copias producidas entonces, eran: 36cm de alto x 57cm de ancho (entendemos que con el cuadernillo abierto). GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz: *La Copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa*, en: “Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)”, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Editores) Colección de Estudios 148, Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM 2012. pp.551-566.

⁸⁴⁰ “NOCHE ENLOS JARDINES DEESPAÑA” [sic]; el agrupamiento de los artículos y preposiciones entre sustantivos tampoco resulta correcto, apareciendo “ENLOS” unido y “DE” pegado a ESPAÑA. Estas incorrecciones podrían apoyar nuestra hipótesis de que la copia no fue elaborada en España.

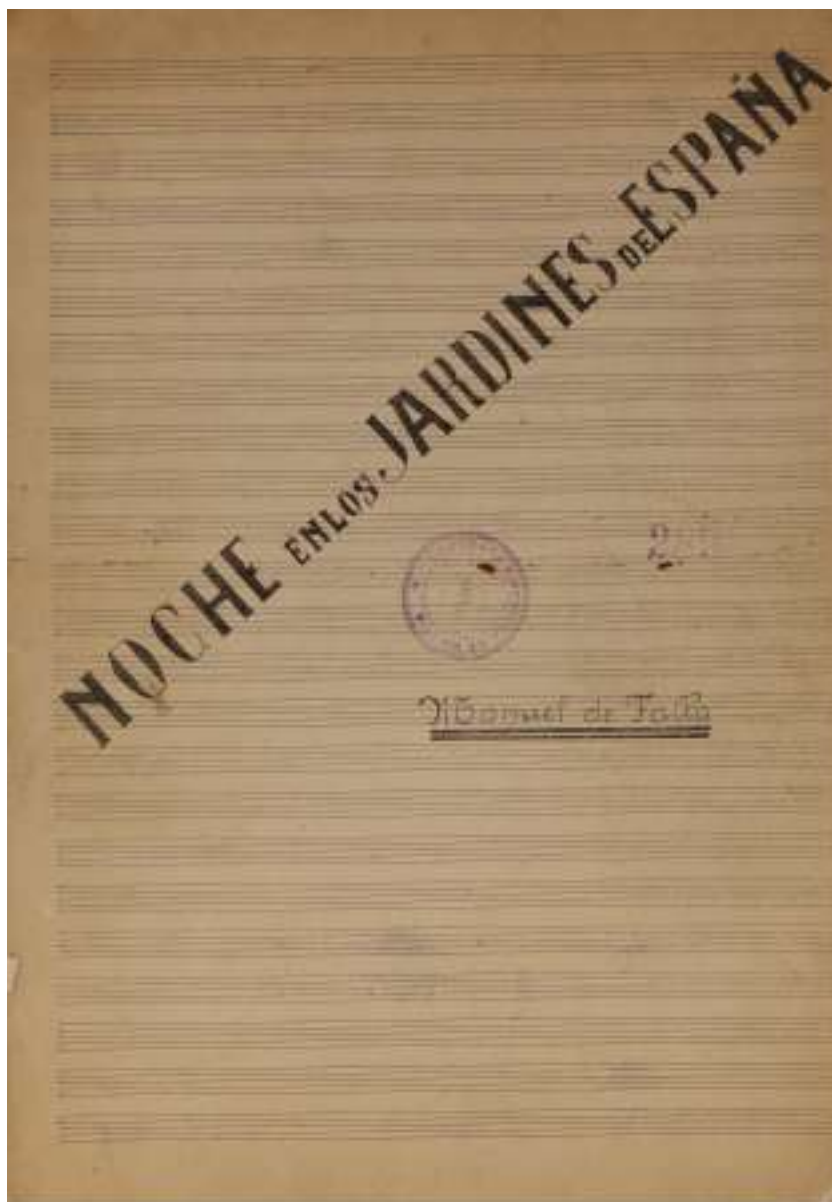


Ilustración 24. Copia A8, portada.
Noches en los jardines de España.
[OSM, carpeta de correspondencia 289]

La copia no incluye en su portada ni en el interior otras informaciones presumiblemente relevantes, como son el dedicatorio de la obra (Ricardo Viñes) y el número de plancha de Eschig, que sí incluyó la más antigua copia A7 (M.E. 687).

El copista de A8 demuestra estas características:

-cuando escribe textos en letra la escritura aparece clara y ordenada, a tinta roja: cuidada, redondeada y elaborada con mimo en caracteres en cursiva minúscula (*tutti, dol. espr., sul tasto, Tranquillo...*);

-en la página 1 la expresión de la plantilla instrumental aparece en italiano, a tinta negra y con una escritura ornamentada y elaborada en caracteres cursivos grandes que comienzan en mayúscula; de la misma forma aparecen los números que acompañan a las letras⁸⁴¹;

-en el resto de las páginas suele hacer recordatorios a tinta roja de los instrumentos, en un modo desordenado y no homogéneo (utiliza indistintamente mayúsculas o minúsculas, términos completos o abreviaciones, subrayados, números romanos...);

-en los inicios de movimiento –páginas 1, 35 y 57- las líneas instrumentales denotan un orden caligráfico que podemos asociar al empleo de una plantilla, con la cual el copista “delinea” las claves, la armadura o el compás (lo mismo sucede en el apunte de una nueva clave o armadura entre movimientos);

-entre movimientos sólo anota claves, armadura o compás si se produce un cambio en alguno de los elementos; de lo contrario no aparece mención alguna, creando malentendidos y confusión en algunas ocasiones (especialmente en el pentagrama doble del piano, donde los constantes cruces de manos provocan a su vez cambios de clave constantes);

-los títulos aparecen claros, en color negro, con letra cursiva a gran tamaño y subrayado; el título del segundo movimiento incluye el número romano II; sin

⁸⁴¹ Reproducción literal de la ortografía del copista de A8: *2 Flauti, Piccolo, 2 Oboi, Corno Inglese, 2 Clarinetti in La, 2 Fagotti, 4 Corni in fa, 2 Trombe en Do, 3 Tromboni e Tuba, 3 Timpani, Arpa, Piano, Violini 1º, Violini 2º, Viole, Celli, C.Bassi*. Véase Ilustración 23, la cual reproduce las páginas 1 y 2 de la copia A8. En las páginas 35 y 57, en las cuales dan comienzo los movimientos II y III respectivamente, el copista hace algunos añadidos, como por ejemplo en II *2 Clarinetti sib*, las notas *La, Si, Re* en letra bajo *Timpani, Celesta, 4 sole* junto a *Viole, 4 soli* junto a *Celli y 1 solo* bajo *C. Bassi*; en este caso la plantilla aparece escrita a tinta roja, salvo la cuerda, que aparece en la tinta negra como al comienzo. En III escribe toda la plantilla a tinta negra y añade *Triangolo y 2 Piatti*. Como vemos, todo lo expuesto resulta muy similar al manuscrito.

embargo el título del primer movimiento no aparece reflejado en la página 1 ni en la portada blanda que conocemos;

-denota oficio y orden en un trazo que aparece más actual y moderno que el de A7; las cabezas de las notas son redondas y homogéneas y las plicas están hechas con regla a través de un uso de la tinta negra muy bien medido;

-las barras de compás, también efectuadas con regla, unen por segmentos un número determinado de pentagramas que aúnan familias de instrumentos; en un recorrido por el papel de abajo a arriba resultan unidos los siguientes pentagramas: la cuerda; el piano; el arpa; la celesta y la percusión junto al viento metal (aunque no de forma unívoca); el viento madera; todo ello ayuda a una visión más aireada de la copia⁸⁴².

-tiende a abreviar numerosas indicaciones, usando fórmulas particulares, como por ejemplo *Tpo*, *accellº*, *sul pontº*, *Alltto...*etc, en una poco habitual elección; en cuanto a las anotaciones expresivas, en italiano, es frecuente que cometa errores (descuidando las tildes en términos como *piú* y añadiéndolas erróneamente a la francesa en conjunciones italianas)⁸⁴³;

-no se muestra cuidadoso en pasajes que implican la marca de octava alta o baja, indicando donde comienza, pero no siempre durante cuanto tiempo se prolonga ni donde termina, creando confusión en las copias editadas posteriores;

-no se muestra cuidadoso en el reflejo las marcas del pedal de resonancia, dejando de incluir sin excepción el asterisco que indica la subida (literal) o desactivación del mismo⁸⁴⁴;

⁸⁴² La edición sigue el mismo criterio que A8, creando por tanto tres grandes bloques (viento madera, viento metal y percusión, cuerda) entre los pentagramas dobles del arpa y del piano solista. El manuscrito contiene barras de compás individuales para cada línea instrumental; y en la copia A7 las barras de compás son verticalmente continuas y únicas para todos los pentagramas en bloque, en un trazo con regla de arriba abajo que abarca la totalidad de los mismos.

⁸⁴³ Reproducción literal de un ejemplo con sus errores ortográficos: compás [III, 34] *Calmando apenna e gradualmente* en la localización sobre las flautas, a tinta roja; *Calmando appena è gradualmente* en la localización sobre la cuerda, también a tinta roja. En el primer caso es errónea la ortografía de *apenna*; en el segundo caso sobra la tilde sobre la *e*.

⁸⁴⁴ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales de Falla en su manuscrito.

-no se muestra cuidadoso en el reflejo de las digitaciones originales de Falla, incluyendo sólo algunas de ellas de modo un tanto caprichoso⁸⁴⁵;

-no demuestra tener siempre un elevado conocimiento del lenguaje y de la escritura musical, cometiendo en ocasiones errores elementales (caso de las marcas o equivalencias de tiempo que aparecen erróneas en A8, en las cuales Falla pide igualdad de pulso ante el paso de compás binario a ternario o viceversa: [III, 101], [III, 174] y [III, 201] y que aparecen corregidas en las ediciones de Eschig⁸⁴⁶);

-emplea de forma escasa el signo de repetición literal del material musical, a diferencia de Falla en su manuscrito y del copista de A7 (a semejanza del primero)⁸⁴⁷;

-no siempre incluye las dos líneas oblicuas que separan distintos sistemas de pentagramas de una misma página⁸⁴⁸.

El maquetado de la copia manuscrita A8 persigue una clara economía en el número de páginas empleadas, en relación con sus predecesores manuscrito y copia A7; el plan responde a las marcas que los grabadores de Eschig establecieron entre las páginas de A7 de cara a la futura edición de la obra y que aparece explicado en detalle en el capítulo [III, 3.1.1.]. El mismo apuntaba a 80 páginas de música, sin embargo, la copia A8 discrepó de esta propuesta gráfica en las páginas equivalentes a las numeradas 4 y 23 de la edición orquestal de Eschig (2-3 y 22-23 de la copia A8); en ninguno de los dos casos secundó el doble sistema de pentagramas propuesto en A7 que alcanzaba 18 líneas instrumentales en el primer caso y 27 en el segundo (este es el tope máximo de inclusión de pentagramas en una página).

⁸⁴⁵ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales de Falla en su manuscrito.

⁸⁴⁶ Véase capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”; en las tres equivalencias, el copista obvia el puntillo del valor ternario, reflejando una información vacía de contenido: [Negra=Negra].

⁸⁴⁷ El copista de A8 no lo emplea en [I, 146-150] (piano) ni en [II, 124] (piano), pero sí en [II, 69-70] y [II, 71-73] (violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos), por ejemplo.

⁸⁴⁸ Aparecen, por ejemplo, en las páginas 16 y 17, pero no en las páginas 19 y 24, donde se hayan añadidas a lápiz azul grueso; en las páginas citadas que contienen las líneas oblicuas de origen, la marca se ve reforzada igualmente por el lápiz azul grueso (sólo con la marca original resulta fácil confundirse, por cuanto los distintos sistemas de pentagramas son continuos, sin un sólo pentagrama vacío que los separe; en el caso de la página 17 de A8, la alta ocupación del espacio está constituida por las 26 líneas instrumentales divididas en dos sistemas de 14 y 12 pentagramas respectivamente).

Primer desfase; A8: página 1 (compases 1-5), página 2 (compases 6-12), página 3 (compases 13-19), página 4 (compases 20-24). Edición (en la numeración del paginado tal cual aparece en la publicación): página 3 (compases 1-6), página 4 (compases 7-20), página 5 (compases 21-24). El maquetado de compases se iguala, por tanto, en las páginas 4 y 5 de A8 y edición, respectivamente. Incluso la disposición espacial de las páginas se iguala, por cuanto A8 comenzó con la página 1 a la izquierda y la edición con la página 3 a la derecha, resultando en las páginas 4 y 5 –de A8 y edición respectivamente- la misma disposición espacial (ambas a la derecha).

Segundo desfase; A8: página 22 (compases 136-140), página 23 (compases 141-144). Edición: página 23 (compases 136-144, en una disposición de pentagrama doble). Las partituras se igualan definitivamente incluso en la numeración del paginado y así se mantienen hasta el final de la obra. La página 24 de ambos documentos contiene los compases 145-152 en una disposición de tres sistemas de pentagramas.

En el primer desfase, el copista quizás se alejó del plan marcado en A7 por no partir las páginas iniciales de la partitura con más de un sistema de pentagramas y en el segundo desfase pensamos que prefirió no cargar demasiado la página 22 de la copia (equivalente a la página 23 de la edición) con 27 pentagramas en dos sistemas de 14 y 13 pentagramas respectivamente (distribuyendo los mismos en dos páginas consecutivas). De hecho, en su página 17 el copista de A8 incluyó 26 líneas instrumentales en dos sistemas de 14 y 12 pentagramas respectivamente, alcanzando tan alta ocupación del espacio que quizás pensó que ese era su máximo. Por esta razón la copia A8 contiene 82 páginas, que se corresponden a la perfección con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922, en la que incluyó la “copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette derniere, 82 pages de grand format”⁸⁴⁹.

⁸⁴⁹ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

El capítulo-listado [III, 8.] sobre las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas contempla todos los posibles supuestos de errores entre fuentes, haciendo especial hincapié en la relación A8-edición⁸⁵⁰ (como hemos aclarado previamente, estamos dando por hecho que “nuestra” copia A8 es la que asumió el papel editorial defendido en esta tesis); las distintas casuísticas en el traslado de información entre fuentes propician supuestos variados⁸⁵¹:

1. errores de A8 trasladados a la edición;
2. errores sólo de la edición;
3. aciertos de A8 (trasladados o no a la edición);
4. aciertos de la edición no provenientes de A8;
5. errores en todas las fuentes, con origen en el manuscrito e incluidos en la edición;
6. errores con origen en A7 trasladados al resto de fuentes;
7. errores en la parte de piano editada;
8. errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh.

Como vemos, los cuatro primeros supuestos apuntan a esta relación, mencionándose no sólo los errores, sino también los aciertos. En el caso de A8 los errores podían provenir directamente de su copista, pero también de copistas anteriores, incluso desde el manuscrito, y ser trasladados o no a la edición orquestal; en el caso de los aciertos, los errores que resultan subsanados en A8 necesariamente debían provenir de otras fuentes (en el apartado [III, 8.3.] se citan dos aciertos de A8 cuyos errores provienen del manuscrito original⁸⁵²). En la edición orquestal de Eschig los errores podían provenir de copistas anteriores (incluso desde el manuscrito) o de los grabadores; en el caso de los aciertos mencionamos expresamente los no provenientes de A8 como supuestos de éxito de los grabadores de Eschig. Además los capítulos [III, 5.] y [III, 6.] incluyen errores

⁸⁵⁰ Al mencionar el término “edición” sin más datos nos estamos refiriendo a la edición de Eschig para piano y orquesta; las otras versiones editadas de la obra aparecen especificadas (arreglo de Samazeuilh, piano solo, materiales instrumentales).

⁸⁵¹ Los títulos de estas 8 diferentes casuísticas se ven ampliados según van apareciendo en el capítulo correspondiente [III, 8.], pues algunos supuestos son más complejos que otros; aquí se quiere ofrecer el esquema de todos ellos en su conjunto.

⁸⁵² [I, 222] (piano) y [II, 102] (clarinete en *sib*).

originados en la fuente original y su copia (manuscrito y A7), los cuales fueron reproduciéndose a través de toda la cadena de copias hasta llegar a la edición resultante. Los capítulos [III, 7.] y [III, 8.] se centran en las ediciones pianísticas, de gran trascendencia por cuanto fueron las primeras en quedar grabadas en planchas y, por tanto, tomadas como ejemplo para la edición orquestal, cuyo proceso editorial se vio retrasado en el tiempo.

Las erratas no siempre son errores propiamente dichos, sino descuidos; los copistas profesionales (o “copiantes”, como era habitual referirse a ellos en la época) eran un eslabón fundamental en la cadena musical del momento⁸⁵³, pero solían tener mucho trabajo (de copistas y de sus otros oficios que compaginaban) y no siempre atendían al máximo de sus facultades la tarea de copia de la obra que tenían sobre la mesa. Su función no deja de representar una pieza necesaria dentro del engranaje de hacer llegar la obra de un compositor a los intérpretes, para que el público pueda conocer la obra; su responsabilidad era clara: la partitura de la obra “pasaba por el copista” y “salía del copista” con un nuevo ejemplar copiado. Una labor tan fundamental y responsable estaba considerada, a la vez, vacía de contenido frente a los verdaderos “maestros” de la música que representaban los compositores, los músicos profesionales y los directores de orquesta. Esto no es del todo cierto a nuestros ojos, pues si bien la componente artística de su trabajo era cuestionable, sus partituras eran los únicos vehículos de transmisión e interpretación de una obra que, junto al manuscrito, permitían su conocimiento; sin embargo la implicación del copista nunca alcanzaría niveles siquiera cercanos a los del creador o a los de los intérpretes; de la misma forma que su estatus social nunca podría asimilarse ni parecerse al de los verdaderos maestros de la música⁸⁵⁴.

Algunos descuidos de los copistas se iban corrigiendo de copia a copia, pues por superfluos eran fácil y visiblemente identificables; sin embargo, los errores más

⁸⁵³ El otro eslabón fundamental en la cadena editorial musical de la época será el grabador, cuyo oficio hoy en día es inexistente por falta de aplicación; pero los medios técnicos de principios del siglo XX lo hacían imprescindible, siendo muy demandados los grabadores de la ciudad de Leipzig (Alemania), representados por firmas como *Breitkopf* (1719), *Röeder* (1846) o *Brandstetter* (1862), símbolos del progreso y esplendor del momento.

⁸⁵⁴ HOLST, Spencer. “El copista de música” en *El idioma de los gatos (The language of cats)*. Ediciones de la Flor S.R.L., Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires, 1995. Traducción de Ernesto Schóo. Spencer Holst (1926-2001), aludido como “el Kafka de los barrios bajos de Nueva York”, fue un escritor estadounidense creador de fábulas contemporáneas narradas con un estilo muy personal; ganó el Premio Rosenthal de la *American Academy and Institute of Arts and Letters* en 1976. *El idioma de los gatos* incluye 20 relatos, siendo uno de ellos “El copista de música”, un delicioso cuento sobre un copista de música profesional.

escondidos, más complejos o cuyo descubrimiento requería conocimientos musicales más amplios, se perpetuaban en el traslado de la información entre copias. El hecho de incluir o no claves y armadura en cada página era algo que dependía de ellos mismos, encontrándonos copias contemporáneas muy cuidadas en estos detalles junto a otras que los descuidan; en el caso de nuestras fuentes fundamentales el manuscrito (insistimos, no es una copia, pero es una de nuestras fuentes) y A7 demuestran alto cuidado en estos parámetros mientras que A8 y los materiales manuscritos MAT.A8 los descuidan.

En época de copias manuscritas, muchas veces eran los músicos los que, sobre la copia, hacían correcciones de erratas que visualizaban; y esto sucedía con mucha frecuencia, pues como practicantes musicales -intérpretes cada uno de su instrumento, integrantes de orquesta o directores- identificaban con presteza las faltas. Es posible ver marcas de este tipo en las cuatro fuentes fundamentales de este trabajo, las cuales quedaban anotadas de cara a futuras interpretaciones; en el caso de manuscrito y copias A7 y A8 entre colegas directores y en el caso de los materiales instrumentales MAT.A8 entre colegas profesores de orquesta.

Las pruebas editoriales subsanaron, así mismo, gran parte de los errores, aunque no todos; en el capítulo [III, 6.3.] abordamos las pruebas de corrección del arreglo de Samazeuilh XLIX B9 y B10 –conservadas en AMF-, las cuales fueron cotejadas para la elaboración de la copia manuscrita A8, porque su proceso editorial se inició primeramente. Pensamos que los elementos editoriales de este arreglo (copias manuscritas y pruebas de edición) transmitieron el plan metronómico que la copia presenta, así como otros parámetros que la copia A7 no llegó a reflejar nunca. Además, A8 incluye de origen correcciones y añadidos de la segunda prueba editorial B9, lo que nos ayuda a datar la factura de la copia en fechas posteriores a enero de 1922⁸⁵⁵.

En el capítulo [III, 8.9.] comentamos con detalle las cuatro erratas que Falla marcó en las ediciones orquestales de bolsillo XLIX B2 y B3 –conservadas en AMF- y que no fueron corregidas en la edición de Eschig⁸⁵⁶. Las cuatro erratas señaladas por Falla en los

⁸⁵⁵ AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla que incluyó la prueba de corrección del arreglo de Samazeuilh B9, fechada el 4 de enero de 1922, y que antes había corregido el arreglista; las marcas de ambos correctores son identificables.

⁸⁵⁶ El detalle de estas cuatro erratas aparece en el capítulo [III, 8.9.], dedicado a las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas: manuscrito, A7, A8, edición de la partitura de orquesta y

ejemplares XLIX B2 y B3 ya han sido mencionadas varias veces en este trabajo: la primera de [I, 136] procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh y afecta al piano; la segunda de [I, 90] de la edición para piano y orquesta de Eschig y afecta a los violonchelos; la tercera de [I, 176] del manuscrito y afecta al piano; y la cuarta de [II, 59] de A8 y afecta a los fagotes. Salvo en el error que proviene del manuscrito, que en realidad es un despiste de Falla (la falta del signo de arpegiado en el acorde de la mano izquierda que ninguno de los copistas posteriores ni el editor añadió), podríamos decir que el copista de A8 colaboró en la génesis de los otros tres (a causa de problemas con las claves, cuya imprecisión y descuido ya hemos mencionado como una de las características propias del copista de A8). Siéndole imputable directamente tan sólo el último de ellos de [II, 59], pudo crear confusión en los editores, dando lugar a los errores⁸⁵⁷. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

Podríamos decir que la copia A8 tuvo una existencia más corta que la de sus predecesoras; su elaboración fue más tardía (en los primeros meses de 1922), y consecuentemente su empleo como partitura de trabajo no pudo gozar de amplia proyección temporal, teniendo en cuenta que la edición orquestal apareció en los últimos meses del año 1923. Estos hechos explican el número más reducido de marcas a mano de terceros, así como su aspecto bien conservado. Mientras que A7 denota una alta intervención de Falla, A8 esconde la grafía del compositor hasta tal punto como para hacernos pensar que no existe; el detalle de estas escasas marcas es abordado en el capítulo siguiente, pero adelantamos que las mismas no responden a un carácter de revisión, sino más bien de práctica orquestal⁸⁵⁸.

piano, edición de la parte de piano, edición de la versión de G. Samazeuilh y las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext de reciente aparición. De los cuatro errores, tan sólo el de los fagotes del compás 59 del II movimiento proviene directamente de la copia A8. Estos cuatro errores ya han sido citados en numerosos estudios sobre *Noches en los jardines de España*, sin embargo nunca hasta ahora se había aludido a la copia A8 como parte del proceso, por cuanto tanto la existencia de la copia como su paradero eran desconocidos.

⁸⁵⁷ Véase [III, 8.9.] para conocer el detalle de cada una de las erratas, incluyendo la confusión del copista de A8 en los errores de [I, 136] y [I, 90].

⁸⁵⁸ Una vez puesto en marcha el proceso editorial de la obra en su versión orquestal, carecía de sentido revisar o corregir la copia manuscrita A8 que había recibido Falla junto a las pruebas de corrección (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado, carta de Eschig a Falla fechada el 18 de abril de 1922);

Estas líneas nos llevan a concluir las tres funciones fundamentales que ejerció la copia A8:

1. servir como prueba gráfica del maquetado propuesto en A7 por los grabadores de Eschig, función que ejerció a la perfección por cuanto la edición fue realizada a su semejanza (salvo en el desfase de dos páginas ya comentado);
2. servir como copia sintetizada de contenido, aunando de origen por su copista todas las correcciones, modificaciones y actualizaciones realizadas hasta el momento por Falla en su manuscrito, así como en los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh (previo al proceso editorial orquestal); a través de dos colores (rojo para indicaciones expresivo-dinámicas, y negro para la notación musical en general), ejerció dicha función satisfactoriamente, sirviendo de nexo entre las fuentes previas y la edición orquestal de Eschig resultante⁸⁵⁹;
3. servir como partitura efectiva de trabajo para directores, como reflejan las marcas entre sus páginas, de distinta factura y grafía, a través de distintas herramientas; su factura en los primeros meses de 1922 propiciaron una existencia más corta en este sentido que la de sus predecesoras, accediendo al ámbito concertístico en fechas ya próximas a la aparición de la edición de Eschig.

4.2.2. Colores y grafías.

En los capítulos dedicados al manuscrito y a la copia A7 hemos elaborado un listado con las distintas herramientas empleadas en la factura de las diversas marcas que aparecen en los documentos. Sin embargo, no consideramos oportuno hacerlo para esta copia A8, que es más escueta en la presencia de marcas, y que no es una copia revisada por Falla. Sin

siguiendo el proceso, la copia manuscrita quedaría en desuso y la revisión se desarrollaría en las pruebas editoriales.

⁸⁵⁹ La copia A8 incluyó de origen, como sabemos, las marcas del manuscrito de inclusión más tardía, incluso aquellas que habían escapado a la copia A7 (como el plan metronómico general y las anotaciones efectuadas con el rojo de la categoría 1). En el capítulo [III, 4.2.] sobre marcas metronómicas en A8 mencionamos la no inclusión de indicaciones presentes en el manuscrito y en A7, que sin embargo, aparecen reflejadas en la edición orquestal –concretamente dos de las marcas metronómicas a color azul grueso que pertenecen a un estadio temprano-. Así mismo mencionamos casos de correcciones por parte del editor de parámetros erróneos en A8 referidos a marcas o equivalencias de tiempo, como sucede durante el III movimiento en las marcas de los compases [III, 101], [III,174] o [III, 201].

embargo, vamos a mencionar los distintos colores y grafías que aparecen entre sus páginas, que son principalmente tres; antes mencionaremos los originales negro y rojo.

El copista empleó tinta negra para el texto musical general y tinta roja para indicaciones expresivo-dinámicas⁸⁶⁰; el rojo, además apunta distintos parámetros de la partitura:

-el instrumento que interviene en cada línea instrumental, en el margen lateral izquierdo de cada página (salvo en la primera –numerada 1-, donde la plantilla aparece a tinta negra y con una letra grande y ornamentada en su margen lateral izquierdo);

- la indicación y recuadro de los números de ensayo (salvo el número 1, que aparece a tinta negra);

-las diversas técnicas instrumentales, que suelen mostrarse en su forma abreviada – *sord.*, *unis.*, *div.*, *pizz.*, modo ord., *non arpegg.*, pos. nat., *arco*, *sul ponticello*, etc-⁸⁶¹.

En cuanto a otros colores y grafías que presenta el documento:

-aparecen numerosas y variadas marcas a lápiz rojo grueso que responden a una grafía muy similar a la de Falla, haciéndonos dudar en no pocas ocasiones sobre su autoría; dicho color anota y repite a gran tamaño indicaciones originales del copista que apuntan a matices, reguladores, subrayados, intervenciones instrumentales, circulados de los números de ensayo (ya recuadrados en rojo por su copista), abreviaciones de *tempo* y carácter (*affrett.*, *Tpo.*, *rit.*⁸⁶²), flechas, barras de pulso dentro de un compás, remarcado de compases, etc.

⁸⁶⁰ Las páginas 65 y 66, en mi numeración de las 82 páginas del documento, incluyen un cambio de la tinta negra del cuerpo general del texto por tinta azul, seguramente porque se secó la pluma. La página 67 recupera la tinta negra con normalidad.

⁸⁶¹ La mayoría de estas abreviaciones se refieren a técnicas instrumentales de la cuerda; he aquí su denominación no abreviada: sordina, unísono, *divisi*, *pizzicato*, modo ordinario, *non arpeggiato*, posición natural. Algunas de ellas aparecen descritas más adelante en su oportuna nota a pie de página.

⁸⁶² Reproducimos la grafía y ortografía originales, con sus mayúsculas y minúsculas.

-aparecen también numerosas marcas a lápiz azul grueso, a gran tamaño, que responden a una grafía de trazo más redondeado, y que apuntan claramente a marcas de director durante el estudio, ensayo e interpretación de la partitura: intervenciones instrumentales, flechas, marcas para la separación de los sistemas de pentagramas en la misma página (líneas oblicuas), matices a mayor tamaño, remarcado de compases, barras de pulso dentro de un compás, paréntesis, números, etc. Aparece en varias ocasiones la abreviación *4^oCd^o* sobre los violines, indicando cuarta cuerda.

-el lápiz carbón es protagonista en las discretas y muy escasas marcas que aparecen entre las páginas de esta copia, y que apuntan básicamente a intervenciones instrumentales –*Clar., Cors., Ob., Fl., Tim., Ftin., Fag., Ttas., Trglo., Tnes.*⁸⁶³, arpa, Celesta, Altos, Tuba⁸⁶⁴-. Figuran también a lápiz los siguientes elementos:

- la indicación en castellano *Mas animado* del compás [I, 39], referida al *Poco piu animato* [*sic*] original del copista, que proviene del manuscrito;
- la escritura de una clave de *sol* en [I,116] para el pentagrama inferior del piano –que no había sido incluida por el copista-;
- un añadido de notación para el primer violín repetido en dos ocasiones [II, 16-17] y [III, 30-31] y similar al de las maderas en esos mismos compases;
- el paginado en el extremo superior derecho; y algún otro número a lo largo del documento.

La grafía efectuada con el lápiz es pequeña, con mayúsculas elaboradas y ornamentadas, y un trazo poco marcado y algo tembloroso que apunta a una persona de edad avanzada. Sin embargo, hay dos inscripciones en la página 42 de A8 efectuadas con esta herramienta que, después de haber sido analizadas detenidamente, nos hacen posible afirmar que pertenecen a Falla:

⁸⁶³ Clarinete, *Cors* (Trompas), Oboe, Flauta, *Timpani* (Timbales), Flautín, Fagot, Trompetas, Triángulo, Trombones. Las abreviaciones instrumentales no dejan de ser curiosas por poco habituales, al igual que sucede con las abreviaciones expresivas y de *tempo* empleadas por el copista de A8.

⁸⁶⁴ Reproducimos la grafía y ortografía originales, con sus mayúsculas y minúsculas.

- affrett.* a gran tamaño en [II, 49],
- Poco animato* ([Negra = 120]) en [II, 51].

Junto a ellas, hemos atribuido a la mano del compositor otras dos marcas en [I, 23-24] a lápiz rojo grueso (*affrett.-Tpo*) y en [III, 8] sobre violines primeros a lápiz (podría ser tinta, no se aprecia bien: *loco*), las cuales aparecen marcadas con [*] en el listado próximo de este capítulo. Estas cuatro marcas suponen un dato trascendente, por cuanto confirman que el documento A8 pasó por manos de Falla⁸⁶⁵. La misma página 42 incluye una tercera inscripción a lápiz que nos ha producido muchas dudas en cuanto a su autoría –*Celesta*–, y que finalmente hemos desestimado como imputable a Falla. Pasamos a describir las dos marcas que sí atribuimos al compositor, las cuales se encuentran reproducidas en la Ilustración 25:

-[II, 49], *affrett.* aparece a lápiz a gran tamaño en los pentagramas vacíos centrales de la partitura, constituyendo una clara reproducción de la escritura de Falla en idénticas condiciones en su manuscrito y en A7; en las fuentes originales la marca aparece en azul grueso y a menor tamaño, remarcando la inscripción original de Falla y del copista de A7. En estos casos no son abreviaciones (como en A8), sino que copian el término italiano completo, con el error ortográfico de incluir una sola *t* –*affretando*⁸⁶⁶–; la grafía es idéntica.

-[II, 51], *Poco animato* ([Negra = 120]) a lápiz; en el manuscrito aparece la misma inscripción a lápiz azul grueso sobre la original a lápiz carbón de Falla, repetida en tres localizaciones. La inscripción azul del manuscrito y la inscripción a lápiz de A8 son idénticas. A su vez, las inscripciones del manuscrito –la inscripción azul y las tres originales a lápiz carbón de Falla– son tremendamente similares, aunque el mayor tamaño de la azul provoca una modificación leve de las mayúsculas, así como del trazo de alguna otra letra. La inscripción a lápiz de Falla repetida tres

⁸⁶⁵ Habiendo ubicado la elaboración de A8 en el extranjero (París o Leipzig), la copia sólo vino a España cuando le fue enviada a Falla en 1922 para su cotejo con las primeras pruebas de edición (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado, carta de Eschig a Falla fechada el 18 de abril de 1922), y entonces el compositor ya residía en Granada. Una vez en manos de Falla y con las pruebas de edición orquestal en marcha, no tenía sentido devolver la copia manuscrita a los editores, que probablemente conservó Falla en su biblioteca. Esta posesión no habría impedido emplear la copia en alguno de los conciertos celebrados entre abril de 1922 y la aparición de la edición de Eschig a finales de 1923, hecho que explica las marcas que refleja. Desconocemos si uno de estos conciertos pudo ser celebrado por la OSM, razón que justificaría la ubicación del hallazgo de A8 en los archivos de la orquesta madrileña (2017).

⁸⁶⁶ El término italiano ortográficamente correcto es *affrettando*.

veces en el manuscrito permite comparar la azul con cada una de ellas, las cuales tampoco resultan iguales al cien por cien⁸⁶⁷. La marca metronómica a lápiz que aparece junto al *Poco animato* en el manuscrito -([Negra = 120])- no es de origen, sino que fue añadida más tarde por Falla⁸⁶⁸; la misma fue trasladada de origen por su copista en A8 (en la localización superior a color rojo), y remarcada a lápiz en los pentagramas centrales de la partitura: pero en este caso no aparece completa, sino tan sólo el número 120 –sin alusión a figura rítmica alguna- debajo de la inscripción *Poco animato* (de Falla) y subrayado diagonalmente. La grafía de estos tres números (1, 2 y 0) resulta muy distinta en el manuscrito, pero a pesar de la diversidad en el trazo, ambas marcas son menudas y los distintos caracteres se muestran estrechamente homogéneos, muestra característica de la escritura de Falla.

⁸⁶⁷ No le damos más importancia de la debida a este hecho, por cuanto la escritura de cualquier persona siempre se presta a modificaciones involuntarias y a variaciones en el trazo, incluso en escritos de términos iguales.

⁸⁶⁸ Véase [III, 2.3.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito; las marcas metronómicas a lápiz se corresponden con la fase pre tardía/tardía, una vez la copia A7 se encontraba ya en manos de Eschig y, por tanto, posterior a junio de 1920. Esta marca metronómica aparece en A7 como [Negra=126].



Ilustración 25. Copia A8, *Noches en los jardines de España*,
II –*Danza lejana*–, página 42, compases 49-54.
[OSM, carpeta de correspondencia 289]
Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
II –*Danza lejana*–, páginas 52-53, compases 48-50 y 51-54 respectivamente.
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].
poco animato y affrett., escritura de Falla.

Además de las dos citadas, son varias las marcas de A8 que nos han hecho dudar sobre la presunta autoría a mano de Falla. He aquí las mismas, marcando con * otras dos que finalmente hemos adjudicado a su mano:

-“p” –*piano*- en la página 1 de A8 a lápiz rojo grueso, repetida varias veces; hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla;

-**affrett.*-*Tpo* en [I, 23-24] a lápiz rojo grueso;

-*rit.* en [I, 96] a lápiz rojo grueso; hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla;

-[I, 136-137-138-139-141]: 4/4-2/4-3/4-4/4-2/4-3/4, reescritura a gran tamaño y a lápiz azul grueso de los cambios sucesivos de compás; dichas indicaciones aparecen de forma muy similar en el manuscrito (a rojo grueso de la categoría 3), y en A7 (a lápiz azul grueso de la categoría 2); hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla;

-[I, 224-226]: 2/4, reescritura a gran tamaño y a lápiz rojo grueso del cambio de compás; igual que en manuscrito (a rojo grueso de la categoría 3); hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla;

-[II, 16-17 y 30-31] aparece a lápiz un añadido de notación para el primer violín repetido en dos ocasiones y similar al de las maderas; hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla;

- *Celesta* a lápiz en [II, 54] y en [II, 141]. Aunque tenemos muchas dudas sobre la autoría de estas inscripciones, similares a las analizadas de la página 42 de A8 - *Poco animato* y *affrett.*-, todas ellas a lápiz, finalmente hemos concluido que no pertenecen a Falla; y las atribuimos a la grafía de una tercera persona de edad avanzada, que marca a lápiz la copia A8 en diversas ocasiones, con un trazo tembloroso; ejemplos de esta grafía son las expresiones: *Mas animado* en [I, 39], *arpa* en [I, 130] o *tuba* en [III, 202]).

-* *loco* a lápiz en [III, 8] sobre violines primeros (podría ser tinta, no se aprecia bien); la grafía es muy similar a la del manuscrito en la misma inscripción *loco* del compás [II, 136] (a rojo de la categoría 1) y de [II, 97] (a lápiz);

-[III, 65] *Vivo* en rojo grueso; hemos concluido que la grafía es distinta a la de Falla.

4.3. Marcas metronómicas.

Como sabemos, la copia A8 recoge de origen las indicaciones actualizadas del manuscrito, tanto las expresivas como las metronómicas. Su contenido derivado de A7 fue completado con los elementos editoriales ya iniciados del arreglo de Samazeuilh (copias manuscritas y pruebas de corrección), así como con las correcciones llevadas a cabo en sus pruebas editoriales, incluyendo el plan metronómico general de la obra y las marcas más tardías del manuscrito efectuadas con el rojo de la categoría 1.

Precisamente la inclusión de origen en A8 de algunas de las correcciones de la prueba XLIX B9 del arreglo de Samazeuilh ha posibilitado la datación tanto de la copia A8 como de las marcas rojas del manuscrito.

En cuanto al contenido original de A7 al tiempo de la factura de A8, recordemos que incluía tan sólo las marcas azules metronómicas derivadas del manuscrito (en este caso a mano de Falla y en A7 a mano de un tercero), las cuales sufrieron distinta evolución en cada caso (continuación, tachado, eliminación, modificación...)⁸⁶⁹; el análisis de las mismas en capítulos precedentes nos han llevado a datar estas marcas azules en fechas inmediatamente posteriores a la factura de A7, antes de su entrega efectiva a Eschig de mano de Falla en junio de 1920.

De todas ellas, tan sólo las CINCO que no fueron tachadas en ninguna de las dos fuentes (manuscrito y A7), fueron trasladadas a las ediciones de Eschig; por el contrario, las DIEZ restantes no prosperaron, porque fueron descartadas, corregidas, borradas o sustituidas por otras distintas (ya sabemos que la evolución en manuscrito y A7 no fue la misma). Dentro de las CINCO marcas azules que sí prosperaron, dos de ellas no pasaron por A8 (en un caso que resulta excepcional), mientras que las otras tres sí lo hicieron. Estas son las CINCO, con el detalle de su presencia en manuscrito, A7 y A8:

⁸⁶⁹ Véanse los capítulos [III, 2.2.] y [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de manuscrito y A7 respectivamente.

1. [I, 39]: [Negra con puntillo=66] no tachada en manuscrito/corregida y no tachada en A7, decía [Blanca con puntillo=66]/no pasó a A8
2. [I, 136]: ([Negra=58]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/sí pasó a A8
3. [I, 176]: ([Negra=88]) no tachada en manuscrito/sin paréntesis no tachada en A7/no pasó a A8
4. [II, 75]: [Negra=144] no tachada en manuscrito y reescrita⁸⁷⁰ por Falla a lápiz/no tachada en A7 y reescrita por Falla a lápiz /sí pasó a A8
5. [II, 172]: [Negra=126] no tachada en manuscrito/no tachada en A7/sí pasó a A8

La razón por la que el copista de A8 no trasladó estas dos marcas azules a su copia directamente desde A7 nos resulta inexplicable, y al no encontrar respuesta razonada que valga, nos inclinamos a pensar que pudiera deberse a simples despistes del copista de A8. Sin embargo, el cotejo de la copia con los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh, suplieron las lagunas de información causadas por los distintos factores: principalmente ausencias en A7 y errores (o despistes) del copista de A8. Conviene por ello recordar la hipótesis defendida en el capítulo de conclusiones sobre las marcas metronómicas del manuscrito [III, 2.2.3.] y que conlleva la siguiente afirmación: es muy probable que Falla incluyera el plan metronómico en la copia manuscrita de piano que recibió Eschig el 28 de junio de 1920 (para iniciar los procesos editoriales pianísticos: versión de Samazeuilh y piano solo), y que lo hiciera a la vez en su manuscrito, mediante las marcas a lápiz de la fase pre tardía/tardía. La copia A8, en su cotejo con los elementos editoriales de la versión de Samazeuilh, incluiría de origen, así mismo, ese plan metronómico del cual carecía A7 en el momento en que fue copiada por el copista de A8; como sabemos, A7 nunca recibiría esas marcas, sino otras distintas a mano de Falla una vez hubo vuelto a España.

⁸⁷⁰ La expresión “reescrita” se refiere a una marca metronómica azul reforzada por Falla, por cuanto volvió a escribirla igual a lápiz, reforzando por tanto su vigencia. Este es un hecho que ocurre tan sólo dos veces: en el comentado, cuyo refuerzo aparece en manuscrito y en A7; y en [III, 1], cuyo refuerzo aparece en A7.

Recordemos también la incorrecta traslación del copista de A8 de las equivalencias de pulso del movimiento III de *Noches*, las cuales reflejan valores iguales en ambos extremos de la equivalencia: compases [III, 101], [III,174] (en este caso el error provenía del manuscrito, aunque el copista de A8 comete doble error) o [III,201]⁸⁷¹.

Finalmente, la copia A8 se constituyó en un documento valioso que reflejaba el contenido más actual y completo sobre *Noches en los jardines de España*, pieza clave para el proceso editorial de la versión orquestal que, a su vez, respondía al maquetado propuesto por los profesionales grabadores de Eschig entre las páginas de A7. Esta sucesión de hechos y acciones prolongadas en el tiempo propició una copia manuscrita con toda la información sintetizada y seleccionada como nunca antes había podido reunirse ni verse. Sabemos que Falla se mostró satisfecho con el resultado, como reflejó en su correspondencia con el editor, siempre constante y atenta al seguimiento de todos y cada uno de los detalles.

4.4. Síntesis de las marcas expresivo metronómicas de A8⁸⁷².

Todas las expresiones son literales, respetando la ortografía original (incluso si conllevan errores). Los paréntesis de las marcas metronómicas son, así mismo, literales. Nótese las abreviaciones empleadas por el copista. Remitimos a la síntesis de las marcas expresivo-metronómicas del manuscrito en el capítulo [III, 2.4.] para ampliar la información de algunas de ellas; así mismo, marcamos con asterisco [*] las marcas erróneas (las cuales aparecen corregidas en las ediciones de Eschig⁸⁷³). Los gráficos sobre indicaciones expresivas e indicaciones metronómicas incluidos en el capítulo [III, 7.] contienen las marcas de todas las fuentes fundamentales manuscritas y editadas en forma de esquema, lo que facilita su observación y cotejo.

⁸⁷¹ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”.

⁸⁷² El detalle de cada una de las inscripciones y de sus distintos estadios temporales aparece ampliamente analizado en el capítulo [III, 7.] sobre las marcas expresivo-metronómicas en las distintas fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

⁸⁷³ En [III, 174] el error en la marca metronómica proviene del manuscrito, pero el copista de A8 comete doble error trasladando la marca de forma errónea y desvirtuando la equivalencia de pulso. Las ediciones pianísticas de Eschig no incluyen la equivalencia de [III, 174] y la marca metronómica [Negra=58] resulta auto corregida por Falla a [Negra con puntillo=58] en la prueba editorial B9 del arreglo de Samazeuilh y trasladada al resto de ediciones de Eschig.

I, En el Generalife

1, *Allegretto tranquillo e misterioso* ([Negra con puntillo =50]), 6/8

21, *Tpo.*

39, *Poco piú animato*

43, ([Corchea=Corchea]), 6/8 –suen a 3/4-

63, *Poco stringendo* (*sino* [Negra =104])

72, *Tpo giusto* ([Negra = 104])

80, *a tpo.*

96, *a tpo. con ampiezza*

108, *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96])

112, *Tpo.*

128, *Poco sost^o*- ([Negra=72])

136, *Poco calmo* [Negra = 58]

154, *Tpo.*

176, *Come prima*

216, *Largamente, ma non troppo* [Negra =50]

II, Danza lejana

1, *Allt^o giusto* [Negra =100]

51, *Poco animato* ([Negra = 120]), a mano de Falla demostrando su mínima intervención

59, *Tpo giusto – molto ritmico*

67, *accell^o, ma pochissimo e gradualmente sino* ([Negra =144])

75, *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144])

103, *Doppio meno vivo* [Negra=84]

140, *Stringendo sempre, ma gradualmente*

148, *Tpo giusto, ma vivo* [Negra=120]

152, *Tpo ma tranquillo* [Negra=84]

172, *Poco animato* [Negra=126]

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

1, *Vivo* [Negra=132]

38, *All° modt°*- [Negra=84]

65, *Tpo 1° (vivo)* [(Negra=120)]

87, ([Corchea=Corchea *sempre*]), 3/4 –suena a 6/8-

91, *ben misurato*, 2/4

101, [Negra=Negra *precedente*], 6/8 *

109, *ben misurato* en el pentagrama del piano

110, NADA

158, *a tempo, ma poco meno mosso* [Negra=100], 6/8

174, *a tpo, ma quasi doppio piu lento che* [Negra=Negra *precedente*] ([Negra=58]), 9/8 *

186, *Sempre lo stesso tpo, ma un poco libero*

201, *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra *precedente*]), 3/4 *

223, ([Corchea=Corchea]), 9/8

5. Materiales instrumentales manuscritos MAT.A8: Archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid carpeta 289 y 289bis (Madrid).

El juego de cuadernillos manuscritos instrumentales de *Noches en los jardines de España* es una de las cuatro fuentes fundamentales de este trabajo de investigación. El original se encuentra en los archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, sitos en sus dos sedes madrileñas de la calle Barquillo número 8 y del Teatro Real.

Recordemos el párrafo sobre MAT.A8 en la presentación de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo: los materiales o partes instrumentales manuscritos, sin fechar, elaborados durante los días y semanas previas al estreno del 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid, a mano de dos copistas profesionales. Descubierta y localizado en 2017 por la autora de este trabajo de investigación en los fondos de la Orquesta Sinfónica de Madrid entre sus dos sedes de la calle Barquillo número 8 de Madrid y el Teatro Real de Madrid, dentro de las carpetas 289 (vacía) y 289bis. El juego está completo y consta de 54 cuadernillos individuales: 30 de cuerda, 24 de viento, percusión, celesta y arpa, todos ellos encuadernados con hilo. Estos documentos contienen la versión más primigenia de la obra, por cuanto se vieron privados de las correcciones y actualizaciones que afectaron al resto de las fuentes fundamentales manuscritas. Las portadas de cada cuadernillo reflejan el número 289 y el sello de la OSM *DEPOSITARIA*, todo ello timbrado. El material contiene anotaciones de los músicos que lo usaron. XLIX MAT.A8⁸⁷⁴, signatura y denominación de la autora de este trabajo. Fue la segunda fuente encontrada, en dos fases: primero los 30 cuadernillos de cuerda en la carpeta 289bis y después los 24 cuadernillos restantes junto a la copia orquestal A8 en los fondos del Teatro Real; de ahí la denominación similar que contienen ambas fuentes.

⁸⁷⁴ La denominación es de la autora de este trabajo de investigación, por cuanto estos materiales no aparecen catalogados en ninguno de los trabajos previos. El hecho de que fueran encontrados junto a la copia general manuscrita A8 (véase capítulo [III, 4.]) en los fondos de la OSM en sus sedes madrileñas de la calle Barquillo número 8 y el Teatro Real, ha propiciado tal denominación. La misma responde al criterio de Antonio Gallego en su catalogación de la obra musical de Manuel de Falla conservada en AMF —a pesar de no encontrarse este juego de materiales instrumentales físicamente en el espacio del Archivo—: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* [XLIX] porque es el número romano que le otorga a la obra *Noches en los jardines de España* dentro del catálogo de Manuel de Falla en base a criterios estrictamente cronológicos. [MAT.] por tratarse de materiales instrumentales y [A8] por haberse localizado junto a la copia A8 (a pesar de no guardar ninguna coincidencia de autoría o temporal entre ellas).

Recordemos, así mismo, el párrafo del capítulo [II, 5.] sobre las primeras interpretaciones de *Noches*: tan sólo el empleo de la partitura manuscrita de Manuel de Falla -“a lápiz”⁸⁷⁶-, de los materiales instrumentales manuscritos de la Sociedad Nacional de Música de Madrid (MAT.A8) y de algún manuscrito o copia no localizada de la parte del piano solista, hicieron posible que la obra fuera interpretada en España y en el extranjero. A pesar de que por contrato correspondía a Eschig la difusión y edición de la obra, Manuel de Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid trabajaron a contrarreloj, y a espaldas del editor, para poder contar con unos materiales orquestales que estuvieran listos el día del estreno, labor para la cual contaron con la colaboración de la Sociedad Nacional de Música; el Maestro director de orquesta Arbós empleó el manuscrito original de Falla y el pianista solista una partitura copiada (por Falla, por un copista o por encargo a la Sociedad Nacional de Música) para su estudio particular de la obra. En cualquier caso, mucho tuvieron que correr pues por carta de Falla a María Lejárraga (1874-1974) de 27 de marzo de 1916⁸⁷⁷ se sabe que el compositor no entregó al copista⁸⁷⁸ “los últimos pliegos de los Nocturnos” hasta el 27 de marzo de 1916 a las 20h de la tarde, menos de dos semanas antes del estreno; en la misma carta añadió: “No puede usted suponer lo muchísimo que he trabajado y lo poco que he dormido [...]”.

5.1. Introducción.

En mis primeras incursiones a los archivos de la OSM en su sede de la calle Barquillo número 8 de Madrid, me interesé por las dos carpetas numeradas 289 y 289bis, por figurar las mismas con el nombre de *Noches en los jardines de España* en el catálogo general. La razón de acudir a estos archivos era leer, conocer y analizar cualquier información o documento relativo al estreno de la obra, que como sabemos fue realizado por la OSM al mando del Maestro Enrique Fernández Arbós el 9 de abril de 1916 en el

⁸⁷⁶ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), carta de Falla a Ansermet fechada el 19 de octubre de 1916. El original se encuentra en la *Bibliothèque Publique et Universitaire* de Ginebra (Ms. Mus. 183, f. 5-10).

⁸⁷⁷ AMF 7252-027 (copia del original autógrafo y firmado); el original pertenece a la familia Martínez-Sierra.

⁸⁷⁸ Nos referimos al copista de la Sociedad Nacional de Música que Falla y la Orquesta Sinfónica de Madrid convinieron contratar para realizar los materiales del estreno; en ningún caso nos estamos refiriendo a alguno de los copistas de Eschig, el cual estaba permaneciendo ajeno a toda esta actividad.

Teatro Real de Madrid; y el fin último era buscar los materiales del estreno⁸⁷⁹, hecho que sucedió en fechas relativamente próximas.

La 289 estaba vacía, no contenía nada.

La 289*bis* contenía 30 cuadernillos autógrafos de copista, correspondientes a la cuerda instrumental de la obra: 8 de violines primeros, 7 de violines segundos, 6 de violas, 5 de violonchelos y 4 de contrabajos. Todos los cuadernillos portaban el sello de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA* y el número 289 timbrado; además habían sido numerados a mano en su margen superior izquierdo con un lápiz grueso azul (a excepción de los cuadernillos de los violines segundos, que estaban numerados en forma de sello timbrado, al igual que el resto de inscripciones de sus portadas)⁸⁸⁰.

Ante mi insistencia por encontrar el resto del material orquestal y el contenido original de la carpeta 289, el profesional y diligente equipo de la Sinfónica me facilitó al día siguiente una nueva carpeta de los archivos de su sede del Teatro Real, cuyo contenido complementaba perfectamente al de la carpeta 289*bis*. La misma contenía el resto de cuadernillos manuscritos de la plantilla orquestal, 24 en total: 2 de flautas, flautín, 2 de oboes, corno inglés, 2 de clarinetes, 2 de fagotes, 4 de trompas, 2 de trompetas, 3 de trombones, tuba, timbales, platos, celesta y arpa; todos ellos contenían el sello de la Orquesta Sinfónica *DEPOSITARIA* y el número 289 timbrado (como el material de la cuerda). Estos cuadernillos aparecían, así mismo, numerados discretamente a lápiz en la esquina superior izquierda, empezando con el 1 de la flauta 1ª y terminando con el 24 del arpa⁸⁸¹. Lamentablemente, el juego no incluía el cuadernillo pianístico; desconocemos si era práctica habitual la de elaborar cuadernillo del papel solista instrumental (en este caso pianístico) junto al resto de papeles instrumentales en cada juego completo de materiales.

⁸⁷⁹ Aunque teníamos el deseo de encontrar los materiales originales del estreno de *Noches en los jardines de España*, su localización actual era desconocida para nosotros, no sabiendo siquiera si los mismos se habrían perdido. El detalle del catálogo de los archivos de OSM tampoco informaba sobre los documentos que albergaba, sino tan sólo de los títulos de obras que seguramente habrían sido parte de su repertorio, constituyendo una sorpresa lo que las distintas carpetas podían albergar.

⁸⁸⁰ La numeración aludida se refiere al número de cuadernillos de cada instrumento de la cuerda: 8 de violines primeros (desde el número 1 al 8), 7 de violines segundos (desde el número 1 al 7), 6 de violas (desde el número 1 al 6), 5 de violonchelos (desde el número 1 al 5) y 4 de contrabajos (desde el número 1 al 4).

⁸⁸¹ Esta numeración se corresponde con el número de cuadernillos individuales del juego, empezando con el viento madera, para continuar con el viento metal, percusión, celesta y arpa. Los cuadernillos de cuerda no continúan la progresión numérica consecutiva al número 24 del material del arpa, como habría sido presumible; de haber sido así se habría alcanzado el número 54 con el cuarto cuadernillo de los contrabajos.

Como sabemos, contamos entre nuestras fuentes con la constancia documental del juego de materiales instrumentales de *Noches* copiado por la SAE en abril de 1918, que sí lo contenía⁸⁸². La posibilidad de analizar un cuadernillo pianístico de la época del estreno (o posterior) habría sido de gran interés para este trabajo de investigación, pues podría haber contenido anotaciones a mano de Falla o derivadas de sus comentarios. La carpeta traída de los fondos del Teatro Real contenía, así mismo, una copia manuscrita de la partitura general, la denominada A8, a la cual dedicamos el capítulo [III, 4.] de este trabajo.

A pesar de haber considerado, en un primer momento, la posibilidad de que partitura manuscrita y cuadernillos instrumentales pudieran conformar un juego unitario, el análisis detallado y progresivo de las distintas fuentes, a través de sus características propias y en su cotejo, fue potenciando la hipótesis de que la copia general A8 es la más posterior de las fuentes fundamentales manuscritas, quedando cronológicamente ordenadas de esta forma: manuscrito de Manuel de Falla, materiales del estreno MAT.A8, copia manuscrita A7 y copia manuscrita A8. La misma contiene de origen, con un aspecto cuidado pero una rigurosidad cuestionable, las correcciones y añadidos que fue incorporando paulatinamente el manuscrito, y que constituyen el particular proceso de *work in progress* de Falla. Mientras que el juego de materiales corresponde a la etapa temporal temprana del estreno de la obra (1916), A8 es la más posterior de las copias orquestales manuscritas (1922). La razón del por qué se conservaban juntas en las dependencias de la OSM puede responder a que ambas fueron en algún momento empleadas por la orquesta y, al responder al mismo título –*Noches en los jardines de España*– fueron ubicadas en la misma carpeta, sin atender a su cronología, a su copista, a su función o a su particular interés como documento histórico. Por la misma razón, ambas fuentes reflejan la misma información timbrada en sus portadas, pertenecientes a la OSM y así marcada por algún miembro del personal de la orquesta: el número 289 (que se corresponde con la carpeta que las contenía) y el sello circular de la Orquesta

⁸⁸² AMF 9150-007 (original autógrafo y firmado en papel con membrete de la SAE, Madrid) fechado el 29 de abril de 1918; tres cuartillas con el detalle de la cuenta por el importe de la copia y firmado por Ramón Medel, véase Ilustración 2. El juego iba destinado al pianista Arthur Rubinstein, quien emprendería en fechas próximas una gira americana. Pensamos que el material encargado a la Sociedad Nacional de Música que mencionó Falla en carta a Eschig de 15 de septiembre de 1920 (AMF 9142-058, borrador autógrafo firmado) debió disponer, así mismo, del cuadernillo pianístico; su importe de copia superior al de la SAE (290 pesetas frente a 215,60 pesetas) así nos lo hace pensar. Los conceptos tarificados en estos encargos eran el papel empleado y la copia en sí, que podía responder a importes distintos según fuera copia “de instrumentos” o “de partitura”. Estos juegos completos de materiales disponían, así mismo, de una copia de la partitura general. Véase capítulo [II, 6.] sobre las copias manuscritas de *Noches*.

Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA*⁸⁸³. Mientras puede resultar lógico que los materiales del estreno quedaran en los archivos de la OSM como elementos constitutivos de su archivo, parece más extraño que la copia A8 acabara en las mismas dependencias. Sin embargo, ambas situaciones resultan poco claras: como sabemos, los materiales MAT.A8 de *Noches* fueron gestionados por la Sociedad Nacional de Música durante la etapa posterior al estreno de la obra, y desconocemos en qué momento se pudo ordenar su vuelta a los archivos de la orquesta; en cuanto a la copia orquestal A8 no nos consta su paso por la OSM, pues habiendo ubicado su elaboración en el extranjero, sólo vino a España cuando le fue enviada a Falla en 1922 para su cotejo con las primeras pruebas de edición⁸⁸⁴, y entonces el compositor ya residía en Granada⁸⁸⁵.

La importancia de ambas fuentes es incontestable y su localización ha resultado fundamental para esclarecer cuestiones que de otra forma hubieran sido inexplicables; en este sentido, la copia A8 nos ofrece la explicación a la desconexión que refleja el plan metronómico de A7 en relación a su fuente manuscrita modelo –el manuscrito- y a su fuente editada resultante –la edición orquestal de Eschig de 1923-⁸⁸⁶.

La fuente MAT.A8 contiene el contenido más primigenio de la obra, tal y como pudo escucharse en su estreno de 9 de abril de 1916; por carta de Falla a María Lejárraga de 27 de marzo de 1916⁸⁸⁷ se sabe que el compositor no entregó al copista⁸⁸⁸ “los últimos pliegos de los Nocturnos” hasta el mismo día de la fecha de la carta a las 20h de la tarde,

⁸⁸³ El juego editado por Eschig (partitura+partes) que hemos localizado en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid y aludido en este trabajo como [RCSMM 1/6319] porta la misma información timbrada que la copia manuscrita A8 y los materiales del estreno MAT.A8: el número 289 y el sello circular de la OSM. Véase el capítulo [III, 6.5.1.] para mayor información sobre este aspecto relevante y llamativo, en el que defendemos la hipótesis de que estos documentos puedan corresponderse con el contenido que originalmente tuvo la carpeta 289 del archivo de la OSM en su sede de la calle Barquillo número 8 de Madrid. Además la numeración manuscrita de los cuadernillos de la cuerda del juego [RCSMM 1/6319] aparecen, así mismo, de forma muy similar al que reflejan los cuadernillos de la cuerda del juego MAT.A8; en los márgenes superiores izquierdos de la portada de cada cuadernillo, el trazo del número, su tamaño y el subrayado son prácticamente iguales, en ambos casos a lápiz azul grueso.

⁸⁸⁴ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 18 de abril de 1922.

⁸⁸⁵ Desconocemos si Falla envió la copia a Madrid, en concreto a la OSM, en relación a alguna interpretación de *Noches* posterior a abril de 1922, hecho que podría haber sido factible; en este caso, la copia manuscrita A8 habría quedado olvidada en los archivos de la orquesta, una vez publicada la edición a finales del año 1923.

⁸⁸⁶ Véase el capítulo [III, 4.].

⁸⁸⁷ AMF 7252-027 (copia del original autógrafo y firmado); el original pertenece a la familia Martínez-Sierra.

⁸⁸⁸ Nos referimos al copista de la Sociedad Nacional de Música que Falla y la OSM convinieron contratar para realizar los materiales del estreno; en ningún caso nos estamos refiriendo a alguno de los copistas de Eschig, el cual estaba permaneciendo ajeno a toda esta actividad.

menos de dos semanas antes del estreno. En ella Falla escribió: “No puede usted suponer lo muchísimo que he trabajado y lo poco que he dormido [...]”. Como sabemos, todo esto ocurrió a espaldas del editor Max Eschig, el cual, por carta de 23 de diciembre de 1916⁸⁸⁹ seguía pidiendo que el material le fuera remitido inmediatamente junto a los dos manuscritos (“la partitura de orquesta y la parte concertante de piano”), que, en esta ocasión, ubicaba en manos del pianista Ricardo Viñes por su próxima interpretación en Ginebra el 4 de noviembre junto al Maestro suizo Ansermet.

Las modificaciones y correcciones que Falla fue paulatinamente realizando en su manuscrito desde el estreno de la obra no fueron nunca incorporadas en el juego MAT.A8, el cual fue elaborado a partir de un documento que con toda probabilidad era una partitura limpia a lápiz que carecía aún de las marcas a colores y de las correcciones de diversa índole que caracterizan el documento hoy en día⁸⁹⁰.

Probablemente los materiales MAT.A8 fueran únicos en su contenido durante toda la historia de *Noches*; nos consta la copia fehaciente en España de materiales a cargo de la SAE en 1918⁸⁹¹ y a cargo de la Sociedad Nacional de Música en 1920⁸⁹², así como la copia de materiales en París (efectuada desde la copia A7 entregada a Eschig por mano de Falla dos meses antes)⁸⁹³. Sin embargo, todos ellos pertenecen a periodos temporales más tardíos, con lo que ello implica en cuanto al contenido de la obra en relación con el *work in progress* que Falla ejerció.

Además la copia de materiales MAT.A8 se ejerció desde el manuscrito, mientras que desconocemos el modelo desde el cual fueron copiados los juegos posteriores; pensamos que el de la SAE de 1918 pudo provenir desde el manuscrito de Falla con las escasas evoluciones que el documento presentara en ese momento, pues a esas alturas es probable que no se contara aún con más copias. Como sabemos, de este juego derivó una copia

⁸⁸⁹ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado).

⁸⁹⁰ Sin embargo, otras marcas sí están contenidas de origen en los cuadernillos manuscritos, como las elaboradas por las herramientas de la categoría 4 –lápiz azul grueso- y 5 –tinta negra-, confirmando, por tanto, su anterioridad cronológica. Véase [III.2.1.] sobre las anotaciones del manuscrito original de Manuel de Falla.

⁸⁹¹ AMF 9150-007 (original autógrafo y firmado en papel con membrete de la SAE, Madrid); fechado el 29 de abril de 1918, tres cuartillas. Véase Ilustración 2; resulta un documento relevante por la información que aporta. Véase [II, 6.1.] sobre las copias manuscritas de *Noches* previas a la edición de 1923.

⁸⁹² AMF 9142-058 (borrador autógrafo firmado), carta de Falla a Eschig de 15 de septiembre de 1920.

⁸⁹³ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920.

orquestal de 92 páginas (a diferencia de las 105 del manuscrito), desde la cual pudo ser copiado también el juego de materiales. Sin embargo, la práctica habitual era la de sacar los materiales desde la copia original, con anterioridad a la copia de la partitura general. Por carta de Eschig a Falla de 17 de agosto de 1920, el editor comentó el proceso ejercido sobre la copia A7 que obraba en su mano desde principios de junio:

[...] La partitura de orquesta está en casa de un muy buen copista que hará una segunda copia después de extraer las partes de orquesta. Yo tengo mis precauciones, como Usted ve, porque ciertamente tendremos necesidad de materiales antes de que la grabación esté terminada. [...]⁸⁹⁴

La partitura de orquesta era A7. El párrafo de correspondencia proseguía con la mención a la actualización de las nuevas copias, las cuales incluirían las últimas modificaciones (en este caso relativas a las marcas metronómicas azules que A7 reflejó a semejanza del manuscrito):

Las modificaciones metronómicas han sido cuidadosamente anotadas y yo las he hecho poner de igual forma en la copia de la partitura de orquesta que hago hacer en este momento [...]⁸⁹⁵

En cuanto al juego de materiales copiado por la Sociedad Nacional de Música en septiembre de 1920, desconocemos los detalles (aunque sí conocemos el importe abonado); sin embargo, en estas fechas eran varios los ejemplares de copia orquestal de *Noches* disponibles, pudiendo derivar este juego del manuscrito actualizado hasta el momento o de algún otro ejemplar desconocido para nosotros. Recordemos que a estas alturas el manuscrito contaba con todas las marcas de las fases temprana e intermedias⁸⁹⁶, de cara a la puesta a punto de A7 antes de su entrega efectiva a Eschig; probablemente contara también con el plan metronómico a lápiz de la fase pre tardía/tardía, pero esto es

⁸⁹⁴ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. “[...] La partition d’orchestre est chez un très bon copiste qui en fera une seconde copie après avoir extrait les parties d’orchestre. Je prends mes précautions, comme vous voyez, car certainement nous aurons besoin de matériels avant que la gravure soit terminée. [...]”. Les modifications métronomiques ont été soigneusement notées et je les ai fait mettre également dans la copie de la partition d’orchestre que je fais faire en ce moment. [...]”.

⁸⁹⁵ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado). “[...] Les modifications métronomiques ont été soigneusement notées et je les ai fait mettre également dans la copie de la partition d’orchestre que je fais faire en ce moment. [...]”.

⁸⁹⁶ Véase el capítulo [III, 2.3.] sobre la “Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito”.

algo que no podemos confirmar, una vez delimitados los límites temporales de junio de 1920 y enero de 1922 en relación a la introducción de dichas marcas⁸⁹⁷; volvemos en este punto a defender la hipótesis de la parte manuscrita pianística recibida por Eschig el 28 de junio de 1920 como transmisora del plan metronómico de la obra a los responsables de las ediciones.

El juego de materiales empleado para la edición lo hemos ubicado en el copiado por Eschig en agosto de 1920 desde la copia A7 actualizada, al cual nos hemos referido en la correspondencia extractada en este mismo párrafo. Como sabemos, fue en estas fechas cuando se inició el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh de la obra, que se desarrolló casi en paralelo al proceso de la edición orquestal, pero con cierto adelanto que propició el concurso de sus elementos en el proceso general. Los materiales manuscritos MAT.A8 del estreno quedaban muy lejos de poder asumir este papel, habiendo quedado su contenido “congelado” en el tiempo, y privado de la actualización que Falla ejerció en manuscrito y A7. Quedaron constituidos, por tanto, como documentos únicos y diferenciados en algunos conceptos y pasajes; su análisis y estudio individualizado, junto al cotejo con el manuscrito y el resto de copias manuscritas – sobre todo la A7-, proporciona datos de gran interés respecto a la génesis y evolución de *Noches en los jardines de España* entre su estreno de 1916 y la aparición de la edición en 1923.

El estudio amplio y riguroso de este juego de materiales en cuanto a su factura proveniente de dos distintos copistas, color, características técnicas, marcas de origen y anotaciones de los músicos de atril, es abordado en este capítulo.

Son numerosas las menciones en la correspondencia a los distintos juegos de materiales de *Noches*:

⁸⁹⁷ Las marcas metronómicas a lápiz fueron introducidas, seguramente, en fechas más cercanas a junio de 1920 que a enero de 1922; tengamos en cuenta que Eschig recibió la parte pianística manuscrita el 28 de junio de 1920 (AMF 9142-027, original mecanografiado y firmado), probablemente con el plan completo de marcas metronómicas de la obra. Podríamos pensar que con anterioridad a su envío, Falla introdujera las marcas tanto en la copia pianística como en su manuscrito, quedando de tal modo fijadas. Es una lástima no poder cotejar ni la copia pianística entregada a Eschig ni su primera prueba de corrección enviada a Falla el 6 de agosto de 1921 (AMF 9143-007), ambas no localizadas. Defender esta hipótesis supone no poder confirmarla, por falta de pruebas; sin embargo pensamos que el plan metronómico debió ser incluido inevitablemente en algún soporte físico que permitiera su visualización a los responsables de las ediciones en proceso, y en estas fechas tan sólo contamos con la copia orquestal (A7) y la pianística enviada unas semanas después.

-por carta de Falla al director de orquesta Ernest Ansermet el 19 de octubre de 1916⁸⁹⁸, la cual alude al juego que gestiona la Sociedad Nacional; en estas fechas tempranas, es probable que el único juego de materiales instrumentales existente y disponible fuera éste, que se corresponde con el del estreno MAT.A8;

-por carta de la SAE a Falla de 29 de abril de 1918, la cual incluye el detalle de la cuenta por copia de partitura+partes (incluyendo el cuadernillo pianístico de 21 páginas)⁸⁹⁹;

-por carta de Falla a María Lejárraga de 27 de marzo de 1916⁹⁰⁰, a través de la cual se sabe que el compositor entregó al copista⁹⁰¹ “los últimos pliegos de los Nocturnos” el mismo día de la fecha de la carta a las 20h de la tarde, menos de dos semanas antes del estreno;

-por carta de Eschig a Falla de 17 de agosto de 1920⁹⁰², en la que menciona la extracción de un nuevo juego de materiales desde la copia A7, puesta a su disposición dos meses antes, a cargo de “un très bon copiste”;

-por carta de Falla a Eschig de 15 de septiembre de 1920, que menciona la nueva copia de la Sociedad Nacional de Música y que nosotros contemplamos como un juego completo de partitura+partes (debido al importe que costó y que relacionamos con el juego copiado por la SAE en 1918)⁹⁰³;

-por carta de Eschig a Falla de 13 de octubre de 1920⁹⁰⁴, que menciona el proceso de copia de un nuevo material que estaría listo en pocos días;

-por carta de Eschig a Falla de 5 de junio de 1922 en plena fase de edición:

⁸⁹⁸ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

⁸⁹⁹ AMF 9150-007 (original autógrafo y firmado en papel con membrete de la SAE, Madrid); véase Ilustración 2.

⁹⁰⁰ AMF 7252-027 (copia del original autógrafo y firmado); el original pertenece a la familia Martínez-Sierra.

⁹⁰¹ Nos referimos al copista de la Sociedad Nacional de Música que Falla y la OSM convinieron contratar para realizar los materiales del estreno; en ningún caso nos estamos refiriendo a alguno de los copistas de Eschig, el cual estaba permaneciendo ajeno a toda esta actividad.

⁹⁰² AMF 9143-032 (original mecanografiado y firmado).

⁹⁰³ AMF 9142-058, (borrador autógrafo firmado).

⁹⁰⁴ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado).

[...] Quedan las partes de orquesta. [...] ⁹⁰⁵;

el juego de materiales instrumentales estaba pendiente de devolución por parte del pianista Alfred Cortot, quien se los llevó prestados para los conciertos Koussewitzky de París, así como a sus conciertos posteriores de Londres y Lisboa, dificultando por tanto la elaboración de dichas partes;

-por carta de Eschig a Falla de 29 de junio de 1922, en la que vuelve a incidir en el problema con las partes instrumentales, aún sin grabar, por continuar en posesión de Alfred Cortot. Comenta que a pesar de habérselos reclamado ya en varias ocasiones sigue sin disponer de ellos, y por tanto, declina toda responsabilidad propia:

[...] sólo faltan las partes de orquesta, y ahí yo declino toda responsabilidad [...] ⁹⁰⁶;

-las cartas de Eschig a Falla posteriores a septiembre de 1922 hasta la efectiva publicación de los materiales editados, incluyen todas alguna alusión a las partes de orquesta de *Noches*, por cuanto el día 7 de septiembre de 1922 el editor envió a Falla las primeras pruebas de corrección de las mismas junto a la siguiente aclaración:

[...] Yo no añado los manuscritos porque usted debe tener aún una partitura de orquesta desde la que poder corregir, pero si prefiriera hacer las correcciones desde las partes separadas, una palabra y yo las enviaré enseguida [...] ⁹⁰⁷.

Para ver el detalle de cada una de estas cartas, léanse los capítulos [II, 7.5.] “Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923): partitura orquestal y partes instrumentales” y [7.5.1.] “Correspondencia Falla-Eschig sobre estas ediciones”.

⁹⁰⁵ AMF 9143-014, (original mecanografiado y firmado). “[...] Reste les parties d’orchestre. [...]”. Eschig se refiere a las partes instrumentales. Véase nota 352.

⁹⁰⁶ AMF 9143-016 (original mecanografiado y firmado). “[...] reste seules les parties d’orchestre, et là je decline toute responsabilité...ne m’est pas encore rentré, malgré mes réclamations! [...]”.

⁹⁰⁷ AMF 9143-017 (original mecanografiado y firmado). “[...] Je n’ajoute pas les manuscrits parce que vous devez encore posséder une partition d’orchestre d’après laquelle vous pourrez corriger, mais si vous préférez faire les corrections d’après les parties séparées, un mot et je les expédierai aussitôt [...]”.

El deterioro del juego de materiales manuscritos MAT.A8 refleja la frecuencia de su empleo, sin embargo todo apunta a que en los años posteriores a 1918, con la progresiva multiplicidad de las copias de la partitura general, se procediera a copiar algún material instrumental más que facilitara su asidua interpretación. Y este es un tema muy conflictivo, por cuanto inevitablemente entran en juego los distintos estadios por los que la obra fue pasando en el tiempo. Los materiales manuscritos del estreno reflejan la versión original, con pasajes en su estadio primigenio (dos de los cuales están reconstruidos en el capítulo [III, 5.5.]⁹⁰⁸). La música de estos pasajes estuvo, lógicamente, así concebida y escrita por Falla en su manuscrito, y de la misma forma fue copiada en las partichelas del estreno; sin embargo, las modificaciones posteriores a mano de Falla sobre su lápiz original son numerosas⁹⁰⁹.

Podríamos decir que, en general, el juego de materiales MAT.A8 no recoge las modificaciones del manuscrito; sin embargo no siempre es así. Y en este punto tenemos que hacer mención a las marcas rosadas (categoría 2) y rojas (categoría 1) que refleja el manuscrito, puesto que son las más frecuentes y determinantes en cuanto a modificaciones de instrumentación. Como ya hemos aludido, no siempre es fácil diferenciar la tinta rosada de la roja en el manuscrito, pues la primera podría corresponderse con una tinta más diluida de la segunda; en ocasiones el color más intenso hacia el rojo pareciera proceder de los borrados de las marcas preexistentes a lápiz, mientras que el más diluido rosa de la escritura en pentagramas vacíos. Sin seguir una lógica que nos lleve a poder cerrar un criterio único respecto a este tema que se vincule con las fases de introducción de marcas en el manuscrito, los cuadernillos de MAT.A8 incluyen excepcionalmente estas marcas (las rosadas -según nuestra cronología de fases de introducción de marcas en el manuscrito de Falla-, a pesar de que a veces resulten rojas); y lo hacen de dos formas: de origen por su copista [*] o a mano del músico de atril [**]⁹¹⁰. Mientras que la razón de la segunda forma responde al volcado de las instrucciones del director de orquesta responsable de los ensayos, o del propio Falla presente durante los mismos (siendo coincidente con las marcas

⁹⁰⁸ Nos referimos al pasaje de los compases [I, 219-223] en fagotes y trompas y al pasaje de [III, 37-38] en la cuerda. Véase el capítulo [III, 5.5.].

⁹⁰⁹ Véase [III, 2.1.2.] sobre los colores y grafías del manuscrito original de Falla.

⁹¹⁰ Durante el capítulo [III, 5.4.] abordamos el análisis de cada cuadernillo de forma individual, apuntando con [*] o [**] los supuestos donde las marcas sobrevenidas del manuscrito aparecen en los materiales manuscritos MAT.A8.

sobrevenidas del manuscrito⁹¹¹), la razón de la primera no nos resulta siempre clara, por cuanto sucede contadas veces y no responde a un criterio válido en todos los casos. En cualquier caso, podemos afirmar que cuando así sucede, es porque el copista de MAT.A8 así lo vio reflejado en el manuscrito, trasladándolo de igual manera en sus materiales. Otras marcas sí están contenidas siempre de origen en los cuadernillos manuscritos, como son algunas de las elaboradas por las herramientas de la categoría 4 – lápiz azul grueso⁹¹² y 5 –tinta negra⁹¹³, confirmando, por tanto, el criterio aplicable en todos los casos de su anterioridad cronológica.

Queremos tratar ahora un tema polémico en relación a la herramienta de escritura de algunas marcas que reflejan los materiales manuscritos; se trata del bolígrafo, sobre todo azul, cuyo trazo es posible identificar en varios de los manuscritos del juego MAT.A8. Habiendo tratado este tema con especialistas en la materia, resulta inverosímil que en 1916 el bolígrafo fuera un instrumento de escritura habitual, pues el mismo no se patentó hasta 1938⁹¹⁴ y su uso no se extendió hasta la década de los cuarenta/cincuenta. En

⁹¹¹ El contenido de las marcas [*] y [**] es coincidente en el juego de materiales MAT.A8 y en el manuscrito de Falla, sin embargo, su factura temporal no lo es, según la cronología de nuestras fases de introducción de marcas en el manuscrito (capítulo [III, 2.3.]). Como sabemos, la misma responde al traslado de las distintas marcas del manuscrito a la copia A7, la cual se constituye en un medidor temporal que nos ofrece información relevante; y es un hecho que las marcas rosadas del manuscrito aparecen trasladadas a la copia de forma sobrevenida (no de origen). Aunque quisiéramos adelantar la factura temporal de la copia A7 a fechas más tempranas para justificar su puntual presencia en los materiales del estreno de la obra, seguiríamos sin poder catalogarlas como marcas de origen; y en este caso resulta inviable fechar la copia A7 en tiempos anteriores al estreno de *Noches en los jardines de España*. Por todo ello, mantenemos nuestra cronología de fases de introducción de marcas en el manuscrito, así como nuestras dataciones de elaboración de las distintas copias manuscritas orquestales de la obra. Así mismo, contemplamos como posibles la coincidencia de las marcas del juego MAT.A8 con las del manuscrito, aunque su factura pertenezca a fechas distintas; un compositor de la talla de Falla es capaz de interiorizar su partitura de tal modo que las modificaciones quedan ahí, dispuestas a ser siempre volcadas en el papel, sin perjuicio del paso del tiempo. La ocasión propicia para el volcado fue inmediatamente anterior a la entrega efectiva de la copia A7 en manos de Eschig (junio de 1920), a modo de revisión y actualización del documento en vistas al inicio del proceso editorial de la obra.

⁹¹² El cuadernillo del clarinete 1º del juego MAT.A8 incluye las dos blancas con puntillo *sol* (nota real) ligadas del compás [I, 144-145], que aparecen añadidas a lápiz azul grueso en el manuscrito de Falla (y que refleja A7 de origen por su copista).

⁹¹³ Los cuadernillos de las trompas del juego MAT.A8 incluye el reparto instrumental del compás [I, 51], marcado a tinta negra en el manuscrito de Falla (y de forma idéntica de origen en A7).

⁹¹⁴ El norteamericano John Loud patentó su invento en 1888 en Estados Unidos como una “invención consistente en un depósito de tinta mejorado, especialmente útil entre otros propósitos, para marcar superficies ásperas –como madera, papel rugoso, y otros artículos –, algo que una pluma no puede hacer”. Loud trabajaba con pieles y necesitaba un instrumento de escritura para marcarlas. Para ello utilizó un cilindro con la tinta y una bola metálica gruesa en el extremo para escribir, pero la tinta era muy líquida y requería que el cartucho estuviera siempre cerrado. Aunque fabricó numerosos ejemplares, nunca llegó a comercializarlo. El periodista de origen húngaro Ladislao Biro fue quien, junto a su hermano Gyorgy (que era químico de profesión) y su socio Juan Jorge Meyne, perfeccionó el invento, patentándolo bajo el nombre comercial de *Birome* (por los dos apellidos) primero en Europa en 1938 y después en Argentina en

palabras de José Carlos Gosálvez⁹¹⁵ en relación a la consulta cursada y tras el análisis que de los distintos supuestos ha realizado, las marcas a bolígrafo ten MAT.A8 tendrían que ser forzosamente posteriores; resultaba una práctica habitual continuar usando materiales antiguos con posterioridad a la aparición de la edición de una obra, pues la existencia de nuevas ediciones impresas nunca ha sido impedimento para que se utilicen en la interpretación, además, otros materiales impresos y manuscritos anteriores. La presencia del bolígrafo en MAT.A8 nos confirma esta teoría, incluso en un caso como el que nos ocupa, de materiales no actualizados con su modelo (el manuscrito) ni con la edición ya existente y en uso. Sin embargo, en ningún caso hemos dotado de dos asteriscos [**] a marcas de bolígrafo, pues supondría desvirtuar el significado para el cual han sido acuñados, que no es otro que la inclusión a mano del músico de atril de marcas coincidentes con las rosadas/rojas del manuscrito; dicho acto sólo tendría sentido para nosotros en la medida en que se correspondiera con los años previos a la efectiva marca en el manuscrito a mano de Falla. Dicho esto, no podemos garantizar de ningún modo que las marcas de MAT.A8 señaladas con dos asteriscos [**] pertenezcan efectivamente a 1916 (año del estreno) o a los años previos a 1920 (año de las marcas rosadas del manuscrito); el hecho de que provengan de un instrumento de escritura que no es el bolígrafo nos abre la vía a dicha posibilidad y, por tanto, a tal consideración.

Resulta lógico pensar que los materiales MAT.A8 dejaran de utilizarse en algún momento por quedar obsoletos, y se elaboraran materiales nuevos; sin embargo, a pesar de la constancia fehaciente de la multiplicidad de juegos existente a partir de 1918, no ha sido posible la localización de ninguno de ellos⁹¹⁶. La actualización constante de las copias manuscritas para piano y orquesta en base al manuscrito evolucionado, o a los distintos elementos empleados para la edición del arreglo de Samazeuilh ya iniciado en copias posteriores de materiales, significa que en estos años pudo existir un desfase de

1940 y 1947 (también en Estados Unidos en 1945), país al que se exiliaron con la llegada de la segunda Guerra Mundial.

⁹¹⁵ José Carlos Gosálvez ya ha sido citado en la Sección II; ha desarrollado su trabajo como bibliotecario desde 1982 en la Biblioteca Nacional de España (ha sido Director del Departamento de Música y Audiovisuales) y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido Presidente de AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical) y miembro del Comité Técnico de la Fundación Archivo Manuel de Falla. Agradecemos inmensamente su ayuda en la aclaración y exposición de cuestiones editoriales de principios del siglo XX a través de sus publicaciones, de sus archivos, y de forma personalizada atendiendo a mis preguntas.

⁹¹⁶ A través del análisis del capítulo [II, 6.] sobre las copias manuscritas de *Noches*, podemos contar hasta cuatro juegos de materiales instrumentales de la obra (dejando fuera el juego MAT.A8), todos ellos documentados por carta.

contenido, no sólo entre las distintas copias manuscritas entre sí, sino también entre la partitura del director y las partichelas de los músicos. La conclusión es que los materiales instrumentales copiados con posterioridad estarían actualizados según las copias de las cuales derivaban (manuscrito o A7) y, por tanto, podría desaparecer el desfase que en algún momento podía haber existido entre la partitura del director y la de sus músicos. En este sentido podemos interpretar la expresión empleada por Eschig en la carta a Falla de 13 de octubre de 1920⁹¹⁷ “[...] de manera que no haya nada que temer [...]”, pudiendo querer aludir a este desfase entre materiales instrumentales y partitura general como causante de problemas entre los músicos de la orquesta durante los ensayos, que de esta forma quedarían resueltos.

5.2. Características generales; síntesis de las marcas expresivo-metronómicas.

La primera de las carpetas que pudimos consultar en la sede de la OSM de la calle Barquillo número 8 fue la 289*bis*, que contenía los cuadernillos de la cuerda, 30 en total; todos ellos portaban el sello de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA* y el número 289 timbrado. Además, los cuadernillos se hallaban numerados en su margen superior izquierdo a mano con un lápiz grueso azul⁹¹⁸; a excepción de los cuadernillos de los violines segundos, que carecían de dicha numeración y reflejaban los títulos de portada a modo de sellos timbrados⁹¹⁹. Por el contrario, los demás cuadernillos de la cuerda eran manuscritos en estos conceptos⁹²⁰.

⁹¹⁷ AMF 9142-038 (original mecanografiado y firmado).

⁹¹⁸ La numeración aludida se refiere al número de cuadernillos de cada instrumento de la cuerda: 8 de violines primeros (desde el número 1 al 8), 7 de violines segundos (desde el número 1 al 7), 6 de violas (desde el número 1 al 6), 5 de violonchelos (desde el número 1 al 5) y 4 de contrabajos (desde el número 1 al 4). Los cuadernillos de la cuerda del juego [RCSMM 1/6319] aparecen, así mismo, numerados de forma muy similar al que reflejan los cuadernillos del juego MAT.A8; en los márgenes superiores izquierdos de la portada de cada cuadernillo, el trazo del número, su tamaño y el subrayado son prácticamente iguales, en ambos casos a lápiz azul grueso. Véase el capítulo [III, 6.5.1.] para mayor información sobre este aspecto relevante y llamativo.

⁹¹⁹ Ejemplo de la portada de violines segundos, todo ello timbrado (se adjunta reproducción de su portada): “VIOLIN 2^o” en extremo superior derecho, “1^o” centro mitad superior (en relación al cuadernillo 1^o de violines segundos), “Noches en los jardines de España” centro, “M. de Falla” mitad inferior derecha; además constaba el número 289 timbrado y el sello circular de la OSM *DEPOSITARIA*.

⁹²⁰ Ejemplo de la portada de violines primeros, todo ello manuscrito (se adjunta reproducción de su portada): “Violin 1^o” subrayado con ondas, en extremo superior derecho, “1” margen superior izquierdo (a lápiz azul grueso, en relación al cuadernillo 1^o de violines primeros), “Noches en los jardines de España” centro, “mtro. (maestro) M. de Falla” mitad inferior derecha (aunque en el cuadernillo del *concertino* no consta el autor, presumiblemente en un olvido); además constaba el número 289 timbrado y el sello circular de la OSM *DEPOSITARIA*.

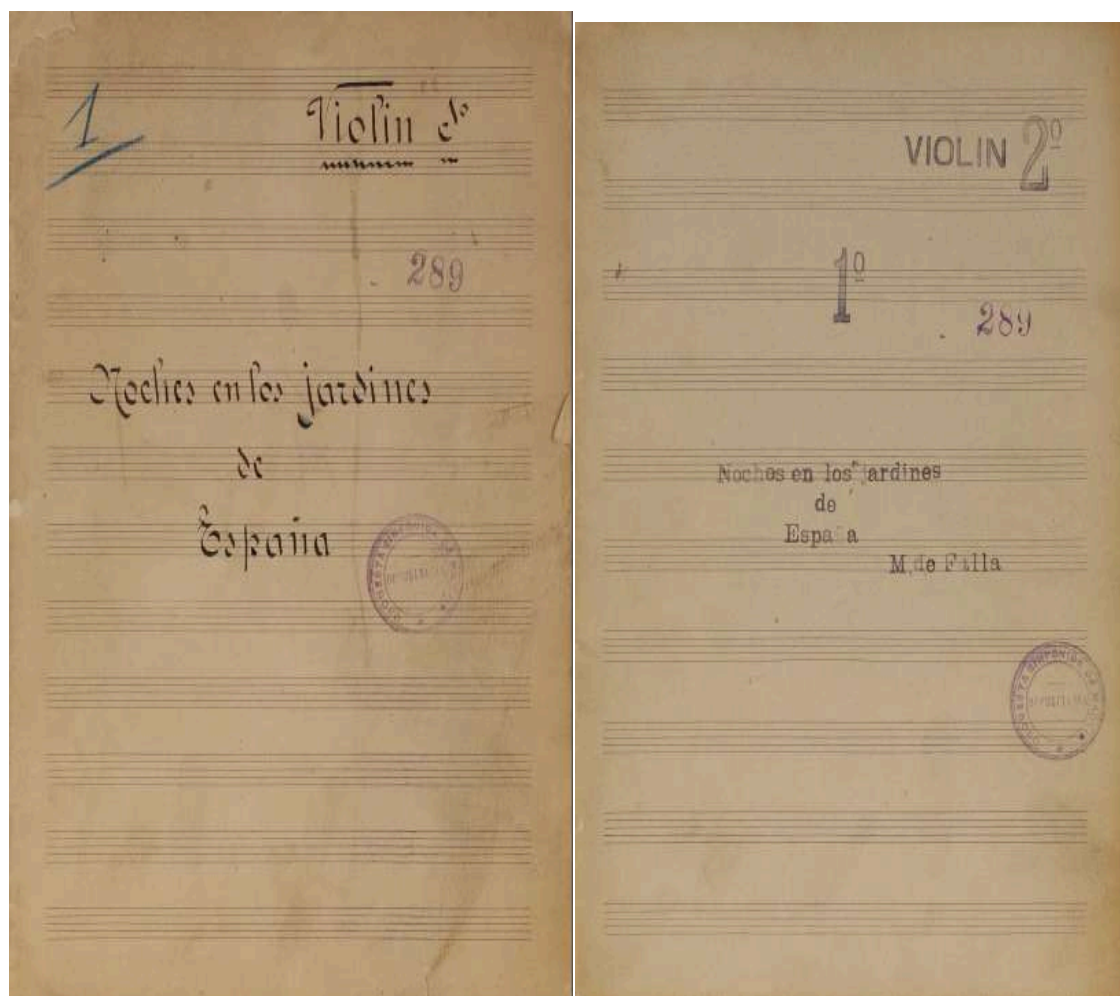


Ilustración 26. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, portada autógrafa (cuadernillo 1/8 de violines primeros) y portada timbrada (cuadernillo 1/7 de violines segundos).
[OSM, carpeta de correspondencia 289bis]

Una vez obtenidos los 54 cuadernillos con el concurso de otra carpeta traída de los fondos del Teatro Real cuyo contenido complementaba perfectamente al de la carpeta 289bis -30 de cuerda y 24 del resto⁹²¹ - (todos ellos encuadernados con hilo) pudimos discernir que los que portaban los títulos (y números) en forma de sello timbrado, como los violines segundos, contenían en su interior una grafía distinta al resto. Pudimos distinguir entonces dos copistas en la elaboración del material manuscrito de *Noches*:

⁹²¹ Como hemos mencionado, la numeración de estos 24 cuadernillos se corresponde con el número de partichelas individuales del juego, empezando con el viento madera, para continuar con el viento metal, percusión, celesta y arpa; la misma aparece discretamente a lápiz en la esquina superior izquierda, empezando con el 1 de la flauta 1ª y terminando con el 24 del arpa. Los cuadernillos de cuerda no continúan la progresión numérica consecutiva al número 24 del material del arpa, como habría sido presumible; de haber sido así se habría alcanzado el número 54 con el cuarto cuadernillo de los contrabajos.

Copista 1; violines primeros, violas, violonchelos, contrabajos, flautas, flautín, oboes, corno inglés, clarinetes y fagotes (en total 33 cuadernillos). Las portadas de los cuadernillos están manuscritas, indicando la parte instrumental subrayada con ondas en primer término, el título de *Noches en los jardines de España* en el espacio central, y la alusión al *Mtro. M. de Falla* debajo⁹²². Las características propias del copista 1 son la utilización de una tinta gruesa, muy bien definida y que responde a diversas texturas según los elementos de la partitura. La escritura es en general muy clara y espaciada, otorgando gran facilidad de lectura a los músicos. Las notas y demás elementos de la notación musical aparecen de forma muy homogénea “dibujados” en los pentagramas. Los números de los compases de espera son grandes y subrayados, también muy bien definidos y proporcionados con el resto de anotaciones; lo mismo sucede con los cambios de compás, claramente expuestos. Los números de ensayo aparecen circulados. Las dinámicas están expresadas con gran discreción en cuanto al todo, tanto en su marcado de tinta como en el tamaño. Los títulos de los tres movimientos se encuentran precedidos por su correspondiente número romano más marcado, en algunas ocasiones con subrayado doble y otras no. Es curioso constatar que el tercer movimiento no aparece nunca subrayado, ni con una ni con dos líneas (quizás por quedar enlazado sin solución de continuidad con el movimiento previo II). Sólo en una ocasión aparece un título entre paréntesis y sin subrayado (el movimiento II *Danza lejana* en el cuadernillo del fagot 1º). La indicación de *VS (volta subito)*⁹²³ de gran tamaño se encuentra en el extremo inferior derecho de cada anverso. La clave del pentagrama, la armadura y el compás sólo están indicados en los comienzos de movimientos; y puntualmente entre movimientos si hay algún cambio en alguno de los elementos (al igual que sucede en la copia A8). De lo contrario no hay alusión alguna ni recordatorio de los mismos (aunque numerosos cuadernillos se encuentran retocados a mano por los músicos de atril, que incluyeron recordatorios de clave y armadura en infinitud de casos para facilitar el trabajo en los ensayos y el estudio individual de la partitura). Otras características propias del copista 1 son:

-introducir las inscripciones expresivas dentro del pentagrama, ocupando espacio de notación, a gran tamaño y en cursiva;

⁹²² Las expresiones en letra cursiva son literales.

⁹²³ Se refiere a “voltear con rapidez” la página, en una expresión muy propia de las partituras de la época.

- indicar la octava alta por medio del signo 8^a sin su correspondiente marcado en cuanto a la extensión (normalmente por medio de una línea entrecortada); en su defecto escribe *loco* a la finalización;
- emplear abreviaciones como: *Piz., unis., sul pont., modto (moderato)* entre otras;
- reincidir en la escritura de términos italianos de forma incorrecta: *tranquilo [sic], piu* (sin tilde) *[sic], giusto [sic], ataca [sic]*;
- confundir la preposición italiana *ma* (pero) con el adverbio comparativo en castellano “más”, por ejemplo en la expresión del compás [II, 148] *Tempo giusto ma vivo*, que suele trasladar *Tpo: giusto mas vivo [sic]*;
- modificar el significado de algunas indicaciones expresivas o de tiempo que incluyen el término *Tempo* o *a tempo*, atribuyéndoles dos puntos “:”, por ejemplo en las de los compases [III, 158] o [III, 174]⁹²⁴;
- variar las indicaciones expresivas complejas, trasladándolas en ocasiones de modo parcial, por ejemplo la del compás [III, 158]: el original *a tempo ma meno mosso (e con ampiezza)* aparece en el corno inglés como *a tpo*; en el oboe 1^o como *meno mosso en con ampiezza*; en flauta 1^a como *a tpo: ma meno mosso*; entre otros.

El papel usado por el copista 1 es un papel muy gramado, que contiene 12 pentagramas por página. Responde a la marca de *J. ROMANI BARCELONA*⁹²⁵ y a unas dimensiones de 21,7x30,4 cm⁹²⁶. Los cuadernillos se hallan encuadernados con hilo blanco anudado en el interior.

Copista 2; violines segundos, trompas, trompetas, trombones, tuba, timbales, platos⁹²⁷, arpa, y celesta (en total 21 cuadernillos). Las portadas de los cuadernillos no están manuscritas, sino timbradas. Expresan la parte instrumental en primer término en el margen superior derecho, el título de *Noches en los jardines de España* en el espacio

⁹²⁴ En [III, 158] suele trasladar *a tpo: ma meno mosso*, con la prolongación *e con ampiezza* en algunos cuadernillos (violines primeros, violas, violonchelos, contrabajos, entre otros); en [III, 174] suele trasladar *a tpo: ma doppio piu lento [sic]*. En ninguno de los dos casos Falla incluyó los dos puntos “:” después del *a tempo*.

⁹²⁵ El copista de la copia A8 empleó un papel que responde a la marca *J. ROMANI*, de 24 pentagramas por página.

⁹²⁶ Las dimensiones del manuscrito son de 35x27 cm, las de la copia A7 de 40x30 cm y las de la copia A8 son de 36,4x25,8 cm; el manuscrito contiene 28 pentagramas por página (hasta que cambia el papel a partir de la página 21, pasando a 24 pentagramas), la copia A7 contiene 26 y la copia A8 contiene 24.

⁹²⁷ Con respecto a los materiales editados de Eschig, el juego de materiales manuscritos MAT.A8 carece de una parte independiente del Triángulo (el cual interviene tan sólo en el tercer movimiento); el mismo está incluido en el cuadernillo instrumental de los Platos, aunque no está indicado en su portada.

central, con unos caracteres de reducidas dimensiones⁹²⁸, y la alusión a *M. de Falla* debajo⁹²⁹. Las características propias del copista 2 son la utilización de una tinta más clara y aguada, así mismo muy bien definida y con menor gama de texturas que el copista 1. Aunque la escritura es en general muy precisa y espaciada, no posee la claridad que otorga el copista 1 al marcado de la notación musical. Las notas y demás signos aparecen de forma muy homogénea en los pentagramas. Los números de los compases de espera son grandes y subrayados, al igual que los del copista 1, también muy bien definidos y proporcionados con el resto de anotaciones. Los cambios de compás pueden confundirse entre el resto de informaciones. Los números de ensayo aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, al igual que otras indicaciones técnicas o expresivas (desconocemos si por el propio copista o por los músicos de atril); los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. Y en el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones (por ejemplo: en el movimiento I números de ensayo 8, 9, 10, 11, 19, 20, 21, 22 y 23; movimiento II número 22). Las dinámicas están expresadas con gran discreción en cuanto al todo, tanto en su marcado de tinta como en el tamaño, al igual que en los cuadernillos del copista 1. Los títulos de los tres movimientos se encuentran, así mismo, timbrados y precedidos por su correspondiente número romano, también timbrado. El cuadernillo de los violines segundos incluye los títulos de I *En el Generalife* y II *Danza lejana* en mayúsculas, mientras que en el resto de partes instrumentales los mismos aparecen en minúsculas (hecho que indica una multiplicidad de timbres, contruidos *ad hoc* según las distintas inscripciones a estampar), al igual que el título del tercer movimiento. Precisamente el título de III *En los jardines de la sierra de Córdoba* aparece con un error en todos los cuadernillos de los violines segundos (7 en total), expresando *Córdoha*. Así mismo la indicación expresiva con la que comienza la obra *Alltto. (Allegretto) tranquilo e misterioso* se halla timbrada en todos los cuadernillos del copista 2, salvo en el primer cuadernillo de violines segundos, trombón 1º, trombón 2º, trombón 3º, tuba, timbal, platos y arpa, donde la anotación aparece escrita a mano. Esta inscripción contiene errores cuando se halla reflejada en los violines segundos, con una mala

⁹²⁸ El timbrado indica una multiplicidad de timbres, contruidos *ad hoc* según las distintas inscripciones a estampar en las portadas; *Noches en los jardines de España* aparece con caracteres no siempre bien alineados ni distanciados, ni definidos en su impresión (normalmente las letras “j” y “ñ” aparecen más claras), con sombreados en los comienzos de los términos “jardines” y “España” y con distintas peculiaridades según el cuadernillo. Por ejemplo, el de trompa 1ª contiene el título movido, como desenfocado, y los de trompetas 1ª y 2ª contienen el término “ESPAÑA” en mayúsculas.

⁹²⁹ El timbrado del nombre del autor aparece siempre de la siguiente manera “M, (coma) [*sic*] de Falla”.

disposición de cada de una de las letras (viniendo a decir *Allegretto tranquillo è misterloao* [sic]). Una indicación de *VP* (*volta presto*) a tamaño más reducido que el del copista 1 se encuentra en el extremo inferior derecho de cada anverso. La clave del pentagrama, la armadura y el compás sólo están indicados en los comienzos de movimientos; y puntualmente entre movimientos si hay algún cambio en alguno de los elementos (al igual que sucede en la copia A8). De lo contrario no hay alusión ni recordatorio alguno sobre los mismos (aunque numerosos cuadernillos se encuentran retocados a mano por los músicos de atril, que incluyeron recordatorios de clave y armadura en infinitud de casos para facilitar el trabajo en los ensayos y el estudio individual de la partitura). Otras características propias del copista 2 son:

- introducir sólo puntualmente las inscripciones expresivas dentro del pentagrama, ocupando espacio de notación;
- emplear abreviaciones como: *Pizz.*(dos “zetas”, a diferencia del copista 1), *unis.*, *sul pont.*, entre otras;
- realizar menos errores que el copista 1 en el traslado de términos italianos, como por ejemplo *tranquillo*, *piú* (con tilde) o *giusto*; aunque alguna vez puedan aparecer puntualmente incorrectos;
- reincidir en la escritura de términos italianos de forma incorrecta: *dolcissimo* [sic], *ataca* [sic].

El papel usado por el copista 2 es un papel aún más denso que el usado por el copista 1, igualmente muy gramado, y más poroso; quizás por ello ha absorbido más suciedad y aparece más oscurecido. El mismo contiene 10 pentagramas por página y responde a la marca de *J. VILASECA Y CIA- BARCELONA*. El tamaño del papel es el mismo que el del empleado por el copista 1: 21,7 cm x 30,4 cm. Los cuadernillos se hallan encuadernados con hilo blanco y negro y anudados en su interior.

Los cuadernillos, en general, se hallan muy usados y remarcados. En ocasiones, las distintas anotaciones de los músicos de atril consisten en superposiciones consecutivas de inscripciones sobre el mismo elemento, respondiendo, por tanto, a herramientas, color o texturas diversas, así como a grafías de distinta autoría. Suelen referirse a indicaciones del director en la marca del compás (por ejemplo: inicio de la obra en 6/8 “*a seis*”, “*a tres*” -a partir de [I, 39]- o “*a dos*” -a partir de [III, 91]-); aluden a otros instrumentos

solistas en compases de espera, mediante el empleo de distintos idiomas (por ejemplo: *Horn, Fagot, Cello, Piano...*); hacen recordatorio de clave o armadura, alteraciones accidentales y/o compás; circulan armaduras y alteraciones accidentales; añaden dinámicas y reguladores; otras informaciones.

El contenido del material instrumental MAT.A8 deriva de su fuente original, que a estas alturas no podía ser otra que el manuscrito original de Falla en un estado muy primigenio, con práctica ausencia de marcas de corrección; sin embargo, los copistas incidieron reiteradamente en errores y despistes. Los materiales reflejan, además, poco rigor en el reflejo de los títulos y demás indicaciones en letra, los cuales no siempre aparecen bien alineados (ni siquiera cuando han sido timbrados), mezclando letras mayúsculas con minúsculas, o incurriendo en erratas. Como sabemos, las prisas en su elaboración -que requerían su disponibilidad para el inminente estreno del 9 de abril-, junto a las prácticas de los copistas no del todo rigurosas en esta época, fueron las causantes de estas imprecisiones y de esta poca preocupación estética.

Consideramos relevante hacer mención a la ausencia ya analizada y comentada de un plan metronómico en la partitura, que sólo fue introducido en una fase temporal posterior, con motivo del inicio del proceso editorial de la obra. Al tiempo de la elaboración del juego de materiales instrumentales para el estreno de la obra, las indicaciones expresivas y de tiempo se limitaban a una presencia escasa y estructural de la obra, con ausencias significativas y relevantes (como por ejemplo la falta de indicación al comienzo del II movimiento). Estas marcas son identificables a través de su reflejo en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 a mano de sus dos copistas 1 y 2, y se muestran acordes al seguimiento que hemos hecho de ellas en el capítulo [III, 7.]; como sabemos, fueron objeto de sucesivas modificaciones, añadidos y cambios hasta su plasmación definitiva tal cual las conocemos hoy en día, y dada su relevancia, hemos considerado oportuno plasmar dichas transformaciones en el gráfico que incluye el final de dicho capítulo. En él podremos observar de modo esquemático la presencia o ausencia de las marcas, así como su evolución a través de las distintas fuentes manuscritas y editadas; y en alguna ocasión la permanencia de la indicación tal cual fue originada. Trasladamos aquí el plan de marcas al tiempo de la factura de estos materiales, el cual confirma de modo incuestionable la originalidad de las mismas; no siendo su reflejo homogéneo e idéntico en todos los cuadernillos, hemos realizado la síntesis de las que mayormente se hallan

reflejadas, así como de la forma con la cual suelen aparecer (reflejo total o parcial, con o sin errores, mayúsculas o minúsculas), aunque a veces incluimos más de una versión. Nótese que en la síntesis no aparece ninguna equivalencia rítmica porque todas ellas se encuentran ausentes, a pesar de haber individualizado tres de ellas como originales en el manuscrito⁹³⁰.

I, En el Generalife

1, *Alltto (Allegtto) tranquilo (tranquilo [sic]) e misterioso*

21, *Tpo. (Tpo: [sic])*

30, *tranquillo (tranquilo [sic])*

39, *poco piú (piu [sic]) animato*

63, *poco stringendo*

80, *a tpo. (Tpo: [sic])*

96, *a tpo. (Tpo: [sic]) con ampiezza*

108, *tranquillo (tranquilo [sic])*

128, *sostenuto assai*

136, *Molto calmo [Negra = 58]*

154, *a tpo. ma sempre molto tranquillo (tranquilo [sic])*

216, *Largamente, doppio piú (piu [sic]) lento*

II, Danza lejana

51, *poco animato*

59, *Tempo giusto (giusto [sic]) molto ritmico*

75, *Poco piú (piu [sic]) vivo*

103, *Doppio meno vivo*

140, *Stringendo sempre ma gradualmente*

148, *Tpo. (Tpo: [sic]) giusto (giusto [sic]) ma (mas [sic]) vivo*

152, *Tranquillo (tranquilo [sic])*

172, *Poco animato*

⁹³⁰ Nos referimos a:

[III, 101]: [Negra con puntillo=Negra]

[III, 201]: [Negra=Negra con puntillo]

[III, 223]: [Corchea=Corchea]; véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”.

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

1, *Vivo*

38, *Allegro (All^o) moderato (modto)*

65, *Tpo: 1^o (vivo)*

158, *a tempo (a tpo: [sic]) ma meno mosso (e con ampiezza)*

174, *a tempo (a tpo: [sic]) ma doppio piu (piu [sic]) lento*

201, *Largo*⁹³¹

Queremos comentar aquí⁹³² el modo en que las distintas copias manuscritas y la edición de *Noches en los jardines de España* plasman la intervención de una tercera flauta requerida en determinados pasajes de la obra; el instrumento no viene detallado en el listado de la plantilla orquestal en ninguna de las fuentes manuscritas ni editadas, y por ello debería haber sido corregido⁹³³.

1. [I, 124-127]⁹³⁴: se hace necesaria una tercera flauta.

El manuscrito escribe (*col Flauto*) sin especificar nada en los márgenes y al cambio de página –compás [I, 125]- escribe *Fl. 1^o, 2^o* en el primer pentagrama y *Fl. 3^o* en el segundo; en [I, 128] escribe sobre el pentagrama del flautín⁹³⁵ (*muta in Piccolo*). A7 imita al manuscrito, salvo en los paréntesis de la primera indicación –*col Flauto*- y la mayúscula de (*muta in piccolo*); mientras que la mano de un tercero escribió *3^o Flute* a lápiz junto a la indicación del copista (nótese el añadido en

⁹³¹ Esta marca original del compás [III, 201] es el *Largo* aludido por Falla en su carta de 19 de octubre de 1916 al director Ansermet, AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado); la misma fue modificada y alterada en fases cronológicas posteriores. Véase el capítulo [III, 7.].

⁹³² Este punto es tratado puntualmente en este capítulo, por cuanto aborda los materiales instrumentales. Véase también [II, 7.5.2.] “Edición de la versión original para piano y orquesta”.

⁹³³ La lista de la plantilla orquestal (*nomenclature instrumentale*) de Eschig incluye errores y omisiones que deberían haber sido ser corregidos:

-debería hacerse mención a tres Flautas (en lugar de dos)

-debería especificarse que en el II y III movimientos el Clarinete es en *si* bemol (en lugar de en *la*, como en I movimiento)

-debería incluirse mención de los instrumentos de percusión Platos y Triángulo junto a los Timbales.

-debería incluirse la Celesta, que no aparece.

-debería desaparecer la mención a la duración de la obra *Durée: 25 minutes*.

El capítulo [III, 8.2.] analiza la partitura Urtext Partitura General 2018 de reciente aparición, cuya exposición de la plantilla instrumental aparece parcialmente corregida; en ella ninguno de los instrumentos transpositores incluye mención a su transposición. Urtext Partitura General 2018 refleja *Besetzung: 3 Flöten (III auch Piccolo)* y *Scoring: 3 Flutes (III also piccolo)* en la página previa al comienzo musical de la obra. En relación al compás [I, 124], anota *muta in Fl. III* y *muta in Picc.*

⁹³⁴ Esta intervención de la tercera flauta es aludida en el análisis del cuadernillo del flautín [5.4.1.].

⁹³⁵ En adelante emplearemos los términos de flautín o piccolo indistintamente.

francés, derivado de la ubicación de la copia en París desde junio de 1920). En A8, los números del margen izquierdo son romanos y aunque aparece la indicación previa *col Flauto* (sin paréntesis) en rojo –color empleado para este tipo de indicaciones en esta copia-, no consta la contraria (*muta in...*), quizás porque coincide con el cambio de página, donde en el margen izquierdo volvió a indicar *Picc*. La edición de Eschig para piano y orquesta es como el manuscrito, pero sin los paréntesis en las indicaciones previa y posterior; al igual que A8, mantiene los números romanos en los márgenes⁹³⁶. Los materiales editados de Eschig contienen este material en el cuadernillo del piccolo, aclarando *3eme Flûte* y (*muta in Piccolo*) al principio y al final de la intervención de la tercera flauta; sin embargo la portada del cuadernillo del piccolo no especifica en ningún momento la necesidad del empleo de una tercera flauta. Nótese el empleo del italiano y el francés (por su proveniencia de A7, que, aún habiendo sido elaborada en España, se vio enriquecida por alguna marca en francés de una tercera mano).

2. [I, 240]⁹³⁷: se hace necesaria una tercera flauta.

Las dos flautas y el flautín tocan con normalidad hasta el compás [I, 224]; después tienen 15 compases de espera hasta el compás [I, 240] (los compases 240-243 son los últimos cuatro compases del movimiento I), donde se hace necesaria una tercera flauta. El manuscrito se halla retocado en los cuatro últimos compases de la obra en flautas, fagotes, trompetas, violonchelos y contrabajos de la mano de Falla; aunque aparentemente resulta un mismo color de las correcciones, podríamos hacer una distinción entre la tinta rosada de las flautas y la tinta roja del resto⁹³⁸. Las anotaciones se corresponden con la re-instrumentación y duración del acorde final del movimiento I (*Do#Mayor*), el cual resuena durante los últimos cuatro compases del movimiento; sin embargo se interrumpe en el compás 241 para volver a ser atacado en el compás 242⁹³⁹. Las modificaciones aparecen trasladadas a A7

⁹³⁶ Urtext Partitura General 2018 especifica *muta in Fl. III* en [I, 120] y *muta in Picc* en [I, 127].

⁹³⁷ La intervención de la tercera flauta en estos compases es aludida en el análisis del cuadernillo de las flautas 1^a/2^a y en el del flautín [III, 5.4.1.].

⁹³⁸ Tan sólo los añadidos del manuscrito en flautas y violonchelos se encuentran trasladados de origen en los materiales manuscritos MAT.A8; parece como si los pentagramas de las flautas estuvieran previamente vacíos, hecho que desmiente la notación que aparece en el cuadernillo MAT.A8 de flauta 1^a. Véase el compás [I, 240-243] en flautas, flautín, fagotes, trompas 1^a y 2^a, trompetas, violonchelos y contrabajos en los apartados respectivos de este capítulo.

⁹³⁹ La terminación del acorde en [I, 241] antes de volver a ser atacado en [I, 242] resulta confuso a causa de las marcas rosadas del manuscrito en numerosas líneas instrumentales. La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de distintas formas

aparentemente de origen por el copista, aunque de nuevo la observación atenta refleja que se trata de una marca sobrevenida. La última página del movimiento I en el manuscrito comienza con el compás [I, 230]; en relación a las flautas, Falla escribió en el margen izquierdo de los dos pentagramas superiores (todo en rosa) *I-2* (en el superior) y *3* (en el inferior). Además en [I, 240] añadió (también en rosa) (*col Flauto*) sobre el pentagrama inferior (del flautín). A7 reflejó en este punto *3ème Flûte*, dato que refuerza la hipótesis de que se trata de un añadido, pues el empleo de la lengua francesa denota su inscripción una vez la copia se encontraba en París (a partir de junio de 1920). La copia A8 es similar al manuscrito, pero usa números romanos en el margen de la última página de I y suprime los paréntesis en la expresión *col flauto* (en minúscula), siempre en rojo (como es característico en esta copia). En cuanto a las ediciones de Eschig, la partitura para piano y orquesta mantiene los números romanos y el (*col Flauto*) del manuscrito de Falla⁹⁴⁰. La parte instrumental editada por Eschig del piccolo indicó en [I, 226] (*muta in Flauto*), y en [I, 240] *3me Flûte* (imitando a la copia A7); nótese el empleo del italiano y el francés indistintamente.

3.[II, 156]⁹⁴¹: de nuevo interviene una tercera flauta.

En el manuscrito Falla escribe en los compases [II, 149-150], en el pentagrama del flautín, la expresión (*muta in Flauto*), pero cinco compases después, al [II, 155], vuelve a indicar *Fl. 3º*, a modo de recordatorio; todo ello de origen a lápiz. El cambio de página coincide con el compás [II, 159] y en los nuevos márgenes Falla escribe *Fl. I.2* en el pentagrama superior y *Fl. 3º* en el inferior. Al siguiente cambio de página, coincidente con el compás [II, 169], Falla alarga la duración de los valores del compás anterior a tinta roja, a semejanza de los compases [II, 158-159]) y no escribe nada en los márgenes; un compás después, al [II, 170], indica (*muta in Piccolo*). Todas las anotaciones son a lápiz y a mano de Falla. A7 imita al manuscrito en todo, repitiendo las indicaciones de (*muta in flauto*) –en minúscula– y *Fl. 3º*. Al cambio de página –compás [II, 159]– añade *Fl. 3º* en el margen del

según la línea instrumental de que se trate. El detalle es contemplado en los siguientes apartados instrumentales.

⁹⁴⁰ Urtext Partitura General 2018 especifica *III* en el margen del pentagrama del piccolo en [I, 230] y así finaliza el movimiento I.

⁹⁴¹ Esta intervención de la tercera flauta es aludida en el análisis del cuadernillo del flautín [5.4.1.].

segundo pentagrama; y al siguiente cambio de página, también coincidente con el manuscrito –compás [II, 169]- no añade la mayor duración en rojo del manuscrito y escribe (*muta in piccolo*) en minúscula. A8 escribe las mismas indicaciones en rojo, sin paréntesis y en minúscula (pero escribiendo *3^o Fl.* en lugar de *Fl. 3^o*); contiene de origen la prolongación de la duración del compás [II, 169]. Y mantiene los números romanos en los márgenes de los pentagramas de las páginas afectadas por la intervención de la tercera flauta (compases [II, 159-171]). La edición para piano y orquesta de Eschig es como A8 –sin paréntesis *3^o Fl.*, en minúscula y con números romanos en los márgenes de los pentagramas de las páginas afectadas⁹⁴². La parte instrumental editada por Eschig del piccolo anotó *3eme Flûte* en [II, 149], de nuevo en [II, 156] y concluye *muta in Piccolo* en [II, 170]. Nótese el empleo del italiano y el francés indistintamente.

El resumen de las indicaciones descritas relativas a la intervención de una tercera flauta en la partitura de *Noches en los jardines de España* refleja no sólo la concordancia entre las indicaciones de la copia A8 y la edición de Eschig, sino también una gran similitud en su modo de expresión. Prueba de ello son el empleo de los números romanos en los márgenes laterales izquierdos de los pentagramas (en las flautas y en otros instrumentos), el manejo del idioma italiano o el uso de las abreviaciones de términos instrumentales. Mientras puede percibirse una linealidad en las informaciones de manuscrito, A8 y edición orquestal de Eschig (a pesar de que Falla escribe números ordinales en su manuscrito, en lugar de números romanos), A7 toma caminos diferentes en el modo de expresión de ciertas anotaciones; el empleo del idioma francés es un signo distintivo de la copia A7, que refleja así mismo el material editado de Eschig (cuyo modelo manuscrito derivó de esta copia). Recordemos que A7 residía en París desde comienzos de junio de 1920, ciudad en la que fue puesta a punto en la actualización de las anotaciones más posteriores; en los meses siguientes a su entrega en mano por parte de Falla, Eschig encargó la extracción de un juego de materiales manuscritos provenientes de la misma copia A7, al fin editorial de las partes instrumentales cuyo proceso iría en paralelo al de la partitura orquestal.

⁹⁴² Urtext Partitura General 2018 especifica *muta in Fl. III* en [II, 149], repite *Fl. III* en [II, 156], anota *III* en el margen del pentagrama de la página que se corresponde con [II, 159] y concluye *muta in Picc.* en [II, 175].

5.3. Mención a los materiales instrumentales editados de Eschig (1923).

Las dos pruebas editoriales de las partes instrumentales de *Noches en los jardines de España* fueron enviadas a Falla el 7 de septiembre de 1922 (AMF 9143-017) y el 24 de enero de 1923 (AMF 9143-024), después de no pocos obstáculos relacionados con el préstamo y alquiler de materiales. Habiéndole sido cedidos al pianista Cortot para varios de sus conciertos⁹⁴³ una vez iniciada la grabación (editorial) de los mismos, la demora en su devolución fue causa de lamentaciones y retrasos en el proceso.

Como sabemos, la grabación de sus planchas procedió de la copia que extrajo “un très bon copiste” de París durante el mes de agosto de 1920, bajo encargo de Eschig⁹⁴⁴. El editor había recepcionado la copia A7 de manos de Falla en el viaje que realizó a París en la última semana de mayo de 1920, durante la cual interpretaría sus *Noches* desde la reducción orquestal a un piano que elaboraría como acompañamiento del piano solista a cargo de Rosa García Ascot el 3 de junio de 1920 en la Sala *Gaveau*. Precisamente las partes instrumentales manuscritas extraídas de la copia A7 serían las empleadas para el proceso editorial de las mismas. La correspondencia de la época entre editor y compositor tratan con detalle sobre las mismas, especificando episodios y menciones concretas a cuadernillos y partes específicas⁹⁴⁵. Finalmente, por carta de 11 de agosto de 1923⁹⁴⁶, una vez corregidas las pruebas editoriales, Eschig informó a Falla del envío de todo el material (partitura general y partes instrumentales) a Leipzig para proceder a su impresión⁹⁴⁷; el mismo estaría listo, en boca de Eschig, un mes después.

Los materiales de Eschig proceden del número de plancha M.E. 688 e incluyen parte para flautas 1/2, piccolo, oboes 1/2, corno inglés, clarinetes 1/2, fagotes 1/2, trompas 1/2, trompas 3/4, trompetas 1/2, trombones 1/2, trombón 3, tuba, timbales, platos, triángulo, celesta, arpa, violines I, violines II, violas, violonchelos, contrabajos; la reedición de los

⁹⁴³ AMF 9143-014 y AMF 9143-016 (originales mecanografiados y firmados) fechados el 5 y 29 de junio de 1922 respectivamente.

⁹⁴⁴ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado).

⁹⁴⁵ Véase capítulo [II, 7.5.] “Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923): partitura orquestal y partes instrumentales”.

⁹⁴⁶ AMF 9143-036 (original mecanografiado y firmado).

⁹⁴⁷ “Imprimé en Allemagne”.

materiales por parte de Eschig incluyó Platos y Triángulo en el mismo cuadernillo, opción factible por cuanto ambos instrumentos de percusión nunca se solapan en la obra⁹⁴⁸.

El plan metronómico de la obra establecido en las partichelas instrumentales es parcial, y según nuestra opinión, demasiado escaso: algunas partes carecen incluso de la marca de inicio de la obra, así como de las iniciales de los movimientos II y III. Sin embargo, las equivalencias de tiempo que constaron en el manuscrito de origen -y así fueron trasladadas a la copia A7- suelen formar parte del contenido de las mismas; más adelante nos referiremos a ellas.

La marca metronómica inicial de la obra [Negra con puntillo=50] está ausente en: trompetas, trombones I y II, timbales, platos, celesta (*tacet*⁹⁴⁹ durante I) y arpa; y es errónea con el contenido [Negra=50] en: fagotes y trompas III y IV.

La marca metronómica inicial del movimiento II [Negra=100] resulta ausente en: piccolo, corno inglés, trompas, trompetas, trombones, tuba (*tacet* durante II), timbales, platos, celesta, arpa y contrabajos.

La marca metronómica inicial del movimiento III [Negra=132] está ausente en flautas, oboes, corno inglés, clarinetes, trompetas, trombones, tuba, timbales, platos, celesta, arpa y violonchelos.

De esta forma, los cuadernillos de trompetas, trombones I y II, timbales, platos, celesta y arpa carecen de las marcas iniciales de los tres movimientos, hecho que constituye una laguna importante, por cuanto un instrumentista sería incapaz de abordar el estudio riguroso individual de la partitura con la ausencia de estas informaciones. El dato denota poca revisión por falta de los correctores y revisores; y no encontramos justificación

⁹⁴⁸ Lo mismo sucede en los materiales instrumentales MAT.A8, donde comparten cuadernillo Platos y Triángulo. Plato o Platos: I movimiento, 1 plato, compases 124-127; compases 130-131 y compás 135. II movimiento, 1 plato, compases 154-169 (trino). III movimiento, 2 platos, compás 1, dejando al intérprete percusionista libre para ocuparse del triángulo hasta el final de la obra.

Triángulo: III movimiento, compases 1-3 y 5-7; compases 69-71 y 73-75.

⁹⁴⁹ *Tacet*, del latín *tacet* es un término muy empleado en la notación musical para indicar que el intérprete o voz de un instrumento no debe sonar o no interviene en un tiempo considerable, por ejemplo durante un movimiento entero o desde un determinado compás hasta el final del movimiento. Traducción al castellano: “calla, permanece en silencio”.

técnica al hecho de que así suceda, por cuanto las marcas metronómicas fueron incluidas en el proceso editorial orquestal, el cual se desarrolló en paralelo. Si hubiera existido alguna carencia metronómica real, habría afectado por igual a todas las versiones, no siendo el caso. Podemos comprender que los cuadernillos no incluyan todas y cada una de las marcas metronómicas de la obra, pues hay pasajes en los que se suceden numerosos compases de espera o falta de material en alguna de las líneas instrumentales, pero consideramos que hay un mínimo que debe cumplirse para dar una imagen real de la estructura de la obra. Estos materiales editados de Eschig en nuestra opinión, no cumplen ese mínimo, debiendo ser completados y corregidos.

Las equivalencias de tiempo que constaron en el manuscrito de origen -y así fueron trasladadas a la copia A7- suelen aparecer en los materiales instrumentales editados de Eschig:

[III, 101]: [Negra con puntillo=Negra], aparece en todos los cuadernillos instrumentales menos en piccolo, platos (*tacet* desde [III, 2]) y celesta (*tacet* desde [III, 91]).

[III, 201]: [Negra=Negra con puntillo], aparece en todos los cuadernillos instrumentales menos en flautas, piccolo, clarinetes, timbales, platos (*tacet* desde [III, 2]) y celesta (*tacet* desde [III, 91]).

[III, 223]: [Corchea=Corchea], aparece en todos los cuadernillos instrumentales menos en fagotes, trompetas, trombones, tuba, platos (*tacet* desde [III, 2]), celesta (*tacet* desde [III, 91]) y arpa; la marca afecta a los cinco últimos compases de la obra, que finaliza en [III, 227].

Otras marcas de tiempo que suelen verse contempladas en los materiales instrumentales son las siguientes:

[I, 39-49], [Corchea=Corchea] en 6/8, donde la *corchea* se ve agrupada a veces a tres, y a veces a dos; la equivalencia aparece en distintos compases, según el material con que cuenta cada instrumento:

-[I, 39], platos

-[I, 40], trombones, tuba, timbales

-[I, 42], arpa

-[I, 43], oboes, corno inglés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos.

El compás [I, 176] supone un punto de desacuerdo entre los materiales instrumentales editados; mientras la mayoría trasladan la marca metronómica [Negra=88] precedida por la indicación *come prima*, otros reflejan *Tpo. I°* (sin marca metronómica). Esta indicación provenía de las marcas azules metronómicas incluidas por igual en manuscrito y A7, sin embargo no pasó a A8, aunque sí a las ediciones de Eschig⁹⁵⁰. La indicación expresiva original era *Piú leggero [sic]* (ortográficamente incorrecta, por la ausencia de la “i”), como muestra la copia A7 y un manuscrito que aparece con varias indicaciones solapadas. Resulta difícil interpretar la anotación sobrevenida *come prima* (“como antes”, en su traducción al castellano) junto a la equivalencia metronómica [Negra=88], que no aparece en los compases anteriores desde que empezó el movimiento I⁹⁵¹. Trasladan la marca metronómica flautas, fagotes, trompas, trombones III, tuba, violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos; trasladan la indicación de *Tpo. I°* (sin marca metronómica) los cuadernillos de trompetas, trombones I y II, timbales, platos y arpa. No trasladan nada el piccolo, clarinetes y celesta.

Los compases [III, 85-91] responden a la equivalencia [Corchea=Corchea] en 3/4 (aunque los compases 87 y 88 están escritos y suenan a 6/8), y la corchea se ve agrupada a veces a tres, y a veces a dos. En el manuscrito Falla añadió [Corchea=Corchea] en [III, 87] y en [III, 91], equivalencias que fueron, así mismo, trasladadas a A7 por mano de Falla; la primera se ha mantenido en todas las ediciones de Eschig (salvo en la de piano solo⁹⁵²), la segunda no ha trascendido a ninguna de las fuentes editadas, salvo a alguna de las partes instrumentales (aunque pensamos que habría sido interesante trasladarla, por el cambio de compás a 2/4 en un pasaje que prosigue muy rítmico y que proviene de sucesivos cambios de pulso previos)⁹⁵³. Las dos marcas son complementarias, y como podemos observar, son varios los

⁹⁵⁰ La otra fue la de [I, 39] en los dos únicos casos en los que esto sucedió; lo atribuimos a un despiste del copista de A8, pues ninguna de las marcas aparecía tachada en su fuente A7, motivo por el cual fue trasladada a todas las fuentes editadas. Véase el capítulo [III, 2.2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito.

⁹⁵¹ Podríamos asemejar la referencia expresiva a la [Negra=96] del compás [I, 108] por la similitud del material musical entre ambos pasajes (el piano en seisillos); por el contrario, pensamos que quería referirse al *tempo* del inicio de la obra, a través de la alusión al motivo inicial pero con variaciones de dinámica, timbre y carácter. Puesto que la marca metronómica del inicio es [Negra con puntillo=50] en compás de 6/8, obtendríamos una corchea a la velocidad de 150; en el caso de [I, 176] obtendríamos una corchea algo más rápida de 176 (derivada de Negra=88). Nos preguntamos de donde deriva la indicación *Tpo. I°* (sin marca metronómica) que incluyen algunos de los materiales editados de Eschig, de la cual no se adivina rastro en las fuentes previas (manuscrito y A7).

⁹⁵² El piano solista carece de notación musical en los compases [III, 86-87]; la oscilación rítmica entre 3/4 y 6/8 del pasaje afecta a la orquesta.

⁹⁵³ Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 incluyen acertadamente la equivalencia [Corchea=Corchea] de [III, 91]. La marca aparece también en la mayor parte de los cuadernillos editados de Eschig: corno inglés, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, timbales, arpa, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Además el cuadernillo de los violines I modifica expresamente el compás a 6/8 en [III, 87] (en lugar de 3/4), resolviendo a 2/4 en [III, 91]; es la única excepción donde esto sucede, pues ni en la partitura orquestal ni en otros cuadernillos instrumentales aparece este cambio de compás; flautas, piccolo, oboes y clarinetes doblan a violines II en los compases [III, 87-88] y ninguno de ellos contempla el cambio de compás.

cuadernillos que optaron por la inclusión de ambas; la equivalencia aparece en distintos compases, según el material con que cuenta cada instrumento:

-[III, 85], celesta, arpa

-[III, 87], flautas, piccolo, oboes, clarinetes, trompetas, violines primeros (cambia a 6/8 en los compases [III, 87-88] para volver a 3/4 en [III, 89])⁹⁵⁴, violines segundos, violas

-[III, 88], violonchelos

-[III, 91], 2/4, corno inglés, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, timbales, arpa, violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos.

Este pasaje supuso un punto de dificultad para los directores que afrontaron la obra, los cuales repetidamente reescribieron a gran tamaño el compás a marcar en cada uno de los compases consecutivos (véase marcas del manuscrito y A7 en lápiz rojo grueso y azul grueso respectivamente); a pesar de que Falla mantuvo el compás binario de 3/4 durante todo el pasaje, marcó en su manuscrito 6/8 para los compases [III, 87-88], 3/4 para [III, 89-90] y 2/4 al cambio de compás en [III, 91] (trasladando las marcas de forma muy parecida en A7).

[III, 174], *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra precedente]; esta marca expresiva junto a la equivalencia de pulso y una marca metronómica errónea procedente del manuscrito –[Negra=58]– que fue auto corregida por Falla en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh (AMF XLIX B9) a [Negra con puntillo=58]⁹⁵⁵ resulta de muy difícil interpretación. Coincide con el cambio de compás de 6/8 (que indistintamente venía sonando a 3/4) a 9/8. La marca metronómica no fue incluida en A7, copia que refleja la equivalencia original del manuscrito de [Corchea=Negra]⁹⁵⁶; tampoco la reflejan las partichelas. Los cuadernillos sí reflejan en su mayoría la equivalencia sobrevenida de [Negra con puntillo=Negra precedente], salvo el del piccolo, trombón III, tuba, platos (*tacet* desde [III, 2]), celesta (*tacet* desde [III, 91]) y violonchelos.

Los materiales editados de Eschig suelen contener citas de otros instrumentos cuando se suceden pasajes con varios compases de espera; las mismas suelen ser escuetas, cortas y referidas a materiales que destacan en el timbre orquestal. Son muy numerosas.

⁹⁵⁴ El cuadernillo 1 de los violines primeros del juego del estreno MAT.A8 no incluyó cambio de compás en [III, 87], aunque el músico de atril especificó *a2* a lápiz. Sin embargo, el copista reescribió de origen el compás de 3/4 en el compás [III, 89], evidenciando que la escritura previa inducía a confusión; en este caso el músico de atril anotó *a3* a lápiz.

⁹⁵⁵ La marca resulta corregida en todas las ediciones de Eschig. Véase el capítulo [III, 6.3.] para mayor información.

⁹⁵⁶ Véase el supuesto de [III, 174] en el capítulo [III, 7.], el cual resulta abordado en su complejidad.

En el análisis y descripción que sigue, acudiremos recurrentemente a las copias del juego de materiales instrumentales de *Noches en los jardines de España* que posee la Orquesta Sinfónica de Madrid en su sede de la calle Barquillo, número 8, de Madrid: *Materiel n°20017*, M.E. 688.

5.4. Descripción de los cuadernillos instrumentales manuscritos MAT.A8.

Una vez contamos con los materiales manuscritos del estreno de *Noches en los jardines de España*, nos parece fundamental abordar el análisis de cada uno de los cuadernillos que conforman el juego. Como sabemos, sus páginas reflejan el contenido musical más primigenio de la obra, tal cual pudo escucharse el 9 de abril de 1916, sin las modificaciones y correcciones posteriores que la partitura fue sufriendo paulatinamente en el tiempo y que Falla y los distintos copistas fueron trasladando en sus copias. Es por ello un documento original e histórico, que se constituye en una de las cuatro fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo.

El análisis de cada uno de los cuadernillos individuales -a través de las distintas familias de instrumentos: viento madera, viento metal, percusión celesta y arpa, cuerda- se centrará en las distintas características de la escritura que reflejan sus copistas 1 y 2, en el traslado que hacen de los distintos parámetros, así como en las distintas y originales anotaciones de los músicos de atril que los emplearon.

Recordemos cómo era el modo de trabajo en relación a la copia de materiales instrumentales a principios del siglo XX tomando como ejemplo la Copistería de la SAE de Madrid, la cual en 1904 empezó a funcionar con un personal fijo dotado de un sueldo fijo, que también percibía retribuciones extraordinarias en base al rendimiento de copia. En la Copistería de la SGAE⁹⁵⁷ el sistema de trabajo era el siguiente: la partitura orquestal, depositada por el compositor, pasaba de mesa en mesa para que cada copista se encargase de copiar la música del instrumento a él encomendado, elaborando así la totalidad de las partes. Siempre alerta al buen uso del papel empleado, el cual era un bien

⁹⁵⁷ GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz:, *op. cit.* pp.551-566. Este artículo proporciona amplia información sobre el funcionamiento de la Copistería de la SAE en estos años. Aunque las condiciones y características de la actividad editorial en la época no eran las mismas en Madrid que en París, bastante más avanzadas en la capital francesa, su reflejo en este trabajo nos puede ilustrar sobre distintos y variados aspectos similares.

preciado y tarificado en el encargo de copia, se pretendía su mejor aprovechamiento. El juego de materiales MAT.A8, probablemente elaborado de esta forma por dos únicos copistas que se repartieron los distintos instrumentos, contiene páginas muy aprovechadas junto a otras que dejan espacios vacíos junto a la anotación *V.S. –volta subito-* o *V.P. –volta presto-*; las mismas buscaban el momento propicio para que el instrumentista pudiera liberar una mano que le permitiera hacer el paso de página sin que quedara afectado su discurso musical.

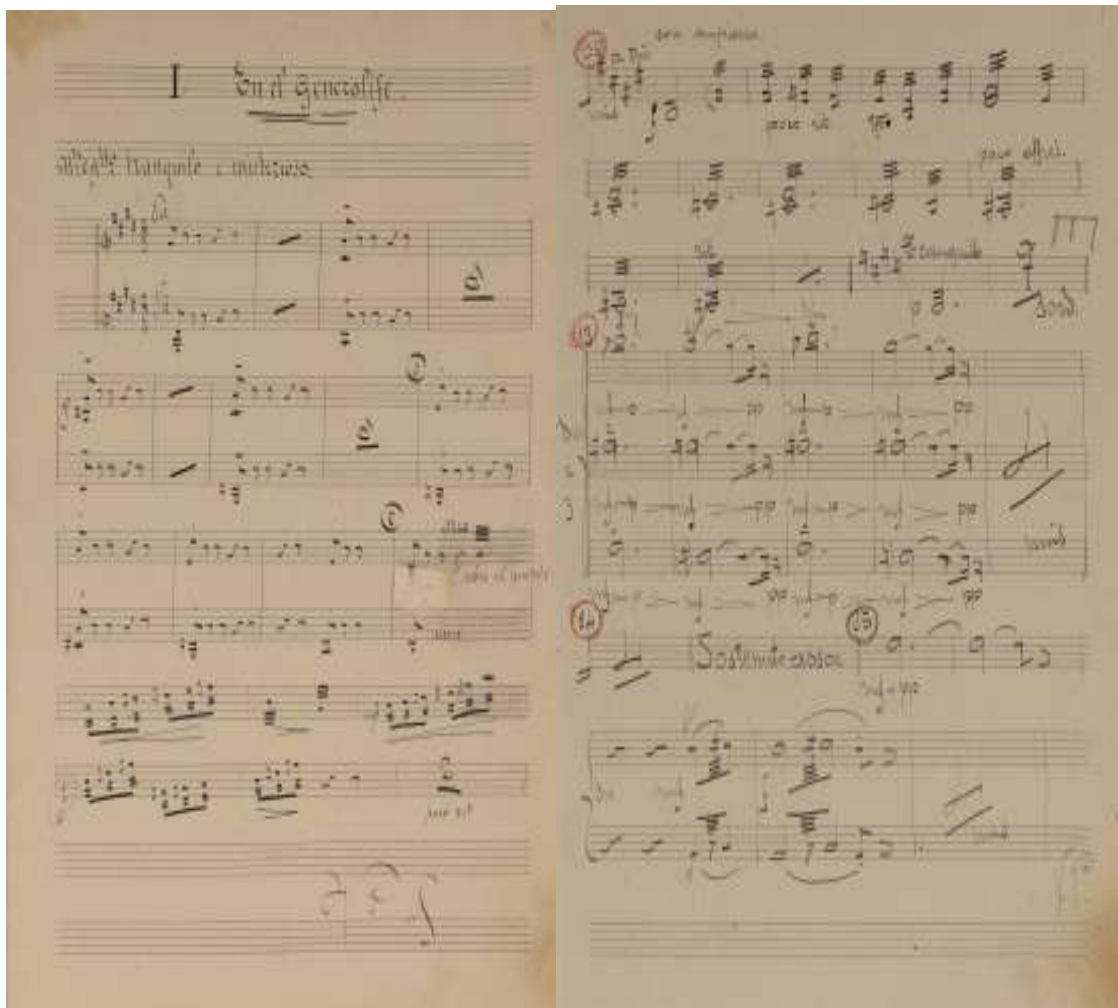


Ilustración 27. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, *V.S. volta subito* (cuadernillo 1/8 de violines primeros, página 1) y *V.P. volta presto* (cuadernillo 1/7 de violines segundos, página 4).
[OSM, carpeta de correspondencia 289bis]

Se debían copiar tantos cuadernillos como instrumentistas contenía la plantilla orquestal; cada cuadernillo pertenecía a un músico –no se trabajaba por atriles de orquesta, como

actualmente-, y, por tanto, la singularidad de cada uno de ellos era indispensable, con sus aciertos y errores. Algunas veces incluían el material orquestal del compañero de la misma cuerda a modo de cita, para contextualizar el discurso musical individual dentro de un todo más referencial, pero estas indicaciones solían ser muy escasas. Así mismo, podía aparecer en la partitura individual la referencia a algún otro instrumento más solista en algún punto concreto de la obra, pero la información era igualmente muy contenida.

Nuestro juego de materiales MAT.A8 incluye 54 cuadernillos: 8 de violines primeros, 7 de violines segundos, 6 de violas, 5 de violonchelos, 4 de contrabajos, 2 de flautas, flautín, 2 de oboes, corno inglés, 2 de clarinetes, 2 de fagotes, 4 de trompas, 2 de trompetas, 3 de trombones, tuba, timbales, platos, celesta y arpa. El reparto instrumental que se hicieron los dos copistas derivó en 33 cuadernillos a mano del copista 1 frente a 21 cuadernillos a mano del copista 2; la diferencia de volumen de copia entre uno y otro nos podría hacer pensar que el copista 2 habría podido copiar además el cuadernillo pianístico para igualar su trabajo al del copista 1, pero no podemos confirmar esta hipótesis (por cuanto no hemos localizado una parte pianística de estas características)⁹⁵⁸. El copista 1 copió la cuerda (salvo los violines segundos) y el viento madera; el copista 2 copió los violines segundos, el viento metal, percusión, celesta y arpa.

Vamos ahora a contrastar nuestro juego MAT.A8 con la información de que disponemos del material de *Noches* que fue copiado en abril de 1918 a cargo de la SAE, a través de la carta que Ramón Medel envió a Falla con el detalle de la copia⁹⁵⁹, el cual resulta relevante para esta investigación. En esta ocasión se copiaron 50 cuadernillos, a causa del menor número de instrumentistas de cuerda: 7 de violines primeros, 6 de violines segundos, 5 de violas, 4 de violonchelos y 4 de contrabajos; el resto de cuadernillos igualan en número a los de MAT.A8⁹⁶⁰. No disponemos del juego copiado por la SAE ni de la posibilidad de analizar sus cuadernillos individuales por hallarse en paradero

⁹⁵⁸ En el detalle de la cuenta del material de *Noches* copiado por la SAE el 29 de abril de 1918 (AMF 9150-007, original autógrafo y firmado en papel con membrete de la SAE, Madrid), el cuadernillo pianístico asciende a 21 páginas, frente a los más numerosos de la cuerda, los cuales llegan a las 10 páginas; por el contrario, los más cortos son los de *Platillos* y celesta, que contienen 2 páginas. Véase Ilustración 2.

⁹⁵⁹ AMF 9150-007 (manuscrita en papel con membrete de la SAE, Madrid) fechado el 29 de abril de 1918. Sus tres cuartillas se hallan reproducidas en la Sección II de este trabajo, véase Ilustración 2.

⁹⁶⁰ La carta de la SAE refiere *Platillos* en lugar de *Platos* en el listado instrumental; véase Ilustración 2.

desconocido; pero la diferencia de páginas entre uno y otro juego es tal que pensamos que la relación del detalle de copia de la carta de Medel debe referirse a páginas dobles (con su anverso y reverso). De este modo hablaremos de página para indicar cada “cara” del folio de los cuadernillos de MAT.A8; mientras que hablaremos de páginas dobles en relación al juego SAE de 1918⁹⁶¹. He aquí el resumen de los distintos paginados de uno y otro juego, según el orden establecido en la relación de la misiva:

-cuadernillo 1/8 de los violines primeros: MAT.A8 contiene 22 páginas (21 de música y 12 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 10 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo 1/7 de los violines segundos: MAT.A8 contiene 20 páginas (19 de música, sin expresión del paginado) frente a las 10 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo 4/6 de las violas⁹⁶²: MAT.A8 contiene 22 páginas (21 de música y 12 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 10 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo 1/5 de los violonchelos: MAT.A8 contiene 22 páginas (21 de música y 12 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 10 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo 4/4 de los contrabajos: MAT.A8 contiene 18 páginas (17 de música y 10 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 7 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo del flautín: MAT.A8 contiene 10 páginas (9 de música y 6 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a un número de páginas dobles no especificado en la relación del juego SAE, sin embargo la indicación del precio nos hace pensar que se trate de 5 páginas dobles;

⁹⁶¹ Los materiales MAT.A8 reflejan una copia con una escritura amplia y muy espaciada, que deja espacios vacíos en vistas a un correcto paso de la página por parte del músico de atril; aún así, nos resulta inconcebible que un mismo cuadernillo instrumental pueda contar con más de diez páginas de música en MAT.A8 que en el juego SAE de 1918. De esta forma, contamos 21 páginas (“caras”) notadas del cuadernillo 1/8 de los violines primeros de MAT.A8 frente a las 10 dobles que establece la correspondencia de R. Medel en relación al mismo cuadernillo en el juego SAE de 1918, resultando un cómputo de páginas bastante similar. De hecho, numerosos cuadernillos de MAT.A8 aparecen paginados a lápiz en el margen superior derecho cada dos “caras”, dato que apoyaría nuestra hipótesis en cuanto al cómputo de R. Medel en su carta a Falla.

⁹⁶² El número del cuadernillo del juego MAT.A8 tomado como ejemplo es indiferente, por cuanto todos los materiales pertenecientes al mismo instrumento contienen el mismo número de páginas; a pesar del desfase creado por el copista 2 en relación a los materiales de los violines segundos. Véase el capítulo [III, 5.4.4.] correspondiente a la cuerda en el juego MAT.A8.

- cuadernillo de la flauta 1ª: MAT.A8 contiene 13 páginas (12 de música y 7 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo de la flauta 2ª: MAT.A8 contiene 10 páginas (11 de música y 6 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del oboe 1º: MAT.A8 contiene 12 páginas (11 de música y 7 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del oboe 2º: MAT.A8 contiene 10 páginas (9 de música y 6 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 4 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del corno inglés: MAT.A8 contiene 11 páginas (10 de música y 6 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del clarinete 1º: MAT.A8 contiene 12 páginas (11 de música y 7 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 6 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del clarinete 2º: MAT.A8 contiene 9 páginas (8 de música y 5 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del fagot 1º: MAT.A8 contiene 12 páginas (10 de música y 7 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 6 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo del fagot 2º: MAT.A8 contiene 11 páginas (10 de música y 6 según el paginado a lápiz establecido en el margen superior derecho cada dos “caras”) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo de la trompa 1ª: MAT.A8 contiene 16 páginas (15 de música, sin expresión del paginado) frente a las 6 páginas dobles del juego SAE;
- cuadernillo de la trompa 2ª: MAT.A8 contiene 14 páginas (13 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 4) frente a las 6 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la trompa 3ª: MAT.A8 contiene 12 páginas (11 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 3) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la trompa 4ª: MAT.A8 contiene 12 páginas (11 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 3) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la trompeta 1ª: MAT.A8 contiene 10 páginas (9 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 3) frente a las 4 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la trompeta 2ª: MAT.A8 contiene 10 páginas (9 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 3) frente a las 4 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo del trombón 1º: MAT.A8 contiene 8 páginas (7 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 2) frente a las 3 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo del trombón 2º: MAT.A8 contiene 8 páginas (7 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 2) frente a las 3 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo del trombón 3º: MAT.A8 contiene 8 páginas (7 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 2) frente a las 3 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la tuba: MAT.A8 contiene 6 páginas (5 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 2) frente a las 3 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de los timbales: MAT.A8 contiene 10 páginas (9 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos

“caras” que se interrumpe en la número 3) frente a las 4 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo del arpa: MAT.A8 contiene 14 páginas (13 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 4) frente a las 5 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de los platos: MAT.A8 contiene 4 páginas (3 de música, sin expresión del paginado) frente a las 2 páginas dobles del juego SAE;

-cuadernillo de la celesta: MAT.A8 contiene 6 páginas (5 de música, con expresión de un paginado establecido en el margen superior derecho cada dos “caras” que se interrumpe en la número 2) frente a las 2 páginas dobles del juego SAE.

Queda evidenciado el número similar de páginas en los cuadernillos instrumentales de uno y otro juego, a pesar de que MAT.A8 suele reflejar un número mayor, debido quizás a una escritura más espaciada.

Como sabemos, el juego de la SAE incluyó además el cuadernillo pianístico, que contaba con 21 páginas, las cuales deberíamos considerar dobles, al igual que hemos hecho con el resto de cuadernillos; sin embargo en este caso nos resulta un número muy elevado para una partitura de piano solo que en la edición de Eschig cuenta con 22 páginas (“caras”) de música. Lo mismo podríamos decir de la partitura orquestal de este juego SAE, evidenciado en la carta con 92 páginas; como sabemos, la edición de Eschig cuenta con 82 páginas (“caras”), 80 de las cuales son de música. Caben, por tanto dos hipótesis antes estos hechos:

-que los materiales instrumentales SAE fueran copiados de modo muy conciso y estrecho, para ocupar tan pocas páginas (“caras”) en relación a los materiales MAT.A8; en este caso no computaríamos las del juego SAE como páginas dobles en ningún caso;

-que las páginas de los materiales instrumentales SAE fueran consideradas dobles (anverso y reverso), mientras que las del cuadernillo pianístico y la partitura orquestal fueran contabilizadas en cada un de sus “caras”, dado el mayor trabajo

que su copia requería; en este caso estaríamos hablando de un cómputo diferenciado según el material⁹⁶³.

En el análisis que sigue de los cuadernillos individuales instrumentales de *Noches* de MAT.A8, tomaremos en consideración, a modo de comparativa, un juego de materiales instrumentales editados de Eschig perteneciente a la OSM; en concreto nos referimos al *matériel n° 20017*, cuyas copias se hallan en los archivos de su sede en la calle Barquillo número 8⁹⁶⁴. Además cotejaremos los distintos supuestos con el resto de fuentes manuscritas de la obra, en una interrelación total que nos permita obtener la mayor información posible sobre cada caso.

Podríamos decir que, en general, el juego de materiales MAT.A8 no recoge las modificaciones sobrevenidas del manuscrito, afirmación que resulta lógica dada la fase temprana de su elaboración; sin embargo no siempre es así. Y en este punto queremos recordar que no siempre resulta fácil diferenciar la tinta rosada de la roja en el manuscrito de Falla, pues la primera podría asociarse con una tinta más diluida que la segunda. Sin seguir una lógica que nos lleve a poder configurar un criterio único respecto a este tema que se vincule con las fases de introducción de marcas en el manuscrito, los cuadernillos de MAT.A8 incluyen excepcionalmente estas marcas; y lo hacen de dos formas: de origen por su copista [*] o a mano del músico de atril [**]. Los supuestos marcados con uno o dos asteriscos indican este reflejo en los materiales manuscritos; hablaremos indistintamente de marcas rosadas o rojas del manuscrito, según nuestra apreciación en cada caso concreto⁹⁶⁵.

⁹⁶³ Esta hipótesis no concuerda con el hecho de que las 21 páginas del cuadernillo pianístico SAE se incluyan en la tarificación de “hojas de instrumento” a 0’40 la copia, mientras que las 92 de la partitura orquestal SAE pertenecen a la copia de “partitura” a 0’50 la copia. De haber estado incluidas en la misma categoría de tarificación de copia más elevada podríamos haber contemplado la hipótesis como posible.

⁹⁶⁴ Se trata de un juego completo de alquiler *MATÉRIEL DE LOCATION*, propiedad exclusiva de Max Eschig, cuyas fotocopias se encuentran organizadas por cuadernillos individuales instrumentales; el juego incluye la partitura de director, también fotocopiada y timbrada *MUSIQUE EN LOCATION*. Sus páginas, así como las de los cuadernillos, se hallan marcadas y trabajadas por distintas manos, con la intención de aclarar ciertos pasajes, así como de incluir llamadas de atención en entradas instrumentales, cambios de pulso o dinámicas de la obra.

⁹⁶⁵ Nótese que también debemos contemplar en el manuscrito la existencia de marcas a lápiz rojo grueso de la categoría 3. En este caso, las marcas rosadas del manuscrito las hemos ubicado temporalmente en una fase posterior a las rojas a lápiz: mientras que las primeras pertenecen a la fase intermedial (que hemos datado en fechas cercanas a junio de 1920), las segundas resultan incluidas en la fase temprana (anterior a abril de 1916). En cambio las marcas de tinta roja de la categoría 1 son posteriores en el tiempo, habiéndolas ubicado en la fase pre tardía. Es por ello que, a pesar de la indefinición a veces obligada entre

La ausencia reiterada en los materiales MAT.A8 de las marcas sobrevenidas del manuscrito nos llevó a pensar, en un primer análisis en el que los mismos no habían sido aún ubicados temporal ni funcionalmente, que pudiera deberse a despistes o faltas de atención de sus copistas; sin embargo la distinta cronología de las marcas en el manuscrito, así como el empleo de las distintas herramientas en su factura, han logrado una explicación más rigurosa y fundamental sobre su por qué.

5.4.1. Viento madera (flautas, flautín, oboes, corno inglés, clarinetes, fagotes).

Flauta 1^a: cuadernillo 1/24⁹⁶⁶, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz y a lápiz rojo, distintas grafías.

Flauta 1^a: I movimiento, compás 47 - número 6 de ensayo- y compás 49, olvido del becuadro del *re*; los mismos se hallan añadidos por el músico de atril a lápiz. El material de la flauta 2^a incluye de origen el becuadro del compás 47, pero no el del compás 49, añadido a mano por el músico de atril. Ambos becuadros se hallan, así mismo, añadidos *a posteriori* en la copia A8; aunque a simple vista no lo parezca -por haberse usado una tinta igual a la original-, una observación más detallada permite darse cuenta de los añadidos. Tanto en el manuscrito como en la copia A7 dichos becuadros aparecen de origen, por Falla en el primer caso, y por el copista, en el segundo. A pesar de que las dos partituras orquestales contemplan el material de las flautas en dos pentagramas unidos con corchete *-divisi*⁹⁶⁷-, flauta 1^a y flauta 2^a aparecen escritas en MAT.A8 en el mismo

las distintas tonalidades rosas/rojas del manuscrito, debemos perseguir la hipótesis de que las marcas incluidas en MAT.A8 se corresponden con las de la fase temprana. Véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la cronología de introducción de marcas en manuscrito y A7 respectivamente.

⁹⁶⁶ Esta numeración es la asignada a lápiz en el margen superior izquierdo de la portada de cada cuadernillo instrumental que incluía la carpeta traída de los fondos de la OSM en su sede del Teatro Real de Madrid, cuyo contenido complementaba perfectamente al de la carpeta 289bis (la cual contenía 30 cuadernillos de cuerda). La misma contenía el resto de cuadernillos manuscritos de la plantilla orquestal, 24 en total, y el orden de numeración se corresponde con el que sigue: 2 de flautas, flautín, 2 de oboes, corno inglés, 2 de clarinetes, 2 de fagotes, 4 de trompas, 2 de trompetas, 3 de trombones, tuba, timbales, platos, celesta y arpa.

⁹⁶⁷ *Divisi* proviene de la lengua italiana (divididos en castellano) y es la técnica gráfica por la cual en una partitura el material musical de instrumentos iguales no se escribe en el mismo pentagrama, sino en pentagramas distintos. Esto suele responder a una notación distinta que requiere de un pentagrama propio que permita plasmarla, sin embargo no siempre es necesario ni obligatorio; también pueden señalarse plicas hacia arriba y hacia abajo que apuntan al material de cada uno de los instrumentos desarrollado en un sólo pentagrama. Por el contrario, cuando no hay *divisi*, el material musical puede escribirse en un mismo pentagrama, especificando *a2* si es para dos instrumentos, o *tutti* si se trata de más de dos. La mención a esta forma de escritura de la notación musical aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

pentagrama con la indicación de *a2* desde el compás 41; puesto que el pasaje contiene un material igual para ambas flautas, la decisión del copista es completamente válida. La edición orquestal de Eschig emplea un sólo pentagrama, mientras que los materiales editados de Eschig alternan el *divisi* (compases 29-48) con un sólo pentagrama a partir del compás 49.

Flauta 1^a: * I movimiento, últimos cuatro compases 240-243. El manuscrito se halla retocado en los cuatro últimos compases de este movimiento en flautas, flautín, fagotes, trompas 1^a y 2^a, trompetas, violonchelos y contrabajos de la mano de Falla; aunque aparentemente resulta un mismo color de las correcciones, podríamos hacer una distinción entre la tinta rosada de las flautas y la tinta roja del resto⁹⁶⁸. Las anotaciones se corresponden con la re-instrumentación y duración del acorde final del movimiento I (*Do#Mayor*), el cual resuena durante los últimos cuatro compases del movimiento; sin embargo se interrumpe en el compás 241 para volver a ser atacado en el compás 242⁹⁶⁹. El material MAT.A8 de este instrumento incluye de origen la duración prolongada del compás 241, según las marcas rosadas del manuscrito. Las modificaciones aparecen trasladadas a A7 aparentemente de origen por el copista, aunque de nuevo la observación atenta refleja que se trata de una marcas sobrevenidas. El copista de MAT.A8 anotó el material de las flautas tal cual refleja el manuscrito en rosa -expresado en una quinta *do-sol-* (armadura con cuatro sostenidos) en este cuadernillo; sin embargo dejó de incluir la nota correspondiente a la flauta 2^a - el *do#*- en el cuadernillo de la flauta 2^a⁹⁷⁰. Puesto que

⁹⁶⁸ Tan sólo los añadidos del manuscrito en flautas y violonchelos se encuentran trasladados de origen en los materiales manuscritos MAT.A8; parece como si los pentagramas de las flautas estuvieran previamente vacíos, hecho que desmiente la notación que aparece en el cuadernillo MAT.A8 de flauta 1^a. Véase el compás [I, 240-243] en flautín, fagotes, trompas 1^a y 2^a, trompetas, violonchelos y contrabajos en los apartados respectivos de este capítulo.

⁹⁶⁹ La terminación del acorde en [I, 241] antes de volver a ser atacado en [I, 242] resulta confuso a causa de las marcas rosadas del manuscrito en numerosas líneas instrumentales. La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1^a aparece prolongada de origen; flauta 2^a no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2^a) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1^o y 2^o no aparecen prolongados; trompas 1^a y 2^a no aparecen prolongadas; trompetas 1^a y 2^a no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos; por ello Falla quiso unificar la misma duración en todas las líneas instrumentales que contenían alguna nota del acorde final del movimiento, incluido el piano, que así aparece de origen en el manuscrito. Sin embargo, induce a error la marca rosada del manuscrito incluso en las líneas que así constaban de origen, haciendo pensar que la prolongación de la duración fue sobrevenida en todos los casos.

⁹⁷⁰ Este supuesto es descrito también en el cuadernillo de la flauta 2^a. He aquí la descripción del acorde final del movimiento I en los cuadernillos manuscritos de flautas y flautín, según sus inscripciones de

Falla no había diversificado aún en su manuscrito los pentagramas de flautas y flautín como reflejan hoy en día el color rosado⁹⁷¹, es probable que el copista de MAT.A8 no fuera consciente de que estaba incluyendo en el cuadernillo de la flauta 1ª el material de ambas flautas. Sí incluyó el *mi#* en el cuadernillo del flautín, sin anotar la necesidad de una tercera flauta. Todo ello hace pensar que las notas del acorde final que aparecen rosadas en el manuscrito de Falla eran las originales de las flautas, pero remarcadas, sin la previsión aún de una tercera flauta para la tercera del acorde *Do#Mayor*, que había sido asignada al flautín. Los materiales instrumentales editados por Eschig son correctos en este punto, los cuales incluyen, desde el compás 216 -número 24 de ensayo- hasta el final del movimiento –compás 243-, el material de las dos flautas en *divisi*. En relación al empleo de una tercera flauta en este pasaje, véase el segundo de los tres puntos del apartado [III, 5.1.], que aborda el tratamiento dado al supuesto en cada una de las fuentes; en el cuadernillo manuscrito del flautín es el músico de atril quien incluye a lápiz la indicación *FLAUTA*.

Flauta 1ª: II movimiento, compás 44, el material manuscrito no recoge la corrección de Falla hecha en rojo en su manuscrito del *do#*. El músico de atril no corrige nada en su cuadernillo. La copia A7 tampoco recoge la anotación. La copia A8 y la general editada de Eschig son correctas –incluyen el becuadro-, al igual que el material editado de las flautas, que recoge estos compases en *divisi* (al contrario que el manuscrito y la copia A7). Como sabemos, las marcas en rojo de la categoría 1 en el manuscrito, pertenecen a una fase temporal tardía⁹⁷².

Flauta 1ª: II movimiento, compás 51 -número 7 de ensayo-, el copista escribe esta frase de cuatro compases de dos maneras distintas: en su octava real (igual que el manuscrito) en el cuadernillo de la flauta 1ª y una octava más abajo con el signo de octava alta en el

origen: el de la flauta 1ª incluye las notas *do-sol* (ambas sostenidas en la armadura); el de la flauta 2ª incluye compases de silencio (concretamente 18 compases de silencio desde [I, 226], número 26 de ensayo) y el del flautín incluye la nota *mi#* sin especificar que corresponda a una tercera flauta (con un ritmo de blanca ligada a corchea con silencio en el último compás, en lugar de blanca con puntillo). En cuanto a las correcciones de los músicos de atril en relación al reparto instrumental: el de flauta 1ª no añade nada, el de flauta 2ª reescribe a lápiz la nota *do* (sostenida en la armadura, prolongada durante los cuatro últimos compases) y modifica el número de compases de silencio previos (de 18 a 14) y el del flautín añade *FLAUTA* en [I, 240].

⁹⁷¹ Falla escribió en [I, 230], en el margen izquierdo de los dos pentagramas de flauta y flautín (todo en rosa) 1-2 (en el superior) y 3 (en el inferior); además en [I, 240] añadió (también en rosa) (*col Flauto*) sobre el pentagrama inferior (del flautín).

⁹⁷² Fase pre tardía/tardía del manuscrito. Véase la cronología de las distintas fases de introducción de marcas en el manuscrito en el capítulo [III, 2.3.].

cuadernillo de la flauta 2^a. Ningún otro copista ni la edición de Eschig siguen la iniciativa de bajar la octava⁹⁷³.

Flauta 1^a: II movimiento, el copista duplicó erróneamente los compases 145 y 146. En el cuadernillo los dos compases repetidos se hallan en el último pentagrama de la página correspondiente y estéticamente encuadrados y tachados a lápiz por el músico de atril que descubrió el error.

Flauta 1^a: II movimiento, compás 169, los materiales manuscritos no alargan la duración de las notas *-negra* ligada a corchea- que resulta añadida en rosa/rojo en el manuscrito (también en flautín –en este pasaje flauta 3^a- y celesta). Tampoco lo hace A7, cuyo copista sí incluye las ligaduras que van del compás 168 al 169 y que aparecían a lápiz en el manuscrito (sin valor rítmico consecuente en [II, 169], el cual resulta añadido en rojo y no aparece en A7)⁹⁷⁴. Los valores añadidos junto a sus ligaduras sí constan en A8 y en las ediciones de Eschig.

Flauta 1^a: III movimiento, compases 37 y 38, el cuadernillo manuscrito no incluye la frase de la flauta 1^a (refleja silencios de espera) incorporada en rosa en el manuscrito de Falla, y que dobla al clarinete 2^o y a los violines primeros (frases también sobrevenidas en el manuscrito⁹⁷⁵). La observación atenta de A7, que incorpora estos añadidos del manuscrito en su copia -pero no de origen-, deja entrever que el pasaje ahora otorgado a flauta 1^a, clarinete 2^o y violines primeros pertenecía al corno inglés, a las violas y a los

⁹⁷³ La edición de Eschig no es clara en estos compases, al no especificar *a2*. De hecho la última anotación en este sentido es la de *I^o* en el compás [II, 47], excluyendo la intervención de la flauta 2^a en un material que aparece escrito en un sólo pentagrama. La siguiente anotación vuelve a ser la de *I^o* en el compás [II, 59]. La aplicación de estas anotaciones conllevaría que la flauta 2^a no interviene en esta frase de cuatro compases. Urtext Partitura General 2018 anota *I* en los compases [II, 47, 49 y 59]. El material editado de Eschig escribe *I^o solo* en el compás [II, 47], *I* en el [II, 51] (adjudicando el material de los cuatro compases expresamente a la flauta 1^a) y otra vez *I* en el [II, 59]. En el manuscrito coincide el compás [II, 51] con una nueva página, en la que Falla no especifica nada; en el compás [II, 47] había añadido *I*. en rojo, y en el compás [II, 59] figuraba *I^o* de origen. La alusión a la flauta 1^a del compás [II, 59] del manuscrito junto a la escritura del material de los cuatro compases en cuestión en el cuadernillo de la flauta 2^a de MAT.A8, parecen afirmar que la frase correspondía a las dos flautas; sin embargo el músico de atril del cuadernillo manuscrito de la flauta 2^a circuló dichos compases remarcando *I^a solo*. Debería ser aclarado en las siguientes ediciones de la obra.

⁹⁷⁴ El compás [II, 168] es el último de la página 70 de A7; quizás por ello, su copista descuidó la introducción de los valores rítmicos tras la ligadura. Aunque la hipótesis más certera es que dichos valores prolongados, reflejados en rojo en el manuscrito, no constaban aún en el manuscrito.

⁹⁷⁵ Como sucedió en [I, 240-243], creemos entrever dos tonalidades distintas en las correcciones del manuscrito de este compás: esta vez el rojo en las flautas y el rosa en el resto de líneas instrumentales; todas ellas se encuentran trasladadas a A7, en el caso de la cuerda por medio de un papel encolado con las correcciones que afectan a los compases [III, 37 y 38].

violines primeros (los cuales mantuvieron su material primigenio). Por algún motivo Falla quiso darle otro color tímbrico a esta frase musical, en un añadido efectuado en un estadio aún temprano que permitió su traslado a la copia A7, aunque no de origen. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8⁹⁷⁶.

Flauta 1ª: ** III movimiento, no constan las notas de los compases 158, 159 y 160 – número 42 de ensayo- asignados a la flauta 1ª, y que en este caso, son temáticos (doblando a corno inglés, violines primeros y violas)⁹⁷⁷; las mismas aparecen a color rosa en el manuscrito de Falla. El músico de atril los incluye a lápiz, en el borde inferior de la misma carilla y bajo llamada de asterisco⁹⁷⁸; además modifica el número 16 que figuraba de origen y aludía a los compases de espera, en el que estaban incluidos estos tres. A7 incluye los tres compases pero no de origen⁹⁷⁹.

Flauta 1ª: III movimiento, compás 187, el cuadernillo incluye la expresión 8ª alta a mano del músico de atril. Sin embargo el resto de fuentes mantienen la tesitura expresada sin indicación alguna –manuscrito, copia A7, copia A8 y ediciones, tanto en la partitura general como en las partes instrumentales-. El cuadernillo manuscrito correspondiente a la flauta 2ª lleva el mismo añadido a mano de la expresión 8ª alta⁹⁸⁰, en un pasaje que

⁹⁷⁶ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

⁹⁷⁷ En este caso concreto, la frase temática en unísono de flautas, corno inglés, violines primeros y violas de los compases [III, 158, 159 y 160] aparece rosada en el manuscrito de Falla para flautas, corno inglés y violas; mientras que aparece a lápiz original en los violines primeros. Los músicos de atril de los cuadernillos manuscritos de flauta 1ª y corno inglés reescriben el pasaje a mano; los cuadernillos de las violas aparecen con un material distinto durante 13 compases –del [III, 158 al 170]-, aunque los dos primeros reflejan de origen la frase temática. Y los de los violines primeros se muestran acordes a la actualidad, por cuanto Falla los concibió y escribió así de origen. El resto de la cuerda, también afectada por los añadidos del manuscrito, aparece en los cuadernillos manuscritos en su estado primigenio, sin referencia a los añadidos de Falla ni a mano del copista ni de los músicos de atril.

⁹⁷⁸ Mientras que los músicos de atril de flauta 1ª y corno inglés incluyen en su cuadernillo las notas correspondientes al tema principal –que se extiende durante tres compases-, no hay rastro del mismo en los cuadernillos de las violas. Este hecho podría recrear la hipótesis de que estas modificaciones corresponden a distintos periodos temporales, siendo las de las violas posteriores y, por tanto, están ausentes de los materiales del estreno. Sin embargo, no puede constatarse esta hipótesis, pues el manuscrito muestra las correcciones de una misma mano –la de Falla- y a un mismo color –rosa/rojo-; es cierto que se aprecian más limpios los añadidos de flauta y corno inglés que los de violas y el resto de la cuerda, pero esto puede ser debido a que los primeros se escribían sobre pentagramas vacíos mientras que los segundos conllevaban borrado de lo escrito originalmente.

⁹⁷⁹ También resulta añadido el material en las líneas instrumentales de corno inglés y violas, en este último caso por medio de un papel encolado que afecta a toda la cuerda (menos los violines primeros) durante los compases [III, 158-169], repartidos en dos páginas.

⁹⁸⁰ Cabe la hipótesis de que se tratara de la indicación de un director de orquesta concreto para una interpretación concreta. El hecho de que la indicación conste en los dos cuadernillos de flauta 1ª y 2ª a mano de sus intérpretes descarta el hecho de que se trate de un error del músico de atril.

ambas flautas interpretan a distancia de tercera y cuyas notas no incluye el copista; el músico de atril completa el pasaje, junto a la indicación de 8ª alta.

Flauta 2ª: cuadernillo 2/24, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, a lápiz rojo, a tinta azul desgastada y a bolígrafo azul⁹⁸¹, distintas grafías. Varias alusiones del músico de atril relativas a la inclusión presumiblemente incorrecta de material correspondiente a flauta 1ª en su cuadernillo.

Flauta 2ª: I movimiento, compases 35-38, inclusión del material asignado a la flauta 1ª. En este cuadernillo dichos compases se hallan remarcados a lápiz con la expresión de *Iª solo* a mano del músico de atril. Es probable que el copista incluyera dicho material en ambos cuadernillos (flauta 1ª y 2ª) porque la corrección aún no estuviera hecha en el manuscrito de Falla; el mismo contempló originalmente esta frase temática de la flauta *a2* (doblando a clarinete y trompa), como refleja la indicación a lápiz. Sin embargo, tal marca aparece tachada con una línea de rotulador rojo, añadiendo al lado *Iº*. La misma corrección aparece de igual forma (*a2* tachado, añadiendo *Iº* esta vez en tinta oscura) en la copia A7, presumiblemente llevada a cabo por Falla. La copia A8, fiel a las correcciones de manuscrito y A7, incluye directamente la indicación *Iº*, de la misma forma que las ediciones de Eschig.

Flauta 2ª: I movimiento, compás 47 -número 6 de ensayo-, olvido del becuadro del *re*. Curiosamente y en contra de lo que sucede en el material de la flauta 1ª, el compás 49 incluye el becuadro a mano del copista; y el ausente se encuentra añadido por el músico de atril a tinta azul, un tanto desgastada. Ambos becuadros se hallan, así mismo, añadidos *a posteriori* en la copia A8. A simple vista no lo parece, por haberse usado una tinta igual a la original, pero una observación más detallada permite darse cuenta de los añadidos. Tanto en el manuscrito como en la copia A7 dichos becuadros aparecen de origen, por Falla, en el primer caso, y por el copista, en el segundo. A pesar de que ambos documentos orquestales contemplan el material de las flautas en dos pentagramas unidos con corchete *-divisi-*, flauta 1ª y flauta 2ª aparecen escritas en MAT.A8 en el mismo pentagrama con la indicación de *a2* desde el compás 41; puesto que el pasaje contiene un material igual para ambas flautas, la decisión del copista es completamente válida. La

⁹⁸¹ En esta y en próximas referencias al bolígrafo como instrumento de escritura, véanse las notas 915 en relación a la invención y la nota 996 en relación a estos materiales.

edición orquestal de Eschig emplea un sólo pentagrama, mientras que los materiales editados de Eschig alternan el *divisi* (compases 29-48) con un sólo pentagrama a partir del compás 49.

Flauta 2ª: ** I movimiento, últimos cuatro compases 240-243, el copista no incluye la nota *do* (# en la armadura) de la flauta 2ª, que sí había sido incluida en el material de la flauta 1ª y que aparece rosada en el manuscrito de Falla. Puesto que Falla no había diversificado aún en su manuscrito los pentagramas de flautas y flautín como reflejan hoy en día el color rosado⁹⁸², es probable que el copista de MAT.A8 no fuera consciente de que estaba incluyendo en el cuadernillo de la flauta 1ª el material de ambas flautas. Sí incluyó el *mi*# en el cuadernillo del flautín, sin anotar la necesidad de una tercera flauta. La nota de la flauta 2ª se halla añadida a lápiz por el músico de atril, con la duración rítmica prolongada en el compás 241⁹⁸³; la corrección pudo provenir de su observación en el cuadernillo de la flauta 1ª o por indicación del director. Así mismo corrigió a mano el número de compases de espera previo, de 18 a 14 (desde el compás 226, número 26 de ensayo). Los materiales instrumentales editados por Eschig son correctos en este punto, los cuales incluyen, desde el compás 216 hasta el final del movimiento –compás 243- el material de las dos flautas en *divisi*. Como hemos comentado ya para el cuadernillo 1/24 de la flauta 1ª, el manuscrito se halla retocado en los cuatro últimos compases de la obra en flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas, violonchelos y contrabajos de la mano de Falla⁹⁸⁴.

Flauta 2ª: II movimiento, del compás 47 al 54, inclusión del material temático asignado a la flauta 1ª (pero escrito una octava más abajo con el signo de octava alta). En este cuadernillo, dichos compases se hallan circulados a lápiz por el músico de atril con la

⁹⁸² Falla escribió en [I, 230], en el margen izquierdo de los dos pentagramas de flauta y flautín (todo en rosa) 1-2 (en el superior) y 3 (en el inferior); además en [I, 240] añadió (también en rosa) (*col Flauto*) sobre el pentagrama inferior (del flautín).

⁹⁸³ La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos.

⁹⁸⁴ Véase el supuesto referido a la flauta 1ª en [I, 240-243].

expresión de *1ª solo*, a pesar de que en el compás 47 el copista sí había indicado *1º solo*⁹⁸⁵.

Flauta 2ª: II movimiento, compás 51 -número 7 de ensayo-, ya hemos comentado que el copista escribe esta frase de cuatro compases de dos maneras distintas. En su octava real (igual que el manuscrito) en el cuadernillo de la flauta 1ª y una octava más abajo con el signo de octava alta en el cuadernillo de la flauta 2ª. Ningún otro copista ni la edición de Eschig siguen la iniciativa de bajar la octava⁹⁸⁶.

Flauta 2ª: II movimiento, compases 101 y 102, se repite el problema de inclusión del material temático asignado a la flauta 1ª. En el cuadernillo instrumental estos compases se hallan remarcados a lápiz con la expresión de *1ª solo*, sin embargo el manuscrito de Falla otorga dichos compases a las dos flautas, anotando expresamente *a2* a lápiz. Tras una observación detallada del manuscrito es posible entrever con el mismo lápiz la anotación previa *1º*, sin embargo, a pesar de que A7 incluye la anotación *a2*, el resto de las fuentes otorgan el material a la flauta 1ª: A8, edición orquestal de Eschig y materiales editados⁹⁸⁷. Entendemos que procede la aclaración.

Flauta 2ª: II movimiento, compás 169, los materiales manuscritos no alargan la duración de las notas -negra ligada a corchea- que resulta añadida en rosa/rojo en el manuscrito (también en flautín –en este pasaje flauta 3ª- y celesta). Tampoco lo hace A7, cuyo copista sí incluye las ligaduras que van del compás 168 al 169 y que aparecían a lápiz en el manuscrito (sin valor rítmico consecuente en [II, 169], el cual resulta añadido en rojo y

⁹⁸⁵ En el manuscrito coincide el compás [II, 51] con una nueva página, en la que Falla no especifica nada; en el compás [II, 47] había añadido *I*. en rojo, y en el compás [II, 59] figuraba *1º* de origen. La alusión a la flauta 1ª del compás [II, 59] del manuscrito junto a la escritura del material de los cuatro compases en cuestión en el cuadernillo de la flauta 2ª de MAT.A8, parecen afirmar que la frase correspondía a las dos flautas; esta afirmación queda en entredicho con la marca del músico de atril de la flauta 2ª circulando dichos compases y remarcando *1ª solo*. Debería ser aclarado en las siguientes ediciones de la obra, las cuales, a semejanza del manuscrito, son confusas. El material editado de Eschig asigna la frase del compás 51 exclusivamente a la flauta 1ª, con la inscripción *I*.

⁹⁸⁶ Véase nota 972, referida a la flauta 1ª en este mismo supuesto.

⁹⁸⁷ Urtext Partitura General 2018 apunta I en [I, 101]. Normalmente prima la anotación más posterior del manuscrito en las fuentes posteriores, pero aquí sucede lo contrario; tanto A8 como las fuentes editadas trasladan la anotación del manuscrito aparentemente más antigua, la cual se ve en entredicho con la anotación del músico de atril.

no aparece en A7)⁹⁸⁸. Los valores añadidos junto a sus ligaduras sí constan en A8 y en las ediciones de Eschig.

Flauta 2ª: III movimiento, compás 187, olvido de escribir las notas asignadas a la flauta 2ª, las cuales resultan añadidas con bolígrafo azul de forma algo confusa por el músico de atril. La anotación se ve acompañada de una flecha remarcada en rojo que sitúa el añadido en el lugar correcto de la partitura; también conlleva el añadido de 8ª alta ya comentado para el cuadernillo de la flauta 1ª, que contradice al resto de fuentes.

Flautín: cuadernillo 3/24, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, a lápiz rojo, a rotulador rojo y a bolígrafo azul, distintas grafías. Añadido de celo exterior.

Queremos recordar los tres pasajes en los cuales se hace necesaria una tercera flauta, a cargo del intérprete de flautín, haciendo notar que ni la edición orquestal de Eschig, ni el cuadernillo manuscrito del juego MAT.A8, ni los materiales instrumentales editados aclaran la necesidad de la misma en sus respectivas portadas.

1. I movimiento, compases 124-127, el cuadernillo del flautín incluye la inscripción *Col Flauto* en [I, 123] de origen por su copista y *con flautin* en [I, 130]⁹⁸⁹; previamente, el músico de atril había añadido *FLAUTA* a tinta roja tanto en [I, 116] como en [I, 124], siendo la primera de ellas un error.

2. I movimiento, compases 240-243,* el cuadernillo del flautín incluye de origen la nota *mi#* de los últimos cuatro compases (con la duración rítmica prolongada en el compás 241 pero con un ritmo de blanca ligada a corchea con silencio en el último compás 243, en lugar de blanca con puntillo⁹⁹⁰), la cual constituye la

⁹⁸⁸ El compás [II, 168] es el último de la página 70 de A7; quizás por ello, su copista descuidó la introducción de los valores rítmicos tras la ligadura. Aunque la hipótesis más certera es que dichos valores prolongados, reflejados en rojo en el manuscrito, no constaban aún en el manuscrito.

⁹⁸⁹ Nótese la falta de rigurosidad del copista en el empleo del idioma en las diferentes inscripciones relativas al instrumento (flauta o flautín), haciendo uso del italiano o del castellano indistintamente.

⁹⁹⁰ Probablemente fuera un despiste del copista en [I, 243] por imitación del compás [I, 241]. La confusión es generalizada en relación a la duración del valor rítmico de distintas líneas instrumentales en el compás [I, 241], a causa de las marcas rosadas del manuscrito, pero no en el [I, 243], en el que consta sin discusión una blanca con puntillo y con calderón que viene ligada del compás anterior. En cuanto a la duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración

tercera del acorde final de *Do#Mayor*; el músico de atril señala a lápiz *FLAUTA*, puesto que no había indicación previa al respecto del copista (el material instrumental editado de Eschig indica *3eme Flute*)⁹⁹¹. Puesto que al tiempo de la elaboración de estos materiales manuscritos Falla no había diversificado aún en su manuscrito los pentagramas de flautas y flautín como reflejan hoy en día el color rosado⁹⁹², es probable que el copista de MAT.A8 no fuera consciente de que había incluido en el cuadernillo de la flauta 1ª el material de las dos flautas y en el cuadernillo del flautín la nota *mi#* sin mención a la necesidad de una tercera flauta.

3. II movimiento, compás 156, el cuadernillo del flautín aclara de origen (*con flauta*) en el compás 151, repitiendo la indicación en el 156 *flauta 3ª* y escribiendo (*flautín*) en el compás 171 (el material editado del piccolo indica *3eme Flûte* en el compás 149, lo vuelve a indicar en el 156 y escribe *muta in Piccolo* en el compás 170).

Flautín (en estos compases aún 3ª flauta): II movimiento, compás 169, los materiales manuscritos no alargan la duración de las notas -negra ligada a corchea- que resulta añadida en rosa/rojo en el manuscrito (también en flautas y celesta). Tampoco lo hace A7, cuyo copista sí incluye las ligaduras que van del compás 168 al 169 y que aparecían a lápiz en el manuscrito (sin valor rítmico consecuente en [II, 169], el cual resulta añadido

prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos.

⁹⁹¹ He aquí la descripción del acorde final del movimiento I en los cuadernillos manuscritos de flautas y flautín: el de la flauta 1ª incluye las notas *do-sol* (ambas sostenidas en la armadura); el de la flauta 2ª incluye compases de silencio (concretamente 18 compases de silencio desde [I, 226], número 26 de ensayo) y el del flautín incluye la nota *mi#* sin especificar que corresponda a una tercera flauta. En cuanto a las correcciones de los músicos de atril en relación al reparto instrumental: el de flauta 1ª no añade nada, el de flauta 2ª reescribe a lápiz la nota *do* (sostenida en la armadura, prolongada durante los cuatro últimos compases) y modifica el número de compases de silencio previos (de 18 a 14) y el del flautín añade *FLAUTA* en [I, 240].

⁹⁹² Falla escribió en [I, 230], en el margen izquierdo de los dos pentagramas de flauta y flautín (todo en rosa) 1-2 (en el superior) y 3 (en el inferior); además en [I, 240] añadió (también en rosa) (*col Flauto*) sobre el pentagrama inferior (del flautín).

en rojo y no aparece en A7)⁹⁹³. Los valores añadidos junto a sus ligaduras sí constan en A8 y en las ediciones de Eschig.

Oboe 1º: cuadernillo 4/24, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, a bolígrafo azul y a lápiz violeta, distintas grafías. La armadura se ha añadido a bolígrafo azul en cada pentagrama del cuadernillo. Inclusión de inscripciones a lápiz de palabras indescifrables en nuestra lengua y que responden al idioma holandés (*omslaan*=voltear, *alshobo*=?).

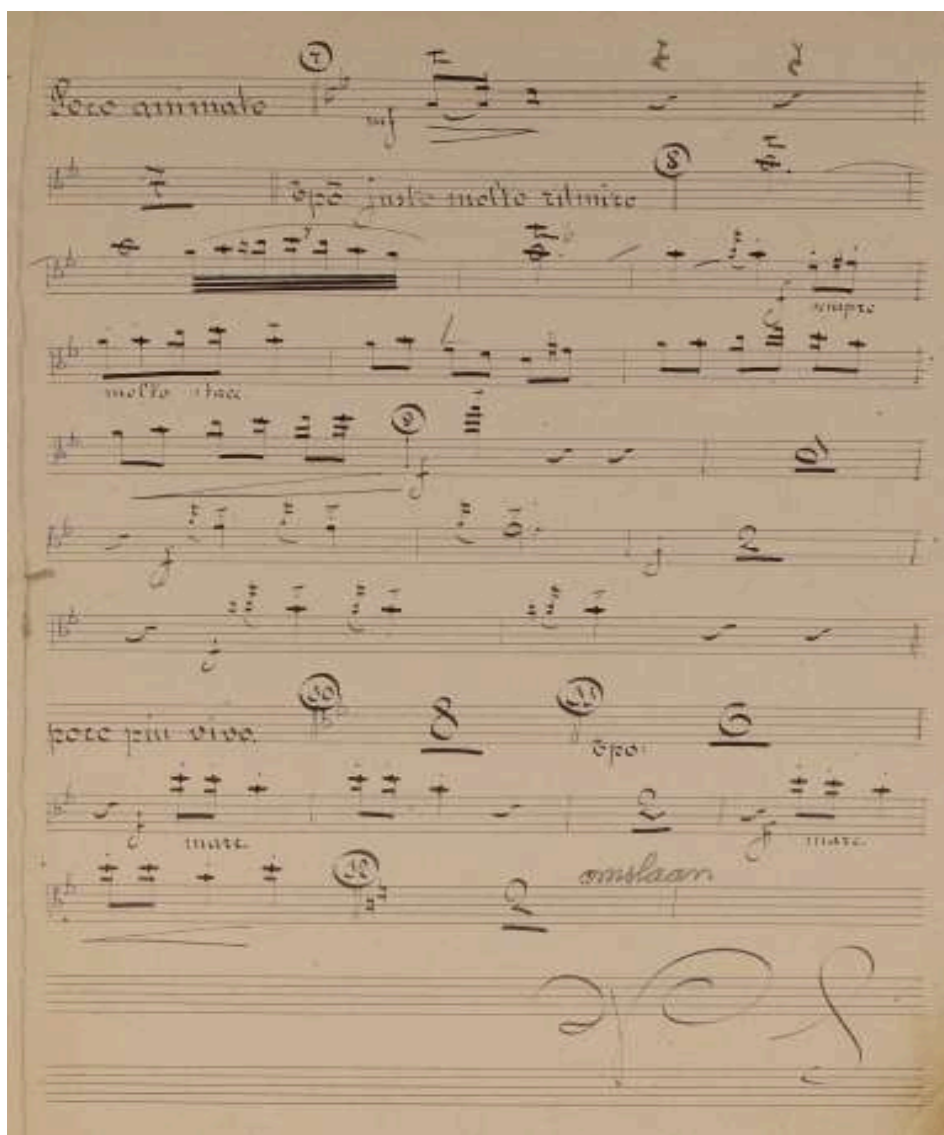


Ilustración 28. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo del oboe 1º, página 6.
V.S volta súbito y término holandés *omslaan* a lápiz.
[OSM, carpeta de correspondencia 289]

⁹⁹³ El compás [II, 168] es el último de la página 70 de A7; quizás por ello, su copista descuidó la introducción de los valores rítmicos tras la ligadura. Aunque la hipótesis más certera es que dichos valores prolongados, reflejados en rojo en el manuscrito, no constaban aún en el manuscrito.

Oboe 1º: I movimiento, compás 206, el músico de atril corrige a lápiz muy marcado el signo del doble sostenido del *do*, que aparece expresado por el copista con un signo poco reconocible.

Oboe 1º: I movimiento, compás 208, el músico de atril añade el becuadro al *sol*, que aparece sostenido en la armadura; el mismo aparece de origen en el manuscrito de Falla y es correcto en los materiales editados de Eschig.

Oboe 1º: III movimiento, compás 83, el cuadernillo manuscrito no escribe el material repetido por tercera vez (igual al de los compases previos 81 y 82), anotando un silencio. El músico de atril no hace modificación alguna. Esto se explica porque la tercera repetición del compás 83 tal cual la conocemos hoy en día es consecuencia del añadido rosado en el manuscrito de Falla, el cual es anotado en A7, presumiblemente a mano del copista original sobre un borrado previo. Así mismo, la notación del oboe 2º se vio afectado en este pasaje desde el compás 81⁹⁹⁴.

Oboe 2º: cuadernillo 5/24, copista 1, discretas anotaciones a lápiz, a lápiz azul y a bolígrafo azul, distintas grafías. Añadido de celo interior. La primera cara interior contiene en el margen izquierdo inferior la fecha del *19-3-43* escrita a lápiz⁹⁹⁵.

Oboe 2º: I movimiento, compás 212 y 214, el copista recoge los becuadros de la nota *re*, los cuales aparecen anotados a lápiz rojo (categoría 3) en el manuscrito de Falla. A7 también los recoge⁹⁹⁶.

⁹⁹⁴ Véase el supuesto de los compases [III, 81-83] en el cuadernillo manuscrito del oboe 2º: el manuscrito trasluce las marcas originales a lápiz borrado. En el compás [III, 81] Falla anotó *a2* en el pentagrama único de los oboes sobre un material musical en semicorcheas, repetido en el compás [III, 82] mediante el signo de repetición literal del material. Este dato es confirmado por la notación que contienen los cuadernillos de oboe 1º y 2º en MAT.A8.

⁹⁹⁵ Resulta esta una anotación un tanto intrigante, por cuanto se disponía de material editado de la obra desde 1923. Desconocemos si se trata de un añadido del músico de atril en fechas cercanas a 1916 (anotando una fecha futura –más de 25 años posterior!!!-) o si es una anotación de 1943; aunque el empleo de estos materiales durante estos años pudiera resultar dudoso, las marcas a bolígrafo en los distintos cuadernillos constatan dicho uso. Véase nota 915 en relación al bolígrafo como nueva herramienta de escritura.

⁹⁹⁶ Estas marcas a lápiz rojo grueso del manuscrito pertenecen a un periodo muy temprano que permitió su inclusión de origen en la copia A7. Mayor información al respecto se encuentra en [III, 2.3.], sobre las fases de introducción de marcas en el manuscrito original de Falla.

Oboe 2º: II movimiento, compases 26, 27 y 28, el copista incluye las notas asignadas al primer oboe, incluyendo la anotación *Iº* (escrita por él mismo)⁹⁹⁷; el músico de atril circula los tres compases a lápiz. La copia A8 tan sólo introduce la indicación de *Iº* en el compás 27 –sobre el trino en la blanca con puntillo *mi-*, al igual que la copia A7. Esto es lo que sucedía en el manuscrito de origen, pero Falla adelantó la indicación de *Iº* en color rojo al inicio de la frase musical, es decir al compás 26. La partitura editada de Eschig mantiene erróneamente el *Iº* en el compás 27⁹⁹⁸, en cambio los materiales instrumentales editados tratan estos compases en *divisi*, otorgando el material de los tres compases al oboe 1º.

Oboe 2º: III movimiento, compás 30, 31 y 32, Falla añade a color rosa en su manuscrito el material temático repetido durante tres compases (en los dos primeros lo escribe y en el tercero anota el signo de repetición literal del material), sobre los silencios que inicialmente tenía este instrumento. Nada de ello consta en los materiales manuscritos MAT.A8, apareciendo cuatro compases de espera, como reflejaba de origen el manuscrito –compases 30-33-. En la copia A7 dicho material está añadido *a posteriori* sobre el original, con una tinta más marcada y a semejanza del manuscrito (el signo de repetición literal del material en el tercer compás). La copia A8 y la edición orquestal de Eschig incluyen el material temático escrito en sus tres compases.

Oboe 2º: III movimiento, compás 36, el material manuscrito no incluye la nota *sib* que aparece añadida a color rosa en el manuscrito de Falla. Este pasaje fue ampliamente modificado por Falla en su manuscrito a color rosa, afectando al viento madera en general⁹⁹⁹; el mismo se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰⁰⁰. Aunque los cambios parecen trasladados a la copia A7 a mano de su copista original, la observación atenta del documento refleja una modificación sobrevenida. La copia A8, la edición orquestal de Eschig y los materiales editados (en *divisi* desde el compás 26 al 70) son correctos en este punto.

⁹⁹⁷ La introducción del material del oboe 1º en el cuadernillo del oboe 2º a mano del copista no nos resulta un error, debido a la introducción *Iº* que él mismo añadió; pensamos que lo hiciera a modo de cita.

⁹⁹⁸ Urtext Partitura General 2018 refleja *I* en el compás [II, 26].

⁹⁹⁹ Véase el supuesto de los compases [III, 37-38] en flauta 1ª, corno inglés, clarinete 1º, fagotes, violines primeros y violas.

¹⁰⁰⁰ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

Oboe 2º: III movimiento, compás 78, el cuadernillo manuscrito no contiene los añadidos en rosa que Falla marcó en su manuscrito referidos a notación musical¹⁰⁰¹. Los mismo sí se hallan modificados en A7, presumiblemente a mano del copista original, pero sobre algún borrado previo. Las copias posteriores manuscritas y editadas están correctamente actualizadas.

Oboe 2º: III movimiento, compases 81, 82 y 83, el material reflejado en el cuadernillo manuscrito doblaba al oboe 1º en los dos primeros compases (sin modificación alguna a mano del músico de atril), resultando el tercero en silencio en ambos oboes¹⁰⁰². Con las modificaciones en rosa del manuscrito, ambos instrumentos contienen hoy en día un material distinto. Las correcciones rosadas aparecen trasladadas a A7, presumiblemente a mano del copista original, pero sobre un borrado previo.

Oboe 2º: III movimiento, compases 160, 161 y 162, el copista incluye el material perteneciente al oboe 1º, añadiendo la inscripción de *1º solo*, como reflejaba el manuscrito de Falla de origen¹⁰⁰³. La edición orquestal de Eschig refleja *1º* y los materiales instrumentales editados escriben *I*.

Oboe 2º: III movimiento, compases 200-208, sucede lo mismo que en el punto anterior; el copista incluye el material del oboe 1º junto a la inscripción *sigue 1º solo*. El músico de atril circula estos compases a lápiz, hasta que deja de hacerlo en el compás 209, donde el

¹⁰⁰¹ Véase el próximo supuesto del oboe 2º de los compases [III, 81-83], así como el del oboe 1º del compás [III, 83]; la ausencia de notación en el cuadernillo manuscrito MAT.A8 se ve afectado en este caso al igual que en los mencionados.

¹⁰⁰² Véase el supuesto del compás [III, 83] en el cuadernillo manuscrito del oboe 1º: el compás [III, 83] también contiene un silencio. El manuscrito trasluce las marcas originales a lápiz borrado; en el compás [III, 81] Falla anotó *a2* en el pentagrama único de los oboes sobre un material musical en semicorcheas, repetido en el compás [III, 82] mediante el signo de repetición literal del material. Este dato es confirmado por la notación que contienen los cuadernillos de oboe 1º y 2º en MAT.A8. Las líneas instrumentales de fagotes, trompas 1ª-2ª, trompetas, celesta y arpa también resultan modificadas a color rosa en el manuscrito desde el compás [III, 77]. Las modificaciones de las trompetas y las del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer su notación remarcada en rosa en el manuscrito de Falla, constaba así con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). La notación rosada de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y celesta, en cambio, no aparece en MAT.A8, cuyos cuadernillos reflejan compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fue añadida por Falla de forma sobrevenida. Violines segundos, violas y violonchelos también se ven afectados por las anotaciones rosadas de Falla en su manuscrito en este pasaje; los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**).

¹⁰⁰³ Al igual que en [II, 26-28], la introducción del material del oboe 1º en el cuadernillo del oboe 2º a mano del copista no nos resulta un error, debido a la introducción *1º solo* que él mismo añadió; pensamos que lo hiciera a modo de cita. En estos compases, el manuscrito refleja una línea instrumental de los oboes limpia de marcas añadidas, constando únicamente el lápiz original de Falla.

copista escribió 2º (los oboes tocan la cuarta *lab-re*)¹⁰⁰⁴. Las copias A7 y A8 asignan, de la misma forma, el pasaje al oboe 1º. Parece que así sucedía, así mismo, de origen en el manuscrito; sin embargo, Falla añadió a lápiz *a2* en el compás 201 (frase melódica junto a flautas, corno inglés, clarinete 1º, trompa 1ª, violines primeros y violonchelos). Aunque parezca a simple vista una inscripción original de Falla, la misma debió ser posterior a junio de 1920, lo que explica su ausencia en A7. Resulta más llamativo que no aparezca en A8, copia que suele incluir todos los añadidos a lápiz de este periodo del manuscrito¹⁰⁰⁵; reflejo de esta ausencia en A8 es la edición de Eschig, que a semejanza de la copia, tan sólo indica 1º en el compás 200¹⁰⁰⁶. Pensamos que la edición debería corregirse otorgando el material a ambos oboes (al igual que sucede en las flautas, también *a2* según la marca del manuscrito idéntica a la que figura sobre oboes; la indicación sobre las flautas, sin embargo sí está reflejada en la edición de Eschig). El material instrumental editado es confuso, indicando *I* en el compás 200 y abriendo el material en *divisi* en el compás 203 (una vez iniciada la frase melódica), sin ninguna otra indicación posterior.

Corno-inglés: cuadernillo 6/24, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, a lápiz rojo, a lápiz azul, a bolígrafo azul, distintas grafías.

Corno-inglés: I movimiento, compás 79, el copista no recoge el sostenido del *fa* (nota real *si*) anotado en rojo en el manuscrito de Falla (y que viene ligado del *fa#* del compás anterior). Tampoco A7 reflejó la marca, incluida en el manuscrito una vez la copia se encontraba en París. Tanto A8 como las ediciones de Eschig son correctas.

Corno-inglés: II movimiento, compases 110-113, el pasaje solista de oboe 1º y corno inglés se halla debidamente anotado por el copista al paso de página; sin embargo el músico de atril lo reescribe a mano en su cuadernillo con antelación al paso de página, pero transportados a *do* (el pasaje escrito por él comienza con *re mi fa...*, en lugar de con

¹⁰⁰⁴ Al igual que en [II, 26-28] o en [III, 160-162], la introducción del material del oboe 1º en el cuadernillo del oboe 2º a mano del copista no lo contemplamos como un error, debido a la introducción de la aclaración *sigue 1º solo* que él mismo añadió; la explicación deriva de que al tiempo en que los materiales manuscritos fueron elaborados no constaba aún la anotación *a2* del manuscrito (pensamos que el copista de MAT.A8 lo incluyera a modo de cita, como en el supuesto anterior).

¹⁰⁰⁵ Fase pre tardía/tardía del manuscrito, contemporánea a las marcas metronómicas a lápiz. Véase la cronología de las distintas fases de introducción de marcas en el manuscrito en el capítulo [III, 2.3.].

¹⁰⁰⁶ Urtext Partitura General 2018 indica *I* en el compás [III, 200]; debería ser corregida con la anotación de *a2* en el [III, 201].

la si do...). El pasaje es repetido en el compás 121 (otra vez oboe 1º y corno inglés), pero esta vez el copista no señala el becuadro del *fa* del compás 122; dicho becuadro aparece expresado a lápiz por Falla en su manuscrito, sin embargo la marca pertenece a un estadio posterior porque no consta en las copias manuscritas A7 y A8, ni en la edición de Eschig¹⁰⁰⁷. El material instrumental editado, en cambio, lo contempla correctamente. El becuadro de la frase anterior (compás 111) está correctamente contemplado en todas las fuentes manuscritas y editadas¹⁰⁰⁸.

Corno inglés: III movimiento, compás 37, el cuadernillo manuscrito incluye la frase temática principal, que en la versión que conocemos interpretan flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros -como reflejan las copias posteriores y la edición de Eschig-. No consta ninguna corrección al respecto del músico de atril, por cuanto así se debió de tocar en las primeras interpretaciones; el manuscrito en este punto resulta modificado por Falla en rosa. La observación atenta de A7, que incorpora estos añadidos del manuscrito en su copia a mano del copista original -aunque no de origen-, deja entrever que el pasaje ahora otorgado a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros pertenecía al corno inglés y a las violas, junto a los violines primeros, que mantuvieron su material primigenio. Por algún motivo Falla quiso darle otro color tímbrico a esta frase. Tanto A8 como la edición orquestal de Eschig resultan actualizadas¹⁰⁰⁹. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁷ Este caso es idéntico al que se produce en el cuadernillo del oboe 2º, en III, compás 200, donde la marca añadida a lápiz por Falla en su manuscrito en una fase posterior, resulta ausente en A7, y no resulta añadida en la copia A8, arrastrando el error a la edición orquestal de Eschig. Dichas marcas a lápiz de Falla en su manuscrito fueron efectuadas a tiempo para ser incluidas de origen en la copia A8 por su copista, como sucede con la mayoría de ellas; sin embargo, algunas de ellas fueron obviadas, probablemente en algún despiste involuntario del copista. Es la denominada fase pre tardía/tardía del manuscrito en [III, 2.3.], cuyas marcas han sido de muy difícil individualización y contextualización, por cuanto no resaltan en el documento. A simple vista parecen marcas de origen. Sin embargo el cotejo con las distintas fuentes manuscritas posteriores –MAT.A8, A7 y A8- han hecho posible su identificación como marcas pertenecientes a una fase posterior de revisión y actualización del manuscrito a mano de su autor. Sin la posibilidad de estudio de dichas fuentes, siendo la localización de tres de ellas resultado de esta investigación, no habría sido posible realizar este análisis fundamental.

¹⁰⁰⁸ Urtex Partitura General 2018 incluye el becuadro del compás [II, 111].

¹⁰⁰⁹ Este pasaje fue ampliamente modificado por Falla en su manuscrito a color rosa, afectando al viento madera y a la cuerda en general. Aunque los cambios parecen trasladados a la copia A7 a mano de su copista original, la observación atenta del documento refleja una modificación sobrevenida.

¹⁰¹⁰ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

Corno inglés:** III movimiento, compases 158, 159 y 160 -número 42 de ensayo-, no aparece la frase musical asignada a este instrumento, y que en este caso, es temática (doblando a flauta 1ª, violines primeros y violas)¹⁰¹¹; las mismas aparecen a color rosa en el manuscrito de Falla. El músico de atril la escribe a lápiz, pero realiza encima tímidas ondas a modo de tachado. Así mismo y a la llamada de cruz circulada, el pasaje se halla reescrito en el último pentagrama de la página con bolígrafo azul, pero transportado una segunda mayor descendente y con errores de alteraciones (el *do* del primer compás no debiera ser sostenido, como señala el añadido)¹⁰¹². El manuscrito incluye estos añadidos en rosa a mano de Falla. Tanto A8 como la edición orquestal de Eschig resultan actualizadas.

Corno inglés:** III movimiento, compás 166, el copista no incluye la blanca *fa#* que aparece entre compases de espera -5 antes y 14 después-; en su lugar el cuadernillo indica 16 compases de espera (desde el 158 al 173), sin embargo el músico de atril hace unas anotaciones: lo añade a lápiz, junto a la expresión de 5 compases de espera antes del *fa#* y 7 compases de espera después, coincidiendo con el compás 174 –número 43 de ensayo- y el cambio de armadura. Este *fa#* blanca, *mezzoforte* y regulador decreciente es un añadido rosado en el manuscrito de Falla, sobre el pentagrama del corno inglés que se mostraba vacío (también contienen añadidos con la misma medida rítmica fagot 1º y trompas 1ª y 2ª)¹⁰¹³; el añadido se halla así mismo incluido en A7, A8, en la edición orquestal y en los materiales de Eschig.

¹⁰¹¹ En este caso concreto, la frase temática en unísono de flautas, corno inglés, violines primeros y violas de los compases [III, 158, 159 y 160] aparece rosada en el manuscrito de Falla para flautas, corno inglés y violas; mientras que aparece a lápiz original en los violines primeros. Los músicos de atril de los cuadernillos manuscritos de flauta 1ª y corno inglés reescriben el pasaje a mano; los cuadernillos de las violas aparecen con un material distinto durante 13 compases –del [III, 158 al 170]-, aunque los dos primeros reflejan de origen la frase temática. Y los de los violines primeros se muestran acordes a la actualidad, por cuanto Falla los concibió y escribió así de origen. El resto de la cuerda, también afectada por los añadidos del manuscrito, aparece en los cuadernillos manuscritos en su estado primigenio, sin referencia a los añadidos de Falla ni a mano del copista ni de los músicos de atril.

¹⁰¹² Mientras que los músicos de atril de flauta 1ª y corno inglés incluyen en su cuadernillo las notas correspondientes al tema principal –que se extiende durante tres compases-, no hay rastro del mismo en los cuadernillos de las violas. Este hecho podría recrear la hipótesis de que estas modificaciones correspondan a distintos periodos temporales, siendo las de las violas posteriores y, por tanto, ausentes de los materiales del estreno. Sin embargo, no puede constatarse esta hipótesis, pues el manuscrito muestra las correcciones de una misma mano –la de Falla- y a un mismo color –rosa/rojo-; es cierto que se aprecian más limpios los añadidos de flauta y corno inglés que los de violas y el resto de la cuerda, pero esto puede ser debido a que los primeros se escribían sobre pentagramas en blanco mientras que los segundos conllevaban borrado de lo escrito originalmente.

¹⁰¹³ El cuadernillo de la trompa 2ª contiene su añadido correspondiente también a mano del músico de atril **; véase el mismo supuesto en su cuadernillo. Y el del fagot 1º no incluye notación alguna en [III, 166] pero su músico de atril modifica la información numérica de compases de espera entre [III, 162-173],

Corno inglés: III movimiento, compases 209, 210 y 211, error del copista al duplicar el contenido de los tres compases; en el cuadernillo los sobrantes se hallan tachados a lápiz rojo grueso a modo de cruces del mismo tamaño que el pentagrama.

Clarinete 1º: cuadernillo 7/24, copista 1, discretas anotaciones a lápiz, a tinta azul, a lápiz violeta, a lápiz azul, distintas grafías. No se hace notar en la portada del cuadernillo ni en su interior la necesidad de un clarinete en *la* para el movimiento I y de un clarinete en *sib* para los movimientos II y III.

Clarinete 1º y clarinete 2º:* I movimiento, compás 41, el copista incluye el becuadro del *fa* (nota real *re*) que Falla anota en rosa en su manuscrito¹⁰¹⁴. En la copia A7 el becuadro está añadido después y por duplicado, porque estos compases aparecen abiertos en *divisi* para los dos clarinetes.

Clarinete 1º: I movimiento, compás 163, el copista no recoge la prolongación de la duración de la nota *fa#* (nota real *re#*), anotada en rosa en el manuscrito de Falla. A7 sí la recoge, aunque se puede apreciar la corrección posterior sobre el original, presumiblemente a mano del copista.

Clarinetes 1º y 2º: III movimiento, compases 35-38, ambos cuadernillos contienen un material igual entre sí¹⁰¹⁵, pero diferente al actual, el cual fue añadido en rosa en el manuscrito original de Falla. Los músicos de atril no indican nada, lo que explica que así se debió de tocar en las primeras interpretaciones de la obra. La observación atenta de A7, que incorpora los añadidos del manuscrito en su copia a mano del copista original -aunque no de origen-, deja entrever que el pasaje ahora otorgado a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros en el compás 37 pertenecía al corno inglés, a las violas y a los violines

partiendo el 12 incluido por el copista en 4 y 8 (hecho que se corresponde con los distintos fraseos del pasaje); esta es una práctica muy habitual entre los músicos de orquesta, por cuanto ayuda a contabilizar los pasajes que contienen muchos compases de espera.

¹⁰¹⁴ Aunque no dotamos de asteriscos a las anotaciones derivadas de alteraciones que provienen de los músicos de atril (que sean coincidentes con marcas rosas/rojas del manuscrito), sí lo hacemos en el caso de que provengan directamente del copista del cuadernillo. La no inclusión en el primer caso está justificada por el hecho de que resultan correcciones lógicas durante los ensayos; resulta más importante que la corrección provenga del propio copista de MAT.A8.

¹⁰¹⁵ La partitura, tal cual la conocemos hoy en día, refleja en [III, 34-35-36] un material igual para ambos clarinetes, con la anotación de la marca *a2*. Los compases posteriores -[III, 37 y 38]- diversifican el material de ambos instrumentos, otorgando la frase más temática al clarinete 2º, que dobla a flauta 1ª y violines primeros.

primeros (los cuales mantuvieron su material primigenio). Por algún motivo Falla quiso darle otro color tímbrico a esta frase musical, en un añadido efectuado en un estadio aún temprano que permitió su traslado a la copia A7, aunque no de origen¹⁰¹⁶. Las copias posteriores y la edición resultan actualizadas y correctas en este punto. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰¹⁷.

Clarinete 2º: cuadernillo 8/24, copista 1, numerosísimas anotaciones a lápiz, y escasas marcas a bolígrafo azul y rojo. Gran presencia de leyendas y referencias a otros instrumentos. Misma grafía. No se hace notar en la portada del cuadernillo ni en su interior la necesidad de un clarinete en *la* para el movimiento I y de un clarinete en *sib* para los movimientos II y III.

Clarinete 2º: I movimiento, compás 63, el músico de atril añade a lápiz un bemol al *fa* (nota real *re*); sin embargo el *fa* debe ser natural (de hecho aparece un becuadro en el *fa* de la armadura porque a partir de este compás el *fa* deja de estar sostenido -como figuraba desde el comienzo de la obra). La anotación es un hecho puntual y erróneo del músico de atril de este cuadernillo, que no refleja ninguna otra fuente.

Clarinete 2º: I movimiento, -compás 184 -número 21 de ensayo-, el copista escribe *do-si* por error, donde debería ser *la-si* (el clarinete 1º toca *do-si* una octava alta). No se refleja corrección alguna por parte del músico de atril, que sí anota *8ª I Clari* a lápiz. El mismo error se repite dos compases después -[I, 186]; puesto que los compases 184-185 son idénticos a 186-187, el copista los traslada con el signo de repetición literal del material, duplicando el error. El manuscrito y todas las fuentes posteriores manuscritas y editadas son correctas; imputamos, por tanto, el error a un fallo puntual del copista de MAT.A8.

Clarinete 2º: I movimiento, compases 192-193, el copista no recoge la blanca con puntillo *sib* (nota real *sol*) ligada a blanca en el compás posterior, anotando 8 compases de espera desde el compás 192; ambas notas resultan anotadas en rosa en el manuscrito de Falla. A7 incluye la blanca con puntillo *sib* del compás 192 en una tinta muy tenue, la cual se ve

¹⁰¹⁶ Este pasaje fue ampliamente modificado por Falla en su manuscrito a color rosa, afectando al viento madera y a la cuerda en general. Aunque los cambios parecen trasladados a la copia A7 a mano de su copista original, la observación atenta del documento refleja una modificación sobrevenida.

¹⁰¹⁷ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

oscurecida en el compás 193. El resto de las fuentes manuscritas y editadas son correctas en este punto.

Clarinete 2º:* I movimiento, compás 212, el copista recoge el becuadro del *fa* (nota real *re*), anotado en rosa en el manuscrito de Falla –el *fa* aparece sostenido en la armadura-. A7 no recoge la corrección, ni original ni añadida; A8 y las ediciones de Eschig contienen el becuadro.

Clarinete 2º: III movimiento, compases 30-32, el manuscrito de Falla añade un *l*º a tinta rosa/rojo donde antes figuraba *a2* con lápiz original (y que aparece borrado)¹⁰¹⁸. Es probablemente por ello que el copista de MAT.A8 incluya en este cuadernillo del clarinete 2º el material de estos tres compases, idéntico al material otorgado en este mismo punto al clarinete 1º, y que consiste en la repetición de la misma notación durante tres compases (este material aparece escrito en MAT.A8 en el compás 30 y repetido con el signo de repetición literal del material en los dos siguientes compases -31 y 32¹⁰¹⁹-, al igual que refleja el lápiz original del manuscrito de Falla y el cuadernillo del clarinete 1º). El músico de atril no señala nada al respecto. La copia A7 no traslada esta indicación, conservando *a2*; A8 no traslada nada, mientras que la edición de Eschig mantiene así mismo la indicación *a2*. Los materiales editados de Eschig incluyen *l*º. Las anotaciones deberían haber sido corregidas en la edición orquestal.

Clarinete 2º: III movimiento, compás 88, el copista no incluye el sostenido del *mi* (nota real *re*#) que, sin embargo, sí aparece en el material del clarinete 1º. El músico de atril lo añade a lápiz en su cuadernillo, aunque aparece tímidamente tachado por una *X*. El manuscrito de Falla lo incluye a lápiz de origen.

¹⁰¹⁸ El reparto de material de los dos clarinetes aparece así en el manuscrito de Falla: [III, 26] *a2* a lápiz; [III, 30] *l*º en rosa/rojo; [III, 34] *a2* a lápiz. En A7, los tres compases citados indican *a2*, mientras que A8 no indica nada (en ninguno de los tres compases). La edición orquestal de Eschig triplica *a2* a semejanza de A7 (y del manuscrito en origen); los materiales editados incluyen *l*º en [III, 30]. Urtext Partitura General 2018 incluye *l* en [III, 30]. Véase este supuesto en el capítulo [III, 8.6.] sobre errores en A7 trasladados al resto de fuentes manuscritas y editadas.

¹⁰¹⁹ El signo de repetición literal del material en la mano del copista 1 de MAT.A8 consiste en una barra diagonal de abajo a arriba sin puntos; de hecho es el músico de atril del cuadernillo quien incluye a lápiz ambos puntos, en estos compases y en otros de su partitura que contienen tal signo.

Fagot 1º: cuadernillo 9/24, copista 1, numerosas anotaciones a lápiz y algunas a lápiz rosado, distintas grafías. Expresiones en inglés “*not attached, play, long*”¹⁰²⁰. Resulta visible y llamativo el recordatorio que hace este músico de atril en alguna vuelta de página en su margen superior izquierdo sobre la armadura con la que debe tocar (ya que el copista lo expresa tan sólo una vez); por ejemplo: 4#, 0#-0b, 2#.

Fagot 1º: I movimiento, compás 68, el copista no recoge el acento del *reb*, anotado en rojo en el manuscrito de Falla. Mientras que A7 no contempla la indicación, sí lo hacen A8, la edición orquestal de Eschig y los materiales editados (por duplicado para ambos clarinetes).

Fagot 1º: I movimiento, compases 99-106, el copista escribe nueve compases de espera, porque el material del fagot 1º, tal cual lo conocemos hoy en día, no existía de origen en el manuscrito. El mismo responde a un añadido rosa posterior, que contempla en los compases 100, 101, 102 y 103 la blanca con puntillo *si* octavada y ligada –en clave de *fa*– para los dos fagotes; los compases 104, 105 y 106 mantienen el *si* del fagot 1º (blancas con puntillo ligadas). Sin embargo, el *si* grave (del fagot 2º) se halla en el manuscrito circulado a lápiz en los compases 100, 101 y 103 (el 102 lleva el signo de repetición literal del compás anterior) y tachado, tanto la nota como la ligadura, presuntamente a mano del propio Falla; dicho material (del fagot 2º) no ha trascendido a A8 ni a la edición orquestal de Eschig. El músico de atril anota algo a lápiz, pero no corrige el fragmento, que queda confuso. La copia A7 recibió –aunque no de origen– los pasajes añadidos del manuscrito, reflejando el *si* octavado tal cual fue modificado por Falla; en cambio en A8 no hay rastro del *si* grave.

En este supuesto, el manuscrito resulta un palimpsesto que refleja marcas de tres estadios diferentes en el tiempo:

1. el original a lápiz del manuscrito,
2. el añadido posterior en tinta rosa,
3. la corrección a lápiz, posterior al añadido; así trascendió a A8 y a las ediciones de Eschig.

¹⁰²⁰ Traducción al castellano: “No ligadas, tocar, largo”.

A la copia A7 trascendieron los estadios 1 y 2, pero no el 3; mientras que la copia A8 reflejó directamente el estadio 3¹⁰²¹.

Fagotes 1º y 2º: I movimiento, compases 216-223 –del número 24 al 25 de ensayo-, el material original del manuscrito era distinto al que conocemos hoy en día, apareciendo las modificaciones a color rosa en el documento de Falla. Una observación atenta hace posible reconocer en el lápiz semi borrado del documento el material primigenio que refleja MAT.A8 en ambos cuadernillos de los fagotes. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰²². La copia A7 incluyó todos los añadidos, referidos en este pasaje a fagotes, trompas, trombones y tuba de forma sobrevenida sobre el original¹⁰²³.

Fagot 1º: I movimiento, compases 240-243, el cuadernillo manuscrito recoge un *sol* (armadura de cuatro sostenidos), tal cual era la versión original en la presentación del acorde final del primer movimiento de la obra –*Do#Mayor*–, con el fagot 1º tocando la quinta del acorde¹⁰²⁴ (es posible vislumbrar la marca original en el manuscrito: *sol* en clave de *fa*). El fagot 2º aparecía ya con el *do#* grave, como actualmente, por lo que ambos pasaron a interpretar el *do#* de forma octavada, es decir la nota fundamental del acorde; Falla reflejó el cambio a color rosa en su manuscrito. También anotó con el mismo color la extensión de la duración del valor de las notas de ambos fagotes del compás 241, prolongándolas una corchea (al igual que en flautas, flautín, trompas 1ª y 2ª, trompetas, violonchelos y contrabajos¹⁰²⁵); los cuadernillos MAT.A8 no reflejan la

¹⁰²¹ Como sabemos, el contenido de A8 deriva directamente de A7; pero contó con el concurso de los elementos del ya iniciado proceso editorial del arreglo de Samazeuilh para suplir las lagunas de la copia (por ejemplo, el plan metronómico). Este supuesto concreto resulta conflictivo, por cuanto A7 refleja el material que fue añadido en los fagotes (estadio 2), pero no su corrección posterior (estadio 3).

¹⁰²² La reconstrucción aludida del pasaje refleja los compases [I, 219-223] en las líneas instrumentales de fagotes y trompas.

¹⁰²³ La copia A7 incluyó las correcciones de los compases [I, 219-223] por medio de un papel encolado que afecta tan sólo al pentagrama único de los fagotes; en las demás líneas instrumentales afectadas se aprecia la corrección sobrevenida sobre el original, que es el que reflejan los materiales MAT.A8.

¹⁰²⁴ Este pasaje resulta modificado a color rosa en el manuscrito de Falla en varias líneas instrumentales: mientras que los cuadernillos MAT.A8 de flauta 1ª y flautín reflejan los cambios de origen por su copista [*], el de la flauta 2ª resulta añadido por el músico de atril [**]. Los cuadernillos de los fagotes, en cambio, reflejan el contenido original.

¹⁰²⁵ La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz

prolongación de la duración, ni a mano del copista ni del músico de atril. A7 recogió todas las modificaciones, aunque no de origen.

Fagotes 1º y 2º: II movimiento, compás 1, el copista desarrolla el material con una armadura de dos bemoles desde el compás 1 del movimiento, a diferencia del manuscrito, que, aunque incluye así mismo los dos bemoles en el encabezamiento del movimiento en la línea de los fagotes, refleja un bemol al cambio de página, compás 9 (los fagotes tienen su primera intervención en el compás 16). En este sentido, la copia A7 comienza el movimiento II con un bemol en la armadura de los fagotes, separándose de su modelo, en el cual Falla no reparó en el despiste. Resulta curioso cómo el copista de MAT.A8 sí traslada en ambos cuadernillos de los fagotes la armadura de dos bemoles desde el compás 1 del movimiento, ratificándolos en el compás 51, como efectivamente sucede en el manuscrito y en el resto de fuentes manuscritas y editadas. En todo este pasaje de 50 compases, el copista introduce de origen los becuadros de las notas *mi* de los compases 39 y 40 en el fagot 1º y de los compases 16, 17 y 32 en el fagot 2º (lógicamente ausentes en el manuscrito por no ser necesarios al indicar una armadura de un bemol). Estos añadidos a de origen por parte del copista 1 de MAT.A8 denotan su formación en el lenguaje musical así como su atención en la copia de los materiales.

Fagot 1º: II movimiento, compás 32, el copista no incluye el becuadro del *si* (que aparece bemol en la armadura). El músico de atril lo añade a lápiz. Dicha alteración aparece correctamente expresada en el manuscrito, en las copias A7 y A8 y en las partituras editadas de Eschig, lo que demuestra que se trata de un despiste del copista.

Fagot 1º: III movimiento, compás 14 -número 24 de ensayo-, el copista no incluye la clave de *fa* hasta el compás 15, habiendo sido la última *clave* señalada la de *do* en cuarta. En un claro despiste del copista, la misma resulta añadida a lápiz por el músico de atril en el compás 14. El error puede justificarse por el hecho de que el manuscrito contiene el material de fagotes 1º y 2º en el mismo pentagrama, conteniendo el compás 12 notación musical en la nueva clave de *fa* para el fagot 2º, pero silencios para el fagot 1º -que sí

en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos; por ello Falla quiso unificar la misma duración en todas las líneas instrumentales que contenían alguna nota del acorde final del movimiento, incluido el piano, que así aparece de origen en el manuscrito. Sin embargo, induce a error la marca rosada del manuscrito incluso en las líneas que así constaban de origen, haciendo pensar que la prolongación de la duración fue sobrevenida.

debe tocar en el compás 14 en la nueva clave de *fa*-. De hecho, el cuadernillo manuscrito del fagot 2º es correcto en este punto, el cual refleja la clave de *fa* desde el compás 12. Los fagotes venían tocando en clave de *fa* desde el inicio del tercer movimiento hasta el compás 9, pasando a clave de *do* en cuarta en el compás 11 para volver a clave de *fa* en el siguiente compás 12. Las partes instrumentales de Eschig tratan estos compases en *divisi*, anotando la clave de *fa* en ambos pentagramas del fagot 1º y fagot 2º desde el compás 12. Las copias A7 y A8, y la edición de Eschig no llevan *divisi* en estos compases, recogiendo la disposición del manuscrito e incluyendo la clave de *fa* en el pentagrama único para fagotes 1º y 2º en el compás 12.

Fagotes 1º y 2º: III movimiento, compases 37 y 38, ambos cuadernillos contienen un material diverso entre ellos, y distinto al que conocemos hoy en día. Originalmente el fagot 1º contaba con el material que en la versión de la obra que conocemos interpreta el corno inglés -*mi* negra en la tercera parte del compás 37 y *re*# negra ligado a corchea, silencio de corchea, silencio de negra en el compás 38-. Pero Falla realiza modificaciones a color rosa en su manuscrito. La observación atenta de A7, que incorpora estos añadidos del manuscrito en su copia a mano del copista original -pero no de origen-, deja entrever que el pasaje ahora otorgado a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros pertenecía al corno inglés y a las violas, junto a los violines primeros, que mantuvieron su material primigenio¹⁰²⁶. Falla fue buscando, por tanto, distintos colores tímbricos para la sonoridad de esta frase, llevando a cabo estas modificaciones en un estadio aún temprano que permitió su traslado a la copia A7¹⁰²⁷. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰²⁸.

Fagotes 1º y 2º: III movimiento, compases 81-83, el cuadernillo manuscrito incluye silencios, mientras el material actual refleja un *re* negra ligado a corchea con trino en la

¹⁰²⁶ Como sucedió en [I, 240-243], creemos entrever dos tonalidades distintas en las correcciones del manuscrito de este compás: esta vez el rojo en las flautas y el rosa en el resto de líneas instrumentales; todas ellas se encuentran trasladadas a A7, en el caso de la cuerda por medio de un papel encolado con las correcciones que afectan a los compases 37 y 38.

¹⁰²⁷ Fase intermedia (añadidos rosados): tras la factura de la copia A7, a tinta negra, Falla introdujo modificaciones en la notación musical e instrumental de su manuscrito, que marcó con tinta rosada (categoría 2 del manuscrito). Puesto que la copia A7 ya había sido elaborada sobre la base del manuscrito aún no modificado en este parámetro, su copista procedió a actualizarla, corrigiendo directamente sobre el original y/o pegando fragmentos de papel con las correcciones en fragmentos más extensos. Estimamos una datación cercana a junio de 1920 anterior a las fases intermedias 2 (añadidos a mano de Falla) y 3 (añadidos azules). Véase el capítulo [III, 2.3.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito.

¹⁰²⁸ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

primera y segunda parte del compás –repetiendo lo mismo en los dos compases siguientes-, en clave de *do* en cuarta. El manuscrito de Falla modifica estos conceptos a color rosa, a la vez que añade *1º* en los compases 81 y 82, y *a2* en el compás 83¹⁰²⁹; el compás 82 incluye el signo de repetición literal del material musical. La copia A7 refleja todas las modificaciones, aunque no de origen. El músico de atril no realiza ninguna marca, lo que indica que permanecía callado en las primeras interpretaciones de la obra.

Fagot 1º: III movimiento, compás 166, el cuadernillo no incluye la blanca *sol* (clave de *fa*) que aparece rosada en el manuscrito, como sucede en el corno inglés (nota real *si*) y las trompas 1ª y 2ª (nota real *re*); mientras que los músicos de atril de corno inglés y trompa 2ª incluyen a mano la notación en sus cuadernillos¹⁰³⁰, el del fagot 1º no la introduce, modificando sin embargo el número de compases de espera establecido por el copista: 12 que parte en 4 y 8, acorde al fraseo orquestal. Caben dos explicaciones a esta no inclusión por parte del músico de atril del fagot 1º: que no recibiera la indicación de añadir su notación (cosa que resulta cuanto menos extraña, porque sus compañeros del corno inglés y trompa 2ª la recibieron e incluyeron¹⁰³¹) o que sí la recibiera pero no la incluyera en su cuadernillo.

Fagot 1º: III movimiento, compás 200, en el manuscrito aparecen los materiales de fagot 1º, trompeta 1ª y trompeta 2ª remarcados en rosa sobre el lápiz original: los tres instrumentos interpretan el mismo ritmo en la última parte del compás de 9/8 -silencio de semicorchea con puntillo, semicorchea con puntillo sobre la nota *la* ligada a otra semicorchea con puntillo, *si*b semicorchea con puntillo-, ritmo que viene a significar lo mismo que dos dosillos de semicorchea (de hecho el lápiz original de Falla indicaba dosillos en la línea de las trompetas, así como refleja dosillos en el compás inmediatamente anterior –[III, 199]- para las cuatro trompas; A7 evidencia de forma muy clara las marcas de dosillos en las trompetas). El cuadernillo manuscrito traslada el

¹⁰²⁹ De la misma forma quedan reflejados estos tres compases en el material editado de Eschig, el cual contempla *divisi* para los dos fagotes.

¹⁰³⁰ Véase el supuesto del compás [III, 166] en corno inglés y trompa 2ª; el cuadernillo de la trompa 1ª incluía de origen la notación, aunque con el valor rítmico original que alargaba la blanca con una corchea y que aparece modificado a color rosa en el manuscrito (no en el cuadernillo, donde el músico de atril no hace ninguna marca).

¹⁰³¹ Las marcas rosadas del manuscrito de corno inglés, fagot 1º y trompas 1ª y 2ª reflejan un aspecto muy similar en el manuscrito, lo que indica que pertenecen a la misma fase temporal; el hecho de que las de corno inglés y trompa 2ª aparezcan sobrevenidamente en MAT.A8 a mano de sus músicos de atril indica la antigüedad de las mismas, que fueron transmitidas de forma oral por el propio Falla o por el director de los ensayos.

material (que como hemos dicho, se halla remarcado en rosa sobre el lápiz original)¹⁰³², pero su copista no parece comprender el ritmo, que transcribe confusamente sin el silencio previo de semicorchea con puntillo, ni los puntillos de las tres semicorcheas (así como sin la indicación del número 2 para los dosillos). El músico de atril añade a lápiz la indicación de dosillo, pero no los puntillos del silencio y de las tres semicorcheas; en cambio los cuadernillos de las trompetas 1ª y 2ª -que pertenecen al copista 2- sí incluyen el silencio de semicorchea y la indicación de dosillo a mano de su copista pero sin ningún puntillo¹⁰³³. La edición de Eschig tampoco contempla las indicaciones de dosillo en este compás, ni en el fagot 1º ni en las trompetas 1ª y 2ª; sin embargo el compás anterior –[III, 199]- refleja de manera muy confusa en los dos pentagramas de las cuatro trompas el número 2 con plica en el primer dosillo, y tan sólo el número 2 –sin plica- en el segundo y tercer *dosillo* del compás de 9/8 (a total semejanza del manuscrito, A7 y A8, que así los contemplan de origen). A8 refleja el contenido de [III, 200] de forma correcta tanto en fagotes como en trompetas; así como los materiales editados de Eschig.

Fagot 2º: cuadernillo 10/24, copista 1, discretas anotaciones a lápiz, distintas grafías.

Fagot 2º: I movimiento, compases 240-243, Falla extendió en rosa la duración de las notas del compás 241, prolongándolas una corchea (al igual que flautas, flautín, fagot 1º, trompas 1ª y 2ª, trompetas, violonchelos y contrabajos¹⁰³⁴). Este cuadernillo no refleja la prolongación de la duración, ni a mano del copista ni del músico de atril.

Fagot 2º: II movimiento, compás 59, el copista no abandona la clave de *fa* desde el compás 1, por lo que no le resulta necesario volverla a indicar en este compás; para ello, transporta a esta clave la blanca con puntillo ligada *re* de los compases previos 51, 52, 53,

¹⁰³² Al tratarse de notación original en el manuscrito, no incluimos el signo [*] en este supuesto, a pesar de figurar la inscripción remarcada en rosa. Prueba de ello es que A7 refleja el pasaje de origen (en fagotes y trompas).

¹⁰³³ Véase este supuesto en el apartado correspondiente de las trompetas. El copista 2 de los cuadernillos de trompetas 1ª y 2ª imita a Falla en la inscripción de estos conceptos: el primer dosillo se ve enmarcado en una plica mientras que el segundo carece de ella (A7 enmarca los dos dosillos).

¹⁰³⁴ La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos.

54 y 55, que aparecía en el manuscrito en clave de *do* en cuarta¹⁰³⁵. La no inclusión de la clave de *fa* en el compás 59 de los fagotes en la edición orquestal de Eschig es uno de los errores marcados por Falla en el ejemplar B3 de la edición de bolsillo de *Noches* que se conserva en AMF¹⁰³⁶; por esta razón aparece comentado.

Fagot 2º: III movimiento, compás 34 -número 27 de ensayo-, el músico de atril reescribe a su gusto los compases 34 y 35; los mismos resultaban escritos correctamente por el copista, pero quizás de una forma espacialmente demasiado ampliada para su rápida y precisa lectura.

Fagot 2º: III movimiento, compás 68, el copista olvida escribir la clave de *do* en cuarta; y el músico de atril la añade a lápiz. Dicha clave aparece correctamente en manuscrito, A7, A8 y en las ediciones de Eschig. El error se debe, por tanto, a un despiste del copista, que sí incluyó el cambio de clave en el cuadernillo del fagot 1º.

5.4.2. Viento metal (trompas, trompetas, trombones, tuba).

Trompa 1ª: cuadernillo 11/24, copista 2, escasas indicaciones a lápiz, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo, subrayados y encuadres de algunas de las indicaciones con el mismo lápiz rojo, distintas grafías. Resulta un cuadernillo colorido. Inclusión de la expresión en francés “*en dehors*” en el compás 219 del movimiento I; y anotación de la expresión “*Violadores antes*” en el compás 169 del movimiento II¹⁰³⁷, ambas a lápiz y a mano del músico de atril.

Trompas 1ª y 2ª: I movimiento, compases 212 y 213: como indican estos materiales, estos dos compases eran iguales para las trompas 1ª y 2ª, y consistían en la nota *la* negra (nota real *re*) seguida de silencios –compás de 3/4-. Sin embargo Falla sustituye en su

¹⁰³⁵ Falla se sirve de la clave de *do* en cuarta en la línea de los fagotes en los compases [II, 47-58], al igual que el resto de fuentes manuscritas y editadas.

¹⁰³⁶ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre los cuatro errores marcados por Falla en los ejemplares AMF XLIX B2 y B3; este error proviene de la copia orquestal manuscrita A8 y fue marcado por Falla en B3.

¹⁰³⁷ La anómala inscripción del intérprete de trompa 1ª podría explicarse como un recurso mnemotécnico en forma de broma, destinado a recordar algún dato importante; en este supuesto concreto, las trompas reflejan compases de espera desde el [II, 152] hasta el [II, 176], y la inscripción pretende ayudar en el cómputo. Siete compases antes de la entrada de las cuatro trompas (es decir, en [II, 169]) entran las violas con un *sib sul tasto*; estas violas serían los *violadores* que responden a la llamada del músico de atril.

manuscrito a color rosa el *la* por un *do#* blanca con puntillo (nota real *fa#*) ligado a una negra en el compás 213. A7 recoge visiblemente estos añadidos, a mano del copista original.

Trompas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª: I movimiento, compases 216-223 –del número 24 al 25 de ensayo-, el material original del manuscrito era distinto al que conocemos hoy en día, apareciendo las modificaciones a color rosa en el documento de Falla. Una observación atenta hace posible reconocer en el lápiz semi borrado del documento el material primigenio que refleja MAT.A8 en los cuadernillos de las trompas. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰³⁸. La copia A7 incluyó todos los añadidos, referidos en este pasaje a fagotes, trompas, trombones y tuba de forma sobrevenida sobre el original¹⁰³⁹.

Trompa 1ª:** I movimiento, compás 226 -número 26 de ensayo-, el copista escribe *sord.* –(sordina)-; esta anotación queda enmarcada entre la anterior -compás 120, número 14 de ensayo: *sin sord.* (sin sordina)- y la posterior -compás 239, *sin sord.* (sin sordina)-. El músico de atril tachó a lápiz las dos últimas indicaciones, a semejanza de las correcciones sobrevenidas del manuscrito (que pasamos a comentar), probablemente por indicación del director que estaba ensayando con ellos¹⁰⁴⁰. La trompa 1ª es solista entre los compases 226 y 239, llevando a cabo el tema principal (que recuerda al inicial de las violas) mientras resulta acompañada por piano y cuerdas, en un desenlace hacia el acorde final -*Do#M*- del final del primer movimiento. El manuscrito de Falla contiene la indicación del compás 120 *senza sord.* (sin sordina) y las dos posteriores del 226 –*sord.*- y 239 –*senza sord.*-, aunque en este caso adelantada a la frase anterior, compás 237; las dos últimas fueron tachadas con líneas oblicuas a tinta rosada, junto al añadido de la inscripción *solo* con la misma tinta en el compás 226. Esta sucesión de inscripciones tachadas y añadidas refleja el cambio de parecer de un Falla que en este pasaje final del primer movimiento – [I, 226-237]- dejó de incluir dos trompas tocando con la sordina para dejar una sola –

¹⁰³⁸ La reconstrucción aludida del pasaje refleja los compases [I, 219-223] en las líneas instrumentales de fagotes y trompas.

¹⁰³⁹ La copia A7 incluyó las correcciones de los compases [I, 219-223] por medio de un papel encolado que afecta tan sólo al pentagrama único de los fagotes; en las demás líneas instrumentales afectadas se aprecia la corrección sobrevenida sobre el original, que es el que reflejan los materiales MAT.A8.

¹⁰⁴⁰ Es más que probable que Manuel de Falla estuviera asistiendo al Maestro Enrique Fernández Arbós durante los ensayos preparativos del estreno de *Noches en los jardines de España* en el Teatro Real de Madrid, y que fuera él mismo quien, sobre la marcha, fuera anunciando y disponiendo cambios en su partitura; los músicos de atril trasladarían los mismos a sus partichelas manuscritas.

trompa 1ª- sin sordina. En la copia A7 no existe la indicación *sord.* del compás 226 pero sí la de *solo*, reflejando de este modo las correcciones rosadas del manuscrito; sin embargo, consta legible y sin tachado la indicación *senza sord.* del compás 239 (a diferencia del manuscrito, que la incluye en 237). A semejanza del manuscrito, que tachó las indicaciones referidas a la sordina de los compases 226 y 237, la copia A8 incluyó tan sólo la anotación del compás 120 -número 14 de ensayo- (también incluyó *solo* en 226). La edición de Eschig tampoco incluye las indicaciones referidas a la sordina, ni en su partitura general ni en las partes instrumentales –salvo la indicación *senza sord.* del compás 120¹⁰⁴¹; también aparece la expresión *1º solo* del compás 226 en el pentagrama de las trompas 1ª y 2ª-. Todo esto conlleva que el pasaje final del primer movimiento es otorgado a la trompa 1ª sin sordina, como parece que Falla dispuso al retocar su manuscrito. Volviendo al cuadernillo manuscrito, el copista 2 de MAT.A8 no suele ser muy riguroso en este tipo de anotaciones, marcándolas unas veces encima del pentagrama y otras debajo, y dificultando su comprensión por no saber a qué parte del discurso musical se refiere. El hecho de que el músico de atril hiciera las mismas correcciones que el manuscrito marcó de forma sobrevenida nos lleva a incluir los dos asteriscos en este supuesto.

Trompas 1ª y 2ª: I movimiento, compases 240-241, Falla extendió en rosa la duración de las notas del compás 241, prolongándolas una corchea (al igual que en flautas, flautín, fagotes, trompetas, violonchelos y contrabajos¹⁰⁴²). Los cuadernillos no reflejan la prolongación de la duración, ni a mano del copista ni del músico de atril.

¹⁰⁴¹ Esta indicación *senza sord.* aparece en la edición de la partitura general para piano y orquesta de Eschig en el compás 123, justo un compás antes de la intervención de las trompas 1ª y 2ª, que se prolonga hasta el compás 135; las trompas 3ª y 4ª se añaden en el compás 129, apareciendo la indicación *senza sord.* un compás antes, y terminando, de igual forma, en el compás 135. Las trompas 1ª y 2ª vuelven a aparecer entre los compases 154 y 157; posteriormente la trompa 1ª del compás 176 al 182; de nuevo trompa 1ª y 2ª del compás 192 al 197; las cuatro trompas del compás 204 al 225, compás que estamos tratando en este punto concreto, y que conecta con el pasaje final del primer movimiento (compases 226-243).

¹⁰⁴² La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos.

Trompas 1ª y 2ª: III movimiento, compases 77-80, ambos materiales manuscritos contienen cuatro compases de espera, mientras que la versión actual contiene material escrito¹⁰⁴³; el mismo responde a los añadidos en rosa del manuscrito de Falla en este pasaje, que así mismo aparecen trasladados a A7.

Trompa 1ª: III movimiento, compás 176, en el manuscrito de Falla aparece corregido el *sol#* original (en lápiz) –nota real *do#*- por un *lab* (a color rosa/rojo) –nota real *reb*-, que resulta unísono. El cuadernillo conserva el *sol#* sin corrección alguna del músico de atril, al igual que A7, que mantiene la nota original. La copia A8 y las ediciones de Eschig sí corrigen la nota¹⁰⁴⁴.

Trompa 1ª: III movimiento, compás 199 -número 45 de ensayo-, el copista no escribe el becuadro del último *mi* –sonido real *la*-, que aparece sostenido anteriormente. El manuscrito es sumamente detallista en este compás, manteniendo el material de trompa 1ª y 2ª en el mismo pentagrama y contemplando a lápiz original las alteraciones de cada uno de los dos instrumentistas (becuadro entre paréntesis para trompista 2º -por no tener *mi#* antes- y sin paréntesis para trompista 1º -por tener *mi#* antes en el compás-). El error es debido, por tanto, a un despiste del copista, que sí lo incluyó en el cuadernillo de la trompa 3ª, con idéntico material que la trompa 1ª en este pasaje. El becuadro aparece correctamente en el resto de fuentes manuscritas y editadas.

Trompa 2ª: cuadernillo 12/24, copista 2, escasas anotaciones a lápiz y a lápiz azul, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo, distintas grafías. Expresión “*ojo a la hoja*” escrito por el músico de atril a lápiz en dos ocasiones. Y anotación al final del cuadernillo de *23 m.* (minutos) a lápiz.

¹⁰⁴³ Oboes, fagotes, trompetas, celesta y arpa también reflejan añadidos rosados en este pasaje del manuscrito; los de las trompetas y los del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer remarcados en rosa en el manuscrito de Falla, constaban con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). Los de los fagotes y la celesta, en cambio, no aparecen en MAT.A8 (al igual que los de las trompas 1ª y 2ª), reflejando compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fueron añadidos por Falla de forma sobrevenida. En cuanto a los oboes, los cuadernillos MAT.A8 reflejan la notación anterior (véase el supuesto de los compases [III, 81-83] en oboe 2º), que no se corresponde con la actual. Violines segundos, violas y violonchelos también se ven afectados por las anotaciones rosadas de Falla en su manuscrito en este pasaje; los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**).

¹⁰⁴⁴ Resulta curioso observar el comportamiento del resto de instrumentos que tocan esta misma altura en el compás [III, 176]: los timbales conservan el *re#*, mientras que arpa y violonchelos alternan *re#/mi b*. El manuscrito de Falla sólo refleja modificación en la trompa 1ª.

Trompa 2^o: I movimiento, compás 21 –número 3 de ensayo-, el músico de atril escribe a lápiz un tímido *sol#* (nota real *do#*) -sin medida rítmica- donde aparecían 8 compases de espera. Quizás comparándose con su colega trompista 1^o, entendió erróneamente que debían de tocar la misma nota o la incluyó a modo de cita. Los compases 21 y 22 se repiten durante cuatro veces consecutivas en este pasaje de las trompas (compases 21-28), mediante el *sol#* (nota real *do#*) blanca con puntillo ligada al siguiente compás. El manuscrito de Falla indica *I*^o a lápiz en el compás 21 (también aparece tal indicación en el compás 17, para el *do* negra con puntillo ligado a corchea); y no vuelve a aparecer alusión al reparto instrumental hasta el compás 31, donde ambas trompas contienen material distinto. La copia A7 incluye *I*^o a mano de su copista, sin otra mención al respecto hasta el compás 31, al igual que el manuscrito (así mismo el compás 17 indica de origen *I*^o para el material de ese compás y el siguiente). A8 no anotó nada en el compás 21 (aunque sí la del compás 17), añadiendo *I*^o en el 27 (que coincide con la cuarta repetición). La edición de Eschig, por el contrario, incluye la indicación de *I*^o en el primer compás de cada una de las cuatro repeticiones (compases 21, 23, 25 y 27)¹⁰⁴⁵. En cambio el material instrumental impreso de la trompa 2^a incluye la indicación de *I*^o tan sólo en el compás 18 (uno más tarde de donde lo indican las fuentes manuscritas), sin ninguna otra mención al reparto del material hasta el *divisi* del compás 31.

Trompa 2^a: I movimiento, compases 99-104, el cuadernillo del estreno contiene el mismo material que el cuadernillo de la trompa 1^a. Esto debió ser así originariamente en el manuscrito de Falla, el cual contiene numerosos añadidos rosados (también para la trompa 4^a): en el compás 99 Falla prolonga el *fa#* (nota real *si*) que viene ligado del compás anterior con una blanca con puntillo, y añade en el siguiente compás un *sol* (nota real *do*) así mismo blanca con puntillo; en los siguientes cuatro compases, del 101 al 104, añade silencios. A7 recoge visiblemente estos añadidos, a mano del copista original. A8 y las ediciones de Eschig trasladan el material corregido.

Trompa 2^a:** I movimiento, compases 235 y 237, el músico de atril añade a lápiz los reguladores creciente y decreciente de cada uno de los dos compases. En el manuscrito

¹⁰⁴⁵ Urtext Partitura General 2018 incluye la anotación *I* en las cuatro repeticiones, a semejanza del manuscrito. Nos planteamos que esta marca repetida en la edición de Eschig cuatro veces (sin necesidad) podría haber provenido en la edición de Eschig del material elaborado para la grabación de los dos compases [I, 21-22], el cual habría sido empleado sin más a modo de timbre en las tres repeticiones posteriores.

los mismos están añadidos con tinta rosada, pero son más extensos, ocupando no sólo los compases 234-236 en el primer caso y 237-238 en el segundo; los reguladores están incluidos en la copia A7 de igual forma. La copia A8 los añade con tinta roja (como es habitual en esta copia para las indicaciones dinámicas) más concentrados (a semejanza de MAT.A8), y del mismo modo aparecen en la edición de Eschig, tanto en la general como en la parte instrumental (aquí en la modalidad de reguladores extensos)¹⁰⁴⁶.

Trompa 2^a:** III movimiento, compás 166, en el manuscrito de Falla aparece en rojo un *la grave* (nota real *re*) doblando a la nota *la* octava alta de la trompa 1^a, ambas con valor de blanca, *mezzoforte* y regulador decreciente, todo en rojo (al igual que el añadido del corno inglés y el fagot 1^o en este mismo compás)¹⁰⁴⁷. En el cuadernillo de la trompa 1^a aparece el *la*, pero probablemente con su medida original, que alargaba la blanca ligándola a una corchea (como puede percibirse de la observación atenta del manuscrito). En el cuadernillo de la trompa 2^a el *la grave* no aparece, constando en su lugar 13 compases de espera correspondientes a los compases 161-173; sin embargo el músico de atril incluye la nota *la* blanca (con su medida corregida, contrariamente al material original de la trompa 1^a) por medio de un tachón entre cinco compases de espera antes y otros siete después. Debió tratarse, por tanto, de una aportación del director –o del propio Falla– durante los ensayos del estreno, afectando al contenido del corno inglés y de la trompa 2^a; por el contrario, el fagot 1^o no añadió notación sobre sus compases de espera. El añadido resulta trasladado a las copias A7 y A8, así como a la edición de Eschig; los materiales instrumentales editados aparecen en este punto en *divisi* para las trompas 1^a y 2^a y también son correctos.

Trompa 3^a: cuadernillo 13/24, copista 2, escasas anotaciones a lápiz y a lápiz azul grueso, subrayados en azul, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo,

¹⁰⁴⁶ Este podría ser un caso visual claro de la dualidad que se estableció a través de los distintos procesos editoriales de *Noches* y su proveniencia: A7-materiales instrumentales editados de Eschig por un lado y A8-edición orquestal de Eschig, por el otro. A pesar de que el contenido de A8 derivó de la misma fuente A7, su plasmación particular en la copia fue determinante para justificar su modo de aparición en la edición orquestal de Eschig. En este caso nos ocupamos tan sólo de las ediciones orquestales, dejando a parte las ediciones pianísticas.

¹⁰⁴⁷ El cuadernillo del corno inglés contiene su añadido correspondiente también a mano del músico de atril **; véase el mismo supuesto en su cuadernillo. Y el del fagot 1^o no incluye notación alguna en [III, 166] pero modifica la información numérica de compases de espera entre [III, 162-173], partiendo el 12 incluido por el copista en 4 y 8 (hecho que se corresponde con los distintos fraseos del pasaje); esta es una práctica muy habitual entre los músicos de orquesta, por cuanto ayuda a contabilizar los pasajes que contienen muchos compases de espera.

distintas grafías. Anotación de las distintas intervenciones de otros instrumentos (*piano, corno, tpta*) a lápiz y expresión “*pichicato*” a lápiz azul. Inclusión de la anotación de 23. m. (minutos) a lápiz azul al final del cuadernillo (al igual que el cuadernillo de la trompa 2^a).

Trompas 3^a y 4^a: * III movimiento, compás 122 y 123, Falla olvidó anotar el cambio de clave de *sol* a *fa*, añadiéndolo en rojo en un estadio posterior. En el cuadernillo manuscrito de la trompa 3^a tampoco resulta anotación de la clave de *fa* y el músico de atril no añadió nada a mano¹⁰⁴⁸. Por el contrario, el cuadernillo de la trompa 4^o sí indica la clave de *fa* de origen por su copista, acción que demuestra el alto grado de conocimiento del lenguaje musical y atención del copista 2 de MAT.A8 durante su trabajo, quien fue capaz de subsanar un error escondido en su modelo el manuscrito.

Trompa 3^a: III movimiento, compás 199 -número 45 de ensayo-, el copista olvida el sostenido del primer *fa* del compás. El músico de atril lo añadió a lápiz. Dicho sostenido sí aparece en el cuadernillo de la trompa 1^a (cuyo material es idéntico en este compás), en el cual, sin embargo, el copista no incluyó el becuadro del último *mi* (que sí aparece en esta parte instrumental)¹⁰⁴⁹. En el manuscrito y en las copias A7 y A8 aparece todo correcto de origen.

Trompa 4^a: cuadernillo 14/24, copista 2, escasas anotaciones a lápiz y a lápiz azul grueso, subrayados en azul, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo, distintas grafías. Alusiones a las distintas intervenciones de otros instrumentos (*cor., flautín, chelos, piano*) a lápiz.

Trompa 4^a: I movimiento, compás 98, este pasaje resulta sumamente interesante por cuanto el copista del cuadernillo no recoge, como es obvio, los cambios anotados en rojo en el manuscrito por Falla en un estadio posterior. La corrección en rojo del manuscrito afecta al *fa*# blanca con puntillo de los compases 98 y 99 (nota real *si*), que se prolonga

¹⁰⁴⁸ Nos preguntamos si el trompista 3^o tocaría erróneamente –en clave de *sol*- un *sol* (nota real *do*) en los compases 122 y 123 (en el compás [III, 125] la línea de las trompas 3^a y 4^a vuelven a clave de *sol*), o si por el contrario, habría corregido –en clave de *fa*- a *si* (nota real *mi*); al pertenecer ambas notas –*do* y *mi*- al acorde de *La menor* en que se encuentra este pasaje, es probable que el error del trompista 3^o no fuera latente. Sin embargo, parece lógico que las erratas en el texto musical aparezcan corregidas por los músicos de atril (ya sean derivadas de un error del copista o por la falta de la marca en el manuscrito).

¹⁰⁴⁹ Véase el mismo supuesto en la parte de la trompa 1^a.

ligada durante cinco compases más –hasta el compás 104- mediante ligaduras, para concluir en el compás 105 con una negra en la primera parte del compás, seguida de silencios. Es la versión que conocemos hoy en día. El cuadernillo, por el contrario, refleja durante los compases 98, 99 y 100 un material distinto y más activo (diferente al de la trompa 3ª), que puede entreverse en las marcas borradas del lápiz original del manuscrito. En A7 es posible apreciar, así mismo, que se ha producido una corrección sobre el original, primero borrando y luego añadiendo, presumiblemente a mano del copista por cuanto la grafía es muy similar.

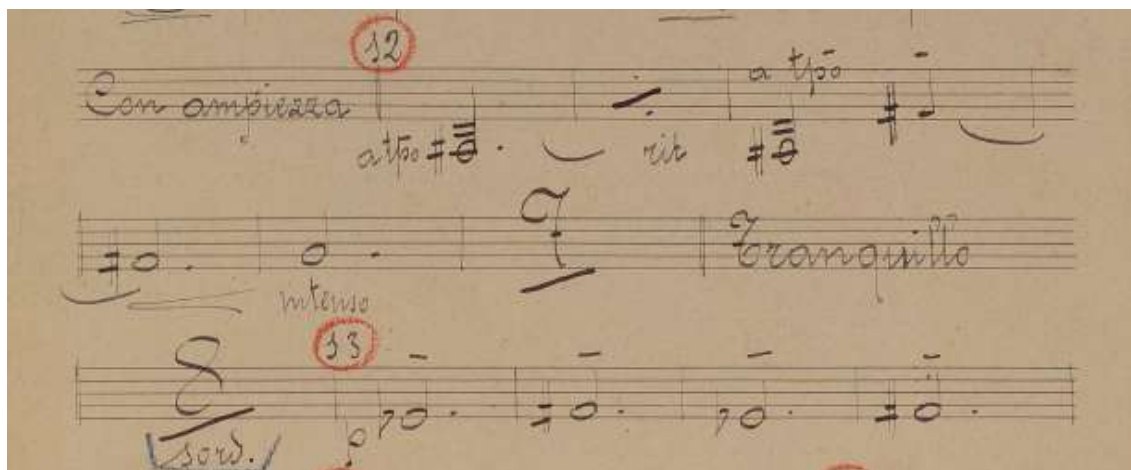




Ilustración 29. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo de la trompa 4ª.

I –En el Generalife-, fragmento de la página 2, compases 96-119.

[OSM, carpeta de correspondencia 289].

Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,

I –En el Generalife-, fragmento de la página 18, compases 95-100, viento madera y trompas.

Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

Trompa 4ª: II movimiento, compás 101, el copista repite la clave de *fa* innecesariamente. Dicha repetición de la clave no existe en el manuscrito ni en las copias generales manuscritas.

Trompa 4ª: III movimiento, compás 34 -número 27 de ensayo-, el músico de atril añade a mano el sostenido del *fa* (nota real *si*)¹⁰⁵⁰. En el manuscrito el sostenido es un añadido con tinta rosada, al igual que otras alteraciones y dinámicas que aparecen en este pasaje

¹⁰⁵⁰ Aunque no dotamos de asteriscos a las anotaciones derivadas de alteraciones que provienen de los músicos de atril (y sean coincidentes con marcas rosas/rojas del manuscrito), sí lo hacemos en el caso de que provengan directamente del copista del cuadernillo. Nos resulta lógico que esas erratas aparezcan corregidas en los cuadernillos instrumentales a mano de sus músicos (se trate de un despiste del copista o de una falta proveniente del manuscrito). Sin embargo no siempre sucede así: véase supuesto de la trompa 3ª en [III, 122] o del arpa en [I, 130-131]. No es lo mismo la errata de una alteración en el discurso musical que la modificación sobrevinida del texto musical de la obra.

de la obra; sin embargo, resulta posible vislumbrar debajo del rosa la marca del sostenido a lápiz original. El copista incluyó de origen todas las alteraciones, salvo la mencionada¹⁰⁵¹, de los compases 34-41, en un pasaje que resulta complejo en las cuatro trompas y que aparece con numerosas marcas rosadas en el manuscrito de Falla a mano suya. Todas las fuentes manuscritas y editadas contienen el sostenido.

Trompeta 1ª: cuadernillo 15/24, copista 2, muy escasas anotaciones a lápiz, lápiz azul oscuro grueso, lápiz rojo grueso, lápiz rosa grueso y rotulador verde, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo. Distintas grafías. El copista usa una pluma más gruesa y oscura para los primeros compases del II movimiento, que destaca sobre el resto y que ocupa una carilla entera del cuadernillo.

Trompeta 1ª: I movimiento, compás 42, el músico de atril escribe *Sordina* a lápiz rosa grueso y a gran tamaño. A simple vista parecería que la misma no constara en el cuadernillo manuscrito, sin embargo, puede encontrarse la inscripción -casi insignificante- en los compases de espera previos y bajo el pentagrama (aunque dichas marcas resultan más visibles sobre el pentagrama). Resulta lógico que el músico de atril la remarcara como llamada de atención para su correcta interpretación. Como ya se precisó en los comentarios del cuadernillo de la trompa 1ª, el copista 2 de estos materiales manuscritos escribe dichas marcas de forma desordenada, sobre el pentagrama o por debajo, complicando a veces su visión; no incluyó la anotación el copista de A8¹⁰⁵². El manuscrito, la copia A7 y las ediciones de Eschig contienen la información de modo correcto y visible, tanto en la partitura general como en la parte instrumental.

Trompeta 1ª: I movimiento, compás 75, el copista no incluye el regulador decreciente, que sí aparece en el manuscrito a lápiz, en las copias manuscritas A7 y A8, y en los materiales editados de Eschig. El músico de atril lo añade con lápiz azul oscuro grueso.

¹⁰⁵¹ El copista de MAT.A8 tampoco incluyó el becuadro del *si* (nota real *mi*) de las trompas 2ª y 4ª en el compás [III, 35], alteración que aparece rosada en el manuscrito a modo de recordatorio y que resulta accesoria por cuanto dicha nota aparecía sostenida en el compás anterior.

¹⁰⁵² En A8 sí consta la anotación previa del compás [I, 39] *senza sord*, apareciendo tal inscripción a rojo, (como es habitual en esta copia), en el pentagrama inferior de las trompas 3ª y 4ª (es decir, por encima del pentagrama de las trompetas); pero no consta el recordatorio del compás [I, 68] (*con sord.*), el cual reafirma la misma inscripción del compás 42 del I movimiento, también ausente en esta copia. Por el contrario, la edición orquestal de Eschig contiene las tres marcas (la última entre paréntesis), seguramente como resultado de las pruebas de corrección previas a la impresión.

Tal inscripción aparece con las herramientas originales en el manuscrito y en A7 –lápiz y tinta negra respectivamente-, y se lo adjudicamos, por tanto, a un olvido del copista¹⁰⁵³.

Trompetas 1ª y 2ª: I movimiento, compases 240-243, Falla extendió en rosa la duración de las notas del compás 241, prolongándolas una corchea (al igual que flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, violonchelos y contrabajos¹⁰⁵⁴). Los cuadernillos no reflejan la prolongación de la duración, ni a mano del copista ni del músico de atril.

Trompeta 1ª: II movimiento, compás 70; coincidiendo con la vuelta de página en el cuadernillo, el músico de atril se avisa a sí mismo de que tiene un “solo”, y escribe con rotulador verde subrayado sobre la misma inscripción ya existente en rojo “*Solo a la vuelta*”¹⁰⁵⁵.

Trompetas 1ª y 2ª:*/** II movimiento, compás 178, Falla añadió en su manuscrito a tinta roja/rosa *senza sord.* para ambas trompetas en *mi* blanca con puntillo octavada y ligada al compás siguiente; el cuadernillo manuscrito de la trompeta 1ª incluyó *sin sord.* de origen por su copista, mientras que la indicación está ausente en el cuadernillo de la trompeta 2ª. En este caso el músico de atril añadió *Sin Sordina* con tinta azul¹⁰⁵⁶. La copia A7 no incluye tal anotación para ninguna de las dos trompetas; sí lo hacen la copia A8 y la edición de Eschig.

Trompetas 1ª y 2ª: III movimiento, compás 69 –número 33 de ensayo-, este es un fragmento especialmente complicado en las trompetas 1ª y 2ª, que actúan con y sin

¹⁰⁵³ El compás anterior [I, 74] contiene otro regulador decreciente que sí consta en el cuadernillo manuscrito del estreno y que deriva del lápiz original de Falla. Puesto que la anotación del músico de atril no es coincidente con una marca rosada del manuscrito, no dotamos al supuesto del asterisco doble **.

¹⁰⁵⁴ La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos.

¹⁰⁵⁵ La doble inscripción sobrevenida podría proceder del mismo músico de atril o de dos músicos diferentes en interpretaciones distintas; nos es imposible confirmar una de las dos teorías por cuanto la inscripción posterior se empeña cuidadosamente en reproducir la anterior.

¹⁰⁵⁶ Esta marca la identificamos como tinta de pluma, y no de bolígrafo; véanse las notas 915 en relación a la invención y la nota 996 en relación a estos materiales. La escritura parece reflejar “*Sin Sordina*”, que en portugués significa sordina.

sordina respectivamente. El manuscrito expresa claramente el siguiente plan (siendo original sólo la primera de las marcas del plan):

-(1ª *con sord.*) y (2ª *senza sord.*) en el compás 69 (a lápiz original de Falla),

-*con sord.* en el compás 78 (a tinta roja, para la trompeta 2ª, puesto que la 1ª venía ya tocando con la sordina -en un fragmento que aparece con numerosas correcciones de Falla en rojo en las líneas instrumentales de oboe, fagotes, trompas, celesta, arpa y cuerda-),

-*senza sord.* para ambas trompetas en el compás 85 (a tinta roja).

En cuanto a las anotaciones del copista del cuadernillo de la trompeta 1ª:

-escribió *sord.* en el compás 69 (a semejanza del manuscrito, aunque no era estrictamente necesario porque trompeta 1ª ya venía tocando con la sordina desde el compás [III, 36]), sin embargo el músico de atril añadió erróneamente a lápiz *Sin*, quizás malentendiendo al director de orquesta en el ensayo, o simplemente comparando su material con el de la trompeta 2ª (que en este punto debe tocar *sin sord.* como refleja su cuadernillo a semejanza del manuscrito de Falla),

-en el compás 78 la trompeta 1ª debería seguir tocando con sordina, pero escribe *sin sord.*; el músico de atril tachó correctamente a lápiz *sin*,

-en el compás 85, ambas trompetas deberían llevar la anotación sin sordina, pero el copista no escribe nada (ya lo había escrito equivocadamente antes); el músico de atril lo añadió correctamente a lápiz sobre el pentagrama y subrayado en lápiz rojo grueso.

El cuadernillo de la trompeta 2ª es menos incorrecto en este punto, no incluyendo la indicación sin sordina del compás 85 (para ambas trompetas), añadido correctamente a lápiz por el músico de atril.

La partitura A7 es fiel copia del manuscrito en este fragmento (tanto en las anotaciones originales como en las sobrevenidas); sin embargo la copia A8 obvia las indicaciones del compás 69. Las ediciones son correctas en este fragmento, tanto en la general como en las partes.

Trompetas 1ª y 2ª: III movimiento, compases 78-80, aunque el material se encuentra marcado a color rosa en el manuscrito, al igual que el de oboes, fagotes, trompas 1ª y 2ª, celesta y arpa, el de las trompetas (al igual que el del arpa) aparece reflejado de origen en el cuadernillo¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁷ Las modificaciones de las trompetas y las del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer su notación remarcada en rosa en el manuscrito de Falla, constaba así con anterioridad

Trompeta 1ª: III movimiento, compás 110 -número 38 de ensayo-, el copista cambia el compás a 2/4 y el músico de atril añade, sin tachar nada, la inscripción 6/8 a lápiz, perfectamente integrada con el resto de anotaciones de origen; resulta una inscripción única de este cuadernillo, pues ningún otro cuadernillo ni fuente manuscrita y editada de la obra lo contemplan¹⁰⁵⁸. El cuadernillo de la trompeta 2ª (realizado por el mismo copista) no realiza ninguna anotación relativa al compás, ni de origen ni a mano del músico de atril, manteniendo el 6/8 que el manuscrito y el cuadernillo reflejaban de origen desde el compás 101 (junto a la equivalencia de [Negra con puntillo =Negra precedente] entre paréntesis en el manuscrito). Las copias A7, A8 y la edición de Eschig son fieles al manuscrito.

Trompetas 1ª y 2ª: III movimiento, compás 174 -número 43 de ensayo-, como en otras ocasiones, el copista no incluye las dinámicas del manuscrito: *pp* antes del regulador decreciente a lápiz original de Falla. El trompetista 1º añade en su manuscrito *p* a lápiz azul oscuro grueso, sin más; el trompetista 2º añade *p* a lápiz, sin más. Las partes instrumentales editadas de la obra contienen *p* y el regulador. Mientras que las copias A7, A8 y la edición orquestal de Eschig reflejan las dos *pp* del manuscrito junto al regulador decreciente.

Trompetas 1ª y 2ª: III movimiento, compás 200, en el manuscrito aparecen los materiales de fagot 1º, trompeta 1ª y trompeta 2ª remarcados en rosa sobre el lápiz original: los tres instrumentos interpretan el mismo ritmo en la última parte del compás de 9/8 -silencio de semicorchea con puntillo, semicorchea con puntillo sobre la nota *la* ligada a otra semicorchea con puntillo, *sib* semicorchea con puntillo-, ritmo que viene a significar lo mismo que dos dosillos de semicorchea (de hecho el lápiz original de Falla indicaba dosillos en la línea de las trompetas, así como refleja dosillos en el compás inmediatamente anterior –[III, 199]- para las cuatro trompas; A7 evidencia de forma muy clara las marcas de dosillos en las trompetas). Mientras que el copista 1 del cuadernillo

(no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). La notación rosada de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y celesta, en cambio, no aparece en MAT.A8, cuyos cuadernillos reflejan compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fue añadida por Falla de forma sobrevenida. Violines segundos, violas y violonchelos también se ven afectados por las anotaciones rosadas de Falla en su manuscrito en este pasaje; los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**).

¹⁰⁵⁸ Un caso parecido resulta en el material editado de Eschig de los violines primeros, el cual traslada el compás de 6/8 en [III, 87-88] en lugar del 3/4 indicado por Falla; ninguna de las fuentes manuscritas y editadas de la obra lo contemplan.

del fagot 1º no traslada claramente estos ritmos, complementados por las inscripciones de su músico de atril, el copista 2 de las trompetas los escribe en su forma original de dosillos; cabe decir en favor del copista 1 de MAT.A8 que el manuscrito reflejaba más claramente estas figuras rítmicas en las trompetas que en el fagot, por cuanto el lápiz original de Falla debajo de la tinta rosa deja traslucir el número 2 de los dosillos. Además, el copista 2 imita en todo momento la escritura original del lápiz de Falla, que reflejaba el primer dosillo enmarcado en una plica mientras que el segundo carece de ella (A7 enmarca los dos dosillos); de la misma forma aparecen los dos cuadernillos manuscritos de las trompetas.

Trompeta 2ª: cuadernillo 16/24, copista 2, muy escasas anotaciones a lápiz, tinta azul y lápiz azul grueso, circulados en lápiz rojo grueso de los números de ensayo. Distintas grafías. Como en el cuadernillo de la trompeta 1ª, el copista cambia de pluma, usando una más oscura y gruesa para el inicio del II movimiento, destacando sobre el resto. El título del movimiento III, que aparece timbrado como es habitual en los cuadernillos copiados por el copista 2, aparece duplicado, la primera vez en sentido opuesto al correcto; este hecho da muestra de las prisas con las que debieron trabajar los copistas, que reprodujeron el timbrado del título en el sentido correcto para su lectura.

Trombón 1º: cuadernillo 17/24, copista 2, numerosas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso y lápiz rojo grueso. Distintas grafías. En este cuadernillo el copista comienza el primer movimiento con una pluma más oscura y gruesa en su tinta, que resalta sobre el resto. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁵⁹. Numerosas referencias a lápiz de las intervenciones de otros instrumentos. El músico de atril señala algunos cambios de clave del III movimiento. El copista comienza el II movimiento con un bemol en la armadura que desaparece en el compás 95 -número 12 de ensayo-, antes de que dicho instrumento haya intervenido en el movimiento¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

¹⁰⁶⁰ Falla escribe en su manuscrito, al comienzo del III movimiento, las armaduras de trombones 1º-2º por un lado, y trombón 3º-tuba por otro, con un *bemol* en cada uno de los pentagramas; coincidiendo con el inicio de una nueva página en el compás [III, 10] los vuelve a añadir en rojo, donde estos instrumentos ya no tocan hasta el compás 34. Esta armadura no vuelve a aparecer a lo largo del movimiento. Hasta el compás 7 trombones 1º y 2º repiten reiterativamente las notas *la-sib*; lo mismo hacen las trompetas, que no llevan el *bemol* en su armadura (de hecho Falla olvida el *bemol* accidental del compás [III, 7.], que añade a rojo). Por su parte, trombón 3º y tuba repiten un *re* octavado. La parte instrumental editada de Eschig

Trombón 2º: cuadernillo 18/24, copista 2, escasas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso y lápiz rojo grueso. Distintas grafías. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁶¹. El músico de atril señala algunos cambios de clave del III movimiento, al igual que hace el trombón 1º. El copista comienza el II movimiento con un bemol en la armadura que desaparece en el compás 95 -número 12 de ensayo-, antes de que dicho instrumento haya intervenido en el movimiento. Hay numerosos recordatorios a lápiz a mano del músico de atril, de la clave en la que se está tocando, a veces incluso repetidamente en un mismo pentagrama.

Trombón 2º: I movimiento, compases 216-223 –del número 24 al 25 de ensayo-, el material original del manuscrito era distinto al que conocemos hoy en día, apareciendo las modificaciones a color rosa en el documento de Falla. Una observación atenta hace posible reconocer en el lápiz semi borrado del documento el material primigenio que refleja MAT.A8 en el cuadernillo del trombón 2º, que en los compases 216-217 y 220-221 reflejaba la nota *do* en lugar del *lab* actual, clave de *do* en cuarta. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹⁰⁶². La copia A7 incluyó todos los añadidos, referidos en este pasaje a fagotes, trompas, trombones y tuba de forma sobrevenida sobre el original¹⁰⁶³.

Trombón 3º: cuadernillo 19/24, copista 2, escasas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso y lápiz rojo grueso. Distintas grafías. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁶⁴. El músico de atril señala algunos cambios de clave a lo largo del I y II movimiento, al igual que hacen los trombones 1º y 2º. El copista comienza el II

comienza el III movimiento sin el *si bemol* en la armadura de trombones y tuba, escribiendo la alteración accidental en la línea de trombones 1º y 2º cuando es necesario.

¹⁰⁶¹ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

¹⁰⁶² La reconstrucción aludida del pasaje refleja los compases [I, 219-223] en las líneas instrumentales de fagotes y trompas.

¹⁰⁶³ La copia A7 incluyó las correcciones de los compases [I, 219-223] por medio de un papel encolado que afecta tan sólo al pentagrama único de los fagotes; en las demás líneas instrumentales afectadas se aprecia la corrección sobrevenida sobre el original, que es el que reflejan los materiales MAT.A8.

¹⁰⁶⁴ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

movimiento con un bemol en la armadura que desaparece en el compás 95 -número 12 de ensayo-, antes de que dicho instrumento haya intervenido en el movimiento.

Trombón 3º: I movimiento, compás 120, en un acorde de los tres trombones el músico de atril añade *Sordina*, anotación que no consta en manuscrito, A7, A8, ni en las ediciones de la obra. Los cuadernillos manuscritos de los tres trombones llevan algo escrito al respecto en este mismo sitio (el trombón 1º lo tacha a lápiz después de escribirlo y el trombón 2º escribe *Vlnes Sordina* a lápiz). El conjunto de estas inscripciones nos lleva a pensar que hacen referencia a la sordina que emplean los violines primeros, segundos y violas a partir del compás 116 -número 13 de ensayo-, a modo de referencia visual.

Trombón 3º: III movimiento, el copista no incluye los compases 207 y 208, *sib* blanca con puntillo *ff* ligada a otra blanca con puntillo (similares a los dos siguientes compases - 209-210-, con dinámica *meno f*). El músico de atril los añade a lápiz, pero sin la dinámica de *ff* ni con el regulador decreciente que llevan al *meno f* del compás 209 (las cuales aparecen de origen en el manuscrito).

Tuba: cuadernillo 20/24, copista 2, numerosas indicaciones a lápiz, lápiz violeta, lápiz azul y bolígrafo azul. Distintas grafías. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁶⁵.

Tuba: I movimiento, compases 216-223 –del número 24 al 25 de ensayo-, el material original del manuscrito era distinto al que conocemos hoy en día, apareciendo las modificaciones a color rosa en el documento de Falla. Una observación atenta hace posible reconocer en el lápiz semi borrado del documento el material primigenio que refleja MAT.A8 en el cuadernillo de la tuba, que en los compases 216-217 y 220-221 reflejaba la nota *lab* una octava más baja que la actual, que es la misma que toca el trombón 3º, clave de *fa* (ambos instrumentos son desarrollados en el mismo pentagrama en el manuscrito de Falla, así como en el resto de copias orquestales manuscritas y editadas). El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

materiales MAT.A8¹⁰⁶⁶. La copia A7 incluyó todos los añadidos, referidos en este pasaje a fagotes, trompas, trombones y tuba de forma sobrevenida sobre el original¹⁰⁶⁷.

Tuba: III movimiento, en el compás 142 la armadura de la obra cambia a dos bemoles, anotación que el copista incluye en el cuadernillo de la tuba; pero no la modifica sucesivamente (un sostenido en el compás 158, sin alteraciones en el compás 174, dos sostenidos en el compás 186), quizás porque la tuba no intervenía desde el compás 123 (en este caso con un bemol en la armadura). Queda, por tanto, afectado el *mi* (con un bemol) del compás 191 (en su primera intervención desde [III, 123]); el músico de atril escribe el becuadro con un lápiz azul. El material editado de Eschig incluye los cambios de armadura en el cuadernillo tan sólo cuando afecta al instrumentista, es decir, cuando el mismo tiene material que interpretar; de lo contrario no indica los cambios de tonalidad¹⁰⁶⁸.

5.4.3. Percusión, celesta y arpa

Timbales: cuadernillo 21/24 correspondiente a los 3 timbales que requiere la obra¹⁰⁶⁹, copista 2, numerosas anotaciones a lápiz, sobre todo en relación a los cambios de afinación en los timbales, en mayúscula y circulados con el mismo lápiz. El copista suele indicar dichos cambios con la expresión *muta in* dentro del orgánico del material. El músico de atril incluye referencias a este parámetro por medio de letras: *F#*, *Gb*, *G+*¹⁰⁷⁰. No lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁶ La reconstrucción aludida del pasaje refleja los compases [I, 219-223] en las líneas instrumentales de fagotes y trompas.

¹⁰⁶⁷ La copia A7 incluyó las correcciones de los compases [I, 219-223] por medio de un papel encolado que afecta tan sólo al pentagrama único de los fagotes; en las demás líneas instrumentales afectadas se aprecia la corrección sobrevenida sobre el original, que es el que reflejan los materiales MAT.A8.

¹⁰⁶⁸ En el caso del III movimiento, los materiales editados de Eschig tan sólo reflejan un bemol en [III, 110] y un becuadro en [III, 174]; no existe ninguna otra mención a la armadura.

¹⁰⁶⁹ La afinación de los 3 timbales es referida por Falla en su manuscrito en el encabezamiento de la línea de los timbales en el movimiento I, la cual responde a *do#-do $\frac{1}{4}$ -la*. La edición orquestal de Eschig imita la indicación de Falla en su manuscrito, a través de un fragmento de pentagrama en clave de *fa* que incluye las tres cabezas de las notas cuya afinación es requerida, mientras que Urtext Partitura General 2018 comienza el movimiento I sin indicación al respecto.

¹⁰⁷⁰ La alusión a las notas musicales con letras responde al sistema de notación musical anglosajón, con base alfabética; también es posible referirse a él como cifrado inglés o americano. Con este sistema aludimos a la nota *la* con la letra *A*, y así sucesivamente: *si=B*, *do=C*, *re=D*, *mi=E*, *fa=F*, *sol=G*.

¹⁰⁷¹ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones,

De forma generalizada, A7 no traslada en su copia las indicaciones en letra referidas a la afinación de los timbales que Falla añadió a color rojo en su manuscrito. Esto puede responder a dos hipótesis: que sean añadidos posteriores a la posible introducción en la copia, o que el copista considerara innecesaria su inclusión¹⁰⁷². Sin embargo, A7 sí incluye las indicaciones al respecto efectuadas con el lápiz original de Falla en su manuscrito, hecho que parece confirmar la primera de las hipótesis (en concordancia con nuestra cronología de fases introductorias de marcas en el manuscrito –rojo de la categoría 1-) ¹⁰⁷³. A8 y la edición orquestal suelen incluir la totalidad de las marcas referidas a la afinación de los timbales, ya provengan del lápiz de Falla o de la tinta rosada.

Los cuadernillos manuscritos instrumentales sí suelen incluir la información referida a la afinación de los timbales –por medio de la expresión *muta in*, como he referido anteriormente-, incluso cuando la misma no constaba aún en el manuscrito –por ser marcas de introducción posterior-. Este hecho indica que el copista –o Falla- se interesó porque la misma constara en la parte instrumental, de cara a que el intérprete pudiera proceder a la preparación de su instrumento. Como ya mencionamos, aparecerá con frecuencia en este análisis del cuadernillo manuscrito de los timbales, la referencia al juego editado de partichelas de Eschig denominado *matériel n° 20017*, y perteneciente a la OSM, cuyas copias se hallan en los archivos de su sede de la calle Barquillo número 8¹⁰⁷⁴. Las expresiones instrumentales son trasladadas de forma literal, según aparecen en las distintas fuentes (con o sin paréntesis, con o sin mayúscula, con o sin acentos).

tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadriculados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

¹⁰⁷² Estas indicaciones en letra avanzan la información de la afinación de cada uno de los tres timbales usados en la obra y responden básicamente a la preparación del intérprete. Su inclusión en la partitura general de la obra es conveniente de cara a la visualización del parámetro por parte del director y otros interesados (aunque no absolutamente necesaria); sí tiene todo el sentido que aparezca en la parte instrumental, para que el intérprete pueda proceder a la preparación de su instrumento con la suficiente antelación. Urtext Partitura General 2018 incluye información (en letra) sobre la afinación de los timbales de modo muy escaso: [II, 66] *Re muta in Mi* y [III, 179] *Mi muta in Re*.

¹⁰⁷³ Véase el capítulo [III, 2.3.] sobre la “Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito”.

¹⁰⁷⁴ En este juego editado, y en concreto en la parte de los timbales, la nota *re* aparece siempre en mayúscula (salvo en el último compás del II movimiento [II, 179] y con acento: *Ré*). Sin embargo no hay uniformidad de criterio en el traslado de la información en general, apareciendo las notas a veces en mayúscula, otras en minúscula y haciendo uso de distintas expresiones según el caso.

Timbales: I movimiento, compás 1, el manuscrito indica claramente a lápiz original de Falla en el margen izquierdo de la línea instrumental las notas *do#-do♯-la* en clave de *fa*, en un pentagrama pequeño dibujado entre paréntesis; el cuadernillo manuscrito no indica nada. El músico de atril lo añade con letras mayúsculas a lápiz grueso y circulado: *A-C-C#*¹⁰⁷⁵. La copia A7 y la edición orquestal de Eschig trasladan la información de igual manera que el manuscrito, mientras que A8 no traslada nada. El cuadernillo editado indicó *Do#-Do♯-La*.

Timbales: I movimiento, compás 12, el manuscrito añade en rojo y entre paréntesis (*Fa#-Mi*) para la siguiente intervención de los timbales en el compás 39, mientras que el copista del cuadernillo manuscrito escribe literalmente (*Muta il Do, in Mi-y el La en Fa#*). A7 no incluye tal indicación, mientras que la copia A8 y la edición lo hacen como el manuscrito. Por el contrario la parte editada de Eschig escribe literalmente *La in Fa#-Do# in Mi*¹⁰⁷⁶.

Timbales: I movimiento, compás 50, el manuscrito incluye en rojo (*Sol-Reb-Do*), mientras que el copista del material manuscrito escribe bajo 8 compases de espera -del 63 al 71-: (*Fa# en Sol y Mi en Do*). Como anteriormente, A7 no traslada nada; A8 y edición trasladan las indicaciones como en el manuscrito. Por el contrario la parte editada de Eschig escribe literalmente *Fa# in Sol-Mi in Réb* entre los compases 50 y 62, marcados como 5 y 8 compases de espera (la nota *do* venía preparada desde el inicio de la obra¹⁰⁷⁷).

Timbales: I movimiento, compás 120, el manuscrito incluye en rojo (*Sol-Reb*), mientras que la parte manuscrita escribe (*Do, en Reb*) bajo 4 compases de espera -del 120 al 123- (la nota *sol* ya venía preparada del compás 50). Como anteriormente, A7 no traslada nada; A8 anota *Sol-Reb* y la edición orquestal hace lo mismo entre paréntesis: (*sol-Reb*). La parte editada de Eschig no necesita anotar nada hasta el compás [I, 132], ya

¹⁰⁷⁵ Mientras que Falla anotó la información en un orden descendente (de agudo a grave), el músico de atril lo indicó ascendentemente (de grave a agudo).

¹⁰⁷⁶ Como trasluce de las indicaciones, es posible hacer la anotación de distintas formas, todas ellas válidas; así mismo, las nuevas afinaciones pueden provenir de timbales diversos en pasajes en los que se emplean dos de los tres instrumentos.

¹⁰⁷⁷ En el caso del cuadernillo manuscrito, su copista escribió en [I, 12] (*Muta il Do, in Mi-y el La en Fa#*), volviendo a afinar la nota *do* en el compás [I, 50].

que conserva la afinación necesaria de los tres timbales (*sol*, *reb* y *do*) hasta la intervención del compás 136.

Timbales: I movimiento, compás 133, el manuscrito incluye a lápiz original de Falla (*muta in Re♭-Si*). La parte manuscrita escribe (*Sol en Si, Reb en Re♭*). Como en las anteriores anotaciones a lápiz original de Falla en su manuscrito, la copia A7 traslada de igual manera la información, lo mismo que la copia A8 y la edición de Eschig. La parte editada de Eschig refleja (*muta in Ré♭-Si*).

Timbales: I movimiento, compás 141, donde el manuscrito no escribe nada, el copista de la parte manuscrita añade (*Si en Lab, Re en Mib*) –a pesar de que la nota *lab* del timbal no aparece hasta el compás 216, número 24 de ensayo-; el músico de atril del cuadernillo aclara en letra *Ab-Eb* circulado en lápiz al compás 144 –número 17 de ensayo-. A7, A8 y la edición de Eschig no incluyen información alguna, mientras que la parte editada aclara: *Ré in Mib*; y posteriormente, en el compás 164, vuelve a informar: *sol-lab-si- do#*¹⁰⁷⁸.

Timbales: II movimiento, compás 1, en el margen izquierdo el manuscrito indica en letra y en rojo *La-Si-Re*. La parte manuscrita lo hace sobre un pentagrama en clave de *fa* –como lo hacía el manuscrito al principio de la obra a lápiz original-, indicando las notas *la, si y re*; el músico de atril lo aclara con sus habituales letras *A-B-D*. La copia A7 no incluye información alguna, coherentemente con el resto de informaciones al respecto que aparecen en rojo en el manuscrito. La copia A8 y la edición de Eschig son fieles al manuscrito y la parte editada de Eschig hace lo propio (escribiendo siempre *Ré* con acento).

Timbales: II movimiento, compás 67 –número 9 de ensayo-, el manuscrito añade en rojo *Re muta in Mi*, mientras que el cuadernillo manuscrito no añade nada (el timbal no toca la nota *mi* hasta el compás 96 –número 12 de ensayo-). La copia A7 no incluye anotación alguna; mientras que la copia A8 y la edición de Eschig anotan *Rè* (con acento) *muta in Mi*. La parte editada de Eschig escribe *Ré in Mi*.

¹⁰⁷⁸ Significa que el *sol muta in lab* y el *si en do#*, que son las notas que toca el timbal antes de finalizar el I movimiento.

Timbales: II movimiento, compás 103 –número 13 de ensayo-, tan sólo la parte editada de Eschig –de entre todas las fuentes- anota *si-sib*, adelantando la información sobre la siguiente intervención del timbal del compás 152 –número 21 de ensayo-.

Timbales: II movimiento, compás 178 –penúltimo compás del II movimiento-, para preparar el inicio del III movimiento el manuscrito escribe en rojo (*Mi muta in Re*); el cuadernillo manuscrito no añade nada, ni de origen ni a mano del músico de atril, al igual que la copia A7. La copia A8 y la edición de Eschig lo escriben en el compás 179, sin paréntesis: *Mi muta in Re*; y la parte editada añade *in ré*.

Timbales: II movimiento, compás 178, el copista del cuadernillo manuscrito escribe erróneamente un *mi* blanca con puntillo en tremolo que se prolonga dos compases hasta el final del movimiento ([II, 179]). El músico de atril hace unas correcciones a lápiz que no se ajustan a la realidad del manuscrito -consistente tan sólo en una negra *mi* picada en el compás 178 (idéntica a la del compás 176)-; su escritura responde en el compás 178: dos negras y silencio de negra; y en el compás 179: una *X* grande a modo de tachón.

Timbales: III movimiento, compás 188, el manuscrito escribe a lápiz original (*muta in fa♯*), mientras que el cuadernillo manuscrito simplifica a (*fa♯*). Las copias A7, A8 y la edición de Eschig son fieles al manuscrito, mientras que la parte editada escribe *in fa♯* en el compás 187 y *Mi in Ré* al compás 191 (en previsión a la intervención del compás 215).

Platos, llamados *Cymbales* en los materiales de Eschig: cuadernillo 22/24, copista 2, numerosas anotaciones a lápiz. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁷⁹. El músico de atril hace anotaciones de los instrumentos que van interviniendo en los compases de espera para tener referencias durante sus compases de espera.

¹⁰⁷⁹ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

Hemos de recordar aquí que la *Nomenclature des instruments* de la edición de la partitura general de Eschig no incluye el/los platos, ni el triángulo entre la plantilla orquestal¹⁰⁸⁰.

El cuadernillo de los Platos incluye la parte del **Triángulo** –que interviene únicamente en el III movimiento-, aunque la portada no lo indica. El material de ambos instrumentos está así dispuesto en la obra:

Plato o Platos:

I movimiento, 1 plato, compases 124-127; compases 130-131 y compás 135.

II movimiento, 1 plato, compases 154-169 (trino).

III movimiento, 2 platos, compás 1, dejando al intérprete percusionista libre para ocuparse del triángulo hasta el final de la obra.

Triángulo:

III movimiento, compases 1-3 y 5-7; compases 69-71 y 73-75.

El material de las partes editadas de Eschig nº 20017 de la OSM contiene un cuadernillo propio para el Triángulo (número 23).

Platos: I movimiento, compás 124 –número 14 de ensayo-, en la primera intervención de los platos, el manuscrito escribe a lápiz original *1 Piatto (bacheta di timpani)* [sic]; la leyenda es llevada al cuadernillo manuscrito con la expresión *Un piatto con bache de timpani* [sic]. La copia A7 escribe *bachette de timpani* [sic], expresión que copian

¹⁰⁸⁰ Véase [II, 7.5.2.] “Edición de la versión original para piano y orquesta”. La lista de la plantilla orquestal (*nomenclature instrumentale*) de Eschig incluye errores y omisiones que deberían haber sido ser corregidos:

-debería hacerse mención a tres Flautas (en lugar de dos)

-debería especificarse que en el II y III movimientos el Clarinete es en *si* bemol (en lugar de en *la*, como en I movimiento)

-debería incluirse mención de los instrumentos de percusión Platos y Triángulo junto a los Timbales.

-debería incluirse la Celesta, que no aparece.

-debería desaparecer la mención a la duración de la obra *Durée: 25 minutes*.

Algunos cuadernillos manuscritos incluyen la duración de 23 minutos a mano de sus músicos de atril (trompa 2ª y trompa 3ª).

A8 y la edición orquestal de Eschig; el material editado escribe *colle bache* de *Timpani* [sic]¹⁰⁸¹.

Platos: II movimiento, compás 154, *un Piatto (colle bache)* [sic] repite el mismo material durante 15 compases -del compás 154 al 168- a través de una blanca con puntillo en trino ligada consecutivamente hasta la primera negra del compás 169. El copista del cuadernillo manuscrito prolonga el material sólo durante dos compases -154 y 155-, extendiendo la duración a la primera negra del compás siguiente -compás 156-; el músico de atril no hace corrección alguna. Nos hemos planteado que el error pudiera derivar de un salto de pentagrama en la copia manual de la parte, sin embargo el cómputo de compases global que hace el copista en el cuadernillo es correcto. El manuscrito de Falla contiene a lápiz original en el margen izquierdo de la página correspondiente la indicación *I Piatto (colle bache)* [sic] y en el compás 154 la blanca con puntillo, la abreviación de *tr.*, la dinámica *pp* y el signo de repetición literal del material musical durante los 14 compases siguientes¹⁰⁸². La línea en zigzag del trino, así como las ligaduras -entre los compases 155 y 168-, aparecen a tinta roja. Como era de esperar, la copia A7 es fiel reflejo del manuscrito también en esta ocasión, conteniendo la abreviación en letra del trino en la tinta original del copista y los signos de repetición literal del material, pero no la línea en zigzag en ninguno de sus compases¹⁰⁸³. La copia A8 y la edición orquestal de Eschig incluyen el material del plato de forma completa. El material editado incluye, así mismo, toda la información sobre la inscripción *colle bache* [sic], incluyendo una numeración del 1 al 15 durante los 15 compases que dura el trino, como una forma de ayuda al intérprete en el cómputo de los mismos.

Triángulo: III movimiento, compás 1, el copista abre un pentagrama doble, especificando *Piatti* en el superior y *Trglo* en el inferior, para proseguir con la sola línea del triángulo hasta el compás 77, donde incluye la inscripción *Resto tacet*.

¹⁰⁸¹ Ninguna de las expresiones es correcta, puesto que en italiano se escribe *bacchetta* (singular) o *bacchette* (plural); así mismo hay una gran confusión entre la correcta expresión de género (femenino) y número: *una bacchetta*, *due bacchette*.

¹⁰⁸² Este signo de Falla aparece en forma de *X* durante los cuatro primeros compases ([II, 155-158]), completándose con los puntos oportunos en los siguientes ([II, 159-158]).

¹⁰⁸³ La línea en zigzag es un elemento que no resulta absolutamente necesario una vez introducido el signo de trino, aunque es conveniente dado que se prolonga durante más de 15 compases.

Celesta: cuadernillo 23/24, copista 2, muy escasas anotaciones a lápiz y recordatorio de un bemol a tinta azul. El músico de atril realiza pocas correcciones a mano (incluso de alteraciones ausentes por error del copista). Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁸⁴.

Hemos de recordar aquí que la *Nomenclature des instruments* de la edición de la partitura general de Eschig no incluye la celesta entre la plantilla orquestal¹⁰⁸⁵.

Celesta: I movimiento *Tacet*.

Celesta:* II movimiento, compás 54, Falla añade en rojo en su manuscrito el becuadro del *mi* (que es bemol en la armadura) y la expresión *marc.* (abreviación de *marcato*). La primera indicación se encuentra trasladada al cuadernillo manuscrito de la mano original del copista (quizás por deducción comparativa con el compás 62, que es igual en cuanto a notación musical, aunque no en carácter). A la copia A7 no pasa ninguna de las dos insdicaciones, que sí constan en A8 y en las ediciones de Eschig.

Celesta: II movimiento, compás 169, los materiales manuscritos no alargan la duración de las notas -negra ligada a corchea- que resulta añadida en rosa/rojo en el manuscrito (también en los dos pentagramas de las tres flautas presentes en este pasaje –desde el compás 156 al 169-). Tampoco lo hace A7, cuyo copista sí incluye las ligaduras que van del compás 168 al 169 (sin valor consecuente en [II, 169] en flautas y celestas)¹⁰⁸⁶. Los valores añadidos junto a sus ligaduras sí constan en A8 y en las ediciones de Eschig.

Celesta: III movimiento, compases 68-75, Falla en su manuscrito tacha repetidamente a tinta roja los silencios de negra y corchea del pentagrama superior de la celesta (escrita en un pentagrama doble), los cuales acompañan a pasajes de fusas repartidos entre las dos manos, escritos de origen por Falla. Con la eliminación de los silencios, Falla pretende dar la sensación de una sola voz arpegiada, con un reparto de manos plasmado

¹⁰⁸⁴ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los tímboles algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

¹⁰⁸⁵ Véase nota 934 sobre Platos y Triángulo en la *Nomenclature des instruments* de la edición de la partitura general de Eschig.

¹⁰⁸⁶ El compás [II, 168] es el último de la página 70 de A7; quizás por ello, el copista corrector de A7 descuidó la introducción de los valores rítmicos tras la ligadura.

entre los dos pentagramas de su manuscrito, ocupándose en tachar cada uno de los silencios, escritos por él de origen a lápiz. En el material manuscrito y en A7 aparecen todos los silencios en ambos pentagramas a mano del copista, en el caso del cuadernillo sin aparecer borrados o tachados por el músico de atril. En A8 y en la edición orquestal el pasaje resulta confuso, porque el pentagrama superior de la celesta mantiene (sólo) los silencios de corchea situados en la quinta corchea del compás $3/4$ -¹⁰⁸⁷. El material instrumental editado de Eschig elimina todos los silencios del pentagrama superior correspondientes a la zona de arpegios con ambas manos, según la idea de Falla (salvo el de corchea de la quinta corchea del compás 68 y de la cuarta corchea del 72).

Celesta: III movimiento, el músico de atril “se arregla” a lápiz los compases 71-72 y 75-76, reescribiendo las notas de la mano izquierda (en clave de *sol*, en un pasaje de terceras entre ambas manos) en el pentagrama de la mano derecha. Dudamos de que el intérprete quisiera ejecutar el pasaje con la mano derecha en su totalidad, porque resultaría complicado teniendo en cuenta el carácter *molto marc.* (*marcato*) del fragmento. Así lo indica la expresión del compás 75 en las partes de celesta, arpa y piano –la tres en *unísono*, con la mano derecha del piano octavada-, a similitud del compás 71; quizás el músico de atril lo hiciera tan sólo para facilitarse la lectura del pasaje, reescribiéndose todas las notas en el pentagrama superior (en clave de *sol*).

Celesta: III movimiento, compás 76, sobre una escritura poco clara del copista, el músico de atril escribe a lápiz un tresillo, donde son tres semicorcheas (las tres últimas de la mano derecha del final del pasaje –*mi, fa, la-*), según la disposición original de Falla en el manuscrito; de este modo, el músico de atril cometía una errata rítmica.

Celesta: III movimiento, los compases 78-83 son compases de espera en el cuadernillo manuscrito, mientras que en el manuscrito de Falla resultan añadidos en rosa los siguientes arpegios en seisillos de semicorcheas durante seis compases (en la última negra de cada compás de $3/4$): *re-mi-la-re-fa-la-do* (la séptima nota es la “caída” al

¹⁰⁸⁷ El manuscrito de Falla aparece con el signo de repetición literal del material musical en los compases [III, 70 y 74] (en los cuales no procede el tachado de silencios, porque los mismos no resultan escritos); los compases [III, 69, 71, 72, 73 y 75] aparecen con los silencios del pentagrama superior tachados en rojo. El compás [III, 68] (el primero del pasaje) no contempla tachado de silencios. En A8 no hay silencio alguno entre los compases [III, 70 y 74] –ni siquiera el de la quinta corchea del compás-; por el contrario, la edición orquestal de Eschig los escribe en los compases [III, 68, 69, 70, 73 y 74] (en los compases [III, 71 y 72] la notación musical cambia, razón por la cual no aparece el silencio de la quinta corchea, aunque el compás 72 sí podría haberlo incluido).

siguiente compás) hasta el compás 81, *si-re-la-si-fa-la-do* (la séptima nota es la “caída” al siguiente compás) a partir del compás 81¹⁰⁸⁸. De nuevo los silencios –en este caso de negra- del pentagrama superior de la celesta –que Falla reescribió junto a los seisillos- vuelven a ser tachados –en rojo, mediante una línea en diagonal-¹⁰⁸⁹. La copia A7 traslada todos los añadidos rosados (seisillos y silencios en ambos pentagramas), presumiblemente a mano del copista pero en una fase posterior -junto a los añadidos del arpa, de estructura rítmica simultánea y similar-; el trazo de la tinta (negra) se aprecia más rápido y apresurado, incluyendo en letra la denominación de ambos instrumentos en el margen izquierdo –*Celesta y Harpa [sic]*¹⁰⁹⁰-, a similitud del manuscrito, donde Falla lo hace en rojo –*Celesta y Arpa*-. A8 y las ediciones de Eschig contienen toda la información actualizada, sin los silencios del pentagrama superior. El copista de MAT.A8 copió lo que en aquel momento reflejaba el manuscrito: compases de espera.

Celesta: III movimiento, compás 88 y 91, Falla aclara a lápiz original en su manuscrito el reparto de manos para interpretar el pasaje, con las indicaciones *m.s. (mano sinistra)* y *m.d. (mano destra)*¹⁰⁹¹. Sin embargo el copista parece no comprender dichas indicaciones, trasladando tímidamente *m.d.* donde debía constar *m.s.*, sin indicar nada más. El músico de atril no lo modifica ni aclara. Las indicaciones están correctamente trasladadas a A7, a A8 y a la edición orquestal de Eschig, pero no aparecen en el material editado. Falla no era muy proclive a indicar digitación y reparto de manos en

¹⁰⁸⁸ Oboes, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas, celesta y arpa también reflejan añadidos rosados en este pasaje del manuscrito; los de las trompetas y los del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer remarcados en rosa en el manuscrito de Falla, constaban con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). Los de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y la celesta, en cambio, no aparecen en MAT.A8 (al igual que los de las trompas 1ª y 2ª), reflejando compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fueron añadidos por Falla de forma sobrevenida. En cuanto a los oboes, los cuadernillos MAT.A8 reflejan la notación anterior (véase el supuesto de los compases [III, 81-83] en oboe 2º), que no se corresponde con la actual. Violines segundos, violas y violonchelos también se ven afectados por las anotaciones rosadas de Falla en su manuscrito en este pasaje; los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**).

¹⁰⁸⁹ Véase el supuesto de la celesta en [III, 68-75]. La diferencia es que en [III, 78-83] la notación musical de la celesta es sobrevenida (añadida en rosa en el manuscrito), incluidos los silencios; mientras que en el pasaje anterior, el material musical es de origen (lápiz de Falla en el manuscrito). Prueba de ello es que el material de los compases [III, 68-75] aparece en MAT.A8 de origen por su copista, mientras que el sobrevenido de los compases [III, 78-83] no consta.

¹⁰⁹⁰ La escritura de *Harpa* es literal, con la letra *H* en mayúscula; *harpe* es arpa en francés. La ortografía “harpa” es como se escribía el nombre de este instrumento todavía en el siglo XIX; la RAE continúa aceptando esta escritura.

¹⁰⁹¹ El inicio del pasaje de los compases [III, 88-89] está repartido entre ambas manos –cuatro fusas con la izquierda (comenzando en la nota *re*#) y cuatro fusas con la derecha- y el pasaje en progresión de los compases 90-91 (comenzando en la nota *mi*#), debe ser ejecutado con el mismo reparto de manos –aunque Falla no lo vuelve a indicar- y con el cruce final de la mano izquierda sobre la derecha para tocar la nota final *fa*#, en registro agudo.

sus pasajes al teclado, como demuestra la poca frecuencia de las mismas en el manuscrito de *Noches*. Sin embargo, sí lo hacía en pasajes muy concretos que conllevaban distintas opciones de ejecución; consideramos que es una información relevante que debería ser incluida en las ediciones y asumida por los intérpretes por ser, sin duda, la más adecuada¹⁰⁹².

Arpa: cuadernillo 24/24, copista 2, numerosas anotaciones a lápiz, a lápiz azul grueso y a tinta azul. Hay numerosas alusiones a las intervenciones de otros instrumentos, escritas a lápiz por el músico de atril. El intérprete escribe a lápiz en dos ocasiones *Atención!* justo antes del paso de página, en el margen inferior derecho, para llegar a tiempo a los siguientes compases, en los que debe seguir tocando. Distintas grafías. Este material no lleva circulados en rojo los números de ensayo¹⁰⁹³. El material está reforzado internamente con un cartón pegado en la unión de las dos páginas del cuadernillo, el cual ha vuelto a ser cosido con hilo grueso rojo y blanco. A lo largo del cuadernillo, el músico de atril añade a lápiz y en letra la afinación requerida por su instrumento en los distintos pasajes de la obra: *si♯*, *la♯*, *sol♯*, *la♯*, etc (en los próximos párrafos transcribiremos las notas tal cual aparecen reflejadas en la fuente mencionada, con mayúsculas o minúsculas). Otras veces lo hace mediante la tabla-gráfico que emplean los arpistas, la cual alude a la disposición de los pedales que manipula con sus pies, y que alteran o modifican la afinación de sus cuerdas. En el III movimiento las referencias son a veces por medio de letras de distinta grafía: *F♯*, *Gb*, *G+*¹⁰⁹⁴, etc, como sucedía con las indicaciones referidas a la afinación de los timbales.

Arpa: I movimiento, compás 1, el músico de atril añade a lápiz *Pres la table*, (seguramente siguiendo la indicación del director de orquesta) que era la misma indicación que contenía el manuscrito, pero en castellano: *cerca de la Tabla* entre paréntesis y a mano de Falla con su lápiz original. Esta expresión fue trasladada a A7 por su copista, pero la tinta original resulta tachada a lápiz con el añadido a mano *sulla*

¹⁰⁹² Véase el capítulo [III, 9.] de este trabajo sobre otras marcas originales del manuscrito, el cual aborda estas inscripciones en el manuscrito, puntuales y trascendentes.

¹⁰⁹³ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

¹⁰⁹⁴ La alusión a las notas musicales con letras responde al sistema de notación musical anglosajón, con base alfabética; también es posible referirse a él como cifrado inglés o americano. Con este sistema aludimos a la nota *la* con la letra *A*, y así sucesivamente: *si=B*, *do=C*, *re=D*, *mi=E*, *fa=F*, *sol=G*.

tavola, presumiblemente de Falla. Quizás pensó que la expresión en italiano era más acorde con el resto de las indicaciones de su partitura –donde predomina ese idioma-, y más internacional para su interpretación fuera de España. La copia manuscrita A8 lleva la inscripción del copista *sulla tavola*; al igual que la partitura general y el material editado de Eschig, que recogieron la indicación corregida de A7.

Arpa:** I movimiento, compás 11, Falla escribe en letra en su manuscrito (*si♯*); aunque la escritura es a lápiz, resulta una anotación posterior, que no se encuentra incluida en la copia manuscrita A7¹⁰⁹⁵. El cuadernillo manuscrito no incluye la anotación a mano del copista, pero aparece añadida a lápiz por el músico de atril; también es reflejada en el resto de fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

Arpa: I movimiento, compás 41, Falla escribe en su manuscrito, presumiblemente a lápiz original, las expresiones: *non arpegg.* –inscripción situada entre pentagramas del arpa- y *modo ord.*-sobre el pentagrama superior- aludiendo a un amplio acorde de siete notas. El copista del material manuscrito no incluye las anotaciones, que tampoco aparecen añadidas por el músico de atril. Como en otras ocasiones, la comparación con la copia manuscrita A7 nos descifra la cronología de la anotación, la cual incluye *non arpegg.* pero no incluye *modo ord.*. Volviendo al manuscrito, efectivamente el trazo a lápiz de cada una de las expresiones no es el mismo, correspondiendo cada uno de ellos a un periodo distinto de introducción de información en el manuscrito; *non arpegg.* es una inscripción original, que no es incluida en el cuadernillo manuscrito del estreno, mientras que *modo ord.* es una inscripción posterior en el tiempo. Sí aparecen ambas anotaciones en el resto de fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

Arpa: I movimiento, compases 57 y 61, Falla añade en rojo dos reguladores crecientes en su manuscrito. El primero termina con una *f* –*forte*-, también en rojo, y el segundo con un *sf* –*sforzando*-, igualmente en rojo. Dichas indicaciones están ausentes en la

¹⁰⁹⁵ Las indicaciones similares de los compases previos 4 y 6 –(*si♯*) y (*sol♯*)- sí pertenecen al estado primigenio del manuscrito y así se hallan incluidas en A7 de origen por su copista. Estas indicaciones en letra avanzan la información de la afinación del instrumento y responden básicamente a la preparación del intérprete. Su inclusión en la partitura general de la obra es conveniente de cara a la visualización del parámetro por parte del director y otros interesados (aunque no absolutamente necesaria); sí tiene todo el sentido que aparezca en la parte instrumental, para que el intérprete pueda proceder a la preparación de su instrumento con la suficiente antelación. En el caso concreto de esta marca en el cuadernillo manuscrito, el músico de atril así lo cree, incluyendo la anotación a mano.

copia A7, en el cuadernillo manuscrito, así como en la parte instrumental editada de Eschig. La copia A8 contiene los reguladores y el *f -forte-*, pero carece del *sf -sforzando-*. La edición orquestal de Eschig incluye los cuatro elementos dinámicos.

Arpa: I movimiento, compases 130-131, amplio *glissando*¹⁰⁹⁶ ascendente y descendente, Falla añade a rojo sobre el lápiz original de su manuscrito una cuarta línea para indicar el valor de semifusas (constaban tres líneas); y suprime el *solb* del primer tramo de semifusas en clave de *fa* (que constaba entre el *fa* y el *sol#*) trazando una barra en diagonal también en rojo. Así mismo elimina un silencio de corchea que sobraba y que constaba al terminar el *glissando* en el compás 131. El cuadernillo manuscrito no traslada estas correcciones –aunque el silencio de corchea final no aparece-, y añade un error más: la ausencia del bemol del *la* con que empieza y termina el *glissando*. El músico de atril añade a lápiz el primero, pero no el segundo, que debería haber señalado igualmente porque se encuentra en el compás siguiente¹⁰⁹⁷. La copia A7 no incorpora ninguna de estas correcciones, no apareciendo el silencio de corchea final. En A8 todo es correcto, salvo la cuarta barra de las semifusas, que no aparece; lo mismo sucede en la edición orquestal de Eschig –la parte instrumental editada es correcta-, la cual debería haber sido corregida¹⁰⁹⁸.

Arpa: I movimiento, compás 132, nada más terminar el *glissando* ascendente y descendente Falla añade en letra y a tinta roja en su manuscrito las notas: *si♯*, *fa#*, *solb*, *la♯*, *re♯*; salvo en la parte instrumental editada de Eschig, esta anotación queda aislada en el manuscrito, no trasladándose a ninguna otra de las fuentes. El músico de atril del cuadernillo manuscrito incluye a lápiz azul grueso y lápiz carbón una tabla-gráfico de

¹⁰⁹⁶ El término *glissando* (*glissandi* en plural) proviene de la lengua italiana *glissare*, que a su vez proviene del francés *glisser* (traducción al castellano: “deslizar, resbalar”): en música se refiere al efecto sonoro ascendente o descendente para ir de un sonido a otro haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios; la técnica interpretativa variará en función del instrumento que deba ejecutarlo. En este sentido, el arpa resulta un instrumento idóneo para tal práctica, muy empleado de esta forma por los compositores impresionistas franceses; aunque el instrumento del piano se ve condicionado por la disposición del teclado en la práctica de *glissandi*, resulta muy frecuente en el papel del piano concertante de *Noches en los jardines de España*, empleado con gran maestría por Falla. La mención a esta técnica instrumental aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

¹⁰⁹⁷ Aunque no dotamos de asteriscos a las anotaciones derivadas de alteraciones que provienen de los músicos de atril (y sean coincidentes con marcas rosas/rojas del manuscrito), sí lo hacemos en el caso de que provengan directamente del copista del cuadernillo. Nos resulta lógico que esas erratas aparezcan corregidas en los cuadernillos instrumentales a mano de sus músicos (se trate de un despiste del copista o de una falta proveniente del manuscrito). Sin embargo no siempre sucede así, como es este caso, entre otros.

¹⁰⁹⁸ Urtext Partitura General 2018 tampoco añade la cuarta línea que alude al valor de semifusas.

los pedales de su instrumento con la nueva información de la afinación requerida para seguir tocando en el compás 136¹⁰⁹⁹.

Arpa: I movimiento, compases 138 y 141, el manuscrito de Falla contiene a lápiz original y entre paréntesis las siguientes anotaciones, la primera letra en mayúsculas: (*Sib Do#*) y (*La# Reb*) respectivamente. El cuadernillo manuscrito las contiene de igual forma; sin embargo el músico de atril tacha a lápiz la primera anotación en su totalidad y parte de la segunda¹¹⁰⁰. Las copias A7 y A8, así como la parte instrumental editada y la general de Eschig incluyen las anotaciones tal cual aparecen en el manuscrito; sin embargo A8¹¹⁰¹ trasladó por error en la segunda (*La# Re#*).

Arpa: I movimiento, compases 143 y 144, justo después del calderón el manuscrito de Falla añade en rojo y entre paréntesis (*Re#*). El cuadernillo manuscrito y las copias A7 y A8 no la incluyen, la edición orquestal de Eschig sí.

Arpa: II movimiento, compases 40, 41 y 42, en un pasaje donde tras un *glissando* el arpa toca corcheas octavadas acentuadas, el manuscrito de Falla añade a las anotaciones a lápiz original -*Do#*, *Fab* (ambas en el compás 41) y *Mi#* (compás 42)- los nombres de las notas *Mi#* (compás 41) y *Do#* (compás 42) en rojo; además el primer *Do#* lo tacha mediante unas barras en diagonal, también a tinta roja. El cuadernillo manuscrito incluye de origen las tres indicaciones originales a lápiz, y el músico de atril añade el

¹⁰⁹⁹ No dotamos de asterisco a esta anotación del músico de atril en su cuadernillo manuscrito, puesto que responde a una necesidad técnica e interpretativa independiente de los añadidos del manuscrito.

¹¹⁰⁰ Dado que la primera anotación del compás 138 avanza las notas que el arpa debe tocar en el compás 142, y no las que contiene inmediatamente después en el compás 139, quizás el músico de atril prefirió no adelantar desde antes esa preparación del instrumento y por eso tachó la información. Como hemos dicho anteriormente, este tipo de anotaciones son preavisos para sus intérpretes, no siendo en ningún caso vinculantes para ser ejecutados en ese preciso instante; su aplicación antes o después dependerá siempre de la destreza y de los gustos de cada arpista. En muchos casos es el compositor quien lo indica, en otros el editor, en otros no se indica, y la anticipación de su información depende en todo momento del discurso musical contemplado. Normalmente suele situarse justo después de un pasaje que ha requerido una concreta disposición del instrumento, en los primeros silencios disponibles; a veces se dispone de mucho tiempo para activar la nueva disposición, otras veces el cambio debe ser inmediato.

¹¹⁰¹ No podemos reflejar un comportamiento habitual en la introducción de este tipo de marcas preparatorias del arpa en la copia A8. Mientras que por regla general las anotaciones en rojo del manuscrito se hayan trasladadas a A8, no sucede lo mismo con estas anotaciones del arpa; algunas de ellas están ausentes, y otras sufren errores –por ejemplo [I movimiento, compás 141] y [II movimiento, compás 41]-. Creemos que el copista de A8 no daba mucha importancia a este tipo de marcas, independientemente de que fueran de origen o añadidos en el manuscrito, y por eso resultan ausentes, erróneas o desordenadas en su copia.

*Mi#*¹¹⁰². A7 contiene tan sólo las tres anotaciones originales del lápiz de Falla con la misma disposición espacial; A8 añade a esas tres otro *mi*♯, que resulta ser el *Mi#* añadido por Falla en el compás 41, y que por error convierte en becuadro. La edición orquestal de Eschig mantiene correctamente el *Mi#* añadido en rojo por Falla en el compás 41 -es decir, corrige el error del copista de A8-. La parte instrumental editada de Eschig contiene todas ellas –originales y añadidas- pero no repite el *Do*♯, eliminando el primero, al igual que quedó en el manuscrito¹¹⁰³.

Arpa: II movimiento, compases 137, 138 y 139, Falla elimina las ligaduras de expresión de las dos frases contenidas en estos compases y que figuraban de origen a lápiz en el manuscrito; lo hace tachando las ligaduras escritas en ambas manos –que tocan octavadas-, a modo de *zigzag* con tinta roja; además añade los silencios de negra del compás 138 que no había escrito originalmente. Las ligaduras están contenidas en el cuadernillo manuscrito y en A7 -sin tachar-, pero no figuran en A8 ni en las ediciones. Por otro lado, el manuscrito muestra de origen el compás 139 octavado en el pentagrama superior, al igual que hacen el resto de las fuentes; sin embargo el cuadernillo manuscrito mantiene tan sólo la octava superior, probablemente en un despiste del copista –la copia A7 muestra el pasaje octavado de origen por su copista-.

Arpa: III movimiento, compases 68, 69, 70 (signo de repetición literal del material), 72, 73 y 74 (signo de repetición literal del material), el copista no traslada la indicación de octava alta -8ª- en las tres últimas notas de un amplio *glissando* que supera las cuatro octavas (de *la* a *si*)¹¹⁰⁴ y que sitúa en el pentagrama superior del arpa, el cual culmina con la nota *si* aguda situada en el pentagrama inferior (todo ello en clave de *sol*, la nota final *si* con cinco líneas adicionales en su tesitura real)¹¹⁰⁵; la indicación está ausente en todas las repeticiones -seis veces-, a pesar de que la nota final *si* está escrita en la tesitura correcta. El manuscrito las refleja de origen, salvo en el quinto *glissando* del compás 73, donde aparece añadido en rojo por Falla; sin embargo la nota *si* final del

¹¹⁰² No dotamos de asterisco a esta anotación del músico de arpa en su cuadernillo manuscrito, puesto que responde a una necesidad técnica e interpretativa independiente de los añadidos del manuscrito.

¹¹⁰³ El *do*♯ no es requerido en el arpa hasta el compás 43. Urtext Partitura General 2018 traslada (*Do*♯ *Mi#*) (*Fab*) en el compás 41 –especialmente al principio y al final del compás- y (*Mi*♯) en el compás 42.

¹¹⁰⁴ En el cuadernillo MAT.A8, carente del signo de octava alta, la amplitud del *glissando* resulta de tres octavas, a pesar de que la nota final *si* salta una octava más arriba del *la* inmediatamente anterior.

¹¹⁰⁵ El copista imita en todo momento la escritura del manuscrito, tanto en la disposición del *glissando* en el pentagrama doble del arpa como en el empleo del signo de repetición literal del material en los compases [III, 70 y 74], obviando la tercera de las repeticiones.

compás 75 aparece correctamente escrita en su posición, inmediatamente consecutiva a las últimas notas del *glissando* (por cuanto el compás 74 contiene el signo de repetición literal del material). El músico de atril no señala nada en el cuadernillo¹¹⁰⁶; aunque sí refleja a lápiz las tres barras que unen las notas del *glissando* en su primera exposición del compás 68 y que el copista olvida. En A7, dicho material aparece trasladado a semejanza del manuscrito (sin el signo de octava alta en el compás 73, el cual lo refleja en rojo, y con los signos de repetición literal del material musical en los compases 70 y 74); A8 traslada todos los signos de 8ª alta y reescribe el material musical también en los compases 70 y 74.

Arpa: III movimiento, compases 78-83, el material del arpa aparece, al igual que el de los oboes, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas y celesta, añadido a color rosa en el manuscrito de Falla. Mientras que la mayoría de ellos resulta ausente en los cuadernillos manuscritos MAT.A8, el de las trompetas y arpa sí aparece de origen a mano del copista en sus cuadernillos respectivos¹¹⁰⁷. Al igual que en el caso anterior, el copista deja de incluir la indicación de 8ª alta en los cuatro *glissandi* que se prolongan durante los compases 78 y 82 (salvo en la última repetición del compás 82, donde la incluye tanto en el pentagrama superior como en el inferior¹¹⁰⁸). Como en el caso de la celesta, de nuevo los silencios –en este caso de negra- del pentagrama superior del arpa –que Falla escribe en rosa junto a los *glissandi*- vuelven a ser tachados (en rojo, mediante una línea en diagonal)¹¹⁰⁹. La copia A7 traslada todos los añadidos rosados (*glissandi* y silencios en ambos pentagramas), presumiblemente a mano del copista pero en una fase posterior; el trazo de la tinta (negra) se aprecia más rápido y apresurado, incluyendo en letra la

¹¹⁰⁶ La anotación del músico de atril habría servido a nivel corrector, pues casi con total seguridad, el pasaje era interpretado de forma correcta: un *glissando* ascendente rara vez termina abruptamente con un salto de 7ª ascendente –*la/si*–.

¹¹⁰⁷ Los añadidos rosados de las trompetas y los del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer remarcados en rosa en el manuscrito de Falla, constaban con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). Los de los fagotes, trompas y celesta, en cambio, no aparecen en MAT.A8, reflejando compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fueron añadidos por Falla de forma sobrevenida. En cuanto a los oboes, los cuadernillos MAT.A8 reflejan la notación anterior (véase el supuesto de los compases [III, 81-83] en oboe 2º), que no se corresponde con la actual. Violines segundos, violas y violonchelos también se ven afectados por las anotaciones rosadas de Falla en su manuscrito en este pasaje; los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**).

¹¹⁰⁸ La disposición del *glissando* en este caso es la misma que en el caso anterior de los compases [III, 68-75], situando la nota final *do* en el pentagrama inferior; la diferencia es que esta nota no aparece en su tesitura real, como el *si* anterior, sino con una línea adicional en clave de *sol* y su correspondiente signo de 8ª alta. Salvo el *do* del último *glissando*, el copista de MAT.A8 deja de incluir la 8ª alta en los otros tres.

¹¹⁰⁹ Véanse los supuestos de la celesta en [III, 68-75] y [III, 78-83].

denominación de ambos instrumentos en el margen izquierdo –Celesta y Harpa-, a similitud del manuscrito, donde Falla lo hace en rojo –Celesta y Arpa-. A8 y las ediciones de Eschig contienen toda la información actualizada, sin los silencios del pentagrama superior tachados por Falla en su manuscrito.

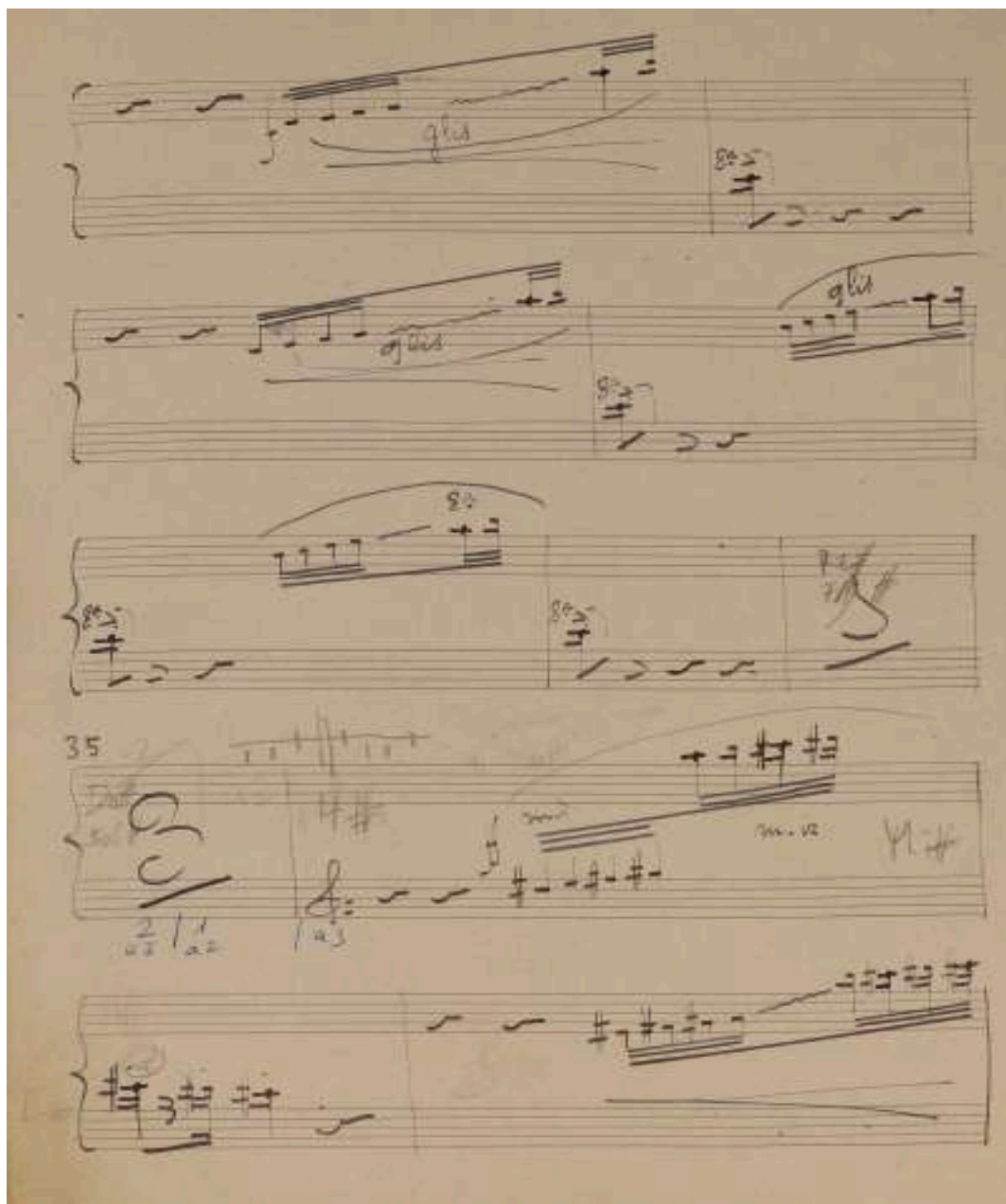




Ilustración 30. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo del arpa.
III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-, página 11, compases 78-90.
[OSM, carpeta de correspondencia 289].
Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-, página 86, compases 79-85.
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

Arpa: III movimiento, compás 88, el cuadernillo manuscrito añade la nota *mi* como segunda fusa del primer tramo de cuatro fusas del pentagrama inferior, a imitación de la celesta *–re#, mi, fa#, sol#–*, mientras que el manuscrito de Falla y el resto de fuentes indican claramente las tres notas *re#, fa#, sol#*, con ausencia del *mi*. El copista, además, añade la indicación de *m.d.* y *m.s.* para repartir las fusas de ambos pentagramas del arpa, mientras que manuscrito y A7 no indican nada al respecto (ni a lápiz ni en rojo)¹¹¹⁰. Estas dos inclusiones pueden responder al hecho de que el copista se despistara con el pentagrama de la celesta, inmediatamente superior al doble del arpa, el cual en el manuscrito de Falla se encuentra muy comprimido espacialmente, y enriquecido con numerosas anotaciones (dificultando a veces su lectura)¹¹¹¹.

Arpa: III movimiento, compás 185, Falla añade en su manuscrito en letra y en rojo las siguientes notas: *sol#, la#, do#*. Nada de esto aparece en el cuadernillo manuscrito, ni de origen ni añadido por el músico de atril, ni en la copia A7, ni en la A8; sí resultan incluidas en la edición de Eschig, tanto en la general como en las partes.

5.4.4. Cuerda.

Los cuadernillos de cuerda del juego MAT.A8 contienen, en general, numerosas anotaciones de los músicos de atril que los emplearon, tendentes en su mayoría a las posibilidades interpretativas, así como a la aclaración de los distintos parámetros reflejados. Sobre el primer aspecto, aparecen inscripciones constantes referidas al reparto de arcos y al fraseo; citaremos tan sólo aquellos que consideremos relevantes o afecten a otros supuestos interesantes para esta investigación.

Los materiales de cuerda contienen la peculiaridad, con respecto al resto de cuadernillos, de incluir la técnica del *divisi*¹¹¹² a mano del copista; recordemos que la misma responde a la siguiente definición: es la técnica gráfica por la cual en una

¹¹¹⁰ Aunque es habitual incluir indicaciones de reparto de manos en pasajes extensos y complejos en los instrumentos de teclado –piano, celesta, órgano–, no resulta frecuente hacerlo en el arpa, donde la disposición de las manos sobre las cuerdas es completamente distinta.

¹¹¹¹ Desde el compás [III, 86] la celesta es reflejada tan sólo en un pentagrama, a consecuencia de que Falla se vio obligado a ocupar el pentagrama superior del doble que venía empleando para la celesta, con el fin de reflejar la línea de los tímpanos (*Timpani*, como refleja en rojo su manuscrito sobre la escritura previa a lápiz); la falta de espacio en esta página 87 del manuscrito es absoluta.

¹¹¹² Traducción al castellano: “divididos”.

partitura el material musical de instrumentos iguales no se escribe en el mismo pentagrama, sino en pentagramas distintos. Esto suele responder a una notación distinta que requiere de un pentagrama propio que permita plasmarla, aunque también pueden señalarse plicas hacia arriba y hacia abajo que apuntan al material de cada uno de los instrumentos en el caso de desarrollarse en un mismo pentagrama. Por el contrario, cuando no hay *divisi*, el material musical se escribe en un mismo pentagrama, especificando *a2* si es para dos instrumentos, o *tutti* si se trata de más de dos. Hasta hora, los cuadernillos analizados eran individuales, una partitura para cada instrumento (e intérprete)¹¹¹³, por lo que esta técnica no era necesaria¹¹¹⁴; en la cuerda, el número de intérpretes se ve aumentado, con material musical igual o diferenciado, según el fragmento de la obra. Sin embargo en este repertorio es poco factible un material diferenciado entre todos los violinistas de la orquesta, o entre todas las violas¹¹¹⁵; sí resulta habitual que el material pueda diversificarse en dos papeles, como mucho en tres. Es por ello que los cuadernillos, para que sean todos iguales, deben incluir esos dos o tres papeles cuando el material musical lo requiere¹¹¹⁶.

Violines Primeros (8 cuadernillos):

Violín 1º: copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso (referido mayormente a indicaciones de arcos), lápiz rojo grueso, lápiz violeta, lápiz granate grueso, lápiz verde y bolígrafo rosa. El cuadernillo del *concertino*¹¹¹⁷ tiene los bordes inferiores oscurecidos y desgastados por su continuo uso. En todos los cuadernillos de

¹¹¹³ Los cuadernillos manuscritos no incluían el material musical de instrumentos de la misma familia. Por ejemplo: cada uno de los dos oboes (de los fagotes, de las flautas...etc) disponía de un cuadernillo individual, con inclusión exclusiva de su material musical, sin mención al del compañero, el cual podía ser el mismo en algunos fragmentos (señalados habitualmente con la inscripción *a2*). Esta es la causa de que el juego de materiales MAT.A8 cuente con el elevado número de 54 cuadernillos instrumentales, a diferencia de los juegos editados.

¹¹¹⁴ Resulta distinto el caso de la cita orquestal, que responde a la inclusión en un material instrumental de una o más notas correspondientes a otro intérprete a modo de guía, especialmente cuando hay un número considerable de compases de espera. Las citas pueden provenir de origen en la partichela, o ser incluidas por el músico de atril en notación musical o en letra (aludiendo por ejemplo al instrumento que le está dando una precisa pauta en ese momento, ya sea por protagonismo o por cercanía espacial); estas decisiones son tomadas durante los ensayos, una vez inmerso en la orquesta con el conocimiento sonoro adecuado.

¹¹¹⁵ El repertorio orquestal contemporáneo ha cultivado y trabajado la técnica del *divisi* al extremo, existiendo obras en las que cada músico de la orquesta contiene un material musical diferente; György Ligeti (1923-2006) es su máximo representante con obras como *Atmosphères* (1961) o *Lontano* (1967).

¹¹¹⁶ Los cuadernillos de violines primeros, violines segundos, violonchelos y contrabajos abren el compás [I, 1] con pentagramas dobles que incluyen las distintas notaciones requeridas dentro de cada grupo y se sirven de esta técnica en muchos otros pasajes de la obra.

¹¹¹⁷ Aunque el término “concertino” está aceptado por la RAE, preferimos reflejarlo en letra cursiva por provenir de la lengua italiana: “Del it. concertino; violinista primero de una orquesta, encargado de la ejecución de los solos”.

esta cuerda, los números de ensayo suelen aparecer circulados por el músico de atril a lápiz azul y encima a lápiz rojo (además del circulado habitual del copista 1). El copista escribe *Piz* (en lugar de *Pizz.*). Las advertencias, modificaciones, añadidos y recordatorios de arcos y ligaduras de fraseo-articulación de los músicos de atril son constantes, en numerosas ocasiones contradiciendo las trasladadas por las copias manuscritas -más acusadamente en el III movimiento-. Trataremos los ocho cuadernillos de esta cuerda en conjunto, refiriéndome a los mismos como 1/8, 2/8, 3/8, etc. en el caso de comentar algún aspecto particular; por defecto hablaremos del músico de atril del cuadernillo 1/8, el *concertino*.

Violín 1º: I movimiento, compás 13, el copista escribe “sobre el puente”, cuando en las demás fuentes aparece *sul ponticello*¹¹¹⁸. Falla en su manuscrito prefiere las expresiones en italiano –*sul ponticello* para violines primeros y *sempre sul ponticello* para violas, las cuales comienzan el movimiento [I, 1] con esta técnica instrumental llevando a cabo el tema principal-. En el compás 13 y sobre un agujereado en la partitura del cuadernillo 1/8, hay un pequeño fragmento de papel recortado y pegado sobre el que el músico de atril escribe *a2*; esta indicación, ni siquiera presente en el manuscrito de Falla, queda aislada en este material. La anotación *sobre el puente* del copista vuelve a aparecer en el compás 55 -número 7 de ensayo-, y en ocasiones posteriores durante la obra; algunas veces el músico de atril reescribe a mano *ponticello* (seguramente más familiar para él).

Violín 1º: I movimiento, compás 43, el músico de atril (1/8)¹¹¹⁹ añade a lápiz el becuadro del *sol* del compás inferior del *divisi*, olvidado por el copista -armadura de cuatro sostenidos- y que aparece de origen en el manuscrito de Falla. El resto de los cuadernillos también reflejan la corrección a mano de sus respectivos músicos de atril, a excepción de los materiales 7/8 y 8/8, que no trasladan alteración alguna.

Violín 1º: I movimiento, compás 45, el músico de atril añade a lápiz azul grueso los tres reguladores decrecientes no incluidos por el copista –en una figura de corcheas y trino sobre la nota *do#* repetida tres veces-. Junto a 1/8, tan sólo el cuadernillo 2/8 lleva

¹¹¹⁸ *Sul ponticello* proviene de la lengua italiana (en castellano “sobre el puente”) y se refiere al especial efecto sonoro que produce el intérprete de un instrumento de cuerda frotada cuando toca con su arco en las cercanías del puente del instrumento; suele aparecer en las partituras con la abreviación *sul pont.* y su alusión en este trabajo será siempre en letra cursiva.

¹¹¹⁹ En adelante no mencionaremos 1/8, pues ya hemos indicado que por defecto hablamos del cuadernillo del *concertino*.

añadidos a mano los tres reguladores; los demás no indican nada, a excepción del 5/8, que escribe *f* y *p* a lápiz azul grueso al principio y al final de la figura. El pasaje de los compases 41-53 contiene numerosas repeticiones de la figura comentada, la cual no siempre conlleva en el manuscrito el correspondiente regulador decreciente. Lo mismo sucede en la copia A7, que se ve completada en este aspecto *a posteriori* por el propio Falla (compases 47 y 49). Además el manuscrito no reescribe la figura tres veces por compás, sino sólo la primera vez, seguida de dos signos de repetición literal del material (compases 43, 45, 47, 49, 51 y 53); la copia A7 es literal. Sin embargo A8 y la edición orquestal prefieren reescribir cada una de las figuras tres veces por compás, con sus correspondientes marcas dinámicas y expresivas.

Violín 1º: I movimiento, compás 67, el copista añade por error *arco*, en el pentagrama inferior del *divisi*, cuando los músicos debían proseguir tocando en *pizzicato*¹¹²⁰. Probablemente el copista confundiera las indicaciones de violines primeros y segundos en este compás, que aparecen muy cercanas espacialmente en el manuscrito: los últimos pasan a tocar con arco en el compás anterior. El músico de atril lo tacha a lápiz, al igual que sucede en el resto de materiales de esta cuerda, a excepción de los cuadernillos 6/8, 7/8 y 8/8, que no corrigen nada. El 7/8, de hecho, circula a lápiz la indicación errónea; el 8/8 contiene todo el pasaje, en el pentagrama superior, digitado a lápiz.

Violín 1º: I movimiento, compás 67, el músico de atril escribe a lápiz *V.R! -volta rápido! o vuelve rápido!-*, versión castellanizada del *V.S. -volta subito-* o *V.P. -volta presto-* de los copistas 1 y 2. El material 2/8 contiene la anotación *PASO* a lápiz; y el cuadernillo 5/8 añade *open* a lápiz (con la misma finalidad). El resto no añaden nada.

Violín 1º: I movimiento, compás 88 -número 11 de ensayo-, el copista, en un error, escribe *1ª cuerda* donde debería aparecer *1ª metá*¹¹²¹. El músico de atril lo tacha a lápiz y corrige a mano; el resto de cuadernillos (a excepción del 8/8, que no lleva corrección

¹¹²⁰ *Pizzicato* proviene del italiano *pizzicare* (en castellano pellizcar) y se refiere a la técnica instrumental de pulsar o pellizcar directamente con los dedos las cuerdas de un instrumento de cuerda pulsada; suele indicarse con la abreviación *pizz.*, volviendo al uso de arco mediante la inclusión del término italiano *arco* (igual en castellano). Las variaciones interpretativas del *pizzicato*, como el *pizzicato Bartok* o el *pizzicato* de la mano izquierda, conllevan sus propias peculiaridades técnicas. La mención a esta técnica instrumental aparecerá siempre en letra cursiva en este trabajo.

¹¹²¹ El trazo del lápiz original de Falla es algo apresurado en esta expresión *-1ª metá-*, lo que justifica que el copista de los materiales manuscritos pudiera haber leído *1ª cuerda*.

alguna) están corregidos de la misma forma, añadiendo *mitad* o *metá* (cuadernillos 4/8 y 6/8).

Violín 1º: I movimiento, compases 102-106, el músico de atril alarga a lápiz violeta las ligaduras de fraseo tal y como aparecen en el manuscrito, y que el copista ha reducido en esta ocasión. El resto de cuadernillos (a excepción del 8/8) incluyen dichas correcciones también. A partir del compás 104 Falla siempre sitúa la nota *do* negra *tenuto* como final y principio de cada ligadura de fraseo, pero A7 y A8 las reinterpretan, cada copia de una forma. Como es habitual, la edición de Eschig es fiel a la copia A8, conteniendo, por tanto, un fraseo no del todo exacto en relación al manuscrito; consideramos que debería ser corregido¹¹²².

Violín 1º: I movimiento, compás 116 -número 13 de ensayo-, el material de los violines primeros se abre en *divisi* en tres pentagramas durante cuatro compases, cada uno conteniendo la nota correspondiente de un acorde de tres notas que abarca la duración de un compás (blancas con puntillo); en el material instrumental editado de Eschig estos compases aparecen, igualmente, en *divisi* en tres pentagramas. En el manuscrito, en las copias A7 y A8, y en la edición orquestal de Eschig, el acorde aparece en un pentagrama, con la indicación de *div. a 3*. Falla corrigió en su manuscrito la dinámica *pp* del final del regulador decreciente de los compases 116 y 118, tachando la misma con una barra en diagonal rosada -también en violines segundos, violas y violonchelos-. Dicha corrección no fue trasladada a la copia A7, A8 ni a la edición de Eschig, que mantienen la dinámica de *pp*; consideramos que debería eliminarse¹¹²³.

Violín 1º: cuadernillos 3/8 y 6/8, I movimiento, compás 136 -número 16 de ensayo-, el músico de atril añade el regulador creciente y decreciente a lápiz azul grueso (cuadernillo 3/8) y a lápiz (cuadernillo 6/8) que el copista no ha incluido en estos cuadernillos, y que sí ha trasladado al resto¹¹²⁴. Dichos reguladores, a lápiz original de Falla en su manuscrito, aparecen en el resto de fuentes.

¹¹²² Urtext Partitura General 2018 indica ligaduras de fraseo iguales a las que contempla la edición orquestal de Eschig.

¹¹²³ Urtext Partitura General 2018 refleja un contenido igual al de la edición orquestal de Eschig.

¹¹²⁴ En la copia sucesiva de cuadernillos manuscritos idénticos de una misma cuerda, los copistas no siempre atendían a la totalidad de las indicaciones; de esta forma, los materiales de un mismo instrumento no siempre contenían las mismas marcas, como hubiera sido deseable. En ocasiones el primer material extraído de la partitura general servía de modelo para la copia del resto de materiales de la misma cuerda,

Violín 1º: I movimiento, compás 155, el copista no incluye el regulador creciente y decreciente que figura en el manuscrito y en el resto de fuentes; el músico de atril los añade a mano con lápiz violeta, mientras que el resto de cuadernillos de esta cuerda lleva ambos reguladores a mano del copista. Los reguladores aparecen también en las líneas de violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. Sin embargo, en el manuscrito los reguladores del contrabajo se hallan añadidos por Falla con tinta rosada en un estadio posterior (*)¹¹²⁵; y la línea de los violonchelos no lleva reguladores, ni originales ni añadidos. La copia A7 no contempla los reguladores de violonchelos y contrabajos, mientras que A8 y la edición orquestal de Eschig sí los contienen.

Violín 1º: I movimiento, compases 162-171, el manuscrito abre el material en dos pentagramas en el compás 164: el superior para *1º solo* y el inferior para *gli altri* (Falla anota el reparto en el compás 162), escribiendo *tutti* al abrir pentagrama en el compás 165, que prosigue con un pentagrama doble en el que sólo contiene notación el inferior (*gli altri*); en el compás 166 Falla anota *unis.* (unísono)¹¹²⁶ en el pentagrama inferior y en los compases siguientes marca dos líneas oblicuas paralelas (que aluden a la repetición de la indicación *unis.*), todo ello en paralelo con la notación que contiene el pentagrama superior (material igual al cual aludía la indicación *tutti*). A7 hace lo propio, escribiendo *unis.* y las líneas oblicuas encima de la línea divisoria de cada compás (mientras que el manuscrito lo hacía dentro de cada compás). A8¹¹²⁷ y las ediciones de Eschig (general y partes) resultan más claras porque reescriben en ambos pentagramas la notación musical, que, como hemos dicho, es igual. El cuadernillo manuscrito, resultando bastante claro en su disposición gráfica, obvia indicaciones como *gli altri* o *unis.*, por lo que resulta anotado a mano del músico de atril, quien añade *unis.* en el

trasladándose de uno a otro los errores o ausencias que hubieran podido quedar reflejadas en el primero (véanse los supuestos de [I, 197] o [III, 163] de violines primeros). No es este caso, donde de forma un tanto aleatoria aparecen o no los reguladores; otro ejemplo de diversidad entre los materiales de una misma cuerda es el supuesto contemplado en [II, 83] de violines primeros.

¹¹²⁵ El asterisco es referido a los contrabajos, por la coincidencia de la marca de origen del copista de MAT.A8 con la marca rosada del manuscrito de Falla.

¹¹²⁶ Unísono (o *unis.* en abreviación) proviene del italiano *unisono* y se refiere a la notación idéntica de los instrumentos implicados; puede optarse por reescribir la notación cuantas veces sea necesario o por indicar *unis.* sin necesidad de volver a indicar el material musical.

¹¹²⁷ En A8 resulta complicado a simple vista comprender la escritura de los violines primeros porque el copista deja un pentagrama vacío entre los dos que emplea para escribir el contenido musical de los violines primeros; sobre el pentagrama vacío escribe todas las anotaciones dinámicas, que son numerosas, en rojo como es habitual en esta copia. Eschig recogió la iniciativa del copista de A8 de reescribir el material en unísono de los violines primeros en ambos pentagramas.

pentagrama inferior del compás 167, entre otras marcas. La indicación *unis.* resulta añadida de origen por su copista en el resto de cuadernillos de esta cuerda; aún así, los músicos de atril de los cuadernillos 2/8 y 3/8 reescriben la indicación, así mismo, *unis.* En el compás 176, el copista vuelve a un pentagrama, a pesar de que el compás 176 contiene aún notación diferenciada.

Violín 1º: I movimiento, compás 189, el manuscrito incluye en rojo *cres. sempre*; y compás 192, también en rosa/rojo añade *f (forte)*. Los músicos de atril de 1/8 y 3/8 añaden la primera indicación a lápiz y a lápiz azul grueso respectivamente (**)¹¹²⁸. El resto de cuadernillos no llevan añadido alguno. En el caso del cuadernillo 6/8, el copista copia dos veces por error los compases 187, 188, 189 y 190; él mismo los tacha discretamente con líneas oblicuas al descubrir el error, y el músico de atril hace lo propio menos discretamente a lápiz. Sin embargo, el paso de página es al mismo tiempo en todos los cuadernillos, por cuanto el copista compensa la pérdida de un pentagrama en el papel, condensando en los dos siguientes pentagramas seis compases, en lugar de cuatro. La copia A7 no incluye las indicaciones dinámicas del manuscrito, que sí aparecen en el resto de fuentes.

Violín 1º: I movimiento, compases 197-199, el copista añade por despiste el material de los violines segundos, pues los primeros permanecen en silencio en estos tres compases (después de estar tocando desde el compás 177). El *concertino* tacha los compases erróneos con líneas oblicuas a lápiz y escribe *2os Violín*; en el cuadernillo 2/8 el músico de atril escribe *No*, el del material 3/8 añade *Tacet* a lápiz, y el músico de 5/8 escribe *no se toca* a lápiz azul grueso junto a *TACET* a lápiz. Los ocho cuadernillos contienen el error del copista, lo que demuestra que la copia sucesiva de los cuadernillos se fue realizando desde el primer material extraído, el cual ya contenía el error. De esta forma, el error fue trasladándose de cuadernillo en cuadernillo de la misma cuerda.

Violín 1º: II movimiento, compases 30-31, el *concertino* añade un mordente *fa* a la corchea *mi*; ninguno de los siete cuadernillos restantes llevan el añadido. Este mordente

¹¹²⁸ Los dos asteriscos corresponden a los cuadernillos 1/8 y 3/8 de violines primeros, por cuanto sus músicos de atril escribieron marcas coincidentes con las del manuscrito; en esta ocasión se trata de marcas claramente rojas, hecho que es confirmado por el dato de que A7 no las refleja. Los músicos de atril las escribieron en sus cuadernillos seguramente por indicación del director de orquesta durante los ensayos de la obra.

no figura en el manuscrito, ni en A7, pero sí aparece en la copia A8 añadido a lápiz en las tres partes del compás 30 en 3/4 -tres negras con mordente (*fa* mordente sobre *mi* negra)- y en la primera parte del siguiente compás 31 (*fa* mordente sobre *mi* blanca con puntillo), doblando a oboes y corno inglés. Este añadido aparecía ya en la copia A8 en los compases 16-17, en un pasaje previo muy similar (doblando a oboes, corno inglés y fagotes). La coincidencia entre el cuadernillo del *concertino* y la copia A8 nos plantea la posibilidad de que pudiera responder a una práctica interpretativa puntual (aunque entre ambos documentos hay una distancia temporal relevante)¹¹²⁹.

Violín 1º: II movimiento, compás 57, el cuadernillo manuscrito no incluye los reguladores creciente y decreciente de la frase de los violines, que aparece de origen en el manuscrito y en el resto de fuentes -en la copia A8 se distribuyen en dos compases-. Tan sólo en el material del *concertino* resultan añadidos los mismos a lápiz (el resto de cuadernillos no llevan anotación alguna al respecto).

Violín 1º: cuadernillo 4/8, II movimiento, compases 59-67, el músico de atril digita el pasaje con gran detalle.

Violín 1º: II movimiento, compás 83 -número 11 de ensayo-, el copista no añade la indicación *4 soli* en ninguno de los ocho cuadernillos. El *concertino* lo añade a lápiz y lo circula; también lo añaden los intérpretes de los cuadernillos 2/8 y 4/8. El resto no corrige nada. Este pasaje de la cuerda se inicia en el compás 81; en el caso de los violines primeros con *2 soli*, pasando en el 83 a *4 soli* y aumentando en el 85 a *8 soli*. Así lo expresa a lápiz el manuscrito de Falla; las copias A7, A8 y la edición orquestal de Eschig hacen lo propio. El material editado se abre en *divisi* en el compás 70 y a partir del 81 va duplicando el número de intérpretes en ambos pentagramas (*1 Solo, 2 Soli, 4 Soli*). El cuadernillo manuscrito 6/8 contiene, a mano del copista, las indicaciones: *2*

¹¹²⁹ Son muy escasas las anotaciones a lápiz en la copia A8, así como resultan escasas, en general, las marcas relativas a notación en esta copia; en estos dos casos de A8 -[II, 16-17] y [II, 30-31]- los añadidos no responden a la grafía ni al trazo de Falla; por otro lado, no tendría sentido que introdujera texto musical que no figurara en su manuscrito ni en la copia A7, actualizada permanentemente por él. Teniendo en cuenta las fechas manejadas sobre el empleo de A8 como partitura de trabajo, una vez finalizada su función editorial, pensamos que estas marcas deben ser posteriores a abril de 1922 (véase capítulo [III, 4.] sobre A8); en este caso es inviable una coincidencia temporal con las marcas de MAT.A8, sobre todo verificando que las mismas están ausentes en la intermedia (en términos temporales) A7.

solo y *8 solo*; constituye una muestra de que no siempre los cuadernillos son copia literal uno del otro, conteniendo cada uno sus peculiaridades y características.

Violín 1º: II movimiento, compás 149, el manuscrito contiene la anotación *pos.nat.* (*posición natural*), a tinta rosa/roja a mano de Falla. A7 no la contempla, al igual que los cuadernillos manuscritos, sin marca alguna original o sobrevenida de los músicos de atril¹¹³⁰. El resto de fuentes, así como el material instrumental editado de Eschig sí contempla la anotación técnica.

Violín 1º: II movimiento, compás 148 -número 20 de ensayo-, en los cuadernillos 1/8, 3/8 y 5/8 el copista escribe *Tpo: giusto mas vivo [sic]* (en lugar de *giusto* -en su versión correcta del italiano-); el resto de los cuadernillos reflejan la anotación de forma correcta, en otra muestra de la singularidad de cada cuadernillo manuscrito. La indicación original del manuscrito es *Tpo giusto, ma vivo*, [Negra =120]; la copia A8 y las partituras editadas de Eschig incluyen esta misma información, mientras que A7 y los materiales instrumentales editados¹¹³¹ carecen de la indicación metronómica, añadida por Falla con posterioridad¹¹³².

Violín 1º: II movimiento, compases 162-165, el copista no incluye los reguladores creciente y decreciente de la frase de los violines en una tesitura muy aguda (*sib, do, reb, mib, reb, do, sib*); el *concertino* y los responsables de los cuadernillos 2/8, 3/8 y 4/8 los añaden a mano. Los mismos están contemplados en el manuscrito y en A7 de origen; también los refleja A8 y la edición orquestal de Eschig.

¹¹³⁰ Coherentemente con la cronología de fases de introducción de información en el manuscrito, las marcas que no se ven reflejadas en A7 responden a las rojas de la categoría 1; esta teoría no es excluyente de anotaciones puntuales a mano de Falla o de terceros en la copia que puedan resultar coincidentes con marcas rojas del manuscrito. De la misma forma, puede haber excepciones en el caso de marcas rosadas del manuscrito no presentes en A7, que por algún motivo no fueron trasladadas a la copia. Los materiales MAT.A8 no suelen reflejar las marcas rosadas ni las rojas, debido a la distancia temporal entre la factura de la fuente y la introducción de marcas en el manuscrito; sin embargo, excepcionalmente pueden verse reflejadas a mano del copista (*) o del músico de atril (**). Véanse los capítulos [III, 5.1.] y [III, 5.2.] sobre los caracteres introductorios y generales de la fuente MAT.A8.

¹¹³¹ Véase el capítulo [III, 5.3.] sobre los materiales editados de Eschig.

¹¹³² La información relativa a la introducción de las marcas metronómicas en el manuscrito de Falla y en el resto de las fuentes manuscritas y editadas es de gran relevancia en esta investigación; debido a su complejidad, es abordada en distintos capítulos, tanto de forma interrelacionada, como individualmente en los capítulos de cada fuente. El capítulo [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales manuscritas y editadas aborda la cuestión con detalle y vincula la información de las distintas fuentes.

Violín 1º: III movimiento, compases 1-8, el copista escribe el material de los violines una octava baja, con las indicaciones de *8ª* al inicio y *loco* al final; se trata de un pasaje muy agudo que requiere muchas líneas adicionales (en clave de *sol*). Lo mismo realiza en algunos pasajes así mismo muy agudos del II movimiento, facilitando la lectura a los músicos de atril. Este pasaje aparece también escrito una octava baja en la copia A8, aunque el copista olvida indicar *loco* en el compás 8, donde vuelve a escribir en la tesitura real; el término *loco* se encuentra añadido a lápiz, presumiblemente a mano de Falla, en una de sus escasas intervenciones en A8¹¹³³. El pasaje aparece escrito en su tesitura real en el manuscrito, en la copia A7 y en las ediciones de Eschig.

Violín 1º: III movimiento, compases 1-37, hay distintas y numerosas marcas a mano del *concertino* dirigidas a regular arcos (en lápiz azul grueso) y ligaduras de fraseo-articulación, que no siempre son coincidentes con el resto de las fuentes. Nos resulta especialmente interesante el fraseo corregido a mano del *concertino* de los compases 34 y 35, acorde a los arcos también añadidos por él, aunque en algún punto se aleje de lo

¹¹³³ Se trata de un tema muy delicado que es abordado en el capítulo [III. 4.2.2.] de este trabajo, el cual analiza los colores y grafías de la copia A8; en él son analizadas las distintas marcas de A8, incluyendo y atribuyendo algunas de ellas a la mano de Falla, como es el caso concreto de este *loco*. Transcribimos aquí, por su trascendencia, un resumen del extracto:

“Pasamos a describir las dos marcas que sí atribuimos al compositor:

-[II, 49], *affrett.* aparece a lápiz a gran tamaño en los pentagramas vacíos centrales de la partitura, constituyendo una clara reproducción de la escritura de Falla en idénticas condiciones en su manuscrito y en A7; en las fuentes originales la marca aparece en azul grueso y a menor tamaño, remarcando la inscripción original de Falla y del copista de A7. En estos casos no son abreviaciones (como en A8), sino que copian el término italiano completo, con el error ortográfico de incluir una sola *t* –*affretando*-; la grafía es idéntica.

-[II, 51], *Poco animato* ([Negra = 120]) a lápiz; en el manuscrito aparece la misma inscripción a lápiz azul grueso sobre la original a lápiz carbón de Falla, repetida en tres localizaciones. La inscripción azul del manuscrito y la inscripción a lápiz de A8 son idénticas. A su vez, las inscripciones del manuscrito –la inscripción azul y las tres originales a lápiz carbón de Falla- son tremendamente similares, aunque el mayor tamaño de la azul provoca una modificación leve de las mayúsculas, así como del trazo de alguna otra letra. La inscripción a lápiz de Falla repetida tres veces en el manuscrito permite comparar la azul con cada una de ellas, las cuales tampoco resultan iguales al cien por cien. La marca metronómica a lápiz que aparece junto al *Poco animato* en el manuscrito –([Negra = 120])- no es de origen, sino que fue añadida más tarde por Falla; la misma fue trasladada de origen por su copista en A8 (en la localización superior a color rojo), y remarcada a lápiz en los pentagramas centrales de la partitura: pero en este caso no aparece completa, sino tan sólo el número 120 –sin alusión a figura rítmica alguna- debajo de la inscripción *Poco animato* (de Falla) y subrayado diagonalmente. La grafía de estos tres números (1, 2 y 0) resulta muy distinta en el manuscrito, pero a pesar de la diversidad en el trazo, ambas marcas son menudas y los distintos caracteres se muestran estrechamente homogéneos, muestra característica de la escritura de Falla.

Además de las dos citadas, son varias las marcas de A8 que nos han hecho dudar sobre la presunta autoría a mano de Falla. He aquí las mismas, marcando con * las que finalmente hemos adjudicado a su mano:

-**affrett.*-*Tpo* en [I, 23-24] a lápiz rojo grueso.

-* *loco* a lápiz en [III, 8] sobre violines primeros (podría ser tinta, no se aprecia bien). La grafía es muy similar a la del manuscrito en *loco* [II, 136] (a rojo de la categoría 1) y [II, 97] (a lápiz)”.

expresado en el manuscrito¹¹³⁴. El cuadernillo 2/8, 3/8, 4/8 (con inclusión de la digitación), 7/8 (borrado después, aunque aún trasluce la marca del lápiz) y 8/8 incluyen esta información a mano (en una clara indicación a voz del *concertino*, como jefe y responsable de su cuerda).

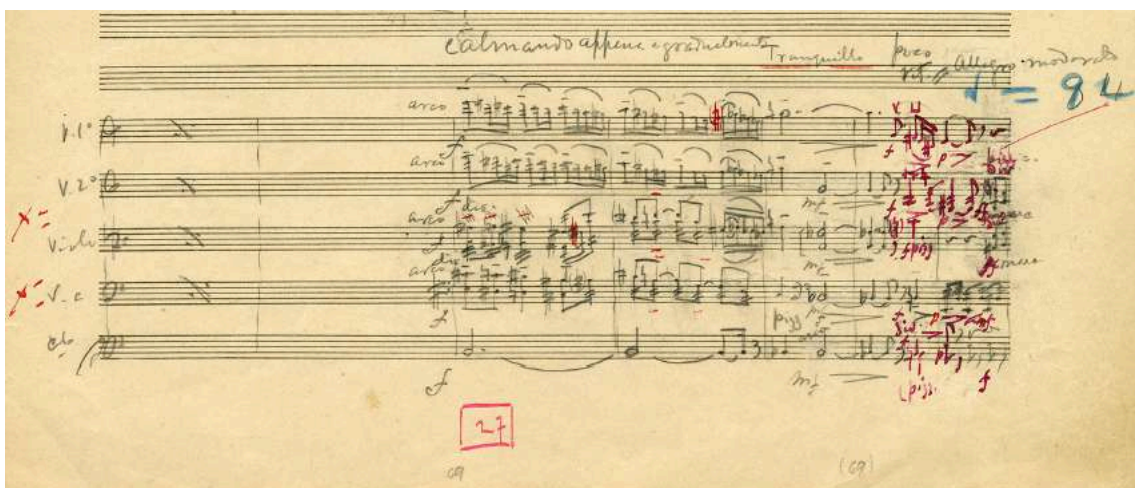


Ilustración 31. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/8 de violines primeros, *concertino*.

III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*–, fragmento de la página 15, compases 33-38.

[OSM, carpeta de correspondencia 289bis].

Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,

III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*–, fragmento de la página 77, compases 32-38, cuerda.

Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

¹¹³⁴ En las últimas cuatro semicorcheas del compás 35, el *concertino* separa con su indicación de arcos la primera semicorchea de las siguientes tres.

Violín 1º: III movimiento, compás 37, este pasaje se encuentra en el manuscrito marcado a color rosa en numerosas líneas instrumentales¹¹³⁵; además incluye indicación de los arcos en los violines primeros, también a tinta rosada y mano de Falla. El pasaje se halla trasladado en A7 mediante uno de los cinco fragmentos de papel encolados¹¹³⁶. El mismo afecta a los compases 37 y 38, y a los cinco pentagramas de la cuerda - violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos-; sobre el papel, el copista –a través de una grafía algo distinta y una mayor redondez de las cabezas de las notas, así como de otros trazos- reescribe dicho pasaje corregido y actualizado según las marcas rosadas del manuscrito. El fragmento encolado, sin embargo, no incluye la indicación de “arco arriba” del *sol* corchea de los violines primeros. En los cuadernillos manuscritos el *concertino* y el resto de compañeros de la misma cuerda anotan sus arcos y la dirección de los mismos, invirtiendo los originales del manuscrito, los cuales presumiblemente fueron incluidos después por Falla (los del cuadernillo tienden a un fraseo más conclusivo del explicitado con la distribución de arcos original, y es añadido de forma idéntica en las violas, que al tiempo de MAT.A8 duplicaban a los violines¹¹³⁷); . El material editado de Eschig incluye los arcos rosados del manuscrito. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹¹³⁸.

Violín 1º: III movimiento, compás 162, el manuscrito de Falla añade en rosa/rojo la nota *mi* negra, simultánea al *la* blanca con puntillo del inicio del compás. La misma no resulta añadida en los materiales manuscritos, ni en A7¹¹³⁹. De la misma forma, tampoco se hallan trasladados a los cuadernillos manuscritos ni a A7 las indicaciones en

¹¹³⁵ Este pasaje fue ampliamente modificado por Falla en su manuscrito a color rosa, afectando al viento madera y a la cuerda en general. La notación ahora otorgada a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros pertenecía originalmente al corno inglés y a las violas, junto a los violines primeros, que mantuvieron su material primigenio. Por algún motivo Falla quiso darle otro color tímbrico a esta frase. Véase este supuesto en corno inglés y violas, cuyos cuadernillos reflejan el material primigenio.

¹¹³⁶ El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de estos cinco fragmentos de papel pegados entre las páginas de A7, con la función de actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito. En concreto, este papel encolado es el segundo de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura.

¹¹³⁷ Véase este supuesto referido a las violas.

¹¹³⁸ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

¹¹³⁹ Este pasaje se halla corregido en A7 por dos fragmentos de papel (compases [III, 158-162] y compases [III, 163-169]) que actualizan la copia con las correcciones rosadas del manuscrito, y que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos; quizás por ello quedaron fuera las correcciones menores que afectaban a violines primeros. En concreto, estos papeles encolados son el tercero y cuarto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados entre sus páginas.

rojo del manuscrito de Falla relativas a *I^a metà* –compás 163- y *tutti* –compás 174-¹¹⁴⁰; el añadido de la nota y los términos sobre el reparto sí aparecen en A8 y en las ediciones de Eschig (el material editado incluye *I^a metà* en el compás 164).

Violín 1º: III movimiento, compás 163, el copista escribe por error en todos los cuadernillos un *mi* blanca con puntillo, donde debiera ser un *do*. El *concertino* lo tacha y corrige a lápiz; el resto de cuadernillos contienen igualmente la corrección, algunos (2/8 y 8/8) de manera muy cuidada y con una pluma muy similar a la del copista. Resulta curiosa la corrección del cuadernillo 4/8, por cuanto el *do* añadido se suma al *mi* erróneo -con pluma y trazo idéntico al del copista-, creando la tercera mayor *do-mi*. El manuscrito y el resto de las fuentes manuscritas y editadas son correctas, evidenciando el despiste del copista de MAT.A8.

Violín 1º: III movimiento, compases 223-227, Falla escribe en rosa en su manuscrito *divisi*; y añade *I solo* para la nota superior y *gli altri* para el acorde inferior *la-fa* (una octava superior al acorde simultáneo de los violines segundos), marcas que no se encuentran trasladadas a los cuadernillos manuscritos. Ninguno de los 8 cuadernillos incluye anotación alguna al respecto en este fragmento, que el copista traslada *divisi a 3*, en tres pentagramas¹¹⁴¹. Lo mismo sucede con la equivalencia de (corchea=corchea) entre paréntesis que figura al cambio de compás de 3/4 a 12/8, y que se halla presente en cuatro localizaciones en el manuscrito –tres a lápiz original de Falla y una añadida en rosa/rojo-; la misma está ausente en los cuadernillos y ninguno de los 8 músicos de atril incluye alguna anotación al respecto. La copia A7 tiene en este punto un papel pegado con todas las correcciones para violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos, incluyendo los añadidos del manuscrito¹¹⁴²; en cuanto a la equivalencia de

¹¹⁴⁰ El manuscrito refleja la inscripción original a lápiz de Falla en [III, 175] *Tutti con sord.* en violines primeros, violines segundos y violas, una vez que debían emplear el arco (añadido en rojo) tras la nota en *pizzicato* del compás [III, 174]; sin embargo, decidió después adelantar *tutti* a la indicación de *pizzicato*, deviniendo *Tutti pizz.* en las tres líneas instrumentales al compás [III, 174]. Todo ello lo marcó en rojo, a la vez que tachó con una línea horizontal el *Tutti* original (repetido tres veces en las tres líneas instrumentales citadas y las tres veces tachado); A7 mantiene las tres inscripciones originales a mano de su copista. En los contrabajos la inscripción original consta en el compás [III, 174] del manuscrito, porque debían emplear desde ahí el arco y la sordina.

¹¹⁴¹ También a tres pentagramas figura la notación de estos compases en los cuadernillos MAT.A8 de violines segundos y violas.

¹¹⁴² En concreto, este papel encolado es el quinto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la copia A7; el fragmento de papel con las correcciones amplía a ocho pentagramas los cuatro originales del manuscrito, en un intento de clarificar el *divisi* final: -violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos

(corchea=corchea), constituye una inscripción original del manuscrito, consecuentemente contemplada de origen en A7 (en cuatro localizaciones en cada una de las dos fuentes)¹¹⁴³. El copista del fragmento de papel encolado escribió la voz superior de los violines primeros (*la-si-do-re*) una octava baja con el signo de 8^a alta, facilitando su lectura a los intérpretes; dicha iniciativa fue secundada por el copista de A8, así como por la edición de la partitura general de Eschig (los materiales editados mantienen la octava real).

Violines Segundos (7 cuadernillos): es el único material entre la cuerda que realiza el copista 2, numerosas anotaciones a lápiz y escasas anotaciones a lápiz azul grueso o en otros colores (aunque los cuadernillos 6/7 y 7/7 son multicolores, el primero negro-rojo y el segundo negro-azul, debido a las anotaciones de sus músicos de atril; el cuadernillo 6/7 escribe cuatro veces *pontichello* [*sic*] a lápiz y entre paréntesis a lápiz rojo, y contiene circulados y paréntesis del mismo color). El primer cuadernillo no tiene los bordes inferiores tan oscurecidos y desgastados como el del *concertino* –violín 1/8-. Los números de ensayo aparecen circulados en rojo por el copista, al igual que el resto de materiales instrumentales del copista 2¹¹⁴⁴; además escribe *Pizz.* (mientras que el copista 1 escribía *Piz.*). Las advertencias, modificaciones, añadidos y recordatorios de arcos y ligaduras de fraseo-articulación son numerosas, a veces contradiciendo las trasladadas por las copias manuscritas -más acusadamente en el III movimiento-. Los músicos de atril llevan a cabo numerosas marcas en los márgenes de sus cuadernillos, como recordatorios de la armadura y de los cambios de la misma, muchas veces inteligible en sus partituras. Por defecto hablaremos del músico de atril del cuadernillo 1/7.

violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*), [III, 223-224]. Los contrabajos se mantienen en el pentagrama original de la copia, que no incluye el fragmento de papel. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

¹¹⁴³ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, así como el supuesto del compás [III, 223] en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de la cuerda en el capítulo [III, 5.4.4.].

¹¹⁴⁴ Los números de ensayo de los cuadernillos del copista 2 aparecen circulados a mano con lápiz rojo grueso, desconocemos si a mano del copista o de los músicos de atril; sólo los cuadernillos de trombones, tuba, platos, celesta y arpa carecen de tal circulado. En el cuadernillo de los timbales algunos números de ensayo están cuadrículados por el copista con la misma tinta del resto de anotaciones.

El copista 2 lleva a cabo un desfase espacial en la escritura de la notación en los distintos cuadernillos:

- el primer paso de página ocurre en 1/7, 2/7, 3/7, 5/7 y 6/7 en el compás 57 del movimiento I; en 4/7 la página termina con el compás 55 y en 7/7 con el compás 53 (es decir, 4 compases antes)¹¹⁴⁵;
- en el segundo paso de página (justo antes del compás 136), el desfase se arregla en 4/7 pero no en 7/7, que continúa con un retraso de 6 compases con respecto al resto; el mismo podría haber sido subsanado al tener el copista espacio suficiente, pero ello no parecía preocuparle;
- en el tercer paso de página el retraso se reduce a 4 compases, coincidiendo con el compás 218;
- el cuarto paso de página se produce una vez iniciado el II movimiento, y vuelve a haber desfase en el paso de página, esta vez en el cuadernillo 6/7 respecto al resto, que añade 8 compases más;
- en el quinto paso de página el adelanto se amplía a 22 compases en el cuadernillo 6/7, coincidiendo con un elevado número de compases de espera justo antes del paso de página; los materiales 3/7 y 7/7 también se desfasan antes del quinto paso de página con un retraso de 11 compases el primero –mediante el espacio físico de un compás que contiene 11 compases de espera-, y un adelanto de 14 compases el segundo;
- el sexto paso de página coincide con el III movimiento empezado y aquí el desfase es generalizado: 1/7 y 5/7 pasan página coincidiendo con el compás 13; 2/7 y 4/7 lo hacen en el compás 17; 3/7 lo hace en el compás 8; 6/7 pasa página en el compás 33 y 7/7 lo hace en el compás 25;
- hubo aún un séptimo, octavo y noveno pasos de página en los que la notación se fue igualando hasta el final de la obra¹¹⁴⁶.

Violín 2º: I movimiento, compás 1 y sucesivos (1-7), el copista añade el signo de *tenuto* en la corchea y un acento en la semicorchea (material rítmico repetido en los compases 1, 2, 3, 5, 6 y 7); sin embargo el manuscrito no refleja un acento, sino un regulador decreciente sobre la semicorchea. Prestándose al error, Eschig prefiere distribuir espacialmente ambas indicaciones en sus materiales editados –el *tenuto* encima de la

¹¹⁴⁵ Véase el supuesto de los compases [I, 26-28] de los violines segundos.

¹¹⁴⁶ En el caso del cuadernillo 1/7, el séptimo paso de página coincide con el compás [III, 74], el octavo con el compás [III, 158] y el noveno con el compás [III, 219]; el movimiento III finaliza con el compás [III, 227].

nota y el regulador decreciente por debajo, con un resultado visual más claro-. El manuscrito incluye el signo de repetición literal del material en los compases 2 y 6; A7 es fiel al manuscrito en todos sus conceptos, y A8 reescribe la notación en todos los compases, incluyendo sólo el *tenuto* –sin añadir el regulador (ni acento)-. Tan sólo el músico de atril del cuadernillo 1/7 tacha a lápiz los acentos en los compases 1, 3, 5 y 7 (los compases 2 y 6 contienen el signo de repetición literal del material musical)¹¹⁴⁷.

Violín 2º: I movimiento, compás 9 (1/7)¹¹⁴⁸, los violines segundos recogen el tema que iniciaron las violas en el compás 1, el músico de atril escribe a lápiz *ponticello*, en un olvido del copista que sí escribe la anotación en el resto de cuadernillos. En 6/7 el músico de atril, además, añade *pontichello* [*sic*] entre paréntesis.

Violín 2º: I movimiento, compases 11-12, el músico de atril escribe a lápiz un regulador que abre y otro que cierra. Ningún otro cuadernillo incluye tales reguladores, pero tampoco aparecen los mismos en el manuscrito, en las copias A7 y A8, ni en las ediciones de Eschig¹¹⁴⁹.

Violín 2º: I movimiento, compás 20, el músico de atril escribe a lápiz un regulador decreciente contradiciendo al del copista, que es creciente en violines segundos y violas (a semejanza del manuscrito), y coincidente con la escala cromática ascendente que da paso a la entrada del piano solista con la dinámica en *forte* del compás 21¹¹⁵⁰; el músico de atril añadió junto a la corrección el término *ojo*, también a lápiz. En 4/7 consta la misma corrección a lápiz y en 5/7 el regulador creciente se encuentra tachado; el resto de cuadernillos no indican nada. A7 refleja el compás a imitación del manuscrito, mientras que A8 no indica regulador alguno (ni en violines segundos ni en violas); la edición de Eschig orquestal lo incluye creciente a semejanza del manuscrito, pero en el

¹¹⁴⁷ Aunque los violonchelos reflejan la misma figuración rítmica que los violines segundos en estos compases, el copista 1 se muestra más riguroso que el copista 2 en su traslado, no induciendo a error ni a confusión entre regulador decreciente y acento. Algo similar sucede en los compases [I, 136-143] o [I, 154-157]; mientras que el copista 2 vuelve a escribir acento donde Falla señala un regulador decreciente en los cuadernillos de los violines segundos, el copista 1 traslada la figuración correcta en el cuadernillo del oboe 1º y clarinete 1º en el primer caso, y en el del corno inglés y clarinete 1º en el segundo. Véase también el supuesto de violines segundos del compás [I, 21].

¹¹⁴⁸ En adelante no mencionaremos 1/7, pues ya hemos indicado que por defecto hablamos del primer cuadernillo de los violines segundos.

¹¹⁴⁹ La dinámica marcada por el músico de atril es una opción acorde al material melódico que refleja su partitura; quizás fuera una inclusión voluntaria y singular.

¹¹⁵⁰ En los cuadernillos manuscritos de las violas figura el regulador creciente de origen del copista, igual al de violines segundos, sin contradicción por parte del músico de atril.

material editado de la OSM este regulador se encuentra tachado a lápiz por el músico de atril¹¹⁵¹.

Violín 2º: I movimiento, compás 21 -número 3 de ensayo-, como en los compases 1-7 existe confusión del copista entre el regulador decreciente sobre una nota (muy empleado por Falla), y el signo de acento. La figura de corchea *tenuto* ligada a semicorchea con regulador decreciente como final de frase es transformada de nuevo por el copista en un *tenuto* seguido de acento (lo cual es contradictorio con lo que Falla indica). Como en el compás 1, tan sólo el músico de atril 1/7 tacha el acento¹¹⁵²; manuscrito y A7 contienen ambas indicaciones en el mismo nivel espacial, y las ediciones de Eschig (general y partes) las distribuyen arriba y abajo, consiguiendo mayor claridad visual.

Violín 2º: I movimiento, compases 26-28, previos al *divisi* que se prolonga durante numerosos compases. Mientras que en los cuadernillos 1/7 y 2/7 el copista escribe *1ª metá*, en el resto diversifica el material a través de dos pentagramas, dando lugar a un amplio desfase en el paso de página de esta sección orquestal en los cuadernillos de esta cuerda¹¹⁵³. El manuscrito abre un *divisi* en el compás 23 (y no especifica nada más en cuanto al reparto) y en el compás 26 indica *con sord.* a lápiz original, junto a la notación de violines segundos en el pentagrama superior. La edición orquestal de Eschig, a semejanza de A8, mantiene la indicación de *1ª metá*, en el compás 26 –sin abrir en *divisi* hasta el compás 29-; mientras que el material instrumental editado abre el material en dos pentagramas desde el compás 21 al 95, y aún abre más el *divisi* en un pentagrama triple para los acordes de los compases 116-119 (al igual que hace el copista 2 de MAT.A8).

¹¹⁵¹ Resulta llamativa la coincidencia de anotaciones en MAT.A8 y en el material editado de la OSM, *Materiel* n°20017; como sabemos, las mismas responden a marcas puntuales y singulares de los músicos de atril en sus cuadernillos y suelen provenir de las instrucciones dadas por el director de orquesta durante los ensayos.

¹¹⁵² En este caso, las violas reflejan una figuración idéntica, sin que el copista 1 traslade regulador (ni acento). Algo similar sucede en los compases [I, 136-143] o [I, 154-157]; mientras que el copista 2 vuelve a escribir acento donde Falla señala un regulador decreciente en los cuadernillos de los violines segundos, el copista 1 traslada la figuración correcta en el cuadernillo del oboe 1º y clarinete 1º en el primer caso, y en el del corno inglés y clarinete 1º en el segundo. Véase también el supuesto de violines segundos del compás [I, 1].

¹¹⁵³ El desfase espacial entre los cuadernillos de violines segundos en MAT.A8 está detallado al principio del párrafo dedicado a este instrumento; los materiales MAT.A8 alternan el *divisi* con las indicaciones de *1ª metá*.

Violín 2º: I movimiento, compás 32, en 2/7¹¹⁵⁴ el copista no añade los 3 compases de espera, que añade el músico de atril en ambos pentagramas del *divisi* a lápiz azul; el resto de cuadernillos son correctos en este punto.

Violín 2º: I movimiento, compás 32, el músico de atril del cuadernillo 3/7 escribe a lápiz *Amor Brujo*, como recordatorio o referencia de algo que en ese momento sucedió.

Violín 2º: I movimiento, compás 65, el copista no incluye la indicación *tr.* –trino- en las tres partes del compás del pentagrama inferior del *divisi*; el músico de atril lo añade a lápiz y todos los cuadernillos, a excepción del 7/7 proceden de igual manera. Además, en el compás 66 del cuadernillo 1/7, el copista no incluyó el silencio de negra de la tercera parte del compás en el pentagrama inferior del *divisi*, el cual resultó añadido a lápiz por el músico de atril. En el manuscrito las tres indicaciones de *tr.* del compás 65 aparecen por debajo de las notas; por eso, a simple vista puede parecer que aludan a las violas, situadas en el pentagrama inmediatamente inferior, y con idéntica métrica. Las correspondientes anotaciones de *tr.* –trino- de las violas también constan debajo de las notas en el manuscrito. Esta disposición nos es comprendida por el copista de A7¹¹⁵⁵, quien no traslada las tres marcas de los violines segundos de origen, aunque alguien, presumiblemente Falla, las añade a lápiz sobre las notas –y no por debajo-; las de las violas sí constan de origen en A7, sobre las notas –y no por debajo-. En A8 y en la edición orquestal de Eschig todas las marcas son correctas.

Violín 2º: I movimiento, compás 73, pentagrama inferior del *divisi*, el copista escribe *re* en lugar de *mi* en la tercera parte del compás, nota que corrige a lápiz el músico de atril. La corrección se encuentra en todos los cuadernillos, a excepción del 6/7 y el 7/7. Los músicos de atril de los materiales 3/7, 4/7 y 5/7 incluso escriben en letra *mi* sobre la corrección de la nota en el pentagrama. El manuscrito indica claramente un *mi* sobre el pentagrama, como el resto de las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

¹¹⁵⁴ Por algún motivo, el cuadernillo 2/7 de los violines segundos contiene más errores de lo habitual, respondiendo los mismos a despistes de su copista, que durante la copia del mismo parece que bajó su grado de atención y concentración.

¹¹⁵⁵ La escritura de Falla en su manuscrito puede inducir a error, adjudicando el signo de *tr.* a líneas instrumentales erróneas; el hecho de que el copista de A7 incluya de origen el signo de *tr.* de las violas por encima de las notas (a diferencia del manuscrito, que lo escribe por debajo) indica que confundió el signo de los violines segundos (también por debajo de las notas en el manuscrito) con el de las violas.

Violín 2º: I movimiento, compases 136, 137, 139, 140, 142, 143, 154, 156 y 157¹¹⁵⁶, los cuadernillos sufren el mismo problema que en los compases 1, 3, 5, 7 y 21¹¹⁵⁷. El copista confunde el regulador decreciente con un acento; los músicos de atril los tachan a lápiz, aunque a los intérpretes de los cuadernillos 4/7 y 5/7 se les escapa alguno, y los de 6/7 y 7/7 apenas tachan alguno de ellos. El músico de atril de 7/7 indica regulador (en lugar de acento) en los compases 136 y 137, aunque sus marcas se prestan a confusión.

Violín 2º: I movimiento, compás 136, el copista escribe la nota *si* (en lugar de *re*) en la cuarta parte del 4/4 en semicorcheas, a semejanza del manuscrito; la copia A7 cometió el error de reflejar la nota *re*, el cual es reproducido en todas las fuentes manuscritas posteriores, así como en las editadas orquestales (incluidos los materiales instrumentales)¹¹⁵⁸. Por concordancia con el material de los violines primeros podría parecer que la nota *re* es correcta, doblando a los mismos en quintas descendentes, sin embargo el *si* es la nota que aparece claramente en el manuscrito a mano y lápiz original de Falla¹¹⁵⁹.

Violín 2º: I movimiento, compás 141, en 2/7 el copista olvida incluir el regulador creciente y decreciente que sí aparece en el resto de cuadernillos de los violines segundos. El músico de atril los añade a lápiz.

Violín 2º: I movimiento, compás 224 –número 25 de ensayo-, en 6/7 y 7/7 el copista añade un puntillo a la blanca *re* en el pentagrama superior del *divisi*, que los músicos de atril respectivos tachan, por cuanto el compás acaba de cambiar de 3/4 a 2/4. Ninguna fuente manuscrita o editada escribe este pasaje en *divisi*.

Violín 2º: I movimiento, compases 240-241, en el cuadernillo 3/7 el copista triplica ambos compases (que a su vez son idénticos a los compases 238-239, con la diferencia

¹¹⁵⁶ En los compases [I, 156-157] los acentos del cuadernillo aparecen tachados a lápiz por el músico de atril, sin añadir los reguladores, que aparecen remarcados en esta ocasión a lápiz rojo y a lápiz azul respectivamente en manuscrito y en A7, presumiblemente a mano de Falla o de algún otro director.

¹¹⁵⁷ Véanse los supuestos de los compases [I, 1] y [I, 21] de violines segundos.

¹¹⁵⁸ Urtext Partitura General 2018 también comete el error, el cual debería ser corregido.

¹¹⁵⁹ Véase este supuesto en el capítulo [III, 8.6.] sobre las erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas provenientes de la copia A7.

de la dinámica *pp* añadida a tinta roja por Falla en 240¹¹⁶⁰); el músico de atril los tacha a lápiz.

Violín 2º: II movimiento, compases 25-26, el copista no incluye la ligadura entre compases de la nota *sib* con trino, que añade el músico de atril a lápiz. En el resto de cuadernillos la ligadura resulta añadida de origen por su copista, apareciendo unas veces por encima del pentagrama, otras por debajo, otras muy curva y otras casi plana.

Violín 2º: II movimiento, compases 81-82, el copista olvida incluir la barra del compás, que el músico de atril añade a lápiz. El resto de cuadernillos son correctos en este punto.

Violín 2º: II movimiento, compases 89-90 y 93-94, el copista incluye de origen dos trinos paralelos correspondientes a las dos voces expresadas en *divisi*; el manuscrito refleja, así mismo, dos trinos paralelos en estos compases, mientras que A7 los amplía a tres, asignando el nuevo a las violas. Resulta un supuesto confuso de difícil aclaración, cuya complejidad aparece expuesta a través de dos posibles hipótesis en el capítulo [III, 8.6.] sobre las erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas provenientes de la copia A7. Los cuadernillos manuscritos de las violas no resultan, en este caso, clarificadores de la notación original de Falla¹¹⁶¹.

Violín 2º: II movimiento, compases 97-98, el copista no incluye la indicación de tremolo del pentagrama inferior del *divisi*. Los músicos de atril la añaden a tinta y a lápiz, a excepción de los cuadernillos 4/7, 5/7 y 7/7, que no añaden nada.

Violín 2º:** II movimiento, compases 142-145, los músicos de atril, salvo los de los cuadernillos 2/7 y 7/7, escriben a lápiz las dinámicas que en el manuscrito aparecen

¹¹⁶⁰ Falla añadió a color rojo de la categoría 1 la dinámica *pp* en el compás 240 de violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos; en estas mismas líneas instrumentales añadió un regulador decreciente en los dos compases finales 242 y 243 del movimiento I (también en rojo). El copista de A8 trasladó las dinámicas *pp* en cada línea instrumental correspondiente; pero además añadió el regulador decreciente a gran tamaño por debajo de los contrabajos, junto a otro idéntico en los compases 240-241 (a color rojo, como es habitual en esta copia). La edición orquestal de Eschig contempla ambos reguladores en cada una de las líneas instrumentales de la cuerda, incluida la de los contrabajos; Urtext Partitura General 2018 hace lo propio. Aunque se trata de marcas que afectan poco al resultado sonoro del pasaje, queremos dejar constancia de la influencia que la copia manuscrita A8 ejerció en la edición de Eschig, quien no sólo adoptó el nuevo regulador (que no figura en ninguna de las fuentes previas), sino que lo amplió a la línea de los contrabajos (A7 incluyó el regulador de los compases 242-243 también en los contrabajos, dejando sin él a la línea de violines primeros).

¹¹⁶¹ Véase el supuesto de los compases [II, 93-94] en los cuadernillos MAT.A8 de las violas.

añadidas en rojo por Falla (*pp* en [II, 142] y *mf* en [II, 145]); las anotaciones no son siempre homogéneas en cuanto a la información. El manuscrito refleja también anotaciones a lápiz (*pp* en [II, 140], *cresc. p. a p.* en [II, 142-143], *piú cresc.* en [II, 146] y *ff* en [II, 148]). A7 refleja las originales a lápiz (a semejanza total del manuscrito), mientras que A8 hace un compendio de unas y otras. Las ediciones de Eschig (general y partes) trasladan igualmente todas ellas, pero de forma más rigurosa que A8 (que deja alguna línea instrumental sin marca).

Violín 2º: II movimiento, compás 170, el copista incluye la corchea *sib* en las dos líneas del *divisi*, en un pasaje que tanto el manuscrito de Falla como A7 lo reflejan manipulado (a color rosa) y que actualmente aparece en silencio. En este caso, y a diferencia de las violas y contrabajos, los músicos de atril no corrigieron nada. Los pentagramas de violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos del manuscrito se ven afectados por el borrado de la marca original, así como por marcas rosadas, en este pasaje que durante los compases 169, 170 y 171 refleja la nota *sib* en distintas tesituras.

Violín 2º: III movimiento, compás 2, en 6/7 el copista no escribe el compás, que es idéntico al compás 1 (y que en el manuscrito aparece reescrito por Falla, sin el signo de repetición literal del material musical); el músico de atril lo añade a lápiz, sin alterar el pentagrama ni hacer tachón alguno.

Violín 2º: III movimiento, compás 18, el copista no señala el cambio de armadura (se pasa de un bemol a ausencia de alteraciones), salvo en los cuadernillos 2/7 y 3/7 (donde sí aparece); debería haber señalado un becuadro para anular el *sib* de la armadura con la que comenzaba el tercer movimiento. El músico de atril de 1/7 lo añade a lápiz a la vez que escribe en letra *ojo cambia*; el de 4/7 lo escribe a lápiz como si fuera un becuadro en la nota *fa* (en clave de *sol*), que es la nota que tiene que tocar precisamente en ese compás.

Violín 2º: III movimiento, compás 34 –número 27 de ensayo–, en el cuadernillo 3/7 el copista no escribe *arco*, añadido por el músico de atril a lápiz. El manuscrito y las copias contienen la anotación de origen, al igual que en violines primeros, violas y violonchelos.

Violín 2º: III movimiento, compás 35, el copista no escribe dos (*solb* y *fab*) de las tres alteraciones (*solb*, *fab* y *mib*) que contiene la tercera parte del compás en semicorcheas y los añadidos de los músicos de atril se prestan a error. El cuadernillo 1/7 las añade a lápiz pero después borra el bemol del *sol*; el cuadernillo 6/7 cambia el *solb* por un *fa*#, el *fab* por un *mi* y el *mib* (que sí aparece escrito por el copista en todos los cuadernillos) por un *re*#, todo ello con bolígrafo azul; el cuadernillo 7/7 sólo añade el bemol al *sol*. El manuscrito contiene las tres alteraciones de origen con el lápiz de Falla.

Violín 2º: III movimiento, compases 37-38, este pasaje se halla modificado a tinta rosada a mano de Falla en su manuscrito, y se encuentra trasladado en A7 mediante uno de los cinco fragmentos de papel encolados¹¹⁶². El mismo afecta a los compases 37 y 38, y a los cinco pentagramas de la cuerda -violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos-; sobre el fragmento de papel, el copista –que no es el original, como demuestra la grafía y mayor redondez de las cabezas de las notas, así como otros trazos- reescribe dicho pasaje corregido y actualizado según las marcas rosadas del manuscrito. La notación de los violines segundos no se ve afectada por los cambios, aunque el músico de atril señala arcos y digitaciones desde el compás 33. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹¹⁶³.

Violín 2º: III movimiento, compás 65, en el cuadernillo 5/7 el copista olvida escribir *arco* dos veces (porque abre el material en *divisi*.; mientras que el manuscrito mantiene el material en un pentagrama); el músico de atril lo añade por duplicado a lápiz.

Violín 2º: III movimiento, compases 77-80, falta la voz inferior que crea el intervalo de sexta con la voz superior de los violines segundos (y que en el cuadernillo el copista abre en *divisi*). En el manuscrito el pasaje aparece retocado en rosa, porque Falla añadió la segunda voz en un estadio posterior; la misma se encuentra trasladada a la copia A7, pero no de origen¹¹⁶⁴.

¹¹⁶² El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de estos cinco fragmentos de papel pegados entre las páginas de A7, con la función de actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito. En concreto, este papel encolado es el segundo de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura.

¹¹⁶³ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

¹¹⁶⁴ Este pasaje también se encuentra modificado en rosa en el manuscrito en las líneas instrumentales de violas y violonchelos; véase violas [III, 77-80] y violonchelos [III, 77]. Las líneas instrumentales de

Violín 2º: III movimiento, compases 158-167 y compás 169, el copista escribe en los cuadernillos un material distinto al actual; este pasaje se halla corregido en rosa en el manuscrito y en A7 actualizado mediante dos fragmentos de papel pegados (compases 158-162 y compases 163-169) que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos¹¹⁶⁵. Todos estos instrumentos¹¹⁶⁶ se ven afectados por las modificaciones rosadas del manuscrito (los contrabajos en menor medida), no constanding los añadidos en los cuadernillos manuscritos respectivos, ni a mano del copista ni de los músicos de atril. MAT.A8 contiene, por tanto, la versión primigenia de la obra, antes de que Falla la modificara. En A8 estos compases aparecen actualizados directamente a mano del copista, así como sucede en las ediciones de Eschig.

oboes, fagotes, trompas 1ª-2ª, trompetas, celesta y arpa también resultan modificadas a color rosa en el manuscrito desde el compás [III, 77]. Las modificaciones de las trompetas y las del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer su notación remarcada en rosa en el manuscrito de Falla, constaba así con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). La notación rosada de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y celesta, en cambio, no aparece en MAT.A8, cuyos cuadernillos reflejan compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fue añadida por Falla de forma sobrevenida. Los oboes también resultan modificados en el manuscrito en los compases [III, 81-83], no siendo reflejados los cambios en los cuadernillos MAT.A8. Los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**); desconocemos por qué el material añadido en violines segundos y violas no fue de la misma forma transmitido en los ensayos a los músicos de atril respectivos.

¹¹⁶⁵ Este pasaje se halla corregido en A7 por dos fragmentos de papel (compases [III, 158-162] y compases [III, 163-169]) que actualizan la copia con las correcciones rosadas del manuscrito, y que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos. En concreto, estos papeles encolados son el tercero y cuarto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

¹¹⁶⁶ En este caso concreto, la frase temática en unísono de flautas, corno inglés, violines primeros y violas de los compases [III, 158, 159 y 160] aparece rosada en el manuscrito de Falla para flautas, corno inglés y violas; mientras que aparece a lápiz original en los violines primeros. Los músicos de atril de los cuadernillos manuscritos de flauta 1ª y corno inglés reescriben el pasaje a mano; los cuadernillos de las violas aparecen con un material distinto durante 13 compases –del [III, 158 al 170]–, aunque los dos primeros reflejan de origen la frase temática. Y los de los violines primeros se muestran acordes a la actualidad, por cuanto Falla los concibió y escribió así de origen. El resto de la cuerda, también afectada por los añadidos del manuscrito, aparece en los cuadernillos manuscritos en su estado primigenio, sin referencia a los añadidos de Falla ni a mano del copista ni de los músicos de atril. En un primer análisis de estos cuadernillos instrumentales manuscritos, pensamos que las ausencias de este tipo fueran debidas a despistes de su copista, sin embargo la distinta cronología de las marcas en el manuscrito, así como el empleo de las distintas herramientas en su factura, han hecho posible una explicación más rigurosa y fundamental del por qué de las mismas.

Handwritten musical score on aged paper. The top staff is marked with a circled "12" and "Tutti". The music features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The lyrics "a poco ma meno mosso" are written below the first staff, and "poco rit." is circled in the second staff. The tempo marking "a poco" is also present. The bottom staff includes the instruction "dim." and the lyrics "colla voce a poco". The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings like "p" and "pp".

Handwritten musical score on aged paper, featuring a large blue annotation "poco rit. Tempo" with "(1 = 100)" written below it. The score includes a piano accompaniment and vocal lines. The tempo marking "poco rit. = a tempo, ma meno mosso" is written in red ink. The score is heavily annotated with red ink, including "Tutti" markings, dynamic markings such as "pp", "p", "f", and "dim.", and various musical symbols like slurs and accents. A red box containing the number "42" is visible at the bottom center of the page.



Ilustración 32. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/7 de violines segundos.

III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, fragmento de la página 17, compases 158-173.

[OSM, carpeta de correspondencia 289bis].

Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,

III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, fragmentos de las páginas 96-97, compases 156-162 y 163-169 respectivamente, cuerda y piano.

Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung. [Dep RS 19/2].

Violín 2º: III movimiento, compases 223-227, Falla escribe en rosa en su manuscrito *divisi*, y añade *I solo* para la nota superior y *gli altri* para el acorde inferior *la-fa* (una octava inferior al acorde simultáneo de los violines primeros), marcas que no se encuentran trasladadas a los cuadernillos manuscritos. Ninguno de los 7 cuadernillos incluye anotación alguna al respecto en este fragmento, que el copista traslada *divisi a*

3, en tres pentagramas¹¹⁶⁷. Lo mismo sucede con la equivalencia de (corchea=corchea) entre paréntesis que figura al cambio de compás de 3/4 a 12/8, y que se halla presente en cuatro localizaciones en el manuscrito –tres a lápiz original de Falla y una añadida en rosa/rojo-; la misma está ausente en los cuadernillos y ninguno de los 7 músicos de atril incluye alguna anotación al respecto. La copia A7 tiene en este punto un papel pegado con todas las correcciones para violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos, incluyendo los añadidos del manuscrito¹¹⁶⁸; en cuanto a la equivalencia de (corchea=corchea), constituye una inscripción original del manuscrito, consecuentemente contemplada de origen en A7 (en cuatro localizaciones en cada una de las dos fuentes)¹¹⁶⁹.

Violas (6 cuadernillos):

Viola: copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso y lápiz rojo grueso. En todos los cuadernillos de esta cuerda, los números de ensayo suelen aparecer circulados por el músico de atril a lápiz azul y encima a lápiz rojo (además del circulado habitual del copista 1 con su tinta habitual del resto del material). El copista escribe *Piz* (en lugar de *Pizz.*). Las advertencias, modificaciones, añadidos y recordatorios de arcos y ligaduras de fraseo-articulación son constantes, en numerosas ocasiones contradiciendo las trasladadas por las copias manuscritas -más acusadamente en el III movimiento-. El cuadernillo 1/6 contiene en su portada un número de teléfono escrito a lápiz, presumiblemente de Madrid -7151413-, así como la siguiente anotación “Centro Limpieza, Calle Ceras¹¹⁷⁰ –Centro Salud- Jueves: 8h horas¹¹⁷¹”. Los cuadernillos 3/6 y

¹¹⁶⁷ También a tres pentagramas figura la notación de estos compases en los cuadernillos MAT.A8 de violines primeros y violas.

¹¹⁶⁸ Este papel encolado es el quinto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la copia A7; el fragmento de papel con las correcciones amplía a ocho pentagramas los cuatro originales del manuscrito, en un intento de clarificar el *divisi* final: -violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*), [III, 223-224]. Los contrabajos se mantienen en el pentagrama original de la copia, que no incluye el fragmento de papel. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

¹¹⁶⁹ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, así como el supuesto del compás [III, 223] en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de la cuerda en el capítulo [III, 5.4.4.].

¹¹⁷⁰ Decimos “presumiblemente en Madrid” porque es donde se llevaron a cabo los ensayos para el estreno de *Noches en los jardines de España* del 9 de abril de 1916 en el Teatro Real. No hemos localizado ninguna calle en Madrid denominada Ceras, aunque sí la calle Ceras en Valdemoro (Madrid) y la Plaza de Ceres en Vicalvaro (Madrid).

¹¹⁷¹ Parece el auto recordatorio que el músico de atril se hace así mismo de una cita médica. El 9 de abril de 1916 fue domingo, por lo que el jueves aludido en el cuadernillo pudo haber sido el 6 o el 13 de abril, teniendo en cuenta que son los jueves más cercanos a la fecha del estreno de *Noches*.

6/6 en este juego MAT.A8 son copias (fotocopias) del 1/6, seguramente por haberse extraviado o deteriorado los originales. Por defecto hablaremos del músico de atril del cuadernillo 1/6.

Violas: I movimiento, compás 43, hay confusión del copista en cuanto a la nota central del tresillo de semicorcheas del pentagrama inferior del *divisi*, en clave de *do* en tercera, y repetido tres veces en el compás (al igual que en [I, 45])¹¹⁷²: él intercambia la nota *mi* por un *do* de forma intermitente. En los cuadernillos 1/6 y 2/6 lo hace una vez; en 4/6 y 5/6 lo hace dos veces; los músicos de atril de los cuadernillos respectivos realizan las correcciones pertinentes.

Violas: I movimiento, compás 54, el copista escribe por error la nota *fa* en lugar de *mi* – clave de *do* en tercera¹¹⁷³; el músico de atril lo corrige a lápiz. En los cuadernillos 3/6 (copia de 1/6) y 5/6, el músico de atril escribe además *mi* en letra. El manuscrito indica claramente la nota *mi*.

Violas: I movimiento, compás 146, el músico de atril del cuadernillo 1/6 escribe a lápiz *Sigue Solo*, coincidiendo justo con el paso de página, por cuanto corresponde a él el “solo” de los siguiente 5 compases (compases 146-150).

Violas: I movimiento, compás 184, la copia A7 refleja una segunda voz (inferior) a color violeta (*re* blanca con puntillo) que aparece a lápiz en el manuscrito. Se trata de una de las escasas marcas violetas de A7 que trasladan inscripciones originales a lápiz del manuscrito a modo de revisión¹¹⁷⁴. Mientras que la introducción de marcas violetas en el manuscrito pertenece a una etapa intermedia¹¹⁷⁵ que imposibilita su reflejo original en los materiales manuscritos MAT.A8, la voz inferior de las violas aparece de origen a

¹¹⁷² El despiste del copista puede verse influido por la notación del compás [I, 41]; en ese caso la nota central del tresillo del pentagrama inferior del *divisi* de violas es *do*.

¹¹⁷³ El error del copista puede verse influido por la notación del compás [I, 50], de rítmica idéntica; mientras que en este caso las notas del pentagrama inferior del *divisi* de violas son *la* blanca y *fa* negra, en el compás que nos ocupa [I, 54] las notas son *la* blanca y *mi* negra.

¹¹⁷⁴ Véase el supuesto del compás [II, 74] en las violas, el de [I, 163] en violonchelos, así como el capítulo [III, 3.1.3.] en relación a los colores y grafías de la copia A7, en el que cada una de las marcas violetas del documento aparece individualizada.

¹¹⁷⁵ En concreto se trata de la fase intermedia³ de la cronología de introducción de marcas en el manuscrito, ubicada temporalmente en fechas cercanas a junio de 1920, al igual que las marcas azules de la categoría 4 del manuscrito. Véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la cronología de introducción de marcas en manuscrito y A7 respectivamente.

mano por su copista en los cuadernillos de las violas, dato que demuestra que es una inscripción original a lápiz del manuscrito que por alguna razón pasó por alto al copista de A7.

Violas: I movimiento, compás 208, en 1/6 el copista escribe por error un becuadro en el *fa* en lugar de un sostenido; el resto de cuadernillos son correctos. El músico de atril lo corrige a lápiz (armadura con cuatro sostenidos)¹¹⁷⁶.

Violas:**¹¹⁷⁷ II movimiento, compás 43, el manuscrito incorpora en rojo la dinámica *p subito* (al igual que en violines primeros, violines segundos y violonchelos). El músico de atril de 1/6 añade a lápiz *pp*; el resto de cuadernillos no contienen la anotación. El cuadernillo 2/6 escribe por error un sostenido en el *fa* (primera negra del compás en 3/4 en clave de *sol* y armadura con un bemol).

Violas: II movimiento, compás 74, el copista se sirve ampliamente en este pasaje del signo de repetición literal del material desde el compás [II, 67], a través de una barra diagonal que cada músico de atril retoca en su respectivo cuadernillo añadiendo los dos puntos¹¹⁷⁸; en [II, 74] añaden, además, un silencio de negra (y no una figura de dos semicorcheas-corchea, como indicaría la repetición literal del material del compás anterior [II, 73]), por cuanto así aparece en el manuscrito. El músico de atril 4/6 escribe, además, dos veces la figura de dos semicorcheas-corchea sobre la barra diagonal de [II, 74], seguidas de un silencio de negra poco comprensible, todo ello a lápiz. Este documento trasluce presumiblemente una marca anterior que, cotejada con A7, nos hace pensar que pudiera responder a una figuración rítmica igual a la que contienen los violines segundos (dos semicorcheas-corchea y dos silencios de negra en compás de 3/4); la pista proviene de la marca violeta en A7 (a lápiz en el manuscrito), la cual refleja en la segunda parte del compás una figura rítmica idéntica a la de la primera (dos

¹¹⁷⁶ El sostenido del *fa* no es necesario porque figura en la armadura; sin embargo Falla lo marcó de origen en su manuscrito porque el *fa* inmediatamente anterior era becuadro. Este compás en 3/4 y clave de *do* en tercera contiene las notas *fa#-sol* ♯ - *fa* (#); resulta probable que el copista adelantara el becuadro del *sol* al *fa*.

¹¹⁷⁷ La marca del músico de atril de 1/6 - *pp* - no es exactamente coincidente con la marca roja del manuscrito - *p subito*-; sin embargo, añadimos el doble asterisco porque el efecto sonoro, y por tanto el mensaje de la anotación, es similar.

¹¹⁷⁸ Los cuadernillos de los violonchelos reflejan estas mismas barras diagonales simples a mano del copista 1, mientras que el copista 2 añade los dos puntos al signo de repetición literal del material musical.

semicorcheas-corchea), que quizás podría haber olvidado señalar el copista de A7. Sin embargo, el signo de repetición literal del material musical del copista en MAT.A8 choca con esta hipótesis, al igual que sucede en su cotejo con los cuadernillos de violines segundos, los cuales reflejan de origen la rítmica correcta; probablemente la notación original de las violas fuera como la de los violonchelos, cuyo compás [II, 74] triplica la figura rítmica, en cuyo caso sí tendría lugar el signo de repetición literal del material musical tal cual. Las correcciones de Falla en su manuscrito tienden a una desaparición escalonada de la figura rítmica reiterada en la cuerda desde el compás [II, 67], la cual es eliminada consecutivamente a distancia de negra en violines segundos, violas y violonchelos. En cuanto a la marca violeta de A7, probablemente resulte de alguna de las revisiones de la copia, al igual que la del supuesto [I, 184] en violas o [I, 162] en violonchelos¹¹⁷⁹.

Violas: II movimiento, compás 82, en 1/6 el copista no incluye el becuadro del *do* (que anteriormente en ese mismo compás era sostenido), clave de *do* en tercera. En el resto de cuadernillos el becuadro aparece correcto.

Violas: II movimiento, compases 93-94, el copista no incluye el signo de *tr.* –trino– sobre la nota *la* blanca con puntillo ligada al siguiente compás (el trino debe hacerse con el *si*, el cual aparece bemol en la armadura), clave de *do* en tercera; mientras que en los compases previos 89-90 reflejó el signo *tr.* (sin alteración ni línea zigzag, aunque el músico de atril del cuadernillo 4/6 añadió a lápiz un becuadro entre paréntesis). Tan sólo los cuadernillos 1/6 y 5/6 añadieron a lápiz el *tr.* de los compases 93-94; pero 1/6 con un *si* mordente que no aparece en ninguna de las fuentes fundamentales manuscritas o editadas. El copista 2 de violines segundos incluyó de origen dos trinos paralelos correspondientes a las dos voces expresadas en *divisi*; el manuscrito refleja, así mismo, dos trinos paralelos en estos compases, mientras que A7 los amplía a tres, asignando el nuevo a las violas. Resulta un supuesto confuso de difícil aclaración, cuya complejidad aparece expuesta a través de dos posibles hipótesis en el capítulo [III, 8.6.] sobre las erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas provenientes de la copia A7.

¹¹⁷⁹ Véase este supuesto de [I, 184] en las violas, el de [I, 163] en violonchelos, así como el capítulo [III, 3.1.3.] en relación a los colores y grafías de la copia A7, en el que cada una de las marcas violetas del documento aparece individualizada.

Violas: II movimiento, compases 146-147, el copista no incluye el bemol en el *re* del pentagrama superior del *divisi*; el mismo figura a lápiz original en el manuscrito. El músico de atril lo añade a lápiz en cada uno de los cuadernillos.

Violas: II movimiento, compás 148 –número 20 de ensayo-, Falla reescribe a color rojo en su manuscrito las notas *si-fa* (clave de *do* en tercera), reescribiéndolas también en letra; las mismas constan correctamente de origen en los cuadernillos. Sin embargo la copia A7 refleja las notas *si-la* (conteniendo la nota *la* una línea adicional más que el *fa*, clave de *do* en tercera); aunque resulta difícil la visualización, es probable que Falla marcara estas anotaciones rojas en su manuscrito precisamente porque se hubiera equivocado al escribir la nota *fa*, añadiendo una línea adicional extra, pues la distancia espacial entre las dos notas del acorde podría parecer mayor que la necesaria. La copia A8, resulta correcta, al igual que las ediciones de Eschig (general y partes).

Violas:** II movimiento, compás 170, el músico de atril de cada cuadernillo corrige por medio de distintas herramientas de escritura¹¹⁸⁰ la nota *sib* (que aparecía como la blanca con puntillo del compás anterior [II, 169]), reescribiéndola una octava baja; la misma aparece así modificada a color rosa en el manuscrito de Falla, apreciándose, así mismo, una antigua marca a lápiz que ha sido borrada (de hecho los pentagramas de violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos del manuscrito se ven afectados por el borrado de la marca original, apareciendo con un fondo más claro, en este pasaje que durante los compases 169, 170 y 171 reflejan la nota *sib* en distintas tesituras). La corrección de la nota de los cuadernillos manuscritos debió, por tanto, ser comunicada por el director o por el mismo Falla durante los ensayos de preparación del estreno de *Noches*. En A7 dicha nota aparece corregida; también A8 y las ediciones de Eschig son correctas.

¹¹⁸⁰ Lápiz y tinta de pluma. Véanse las notas 915 en relación a la invención y la nota 996 en relación a estos materiales.

22

Poco animato

X ~~ff~~
X ~~pp~~ (muto in Piccolo)

c. i.
cl.
f-g.
c.
Tamp.

*Picc.
celesta* ~~ff~~ *mf* $\rightarrow 126$
Poco animato.

Poco animato

Poco animato

22

64

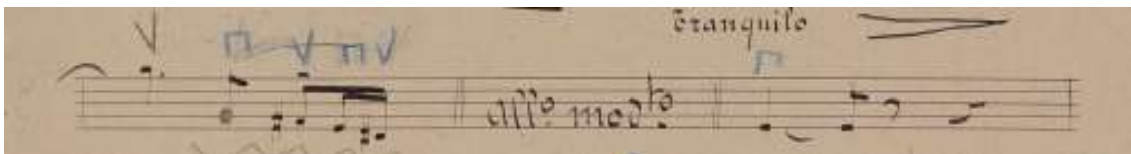
Ilustración 33. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
II –Danza lejana-, página 70, compases 169-176.
Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

Violas: III movimiento, compás 9 –número 23 de ensayo-, en los cuadernillos 4/6 y 5/6 el copista no escribe *arco*, añadido a lápiz azul y lápiz carbón por el músico de atril respectivo. La indicación aparece a lápiz original de Falla en su manuscrito.

Violas: III movimiento, compás 37, este pasaje se encuentra en el manuscrito marcado a color rosa en numerosas líneas instrumentales; además incluye indicación de los arcos en los violines primeros, también a tinta rosada y mano de Falla. El pasaje se halla trasladado en A7 mediante uno de los cinco fragmentos de papel encolados¹¹⁸¹. El mismo afecta a los compases 37 y 38, y a los cinco pentagramas de la cuerda -violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos-; sobre el papel, el copista –a través de una grafía algo distinta y una mayor redondez de las cabezas de las notas, así como de otros trazos- reescribe dicho pasaje corregido y actualizado según las marcas rosadas del manuscrito. El cuadernillo manuscrito de las violas incluye la frase temática principal, que en la versión que conocemos interpretan flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros -como reflejan las copias posteriores y la edición de Eschig-. No consta ninguna corrección al respecto del músico de atril, por cuanto así se debió de tocar en las primeras interpretaciones; el músico de atril, además, reproduce los mismos arcos que el *concertino*, por cuanto, como hemos dicho, al tiempo de MAT.A8 las violas duplicaban a los violines primeros. Estos arcos invierten, podríamos decir, los establecidos por Falla a color rosa en su manuscrito, los cuales presumiblemente fueron incluidos en una fase posterior; los mismos tienden a un fraseo más conclusivo del explicitado con la distribución de arcos original. La observación atenta de A7, que incorpora estos añadidos del manuscrito en su copia a mano del copista original -aunque no de origen-, deja entrever que el pasaje ahora otorgado a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros pertenecía al corno inglés y a las violas, junto a los violines primeros, que mantuvieron su material primigenio. Por algún motivo Falla quiso darle otro color tímbrico a esta frase. Tanto A8 como la edición orquestal de Eschig resultan

¹¹⁸¹ El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de estos cinco fragmentos de papel pegados entre las páginas de A7, con la función de actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito. En concreto, este papel encolado es el segundo de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura.

actualizadas¹¹⁸². El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹¹⁸³.



¹¹⁸² Este pasaje fue ampliamente modificado por Falla en su manuscrito a color rosa, afectando al viento madera y a la cuerda en general. Aunque los cambios parecen trasladados a la copia A7 a mano de su copista original, la observación atenta del documento refleja una modificación sobrevenida.

¹¹⁸³ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.



Ilustración 34. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/8 de violines primeros, *concertino*.

III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, fragmento de la página 15, compases 37-38; cuadernillo 4/6 de violas, fragmento de la página 14, compases 36-39 en *divisi*.

[OSM, carpeta de correspondencia 289bis].

Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,

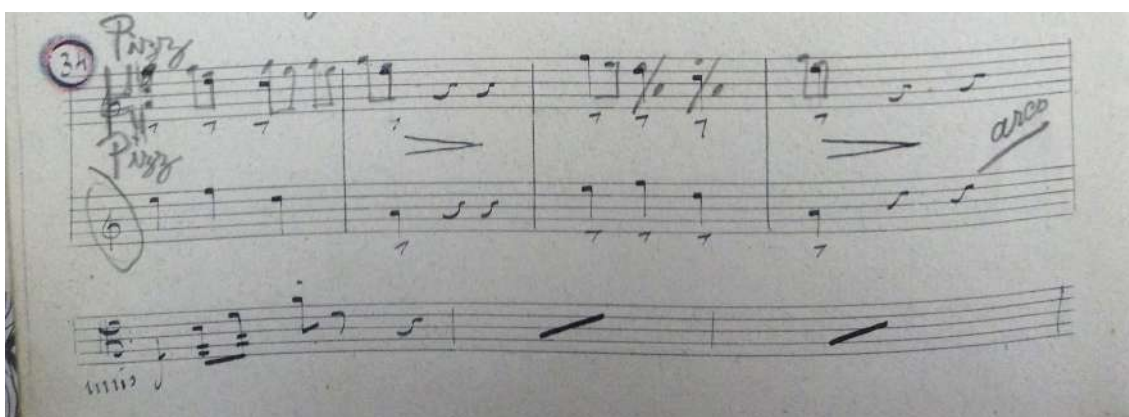
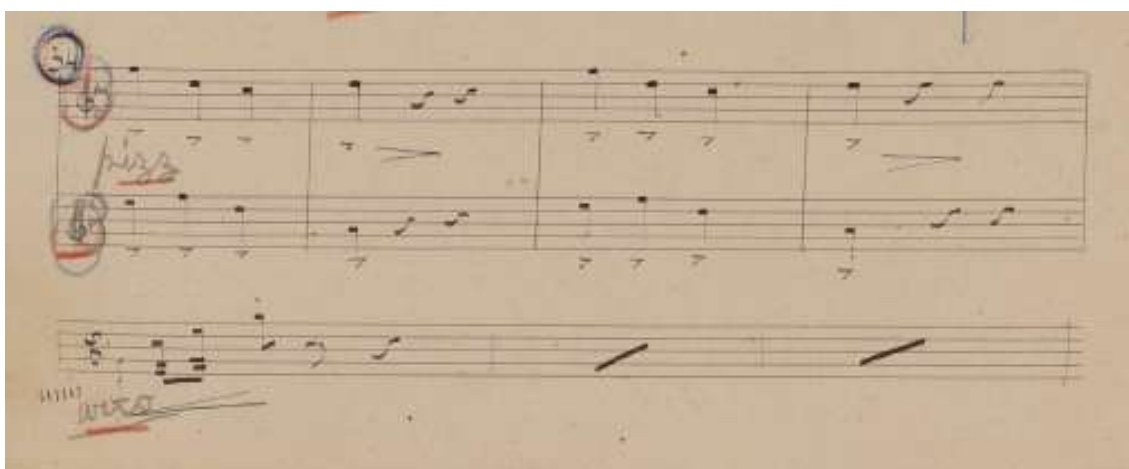
III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, fragmento de la página 77, compases 34-38.

Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung. [Dep RS 19/2].

Violas: III movimiento, compases 77-80, durante cuatro compases los dos pentagramas del *divisi* de las violas contiene un texto musical diferente al que muestra el manuscrito a color rojo, el cual, a su vez, incluye dos *X* en el mismo color en el margen derecho para llamar la atención de las correcciones. De hecho, el manuscrito muestra de origen una clave de *sol* (a lápiz en el compás 77, que no era necesaria porque las violas venían tocando en esta clave desde la última corchea del compás 75) que aparece tachada con dos barras en rojo; con el mismo color Falla anotó *arco sul ponticello* para la voz superior y (*pizz sempre*) para la voz inferior¹¹⁸⁴. No existe marca o anotación alguna en

¹¹⁸⁴ Este pasaje también se encuentra modificado en rojo en violines segundos y violonchelos; véase violines segundos [III, 77-80] y violonchelos [III, 77]. Las líneas instrumentales de oboes, fagotes, trompas 1ª-2ª, trompetas, celesta y arpa también resultan modificadas a color rosa en el manuscrito desde el compás [III, 77]. Las modificaciones de las trompetas y las del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer su notación remarcada en rosa en el manuscrito de Falla, constaba así con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). La

los cuadernillos manuscritos, lo cual indica que reflejan la versión primigenia tal cual se interpretó durante los ensayos de la obra. Sin embargo, en el cuadernillo 5/6 aparece escrita a lápiz por el músico de atril una nueva versión de los cuatro compases del pentagrama superior, que, a pesar de asemejarse más a la versión del manuscrito, tampoco es la misma; este cuadernillo se halla sumamente anotado y escrito, con anotaciones a lápiz muy numerosas y marcadas. No deja de ser llamativo que esta versión se encuentre tan sólo en uno de los seis cuadernillos manuscritos. La copia A7 aparece corregida, pero no de origen (de hecho, mantiene la clave de *sol* redundante del compás 77).



notación rosada de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y celesta, en cambio, no aparece en MAT.A8, cuyos cuadernillos reflejan compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fue añadida por Falla de forma sobrevenida. Los oboes también resultan modificados en el manuscrito en los compases [III, 81-83], no siendo reflejados los cambios en los cuadernillos MAT.A8. Los violonchelistas introducen los añadidos del manuscrito a mano en sus cuadernillos (**); desconocemos por qué el material añadido en violines segundos y violas no fue de la misma forma transmitido en los ensayos a los músicos de atril respectivos.



Ilustración 35. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 4/6 y 5/6 de violas.
 III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-, fragmento de la página 16, compases 77-83.
 [OSM, carpeta de correspondencia 289bis].
 Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
 III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-,
 fragment de la página 85, compases 77-78, cuerda.
 Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung, [Dep RS 19/2].

Violas: III movimiento, compás 91 –número 36 de ensayo-, el copista olvida copiar dos compases ([III, 91-92]) en el cuadernillo 4/6, que reescribe en el borde inferior derecho de la misma página, con la llamada de atención *ojo*. El músico de atril, además, anota a lápiz un signo de llamada en el lugar donde faltan los dos compases y en el lugar donde están reescritos, para hacerlo más visible.

Violas: III movimiento, compás 101 –número 37 de ensayo-, en el cuadernillo 5/6 el copista olvida copiar cinco compases que repiten el mismo material ([III, 101-105]): un

mib blanca con puntillo en tremolo y *forte* (clave de *do* en tercera). El músico de atril los añade a lápiz azul con un ingenioso sistema de barras de repetición.

Violas: III movimiento, compases 158-170 –número 42 de ensayo-, en los compases 158 y 159 el copista refleja de origen la frase temática de las violas (doblando a flauta 1ª, corno inglés y violines primeros)¹¹⁸⁵, precedidas por un arpeggio anticipado similar al de la mano derecha del piano del compás 158 con las notas *sol-mi* (las del piano son *re-sol*); el resto de compases hasta el 170 reflejan una sola voz, mayormente a base de blancas con puntillo (frente a la versión actual en la que resultan permanentemente dos voces). Mientras que los músicos de atril de flauta 1ª y corno inglés incluyen en su cuadernillo las notas correspondientes al tema principal –que se extiende durante los compases 158, 159 y 160-, las cuales resultaban ausentes a mano del copista, no hay rastro de modificaciones en los compases posteriores de los cuadernillos de las violas. Este hecho podría recrear la hipótesis de que estas modificaciones correspondan a distintos periodos temporales, siendo las de las violas posteriores y, por tanto, no siendo añadidas por sus músicos de atril. Sin embargo, no puede constatarse esta hipótesis, pues el manuscrito muestra las correcciones a cargo de una misma mano –la de Falla- y a un mismo color –rosa/rojo-; es cierto que se aprecian más limpios los añadidos de flauta y corno inglés que los de violas y el resto de la cuerda, pero esto puede ser debido a que los primeros se escribían sobre pentagramas en blanco mientras que los segundos conllevaban borrado de lo escrito originalmente. Como hemos mencionado, este pasaje se halla corregido en rojo en el manuscrito, el cual resulta actualizado en A7 mediante dos fragmentos de papel pegados (compases 158-162 y compases 163-169) que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos¹¹⁸⁶; el pentagrama de las violas resulta el más extenso en su corrección (compases 158-171), como puede apreciarse en el manuscrito.

¹¹⁸⁵ En este caso concreto, la frase temática en unísono de flautas, corno inglés, violines primeros y violas de los compases 158, 159 y 160 aparece rosada en el manuscrito de Falla para flautas, corno inglés y violas; mientras que aparece a lápiz original en los violines primeros. Los músicos de atril de los cuadernillos manuscritos de flauta 1ª y corno inglés reescriben el pasaje a mano; y los de los violines primeros se muestran acordes a la actualidad, por cuanto Falla los concibió y escribió así de origen. En cuanto a la cuerda, no aparece ningún añadido rosado en los cuadernillos manuscritos (ni a mano del copista ni de los músicos de atril). En un primer análisis de estos cuadernillos instrumentales manuscritos, pensamos que las ausencias de este tipo fueran debidas a despistes de su copista, sin embargo la distinta cronología de las marcas en el manuscrito, así como el empleo de las distintas herramientas en su factura, han hecho posible una explicación más rigurosa y fundamental del por qué de las mismas.

¹¹⁸⁶ En concreto, estos papeles encolados son el tercero y cuarto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados entre sus páginas.

Violas: III movimiento, compases 223-227, Falla escribe en rojo en su manuscrito *divisi*, y añade *I sola* para la voz superior y *le altre* para el acorde inferior *la-fa* (unísono con los violines segundos), marcas que no se encuentran trasladadas a los cuadernillos manuscritos. Ninguno de los 6 cuadernillos incluye anotación alguna al respecto en este fragmento, que el copista traslada *divisi a 3*, en tres pentagramas¹¹⁸⁷. Lo mismo sucede con la equivalencia de (corchea=corchea) entre paréntesis que figura al cambio de compás de 3/4 a 12/8, y que se halla presente en cuatro localizaciones en el manuscrito –tres a lápiz original de Falla y una añadida en rosa/rojo-; la misma está ausente en los cuadernillos y ninguno de los 7 músicos de atril incluye alguna anotación al respecto. La copia A7 tiene en este punto un papel pegado con todas las correcciones para violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos, incluyendo los añadidos del manuscrito¹¹⁸⁸; en cuanto a la equivalencia de (corchea=corchea), constituye una inscripción original del manuscrito, consecuentemente contemplada de origen en A7 (en cuatro localizaciones en cada una de las dos fuentes)¹¹⁸⁹.

Violonchelos: (5 cuadernillos).

Violonchelo: copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso (referido mayormente a indicaciones de arcos), lápiz rojo grueso, rotulador grueso negro. En todos los cuadernillos de esta cuerda, los números de ensayo suelen aparecer circulados por el músico de atril a lápiz azul y encima a lápiz rojo (además del circulado habitual del copista 1 con su tinta habitual del resto del material). El copista escribe *Piz* (en lugar de *Pizz.*). Las advertencias, modificaciones, añadidos y recordatorios de arcos y ligaduras de fraseo-articulación son constantes, en numerosas ocasiones contradiciendo las trasladadas por las copias manuscritas -más acusadamente en el III movimiento-. Por defecto hablaremos del músico de atril del cuadernillo 1/5.

¹¹⁸⁷ También a tres pentagramas figura la notación de estos compases en los cuadernillos MAT.A8 de violines primeros y segundos.

¹¹⁸⁸ Este papel encolado es el quinto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la copia A7; el fragmento de papel con las correcciones amplía a ocho pentagramas los cuatro originales del manuscrito, en un intento de clarificar el *divisi* final: -violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*), [III, 223-224]. Los contrabajos se mantienen en el pentagrama original de la copia, que no incluye el fragmento de papel. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

¹¹⁸⁹ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, así como el supuesto del compás [III, 223] en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de la cuerda en el capítulo [III, 5.4.4.].

Violonchelos: I movimiento, compás 32, el copista no incluye el becuadro del *re* (armadura con cuatro sostenidos) que sí escribe dos compases después en un material idéntico. Todos los cuadernillos, a excepción del 5/5 lo añaden a lápiz. El manuscrito es correcto de origen en este punto.

Violonchelos: I movimiento, compás 45, en el cuadernillo 4/5 el copista escribe dos silencios de negra en lugar del signo de repetición literal del material que escribe Falla en su manuscrito en la segunda y tercera parte del compás -6/8 que suena a 3/4-. El músico de atril lo corrige a lápiz.

Violonchelos: I movimiento, compás 64, el copista no incluye la indicación *arco* en el pentagrama inferior del *divisi*; dicha indicación aparece a lápiz original en el manuscrito. Todos los cuadernillos, a excepción del 4/5 y 5/5 lo añaden a rotulador negro o a lápiz. En este mismo compás el copista escribe *fa* en lugar de *re* en la primera semicorchea del pentagrama inferior del *divisi*, nota que es corregida por todos los músicos de atril, añadiendo los de 2/5 y 4/5 el nombre de la nota además en letra.

Violonchelos: I movimiento, compás 155, en el manuscrito los reguladores del contrabajo (creciente y decreciente) se hallan añadidos por Falla en rojo (mientras que los de violines primeros, violines segundos y violas aparecen de origen a lápiz); la línea de los violonchelos no refleja reguladores, ni originales ni añadidos. Los cuadernillos manuscritos no reflejan dinámica alguna. La copia A7 no contempla los reguladores de violonchelos y contrabajos; A8 contempla los de toda la cuerda, salvo los inexistentes de los violonchelos. Las ediciones de Eschig (general y partes) amplían los reguladores a la línea de los violonchelos¹¹⁹⁰.

Violonchelos: I movimiento, compás 157, el copista no incluye el calderón del manuscrito en 1/5 y 2/5; 1/5 añade a lápiz una respiración, 2/5 añade el calderón. El resto de cuadernillos son correctos.

¹¹⁹⁰ Urtext Partitura General 2018 hace lo propio.

Violonchelos: I movimiento, compás 163, los músicos de atril de los cinco cuadernillos tachan el *mib* negra en clave de *fa* del pentagrama inferior del *divisi*; dicha nota figura en el manuscrito de origen, sin inclusión del bemol ni de la indicación *pizz.*, parámetros ambos efectuados a color violeta en el manuscrito, y añadidos a lápiz por los músicos de atril. Los mismos aparecen en A7 a semejanza del manuscrito, con el mismo color y a mano de Falla, como sucede siempre con la herramienta violeta¹¹⁹¹. La copia A8 y la edición de Eschig incluyen el *mib* en el pentagrama inferior de los violonchelos; pero existe cierta confusión sobre la asignación de este material (negra *mib pizzicato* en la primera parte del compás 3/4, seguida de dos silencios de negra) a los violonchelos o a los contrabajos, que a simple vista puede parecer que pertenezca a los segundos, dada su ubicación inferior en el sistema de pentagramas (aunque el margen lateral del *divisi* indica claramente en ambas fuentes *V.C.* –violonchelos-). En el compás 161 el manuscrito advertía a lápiz *I solo* en el pentagrama superior de los violonchelos y *Gli altri* en el inferior un compás después (162)¹¹⁹², anotaciones que recogió de origen el copista de MAT.A8 incluyendo tal material en los cinco cuadernillos de los violonchelos. Sin embargo, la totalidad de los músicos de atril tacharon la nota, probablemente siguiendo las instrucciones del director de orquesta¹¹⁹³ que, a su vez, pidió su inclusión en los cuadernillos de los contrabajos¹¹⁹⁴. Los materiales editados de Eschig aumentan la confusión, no otorgando tal material a los violonchelos, sino a los contrabajos en un claro error del copista que extrajo los materiales manuscritos de la

¹¹⁹¹ Mayor información al respecto está incluida en los capítulos [III, 2.1.2.] y [III, 3.1.3.] sobre los colores y grafías del manuscrito y de A7 respectivamente. Las marcas violetas del manuscrito pertenecen a la fase intermedia³, datada en fechas cercanas a junio de 1920, y por ello ausentes de origen en los materiales MAT.A8; véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la cronología de introducción de marcas en manuscrito y A7 respectivamente.

¹¹⁹² A7 traslada la indicación *Gli altri* a color violeta, mientras que la marca aparecía de origen a lápiz en el manuscrito; el hecho de que los materiales MAT.A8 la incluyan de origen por su copista confirma la hipótesis ya comentada para los supuestos [I, 184] y [II, 74] de las violas.

¹¹⁹³ Esta asignación de material a los contrabajos contradice la escritura del manuscrito, que es clara al respecto en la adjudicación a los violonchelos, con la especificación expresa de Falla *Gli altri*. También los violines primeros y las violas habían resultado divididos en el pasaje, indicando Falla en [I, 161] *I sola/le altre* (violas) y en [I, 162] *I solo/gli altri* (violines primeros); todo ello a lápiz. A7 incluyó de origen todas las anotaciones sobre el reparto, con dos excepciones: la ausencia de *Gli altri* en los violonchelos (añadido en violeta a modo de revisión) y el error de la expresión *gli altri* referida a las violas (la cual resultó corregida por un tercero como *le altre*, a semejanza del manuscrito, el cual refleja un italiano correcto en relación al género y número del término “violas”).

¹¹⁹⁴ Véase contrabajos [I, 163]; todos los músicos de atril incluyen en sus cuadernillos la nota *mi* (sin el *bemol*), apareciendo duplicada por aparecer el material desdoblado en dos pentagramas en *divisi* desde el compás [I, 154].

copia A7 al fin editorial¹¹⁹⁵; los cuadernillos editados de los violonchelos del *Materiel n°20017* de la OSM reflejan, por el contrario, la nota *mib* añadida a mano por sus músicos de atril, así como la misma nota circulada y tachada en los cuadernillos de los contrabajos¹¹⁹⁶.

Violonchelos:* I movimiento, compás 188, la anotación en rojo del manuscrito referida al valor rítmico es trasladada de origen en los materiales manuscritos (*do-la* blanca con puntillo). Sin embargo la copia A7 conserva una figuración distinta, que quizás fuera la original del manuscrito antes de ser corregida: blanca ligada a corchea y silencio de corchea, compás de 3/4.

Violonchelos: I movimiento, compás 216 –número 24 de ensayo-, el copista no añade, al igual que en el pentagrama de los contrabajos, el quinto bemol de la nueva armadura (*solb*), salvo en el cuadernillo 5/5. De forma consecuente en el compás 226 –número 26 de ensayo- no añade, así mismo, el quinto becuadro que anula la anterior armadura (*solb*) e indica la nueva de cuatro sostenidos, salvo en el cuadernillo 5/5, que es correcto en todos los conceptos. El quinto bemol es añadido a lápiz o a tinta por todos los músicos de atril, en cambio el quinto becuadro es sólo añadido por 2/5. El manuscrito de Falla es correcto de origen en los cambios de armadura comentados y los cuadernillos manuscritos de violines primeros, violines segundos y violas también lo son.

Violonchelos: I movimiento, compás 216 –número 24 de ensayo-, los cuadernillos manuscritos contienen la nota *do♯* negra ligada a corchea, como seguramente figuraba en el manuscrito antes de ser corregido en rojo con un *do♯* blanca con puntillo ligado en el siguiente compás a una negra (seguida de dos silencios de negra). La copia A7 se halla corregida de forma visible por el copista, con una pluma de trazo más gordo que añade también los dos silencios de negra del compás 217.

¹¹⁹⁵ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado). El error pudo proceder también del grabador de las planchas; como sabemos, dicha grabación de planchas procedió de la copia que extrajo “un très bon copiste” de París durante el mes de agosto de 1920, bajo encargo de Eschig.

¹¹⁹⁶ Urtext Partitura General 2018 mantiene el material de [I, 163] en el pentagrama inferior del *divisi* de violonchelos.

Violonchelos: *I movimiento, compases 240-243, el manuscrito se halla retocado en los cuatro últimos compases de este movimiento en flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas, violonchelos y contrabajos de la mano de Falla; aunque aparentemente resulta un mismo color de las correcciones, podríamos hacer una distinción entre la tinta rosada de las flautas y la tinta roja del resto¹¹⁹⁷. Las anotaciones se corresponden con la re-instrumentación y duración del acorde final del movimiento I (*Do#Mayor*), el cual resuena durante los últimos cuatro compases del movimiento; sin embargo se interrumpe en el compás 241 para volver a ser atacado en el compás 242¹¹⁹⁸. El material MAT.A8 de este instrumento incluye de origen la duración prolongada del compás 241, según las marcas rosadas del manuscrito. Las modificaciones aparecen trasladadas a A7 aparentemente de origen por el copista, aunque de nuevo la observación atenta refleja que se trata de una marca sobrevenida. El material de los violonchelos refleja en rojo en el manuscrito las notas *sol-do* en clave de *fa* (armadura de cuatro sostenidos) durante los cuatro últimos compases del movimiento I; sin embargo los materiales manuscritos escriben *do-sol*, manteniendo el *sol* rojo del manuscrito pero bajando el *do* de octava, como constaba originalmente en el manuscrito y puede vislumbrarse tras una observación atenta.

Violonchelos:** II movimiento, compás 33, hay confusión respecto al número de instrumentistas que deben tocar: (*Sempre 4 soli*) está añadido en rojo en el manuscrito de Falla. Los músicos de atril lo añaden en sus cuadernillos a lápiz, presumiblemente siguiendo las instrucciones del director de orquesta, pero de manera algo confusa y

¹¹⁹⁷ Tan sólo los añadidos del manuscrito en flautas y violonchelos se encuentran trasladados de origen en los materiales manuscritos MAT.A8; parece como si los pentagramas de las flautas estuvieran previamente vacíos, hecho que desmiente la notación que aparece en el cuadernillo MAT.A8 de flauta 1ª. Véase el compás [I, 240-243] en flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas y contrabajos en los apartados respectivos de este capítulo.

¹¹⁹⁸ La terminación del acorde en [I, 241] antes de volver a ser atacado en [I, 242] resulta confuso a causa de las marcas rosadas del manuscrito en numerosas líneas instrumentales. La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos; por ello Falla quiso unificar la misma duración en todas las líneas instrumentales que contenían alguna nota del acorde final del movimiento, incluido el piano, que así aparece de origen en el manuscrito. Sin embargo, induce a error la marca rosada del manuscrito incluso en las líneas que así constaban de origen, haciendo pensar que la prolongación de la duración fue sobrevenida en todos los casos.

desordenada¹¹⁹⁹; por ejemplo, en 1/5 resulta equívoco el número 4 de ensayo circulado a tinta original y lápiz rojo seguido de la inscripción original *solo* (el manuscrito señalaba *soli* a lápiz original). El músico de atril completa la información escribiendo *4 celli* a lápiz azul y gran tamaño.

Violonchelos:** II movimiento, compás 48, los músicos de atril, a excepción del cuadernillo 4/5, añaden a lápiz un regulador decreciente, que aparece en rojo en el manuscrito.

Violonchelos: II movimiento, compás 53, el copista escribe por error un *la* sostenido en lugar de un *fa*#, aunque dos compases antes, en [II, 51], lo escribió bien. Los cuadernillos 1/5, 2/5 y 5/5 corrigen la nota a tinta, a la vez que reescriben el nombre de la misma en letra al lado; los cuadernillos 3/5 y 4/5 corrigen la nota sobre el pentagrama. El manuscrito es correcto de origen.

Violonchelos: II movimiento, hay confusión en cuanto al número de instrumentistas que deben tocar en los compases 81-86. El compás 81 del manuscrito indica de origen con el lápiz a mano de Falla *1 de la 1ª metá* sobre el pentagrama de los violonchelos; y *2 de la 2ª metá* bajo el mismo pentagrama, aludiendo a las dos voces simultáneas que llevan a cabo los violonchelos en este fragmento (posteriormente corrige en rojo la expresión al italiano, convirtiendo *de la* en *della*). El compás 84 del manuscrito indica, de nuevo de origen con el lápiz a mano de Falla, y entre paréntesis el número (3) para la voz inferior de los violonchelos; y posteriormente, al compás 85 los números (2) y (4) arriba y abajo del pentagrama de los violonchelos respectivamente. También añadió en rojo el término *soli* junto a cada uno de los tres números entre paréntesis, así como *solo* en la expresión *1 de la 1ª metá* y *soli* en *2 de la 2ª metá*. El copista de los materiales MAT.A8 no trasladó ninguno de estos números a los cuadernillos manuscritos; queremos hacer notar que eran cinco los cuadernillos de violonchelo involucrados en este juego. Los músicos de atril de 1/5 y 2/5 no anotan nada en su partitura; 3/5 escribe *2 soli* y *4 soli* a lápiz en el compás 85, a la vez que añade *tutti* un compás después -anotación que no es acorde con el manuscrito de Falla, que sólo escribe *tutti*, de origen, en el compás 91

¹¹⁹⁹ El manuscrito también añade en rojo: (*Sempre 6 soli*) para violines segundos, (*Sempre 4 soli*) para violas y (*4 soli*) para contrabajos.

(aunque vienen tocando todos al unísono desde la segunda parte del compás 86, donde se unifican las dos voces); el cuadernillo 4/5 también añade *tutti* en el compás 86 (igual que 3/5); y 5/5 añade (2) y (4) entre paréntesis en el compás 85 y *tutti* al siguiente compás (igual que 3/5). El director de orquesta, por tanto, debió dar estas indicaciones a los músicos durante los ensayos; y es probable que el número de violonchelistas se ampliara a seis, siendo coherentes con las indicaciones introducidas en los cuadernillos. La copia manuscrita A7 incluye de origen todas las anotaciones a lápiz comentadas para el manuscrito; y las expresiones *de la 1^a/2^a metá* corregidas en rojo en el manuscrito restan en su versión primigenia; tampoco consta el *tutti* que los músicos de atril 3/5, 4/5 y 5/5 incluyen en el compás 86 de sus cuadernillos y que Falla no escribe hasta el compás 91.

Violonchelos: II movimiento, compás 113, en 2/5 el copista escribe por error la nota *la* blanca con puntillo en lugar de un *sol*; la misma es corregida a lápiz por el músico de atril.

Violonchelos: II movimiento, compás 149, el copista en los cuadernillos 1/5 y 3/5 escribe por error *re-la* (en la voz inferior de los violonchelos), en lugar de *fa-la*, que es como figura en el manuscrito con el lápiz original. El músico del cuadernillo 2/5, que contenía las notas correctas, cambia a lápiz el *fa* por el *re*, a semejanza de los compañeros de atril de 1/5 y 3/5, que no hacen corrección alguna; en 4/5 el copista descubre su propio error y reescribe las notas correctas, borrando el *re*; el cuadernillo 5/5 es correcto, anotando *fa-la* (presumiblemente tras la auto corrección que el propio copista hizo)¹²⁰⁰. El compás aparece correcto de origen en manuscrito y A7, así como en A8 y en las ediciones de Eschig.

Violonchelos: II movimiento, compás 170, los cuadernillos manuscritos reflejan la notación original del manuscrito, representada en este caso por una blanca con puntillo en tremolo sobre el *sib* una octava superior al del compás 171. En este caso, y a diferencia de las violas y contrabajos, los músicos de atril no corrigieron nada. Los pentagramas de violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos del manuscrito se

¹²⁰⁰ Según reflejan los distintos materiales manuscritos de los violonchelistas en MAT.A8, en el compás [I, 149] sonaría el acorde de *Re menor*: *re-fa-la* (junto a la nota *si* de la voz superior); cuadernillos 1/5, 2/5, 3/5 tocarían las notas *re-la* y cuadernillos 4/5 y 5/5 tocarían las notas *fa-la*.

ven afectados por el borrado de la marca original, así como por marcas rosadas, en este pasaje que durante los compases 169, 170 y 171 refleja la nota *sib* en distintas tesituras.

Violonchelos: III movimiento, compases 37-38, este pasaje se halla modificado a tinta rosada a mano de Falla en su manuscrito, y se encuentra trasladado en A7 mediante uno de los cinco fragmentos de papel encolados¹²⁰¹. El mismo afecta a los compases 37 y 38, y a los cinco pentagramas de la cuerda -violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos-; sobre el fragmento de papel, el copista –que no es el original, como demuestra la grafía y mayor redondez de las cabezas de las notas, así como otros trazos- reescribe dicho pasaje corregido y actualizado según las marcas rosadas del manuscrito. La notación de los violines segundos no se ve afectada por los cambios, aunque el músico de atril señala arcos y digitaciones desde el compás 33; la de los violonchelos tampoco resulta modificada. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹²⁰².

Violonchelos:** III movimiento, compases 77-83, los cuadernillos manuscritos aparecen con la indicación de siete compases de espera. Sin embargo el manuscrito aparece corregido con tinta rosada, añadiendo la nota *re* con trino –clave de *do* en cuarta-, que aparece con distintas figuraciones rítmicas a través de los siete compases¹²⁰³. Al contrario que violines segundos y violas, que también se hallan modificados en rosa en el manuscrito de Falla durante estos compases¹²⁰⁴, resulta

¹²⁰¹ El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de estos cinco fragmentos de papel pegados entre las páginas de A7, con la función de actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito. En concreto, este papel encolado es el segundo de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura.

¹²⁰² La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

¹²⁰³ El pasaje queda así corregido por Falla en su manuscrito: [III, 77] *re* blanca con puntillo en trino y dinámica *f* (*forte*); [III, 78] *re* negra picada y con acento, junto a dos silencios de negra; [III, 79] y [III, 80] repetición de los compases 77 y 78, marcados en el manuscrito con el signo de repetición literal del material; [III, 81] *re* negra ligada a corchea picada y con acento, todo en trino; [III, 82] y [III, 83] repetición del compás 81, marcados en el manuscrito con el signo de repetición literal del material musical.

¹²⁰⁴ Este pasaje también se encuentra modificado en rojo en el manuscrito para violines segundos y violas; véase violines segundos [III, 77-80] y violas [III, 77-80]. Desconocemos por qué el material añadido en violines segundos y violas no fue de la misma forma transmitido en los ensayos a los músicos de atril respectivos. Las líneas instrumentales de oboes, fagotes, trompas 1ª-2ª, trompetas, celesta y arpa también resultan modificadas a color rosa en el manuscrito desde el compás [III, 77]. Las modificaciones de las trompetas y las del arpa aparecen de origen en MAT.A8, lo que indica que, a pesar de aparecer su notación remarcada en rosa en el manuscrito de Falla, constaba así con anterioridad (no añadimos por ello el asterisco que denota su inclusión a mano del copista). La notación rosada de los fagotes, las trompas 1ª y 2ª y celesta, en cambio, no aparece en MAT.A8, cuyos cuadernillos reflejan compases de espera (los primeros en [III, 81-82 y primeras dos partes de 83]), hecho que indica que fue añadida por Falla de

interesante observar en los violonchelos cómo cada músico de atril resuelve la cuestión en su cuadernillo, presumiblemente en respuesta a las instrucciones dadas por el director de orquesta. El músico de atril del cuadernillo 1/5 reescribe el pasaje a bolígrafo azul¹²⁰⁵ con signos de repetición sobre el espacio de los siete compases de espera; 2/5 escribe a bolígrafo algo desgastado y en letra las siguientes palabras “*se espera del talento del profesor toque lo que falta*”, y además reescribe a lápiz el pasaje completo en el margen inferior de la carilla adjunta del cuadernillo con la llamada *ojo*¹²⁰⁶. El músico de atril del cuadernillo 3/5 reescribe el pasaje a lápiz de forma poco rigurosa, manteniendo el *re* blanca con puntillo ligada permanentemente, pero sin respetar la distinta figuración rítmica introducida por Falla; 4/5 (al igual que su compañero del 2/5) reescribe el pasaje a lápiz en la carilla adjunta del cuadernillo; 5/5 lo reescribe en la misma carilla adjunta a pluma azul, bajo la llamada de un asterisco. La copia A7 incluye, así mismo, estas correcciones a semejanza de la grafía y herramienta del copista, pero no de origen¹²⁰⁷.

Violonchelos: III movimiento, compases 104-105, parece que el copista tuviera confusión con el compás de 6/8 que es introducido en [III, 101], resultando muy clara su escritura en el manuscrito. El compás [III, 104] del manuscrito refleja: corchea, silencio de corchea, corchea con signo de *tenuto* (el copista de MAT.A8 escribe negra) y ligada a una negra con puntillo; y el compás [III, 105]: negra con puntillo que viene ligada del compás anterior, silencio de corchea, negra con signo de *tenuto*. En el cuadernillo 3/5 el músico de atril corrige la figuración rítmica a lápiz, sin embargo la corrección no queda clara porque tacha un puntillo que era correcto (en cambio no tacha el incorrecto), y sin embargo no corrige una negra errónea del copista en corchea. Los cuadernillos 1/5, 2/5, 4/5 y 5/5 no realizan ninguna corrección. En los contrabajos la figuración rítmica es idéntica y es reflejada por el copista sin error alguno¹²⁰⁸.

forma sobrevenida. Los oboes también resultan modificados en el manuscrito en los compases [III, 81-83], no siendo reflejados los cambios en los cuadernillos MAT.A8.

¹²⁰⁵ Puesto que otros cuadernillos de los violonchelos reflejan la misma corrección a lápiz y pluma, mantenemos en este supuesto los dos asteriscos [**] con el significado que conlleva; sin embargo, dada la coincidencia con la corrección a bolígrafo en otros casos, no podemos confirmar que las marcas sean anteriores a su inclusión en el manuscrito original de Falla. Véanse las notas 915 en relación a la invención y la nota 996 en relación a estos materiales.

¹²⁰⁶ No podemos confirmar que todas las inscripciones pertenezcan a la misma mano.

¹²⁰⁷ Como el manuscrito, la transcripción corregida del pasaje en A7 incluye los signos de repetición literal del material en los compases [III, 79, 80, 82 y 83].

¹²⁰⁸ Véase contrabajos [III, 104].

Violonchelos: III movimiento, compás 119, en el cuadernillo 2/5 el copista escribe por error un *do* en lugar de un *mi*, dentro de la octava *la-la* (clave de *fa*). El músico de atril lo corrige a lápiz.

Violonchelos: III movimiento, compás 126 -número 39 de ensayo-, en el cuadernillo 4/5 el copista escribe tres compases de espera en lugar de cinco, que sería lo correcto (del compás 126 al 130). El músico de atril lo corrige a lápiz.

Violonchelos: III movimiento, compás 136 –número 40 de ensayo-, el músico de atril del cuadernillo 1/5 reescribe de forma más circular las notas, sobre las originales del copista, que aparecen más rectilíneas. En este pasaje los violonchelos “cantan” el tema principal (compases 136¹²⁰⁹-141), pero el cuadernillo muestra esta práctica en más ocasiones entre sus páginas.

Violonchelos: III movimiento, compases 158-165 y compases 168-169, el copista escribe en los cuadernillos un material distinto al actual; este pasaje se halla corregido en rosa en el manuscrito y en A7 actualizado mediante dos fragmentos de papel pegados (compases 158-162 y compases 163-169) que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos¹²¹⁰. Todos estos instrumentos se ven afectados por las modificaciones rosadas del manuscrito (los contrabajos en menor medida), no constando los añadidos en los cuadernillos manuscritos respectivos, ni a mano del copista ni de los músicos de atril. El material manuscrito contiene, por tanto, la versión primigenia y original de la obra, antes de que Falla decidiera cambiarlo. El fragmento original de los chelos consistía en una sola voz que mantenía la nota *re* blanca con puntillo ligada durante cuatro compases (158-161); y de nuevo durante los cuatro sucesivos (162-165). En su manuscrito Falla desarrolla por encima del *re* una voz más activa, otorgando un mayor protagonismo a los violonchelos y enriqueciendo la armonía original; ninguno de los cinco cuadernillos del juego MAT.A8 contiene aportaciones en

¹²⁰⁹ El tema comienza en la anacrusa (*sol* negra en clave de *do* en cuarta) del compás [III, 135].

¹²¹⁰ Este pasaje se halla corregido en A7 por dos fragmentos de papel (compases [III, 158-162] y compases [III, 163-169]) que actualizan la copia con las correcciones rosadas del manuscrito, y que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos; quizás por ello quedaron fuera las correcciones menores que afectaban a violines primeros. En concreto, estos papeles encolados son el tercero y cuarto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura. El párrafo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

este punto. En A8, estos compases están actualizados directamente a mano del copista de la copia, y las ediciones de Eschig contiene, así mismo, el pasaje corregido.

Violonchelos: III movimiento, compás 191, en 3/5 el copista olvida una semicorchea, añadida a mano por el músico de atril. Este punto es correcto en el resto de los cuadernillos.

Violonchelos: III movimiento, compases 223-227, Falla escribe de origen en su manuscrito *2 soli* para la voz superior de los violonchelos y *gli altri* para la voz inferior, todo ello expresado en un sólo pentagrama; en el resto de la cuerda la indicación del reparto aparece añadida en rojo. Además añade en rojo una tercera voz para los violonchelos a través de la nota *la* redonda con puntillo ligada a otra redonda con puntillo en el compás siguiente, la cual no aparece en los cuadernillos manuscritos¹²¹¹. Mientras que sí aparece el reparto original (con la expresión de *2 solo* en singular y no en plural, como debiera ser) en MAT.A8, el cuadernillo 2/5 el refleja un error rítmico junta a la ausencia de la anotación *pizz*; el músico de atril añade *pizz* pero no corrige el ritmo. Ninguno de los 5 cuadernillos incluye anotación alguna al respecto en este fragmento, que el copista traslada en un pentagrama. Lo mismo sucede con la equivalencia de (corchea=corchea) entre paréntesis que figura al cambio de compás de 3/4 a 12/8, y que se halla presente en cuatro localizaciones en el manuscrito –tres a lápiz original de Falla y una añadida en rosa/rojo-; la misma está ausente en los cuadernillos y ninguno de los 5 músicos de atril incluye alguna anotación al respecto. La copia A7 tiene en este punto un papel pegado con todas las correcciones para violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos, incluyendo los añadidos del manuscrito¹²¹²; en cuanto a la equivalencia de (corchea=corchea), constituye una inscripción original del

¹²¹¹ Se trata de la segunda voz, que debe interpretar el segundo violonchelista de los *2 soli*; la primera voz corresponde al primer violonchelista de los *2 soli* y la tercera voz a *gli altri*.

¹²¹² Este papel encolado es el quinto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la copia A7; el fragmento de papel con las correcciones amplía a ocho pentagramas los cuatro originales del manuscrito, en un intento de clarificar el *divisi* final: -violín solo (de primeros), violines primeros (*gli altri*), violín solo (de segundos), violines segundos (*gli altri*), viola sola, violas (*le altre*), dos violonchelos solos, violonchelos (*gli altri*), [III, 223-224]. Los contrabajos se mantienen en el pentagrama original de la copia, que no incluye el fragmento de papel. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

manuscrito, consecuentemente contemplada de origen en A7 (en cuatro localizaciones en cada una de las dos fuentes)¹²¹³.

Contrabajos: (4 cuadernillos).

Contrabajo: copista 1, numerosas anotaciones a lápiz, lápiz azul grueso (referido mayormente a indicaciones de arcos), lápiz rojo grueso, rotulador grueso negro. En ninguno de los cuadernillos de esta cuerda los números de ensayo aparecen circulados por el músico de atril (en los cuadernillos de violines primeros, violas y violonchelos aparecen circulados a lápiz azul y encima a lápiz rojo). El copista escribe *Piz* (en lugar de *Pizz.*). Las advertencias, modificaciones, añadidos y recordatorios de arcos y ligaduras de fraseo-articulación son constantes, en numerosas ocasiones contradiciendo las trasladadas por las copias manuscritas -más acusadamente en el III movimiento-. Por defecto hablaremos del músico de atril del cuadernillo 1/4.

Contrabajos: I movimiento, compás 112, el copista no incluye la indicación *pizz.*, que aparece de origen en manuscrito y A7. El músico de atril 3/4 lo añade a lápiz, 1/4 también pero un compás después [I, 113] y los demás cuadernillos no lo incluyen.

Contrabajos: I movimiento, compás 155, en el manuscrito los reguladores (creciente y decreciente) se hallan añadidos por Falla en rojo (mientras que los de violines primeros, violines segundos y violas aparecen de origen a lápiz); la línea de los violonchelos no refleja reguladores, ni originales ni añadidos. Los cuadernillos manuscritos no reflejan dinámica alguna. La copia A7 no contempla los reguladores de violonchelos y contrabajos; A8 contempla los de toda la cuerda, salvo los inexistentes de los violonchelos. Las ediciones de Eschig (general y partes) amplían los reguladores a la línea de los violonchelos¹²¹⁴.

Contrabajos: I movimiento, compás 163; el copista no escribe notación musical entre los compases 158 y 175, indicando tan sólo 6 compases de espera entre [I, 158-163] y

¹²¹³ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, así como el supuesto del compás [III, 223] en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de la cuerda en el capítulo [III, 5.4.4.].

¹²¹⁴ Urtext Partitura General 2018 hace lo propio.

12 entre [I, 164-175]. Los músicos de atril de todos los cuadernillos corrigen el primer número a 5, a la vez que añaden en el compás 163 la nota *mi* a lápiz, sin alteración añadida (se trata de un *mib* en clave de *fa*). Dicha nota figura en el manuscrito de origen en el pentagrama inferior de los violonchelos, que aparecen repartidos en dos pentagramas desde el compás 161, aunque el bemol está añadido en color violeta, al igual que la indicación *pizz.*, situada justo encima de la nota. Estos añadidos aparecen en A7 a semejanza del manuscrito, con el mismo color y a mano de Falla, como sucede siempre con la herramienta violeta¹²¹⁵. La copia A8 y la edición de Eschig incluyen el *mib* en el pentagrama inferior de los violonchelos; pero existe cierta confusión sobre la asignación de este material (negra *mib pizzicato* en la primera parte del compás 3/4, seguida de dos silencios de negra) a los violonchelos o a los contrabajos. Aunque el manuscrito había repartido el material de los violonchelos entre *I solo* en el pentagrama superior y *Gli altri* en el inferior¹²¹⁶, anotaciones que recogió de origen el copista de MAT.A8 incluyendo tal material en los cinco cuadernillos de los violonchelos, la totalidad de los músicos de atril tacharon la nota, probablemente siguiendo las instrucciones del director de orquesta¹²¹⁷ que, a su vez, pidió su inclusión en los cuadernillos de los contrabajos¹²¹⁸. Los materiales editados de Eschig aumentan la confusión, no otorgando tal material a los violonchelos, sino a los contrabajos en un claro error del copista que extrajo los materiales manuscritos de la copia A7 al fin editorial¹²¹⁹; los cuadernillos editados de los violonchelos del *Materiel n°20017* de la OSM reflejan, por el contrario, la nota *mib* añadida a mano por sus músicos de atril, así como la misma nota circulada y tachada en los cuadernillos de los contrabajos¹²²⁰.

¹²¹⁵ Mayor información al respecto está incluida en los capítulos [III, 2.1.2.] y [III, 3.1.3.] sobre los colores y grafías del manuscrito y de A7 respectivamente.

¹²¹⁶ A7 traslada la indicación *Gli altri* a color violeta, mientras que la marca aparecía de origen a lápiz en el manuscrito; el hecho de que los materiales MAT.A8 la incluyan de origen por su copista confirma la hipótesis ya comentada para los supuestos [I, 184] y [II, 74] de las violas.

¹²¹⁷ Esta asignación de material a los contrabajos contradice la escritura del manuscrito, que es clara al respecto en la adjudicación a los violonchelos, con la especificación expresa de Falla *Gli altri*. También los violines primeros y las violas habían resultado divididos en el pasaje, indicando Falla en [I, 161] *I sola/le altre* (violas) y en [I, 162] *I solo/gli altri* (violines primeros); todo ello a lápiz. A7 incluyó de origen todas las anotaciones sobre el reparto, con dos excepciones: la ausencia de *Gli altri* en los violonchelos (añadido en violeta) y el error de la expresión *gli altri* referida a las violas (la cual resultó corregida por un tercero como *le altre*, a semejanza del manuscrito, el cual refleja un italiano correcto en relación al género y número del término “violas”).

¹²¹⁸ Véase violonchelos [I, 163]; los músicos de atril de los cinco cuadernillos tacharon la nota *mib*.

¹²¹⁹ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado). El error pudo proceder también del grabador de las planchas; como sabemos, dicha grabación de planchas procedió de la copia que extrajo “un très bon copiste” de París durante el mes de agosto de 1920, bajo encargo de Eschig.

¹²²⁰ Urtext Partitura General 2018 mantiene el material de [I, 163] en el pentagrama inferior del *divisi* de violonchelos.

Contrabajos: I movimiento, compás 216 –número 24 de ensayo-, el copista no añade, al igual que en el pentagrama de los violonchelos, el quinto bemol de la nueva armadura (*solb*), esta vez en los cuatro cuadernillos¹²²¹. De forma consecuente en el compás 226 –número 26 de ensayo- no añade, así mismo, el quinto becuadro que anula la anterior armadura (*solb*) e indica la nueva de cuatro sostenidos. El quinto bemol es añadido a lápiz o a bolígrafo en la armadura por todos los músicos de atril, mientras que el quinto becuadro no es añadido por ninguno. Además, los músicos reescriben el bemol de la nota *sol* en los compases 224 y 225 -*sol* blanca y *sol* negra respectivamente-. El manuscrito de Falla es correcto de origen en los cambios de armadura comentados y los cuadernillos manuscritos de violines primeros, violines segundos y violas también lo son.

Contrabajos: I movimiento, compás 216 –número 24 de ensayo-, los cuadernillos se abren en *divisi* conteniendo un *la* grave y un *la* agudo en octava (blancas con puntillo); el manuscrito se halla modificado en rosa manteniendo tan sólo el *la* grave, pero una observación atenta indica que originalmente existía también un *la* agudo a lápiz. La copia A7 se halla corregida a mano directamente por el copista, con una pluma de trazo sutilmente más gordo. A8 y las ediciones de Eschig contienen el material modificado del manuscrito.

Contrabajos: I movimiento, compases 240-243, compás de 3/4, el manuscrito se halla retocado en los cuatro últimos compases de este movimiento en flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas, violonchelos y contrabajos de la mano de Falla; aunque aparentemente resulta un mismo color de las correcciones, podríamos hacer una distinción entre la tinta rosada de las flautas y la tinta roja del resto¹²²². Las anotaciones se corresponden con la re-instrumentación y duración del acorde final del movimiento I (*Do#Mayor*), el cual resuena durante los últimos cuatro compases del movimiento. Los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de los contrabajos contienen una notación distinta a

¹²²¹ Uno de los cinco cuadernillos de los violonchelos (5/5) es correcto en las anotaciones (tanto en el quinto *bemol* como en el quinto becuadro); véase violonchelos [I, 216].

¹²²² Tan sólo los añadidos del manuscrito en flautas y violonchelos se encuentran trasladados de origen en los materiales manuscritos MAT.A8; parece como si los pentagramas de las flautas estuvieran previamente vacíos, hecho que desmiente la notación que aparece en el cuadernillo MAT.A8 de flauta 1ª. Véase el compás [I, 240-243] en flautas, flautín, fagotes, trompas 1ª y 2ª, trompetas y violonchelos en los apartados respectivos de este capítulo.

la actual: *do* negra seguida de dos silencios de negra en el compás 240, silencio en el 241, *do* negra de nuevo seguida de dos silencios de negra en el 242 y silencio con calderón final en el 243. Esta notación fue modificada en rojo con la inclusión de una segunda voz representada por la nota *do* prolongada en su totalidad durante los cuatro compases (salvo la última corchea del compás 241, por coincidencia con el resto de líneas instrumentales que fueron retocadas en la prolongación de esta duración¹²²³). La copia A7 se halla claramente corregida sobre el original.

Contrabajos:** II movimiento, compás 170, después de 16 compases de espera –desde el compás 154- el copista cita el material de los violonchelos (un *sib* blanca con puntillo en tremolo) a modo de referencia, añadiendo tan sólo en el cuadernillo 1/4 la anotación de *Celli* (los contrabajos replican en [II, 171] con otro *sib* blanca con puntillo en tremolo). El músico de atril del cuadernillo 2/4 escribe *Cellos-C. Bajos*, el de 3/4 escribe *cello-C.B.* y el de 4/4 escribe (*celli*) seguido de (*C.Bajo*). La cita instrumental resulta una excepción en el juego MAT.A8, el cual suele carecer de anotaciones en este sentido¹²²⁴.

Contrabajos: III movimiento, compases 37-38, este pasaje se halla modificado a tinta rosada a mano de Falla en su manuscrito, y se encuentra trasladado en A7 mediante uno de los cinco fragmentos de papel encolados¹²²⁵. El mismo afecta a los compases 37 y 38, y a los cinco pentagramas de la cuerda -violines primeros, segundos, violas,

¹²²³ La duración prolongada (blanca ligada a corchea en lugar de blanca simple) del compás [I, 241] aparece en MAT.A8 de la siguiente forma en las distintas líneas instrumentales: flauta 1ª aparece prolongada de origen; flauta 2ª no consta nota final (véase el supuesto en la flauta 2ª) pero el añadido del músico de atril incluye la duración prolongada; flautín aparece prolongado de origen; fagotes 1º y 2º no aparecen prolongados; trompas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; trompetas 1ª y 2ª no aparecen prolongadas; violonchelos aparecen prolongados de origen y contrabajos contenían silencio en todo el compás. El resumen parece indicar que tal duración era original en flautas, flautín, violines primeros (original a lápiz en el manuscrito), violines segundos (original a lápiz en el manuscrito), violas (original a lápiz en el manuscrito) y violonchelos; por ello Falla quiso unificar la misma duración en todas las líneas instrumentales que contenían alguna nota del acorde final del movimiento, incluido el piano, que así aparece de origen en el manuscrito. Sin embargo, induce a error la marca rosada del manuscrito incluso en las líneas que así constaban de origen, haciendo pensar que la prolongación de la duración fue sobrevenida.

¹²²⁴ Existe otra posible explicación a este compás de cita y que conlleva que la notación de los compases [II, 170-171] que reflejan los cuadernillos manuscritos de los contrabajos fuera la original del manuscrito, corregida sobrevenidamente por los músicos de atril según las instrucciones recibidas en los ensayos. Esta hipótesis se ve corroborada por los borrados que refleja el manuscrito.

¹²²⁵ El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de estos cinco fragmentos de papel pegados entre las páginas de A7, con la función de actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito. En concreto, este papel encolado es el segundo de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura.

violonchelos y contrabajos-; sobre el fragmento de papel, el copista –que no es el original, como demuestra la grafía y mayor redondez de las cabezas de las notas, así como otros trazos- reescribe dicho pasaje corregido y actualizado según las marcas rosadas del manuscrito. La notación de los violines segundos no se ve afectada por los cambios, aunque el músico de atril señala arcos y digitaciones desde el compás 33; la de los violonchelos tampoco resulta modificada. En los contrabajos, los cuadernillos manuscritos reflejan la negra *si* en la tercera parte del compás 37 una octava alta con respecto a la notación actual, siendo el resto del material el mismo que hoy en día. El pasaje se halla reconstruido en el capítulo [III, 5.5.], tal cual aparecía en los materiales MAT.A8¹²²⁶.

Contrabajos: III movimiento, compases 50-57 -número 30 de ensayo-, el material del cuadernillo manuscrito refleja un contenido diferente al del manuscrito de Falla; en los compases 50-52 MAT.A8 refleja una sola voz, en 53-54 la notación en *divisi* es igual a la actual y a partir del 55 cambia de nuevo. En el compás 57 los músicos de atril escriben *arco* en letra sobre la última corchea de la voz inferior; la última indicación de origen en este sentido había sido *piz* [*sic*] en la última negra del compás 37, sin hacer el copista ninguna referencia al arco hasta la inscripción del músico de atril. El manuscrito incluye múltiples modificaciones en rosa/rojo, de forma algo confusa y apresurada; en A7 el traslado algo arbitrario de las modificaciones parece a mano del copista original, aunque una observación atenta indica que se corresponde con una corrección sobre el original¹²²⁷. El pasaje aparece resuelto de forma algo distinta en A8, y similarmente trasladado a la edición orquestal de Eschig, la cual aporta nuevas expresiones¹²²⁸; los

¹²²⁶ La reconstrucción aludida del pasaje refleja la cuerda orquestal.

¹²²⁷ A7 incluye en [III, 50], de forma sobrevenida, las indicaciones *I solo de la 1ª metá* [*sic*]/*2ª metá* sobre y bajo el pentagrama de los contrabajos respectivamente, las cuales no existen en el manuscrito. Por el contrario, no incluye la anotación arco para la voz inferior de los contrabajos en [III, 53] ni (*sempre pizz.*) en [III, 55], ambas a color rojo en el manuscrito. Además traslada acertadamente la inscripción *Tutti gli altri* que aparece en el manuscrito en [III, 55] (referida a la voz inferior de los contrabajos por contraposición al *I solo* de la voz superior, ambas a color rojo) en el compás siguiente [III, 56]; este traslado de compás es consecuente con la eliminación de la única nota de la voz inferior (corchea *do*) que Falla realiza en el manuscrito.

¹²²⁸ A8 traslada *sempre Piz. la 2ª metá* en [III, 50] y *arco* en [III, 53]; por el contrario, no refleja *Tutti gli altri* en [III, 55], aunque sí *I solo* referido a la voz superior. La edición orquestal de Eschig reflejó todas ellas (aunque modificó *Piz.* por *pizz.*) e incluyó en [III, 56] la expresión en francés *2e moitié* (*pizz.*) (a semejanza de la que A7 trasladó en el mismo compás *Tutti gli altri*) referida a la voz inferior de los contrabajos. Evidentemente el añadido en francés responde a la intervención de los grabadores de Eschig, los cuales perseguían con él aclarar un pasaje que se había visto envuelto en múltiples y sucesivas correcciones. Este pasaje necesita una revisión rigurosa del manuscrito en sus inscripciones originales y añadidas para ser trasladado de forma coherente y correcta en una nueva edición. Urtext Partitura General

materiales editados también reflejan textos parecidos, pero con peculiaridades propias¹²²⁹.

Contrabajos: III movimiento, compás 104-106, el copista tenía confusión con el ritmo en 6/8 del compás 104 en los cuadernillos de los violonchelos, idéntico al de los contrabajos¹²³⁰. En este caso, el cuadernillo 1/4, 3/4 y 4/4 de los contrabajos es correcto; sin embargo en 2/4 el copista olvida copiar los compases 105 y 106, que el músico de atril logra encajar a bolígrafo en los márgenes derecho e izquierdo, justo a continuación.

Contrabajos: III movimiento, compases 162-166, hay cambios en los cuadernillos con respecto a los materiales actuales; este pasaje se halla corregido en rojo en el manuscrito y en A7 actualizado mediante dos fragmentos de papel pegados (compases 158-162 y compases 163-169) que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos¹²³¹. Todos estos instrumentos se ven afectados por las modificaciones rosadas del manuscrito (los contrabajos en menor medida), no constando los añadidos en los cuadernillos manuscritos respectivos, ni a mano del copista ni de los músicos de atril. El material manuscrito contiene, por tanto, la versión primigenia y original de la obra, antes de que Falla decidiera cambiarlo. El fragmento original de los contrabajos, al igual que en los violonchelos, consistía en una voz que mantenía la nota *re* blanca con puntillo ligada durante cuatro compases (158-161); y de nuevo durante los cuatro sucesivos (162-165). Esta voz era acompañada por un *re* negra en los compases 158, 162 y 165; Falla añadió después en rojo el *re* negra del compás 164 y el *sol* blanca ligado a corchea del 166, tachando a su vez el *re* negra original a lápiz del 165. El fragmento de papel de A7 con las correcciones incluye el signo de repetición literal del material en los compases 163 y 164, no resultando correcto por la inclusión sobrevenida

2018 ha mantenido las inscripciones de Eschig, sustituyendo acertadamente la expresión francesa por la italiana *Tutti gli altri*.

¹²²⁹ Los materiales editados de Eschig contienen: *I solo della 1ª metà* en [III, 50], *1ª metà pizz. pesante* en la cuarta corchea de [III, 53] y *I solo arco* en [III, 55], todo ello referido a la voz superior de los contrabajos; en cuanto a la voz inferior señala: *arco* en [III, 53] y *Tutti gli alti [sic]* en [III, 56].

¹²³⁰ Véase violonchelos [III, 104].

¹²³¹ Este pasaje se halla corregido en A7 por dos fragmentos de papel (compases [III, 158-162] y compases [III, 163-169]) que actualizan la copia con las correcciones rosadas del manuscrito, y que afectan a violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos; quizás por ello quedaron fuera las correcciones menores que afectaban a violines primeros. En concreto, estos papeles encolados son el tercero y cuarto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la partitura. El párrafo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

del *re* negra del compás 164. Por el contrario la copia A8 es correcta, así como las ediciones de Eschig.

Contrabajos: III movimiento, compás 223, el copista no añade la ligadura que une las dos notas *re* negra con puntillo y corchea, y que Falla añadió en rojo posteriormente en el manuscrito. Los músicos de atril la añaden a mano. . La copia A7 tiene en este punto un papel pegado con todas las correcciones para violines primeros, violines segundos, violas y violonchelos, incluyendo los añadidos del manuscrito¹²³²; en cuanto a la equivalencia de (corchea=corchea), constituye una inscripción original del manuscrito, consecuentemente contemplada de origen en A7 (en cuatro localizaciones en cada una de las dos fuentes)¹²³³.

5.5. Reconstrucción de dos pasajes de *Noches* según MAT.A8.

Como hemos mencionado en el capítulo anterior, los cuadernillos manuscritos del juego MAT.A8 reflejan la notación musical primigenia de *Noches en los jardines de España*, tal cual pudo escucharse el día de su estreno. Hemos querido, a modo de ejemplo, trasladar aquí la reconstrucción de dos de los pasajes de la obra que incluyen numerosas anotaciones y modificaciones rosadas en el manuscrito de Falla, tal y como aparecen en los materiales del estreno. Remitimos a la lectura del capítulo [III, 3.1.2.] por cuanto los dos son coincidentes con fragmentos que fueron corregidos en A7 por medio de papeles encolados con las correcciones; una vez elaborada la copia con la notación que el manuscrito reflejaba en ese momento (fechas anteriores a junio de 1920), el copista de la SAE estimó conveniente, en cinco casos, trasladar las últimas correcciones que Falla había hecho en su manuscrito por medio de fragmentos de papel encolados que incluyeran los cambios. Estos cinco casos coinciden con pasajes que aparecen muy rosados en el manuscrito y que afectaban a más de una línea instrumental; el copista prefirió

¹²³² Este papel encolado es el quinto de la lista, según el orden de aparición de los mismos en la copia A7; el fragmento de papel con las correcciones amplía a ocho pentagramas los cuatro originales del manuscrito, en un intento de clarificar el *divisi* final. Los contrabajos se mantienen en el pentagrama original de la copia, que no incluye el fragmento de papel. El capítulo [III, 3.1.2.] aborda la inclusión de los cinco fragmentos de papel pegados en A7.

¹²³³ Véase el capítulo [III, 2.5.] “Aclaración sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas”, así como el supuesto del compás [III, 223] en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de la cuerda en el capítulo [III, 5.4.4.].

salvaguardar la limpieza visual de la copia por medio de este sistema de corrección, pues de otra forma quizás habría tenido que tachar, borrar y reescribir de un modo no siempre claro. Su trabajo resulta muy perfeccionado, haciendo coincidir perfectamente los pentagramas de las líneas instrumentales afectadas con el global de la partitura y resultando un trazo y una escritura que apenas se diferencia de la original. He aquí los dos fragmentos:

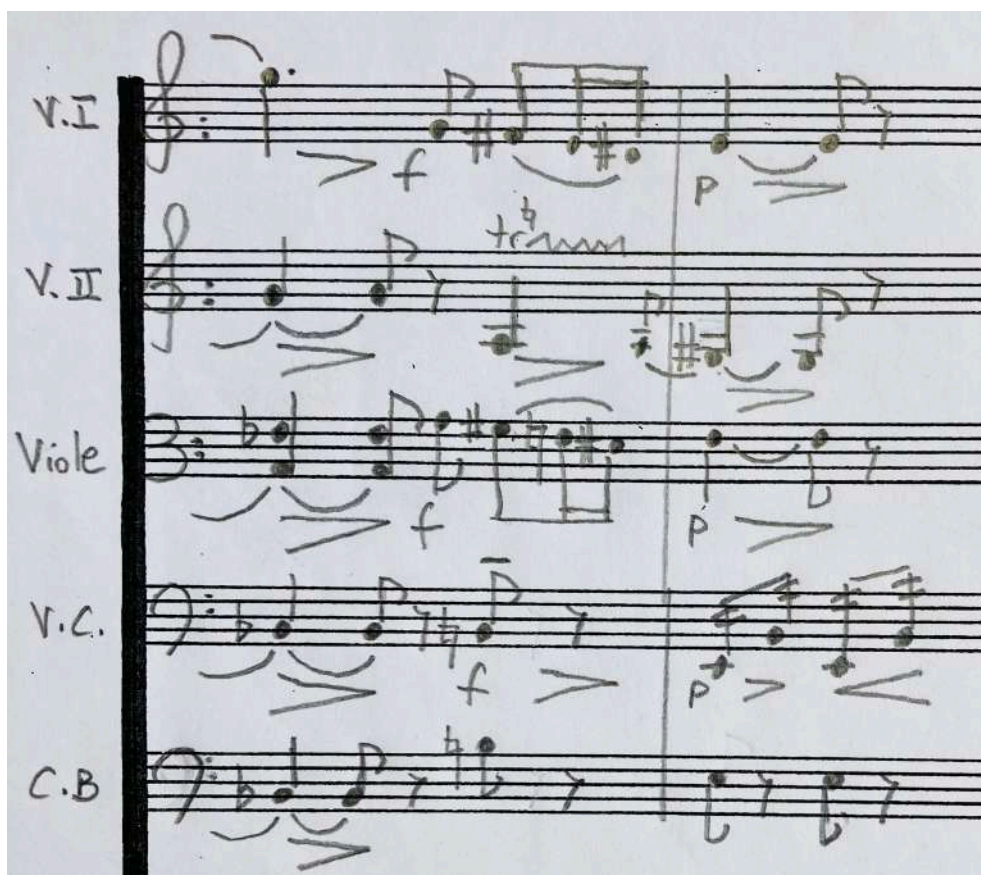


Reconstrucción 1. Noches en los jardines de España,
I movimiento, compases 219-223.
Fagotes y trompas.

-I movimiento, compases 219-223, reconstrucción de fagotes y trompas; el manuscrito se aprecia con numerosas marcas rosadas (de la categoría 2) en este pasaje y la copia A7 incluyó todos los añadidos referidos a fagotes, trompas, trombones y tuba. En el caso de los fagotes por medio de un papel encolado que afectó sólo a su pentagrama único¹²³⁴ y en el resto de instrumentos de forma sobrevenida sobre el original. Resulta este un fragmento brillante dirigido al final del primer movimiento en el que flautas, oboes y violines llevan el peso de la

¹²³⁴ Compases [I, 219-223], página 40 según nuestra numeración de A7; véase el capítulo [III, 3.]

melodía junto a un piano enriquecido con arpeggios y *glissandi* en *fff* que abarcan prácticamente el registro íntegro del teclado; mientras tanto, el resto de las maderas, los metales, violas y violonchelos aportan un contra tema en negras sobre una base armónica de *LabMayor*.



Reconstrucción 2. *Noches en los jardines de España*,
III movimiento, compases 37-38. Cuerda.

-III movimiento, compases 37-38, reconstrucción en violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos¹²³⁵; el fragmento que inicia en el compás 34 está salpicado en la cuerda y en las maderas de numerosas correcciones de Falla en su manuscrito, con la tinta rosada (de la categoría 2). Como en el caso anterior, en la copia A7 puede apreciarse que las correcciones del manuscrito en las maderas están trasladadas sobre borrado y reescritura con una tinta de color igual a

¹²³⁵ Véase Ilustración 34, la cual reproduce estos compases a través de fragmentos de las páginas correspondientes de los cuadernillos de violines primeros (1/8, concertino) y violas (4/6), así como del manuscrito (toda la cuerda).

la de origen, mientras que en la cuerda resulta un fragmento de papel encolado con las correcciones. Resulta esta una frase conclusiva de la sección que cierra para dar paso a la primera copla pianística del tercer movimiento (en el compás 41) sobre una base rítmica de corcheas en la cuerda grave y contra tema de trompas, violines segundos y violas; la célula temática conclusiva otorgada hoy en día a flauta 1ª, clarinete 2º y violines primeros pertenecía al corno inglés, a las violas y a los violines primeros (los cuales mantuvieron su material primigenio). He aquí el reflejo de la notación original.

6. Fuentes fundamentales editadas.

6.1. Introducción.

Las ediciones de Eschig en sus tres versiones (arreglo de Samazeuilh, piano solo y versión original para piano y orquesta –que incluye la de los materiales instrumentales-) constituyen las **FUENTES FUNDAMENTALES EDITADAS** de este trabajo. Consideradas ediciones históricas y elaboradas según los procedimientos de la época, las tres publicaciones cuentan con casi cien años de existencia (1922/1923); a lo largo de todos estos años han consistido el único vehículo de transmisión de la obra, con sus aciertos y desaciertos. Junto a las ediciones de Eschig consideramos, así mismo, fuentes fundamentales editadas de esta investigación las pruebas de corrección XLIX B9 y B10 (sobre el arreglo de Samazeuilh) y XLIX B2 y B3 (sobre la edición en su versión original para piano y orquesta, edición de bolsillo), conservadas en AMF y catalogadas por Antonio Gallego¹²³⁶. El análisis y estudio de estas pruebas editoriales, a medio camino entre las fuentes manuscritas y las fuentes editadas, proporcionan informaciones de gran trascendencia para este trabajo. En la Sección II¹²³⁷ hemos realizado un acercamiento a las mismas, las cuales representan el resultado del proceso editorial llevado a cabo por el editor Max Eschig (1872-1927, uno de los grandes en la edición musical europea de entonces)¹²³⁸. La correspondencia entre Manuel de Falla y su editor francés es copiosa, fluida y prolongada en el tiempo. Su encuentro se produjo en París,

¹²³⁶ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 133, 135 y 136.

¹²³⁷ Véase el capítulo [II, 7.] en sus distintos apartados dedicados a las ediciones de las diferentes versiones de *Noches en los jardines de España* (arreglo de Samazeuilh, parte de piano solo, partitura orquestal, materiales instrumentales y versión de cámara de Eduardo Torres).

¹²³⁸ Maximilian Eschig, de origen checo, fundó en París la casa editorial que lleva su nombre en 1907. Su catálogo estaba prácticamente dedicado a los compositores del siglo XX, tanto franceses como extranjeros. Su relación con Falla no fue en exclusiva, a pesar de los intentos del editor, que no pudo evitar que la editorial británica Chester editara y gestionara otros trabajos del compositor.

propiciado por Paul Milliet, una vez el compositor se trasladó a la ciudad europea. Falla había llegado a París en 1907 y, tras unos años de enorme riqueza musical para él y de magníficas vivencias junto a Debussy (1862-1918) y otros grandes de la vida intelectual francesa del momento como Ravel (1875-1937), Dukas (1865-1935), Picasso (1881-1973) o Albéniz (1860-1909), volvió a establecerse en Madrid al inicio de la guerra europea de 1914. El análisis y estudio de la correspondencia entre compositor y editor refleja un abanico de numerosas y variadas situaciones a lo largo de su existencia, la cual resultó en ocasiones problemática y otras veces cómplice y amable. En ella se fraguaron muchos de los proyectos musicales del compositor, así como colaboraciones varias, ideas brillantes, acuerdos, desacuerdos, proyectos, propuestas, discusiones no exentas de dificultades, menciones a otras personalidades de la vida musical del momento y la gestión de la difusión y edición de la obra de Manuel de Falla. La numerosa y amplia correspondencia entre ambos está conservada en AMF, en las carpetas de correspondencia 9142, 9143, 9144, 9145, 9146 y 9147¹²³⁹.

Ahora nos centraremos en las características técnicas de cada fuente y en el cotejo con las distintas fuentes manuscritas.

6.2. Edición *Noches* en la versión de Gustave Samazeuilh (1922); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

Este capítulo es complementario al [II, 7.3.4.], donde esta publicación es analizada en su contexto histórico y cotejada con la correspondencia relativa a su génesis y evolución.

¹²³⁹ Como hemos dicho en la nota 278 de la Sección II, las carpetas de correspondencia 9142, 9143 y 9144 contienen las cartas entre Eschig y Falla (en ambos sentidos) de la horquilla temporal que nos interesa. 9142 (59 documentos) desde 1913 a 1920, 9143 (80 documentos) de 19221 a 1923 y 9144 (91 documentos) a partir de 1924. Las mismas están numeradas cronológicamente de forma correlativa, agrupando primero las cartas enviadas por Eschig a Falla, y después las enviadas por Falla a Eschig. Las cartas de Eschig conservadas en AMF son, en su mayoría, originales mecanografiados y firmados (a excepción de AMF 9142-025, que es autógrafa –véase Ilustración 5-, AMF 9142-028, tarjeta mecanografiada –véase Ilustración 5-, y AMF 9142-029, 9142-036, 9143-003 y 9143-025, que se corresponden con Memorándums mecanografiados, salvo el último que es autógrafo); mientras que las de Falla suelen corresponderse con borradores autógrafos (a excepción de AMF 9142-044, autógrafo firmado en limpio –véase nota 298- y AMF 9143-054, autógrafo firmado –véase Ilustración 6-). Aunque esta información aparece reflejada normalmente junto a la signatura correspondiente a la carta o borrador citado, en ocasiones la hemos obviado por redundante. Véase el Índice de correspondencia de la Sección V de este trabajo.

La edición en la versión de Samazeuilh contiene 56 páginas de música notada (comenzando con la numerada 1); y contiene la inscripción M.E. 690 correspondiente al número de plancha empleado por Eschig. La publicación apareció exactamente el 20 de diciembre de 1922, como indica la carta de Eschig a Falla de ese mismo día¹²⁴⁰.

Como sabemos, la proveniencia del texto musical de esta edición es doble y deriva en ambos casos de copias realizadas en España: la parte orquestal proviene de la fuente manuscrita XLIX A7, desde la que Samazeuilh realizó su reducción de la orquesta a un piano a cuatro manos; por otro lado, la parte pianística (Piano I) proviene de la copia manuscrita –también pianística– que Eschig recibió en junio de 1920¹²⁴¹. Esta fuente fue la misma para las ediciones de la versión de Samazeuilh y del piano solo, y nos es desconocida. Una vez elaboradas y grabadas las planchas desde esta copia pianística, las mismas fueron reservadas; Eschig tenía la intención de aprovecharlas para las dos ediciones pianísticas, con vistas a ahorrar tiempo y costes, pero finalmente esto no fue posible. La edición de la versión de Samazeuilh requirió un nuevo montaje muy particular de acuerdo a las circunstancias del arreglo que necesitó construirse desde cero. Además cada una de las publicaciones contaba con sus necesidades y características propias: principalmente la inclusión de citas orquestales (*leyendas*)¹²⁴² en los compases de espera del piano solista en la edición de piano solo, y el reflejo de la reducción orquestal a un piano a cuatro manos en dos pentagramas dobles bajo el pentagrama doble del piano solista en la edición del arreglo de Samazeuilh, lo cual conformaba un sistema de tres pentagramas dobles en paralelo. Este último punto fue objeto de múltiples dudas y problemas para el editor, el cual no cesó en su empeño de encontrar la mejor solución a base de pruebas, consultas y menciones al tema en la correspondencia, resolviendo la cuestión con éxito según la idea que Falla había expresado desde el primer momento¹²⁴³. Mientras que la edición de piano solo se

¹²⁴⁰ AMF 9143-022 (original mecanografiado y firmado).

¹²⁴¹ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla de 28 de junio de 1920. La partitura pianística fue copiada en España.

¹²⁴² Las citas orquestales se refieren a los pasajes de determinados instrumentos que los editores (y antes los copistas) seleccionan para incluir en las partichelas instrumentales, a modo de guía, sobre todo en fragmentos que contienen compases de espera. La elección de los mismos suele coincidir con la alusión a temas principales o de especial protagonismo en la obra otorgados a unos u otros instrumentos, así como con la cercanía espacial del instrumentista del cual se incluye la cita, más perceptible precisamente por ese posicionamiento espacial. Las mismas aparecen claramente indicadas en el plan de marcas expresivo-metronómicas de la edición de piano solo, en el capítulo [III, 6.4.].

¹²⁴³ Véase el capítulo [II, 7.3.1.] sobre la correspondencia entre Falla y Eschig en relación a la edición del arreglo de Gustave Samazeuilh de *Noches en los jardines de España*.

bastaba con el pentagrama doble del piano solista (el cual incluiría las citas orquestales en los compases de espera), la del arreglo de Samazeuilh requería un volumen de mayor tamaño y grosor, con la inclusión de tres pentagramas dobles solapados que necesariamente propiciaron un distinto maquetado y espacialización del texto musical. Además, mientras que la edición de piano solo podía incluir compases de espera aglutinados bajo un número allí donde fuera necesario¹²⁴⁴, el arreglo de Samazeuilh requería la expresión del contenido orquestal en cada compás de la obra. Esta es la razón por la que, frente a las 56 páginas de la edición de Samazeuilh, nos encontramos con un volumen mucho más fino de 22 páginas de música notada (comenzando con la numerada 1) en el caso de la edición de piano solo¹²⁴⁵.

El contenido de las planchas del pentagrama doble del Piano I (o piano principal) de la versión de Samazeuilh derivó de las del piano solo modificadas. Sin embargo, la modificación afectó a numerosos y variados parámetros; no sólo a los necesarios ya aludidos (compases de espera frente a la plasmación del contenido orquestal reducido a dos pentagramas dobles), sino a otros como son los siguientes¹²⁴⁶:

-la expresión de dinámicas; por ejemplo en el compás [I, 72] (el arreglo de Samazeuilh incluye *ff* donde el piano solo no refleja dinámica), en el compás [I, 176] (el arreglo de Samazeuilh incluye *p* donde el piano solo no refleja dinámica), en el compás [II, 179] (el arreglo de Samazeuilh incluye *cresc.* donde el piano solo no refleja dinámica), en el compás [III, 61] (el arreglo de Samazeuilh incluye *sf* donde el piano solo no refleja dinámica) o en el

¹²⁴⁴ Por ejemplo, la obra comienza con una amplia introducción orquestal hasta el compás 21 del movimiento I, en el que interviene por primera vez el piano solista; la edición de piano solo incluye estos compases de espera en cuatro bloques: compases 1-8 aglutinados bajo el número [8], compases 9-12 aglutinados bajo el número [4], compases 13-17 aglutinados bajo el número [5], compases 18-20 desarrollados con la notación musical que alude a las violas. Otros ejemplos son los compases iniciales del movimiento II, cuya introducción orquestal afecta a los primeros 18 compases o los compases 175-185 del movimiento III, en los que el piano solista carece de notación.

¹²⁴⁵ Las ediciones pianísticas de Eschig son coincidentes en cuanto a la distribución espacial en los siguientes compases: [I, 21-31], [I, 80-96], [I, 116-119], [I, 158-163], [II, 19-30], [II, 59-67], [II, 107-141], [III, 16-30], [III, 54-61], [III, 71-75], [III, 109-110], [III, 173-174]. Esta coincidencia afecta tan sólo a la posición del compás en el pentagrama, siendo totalmente independiente del paginado. Como regla general, las coincidencias citadas se rompen por la llegada de compases de espera, o porque la edición de piano solo concentra el contenido de los compases siguientes en un espacio más reducido que la edición del arreglo de Samazeuilh, condicionada siempre por la verticalidad que debe simultanear con los dos pentagramas dobles de la reducción orquestal.

¹²⁴⁶ Todos ellos referidos a la parte del piano principal: Piano I en el arreglo de Samazeuilh, pues el resto de contenido fue creado *ex proceso* para una y otra edición (las citas orquestales en la edición de piano solo y el acompañamiento orquestal en dos pentagramas dobles en la edición del arreglo de Samazeuilh).

compás [III, 162] (el arreglo de Samazeuilh incluye *pp* donde el piano solo no refleja dinámica)¹²⁴⁷;

-la grafía de las indicaciones expresivas o técnicas; por ejemplo en el compás [I, 24], donde la expresión *tempo* es reflejada con minúscula en la edición de piano solo y con mayúscula *Tempo* en la edición del arreglo de Samazeuilh; o en el compás [III, 75] (con distinto orden de sus términos), que indica *SOLO Poco piú vivo che prima* [Negra=144] en la edición del arreglo de Samazeuilh y *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144]) *SOLO* en la edición de piano solo; o en los compases [III, 59-60], donde la edición del arreglo de Samazeuilh suele indicar el reparto de manos con letras mayúsculas (*M.S/M.D*)¹²⁴⁸, mientras que la edición de piano solo lo hace siempre con minúsculas (*m.s/m.d*)¹²⁴⁹;

-la inclusión o ausencia de paréntesis en la expresión de las marcas metronómicas; mientras que la edición de piano solo contiene siempre los paréntesis, no ocurre lo mismo en la edición del arreglo de Samazeuilh, por ejemplo en los compases [I, 136], [I, 176], [I, 216], [II, 1], [II, 51], [II, 67], [II, 75], [II, 103]¹²⁵⁰, [II, 148], [II, 152], [III, 1], [III, 38], [III, 64], [III, 174]¹²⁵¹;

-el formato de los números de ensayo (con un recuadro más achatado en el caso de la edición del arreglo de Samazeuilh);

-la extensión gráfica de la notación musical en el compás; por ejemplo, entre otros, los compases [III, 31-33], que aparecen muy comprimidos espacialmente en la edición de piano solo y muy extendidos en la edición del arreglo de Samazeuilh.

¹²⁴⁷ El dato de que la edición del arreglo de Samazeuilh se muestre más completa en este parámetro es una prueba de que sus planchas fueron elaboradas desde las del piano solo modificadas; el itinerario inverso parece inviable, por cuanto no habría tenido sentido eliminar información (como las dinámicas citadas) de las planchas ya elaboradas, pero sí ampliarla.

¹²⁴⁸ Otros fragmentos de la edición del arreglo de Samazeuilh incluyen la información sobre el reparto de manos en letras minúsculas, como por ejemplo en los compases [I, 217] y [I, 221], no siendo la elección de caracteres en mayúscula, por tanto, un criterio definido.

¹²⁴⁹ Estos dos compases no contienen la barra de separación, en una errata exclusiva de las dos ediciones pianísticas de Eschig. Además, la edición de piano solo deja de incluir una de las marcas referidas al reparto de manos *m.d.*; en concreto la de la segunda parte del compás [III, 60], pentagrama superior, entre dos marcas de *m.s.*

¹²⁵⁰ Esta marca aparece errónea en la edición de piano solo de Eschig, reflejando ([Negra=48]), en lugar de [Negra=84].

¹²⁵¹ Dejamos fuera de esta relación la expresión de las equivalencias rítmicas, las cuales aparecen en la edición de la versión de Samazeuilh con o sin paréntesis indistintamente.

A la vez que existen estas diferencias notables entre ambas ediciones, perdura una similitud en los contenidos de ambas, representada por la coincidencia de ciertas erratas que provienen de su origen común; el gráfico que incluye el capítulo listado [III, 8.] de las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas representa muy claramente esta misma proveniencia a través de la duplicación en ambas fuentes del mismo error. Citemos a modo de ejemplo la errata del compás [II, 125] (el pentagrama superior del piano solista incluye la nota *re* en lugar de *si* en el primer tresillo) o la ausencia de la barra de compás entre los compases [III, 59-60], exclusivas de estas ediciones pianísticas e imputables presumiblemente a la fuente manuscrita de la que proceden (o al grabador de las planchas)¹²⁵²; una vez más lamentamos la imposibilidad de cotejar esta fuente. Recordemos que esta copia manuscrita fue “mise au point”¹²⁵³ por Eschig (una vez recibida en junio de 1920¹²⁵⁴) según las advertencias del compositor, quedando preparada para iniciar el proceso editorial de la obra; el editor procedió, a su vez, a copiar la parte pianística (copia de la copia) para enviársela al pianista Cortot.

Una vez iniciado el proceso editorial de la versión de Samazeuilh con sus correspondientes pruebas de corrección –tres en total-, las numerosas correcciones de errores efectuadas por Samazeuilh y por Falla quedaron circunscritas en exclusiva para esta versión, mientras que la grabación de la parte de piano quedó excluida del traslado de las mismas. Además, dejaron de incluirse en ésta, así mismo, las informaciones nuevas que habían sido añadidas en el arreglo de Samazeuilh, como por ejemplo algunas dinámicas¹²⁵⁵. Ambas ediciones, que habían nacido con multitud de erratas (presumiblemente por la concurrencia de las dos situaciones expuestas) se vieron de esta forma descompensadas; y esta es la causa de que la edición de piano contenga mayor número de errores y a la vez carezca de algunas de las indicaciones presentes en la edición del arreglo de Samazeuilh. Sin embargo, la versión de Samazeuilh tampoco es todo lo correcta que pudiéramos desear, siendo recomendable una revisión rigurosa

¹²⁵² Ambas situaciones son posibles, así como la coincidencia de ambas; la copia pianística manuscrita pudo llegar a manos de Eschig con ciertas erratas, las cuales pudieron verse ampliadas en la grabación de planchas.

¹²⁵³ AMF 9142-031 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 13 de julio de 1920. *Mise au point*: “puesta a punto”, en su traducción al castellano.

¹²⁵⁴ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla de 28 de junio de 1920.

¹²⁵⁵ Unos párrafos más arriba hemos citado las dinámicas ausentes de los compases [I, 72], [I, 176], [II, 179], [III, 61] o [III, 162] en la edición de Eschig de piano solo.

de la misma según las fuentes fundamentales manuscritas de este trabajo¹²⁵⁶ y las conclusiones del mismo.

Finalmente la publicación fue lograda con éxito y con resultados muy satisfactorios; su tamaño mayor de lo habitual -34cm x 27 cm¹²⁵⁷- consigue que los tres pentagramas puedan leerse de forma clara y paralela en vertical, de modo que los tres intérpretes pueden acceder al contenido íntegro de la obra de forma accesible y sencilla, favoreciendo una interpretación más profesional y camerística.

La versión reducida de Samazeuilh de la orquesta de Falla refleja el oficio de un profesional dedicado a hacer trabajos de este tipo; no sólo por la brevedad temporal que empleó en esta ocasión, sino también por el resultado final que ofrecen sus arreglos. Las cuatro manos reflejan todo tipo de timbres, texturas y densidades a través de una partitura refinada, sofisticada y pianística que refleja una amplia paleta de signos de articulación, así como de dinámicas en un constante cruce de manos que obliga a introducir no pocas alusiones de colocación entre ambos pianistas¹²⁵⁸. Samazeuilh, que era pianista, se sirve de la indicación (*Sopra*) en multitud de ocasiones durante el movimiento I de *Noches*, debido a la ocupación máxima del registro central del piano de los dos pianistas orquestales, mientras que la indicación escasea en el resto de la obra; la mayoría de las veces tiende a regular la mano izquierda de *PRIMA* y la derecha de *SECONDA*, como sucede en los compases [I,55-72-93-99-168-214 o 226] o [II, 16]. En otras ocasiones regula las manos de un único pianista, como sucede en el compás [I, 76] (*SECONDA*) o en el compás [I, 176] (*PRIMA*). Samazeuilh también incluyó en su partitura algunas indicaciones técnicas para resolver ciertos pasajes; aparecen en francés y suelen ser muy gráficas. En dos ocasiones incluyó digitaciones referidas a la repetición reiterada de una nota (compases [I, 1] y [III, 102]); la partitura aparece también ampliamente marcada con signos de pedal en el Piano II, para que el acompañamiento orquestal sea resonante y provoque variación tímbrica al emplear el pedal *una corda*¹²⁵⁹. La edición de Eschig no hace ningún tipo de alusión al carácter original de todas estas marcas; al tiempo de su

¹²⁵⁶ Todos los errores de ambas ediciones son abordadas en los capítulos [III, 8.7.] y [III, 8.8.] de este trabajo.

¹²⁵⁷ El tamaño de una página dinA-4 es de 31cm x 21cm.

¹²⁵⁸ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre otras marcas originales del manuscrito.

¹²⁵⁹ El inicio de la obra comienza con la marca *2Ped.*, la cual es repetida de nuevo en los compases finales [III, 201]; la marca requiere que los dos pedales –el de resonancia y *una corda*- sean activados. Falla también empleó la marca *2Ped.* en los compases [I, 116] y [I, 176].

publicación, en 1922, era lógico que las mismas fueran originales (al igual que las de Falla), así como el resto de marcas que incluía (referidas al reparto de manos, a los pedales o a los signos de articulación), por lo que no resulta extraña la falta de información al respecto. Por el contrario, las ediciones revisadas de reciente aparición (Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018) sí debieran reflejar tales informaciones, que consideramos fundamentales, por cuanto las mismas conviven entre sus páginas con las de los revisores y editores actuales. Urtext Reducción Piano 2018 es una reducción orquestal a un piano a dos manos que proviene claramente de las cuatro manos de Samazeuilh¹²⁶⁰; la misma resulta más parca en estos conceptos: el *Klavier II* carece de digitaciones, de indicaciones sobre el reparto de manos (recordemos que es una reducción para dos manos, y no para cuatro), de información sobre los pedales y la paleta empleada en cuanto a signos de articulación es más reducida.

La introducción orquestal del comienzo de *Noches en los jardines de España* ejemplifica a la perfección todo lo que hemos comentado sobre la transcripción de Samazeuilh; en el compás [I, 1] *PRIMA* indicó *tout au fond des touches* (indicación proveniente de la prueba editorial XLIX B9¹²⁶¹) para ejecutar las fusas repetidas, que cuentan así mismo con la indicación *bisbigliato* (que repitió en el compás [I, 13] *–sempre bisbigliando–* a modo expresivo)¹²⁶². Así mismo indicó una digitación que implica un cambio de dedo en cada nota repetida junto a la expresión de la posición de manos necesaria: (*Sopra*), dirigida a dos acciones; la mano derecha de *PRIMA* sobre su izquierda, pero también las manos derecha e izquierda de *PRIMA* sobre la derecha de *SECONDA* (se entremezclan las tres manos). Además señaló el pedal (que debe ejecutar el pianista *SECONDO*, como es habitual en la interpretación a cuatro manos¹²⁶³), que en este caso (*2Ped.*) implica tanto al pedal de resonancia como al pedal *una corda*, junto a la expresión detallada de los

¹²⁶⁰ Véase el capítulo [III, 8.8.] para mayor información sobre la publicación Urtext Reducción Piano 2018.

¹²⁶¹ La prueba editorial AMF XLIX B9 de la versión de Samazeuilh de *Noches* fue revisada en primer lugar por Samazeuilh (diciembre de 1921) y después por Falla (enero de 1922); las marcas de uno y otro son perfectamente identificables en el ejemplar, de máxima trascendencia. Véase capítulo [III, 6.3.].

¹²⁶² *Bisbigliato* significa “susurrado”; *sempre bisbigliando* “siempre susurrando”, indicación idónea para ejemplificar la sonoridad fantástica de esta introducción orquestal. Mientras que las indicaciones técnicas aparecen en francés, las expresivas y de carácter son en italiano.

¹²⁶³ En la interpretación a cuatro manos (o a seis) el pianista situado en el registro más grave del piano es el encargado de poner el pedal (o los pedales), por asemejarse el empleo del mismo (especialmente el pedal derecho de resonancia) a las armonías que suelen provenir mayormente de este registro.

ataques de los acordes del pianista *SECONDO* y de las notas de la mano izquierda del pianista *PRIMO*: *tenuto-staccato*¹²⁶⁴.

Las indicaciones técnicas que aparecen en la partitura (en francés) son:

- [I, 1] *tout au fond des touches* para el pasaje introductorio de fusas repetidas que implican cambio de dedo constante (y cuya digitación está incluida).
- [II, 5] entre paréntesis (*levez*) para tocar las corcheas picadas de la melodía que ejecutan flauta y corno inglés en la orquesta y que implican un necesario “levantamiento” de la mano derecha de *PRIMA* para que la mano derecha de *SECONDA* pueda tocar su *septillo*.
- [II, 169-170] entre paréntesis (*levez*) para los trémolos octavados de *PRIMA* y *SECONDA* que necesitan de un toque ligero que debe interrumpirse correctamente en el ritmo indicado para que las manos no se pisen (literalmente).
- [III, 64], (última parte del 3/4) *Vivo* [Negra=120], sin paréntesis *levez* en *PRIMA*, para que las manos de los dos pianistas no se pisen (literalmente).
- [III, 65-66] sin paréntesis *croisez* en *PRIMA*, que debe tocar justo en el silencio de corchea de *SECONDA*, cruzándose las cuatro manos en el mismo registro de forma completamente sincronizada.
- [III, 81] sin paréntesis *levez* en *SECONDA*, para dejar espacio a *PRIMA*.
- [III, 113] sin paréntesis *serré*¹²⁶⁵ en *PRIMA*, para indicar que el trémolo tiene que ser rápido y cerrado.

El plan de marcas expresivas y metronómicas de la edición de Samazeuilh es muy similar al de la edición orquestal de Eschig; como hemos comentado, es probable que las marcas de metrónomo fueran incluidas antes y durante el proceso de corrección de la versión, dado que ni manuscrito ni A7 las reflejaban aún¹²⁶⁶. Así mismo, las indicaciones expresivas estaban en proceso constante de cambio. Sin embargo el inicio del proceso

¹²⁶⁴ El capítulo [II, 7.3.5.] aborda la posibilidad de la existencia de una reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano (dos manos) de Manuel de Falla; en él ilustramos otra opción de reducción pianística de la introducción orquestal a mano de Falla en uno de sus borradores, en concreto XLIX A1 [43], conservado en AMF. Véase la Ilustración 8 de este trabajo. Mientras Falla opta por una diferenciación de registro entre melodía y acompañamiento a contratiempo de corcheas entre las dos manos, Samazeuilh construye una línea continua a base de notas repetidas en fusas que incluyen la melodía sinuosa y misteriosa del inicio de *Noches*.

¹²⁶⁵ *Serré* significa “apretado”, en el sentido de rápido/cerrado aplicado a un trémolo en un pasaje de ritmo marcado y enérgico.

¹²⁶⁶ Como hemos indicado, las marcas de metrónomo aparecen en esta edición indistintamente con o sin paréntesis; carecen de ellos las marcas de los compases [I, 136], [I, 176], [I, 216], [II, 1], [II, 51], [II, 67], [II, 75], [II, 103], [II, 148], [II, 152], [III, 1], [III, 38], [III, 64], [III, 174]. Dejamos fuera de la relación las equivalencias rítmicas, las cuales aparecen, así mismo, con o sin paréntesis de forma aleatoria.

editorial habría conllevado que todas ellas –metronómicas y expresivas- fueran fijadas de una forma definitiva. He aquí la síntesis de todas ellas, en las que incluimos con paréntesis {} los términos propios de Samazeuilh referidos a indicaciones expresivas de su reducción orquestal (que aparecen en pasajes meramente orquestales y/o junto al piano solista); cuando el término aparece junto a paréntesis () significa que ya constaba en el manuscrito. Cuando incluimos un asterisco* queremos indicar que hay diversidad entre la edición de la versión de Samazeuilh y la de piano y orquesta, nunca en cuanto a la sustancia de contenido pero sí en la redacción; cuando incluimos dos asteriscos** aludimos a que la nueva marca proviene de la prueba de corrección XLIX B9 y se encuentra igualmente así marcada en el manuscrito (todo el detalle a este respecto es abordado en el capítulo siguiente [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales B9 y B10).

Síntesis de las marcas expresivo metronómicas de la edición de *Noches en los jardines de España* en el arreglo de Gustave Samazeuilh.

I, *En el Generalife*

- 1, *Allegretto tranquillo e misterioso* (Negra con puntillo =50)), 6/8, {bisbigliato}
 13, {sempre bisbigliato}
 21, *a Tempo*¹²⁶⁷
 39, *Poco piú animato* ([Negra con puntillo =66])
 43, ([Corchea=Corchea]) –suena a 3/4-, 6/8
 63, *Poco stringendo* (sino [Negra =104])
 72, *Tempo giusto* ([Negra = 104])
 75-76, {intenso/ intenso ma non f}
 79, {espr.}
 80, *Tempo*, {ma flessibile} en Piano I, *a tempo* en Piano II
 96, *a Tempo con ampiezza* en Piano II
 100, {intenso}
 108, *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96])
 112, *a Tempo*
 128, *Poco Sostenuto* ([Negra=72])
 136, *Poco calmo* [Negra = 58]
 146-147-148, {(dolce espr.) marc.}
 151, (*quasi cadenza*), *liberamente, ma rapido* en Piano I**, {col Piano I^o} en Piano II

¹²⁶⁷ La edición de la versión de Samazeuilh suele indicar *a Tempo* frente al *Tempo* de la edición orquestal de Eschig, pero no consideramos esta una diferencia esencial susceptible de llevar asterisco*.

161-162, {(dolce espr.) marc.}
176, *Come prima* [Negra = 88]
177 y 179 {poco (marc.)}
189, {poco (cresc.)}
204 y 210, {poco (cresc.)}
212, {piú cresc.}
216, *Largamente, ma non troppo* [Negra =50]
217 y 221, {intenso}
234, {piú marc.}

II, *Danza lejana*

1, *Allegretto giusto* [Negra=100], {poco}
8 y 22, {leggierissimo}
26, {(dim.) molto}
41, {leggiero}
51, *Poco animato* [Negra = 120]
59, *Tempo giusto molto ritmico*
67, *accelerando pochiss, gradualmente sino* [Negra =144]* frente a *accelerando, ma pochissimo e gradualmente sino* [Negra =144]; Samazeuilh refleja la anotación tal cual aparece en el manuscrito, mientras que la edición para piano y orquesta de Eschig refleja la corregida en A7;
75, *Poco piú vivo che prima* [Negra=144]
83, {marcato il canto}
95-96, {poco cresc.}
103, *Quasi doppio meno vivo* [Negra=84]* frente a *Doppio meno vivo* [Negra=84]; la edición para piano y orquesta de Eschig aparece como el manuscrito y A7 (aunque esta última no lleva marca metronómica alguna, al no haber sustituido la marca azul [Negra=104] que aparece tachada, por ninguna otra; es la misma marca azul que aparece así mismo tachada en el manuscrito y sustituida por [Negra=84] a lápiz)¹²⁶⁸; el *Quasi* no aparece en ninguna de las fuentes manuscritas fundamentales de este trabajo (aunque consta tal cual en la prueba de corrección B9); {marc.}
107, {(dolce) marcato}
110, {leggiero}
117, {marc.}

¹²⁶⁸ Véase el capítulo [III, 2.2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito (y su repercusión en A7), una cuestión muy compleja que es abordada también en [III, 7.] “Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas”.

121, {*leggiero*}
140, {(*ppp*) subito}
142-143, {*poco cresc. ma sempre molto leggiero*}
148, *Tempo giusto, ma vivo* [Negra=120]
152, *a Tempo ma tranquillo* [Negra=84], {*dim. molto*}
156, {*dolciss. sostenuto*}
172, *Poco animato* [Negra=126]
179, {*enchaînez au N^a3*}¹²⁶⁹

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

1, *Vivo* [Negra=132]
38, *Allegro moderato* [Negra =84]
42 y 50, {*sciolto*}¹²⁷⁰
64, (última parte del 3/4), *Vivo* [Negra=120]* frente a *Tpo. 1º (vivo)* [Negra=120]; Samazeuilh refleja la anotación tal cual aparece en el manuscrito, mientras que la edición para piano y orquesta de Eschig refleja la que aparece de origen por su copista en A7 *Tempo 1º (vivo)*; esta última incluye la marca metronómica azul [Negra=144] que aparece tachada en el manuscrito;
87, [Corchea=Corchea *sempre*] –suena a 6/8-, 3/4
91, NADA* frente a (*ben misurato*) en minúscula de la edición para piano y orquesta de Eschig, inscripción que proviene de A8 y que aparece en el manuscrito de Falla (y en A7) en el compás 109 referido al piano solista; manuscrito y A7 añadieron además la equivalencia [Corchea=Corchea] en fase temporal posterior (rojo de la categoría 1 en manuscrito y lápiz en A7); {(*molto marcato*) *in tempo*}
98, {*marcatissimo*}
101, [Negra con puntillo=Negra *précédente*], 6/8
109, *ben misurato* en el pentagrama del Piano I y en cursiva
110, NADA
147, {*dolce*}
149, {*marc.*}
153-154, {*marc. il canto*} en el Piano I y en cursiva

¹²⁶⁹ La edición para piano y orquesta de Eschig indica aquí *Attacca subito*, mientras que manuscrito y A7 no tuvieron necesidad de indicar nada puesto que el movimiento III irrumpía en la misma página 71 de finalización del II; esta página contenía los últimos tres compases del movimiento II y los tres primeros del movimiento III. La indicación proviene de A8, cuya espacialización conlleva que el movimiento III abra página, al igual que la edición orquestal de Eschig, maquetada a su semejanza. Las ediciones Urtext trasladan *attacca subito* (Reducción Piano 2018) y *Attacca subito* (Partitura General 2018) respectivamente.

¹²⁷⁰ *Sciolto* significa “suelto”, queriendo aludir al acompañamiento que fagot y chelos deben hacer mientras el piano solista canta su copla; Samazeuilh otorga el material a *SECONDA*.

158, *a tempo, ma poco meno mosso* [Negra=100], 6/8
 163, {*marc. dolce*}

170, {*piú p*}

174, *a tempo, ma quasi doppio piú lento* [Negra con puntillo=58]* frente a *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra precedente] [Negra con puntillo=58]; la inclusión de la equivalencia *che* [Negra con puntillo=Negra precedente] de la edición para piano y orquesta de Eschig proviene de A8, que a su vez proviene del manuscrito (rojo de la categoría 1), el cual tachó la anterior equivalencia a lápiz de [Corchea=Negra] (todo el proceso de corrección, modificación y añadido del manuscrito es reflejado en A7, salvo la inclusión de *che* [Negra con puntillo=Negra precedente]); 9/8

175, {*sempre a ben misurato*}

181, {*intenso*}

186, *Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero* (el segundo tramo en cursiva pequeña)

197, {*dol. marc.*}

199, {*marcato*}

201, *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *précédente*]), 3/4, {(subito) *sost.*}

205-206 {*sostenuto assai*}

207, {(mf) *ma intenso*}

215, {*intenso*}

219, {*sost.*}

221, {*marc.*}

223, [Corchea=Corchea], 9/8

6.3. Pruebas editoriales XLIX B9 y B10 (AMF).

Antonio Gallego especifica en XLIX B9¹²⁷¹: “Cuadernillo de 56 p. calcográficas, pruebas corregidas para B10. Contiene anotaciones ms. en lápiz negro y tinta roja y violeta en p. 1, 4-7, 10-14, 16, 18-25, 27-29, 31, 32, 36-39, 44-47, 49-56. En p.1, en sello violeta: CORRIGE.”. Se refiere a “cuadernillo” porque no incluye portadas exteriores ni interiores; el sello refleja en francés *CORRIGÉ*.

¹²⁷¹ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p.135.

Antonio Gallego especifica en XLIX B10¹²⁷²: “Anotaciones ms. en lápiz negro en portada interior y en p.3-5, 7-10, 23, 26, 28, 35-38, 40, 43, 44, 46, 53 y 55.”. Las anotaciones en portada interior se refieren a un esquema en el que Falla anota a lápiz algunas de las páginas que contienen erratas, en el borde superior derecho; además escribe “Parte V. Cello-2 antes de 14 (circulado)”.

En AMF se conservan dos pruebas de corrección de la edición de la versión de Samazeuilh: son los ejemplares con signatura XLIX B9 y XLIX B10. Con anterioridad a estas pruebas de edición hubo una primera prueba documentada por carta de Eschig a Falla fechada el 6 de agosto de 1921¹²⁷³. Sin embargo fueron muy numerosas las erratas que escaparon a los ojos de los revisores; no deja de ser sorprendente que Falla dejara sin corregir tantos elementos de la parte del piano concertante, que conocía a la perfección (no sólo por haberlo compuesto, sino también como intérprete habitual). Los mismos afectan en su mayoría a la notación musical: notas y alteraciones falsas. Se haría necesaria una reedición de la partitura revisada según todas las fuentes analizadas en este trabajo; con mayor insistencia cabe la misma afirmación para la edición de piano solo, que contiene aún mayor número de errores junto a no pocas ausencias de indicaciones. La información sobre las erratas en estas dos fuentes fundamentales editadas se encuentra en los capítulos [III, 8.7.] y [III, 8.8.].

La prueba de edición de la versión de Samazeuilh B9 se corresponde con la correspondencia ya aludida del triángulo Samazeuilh-Falla- Eschig. Concretamente con las siguientes cartas:

-la que Samazeuilh escribe a Falla el 6 de diciembre de 1921, en la que da cuenta de que ha devuelto a Eschig unas pruebas de su versión ya corregidas por él, en las que ha duplicado las indicaciones de movimiento (y carácter) en el Piano II (*SECONDA*), para que el pianista que toca esa parte no tenga que despistarse de su notación musical y leerlas de la parte *PRIMA*, que le pillaría demasiado fuera de su vista¹²⁷⁴;

¹²⁷² GALLEGO, Antonio. *Ibid.* p.136.

¹²⁷³ AMF 9143-007 (original mecanografiado y firmado).

¹²⁷⁴ El texto original de la carta en francés se halla transcrito en el capítulo [II, 7.3.2.]; trasladamos aquí de nuevo la traducción al castellano: “[...] He entregado ayer las pruebas a Eschig después de haber repasado aún algún error. Me ha parecido, especialmente, indispensable añadir las indicaciones de movimiento sobre la parte “seconda” del segundo piano (al menos cuando tales indicaciones no están grabadas entre la primera y la segunda [...])...Sin ellas, el intérprete que toca la segunda está obligado, por leer esas indicaciones, a leer por encima de la *prima* lo que es muy poco práctico. [...] Espero que usted sea de esta opinión [...]”.

-la que Eschig escribe a Falla el 4 de enero de 1922¹²⁷⁵, en la que envía las pruebas de la versión de Samazeuilh ya corregidas por el arreglista (veinte días más tarde, el 24 de enero, le envía las primeras pruebas de diseño de portadas, referidas sobre todo a la elección del color)¹²⁷⁶; el dato de que la prueba había pasado antes por Samazeuilh nos confirma que se trata de la prueba B9.

Podemos, por tanto, acotar las fechas de esta prueba en manos de Falla entre enero de 1922 y los meses siguientes; y este es un dato fundamental en cuanto a la datación de algunas correcciones que aparecen simultáneamente en la prueba editorial B9 y en el manuscrito de Falla, pero que resultan ausentes en la copia orquestal manuscrita XLIX A7 (la cual obraba en poder de Eschig desde junio de 1920). Esto significa que dichas correcciones y modificaciones se habrían llevado a cabo a principios del año 1922. Los tiempos se habían dilatado mucho desde que Eschig recibiera la partitura de orquesta, a causa de los problemas y dificultades sobre maquetación y montaje en diversos tentativos; en agosto de 1921¹²⁷⁷ Falla recibió las primeras pruebas de corrección de la versión de Samazeuilh, en enero de 1922 pasó a corregir la siguiente prueba (B9) y vino aún una tercera en octubre (B10).

Las correcciones en B9 también ofrecen información esencial de cara a la fuente manuscrita A8, porque, como sucede en el compás [I, 80], la copia orquestal incluye de origen por su copista un añadido ahí marcado por Falla (*ma flessibile*); este caso es especialmente relevante por cuanto la marca no aparece en el manuscrito original (nunca fue trasladada). El resto de marcas provenientes de B9 suelen encontrarse así mismo de origen en la copia A8¹²⁷⁸. Este dato revela una datación de la copia A8 posterior a enero de 1922 (y anterior a abril de 1922, fecha en la que Eschig envía a Falla las primeras pruebas orquestales junto a la copia manuscrita A8 –o similar-¹²⁷⁹).

¹²⁷⁵ AMF 9143-010 (original mecanografiado y firmado).

¹²⁷⁶ AMF 9143-011 (original mecanografiado y firmado).

¹²⁷⁷ AMF 9143-007, carta de Eschig a Falla fechada el 6 de agosto de 1921.

¹²⁷⁸ Existen excepciones, como sucede con la corrección de la marca metronómica que Falla realizó en B9, y que no asumió A8: nos referimos al compás [III, 174], que en A8 figura como [Negra=58], a semejanza del manuscrito, en el cual Falla no añadió el puntillo a la negra.

¹²⁷⁹ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado). Transcribimos el extracto del texto en su idioma original: “[...] Ajourd’hui je vous envoie, par poste recommandé, la copie de la partition d’orchestre de “Nuits” et les épreuves complètes de cette dernière, 82 pages de grand format. [...]”. Como ya hemos aclarado, la fuente A8 se corresponde con las 82 páginas que menciona Eschig.

Las marcas de corrección de Samazeuilh y de Falla en B9 son abundantes y perfectamente identificables; el grabado de los operarios de Eschig había dejado colarse entre sus páginas numerosas erratas relativas a distintos y variados parámetros. Mientras que las marcas del arreglista aparecen ordenadamente en color violeta con una escritura menuda y redondeada, las de Falla reflejan distintos colores (principalmente dos, como si hubiera efectuado la revisión en distintas “sentadas”¹²⁸⁰) y una escritura apresurada. Predomina el color rojo de punta gruesa, que podría coincidir con el mismo artículo de escritura usado en el manuscrito original de Falla y que hemos asignado a la categoría 1¹²⁸¹; esta pluma podría verter un trazo de textura más fina según su modo de empleo, como queda reflejado en ambos documentos (manuscrito original y prueba B9). Y este es un dato sumamente relevante por cuanto podría indicar que ciertas marcas del manuscrito fueron realizadas al mismo tiempo que las correcciones en las pruebas de edición de la versión de Samazeuilh, dando lugar a una posible datación de las mismas (seguidamente comentaremos tres compases donde esto sucede). Resulta más que natural imaginar esta situación: enero/febrero/marzo de 1922, Falla en su “Carmen” granadino¹²⁸² realizando las correcciones de la versión de Samazeuilh y cotejándolo con su manuscrito original; pluma roja/lápiz en mano alternando marcas en ambos documentos.

El sistema de marcado de errores siempre es el mismo: una “x” en el lugar del error, y su traslado en el margen lateral a modo de llamada más visible para el corrector. Las marcas de arreglista y compositor se dirigen principalmente a su particular creación y, por tanto,

¹²⁸⁰ La prueba XLIX B9 contiene en el compás [I, 224] dos marcas a mano de Falla: una referida a la nota aguda de la mano derecha (última nota del compás) que corrige la nota de *re* a *si* (sobraba una línea adicional) y otra referida al signo de octava alta, también en la mano derecha (para las tres últimas notas). La primera marca aparece a tinta rojo gruesa y la segunda a lápiz poco marcado; este hecho demuestra las distintas “sentadas” de revisión a las que aludimos. Los compases [II, 136-138] contienen varias marcas de Falla referidas al registro del pasaje octavado a dos manos del Piano I; algunas aparecen a lápiz y otras a tinta roja gruesa. Este pasaje resultó modificado de igual manera en el manuscrito original de la obra a mano de Falla, por cuanto de origen lo pensó una octava más alta en ambas manos. Por el resumen a modo de listado de las correcciones que escribe Falla en la página 1 de la prueba B9 sabemos que la primera “sentada” de revisión la realizó a lápiz, mientras que la segunda con tinta roja, pues en ese orden aparecen las distintas entradas de la lista. En la última página del ejemplar B9 (página 56) hay dos marcas a tinta negra en [III, 214], la primera remarcando una corrección ya marcada por Samazeuilh y la segunda incluyendo reguladores crecientes en las dos partes del Piano II; constituyen la única excepción de marcas a este color en el documento, susceptible de sugerir una breve tercera “sentada”.

¹²⁸¹ Véase capítulo [III, 2.1.2.] sobre el manuscrito original de Manuel de Falla.

¹²⁸² En las semanas posteriores a junio de 1920 Falla fijaría su residencia definitiva en Granada, fechando su obra *Homenaje pour le tombeau de claudé debussy* para guitarra en dicha ciudad (agosto de 1920); a mediados de septiembre en la Pensión Carmona (donde pidió que le reservaran las mismas habitaciones que ocupó Vázquez Díaz el año anterior) y después en el Carmen de Santa Engracia (calle Real de la Alhambra 40), trasladándose en enero de 1922 al Carmen de la Antequeruela Alta 11, donde residió 17 años (hasta su marcha a Argentina en compañía de su hermana María del Carmen en octubre de 1939).

se complementan; Samazeuilh se centró en el Piano II orquestal y Falla en el Piano I solista. Sabemos por la correspondencia que la corrección de Samazeuilh fue realizada primero, la cual se centra en duplicar las indicaciones de *tempo* (aludidas en la correspondencia) en los dos pentagramas dobles del Piano II (aunque alguna resulta apuntada también por Falla), en añadir alteraciones ausentes así como ligaduras (que señala en el margen lateral con el término francés “liason”), en insertar números alusivos a figuras rítmicas particulares (el 3 para los tresillos) y en anotar algún vocablo referido a la técnica pianista (principalmente en su aportación de reducción)¹²⁸³. Las de Falla, en cambio, suelen afectar directamente a la notación musical, marcando numerosos errores referidos a alteraciones, a notas con líneas adicionales en las que falta o sobra alguna línea¹²⁸⁴, signos de octava alta/baja, signos del pedal, ligaduras, signos de articulación (*tenuto*); en algunas ocasiones retocó también las indicaciones expresivas y añadió escasos números de digitación¹²⁸⁵. Falla suele hacer advertencias en francés junto a sus marcas, como por ejemplo: *plus marqué la ligne, graver, enlever, 2 fois, à sa place, mettre en place o plus haut*¹²⁸⁶; algunas de ellas eran tecnicismos musicales como *pigner* (“picar” en su traducción al castañano) o *bécarre* (“becuadro”). Las marcas de Falla se centran principalmente en la notación del Piano I, mostrando el máximo respeto por la reducción pianística de Samazeuilh, donde rara vez provoca algún tipo de injerencia que no sea referida a la corrección de un error (como por ejemplo de alteraciones)¹²⁸⁷. Tan sólo en dos ocasiones Falla modifica algo en el Piano II que afecta al resultado sonoro:

-[II, 67] añade en las partes *PRIMA* y *SECONDA* el signo de repetición literal del material musical, para volver a escuchar el “golpe” acentuado (a modo de zapateado)

¹²⁸³ Véase el capítulo [III, 6.2.] sobre las características de la edición en la versión de Samazeuilh (1922).

¹²⁸⁴ La cuestión de las líneas adicionales de las notas agudas/graves es precisamente el parámetro donde más erratas contempla la prueba B9, algunas de ellas muy relevantes, pero todas ellas marcadas por Falla (una de ellas no fue corregida en B9, pero sí en B10; se trata del compás [II, 148], donde en la mano derecha figuraba *sol-la-fa* en lugar de *mi-fa-re* en el registro agudo del piano -sobraba una línea adicional en cada una de las notas-).

¹²⁸⁵ En [I, 225] Falla añadió la digitación *54321* para el segundo tramo de fusas de la primera parte del compás que comienza con la mano derecha (notas *si, la, sol, mi, re*); esta digitación figura a lápiz en el manuscrito original de Falla. La prueba B10 contiene multitud de digitaciones que no fueron después incluidas en la edición.

¹²⁸⁶ Traducción al castellano: “más marcada la línea”, “grabar”, “retirar”, “2 veces”, “en su sitio”, “poner en su sitio”, “más arriba”.

¹²⁸⁷ La marca en B9 del compás [I, 130] demuestra una leve disensión en cuanto a las notas elegidas por Samazeuilh para la intervención del Piano II *PRIMA*, sustituyendo en la mano izquierda el *dob* elegido por el arreglista en clave de *sol* por la nota *si* (que equivale al mismo sonido); además, en lugar de dejar el acorde placado de tres notas simultáneas a la vez, separó el *si* grave a modo de anticipación sobre la blanca *fa* ♯-*si*. En cualquier caso no lo interpretamos como una injerencia en el trabajo del arreglista por cuanto la intervención de Falla no afectaba al resultado sonoro.

en la cuarta corchea del compás; en la orquestación de Falla este “golpe” lo propinaban oboes, fagotes, trompas, violines segundos y violas en los compases 65 y 66, pasando a eliminar la cuerda en el compás 67. A falta del manuscrito de Samazeuilh no podemos saber si el arreglista quiso eliminar directamente el tercer golpe (el del compás 67) o si fue un despiste del grabador de Eschig el no incluirlo. En cualquier caso Falla lo marcó en B9, con el signo de repetición literal, en ambas partes del piano orquestal (Piano II), tal cual conocemos la partitura hoy en día.

-[III, 194] sustituyó en la mano derecha de la parte *SECONDA* del Piano II la nota *la* (que ya tocaba la mano izquierda octavada) por la nota *do* (en clave de *fa*), que juzgó más idónea; para ello tachó el *la* y añadió el *do*. Tampoco podemos asegurar si fue la decisión de Samazeuilh o un despiste del grabador de la partitura, pero habría sido una opción totalmente válida, puesto que las dos notas son tocadas simultáneamente en la orquestación de Falla.

La gran mayoría de los errores marcados en el ejemplar B9 fueron correctamente modificados en la siguiente prueba B10, y consecuentemente en la edición de la versión de Samazeuilh, así como en la edición orquestal cuando los mismos eran referidos a la parte del piano solista¹²⁸⁸. La corrección de los errores marcados suponía la modificación del parámetro concreto en la plancha de impresión, a través de un complejo sistema que en la época era habitual¹²⁸⁹. Una vez corregido el error (o los errores) en la plancha, esa página debía grabarse de nuevo; y así con cada una de las erratas y/o modificaciones.

Sin embargo, no son pocos los errores que escaparon a las tres revisiones de esta edición, los cuales son abordados en el capítulo [III, 8.7.] y [III, 8.8.]; estas erratas no han sido nunca corregidas en las ediciones de Eschig.

El ejemplar B9 carece de portada. En la primera página de comienzo de la obra (numerada 1), la dedicatoria “á Ricardo Viñes” aparece reflejada a mano de Samazeuilh (precedida por la “x”) en dos ubicaciones: centrada sobre el título de la obra y algo más

¹²⁸⁸ Este punto no es causal, por cuanto desestimamos cualquier cotejo entre las correcciones de XLIX B9 y la copia manuscrita orquestal A8 –o similar- en este sentido. El mismo responde a la distinta proveniencia de una y otra edición: el Piano I de Samazeuilh desde la copia manuscrita pianística entregada a Eschig en junio de 1920 (y elaborada en España), y la parte de piano de la edición orquestal desde XLIX A7 (transformada después en A8 –o similar-). Sin embargo, la inclusión de la indicación de Falla en B9 *ma flessibile* del compás [I, 80] en la copia A8 nos plantea dudas acerca de la existencia o no de este cotejo; el supuesto aparece explicado en los próximos párrafos.

¹²⁸⁹ Para mayor información sobre los procedimientos editoriales de principios de siglo véase el capítulo [II, 7.1.] “Contexto editorial europeo a principios del siglo XX; inicios del proceso editorial de *Noches en los jardines de España*”.

arriba a la derecha, a modo de encabezamiento. Falla escribió entre la primera ubicación y el título de la obra:

“La dedicace doit etre imprimée sur une seule page, au milieu, d’après le modele ci-joint. (Priere de m’en envoyer une épreuve)”¹²⁹⁰.

La prueba B10 modificó claramente este parámetro, dejando la dedicatoria como protagonista única de la página previa al comienzo de la obra, en la que Eschig no añadió ningún otro contenido al “À RICARDO VIÑES”, en mayúsculas.

Volviendo a B9, algo más abajo, entre el título de la obra y el título del primer movimiento, Falla señaló:

“Il y a encore des fautes à corriger”¹²⁹¹.

El título de la obra aparecía en francés con el subtítulo de Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta (también en francés), mientras que los títulos de los movimientos aparecían en castellano con la traducción al francés entre paréntesis y en caracteres de menor tamaño (páginas 1, 25 y 39)¹²⁹². El diseño se mantuvo idéntico en B10 y en la edición impresa.

La página de inicio de la obra (numerada 1) resulta muy ilustrada en esta copia B9; sobre las correcciones y advertencias propias de la revisión (algunas de las cuales han sido ya comentadas) aparece el sello timbrado “CORRIGÉ”, con caracteres a gran tamaño. Pero además Falla hace una especie de listado resumido de las páginas en las que ha incluido marcas y para ello hace uso del margen lateral derecho de la página en su totalidad, ocupando además un espacio del margen inferior; la grafía y el diseño es, como siempre, desordenado (en los caracteres y en la comprensión del contenido¹²⁹³). Es a dos colores,

¹²⁹⁰ Traducción al castellano: “La dedicatoria debe ser impresa sobre una sola página, o mejor, según modelo adjunto. (Envíenme por favor una prueba)”. Fueron varios los episodios acaecidos a causa de la dedicatoria de la obra a Ricardo Viñes, los cuales fueron siempre motivo de preocupación para Eschig (y no tanto para Falla).

¹²⁹¹ Traducción al castellano: “Aún hay faltas por corregir”.

¹²⁹² Los títulos en francés son los siguientes: *Nuits dans les jardins d’Espagne. Impressions symphoniques pour piano et orchestre. 1. Au généralife. 2. Danse lointaine. 3. Dans les jardins de la Sierra de Cordue.*

¹²⁹³ Una vez revisadas y analizadas todas y cada una de las marcas de la prueba B9, es posible comprender el listado resumen que Falla establece en la página 1; sin embargo las marcas en el interior del ejemplar son mucho más numerosas que las del resumen. No sabemos si Falla individualizó éstas por juzgarlas más

comenzando a lápiz para seguir a pluma roja, lo que indica que la primera “sentada” de revisión la hizo a lápiz y la segunda con pluma roja (son perfectamente identificables las marcas de una y otra herramienta). En esta misma página 1 Samazeuilh anotó su propuesta técnico-pianística para interpretar con el timbre adecuado las fusas de la introducción orquestal “tout au fond des touches” ([I, 1], Piano II, *PRIMA*); de tal forma quedó reflejado en B10 y en la edición impresa. La llamada de la indicación a tinta violeta de Samazeuilh “se coló”, así mismo, en el lateral de la página entre el listado resumen de Falla, dando lugar a una policromía muy variada.

importantes de cara a su corrección; y de hecho lo son, pero también lo son otras no incluidas en el resumen. Este listado individualiza 11 entradas por medio de la alusión a las páginas de la edición en las que se encuentran: páginas 6, 10, 27, 28, 31, 36, 45, 49, 53, 54 y 55 (hasta página 28 es a lápiz; también es a lápiz la entrada de página 31; el resto a tinta roja). Cada entrada contiene la expresión de alguna errata, en letra o en notación musical, siempre de modo sintético. Casi todas ellas aluden a erratas en la notación, con alguna excepción. Todas ellas resultaron corregidas en B10.

x. à Réviser Vénes

La dédicace doit être imprimée sur une seule page, au 1^{er} lieu, d'après le modèle ci-joint. (Prière de m'en envoyer une épreuve)
Nuits dans les Jardins d'Espagne
 IMPRESSIONS SYMPHONIQUES POUR PIANO ET ORCHESTRE

Transcription de l'orchestre pour piano à 4 mains par **GUSTAVE SAMAZEUILH**

Manuel de FALLA

2^e et 3^e mesures de l'aria à corriger
I. En el Generalife
 (Au Généralife)

Allegretto tranquillo e misterioso. (♩ = 50)

PIANO I (SOLO)
 PIANO II (Ritornelle de l'orchestre) PRIMA
 PIANO II (Ritornelle de l'orchestre) SECONDA

Allegretto tranquillo e misterioso (♩ = 50)
ppbbistigludio

(Sopra) *text. au 2^e et 3^e mesures*

Allegretto tranquillo e misterioso (♩ = 50)

2^a 3^a 4^a 5^a (sempre simile)

Copyright 1922 by
Max FASCHIG Editeur, 48, rue de Rome, Paris

N. S. 690

FUS QUOTE D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE RÉPUBLIQUE
 ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUT PAYS
 Y COMPRIS LA GRANDE BRITANNE ET LE CANADA

Handwritten notes and corrections in red and blue ink, including page numbers (p. 45, 49, 55) and musical markings.

Ilustración 36. Prueba editorial de *Noches en los jardines de España* en la versión de Gustave Samazeuilh. Página 1, correcciones de Samazeuilh (violeta) y de Falla (lápiz y tinta roja).

[AMF XLIX B9]

Pensamos que no es necesario establecer un listado de las correcciones efectuadas por Samazeuilh y por Falla respectivamente en el ejemplar B9, puesto que las mismas son accesibles en el Archivo Manuel de Falla para quien esté interesado. Sí vamos, sin embargo, a hacer mención a los apuntes que puedan merecer algún comentario. Como

hemos dicho, la mayoría de las marcas aparecen correctamente corregidas en B10, pero también en la partitura orquestal editada posteriormente por Eschig. Esto pudo ser debido a que las erratas de la versión de Samazeuilh provenían puntualmente de la fuente pianística manuscrita original o del grabador de esta versión; ambas hipótesis o la conjunción de ambas son viables y certeras, teniendo en cuenta la distinta proveniencia de una y otra edición (versión de Samazeuilh y partitura orquestal). Descartamos, de hecho, cualquier cotejo entre las correcciones de B9 y la copia manuscrita orquestal A8 – o similar-, que se encontraba en fase de grabación de sus planchas; aunque el primer supuesto del listado que sigue nos plantea ciertas dudas acerca de la existencia o no de dicho cotejo, por superficial que hubiera podido ser¹²⁹⁴. Queremos mencionar los siguientes puntos:

-[I, 80] Falla añadió en B9 *ma flessibile*, resultando la expresión completa *a tempo, ma flessibile*. Esta indicación quedó acotada sobre el pentagrama doble del Piano I, como expresión general para el tema *cantabile* que inicia el piano en este compás; la misma no aparecía en las fuentes anteriores –manuscrito y A7-, pero sí pasó a la edición de la versión orquestal de la obra y a la de piano solo. El dato fundamental sobre esta indicación es que se halla, así mismo, trasladada a la fuente A8 (de igual forma acotada sobre el pentagrama del piano), lo que claramente indica que esta copia es posterior a la corrección de la prueba editorial B9; y por tanto, es posterior a enero de 1922. Teniendo en cuenta que Eschig envió a Falla las primeras pruebas de orquesta en abril de 1922, nos estamos moviendo en un lapso de tiempo relativamente corto. Este dato revela la posible existencia de un cotejo entre las pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh y la copia A8 al momento de su factura, cuyos procesos editoriales corrieron en paralelo, con cierto adelanto de la primera.

-[I, 151] Falla realiza varias correcciones en B9 con una tinta roja gruesa que podría coincidir con las correcciones que el manuscrito original refleja en el mismo compás. El análisis de las distintas inscripciones en su cotejo con A7 demuestra que el compás fue objeto de sucesivas modificaciones, sin embargo pensamos que pudo haber coincidencia temporal en la inscripción de *liberamente* dentro del compás, que Falla quiso adjudicar en B9 tan sólo al Piano I (es el único protagonista de los compases [I, 151-152-153]). No hay rastro de marcas en A7, que aparece con la sola

¹²⁹⁴ Sin embargo, hemos defendido el establecimiento del plan de marcas metronómicas de *Noches* durante el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh, el cual pudo ser así reflejado en A8.

inscripción anterior *quasi cadenza*, hecho que podría demostrar que estas correcciones fueron realizadas en los meses siguientes a enero de 1922, durante el tiempo en que Falla dispuso del ejemplar B9 consigo en Granada (desde el 4 de enero de 1922¹²⁹⁵) —el manuscrito también obraba en poder de Falla, una vez fue relegado por las copias manuscritas orquestales para la interpretación de la obra—; estas correcciones no podrían haber sido trasladadas a la copia A7 por encontrarse físicamente ausente (desde junio de 1920), en Francia. Sin embargo entre A7 y la prueba B9 existieron correcciones intermedias, ya que las planchas de la prueba editorial incluyeron inscripciones aún ausentes en A7, como *liberamente, ma rapido* —las cuales aparecen en el manuscrito a dos colores: *liberamente* en rojo grueso y *ma rapido* a lápiz, al igual que la anotación (*col Piano*)—.

-[I, 219] Falla añadió a color rojo el asterisco de subida del pedal de resonancia, el cual había activado al comienzo del compás anterior [I, 218] mediante el signo correspondiente *Ped.*; la corrección es recogida en la edición orquestal de Eschig (a pesar de que la copia A8 no señaló ningún asterisco relativo al pedal en este pasaje [I, 216-224], en el cual se suceden las marcas sobre este parámetro).

-[II, 136-138] Falla reescribió en B9 el pasaje octavado del Piano I: en la mano derecha eliminó el signo de octava alta (clave de *sol*) y en la mano izquierda reescribió las notas una octava baja (clave de *sol*); las manos siguieron quedando a la distancia de dos octavas pero en un registro más grave al original. Las marcas en B9 aparecen a lápiz, pero también a tinta roja, lo que significa que Falla intervino estos compases en sus dos “sentadas” de revisión de la prueba¹²⁹⁶; por el listado resumen que aparece a mano suya en la página 1 hemos determinado que la primera de ellas la realizó con el lápiz. Este pasaje fue corregido de igual forma en el manuscrito original de Falla (a color rojo de la categoría 1) pero no hay rastro de marca alguna en la copia A7, que aparece según la escritura original en un registro más agudo. De nuevo, este hecho podría demostrar que estas correcciones fueron hechas en los meses siguientes a enero de 1922, durante el tiempo que Falla dispuso del ejemplar B9 consigo en Granada (desde el 4 de enero de 1922) —el manuscrito también obraba en poder de Falla, una vez fue relegado por las copias manuscritas orquestales para la interpretación de la obra—; estas correcciones no podrían haber

¹²⁹⁵ Estas fechas coinciden precisamente con su traslado al Carmen de la Antequeruela Alta 11, donde residió 17 años.

¹²⁹⁶ Prueba de edición XLIX B9 [II, 136-138]: a lápiz aparece tachado el signo de octava alta en la mano derecha y reescrito el pasaje de la mano izquierda una octava baja (nota a nota sobre el pentagrama); en rojo aparece el término (*loco*) entre paréntesis y la “x” a modo de llamada en el lateral derecho.

sido trasladadas a la copia A7 por encontrarse físicamente ausente (desde junio de 1920), en Francia. El mismo argumento sirve para explicar que el pasaje apareciera en su forma original en la prueba B9.

-[III, 1] encabezamiento de la página 39, Falla añadió el acento en “Córdoba”, señalando “accent” en el margen superior en rojo. Hasta estos detalles se extendía la corrección de Falla.

-[III, 51] Piano I, Falla quiso modificar la posición de la indicación *meno f* (entre los dos pentagramas del Piano I) para que su comienzo estuviera perfectamente en vertical con la nota *si* (segunda semicorchea, ambas manos octavadas a una distancia de dos octavas); este desplazamiento de apenas 2 milímetros hacia la derecha da muestra del perfeccionismo que buscaba Falla en la expresión gráfica de sus obras, quien escribió “à sa place sous le *si*”¹²⁹⁷.

-[III, 69] el número 33 de ensayo no aparece en B9 y nadie lo marcó; sin embargo aparece correctamente en la página 46 de B10 y de la edición; los grabadores fueron, por tanto, también revisores.

-[III, 118] Falla tachó el número 39 de ensayo en B9 y lo colocó en [III, 126] (nueve compases después), en un punto de absoluto cambio climático en la obra; revisó, por tanto, también la disposición de los números de ensayo de la obra. El manuscrito no indica tachado ni borrado de marca alguna en [III, 118], lo que indica que fue un error del grabador de la edición.

-[III, 160] Piano I, mano izquierda, Falla no marcó la ausencia de la nota *re* blanca con puntillo, no siendo corregida tampoco en B10; quedó, por tanto, así plasmado en la edición de la versión de Samazeuilh (al igual que refleja la edición de piano solo de Eschig). Aparece correctamente en la versión orquestal, lo que demuestra que la errata proviene de la copia manuscrita pianística original, o del grabador y sus revisores.

-[III, 174] Piano I, Falla marcó la bajada y subida del pedal de resonancia, dentro de las contadas marcas alusivas al pedal; también marcó la subida del mismo en Piano I [I, 219].

¹²⁹⁷ Traducción al castellano: “en su sitio sobre el *si*”.

-[III, 174] la marca de metrónomo es corregida y duplicada por Falla a mano para el Piano II (entre pentagramas dobles); este es un dato relevante, por cuanto el error de la marca provenía del manuscrito original, en el cual Falla indicó [Negra con puntillo=58], arrastrando el error el copista de A8¹²⁹⁸. La corrección en B9 a [Negra con puntillo=58], a color rojo (de la segunda “sentada” de corrección del documento) fue asumida tanto por la edición orquestal como por la de piano solo de Eschig (en este caso sí hubo corrección)¹²⁹⁹.

-[III, 178-185] la disposición de claves en un pasaje orquestal (donde el Piano I no tenía música) no era del gusto de Falla, quien marcó las que estimó oportunas, resultando todas ellas corregidas en B10 y en la edición resultante (la elección que había hecho B9 era un tanto arbitraria: clave de *sol* para ambas manos en [III, 178] y clave de *fa* para ambas manos en [III, 182]).

-[III, 186] Falla incluyó el número 44 de ensayo, que no había sido contemplado.

-[III, 201] Falla incluyó en B9 *precedente* con una herramienta de escritura muy similar (o idéntica) al rojo de la categoría 1 del manuscrito, detrás de la equivalencia ([Negra=Negra con puntillo]) que aparecía impresa. Lo hizo en tres localizaciones, una para cada pentagrama doble. La inscripción aparece exactamente igual añadida en el manuscrito original, en la localización sobre la cuerda, mientras que A7 quedó ajena a las correcciones (incluyendo otras divergentes, incluso una marca metronómica única y exclusiva de esta fuente¹³⁰⁰).

-[III, 209] Samazeuilh marcó la duplicación de la indicación *mf intenso* en el Piano II *PRIMA*, que había sido olvidada; su inclusión en la prueba B10 no es idéntica a la que ya figuraba grabada en Piano II *SECONDA*, demostrando con ello su inclusión posterior en la plancha de grabación, que también es apreciable en la edición de la versión de Samazeuilh.

¹²⁹⁸ A7 no incluyó la marca metronómica, porque su introducción en el manuscrito fue posterior. Véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la Cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito y en A7 respectivamente.

¹²⁹⁹ Mientras que el copista de A8 asumió los añadidos realizados en B9 para el compás [I, 80], no hizo la corrección de la marca metronómica en este caso.

¹³⁰⁰ Véase el capítulo [III, 3.] sobre la copia A7 y el capítulo [III, 7.] sobre las distintitas marcas expresivo metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

Ilustración 37. Prueba editorial de *Noches en los jardines de España* en la versión de Gustave Samazeuilh. Fragmento de la página 53, correcciones de Samazeuilh (violeta) y de Falla (tinta roja); corrección de la marca metronómica [Negra con puntillo=58] en el compás [III, 174].
[AMF XLIX B9]

Falla escribió a Eschig el 15 de julio de 1922¹³⁰¹ una cuartilla (escrita en sus dos carillas) con el único propósito de comunicarle tres correcciones de la versión de Samazeuilh; quizás no recordaba que las tres habían sido ya marcadas en B9, o las juzgó tan importantes que prefirió asegurarse y volvérselas a recordar. En la carta Falla ilustró las tres correcciones de forma clara, con su propia ejemplificación musical, y aunque la

¹³⁰¹ AMF 9143-054 (autógrafo firmado). Véase Ilustración 6.

escritura es apresurada y desordenada, la lectura atenta nos ha permitido descifrarlas; cada una de las tres se corresponde con la página de la edición que indica la misiva (“*6eme page, méme page, 10eme page*”)¹³⁰², todas ellas en el movimiento I y en el Piano I (el borrador de la carta se halla reproducido en la Ilustración 6 de este trabajo):

-[I, 43] Piano I, mano izquierda, añadir el becuadro en la corchea *sol* de la primera anticipación en la mano derecha.

-[I, 48] Piano I, mano izquierda, añadir el becuadro a la quinta corchea *la* del compás (que había aparecido sostenida en la primera corchea); este becuadro aparece añadido a lápiz por Falla en A7. El compás [I, 52], que es idéntico al [I, 48] no resultó corregido, habiéndose mantenido la errata en todas las ediciones de Eschig¹³⁰³.

-[I, 86] Piano I, mano derecha, sustituir las notas de las dos últimas corcheas, que habían aparecido erróneamente como *sol-la* en lugar de *mi-fa*; en el encabezamiento de la explicación de la errata escribió (*trés important!*).

¹³⁰² Traducción al castellano: “6ª página, misma página, 10ª página”.

¹³⁰³ Las ediciones Urtext 2018 han incluido el becuadro en la nota *la* del compás [I, 52], corrigiendo el error; sin embargo la errata era conocida entre los intérpretes, por lógica comparada con el compás precedente idéntico [I, 48].

El 10 de octubre de 1922 Eschig envió a Falla una tercera prueba de revisión¹³⁰⁴; el ejemplar custodiado en AMF con la signatura XLIX B10 podría corresponderse con esta prueba, sin embargo ninguna de las correcciones marcadas en la misma aparecieron corregidas en la edición resultante. En este ejemplar y a diferencia de B9, la revisión fue tan sólo a cargo de Falla, quien descubrió alguna errata que escapó a la corrección anterior e introdujo sobre todo digitaciones para varios pasajes del Piano I. Dada la prisa que el editor tenía en sacar a la luz la nueva publicación, que apareció en el mercado tan sólo dos meses después (diciembre de 1922), es posible que descuidara las correcciones de esta segunda prueba, para desconuelo de los pianistas que se han visto privados de las digitaciones propuestas por Falla. En relación a éstas, queremos constatar que son distintas a las que Falla apuntó en su manuscrito y que quedaron, así mismo, sin reflejar en las distintas ediciones¹³⁰⁵. Siendo Falla un fantástico pianista siempre en activo, resulta lógico que pudiera interpretar los pasajes de sus obras con múltiples y variadas digitaciones, siendo todas ellas válidas y posibles¹³⁰⁶. La prueba B10 contiene una página previa al inicio de la obra (que no es la portada) con las características de diseño descritas en el capítulo [III, 7.3.4.] sobre la edición de la versión de Samazeuilh; además contiene la siguiente información:

Partition d'orchestre...net fres. 25. ''

Parties d'orchestre complètes...net fres. 30. ''

Chaque partie supplémentaire...net fres. 2.50 ''

Partition d'orchestre in 16° (format de poche)...net fres. 6. ''

Piano solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G. SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires)...net fres. 10. ''

Partie du Piano solo...net fres. 6. ''¹³⁰⁷

¹³⁰⁴ AMF 9143-019 (original mecanografiado y firmado).

¹³⁰⁵ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales de Falla: digitaciones y marcas de pedal. La gran mayoría de las digitaciones reflejadas en el manuscrito por Falla aparecen tan sólo levemente apuntadas, sin que fueran incluidas en las distintas ediciones. La edición Urtext Reducción Piano 2018 de reciente aparición contiene digitaciones de Yuja Wang que no se corresponden con las propuestas por Falla ni en el manuscrito ni en la prueba XLIX B10 de la versión de Samazeuilh. Estimamos que sería muy interesante trasladar las digitaciones originales de Falla reflejadas en una y otra fuente en una nueva edición revisada que contemplara estos conceptos.

¹³⁰⁶ No es objeto de este trabajo analizar las distintas propuestas de Falla sobre este parámetro, pero resulta una línea de investigación abierta de grandísimo interés y relevancia; el ejemplar XLIX B10 se encuentra en AMF y su acceso y estudio es accesible previa autorización. Algunas digitaciones de Falla reflejan no sólo su forma de interpretar al piano en general, sino también el modo en que quería que fueran abordados ciertos pasajes (por ejemplo aquellos que requieren un cruce/solapamiento de manos continuo, en los que la mano izquierda marca el ritmo a modo de punteo guitarrístico: [II, 37-51], entre otros casos).

¹³⁰⁷ "Partitura de orquesta...25 fr. ''

Partes completas de orquesta...30 fr. ''

Seguidamente contiene una nueva página con la dedicatoria a Ricardo Viñes como única figuración y una tercera página con el comienzo de la obra (numerada 1). Vamos a apuntar ahora algunas de las correcciones marcadas por Falla en B10 que consideramos relevantes y que no fueron trasladadas a la edición:

[I, 30] Piano I, mano derecha, el sostenido de la nota *si* de la segunda corchea/segunda fusa del compás; sí aparece en la edición de orquesta.

[I, 224] pedal de resonancia, signo de bajada del pedal *Ped.*; sí aparece en la edición de orquesta¹³⁰⁸.

[II, 125] Piano I, mano derecha, en la primera corchea la tercera semicorchea debe ser un *re* (aparece grabada la nota *si*), como en el compás inmediatamente anterior [II, 124]; la edición de Samazeuilh mantuvo la errata, mientras que aparece correcto en la edición de orquesta.

[II, 148] Piano I, mano derecha, las primeras tres notas del compás son *mi-fa-re* (aparece grabado *sol-la-fa*, sobra una línea adicional del registro agudo); la edición de Samazeuilh mantuvo la errata, mientras que aparece correcto en la edición de orquesta.

[II, 175] Piano I, mano izquierda, falta el *sol* octavado agudo de la segunda corchea del compás, como aparece en el compás inmediatamente anterior [II, 174].

Además Falla escribió en dos ocasiones “ver partes”, seguramente refiriéndose a su orquestación para comprobar alguna duda. También marcó la deficiencia en la impresión de una línea adicional del registro agudo del Piano I, mano derecha, en [III, 198] que tampoco fue corregida.

Cada parte suplementaria...2.50 fr. ''

Partitura de orquesta en 16° (formato de bolsillo) ...6 fr. ''

Piano-solo con la reducción de orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para su interpretación hace falta 2 ejemplares) ...10 fr. ''

Parte de Piano solo...6 fr. ''''.

¹³⁰⁸ Véase este supuesto en los capítulos [III, 8.] sobre erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas (aparece en los apartados [III, 8.4.] y [III, 8.7.]) y [III, 9.] sobre otras marcas originales de Falla en su manuscrito.

Es relevante constatar que de las cuatro erratas marcadas por Falla en los dos ejemplares de bolsillo de la versión de orquesta marcados por Falla (XLIX B2 y B3) que nunca fueron corregidos, la primera de ellas proviene precisamente de esta versión (marcada en la página 23 de B2), aunque fue reproducida también en A8 y en todas las fuentes editadas¹³⁰⁹. Se trata del compás [I, 136] Piano I, mano derecha (pentagrama superior), donde debía constar la clave de *fa*, en lugar de la clave de *sol*. Esta errata escapó a los ojos de Samazeuilh en B9, a los de Falla en B9 y B10, y a los del resto de revisores en estas y en las anteriores fases de pruebas, quedando reproducida en la edición de la versión de Samazeuilh, pero también en A8 y en el resto de las ediciones de la obra. Esto podría indicar, *a priori*, una misma proveniencia de las planchas usadas para grabar el piano principal de las ediciones pianísticas y el piano de la edición orquestal; sin embargo sabemos que esto no fue así, como ha quedado demostrado en múltiples ocasiones a lo largo de las páginas de este trabajo. El hecho de que casi en todas las ediciones este compás abra pentagrama o página es un condicionante que fomentó la recaída en el error, más difícil de visibilizar y corregir en esas condiciones¹³¹⁰. La afirmación de que el error proviene de esta fuente se corresponde con la aparición de ésta como primera edición de la obra; desconocemos si el error constaba ya en la copia manuscrita pianística que sirvió al proceso editorial de las partituras pianísticas de Eschig, pero pensamos que el mismo pudiera provenir directamente del grabador, quien no sólo incluyó la clave de *sol* al abrir pentagrama con el compás [I, 136], sino que además hizo el preaviso en el margen final del pentagrama inmediatamente superior, escribiendo la clave de *sol*, por tanto, dos veces. En cuanto a la coincidencia con la reproducción del error en la edición orquestal, podríamos decir que es imputable en parte a la poca claridad del copista de A8¹³¹¹ y en parte a los grabadores; a pesar de marcar el error en B2, no fue nunca corregido por Eschig.

¹³⁰⁹ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre los ejemplares AMF XLIX B2 y B3, donde estas cuatro erratas son analizadas con detalle.

¹³¹⁰ La edición del arreglo de Samazeuilh refleja [I, 136] como primer compás del pentagrama inferior de la página 14; la edición de piano lo sitúa, en cambio, como último compás del pentagrama inferior de la página 6. La edición orquestal lo contempla como primer compás del sistema de pentagramas superior de la página 23 (compases [I, 136-140]), la cual contiene, así mismo, un sistema de pentagramas inferior (compases [I, 141-144]).

¹³¹¹ Como sabemos, la errata no existe en las fuentes fundamentales manuscritas, aunque la copia A8 no refleja el pasaje con claridad: su copista no incluyó clave alguna al abrir página con este compás –cosa muy habitual en la copia–, dando a entender que perduraba la anterior para ambas manos, que era la clave de *fa* en cuarta (por tanto la correcta). Hubiera sido recomendable, sin embargo, haber señalado la clave.

Hay otra marca de Falla en la página 27 de B2 y en una cuartilla de papel vegetal en B3 que señala el compás [I, 176] Piano I, mano izquierda, y que nunca fue corregido en las pruebas de la versión de Samazeuilh ni por el arreglista, ni por Falla, ni por otros correctores; tampoco fue corregido en la edición pianística ni en la orquestal. Nos estamos refiriendo a la ausencia del signo de arpegiado en el acorde de la primera parte del compás, ausencia que provenía del manuscrito original de Falla, y que sin llegar a constituir un error grave resulta una deficiencia.

Las otras dos erratas marcadas por Falla en las pruebas B2 y B3 aluden a elementos no pianísticos, por lo que no afectan a esta versión de reducción orquestal de Samazeuilh. Como hemos dicho anteriormente, no son pocos los errores que escaparon a las tres revisiones de la edición de Samazeuilh, los cuales son abordados en el capítulo [III, 8.7.] y [III, 8.8.]; estas erratas (incluidas, así mismo, en la edición de piano solo) no fueron nunca corregidas en las ediciones de Eschig.

6.4. Edición de piano solo (o piano principal) de *Noches*; síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

Este capítulo es complementario al [II, 7.4.], donde esta edición es analizada en su contexto histórico y cotejada con la correspondencia relativa a su génesis y evolución.

La edición de piano solo de *Noches en los jardines de España* contiene 22 páginas de música notada (comenzando con la numerada 1); y contiene la inscripción M.E. 689 correspondiente al número de plancha empleado por Eschig. Sus dimensiones son de 31cm x 21cm (iguales a una página dinA-4). La publicación fue enviada por Eschig a Falla el 4 de enero de 1924¹³¹², mientras que la publicación del arreglo de Samazeuilh vio la luz el 20 de diciembre de 1922.

La alusión a esta edición en la correspondencia entre Falla y Eschig es mínima, salvo por el interés del editor en intentar ahorrar costes; para ello ideó varias propuestas dirigidas a la posibilidad de “tirar”¹³¹³ la parte de piano una única vez, de forma que hubiera servido

¹³¹² AMF 9144-001 (original mecanografiado y firmado).

¹³¹³ Proviene del francés “tirer”, verbo que alude a la fase de impresión desde las planchas ya grabadas; resulta muy empleado por Eschig en sus cartas.

para las dos ediciones pianísticas (edición de Samazeuilh y edición de piano solo). Finalmente esto no fue posible, quedando la edición de piano solo eclipsada por la complejidad del montaje requerido por la versión de Samazeuilh, cuyo proceso editorial finalizó antes. La edición de piano solo implicó, así mismo, su propio montaje, dotado de las citas orquestales que hubo que añadir en la grabación de las planchas, las cuales son numerosas (pueden verse en el plan de marcas expresivo-metronómicas que sigue); sin embargo no hay mención al mismo en las cartas de la época. Por este y otros factores, la edición de piano solo es la que más errores contiene, viéndose privada incluso de las pruebas de corrección que conllevaron el resto de ediciones de Eschig; si en algún momento, se pensó en aplicar las correcciones del Piano I del arreglo de Samazeuilh a la edición de la parte de piano (idéntica en su procedencia), la acción nunca se llevó a cabo. Sin embargo, sí resulta corregida la marca metronómica de [III, 174] que realizó Falla a color rojo en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh B9 y que provenía del manuscrito¹³¹⁴.

Como sabemos, el origen del contenido de esta edición es el mismo que el del Piano I (o piano principal) del arreglo de Samazeuilh: la copia manuscrita de piano elaborada en España que recibió Eschig en junio de 1920¹³¹⁵. El proceso editorial se llevó a cabo en su totalidad en Francia, siendo la confección de las planchas y su falta de corrección el principal problema en cuanto a los numerosos errores. Al no existir pruebas de corrección documentadas sobre la versión, vamos a pasar directamente al plan de marcas expresivo-metronómicas en la partitura, que es muy similar al de la edición de Samazeuilh (el de la edición orquestal de Eschig también es muy similar).

Mantenemos los paréntesis {} del plan expresivo-metronómico de la versión de Samazeuilh en los términos incluidos por él y referidos a indicaciones expresivas de su reducción orquestal (que aparecen en pasajes meramente orquestales y/o junto al piano solista). Cuando el término aparece junto a paréntesis () significa que ya constaba en el manuscrito; y cuando incluimos un asterisco* queremos indicar que hay diversidad entre la edición de piano y la de Eschig para piano y orquesta, nunca en cuanto a la sustancia de contenido pero sí en la redacción. Sin embargo, vamos a incluir en este caso el plan

¹³¹⁴ La marca errónea del manuscrito (y de A8) [Negra=58] fue auto corregida por Falla en B9 por [Negra con puntillo=58].

¹³¹⁵ AMF 9142-027 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 28 de junio de 1920.

expresivo-metronómico referido al piano, que es el papel del que se encarga esta edición; ello supondrá el alejamiento de ciertas indicaciones respecto a los planes del resto de copias manuscritas y ediciones, referidas mayormente al plan orquestal o general¹³¹⁶. En numerosas entradas aparece el término NADA, en su cotejo con la edición de Samazeuilh y las marcas referidas a la orquesta¹³¹⁷. Nótese que todas las marcas metronómicas están trasladadas entre paréntesis; en la versión de Samazeuilh, en cambio, no existe un criterio claro al respecto. Así mismo enunciaremos los compases que contienen citas orquestales en pasajes de silencio del piano principal, las cuales nunca llevan información sobre los instrumentos de la orquesta protagonistas de dichas citas. Por esta y otras razones como la inclusión de digitaciones originales de Falla y la corrección de errores (la más importante) consideramos que sería importante proceder a elaborar una nueva edición revisada de la parte de piano solo según las fuentes fundamentales manuscritas y editadas de este trabajo.

Síntesis de las marcas expresivo metronómicas de la edición para piano solo de *Noches en los jardines de España*.

I, *En el Generalife*

1, *Allegretto tranquillo e misterioso* ([Negra con puntillo =50]), 6/8

18-20, cita orquestal

21, *ben marcato*

23, *pochiss. affrett.*

24, *tempo*

25, *sempre marc.*

30, *pochiss. rit.*

31, *a tempo*

36-38, cita orquestal

39, *Poco più animato* ([Negra con puntillo =66])

43, ([Corchea=Corchea]) –suena a 3/4-, 6/8

56-57, cita orquestal

60-61, cita orquestal

63, *Poco stringendo* (*sino* [Negra =104])

¹³¹⁶ Esto no significa que el resto de fuentes manuscritas y editadas no contengan las indicaciones del plan pianístico; en efecto las contienen, pero nosotros hemos abordado el plan de marcas expresivas orquestal, por cuanto es el que afecta a los tiempos y caracteres generales de la obra.

¹³¹⁷ Podríamos haber eliminado directamente las entradas de NADA, pero hemos decidido dejarlas para que las diferencias o similitudes sean más evidentes.

72, *Tempo giusto* ([Negra = 104])
75-76, {*intenso/ intenso ma non f*}
79, cita orquestal {*espr.*}
80, *Tempo*, {*ma flessibile*}
84, *affrett.*
86, *tempo*
87, *pochiss. rit.*
88, *tempo*
95, *poco rit.*
96, NADA
108, *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96])
108-115, cita orquestal
122-123, cita orquestal
128, *Poco Sostenuto* ([Negra=72])
133, cita orquestal
136, *Poco calmo* ([Negra = 58])
141-143, cita orquestal
146-147-148, NADA
151, (*quasi cadenza*), *liberamente, ma rapido*
153, *poco rit. morendo*
157, cita orquestal
160, *dolce marc.*
163, *perdendosi ma senza rit.*
174-175, cita orquestal
176, *Come prima* ([Negra = 88])
177 y 179 NADA
214-215, cita orquestal
216, *Largamente, ma non troppo* ([Negra =50])
217 y 221, NADA
225, *quasi ad lib. / rit. poco a poco senza gliss.*
226, *a Tempo (sempre tranquillo)*
234, NADA

II, Danza lejana

1, *Allegretto giusto* ([Negra=100])
8 y 22, NADA
13-18, cita orquestal

19, *marcato il canto*

41, *subito ma sempre marcato*

49, *poco affrett.*

50, *tempo*

51, *Poco animato* ([Negra = 120])

55-58, cita orquestal

59, *Tempo giusto molto ritmico / molto marc.*

67, *Accelerando pochiss, gradualmente sino* ([Negra =144])* frente a *accelerando, ma pochissimo e gradualmente sino* [Negra =144]; piano solo (y Samazeuilh) refleja la anotación tal cual aparece en el manuscrito, mientras que la edición para piano y orquesta de Eschig refleja la corregida en A7;

73-74, cita orquestal

75, *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144])

82, *pochiss. rit.*

83, *a tempo*

95-96, NADA

97, *marc.*

103, *Quasi doppio meno vivo* ([Negra=48])* frente a *Doppio meno vivo* [Negra=84]; la edición para piano y orquesta de Eschig aparece como el manuscrito y A7 (aunque esta última no lleva marca metronómica alguna, al no haber sustituido la marca azul [Negra=104] que aparece tachada por ninguna otra; es la misma marca azul que aparece así mismo tachada en el manuscrito y sustituida por [Negra=84] a lápiz)¹³¹⁸; el *Quasi* no aparece en ninguna de las fuentes manuscritas fundamentales de este trabajo, tampoco parece que haya habido rastro de tachado o borrado del término en alguna fase temporal. Claramente la marca metronómica de la edición pianística es un error.

106, *sordamente, senza espr.*

107, NADA

110, NADA

117, NADA

121, NADA

128-131, cita orquestal

132, *marc.*

140, NADA

141, *Stringendo sempre ma gradualmente*

¹³¹⁸ Véase el capítulo [III, 2.2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito (y su repercusión en A7), una cuestión muy compleja que es abordada también en [III, 7.] “Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas”.

142-143, NADA
148, *Tempo giusto, ma vivo* ([Negra=120])
150, *rall. Poco a poco*
152, *a Tempo, ma tranquillo* ([Negra=84])
156, NADA
169-171, cita orquestal
172, *Poco animato* ([Negra=126])
179, {*Enchaînez au N^a3*}¹³¹⁹

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

1, *Vivo* ([Negra=132])
12-15, cita orquestal
38, *Allegro moderato* ([Negra=84])
39-41, cita orquestal
42 y 50, NADA
53-54, *tenuto e pesante / poco rit.*
55, *a tempo, ma libero*
56, *pochiss. rit.*
57, *tempo*
59, *Quasi cadenza ad libitum*
64, (última parte del 3/4), *Vivo* [Negra=120]* frente a *Tpo. 1° (vivo)* [Negra=120]; la edición de piano solo (y Samazeuilh) refleja la anotación tal cual aparece en el manuscrito, mientras que la edición para piano y orquesta de Eschig refleja la que aparece de origen por su copista en A7 *Tempo 1° (vivo)*; esta última incluye la marca metronómica azul [Negra=144] que aparece tachada en el manuscrito;
65-68, cita orquestal
71, *molto marc.*
87, NADA
91, NADA* frente a (*ben misurato*) en minúscula de la edición para piano y orquesta de Eschig, inscripción que proviene de A8 y que aparece en el manuscrito de Falla (y en A7) en el compás 109 referido al piano solista; manuscrito y A7 añadieron además la

¹³¹⁹ La edición para piano y orquesta de Eschig indica aquí *Attacca subito*, mientras que manuscrito y A7 no tuvieron necesidad de indicar nada puesto que el movimiento III irrumpía en la misma página 71 de finalización del II; esta página contenía los últimos tres compases del movimiento II y los tres primeros del movimiento III. La indicación proviene de A8, cuya espacialización conlleva que el movimiento III abra página, al igual que la edición orquestal de Eschig, maquetada a su semejanza. Las ediciones Urtext trasladan *attacca subito* (Reducción Piano 2018) y *Attacca subito* (Partitura General 2018) respectivamente.

equivalencia [Corchea=Corchea] en fase temporal posterior (rojo de la categoría 1 en manuscrito y lápiz en A7);

98, NADA

101, ([Negra con puntillo=Negra *precedente*]), 6/8

105-109, cita orquestal

109, *ben misurato*

110, NADA

124, *incisivo e sonor, ma non f*

139-140, cita orquestal

141, *Poco liberamente, con espress.*

147, *Pochiss. rit.*

149, *a Tempo*

150-151, *marc. il canto*

153-154, NADA

157, *Poco rit.*

158, *a Tempo, ma poco meno mosso* ([Negra=100]), 6/8

162, *poco affrett.*

163, NADA

164, *a tempo*

165, *poco rit.*

166-167, *a tempo, ma piú tranquillo*

170, NADA

174, *a tempo, ma quasi doppio piú lento* [Negra con puntillo=58]* frente a *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra precedente] [Negra con puntillo=58]; la inclusión de la equivalencia *che* [Negra con puntillo=Negra precedente] de la edición para piano y orquesta de Eschig proviene de A8, que a su vez proviene del manuscrito (rojo de la categoría 1), el cual tachó la anterior equivalencia a lápiz de [Corchea=Negra] (todo el proceso de corrección, modificación y añadido del manuscrito es reflejado en A7, salvo la inclusión de *che* [Negra con puntillo=Negra precedente]); 9/8

175, NADA

181, NADA

182-185, cita orquestal

186, *Sempre lostesso [sic] tempo, ma un poco libero* (el primer tramo en cursiva negrita)

197, NADA

198, *rit. pochiss.*

199, *a tempo*

201, *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *precedente***]), 3/4

205-206 NADA
207, NADA
211-216, cita orquestal
215, {*intenso*}
216, *marc. ma p*
219, NADA
221, NADA
223, ([Corchea=Corchea]), 9/8
224, *poco rit.*

La visualización del listado de marcas expresivas y de movimiento del papel pianístico evidencia el virtuosismo que su interpretación requiere; el fraseo aparece continuamente intervenido por indicaciones alternas de *ritardando / a tempo*, en un fluir continuo entre lo flexible y lo rítmico. Las marcas paralelas referidas a la orquesta son reflejadas con mayor contención, no pudiendo resultar igual la libertad del solista frente a la de una orquesta formada por un colectivo de músico. El refinamiento del piano de *Noches* de Falla alcanza de esta forma niveles insuperables, que requieren un alto grado de control pianístico y musical¹³²⁰.

6.5. Edición de la versión original para piano y orquesta de *Noches* (1923); síntesis de sus marcas expresivo-metronómicas.

Este capítulo es complementario al [II, 7.5.], donde esta edición es analizada en su contexto histórico y cotejada con la correspondencia relativa a su génesis y evolución.

La edición de *Noches en los jardines de España* en su versión original contiene 80 páginas de música notada (comenzando con la numerada 3); y contiene la inscripción M.E. 687 correspondiente al número de plancha empleado por Eschig. Los distintos formatos existentes de la partitura se corresponden con los siguientes:

¹³²⁰ No es objeto de este trabajo realizar un análisis formal de la obra, ya accesible en otros estudios, pero el lector que quiera ampliar la información sobre este parámetro debería acceder a la lectura de COLLINS, Chris. *Op. cit.* pp. XXXVI-XLVII, sobre la forma e instrumentación de *Noches*.

- Partitura* de director (también llamada de orquesta)¹³²¹;
- Partitura de estudio* o partitura de orquesta en 16''¹³²²;
- partitura de bolsillo o partitura miniatura (*partition de poche*)¹³²³;
- Partitura + partes*¹³²⁴;
- parte de piano (violín, flauta, etc...) ¹³²⁵.

En 1984 Eschig editó la versión para piano y orquesta de cámara de Eduardo Tores con el número de plancha M.E. 8570.

Por carta de 11 de agosto de 1923¹³²⁶ Eschig confirmó a Falla el envío de todo el material corregido (partitura + partes) a Leipzig para su inmediata impresión, esperando recibir los primeros ejemplares un mes después, es decir, a mediados de septiembre de 1923.

Las primeras pruebas de corrección orquestal le fueron enviadas a Falla el 18 de abril de 1922¹³²⁷, quien las devolvió corregidas el 26 de septiembre del mismo año¹³²⁸. Con las segundas pruebas se tomó aún más tiempo, siéndole enviadas el 24 de enero de 1923¹³²⁹ y devueltas por Falla el 25 de julio del mismo año¹³³⁰; las pruebas de los materiales instrumentales tuvieron lugar en paralelo, pero con un poco de retraso¹³³¹.

¹³²¹ Era exclusiva para el director e incluía todas las partes vocales y/o instrumentales que participaban en la obra (lo que hoy llamamos partitura general); era aludida con el término *Partitura*. En la copia manuscrita XLIX A7 el término aparece a pluma negra entre paréntesis y al lado derecho del sello timbrado de Max ESCHIG en la parte inferior de la portada.

¹³²² Incluía, como la partitura de orquesta, todas las voces y/o instrumentos intervinientes en la obra pero, por su tamaño, no permitía la ejecución de la obra; su uso era, por tanto, para estudio y era aludida con el término *Partitura de estudio*. En el caso de *Noches*, la partitura en este formato se corresponde con el mismo número de plancha que la partitura general para piano y orquesta –M.E. 687-, mientras que en la partitura de bolsillo el mismo fue modificado a M.E. 1158; esta última contiene alguna corrección, como es el caso del compás [III, 224], en el que resulta incluida la nota *si* negra con puntillo del flautín que estaba ausente en la edición de la partitura general de 1923. El dato demuestra que existió una revisión de la edición de la partitura general previa a la impresión de los ejemplares de bolsillo –M.E.1158-. Por carta de 14 de diciembre de 1923, Eschig informó a Falla de la aparición de la edición de bolsillo, prometiéndole algún ejemplar en cuanto la “tirada” hubiera sido mayor (AMF 9143-042 (original mecanografiado y firmado). Esta revisión no afectó, sin embargo, a la reedición de Eschig de la partitura general de 1970 –M.E. 7934 -. Véase el capítulo [III, 8.1.] sobre errores de A8 trasladados a la edición orquestal de Eschig.

¹³²³ Era una publicación de tamaño muy reducido que no permitía la ejecución; era aludida con el término *Partitura*, al igual que la partitura de director. Véase la nota anterior sobre su número de plancha y revisión.

¹³²⁴ Incluía partitura de director y juego completo de las partes instrumentales.

¹³²⁵ Parte instrumental a la que se añadían anotaciones de entradas de los distintos instrumentos para facilitar al intérprete su papel.

¹³²⁶ AMF 9143-037 (original mecanografiado y firmado).

¹³²⁷ AMF 9143-013 (original mecanografiado y firmado).

¹³²⁸ AMF 9143-018 (original mecanografiado y firmado).

¹³²⁹ AMF 9143-024 (original mecanografiado y firmado).

La cuestión de las marcas expresivo-metronómicas que refleja la edición orquestal de Eschig es tratada en varios capítulos de este trabajo, dada la complejidad de la misma; primero en la edición del arreglo de Samazeuilh y después en la edición orquestal, los distintos parámetros que habían estado en constante evolución a través de las múltiples copias manuscritas, quedaron fijados de forma definitiva. Al igual que sucede en la edición del arreglo de Samazeuilh, la edición orquestal no mantiene un criterio claro en cuanto a la inclusión o no de paréntesis en la expresión de las marcas metronómicas (tal cual queda ejemplificado en la síntesis que sigue). En cuanto a los errores, lamentablemente no contamos con las pruebas de corrección de la partitura orquestal (aunque sí contamos con los ejemplares de bolsillo XLIX B2 y B3 marcados por Falla y custodiados en AMF), pero siendo más correcta que las ediciones pianísticas elaboradas en Francia, la edición “alemana” dejó traspasar, así mismo, numerosos errores. Eschig mencionó alguno de ellos en la correspondencia inmediatamente posterior a la publicación, constatando que habían pasado desapercibidos a los correctores.

Como sabemos, la copia XLIX A7 es la fuente principal de la cual deriva el contenido musical de la edición; elaborada en España en fechas cercanas a junio de 1920, fue entregada personalmente por Falla a su editor en París durante la segunda semana del mes de junio. Casi dos años más tarde, su contenido –adornado con múltiples y diversas marcas de corrección- fue volcado en una nueva copia manuscrita orquestal que reflejó, así mismo, el maquetado marcado en A7 por los grabadores de Eschig: se trata de A8 –o similar-, documento inmediatamente previo a la elaboración de las planchas de edición. Esta copia es de máxima trascendencia en sus aciertos y errores por cuanto la edición orquestal de Eschig está elaborada a su semejanza, tanto en el contenido como en la forma. De igual trascendencia resulta la edición en cuestión, la cual se ha constituido en el único vehículo de transmisión de la obra de Manuel de Falla durante casi 100 años (1923-2020), ofreciéndonos su acceso y conocimiento.

¹³³⁰ AMF 9143-034 (original mecanografiado y firmado). En COLLINS, Chris. *Op. cit.* p. XXII, el musicólogo maneja otras fechas: las de las cartas de 24 de diciembre de 1922 y 11 de abril de 1923 - AMF, carpeta de correspondencia 9143-, aunque en su artículo también menciona el mes de agosto.

¹³³¹ Véase el capítulo [II, 7.5.1.] sobre la correspondencia entre Eschig y Falla relativa a los materiales instrumentales, la cual aborda los distintos envíos de pruebas de corrección.

Síntesis de las marcas expresivo metronómicas de la edición para piano y orquesta de *Noches en los jardines de España*.

I, *En el Generalife*

1, *Allegretto tranquillo e misterioso* [Negra con puntillo =50], 6/8

21, *Tempo*

39, *Poco piú animato* ([Negra con puntillo =66])

43, ([Corchea=Corchea]) –suena a 3/4-, 6/8

63, *Poco stringendo (sino)* [Negra =104])

72, *Tempo giusto* ([Negra = 104])

80, *a tempo*

108, *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96])

112, *Tempo*

128, *Poco Sostenuto* ([Negra=72])

136, *Poco calmo* [Negra = 58]

176, *(come prima)* [Negra = 88]

216, *Largamente, ma non troppo* [Negra =50]

II, *Danza lejana*

1, *Allegretto giusto* [Negra=100]

51, *Poco animato* ([Negra = 120])

59, *Tempo giusto – molto ritmico*

67, *accelerando, ma pochissimo e gradualmente sino* [Negra =144]

75, *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144])

103, *Doppio meno vivo* [Negra=84]

148, *Tempo giusto, ma vivo* [Negra=120]

152, *Tempo ma tranquillo* [Negra=84]

172, *Poco animato* [Negra=126]

III, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

1, *Vivo* [Negra=132]

38, *Allegro moderato* [Negra =84]

65, *Tpo. 1º. (vivo)* [Negra=120]

87, ([Corchea=Corchea *sempre*]) –suena a 6/8-, 3/4

91, *(ben misurato)*, 2/4

- 101, ([Negra con puntillo=Negra *precedente*]), 6/8
 109, (*ben misurato*) en el pentagrama del piano y en cursiva
 110, NADA
 158, *a tempo, ma poco meno mosso* [Negra=100], 6/8
 174, *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*] ([Negra con puntillo=58]), 9/8.
 186, *Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero*
 201, *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *precedente*]), 3/4.
 223, ([Corchea=Corchea]), 9/8

6.5.1. Mención a dos ejemplares históricos de la edición para piano y orquesta de *Noches* (partitura + partes): partitura Cubiles y partitura del RCSMM.

Entre la multitud de documentos editados localizados y trabajados a raíz de esta investigación, podemos resaltar dos que hemos constituido en fuentes secundarias de nuestro trabajo, y que escapan a cualquier catalogación previa. Se trata de dos ejemplares históricos de primeras ediciones de Max Eschig de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta.

El primero perteneció a José Cubiles –[PC] **partitura Cubiles**¹³³²–, el pianista que realizó el estreno de la obra en el papel solista; el ejemplar contiene una doble dedicatoria: de Falla a Cubiles fechada en 1923¹³³³, año de la publicación de la edición, y de Cubiles a su alumno Jacinto Matute fechada en 1968 (pianista que formó dúo artístico durante muchos años con la pianista M. Ángeles Rentería). Ha sido localizado en la biblioteca particular de la familia de músicos Izquierdo Rentería¹³³⁴, junto a parte de los

¹³³² La denominación es nuestra.

¹³³³ Esta dedicatoria de Falla a José Cubiles fechada en 1923 aparece en la partitura general, pero también en los cuadernillos instrumentales que hemos podido analizar (ocho en total), siempre a pluma negra. No aparece propiamente firmada en ninguna de sus apariciones, aunque la escritura de Falla es evidente e incontestable. Probablemente el compositor recibiera, con motivo de la publicación de la edición de la obra, algún ejemplar completo (partitura + partes) de regalo (*hommage des editeurs*), poniéndolo enseguida en manos del responsable solista de su estreno que, a su vez, lo puso después a disposición de uno de sus alumnos. Sin embargo, no es habitual hoy en día que los compositores reciban juegos completos de sus obras por parte de sus editoriales, reservándose los materiales instrumentales para su empleo por orquestas y/o grupos que soliciten su alquiler; sí procede, en cambio, el obsequio al compositor de un par de ejemplares de la partitura general de la obra, para su observación y tenencia particular.

¹³³⁴ Tanto Luis Izquierdo como M. Ángeles Rentería pertenecieron a la cátedra de José Cubiles.

materiales cuadernillos instrumentales¹³³⁵, (a falta de encontrar o no el resto entre la extensa biblioteca familiar Izquierdo Rentería¹³³⁶).

En mis primeras incursiones a la sede de la OSM en la calle Barquillo, número 8 de Madrid, el director sevillano nacido en Austria, Wolfgang Izquierdo Rentería, me informó sobre un ejemplar editado de la partitura general de *Noches en los jardines de España* –acompañado de algunas partes instrumentales- que poseía su padre, el pianista y director de orquesta Luis Izquierdo. Dicho ejemplar poseía una dedicatoria de José Cubiles (1894-1971) a su pupilo Jacinto Matute (1936-2008), pianista gaditano muy reconocido a través del dúo que formó con la también pianista Ángeles Rentería (mujer de Luis Izquierdo y madre de Wolfi Izquierdo). La cátedra que Cubiles obtuvo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en 1943, sito, por entonces, en la calle San Bernardo 44 (actual Escuela Superior de Canto), albergó a los protagonistas del pianismo español en los años venideros, tales como Rafael Orozco (1946-1996), Félix Lavilla (1928-2013), Manuel Carra (1931), Miguel Zanetti (1935-2008), Joaquín Achúcarro (1932), Julián López Gimeno (1942-2020) o el mismo Matute.

Pronto tuve ocasión de examinar y estudiar la partitura, que tan amablemente Wolfi Izquierdo puso a mi disposición y que recientemente ha cedido a la Orquesta Sinfónica de Madrid¹³³⁷. La dedicatoria de Cubiles a su alumno aparece firmada en Cádiz y fechada el 17 de agosto de 1968; se extiende gráficamente alrededor de la dedicatoria “*A RICARDO VIÑES*” de la primera página inicial de la publicación y está escrita con bolígrafo azul.

¹³³⁵ De los 45 cuadernillos que incluía el juego, estas son las ocho partes que hemos podido consultar: los cuadernillos siete y ocho de los violines primeros, los cuadernillos seis y siete de los violines segundos, los cuadernillos cuatro y cinco de las violas, y los cuadernillos cuatro y cinco de los violonchelos.

¹³³⁶ Wolfgang Izquierdo Rentería, hijo de M. Ángeles Rentería, es miembro de la OSM desde 1977, desempeñando su Presidencia entre 2015 y 2018; confirma que los cuadernillos restantes no se hallan en la biblioteca familiar y que nunca llegaron a la misma. Abrimos en este caso la vía a hacer la consulta entre los herederos del pianista Matute o entre otros alumnos de la cátedra de Cubiles, en el caso de que partitura y partes hubieran podido quedar separados.

¹³³⁷ En palabras de Wolfgang Martínez Izquierdo “la Orquesta Sinfónica es Cubiles y Cubiles es la Orquesta Sinfónica” (conversación telefónica mantenida el 20 de enero de 2021).

“A ti te corresponde ahora, querido Jacinto, llevar esta música maravillosa por esos mundos como yo la toqué con todo mi amor desde que la hice sonar por vez primera el 9 de Abril de 1916. Te la entrego con toda la emoción de mi cariño para ti y de devoción del inmenso genio del amado Manuel de Falla. Acéptala como herencia por tu valor como pianista impar y como gaditano. Que sea para ti como el relevo de la Antorcha Olímpica del arte para que resplandezca siempre la más auténtica, y veraz recreador del más hermoso canto que se haya nunca hecho de la hondura, el sentimiento y la poesía del alma andaluza...José Cubiles

Cádiz 17 Agosto 1968”.

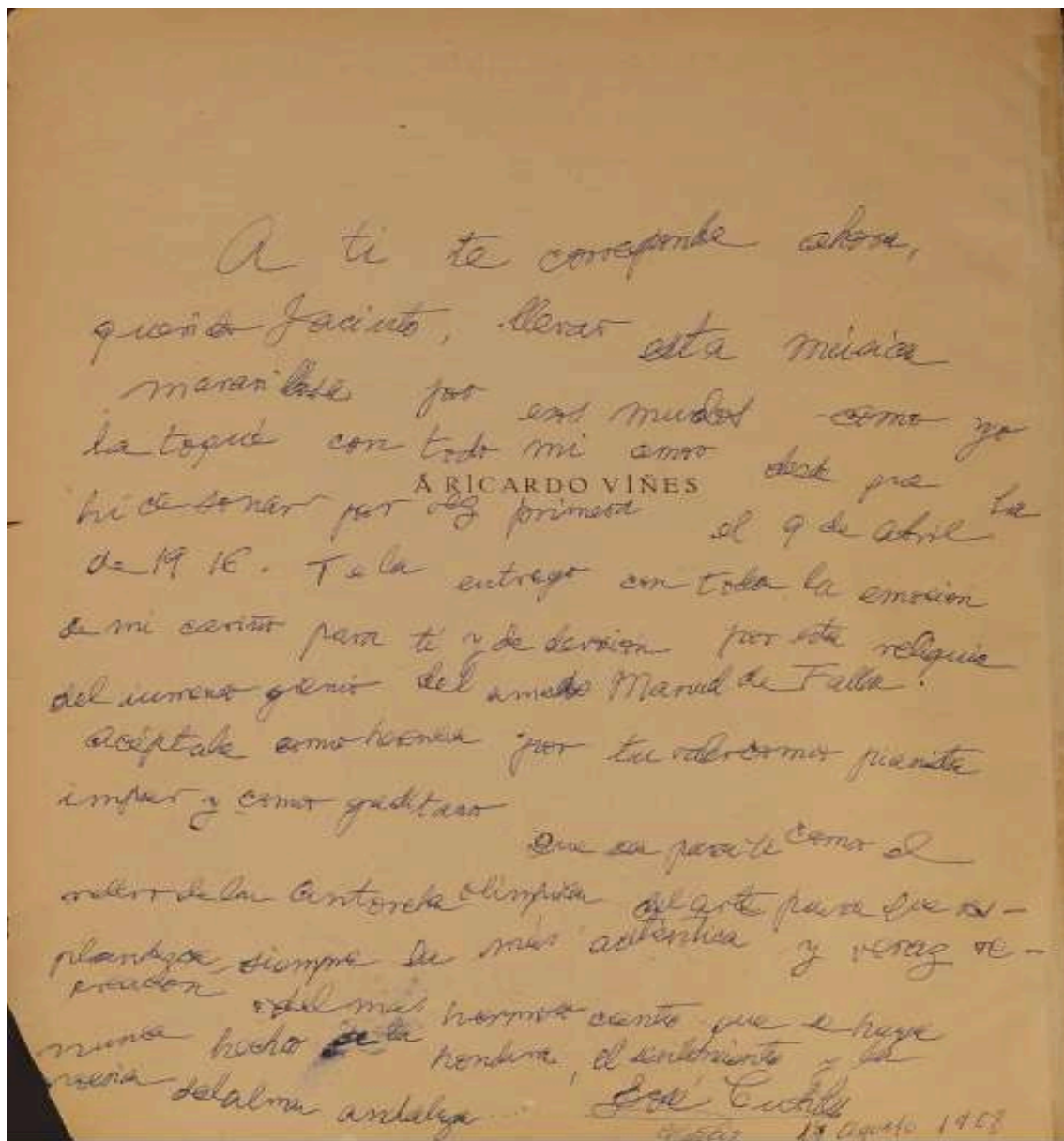


Ilustración 39. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM. Dedicatoria de José Cubiles a Jacinto Matute fechada en 1968.

[OSM, PC]

La siguiente página da comienzo a la notación de la obra propiamente dicha y contiene en su margen superior izquierdo otra dedicatoria a pluma negra, en este caso de Manuel de Falla a José Cubiles; aparece fechada en 1923, sin constar su firma.

The image shows a page from a musical score. At the top left, there is a handwritten dedication in black ink: "José Cubiles" and "1923". The title of the work is "NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA" in large, bold, capital letters. Below the title is the Roman numeral "I" and the subtitle "En el Generalife". The composer's name, "Manuel de Falla", is printed on the right side. The tempo and mood are indicated as "Allegretto tranquillo e misterioso" with a time signature of 3/4. The score is arranged in systems for various instruments: 2 Flauti, Flautino, 2 Oboi, Corno Inglese, 2 Clarineti in La, 2 Fagotti, 4 Corni in Fa, 2 Trombe in Fa, 3 Tromboni o Tuba, 3 Tiorani, Arpa, Piano, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left, there is a small printed notice: "Muz. Edition, Editeur, Paris. Copyright 1943 by Muz. Edition, Paris." and the number "H. L. 607" is printed at the bottom center.

Ilustración 40. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM. Dedicatoria de Manuel de Falla a José Cubiles fechada en 1923. [OSM, PC]

Este ejemplar perteneció, por tanto, a Manuel de Falla, quien lo traspasó al pianista que estrenó la obra en 1916, junto al juego de materiales instrumentales adjunto a la partitura general (del cual la familia Izquierdo Rentería conserva ocho cuadernillos). Se trata de un ejemplar de la primera edición orquestal de Max Eschig de 1923 (al igual que la Partitura [RCSMM 1/6319]). Nos preguntamos por qué Falla no le obsequiaría con una partitura de la parte de piano; probablemente lo hiciera unos meses más tarde, cuando dicha edición vio la luz. La edición pianística fue enviada por Eschig a Falla el 4 de enero de 1924¹³³⁸, y lamentablemente no hemos podido acceder a ningún ejemplar de la época. La orquestal [PC] en cuestión no contiene indicaciones a mano en la parte pianística, como hubiera sido de esperar de haberse tratado del ejemplar que estudió Cubiles para el estreno de la obra, presumiblemente bajo la dirección de Falla; lamentablemente ese ejemplar, manuscrito y parcial de la parte de piano, nos es desconocido, como hemos aclarado ya en diversas ocasiones.

La encuadernación de la edición orquestal es muy similar a la de la fuente del RCSMM, de tapa dura en marrón, sin aguas. Su tamaño es de 27x33,3 cm, y un fragmento de papel encolado en el centro de la portada contiene la información del compositor y del título de la obra: *Manuel de Falla. Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas, para piano y Orquesta, Partitura*. La primera página indica Max Eschig Copyright 1922 y 1923, impresa en Alemania, siendo el tamaño del papel pautado de 26x32,5 cm. Esta página contiene, además, los sellos del editor Antonio Matamala y *Majoration temporaire*, junto a la información ya referida sobre la existencia y disponibilidad de las versiones editadas de la obra:

Partition d'orchestre...net frs. 25.-

Parties d'orchestre complètes...net frs. 30.-

Chaque partie supplémentaire...net frs. 2.50

Partition d'orchestre in [sic] 16° (format de poche) ...net frs. 6.-

Piano-solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G. SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires) ...net frs. 10.-

*Partie du piano-solo...net frs. 6.-*¹³³⁹

¹³³⁸ AMF 9144-001 (original mecanografiado y firmado).

¹³³⁹ “Partitura de orquesta...francos netos 25.-

Es evidente el uso que dicho ejemplar ha tenido, pues los bordes inferiores derechos de sus páginas se encuentran muy desgastados y oscurecidos. Y sus páginas interiores contienen multitud de anotaciones, llamadas de atención, añadidos de indicaciones y otras informaciones propias de director¹³⁴⁰.

La variedad y la cantidad de las anotaciones es muy amplia, tanto en las herramientas usadas como en las distintas grafías. Aparecen señales a lápiz azul en una grafía menuda y clara, que a veces devienen de mayor tamaño y redondeadas en sus iniciales. Otras indicaciones son a lápiz rojo, y van dirigidas a marcar dinámicas, reguladores y circulados, aunque no siempre; existen otras muchas anotaciones a lápiz, superpuestas o complementarias a las ya indicadas.

El reverso de la portada de la partitura general que perteneció a José Cubiles incluye un fragmento de papel pegado con celo a la tapa, mecanografiado con la siguiente información:

Partes completas de orquesta... francos netos 30.-

Cada parte suplementaria... francos netos 2.50

Partitura de orquesta en 16º (formato de bolsillo) ... francos netos 6.-

Piano-solo con la reducción de orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para su interpretación hace falta 2 ejemplares) ... francos netos 10.-

Parte de Piano-solo... francos netos 6.- ”.

¹³⁴⁰ Citamos como ejemplo la anotación a lápiz azul *Con batuta!*, en la anacrusa al compás [III, 61] del piano, justo después del *calderón*.

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA DE MANUEL DE FALLA.

Material de orquesta, propiedad de Antonio José Cubiles.

PARTITURA

8 Primeros violines
7 Segundos violines
5 Violas
5 Violoncellos
4 Contrabajos
1 Primera y segunda flauta
1 Flautín y tercera flauta (añadido a bolígrafo negro)
1 Primero y segundo oboe
1 Corno inglés
1 Primero y segundos clarinetes en la
1 Primero y segundo fagotes
1 Primero y segunda trompas en fa
1 Tercera y cuarta trompas en fa
1 Primera y segunda trompetas en do
1 Primero y segundo trombones en do
1 Tercer trombón
1 Tuba
1 Timbales
1 Triángulo y Batería
1 Celesta
1 Arpa
Total: 45 papeles y una Partitura.

Como podemos ver, la descripción de estos 45 cuadernillos adolece de una muy defectuosa construcción gramatical; el género (masculino y femenino) y el número (singular y plural) no casan. Además el término “*batería*” es empleado para referirse a los Platos, que en este caso comparte cuadernillo con el Triángulo¹³⁴¹.

¹³⁴¹ El juego de materiales del ejemplar [RCSMM 1/6319] contiene dos cuadernillos separados para platos y triángulo; es probable que el correspondiente a la *batería* de la Partitura Cubiles fuera elaborado expresamente para este juego (incluso de forma manuscrita), pero no podemos confirmar la información, por cuanto no podemos acceder al cuadernillo.

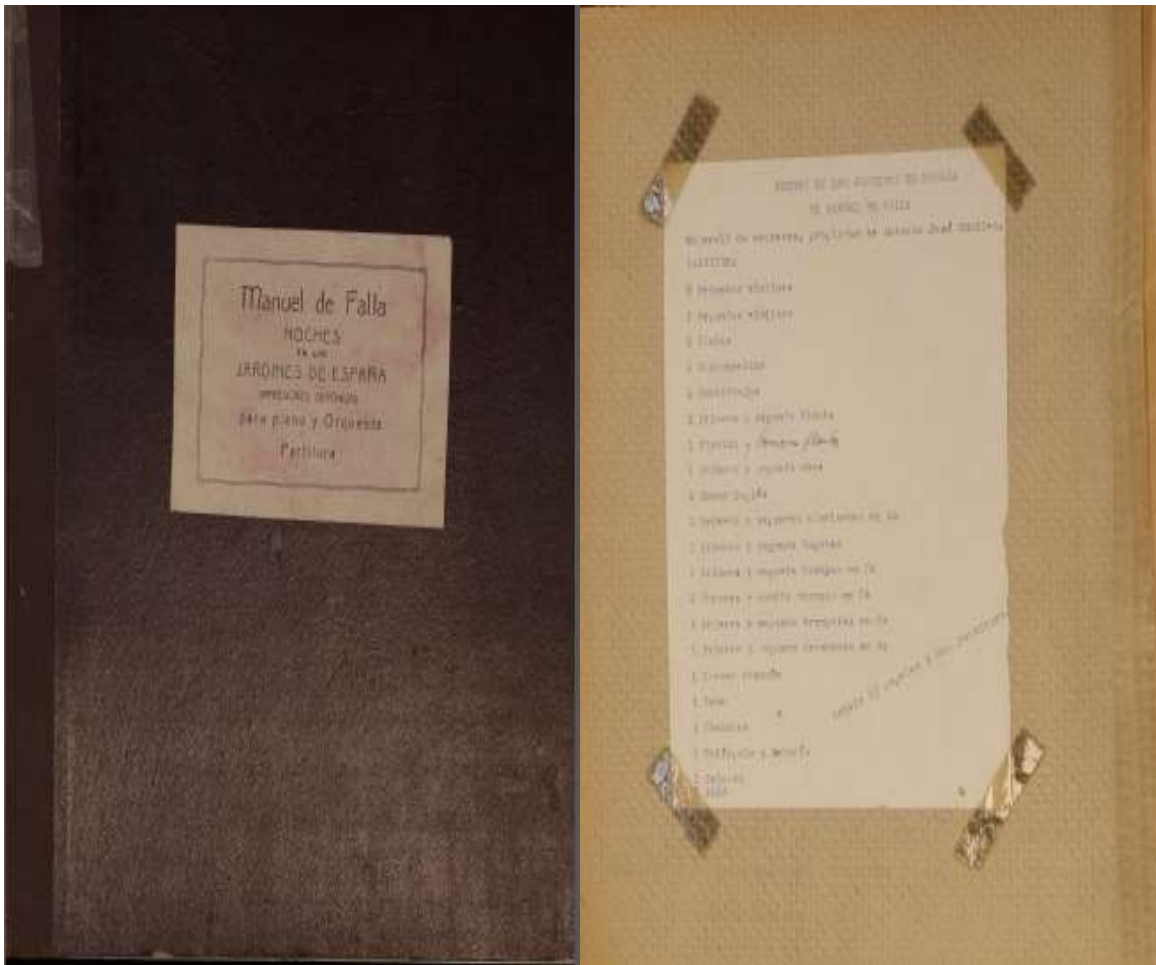


Ilustración 41. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM.

Portada de tapa dura y reverso de la portada con expresión de la plantilla en papel mecanografiado.

[OSM, PC]

Los ocho cuadernillos del juego instrumental a los que hemos podido tener acceso son los siguientes:

- cuadernillos siete y ocho de los violines primeros,
- cuadernillos seis y siete de los violines segundos,
- cuadernillos cuatro y cinco de las violas,
- cuadernillos cuatro y cinco de los violonchelos.

Todos ellos aparecen numerados a lápiz, en el margen superior izquierdo de su primera página¹³⁴²; así mismo, la dedicatoria de Falla a José Cubiles fechada en 1923, aparece en todos ellos a pluma negra. El resto de cuadernillos instrumentales permanecen en paradero desconocido. Responden al número de plancha M.E. 688 junto a la inscripción de impresos en Alemania, situada en el borde inferior derecho de cada una de las primeras páginas de los mismos.

Los cuadernillos aparecen marcados, en su margen superior derecho, con un sello rojizo que reza “ALBERTO ALONSO, Música-Pianos, BILBAO”. Excepcionalmente el cuadernillo ocho de los violines primeros, el cinco de las violas y el cinco de los violonchelos carecen de este sello, llevando en su lugar y en el margen inferior derecho de su primera página la marca redondeada azul que indica “Antonio Matamala, Plaza de Isabel II, 2Editor de música, Madrid”. Así mismo, todos ellos (a excepción del cuadernillo cinco de los violonchelos) llevan en el margen inferior derecho dos sellos rectangulares azulados, de distinto tamaño, con la siguiente información. *Prix net: Frs 2,50 y Majoration temporaire 150 pour %*¹³⁴³.

Las páginas de los cuadernillos instrumentales se hallan muy desgastadas, denotando sus sus márgenes inferiores derechos su gran uso. Las medidas del papel empleado son de 27x34 cm, el cual se encuentra algo amarilleado. La encuadernación está hecha desde el

¹³⁴² La numeración aludida se refiere al número de cuadernillos de cada instrumento de la cuerda, al igual que sucede en los cuadernillos de cuerda del juego manuscrito del estreno MAT.A8 (salvo en los cuadernillos de los violines segundos, que son numerados con caracteres timbrados). Los cuadernillos de la cuerda del juego [RCSMM 1/6319] aparecen, así mismo, numerados de forma muy similar al que reflejan los cuadernillos del juego MAT.A8; en los márgenes superiores izquierdos de la portada de cada cuadernillo, el trazo del número, su tamaño y el subrayado son prácticamente iguales, en ambos casos a lápiz azul grueso.

¹³⁴³ La partitura orquestal [PC] incluye en su primera página, así mismo los sellos de Antonio Matamala y *Majoration temporaire*.

propio folio largo, plegado sobre sí mismo (27x68 cm). Actualmente contienen pedazos de celo que sujetan las páginas que se han separado por el desgaste de la apertura, propiciando un rajado. Contienen anotaciones de los músicos tendentes a corregir errores de la edición, a añadir algún dato (como los arcos o los matices), o a llamar la atención sobre alguna indicación con circulados u otras señales; las mismas suelen ser a lápiz y a lápiz rojo.

He aquí algunos ejemplos de correcciones de errores de los materiales editados a mano de los músicos de atril¹³⁴⁴:

[III, 174] Violines primeros, *Sordina* añadido a mano¹³⁴⁵. En el cuadernillo 7 a lápiz con una escritura muy barroca en su inicial mayúscula; en el cuadernillo 8 también a lápiz, pero tachado parcialmente, con la indicación de tres corcheas encima. La inscripción *con sord.* aparece en [III, 175] en la partitura orquestal de Eschig, a semejanza del manuscrito, en el que la expresión *tutti con sord.* de violines primeros, segundos y violas aparece corregida por Falla tachando el *tutti/tutte* a color rojo. A7 refleja *tutti con sord.* para la cuerda y A8 incluye *sord.*. Los cuadernillos editados de Eschig no reflejan la anotación en los violines primeros (en un claro error), pero sí en el resto de la cuerda.

[I, 214-215] Violines segundos, aparece tachada a mano la ligadura del pentagrama inferior del *divisi*¹³⁴⁶. En el cuadernillo 6 con lápiz rojo a ondas y en el cuadernillo 7 a lápiz. Dicha ligadura no existe en la partitura general de Eschig, ni en los materiales editados de violines primeros y violas. Tampoco la incluyen el manuscrito y las copias orquestales manuscritas A7 y A8; fue, por tanto un error del grabador de los materiales de violines segundos, que incluyó la ligadura a semejanza de los compases previos [I, 208-209], [I, 210-211] y [I, 212-213].

[I, 122] Violonchelos, signo del doble sostenido en la nota *do*, el cual había sido olvidado por el grabador¹³⁴⁷. Resulta añadido en los dos cuadernillos –números 4 y 5– a lápiz. Dicha alteración se halla reflejada en el manuscrito de Falla, en las copias manuscritas A7 y A8, y en la edición orquestal de Eschig.

¹³⁴⁴ Las correcciones de las partes editadas que mencionamos en este apartado a mano de los músicos de atril se corresponden con errores fehacientes de los materiales de *Noches en los jardines de España* en la edición de Eschig. El orden en la exposición de los supuestos se corresponde con los distintos instrumentos, a semejanza del capítulo [III, 5.] sobre los materiales manuscritos MAT.A8.

¹³⁴⁵ El error es señalado, así mismo, en los ocho cuadernillos del juego de materiales [RCSMM 1/6319].

¹³⁴⁶ El error es señalado, así mismo, en tres de los siete cuadernillos del juego de materiales [RCSMM 1/6319].

¹³⁴⁷ El error es señalado, así mismo, en los cinco cuadernillos del juego de materiales [RCSMM 1/6319].

[I, 142] Violonchelos, signo del sostenido en la nota *do* del pentagrama superior del *divisi*, olvidado por el grabador¹³⁴⁸. Resulta añadido en el cuadernillo 4 a lápiz y no hay indicación alguna en el cuadernillo 5. El sostenido aparece en el manuscrito, en las copias manuscritas A7 y A8, y en la edición orquestal de Eschig.

El segundo ejemplar histórico de primera edición de Max Eschig de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta fue localizado en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid –[RCSMM 1/6319]¹³⁴⁹–, sito en la calle Doctor Mata, número 2, de Madrid, y al tiempo de su localización apareció junto a su propio juego de materiales instrumentales (que a su vez, provenía de la Orquesta Sinfónica de Madrid¹³⁵⁰).

Paralelamente a mis investigaciones en los archivos de la OSM, he realizado consultas a los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, los cuales incluyen legados relevantes de distintas personalidades de la historia de la música española. Bajo la signatura 1/6319 di con un material editado de *Noches en los jardines de España*, Max Eschig 1923: juego completo de partitura general y partes instrumentales; los cuadernillos reflejaban en sus portadas la numeración timbrada 289, el mismo número que encabeza las carpetas 289 y 289*bis* de los archivos de la Orquesta Sinfónica de Madrid que contenían la copia manuscrita orquestal A8 y los materiales manuscritos MAT.A8. Junto al número timbrado contenían, así mismo, el sello circular de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA*¹³⁵¹, cuidadosa y concienzudamente tachado con un rotulador de punta gruesa.

¹³⁴⁸ En este caso, la parte editada de los violonchelos sí contemplan el sostenido de la nota *do* en el pentagrama inferior del *divisi*. El error es señalado, así mismo, en tres de los cinco cuadernillos del juego de materiales [RCSMM 1/6319].

¹³⁴⁹ La denominación es nuestra y se corresponde con la signatura con la cual la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (en adelante RCSMM) la conserva.

¹³⁵⁰ Se trata de 46 cuadernillos: 8 violines primeros/7 violines segundos/6 violas/5 violonchelos/4 contrabajos/piccolo/2 flautas/2 oboes /corno inglés/2 clarinetes/2 fagotes /4 trompas/2 trompetas/3 trombones/ tuba/platos /triángulo/timbales/arpa/celesta.

¹³⁵¹ La descripción del número 289 timbrado junto al sello de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA* de los materiales instrumentales editados de este juego es idéntica a la de los cuadernillos manuscritos MAT.A8. Véase el capítulo [III, 5.].



Ilustración 42. Juego de materiales instrumentales editados de *Noches en los jardines de España*, localizado en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid.

Fragmento de la portada del cuadernillo 7/7 de violines segundos
y fragmento de la portada del cuadernillo 1/8 de violines primeros.

Etiqueta con la signatura del RCSMM, número 289 timbrado y sello de la OSM manipulado.

[RCSMM 1/6319]

Estos materiales serán descritos más adelante; pero defendemos la hipótesis de que pudieran corresponderse con el contenido ausente de la carpeta vacía 289 de OSM, en su archivo de la calle Barquillo, número 8, de Madrid; resulta obvio que los sellos empleados para marcar este juego son los mismos que los empleados para marcar tanto el juego de materiales manuscritos MAT.A8 como la copia manuscrita orquestal A8. Al asociarse todos estos documentos con la obra *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, resultaron marcados por algún miembro del personal de la orquesta de la misma forma, sin atender a su cronología, a su copista, a su función o a su particular interés como documento histórico. Por el contrario, la partitura general del juego editado

1/6319 no lleva sello ni número en su portada, aunque refleja un sello de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid en la página de inicio.

Según nuestras investigaciones, en 1958 la OSM fue contratada por el Teatro de la Zarzuela como orquesta titular, alternando esta nueva actividad en el foso con la ya habitual sobre el escenario del Teatro Real. Y para ello el alicantino Vicente Spiteri Galiano (1917-2003) fue nombrado Director Titular de la Orquesta, compaginando dicha labor con el puesto de Catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid. En estas circunstancias sería factible que en el desarrollo de la labor didáctica, algunas partituras y materiales instrumentales acabaran perteneciendo a ambas instituciones, intercambiando su sede indistintamente sin demasiada preocupación en ello¹³⁵².

Rastreando la signatura 1/6319 hemos podido acceder, con la colaboración del personal de la Biblioteca del Conservatorio, al número de registro 25146, el cual se corresponde en el catálogo general con una entrada masiva de ejemplares del Fondo Antiguo, realizada en diversos días de mayo de 1967. El catálogo anterior a éste es de 1888 y no contiene dicha entrada (la edición de Eschig es más de 30 años posterior, 1923); sin embargo resulta coherente con nuestras investigaciones la fecha de 1967, por cuanto coincide con los años durante los cuales Vicente Spiteri compaginó los cargos de OSM y RCSMM.

La edición es la misma que la denominada [PC]: Max Eschig, Copyright 1922 y 1923, impresa en Alemania; de tapa dura (marrón con aguas), está perceptiblemente dañada por el uso que ha sufrido. Las dimensiones de la encuadernación son de 26,9x33,6 cm (algo más estrecha y larga que [PC]). En su margen superior izquierdo refleja la etiqueta de la Biblioteca del RCSMM con la signatura 1/6319, escrita a pluma; es igual a la que porta el primer cuadernillo de los materiales adjuntos, concretamente el perteneciente a los violines primeros en su margen superior izquierdo. Los bordes inferiores derechos de sus páginas se encuentran menos desgastados que otros ejemplares consultados; el papel ha amarilleado levemente, pero se encuentra en buen estado. Las dimensiones del papel son evidentemente las mismas que las del ejemplar [PC] (26x32,5 cm.), pero algo más

¹³⁵² No deja de sorprender el cuidadoso trabajo de tachado del sello de la OSM en cada uno de los cuadernillos instrumentales, que claramente indica la voluntad de anular la información de la pertenencia a la orquesta. A raíz de estas investigaciones, la existencia del juego [RCSMM 1/6319] ha sido puesta en conocimiento del personal de OSM, así como el reflejo que el mismo porta del número 289 y del sello de la orquesta tachado. Toca a las distintas instituciones proseguir con las negociaciones sobre la pertenencia del juego.

reducidas que las de los materiales instrumentales. La primera página, que contiene los títulos en español y en francés, además de la información sobre las distintas versiones editadas de la obra, está marcada con el sello de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid; el mismo que reflejan las páginas interiores 3, 7, 11, 15, 21, 23, 27, 31, 53 y 59 en sus márgenes inferiores derechos. El ejemplar está encuadernado con hilo blanco y consta de 82 páginas numeradas (la notación musical comienza con la numerada 3).

Partition d'orchestre...net frs. 25.-

Parties d'orchestre complètes...net frs. 30.-

Chaque partie supplémentaire...net frs. 2.50

Partition d'orchestre in [sic] 16° (format de poche) ...net frs. 6.-

Piano-solo avec réduction de l'orchestre transcrit à 4 mains par G. SAMAZEUILH (pour l'exécution il faut 2 exemplaires) ...net frs. 10.-

Partie du piano-solo...net frs. 6.-¹³⁵³

La edición contiene variadas y diversas anotaciones, principalmente con lápiz azul. También aparecen algunas marcas con lápiz rojo y contadas anotaciones a lápiz carbón en las páginas 11, 55, 69, 75 y 76.

Las marcas azules pertenecen todas a la misma grafía (presumiblemente a Falla) y se refieren principalmente a llamadas de atención del director de orquesta en cuanto a señalar líneas instrumentales concretas, así como reguladores, dinámicas y matices. Las abreviaturas que apuntan a las distintas entradas instrumentales son recurrentes: *Fl, Picc, Ob, CL, CA, Fg, Cors, Trp, Trb, Cel, Arp, V°, II (violines) Alt, Celli, CB*; así como las marcas de *ppp, pp, p, mf, f, ff*. La partitura refleja otros signos como } (que agrupa dos o más líneas instrumentales), //(para separar el último pentagrama de los contrabajos del primero de las flautas -o que corresponda- en más de un sistema de pentagramas en la misma página), una especie de *L* grande abarcando los dos pentagramas del piano, *calderones*, respiraciones en forma de *V*, numerosísimos reguladores y anotaciones como

¹³⁵³ “Partitura de orquesta... francos netos 25.-

Partes completas de orquesta... francos netos 30.-

Cada parte suplementaria... francos netos 2.50

Partitura de orquesta en 16° (formato de bolsillo) ... francos netos 6.-

Piano-solo con la reducción de orquesta transcrita a 4 manos por G. SAMAZEUILH (para su interpretación hace falta 2 ejemplares) ... francos netos 10.-

Parte de Piano-solo... francos netos 6.- ”.

allargando, stacc., sempre stacc., marc. Las marcas suelen ser de gran tamaño, perfectamente visibles para el director que dirige la partitura desde el podio.

Las escasas marcas en rojo son más técnicas, de trazo menos marcado sobre el papel y referidas básicamente a signos en cruz + simples o circulados sobre las distintas líneas instrumentales¹³⁵⁴. Rara vez se refieren a abreviaturas instrumentales¹³⁵⁵ y sólo en dos ocasiones a la dinámica *p*. En las páginas 75 y 76 aparece el número 3 a gran tamaño para indicar que los compases contenidos en las mismas ([III, 142-173]) deberían medirse a tres (estando todo el fragmento en el compás de 6/8). La grafía del lápiz rojo es siempre distinta a la del lápiz azul, perteneciente, por tanto, a personas distintas.

En cuanto a los caracteres a lápiz carbón, se refieren únicamente a números que tienden a describir la forma de medir los compases señalados desde el punto de vista del director¹³⁵⁶; suelen ser de gran tamaño y poco marcados en el papel. Pertenecen a una tercera persona.

Los cuadernillos instrumentales de este juego responden al número de plancha M.E. 688 junto a la inscripción de impresos en Alemania, situada en el borde inferior derecho de cada una de las primeras páginas de los mismos. El juego se halla completo, con los 46 cuadernillos que contiene.

Como hemos comentado ya, cada uno de ellos refleja en su margen superior derecho la numeración 289 timbrada, junto al sello de la Orquesta Sinfónica de Madrid *DEPOSITARIA*, exactamente igual que lo hacen los materiales manuscritos MAT.A8. Pero en este caso, la marca del sello aparece concienzudamente tachada con un rotulador negro de punta gruesa que apunta a esconder tal información. Ninguno de los cuadernillos incluye sello alguno de pertenencia al RCSMM, como sí sucede con el ejemplar orquestal editado del mismo juego.

Como hemos apuntado ya, el cuadernillo del *concertino* (el primero de los violines primeros) refleja la etiqueta de la Biblioteca del RCSMM con la signatura 1/6319, escrita

¹³⁵⁴ Por ejemplo en las páginas 3 y 4 sobre trompetas y timbales.

¹³⁵⁵ *Trp* en las páginas 21, 31, 41, 45, 47, 55 y 61. *Cello* en las páginas 42, 44, 53, 55. *Trb* en la página 48.

¹³⁵⁶ En la página 75 se suceden los números 2 y 3 a lo largo con esta herramienta.

a pluma, en su margen superior izquierdo, al igual que la portada de tapa dura de la partitura orquestal.

El juego contiene un total de 46 cuadernillos instrumentales¹³⁵⁷. Los 29 de la cuerda¹³⁵⁸ se encuentran numerados en el margen superior izquierdo con un lápiz de punta gruesa azul¹³⁵⁹, similar o igual al de las anotaciones en el interior de la partitura orquestal del juego.

Piccolo
2 Flautas
2 Oboes
Corno Inglés
Clarinetes I y II
2 Fagotes
Trompas I y II
Trompas III y IV
2 Trompetas
Trombones I y II
Trombón III
Tuba
Platos
Triángulo
Timbales
Arpa
Celesta
8 cuadernillos de violines primeros
7 cuadernillos de violines segundos
5 cuadernillos de violas
5 cuadernillos de violonchelos
4 cuadernillos de contrabajos

Los cuadernillos se encuentran en buen estado; aunque los bordes inferiores se hallan muy desgastados, y los márgenes algo deteriorados. Las medidas del papel empleado son de 27x34 cm y se encuentra algo amarilleado (sobre todo el material del *concertino*, que ha adquirido un tono amarillento más sucio y oscuro). La encuadernación está hecha desde el propio folio largo, plegado sobre sí mismo (27x68 cm).

¹³⁵⁷ Uno más que las 45 partes del juego [PC], porque cuenta con dos cuadernillos separados para platos y triángulo.

¹³⁵⁸ Uno menos que las 30 partes de cuerda del juego manuscrito MAT.A8, el cual cuenta con seis cuadernillos de violas frente a los cinco de este juego. De forma idéntica, el juego [PC] contiene cinco cuadernillos de violas.

¹³⁵⁹ La numeración aparece de modo muy similar a la que reflejan los cuadernillos instrumentales de la cuerda del juego manuscrito del estreno MAT.A8 (salvo en los cuadernillos de los violines segundos, elaborados por el copista 2), y los del juego editado [PC]; el trazo del número, su tamaño y el subrayado son prácticamente iguales.

Las anotaciones de los músicos de atril en los cuadernillos son escasas y variadas en cuanto a la herramienta usada y la grafía del trazo; podemos distinguir lápiz rojo, lápiz azul, lápiz carbón y pluma negra. Suelen referirse la mención de otros instrumentos, al cómputo de compases, al subrayado de alguna información expresiva o técnica instrumental, a la expresión de arcos en la cuerda, a la reiteración de alteraciones, al circulado de algún elemento, a indicaciones del director en cuanto a la medida de compases, etc. También aparecen marcas referidas a la corrección de errores (como las señaladas para el juego de [PC]), así como otras tendentes a aclarar la lectura de determinados pasajes. He aquí algunas curiosidades y particularidades del juego a modo de ejemplo¹³⁶⁰:

[I, 5] Violines primeros, la dinámica *p* añadido a mano. En el cuadernillo 1 a lápiz rojo, en los cuadernillos 2, 3, 4, 7 y 8 a lápiz, en los cuadernillos 5 y 6 sin marca. La misma responde a la marca que incluye la partitura orquestal editada, a semejanza del manuscrito y la copia A8; sin embargo no es reflejada en A7. Aunque los materiales editados de Eschig incluyen la dinámica en los materiales de violas, violonchelos y contrabajos, no sucede lo mismo en violines primeros y segundos, cuyo error es imputable al grabador de Eschig.

[III, 174] Violines primeros, *con sordina* añadido a mano¹³⁶¹. Los 8 cuadernillos contienen la anotación a lápiz, cada uno con su correspondiente grafía. La inscripción *con sord.* aparece en [III, 175] en la partitura orquestal de Eschig, a semejanza del manuscrito, en el que la expresión *tutti con sord.* de violines primeros, segundos y violas aparece corregida por Falla tachando el *tutti/tutte* a color rojo. A7 refleja *tutti con sord.* para la cuerda y A8 incluye *sord.*. Los cuadernillos editados de Eschig no reflejan la anotación en los violines primeros (en un claro error), pero sí en el resto de la cuerda.

[I, 214-215] Violines segundos, aparece tachada a mano la ligadura del pentagrama inferior del *divisi*¹³⁶². En los cuadernillos 1 y 2 a lápiz, en el cuadernillo 3 a pluma azulada, en los cuadernillos 4, 5, 6 y 7 sin tachado. Dicha ligadura no existe en la partitura general de Eschig, ni en los materiales editados de violines primeros y violas. Tampoco la incluyen el manuscrito y las copias orquestales manuscritas A7 y A8; fue, por tanto un error del grabador de los materiales de violines segundos, que incluyó la ligadura a semejanza de los compases previos [I, 208-209], [I, 210-211] y [I, 212-213].

¹³⁶⁰ Las correcciones de las partes editadas que mencionamos en este apartado a mano de los músicos de atril se corresponden con errores fehacientes de los materiales de *Noches en los jardines de España* en la edición de Eschig. El orden en la exposición de los supuestos se corresponde con los distintos instrumentos, a semejanza del capítulo [III, 5.] sobre los materiales manuscritos MAT.A8.

¹³⁶¹ El error es señalado, así mismo, en los cuadernillos 7 y 8 del juego de materiales [PC].

¹³⁶² El error es señalado, así mismo, en los cuadernillos 6 y 7 del juego de materiales [PC].

[II, 18] Violas, la inscripción de recordatorio (*sempre con sordina*) se encuentra tachada a mano en el cuadernillo 1 a lápiz.

[I, 95] Violoncellos, regulador decreciente añadido a mano. En los cuadernillos 1, 2, 3 y 4 a lápiz, en el cuadernillo 5 sin añadido. Este regulador está contemplado en la partitura orquestal editada de Eschig y en la copia manuscrita A8; pero no es reflejado por los materiales editados, los cuales, sin embargo sí incluyen un regulador creciente en el compás anterior [I, 94]. Éste está ausente en la partitura orquestal editada; y ninguno de los dos reguladores –creciente de los materiales y decreciente de la partitura general- se encuentra en el manuscrito ni en la copia A7¹³⁶³.

[I, 122] Violonchelos, signo del doble sostenido en la nota *do*, el cual había sido olvidado por el grabador¹³⁶⁴. Resulta añadido a lápiz en los cuadernillos 1, 3, 4 y 5, y en el cuadernillo 2 a pluma negra. Dicha alteración se halla reflejada en el manuscrito de Falla, en las copias manuscritas A7 y A8, y en la edición orquestal de Eschig.

[I, 142] Violonchelos, signo del sostenido en la nota *do* del pentagrama superior del *divisi*, olvidado por el grabador¹³⁶⁵. Resulta añadido en los cuadernillos 1 y el 3 a lápiz, en el cuadernillo 2 a pluma negra, mientras que el 4 y 5 no añaden nada. El sostenido aparece en el manuscrito, en las copias manuscritas A7 y A8, y en la edición orquestal de Eschig.

[III, 14] Fagot, añadido de la clave de *fa* a mano en el pentagrama superior del *divisi*, por haberlo reflejado el editor con demasiada antelación con respecto a la participación del fagot 1º (dos compases antes, en [III, 12], coincidiendo con la intervención del fagot 2º). En la partitura orquestal editada la clave de *fa* se halla reflejada también en el compás 12, pero al no haber *divisi* la notación aparece más clara. El manuscrito y las copias manuscritas A7 y A8 hacen lo propio.

Queremos mencionar también algunas particularidades de los cuadernillos:

-el cuadernillo 2 de los violines primeros incluye en su primera página el año de 1971 a lápiz;

-el cuadernillo 1 de los violines segundos tiene grandes manchas de tinta azulada en su primera página (gotas líquidas que se han secado);

¹³⁶³ Urtext Partitura General 2018 contempla los dos reguladores en la línea de los violonchelos.

¹³⁶⁴ El error es señalado, así mismo, en los cuadernillos 4 y 5 del juego de materiales [PC].

¹³⁶⁵ En este caso, la parte editada de los violonchelos sí contemplan el sostenido de la nota *do* en el pentagrama inferior del *divisi*. El error es señalado, así mismo, en el cuadernillo 4 del juego de materiales [PC], mientras que el cuadernillo 5 no añade nada.

- el cuadernillo 5 de las violas decora con una estrella de cinco puntas la primera página de su cuadernillo a lápiz azul; las anotaciones interiores están efectuadas con el mismo lápiz y deben de pertenecer a un músico portugués que anota *surdina* y *fora*¹³⁶⁶;
- el cuadernillo 1 de los violonchelos borra la numeración a lápiz azul del margen superior izquierdo y superpone la anotación a lápiz carbón a gran tamaño de *1er Atril*;
- el cuadernillo de las trompetas contiene en los márgenes del papel pautado varios números a lápiz a modo de operaciones aritméticas;
- el material de los trombones I y II incluye en [II, 97] la anotación impresa “*le 2e met la sourdine au 1er*”¹³⁶⁷, porque el primer trombón tiene un “solo” con sordina que comienza en [II, 99], mientras el trombón II *tacet*; el músico de atril marcó a lápiz rojo grueso dicha aclaración;
- el cuadernillo de los timbales incluye las iniciales *E.M.* con una grafía muy decorada y subrayada en el margen superior izquierdo;
- los primeros cuadernillos de cada cuerda se hallan más deteriorados y amarilleados que los sucesivos;
- el material del arpa se encuentra tremendamente dañado;
- varios de los cuadernillos tienen en su última página manchas de tinta aguada azul (flautas, oboes, clarinetes, trompas I y II).

¹³⁶⁶ Traducción al castellano: “sordina” y “exterior”, respectivamente.

¹³⁶⁷ Traducción al castellano: “el 2º pone la sordina al 1º”.

6.6. Pruebas editoriales de bolsillo XLIX B2 y B3.

Antonio Gallego especifica en B2¹³⁶⁸: “Anotaciones ms. en lápiz negro y rojo en p. 8, 20, 23-27, 31-35, 47, 51, 54, 59, 69, 70, 75, 76, 81, 82 y en 3.^a de cubiertas, donde se consigna una errata de la p.23”. Con 3.^a de cubiertas (anverso de la contraportada) se está refiriendo a que Falla volvió a anotar a lápiz en esa localización la errata del piano de la página 23 [I, 136], mano derecha, que necesitaba una clave de *fa* en lugar de la de *sol* impresa. La página 27 de B2 incluye, así mismo, la marca de error del compás [I, 176], el cual es, así mismo, señalado en B3.

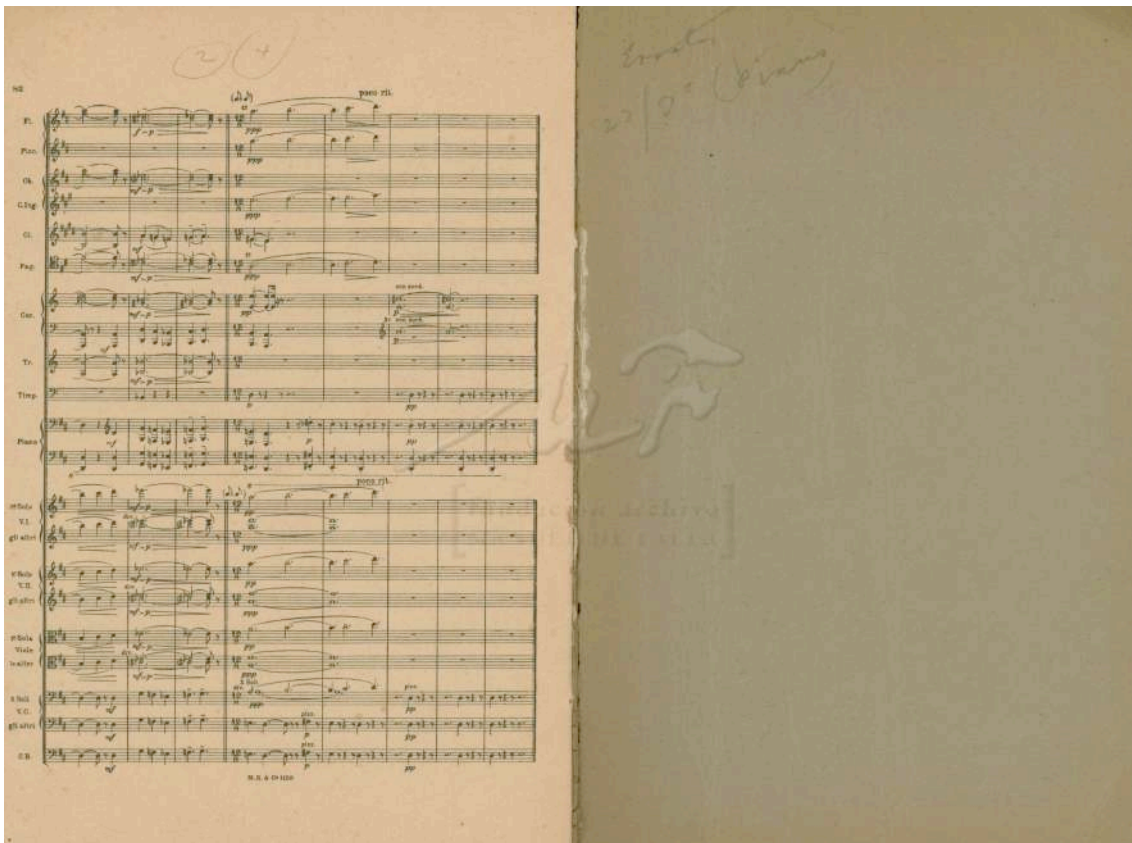


Ilustración 43. Ejemplar editado de bolsillo de *Noches en los jardines de España*, versión original para piano y orquesta. Página 82 (última) y anverso de la contraportada con anotación de Falla en relación a la errata del piano de la página 23 de la publicación (clave de *fa* en la mano derecha del compás [I, 136]).

[AMF XLIX B2]

¹³⁶⁸ GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p.133.

Antonio Gallego especifica en B3¹³⁶⁹: “Entre p. 42 y 43, en papel vegetal doblado, anotaciones ms. en tinta roja y lápiz negro con observaciones a las p. 17, 27 y 43. En 1.^a de cubierta y p.1, en sello azul: “HOMMAGE DES EDITEURS.”. Falla señaló tres errores en el papel vegetal, a color rojo la primera y tercera, y a lápiz la del medio; las mismas quedaron expresadas así:

Noches (Part. y orq.)

-pag. 17- V.C. 1^o (c. 10) = Clave de *fa* en cuarta (escrita con su signo correspondiente)

-pag. 27- Piano (c. 1^o) Signo de arpegiado (escrito con su signo correspondiente)

-pag. 43- Fag. (c. 4^o) = Clave de *fa* en cuarta (escrita con su signo correspondiente)

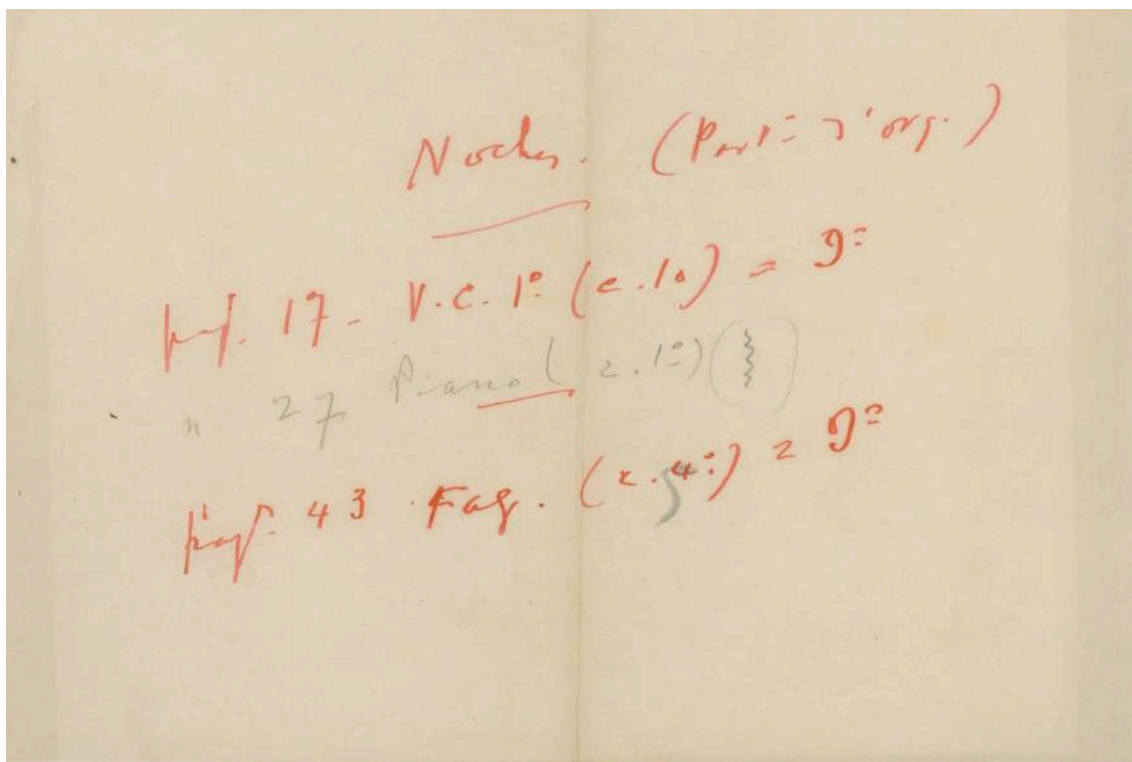


Ilustración 44. Papel vegetal con la señalización de tres errores a mano de Falla, incluido entre las páginas del ejemplar editado de bolsillo de *Noches en los jardines de España*, versión original para piano y orquesta. [AMF XLIX B3]

¹³⁶⁹ GALLEGO, Antonio. *Íbid.*

Estos dos ejemplares de bolsillo de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta no son específicamente pruebas editoriales; sus marcas responden más propiamente a anotaciones de dirección, sobre todo a través de números grandes circulados y referidos a los pasajes de ritmos cambiantes (B2, página 23, 70, 75, 76). También son señaladas con grandes “X” las distintas entradas temáticas instrumentales (B2, páginas 25-26 o 75) o reescritos a mayor tamaño los matices (B2, página 51). Ocasionalmente señalan errores como es el caso de [I, 136] y [I, 176] en el pentagrama del piano en B2 (páginas 23 y 27); o las tres erratas mencionadas en el fragmento de papel vegetal que reside en el interior del ejemplar B3 (la de [I, 176] aparece repetida). Estas cuatro erratas nunca fueron corregidas en las ediciones de Eschig. Remitimos para su estudio al capítulo [III, 8.9.] “Cuatro errores señalados por Falla en las pruebas editoriales AMF XLIX B2 y B3 previas a la edición para piano y orquesta de Eschig”, en el que las mismas son analizadas con el detalle que precisan.

7. Capítulo-listado de las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas.

En este capítulo llevamos a cabo un seguimiento analítico de las indicaciones expresivas y de las marcas metronómicas. Partiendo del manuscrito, se cotejan sus inscripciones con las de las copias A7 y A8 –o similar-¹³⁷⁰, así como en la resultante edición orquestal de Eschig, cuya publicación es de 1923; además consideramos relevante el cotejo con las ediciones pianísticas, siendo la del arreglo de reducción orquestal de Samazeuilh la primera en ver la luz en 1922. El estudio analítico de dichos conceptos ha resultado muy complejo y se ha visto necesariamente prolongado en el tiempo, debido a la multiplicidad

¹³⁷⁰ Como hemos indicado en el capítulo [III, 5.] sobre la copia A8, aunque no podemos confirmar que el documento sea físicamente la partitura que asumió el papel editorial que le estamos otorgando de acuerdo a la hipótesis que defendemos con esta investigación, el trato que le daremos en este capítulo será el asignado a su función como tal. Por ello vamos a prescindir en los próximos párrafos de la apreciación “–o similar–”, para no ser redundantes. Las dudas provienen principalmente de dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura; por otro lado, las 82 páginas de “nuestra” copia A8 encajan perfectamente con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado), que a su vez discrepan del plan marcado en A7 por los grabadores de Eschig y que apuntaban a las 80 páginas que sí refleja la edición orquestal de Eschig de la obra.

de marcas y a las diversas complicaciones que las mismas comportan. Sin embargo, las conclusiones derivadas son de gran trascendencia, por cuanto nos proporcionan importantes datos sobre la cronología de las mismas, así como de la actividad escritural de Falla en su manuscrito. La misma se corresponde con diversos periodos temporales, y sobre las marcas originales a lápiz refleja cambios de parecer, ampliaciones de las expresiones, borrado o tachado de las mismas, marcas metronómicas o equivalencias rítmicas sobrevenidas; el empleo de distintas herramientas con colores variados y grosores en el trazo diferenciados nos proporciona claves sobre su cronología. Sin embargo el empleo recurrente del lápiz en modificaciones o inscripciones sobrevenidas sobre el lápiz de origen de Falla esconde muchas veces la existencia de distintas etapas escriturales, las cuales son susceptibles de individualización únicamente a través de un cotejo riguroso con el resto de fuentes manuscritas y editadas¹³⁷¹. En este sentido resulta fundamental la copia A7, que se constituye en una fuente de medición temporal de las marcas del manuscrito, en base a la aparición o no de las mismas en la copia, así como al modo en que son reflejadas.

Como sabemos, las indicaciones metronómicas no existieron de origen en el manuscrito (ni en A7), sino que fueron introducidas por Falla en periodos posteriores para acompañar a las marcas expresivas ya existentes; las primeras en ser reflejadas fueron las azules a lápiz grueso, trasladadas de igual forma a A7. Después llegaron las marcas a lápiz del manuscrito, presumiblemente introducidas en un periodo posterior a la entrega efectiva de A7 en manos de Eschig en París, dado que la copia carece de su reflejo. La misma asumió años después, una vez cumplida su función editorial, otras marcas metronómicas a lápiz, distintas y que resultan únicas; su observancia estricta por parte de directores de orquesta y solistas resultó gráficamente advertida por Falla en la portada de la copia. Por su parte, A8 incluyó de origen todas las marcas del manuscrito, en una clara y sintética selección de los distintos contenidos; el hecho de que reflejara, así mismo, todo el plan metronómico de la obra, ausente en su modelo A7, nos lleva a defender la hipótesis de

¹³⁷¹ Todas nuestras fuentes fundamentales son valiosas en este cotejo: manuscrito, A7 y A8 (manuscritas); ediciones de Eschig en sus tres versiones (arreglo de Samazeuilh, piano solo, partitura orquestal) y pruebas editoriales B9-B10 y B2-B3. Cada una de ellas aporta información sobre la concreta datación y expresión del contenido de las diversas indicaciones expresivas y metronómicas.

que el mismo fuera fijado durante el primer proceso editorial de la obra, asumido por el arreglo de Samazeuilh en fechas cercanas a la confección de la copia A8¹³⁷².

Las indicaciones expresivas sufrieron otro proceso autónomo, diferente al de las metronómicas; las que constaron desde su origen en el manuscrito de Falla (y que aparecen a total semejanza de origen en A7) sufrieron múltiples modificaciones a lo largo de distintas etapas, quizás por la introducción de otras marcas (como las metronómicas) que hicieron necesaria la revisión de las mismas o por el cambio de parecer de Falla. A veces son reflejadas a otro color o con tachados y son fácilmente identificables; pero cuando Falla vuelve a emplear el lápiz y sitúa las modificaciones de forma homogénea con las marcas ya existentes, el seguimiento del proceso es a simple vista irreconocible. En cuanto al criterio de A7 como medidor temporal de las distintas marcas del manuscrito en base al reflejo que hace de ellas la copia, he aquí el resumen ya expuesto en el capítulo [III, 2.3.] sobre la cronología de introducción de marcas en el manuscrito:

-cuando las correcciones del manuscrito aparecen actualizadas en A7 de origen por su copista son **TEMPRANAS** (marcas de la categoría 3 del manuscrito y algunas de la categoría 4);

-cuando aparecen corregidas o añadidas sobre el original del copista (a su mano, a la de Falla o a la de terceros), son posteriores o **INTERMEDIAS**; distinguimos tres fases intermedias:

1. rosa en manuscrito/mano del copista en A7,
2. lápiz de Falla en manuscrito (indicaciones expresivas)/mano de Falla en A7,
3. azul grueso en manuscrito/mano de un tercero en A7;

-cuando no aparecen de ninguna manera en la copia, son **TARDÍAS** o correcciones posteriores a junio de 1920 (entrega física de la copia en manos de Eschig).

¹³⁷² El 4 de enero de 1922 Eschig envió a Falla las segundas pruebas editoriales [AMF XLIX B9] de la versión de Samazeuilh (AMF 9143-010, original mecanografiado y firmado), las cuales contienen el plan metronómico de la obra; tres meses después, el 18 de abril, le enviaba la copia manuscrita A8 –o similar– junto a las primeras pruebas editoriales de orquesta, con la inclusión del mismo plan de marcas de metrónomo (AMF 9143-013).

Previo al criterio de A7 como medidor temporal de las distintas marcas del manuscrito, debemos aplicar el criterio de originalidad en base al reflejo que de las marcas hace el juego de materiales manuscritos MAT.A8 de 1916, el cual es incuestionable; como sabemos, los cuadernillos manuscritos instrumentales reflejan el contenido original y primigenio. En el caso de marcas TEMPRANAS en base al criterio de su inclusión en A7 de origen por su copista, cabría la posibilidad de que fueran marcas no originales del manuscrito, sino sobrevenidas; recordemos que entre el estreno de 1916 y la elaboración de A7 median cuatro años, tiempo suficiente para que el manuscrito recibiera añadidos, supresiones o modificaciones¹³⁷³. En estos casos entraría en juego el criterio incuestionable de originalidad en base a su reflejo en MAT.A8. Antes y después de los tres grandes bloques expuestos existen otras fases de igual relevancia en este largo y complejo proceso que se encuentran detalladas en el capítulo [III, 2.3.].

El *work in progress* de Falla sobre estos y otros conceptos de *Noches* relacionados con los *tempos*, con las indicaciones expresivas, con las marcas metronómicas, con las equivalencias rítmicas y sobre algunos aspectos de la orquestación resulta evidente y prolongado en el tiempo, desde el estreno de la obra en 1916 hasta la fijación del contenido seleccionado para abordar la edición (principios del año 1922). El *puzzle* general de todas las indicaciones en las distintas fuentes, las originales y las sobrevenidas, así como las eliminadas y las reflejadas más tardíamente, conforma distintos documentos a a modo de palimpsesto, donde a simple vista resulta imposible identificar las distintas fases temporales¹³⁷⁴.

Aunque los capítulos específicos de cada fuente manuscrita o editada incluyen su particular síntesis de marcas expresivo-metronómicas, este estudio aborda la génesis y evolución de cada una de las marcas, así como la interrelación de la evolución de las mismas en cada una de las fuentes.

¹³⁷³ Por este motivo hemos hablado de correcciones, cuyo concepto implica una intervención sobrevenida, y no de inscripciones, que podrían ser originales, sin intervención posterior.

¹³⁷⁴ Véanse los capítulos [III, 2.3.] y [III, 3.4.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en el manuscrito y A7 respectivamente.

He aquí varias aclaraciones para entender este estudio en su más extensa complejidad:

- “M” alude al manuscrito original de Manuel de Falla;
- la mención a los materiales manuscritos MAT.A8 se incluye sólo cuando se trata de indicaciones expresivas originales que han preservado su formato y contenido tal cual aparecen en los materiales manuscritos de 1916¹³⁷⁵; se hará mediante el signo +MAT.A8¹³⁷⁶, al comienzo del supuesto sin mayor explicación, aludiendo al criterio de originalidad incuestionable ya mencionado;
- “Edición” alude a la edición para piano y orquesta de Eschig, publicada en 1923;
- “Edición Samazeuilh” alude a la edición del arreglo de Samazeuilh, publicada en 1922;
- “Edición piano” alude a la edición de piano solo, publicada en 1924;
- la indicación con la que inicia cada supuesto del listado es la resultante y sintetizada de las distintas inscripciones superpuestas en diversos estadios temporales en cada una de las fuentes;
- para la descripción de las localizaciones en las que están situadas las distintas inscripciones escribimos “sobre las flautas” (para indicar el más superior en el papel), aunque a veces sea sobre corno inglés, clarinete, o lo que resulte según la plantilla empleada en cada momento; y “sobre las cuerda” (para indicar el superior de los cinco pertenecientes a la cuerda);
- cuando en manuscrito y/o A7 indicamos “con lápiz azul” aludimos tan sólo a la marca metronómica, y no al resto de la indicación expresiva, que nunca aparece con tal color;
- cuando no incluimos descripción de la herramienta, aludimos a la original de cada fuente: lápiz en el manuscrito, tinta negra del copista en A7, tinta roja o negra del copista en A8 (según el contenido de la anotación);

¹³⁷⁵ Para mayor información sobre expresiones originales presentes en MAT.A8 que han evolucionado o derivado en otras marcas similares o divergentes véase la Síntesis de marcas expresivo-metronómicas del manuscrito que aborda el capítulo [III, 2.4.] de este trabajo.

¹³⁷⁶ El signo + es el que aparece en la Síntesis de marcas expresivo-metronómicas del manuscrito del capítulo [III, 2.4.] para indicar la originalidad incuestionable de las marcas expresivas que aparecen tal cual en los materiales manuscritos de 1916 MAT.A8.

- salvo indicación expresa, en la edición orquestal de Eschig todas las inscripciones y marcas metronómicas aparecen dos veces: sobre las flautas y sobre la cuerda;
- salvo indicación expresa, en la edición del arreglo de Samazeuilh todas las inscripciones y marcas metronómicas aparecen tres veces: sobre el Piano I, sobre el Piano II *PRIMA* y sobre el Piano II *SECONDA*;
- cuando las ediciones pianísticas (arreglo de Samazeuilh y piano solo) no se diferencian en su contenido del que refleja la edición orquestal, obviamos su mención (para no resultar redundantes); recordemos que la edición de piano solo incluye todas las marcas metronómicas entre paréntesis, mientras que la edición del arreglo de Samazeuilh no sigue un criterio fijo para indicar este parámetro¹³⁷⁷;
- todas las expresiones son literales, respetando la ortografía original (incluso si conlleva errores); los paréntesis de las marcas metronómicas son, así mismo, literales;
- en el movimiento III –compases 87, 91, 158 y 174- entra en juego la edición Urtext Reducción Piano 2018, revisada según el manuscrito de Falla que reduce la orquesta a un piano a dos manos¹³⁷⁸;
- los gráficos sobre indicaciones metronómicas y expresivas incluidas al final de este capítulo otorgan una visión esquemática y sintética sobre todo lo aquí analizado y expuesto.

¹³⁷⁷ El siguiente listado no incluye esta información para las ediciones pianísticas; la edición de *Noches* en la versión de Samazeuilh no incluye paréntesis en las siguientes marcas metronómicas: compases [I, 136], [I, 176], [I, 216], [II, 1], [II, 51], [II, 67], [II, 75], [II, 103], [II, 148], [II, 152], [II, 172], [III, 1], [III, 38], [III, 64], [III, 174]; el resto aparece entre paréntesis.

¹³⁷⁸ *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, op. cit. Urtext Reducción Piano 2018; como sabemos, hasta esta fecha tan sólo disponíamos de una reducción pianística de la orquesta para piano a cuatro manos, elaborada por Gustave Samazeuilh por encargo de Max Eschig en vida de Falla, y por ello, supervisada por él. Esta nueva edición reduce la orquesta a un piano a dos manos, facilitando su interpretación a cargo de dos pianistas –el solista y el que reduce la orquesta-. En meses posteriores, y siempre a raíz del hallazgo del manuscrito objeto de este trabajo de investigación, ha aparecido una edición de la partitura general, a la que aludimos como Urtext Partitura General 2018: *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score*, op. cit. Ambas con *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. La revisión de la partitura es prácticamente la misma en ambas ediciones, por lo que en este caso concreto en el que requerimos el concurso de la nueva edición, relativos a dos marcas metronómicas, nos referimos a la primera. Véase [III, 8.] “Capítulo-listado de las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas. Manuscrito, A7, A8, edición de Eschig de la partitura de orquesta y piano, edición de Eschig de la parte de piano y edición de Eschig de la versión de G. Samazeuilh. Análisis de las ediciones Urtext revisadas según el manuscrito: Partitura General de Breitkopf & Härtel de 2018 y Partitura con reducción orquestal a un piano (dos manos) de G. Henle Verlag 2018” y [III, 9.] “Capítulo-listado de otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla”, para más detalles sobre las dos nuevas ediciones revisadas Urtext de 2018.

I movimiento *En el Generalife*

Compás 1:

+MAT.A8

M *Allegretto tranquillo e misterioso* ([Negra con puntillo =50]), la marca metronómica entre paréntesis con rotulador rojo (categoría 1)¹³⁷⁹. *Allegretto tranquillo e misterioso* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; en la última localización aparece añadida la marca metronómica en rojo y entre paréntesis.

A7 *Allegretto tranquillo e misterioso* con la tinta original del copista, [Negra con puntillo=60] con el mismo lápiz de la advertencia en la portada de Falla (categoría 3)¹³⁸⁰. *Allegretto tranquillo e misterioso* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el arpa y sobre la cuerda; en la última localización aparece añadida la marca metronómica.

A8 =M. Aparece 1 vez, sobre las flautas.

Edición=M

Compás 21, número 3 de ensayo:

+MAT.A8

M *Tempo* con el lápiz original de Falla, [Negra con puntillo =50] con lápiz azul (categoría 4) tachado con ondas a lápiz¹³⁸¹. *Tempo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las localizaciones de la expresión, quedando dispuesta por encima del piano y a gran tamaño.

A7 *Tempo* con la tinta original del copista, [Negra con puntillo =50] con lápiz azul (categoría 2) tachado con ondas a lápiz¹³⁸². *Tempo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las localizaciones de la expresión, quedando dispuesta por encima del piano y a gran tamaño.

A8 *Tpo*. SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces, sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición *Tempo* SIN MARCA METRONÓMICA

Edición Samazeuilh a *Tempo* SIN MARCA METRONÓMICA

¹³⁷⁹ Véase el capítulo [III, 2.1.2.] sobre los colores y grafías del manuscrito.

¹³⁸⁰ Véase el capítulo [III,3.1.3.] sobre colores y grafías de A7.

¹³⁸¹ Véase el capítulo [III, 2.2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito; el apartado segundo aborda específicamente las marcas azules tachadas y no tachadas.

¹³⁸² Véase el capítulo [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de A7.

Edición Piano NADA SIN MARCA METRONÓMICA, *ben marc.* para el piano¹³⁸³
(coincide con su primera intervención en la obra).

Compás 39, número 5 de ensayo:

+MAT.A8

M *Poco piú animato* con el lápiz original de Falla, [Negra con puntillo =66] con lápiz azul (categoría 4). *Poco piú animato* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las localizaciones de la expresión, ellas, quedando dispuesta por encima del piano y a gran tamaño. El trazo rápido podría sugerir blanca con puntillo en lugar de negra.

A7 *Poco piú animato* con la tinta original del copista, [Negra con puntillo =66] con lápiz azul (categoría 2). *Poco piú animato* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica aparece 2 veces, sobre los clarinetes y sobre el piano, pero sin estar en línea con ninguna de las expresiones. De forma similar al manuscrito, figuraba en ambas localizaciones [Blanca con puntillo =66], que en la marca sobre el piano resulta corregida coloreando por dentro la blanca y añadiendo paréntesis a lápiz.

A8 *Poco piú animato* SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición *Poco piú animato* ([Negra con puntillo =66]) entre paréntesis.

Compás 43:

M ([Corchea=Corchea]), entre paréntesis. No es una inscripción de origen, porque no aparece añadida en A7 por el copista original. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. Compás de 6/8 que suena como si fuera 3/4.

A7 NADA, lo que demuestra que es un añadido posterior de Falla en su manuscrito.

A8=M. Aparece 1 vez sobre las flautas.

Edición=M.

Compás 63, número 8 de ensayo:

+MAT.A8 *Poco stringendo*

M *Poco stringendo sino* [Negra =104]. *Poco stringendo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; en las 2 últimas localizaciones con el añadido *sino* [Negra =104], cuya escritura define claramente un trazo del lápiz más marcado, y efectuado en un momento posterior.

¹³⁸³ Todas las marcas manuscritas (menos A8) y editadas incluyen *ben marc.* en el pentagrama del piano solista.

A7 *Poco stringendo* con la tinta original del copista SIN MARCA METRONOMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano.

A8 *Poco stringendo* (sino [Negra =104]), entre paréntesis. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=A8

Compás 72, número 9 de ensayo:

M *Tempo giusto* ([Negra = 104]) entre paréntesis. Aparece 1 vez sobre el piano, en línea con la expresión.

A7 *Tempo giusto* con la tinta original del copista SIN MARCA METRONOMICA. Sin embargo no aparece en los cuadernillos manuscritos MAT.A8, hecho que demuestra que no es una inscripción original del manuscrito.

Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano.

A8 *Tpo giusto* ([Negra = 104]) entre paréntesis. Aparece 1 vez sobre las flautas.

Edición=M

Edición Piano *Tempo giusto* [Negra = 104]), falta el paréntesis que abre¹³⁸⁴.

Compás 80, número 10 de ensayo:

+MAT.A8

M *a tempo* [Negra =120] con lápiz azul (categoría 4) tachado a lápiz con una línea. *a tempo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las expresiones, quedando dispuesta por encima del piano y a gran tamaño.

A7 *a tempo* con la tinta original del copista, [Negra =120] con lápiz azul (categoría 2) sin tachar. *a tempo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las expresiones, quedando dispuesta por encima del piano

A8 *a tpo*. SIN MARCA METRONOMICA. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; en la localización central sobre el piano figura *a tpo, ma flessibile*, añadido que proviene de la prueba editorial B9 del arreglo de Samazeuilh¹³⁸⁵.

¹³⁸⁴ Aunque el gráfico que aúna las marcas metronómicas de las distintas fuentes al final de este capítulo no especifica los paréntesis (por no afectar al contenido musical), sí mencionamos este caso particular. El resto de marcas aparece siempre sin paréntesis en el gráfico (aunque la fuente los incluya), por cuanto no nos resulta un parámetro excesivamente relevante.

¹³⁸⁵ AMF XLIX B9. Este supuesto es ampliamente descrito en el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh; el reflejo de la inscripción corregida en la prueba editorial B9 en la copia orquestal manuscrita A8 resulta fundamental de cara a la datación de la copia y al posible cotejo de ambas fuentes.

Edición *a tempo* SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; en la localización central sobre el piano figura (*a tpo, ma flessibile*), entre paréntesis.

Edición Samazeuilh y Edición Piano *Tempo, ma flessibile*.

Compás 96:

+MAT.A8 *a tpo. con ampiezza*

M *a tempo, con ampiezza*. La inscripción a lápiz original de Falla se extiende a lo largo de casi tres compases, entrando en el [I, 98], en 3 localizaciones: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda.

A7 *a tempo con ampiezza*. A tinta original, el copista entiende que *a tempo* corresponde al compás [I, 96] y *con ampiezza* al compás [I, 97], trasladándolo de esta forma en 2 localizaciones: sobre las flautas y sobre el piano.

A8 *a Tpo, con ampiezza*

Edición=M

Edición Samazeuilh *a Tempo, con ampiezza* para el Piano II.

Compás 108:

+MAT.A8 *Tranquillo*

M *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96]), entre paréntesis. Aparece 4 veces: sobre las flautas, sobre el piano, bajo el piano y sobre la cuerda. Cada localización tiene su peculiaridad. Sobre las flautas: *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96]), entre paréntesis, todo a lápiz de Falla. Sobre el piano: *Tranquillo* a lápiz de Falla. Bajo el piano: *Tranquillo* (en rojo, categoría 3), *ma non tanto* ([Negra = 96]), entre paréntesis y a lápiz de Falla. Sobre la cuerda: *Tranquillo* a lápiz de Falla. Todo indica que la marca original fue tan sólo *Tranquillo*. Después vino el añadido *ma non tanto* ([Negra = 96]), entre paréntesis. La tercera localización –en el orden expuesto, bajo el piano– es el intento de síntesis de todas ellas, a mayor tamaño y con rojo de la categoría 3 al comienzo.

A7 *Tranquillo* con la tinta original del copista SIN MARCA METRONOMICA. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda.

A8 *Tranquillo, ma non tanto* ([Negra = 96]), entre paréntesis. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda; en la primera localización sin marca metronómica.

Edición=A8 (en ambas localizaciones con la marca metronómica).

Compás 112:

M *Tempo* [Negra = 84] con lápiz azul (categoría 4) tachado con ondas a lápiz. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las expresiones, quedando dispuesta por encima del piano y a gran tamaño.

A7 *Tempo* [Negra = 84] con lápiz azul (categoría 2) sin tachar. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; la marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las expresiones, quedando dispuesta por encima del piano

A8 *Tpo.* SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición *Tempo* SIN MARCA METRONÓMICA

Edición Samazeuilh y Edición Piano *a tempo* SIN MARCA METRONÓMICA

Compás 128, número 15 de ensayo:

+MAT.A8 *Sostenuto assai*

M *Poco Sostenuto* [Negra = 72]. Este es un caso complejo. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y bajo la cuerda –extraña localización-. La expresión original, a lápiz de Falla era *Sostenuto assai*, que así aparece en las 3 localizaciones, aunque el *assai* es tachado a lápiz posteriormente. Sobre las flautas Falla añade *Poco* –encima de *Sostenuto*- y la marca metronómica, con rotulador rojo grueso (sin categoría), todo entre paréntesis (también rojos de gran tamaño). En la localización sobre el piano Falla añade al *Sostenuto* a lápiz, la expresión completa *Poco Sostenuto* ([Negra = 72]) con el mismo rotulador rojo grueso (sin categoría) y con la marca metronómica entre paréntesis. Bajo la cuerda no hay añadido alguno en rojo, quedando *Sostenuto assai*, con el segundo término tachado a lápiz.

A7 *Poco Sostenuto* SIN MARCA METRONOMICA. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y bajo la cuerda –extraña localización, hasta este punto es fiel el copista de A7-. En las 2 primeras localizaciones el primer término *Poco* está añadido a lápiz (categoría 3, misma escritura que el *Poco* del próximo caso del compás 136) al *Sostenuto*, que figura con la tinta original del copista. Bajo la cuerda no hay añadido alguno a la inscripción original del copista *Sostenuto*, resultante del *Sostenuto assai* inicial del manuscrito. Falla no quiso, sin embargo, incluir la marca metronómica [Negra = 72], que en el manuscrito figuraba en el mismo rojo grueso que el añadido de *Poco*.

A8 *Poco sost^o*- ([Negra=72]), entre paréntesis. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición *Poco Sostenuto* ([Negra=72]), entre paréntesis.

Compás 136, número 16 de ensayo:

+MAT.A8 *Molto calmo*

M *Poco calmo* ([Negra = 58]), con lápiz azul (categoría 4) y entre paréntesis a lápiz. De nuevo un caso complejo. Aparece 2 veces: sobre las flautas y bajo la cuerda –extraña localización-. La expresión original a lápiz de Falla era *Molto calmo*, como aparece en las 2 localizaciones, sin embargo el *Molto* es tachado a lápiz y sustituido por *Poco*, también a lápiz. La marca metronómica azul aparece tan sólo 1 vez, y no está en línea con ninguna de las expresiones, quedando dispuesta por encima de la cuerda y a gran tamaño.

A7 *Poco calmo* [Negra = 58], con lápiz azul (categoría 2). Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y bajo la cuerda –extraña localización, hasta este punto es fiel el copista de A7-. En las 2 primeras localizaciones el primer término *Poco* está añadido a lápiz (categoría 3, misma escritura que el *Poco* del anterior caso del compás 128) al *Calmo*, que figura con la tinta original del copista. Bajo la cuerda no hay añadido alguno a la inscripción original del copista *Calmo*, resultante del *Molto calmo* inicial del manuscrito. La marca metronómica azul aparece 2 veces, ninguna de ellas en línea con las inscripciones expresivas, quedando dispuestas entre los dos pentagramas de las flautas y sobre el piano.

A8 *Poco Calmo* [Negra = 58]

Edición=A8

Edición Samazeuilh *Poco calmo* [Negra = 58]

Edición Piano *Poco Calmo* ([Negra = 58]), entre paréntesis.

Compás 154, número 18 de ensayo:

+MAT.A8 *a tpo. ma sempre molto tranquillo*

M *a tempo*. Este es un caso de eliminación y abreviación de la marca expresiva original por parte Falla, quien había señalado en un principio *a tempo, ma molto tranquillo*; después añadió el *sempre*, que aparece incrustado, podríamos decir, en la diagonal hacia el espacio superior entre *ma* y *molto*. Y muy posteriormente (después de que A7 hubiera trasladado la expresión completa) aparecen tachados algunos de los términos, todo ello con el lápiz original. En las 3 localizaciones aparece la indicación original y completada del mismo modo, sin embargo el tachado desigual no deja claro qué partes quiso Falla eliminar: sobre las flautas rayó *ma sempre molto tranquillo* y sobre el piano *molto tranquillo*, pero en ambos casos el *tranquillo* quedó tachado a medias; sobre la cuerda rayó *molto*, dando lugar a la nueva expresión *a tempo, ma sempre tranquillo*. Sería difícil valorar qué es lo que Falla quiso realmente eliminar en base a los tachados del manuscrito, si no fuera por la claridad de A7 en este sentido. Resulta interesante, en cualquier caso, constatar que

MAT.A8 recibió la expresión con el añadido de *sempre*, dato que nos indica una auto corrección de Falla muy temprana, a pesar de haber cambiado de parecer después¹³⁸⁶.

A7 *Tempo*¹³⁸⁷. La inscripción original del copista señaló *Tempo, ma sempre molto tranquillo* en 2 localizaciones, sobre las flautas y sobre el piano, las cuales aparecen concienzudamente rayadas horizontalmente y en forma de zigzag en todos los términos posteriores a *Tempo*, sin dejar lugar a dudas.

A8 *Tpo.*

Edición=A7

Compás 176, número 20 de ensayo:

M (*come prima*) ([Negra = 88]), entre paréntesis a lápiz. De nuevo un caso muy complejo. La inscripción a lápiz original de Falla aparece tan sólo 1 vez, en la localización sobre las flautas. Sin embargo tenemos la sospecha de que inicialmente no había marca alguna, ni expresiva ni metronómica (como queda demostrado por el hecho de que MAT.A8 no refleje nada y por la explicación que sigue de A7). Después apareció *piú leggero* [*sic*] a lápiz rojo grueso (categoría 3), sobre el piano y a gran tamaño (corregido con una *i* – *leggiere*- con la tinta azul violeta de la categoría 6), que en un estadio posterior fue tachado a lápiz con una línea. Justo debajo se añadió (*come prima*), entre paréntesis, con la tinta azul violeta (de la categoría 6), en escritura menuda de Falla. Además apareció ([Negra = 88]), con lápiz azul (categoría 4), entre paréntesis a lápiz y a gran tamaño; sobre el *piú leggero* [*sic*] a lápiz rojo grueso, en una localización muy centrada.

A7, *Piu* [*sic*] *leggero* [*sic*] (como en el manuscrito, erróneamente trasladado a tinta del copista e igualmente corregido con la introducción de una *i* – *leggiere*- a tinta azul violeta de la categoría 5; no hay acento en el *Piú*); a mano original del copista. Este hecho demuestra que el *piú leggero* a lápiz rojo grueso del manuscrito fue incluido por Falla en un estadio temprano, suficiente para que fuera trasladado a A7 por el copista original, tan literal incluso en el error ortográfico (que resulta corregido a semejanza del manuscrito, probablemente en mismo tiempo y forma del color violeta), sin embargo no era original. Dicha inscripción fue después tachada a lápiz con una línea gruesa. Como en el manuscrito, justo debajo se añadió (*come prima*), entre paréntesis, con la tinta azul violeta (de la

¹³⁸⁶ Este pasaje es un recordatorio del anterior [I, 136], número 16 de ensayo, en el que la misma figuración rítmico melódica crea un clima suspendido bajo la indicación *Poco calmo*, derivada de la anterior *Molto calmo* y acompañada por la marca metronómica azul [Negra = 58]. Quizás Falla quiso aludir a una vuelta a este clima mediante la expresión original *a tempo ma tranquillo* ampliada después con el *sempre* para mayor claridad, pues no había otras indicaciones de por medio. Entre los compases [I, 144 y 153] se desarrolla una mágica melodía en forma de canon/eco entre viola, violonchelo y violín 1º sobre unos arpeggios repetidos del piano sobre la nota *fa#* acompañados del clarinete en nota pedal sobre el mismo *fa#*. El pasaje es evocado de nuevo entre los compases [I, 158 y 163], esta vez sobre el *mib*.

¹³⁸⁷ En más de una ocasión la marca *a tempo* de Falla aparece en A7 como *Tempo*; la explicación es que la letra “a” de Falla resulta casi invisible al lado de una “t” de gran altura dotada de una larga barra horizontal.

categoría 5), en escritura menuda de Falla. Y también como en el manuscrito, apareció [Negra = 88], con lápiz azul (categoría 2), sobre el *Piu [sic] leggero [sic]*, en una localización muy centrada sobre el papel. De este modo, la inscripción completa y sintetizada *come prima* [Negra = 88] no aparece linealmente en ninguna localización, figurando descompuesta en distintos estadios temporales, en distintas localizaciones y con herramientas de distintas categorías. Podríamos decir que se trata de un palimpsesto triple. A8 *Come prima* SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición (*come prima*) [Negra = 88].

Edición Samazeuilh¹³⁸⁸ y Edición Piano *Come prima* ([Negra = 88]), entre paréntesis.

Compás 216, número 24 de ensayo:

+MAT.A8 *Largamente, doppio piú lento*

M *Largamente, ma non troppo* ([Negra =50]), entre paréntesis a lápiz. Originalmente figuraba también (*Doppio piú lento*), justo debajo pero tachado con una línea curva a tinta azul violeta (categoría 6). Aparece 3 veces con la segunda parte tachada: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. En la tercera de las localizaciones no aparece el *ma non troppo* ni la marca metronómica, lo que confirma nuestra hipótesis de que la expresión original de Falla era tan sólo *Largamente* y debajo (*Doppio piú lento*), entre paréntesis. *ma non troppo* ([Negra =50]) fue añadido en un estadio posterior por Falla, aunque al aparecer linealmente con *Largamente* y a lápiz, pueda parecer de origen. *Largamente* aparece una cuarta vez, a lápiz rojo grueso (categoría 3), en una posición muy centrada del papel, por encima de la inscripción sobre el piano, a mayor tamaño y a letra de Falla.

A7 *Largamente* SIN MARCA METRONÓMICA. (*Doppio piú lento*) entre paréntesis aparece justo debajo de la inscripción a tinta original del copista, como en el manuscrito, pero también tachado a tinta violeta (categoría 5), esta vez con líneas oblicuas. *ma non troppo* aparece añadido por Falla con el mismo lápiz de la advertencia en portada sobre las marcas metronómicas de la copia (categoría 3). La inscripción aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano, en ambas localizaciones con el mismo proceso de escritura original, tachados y añadidos.

A8 *Largamente, ma non troppo* [Negra =50].

Edición= A8

Edición Samazeuilh¹³⁸⁹ y Edición Piano *Largamente, ma non troppo* ([Negra =50]), entre paréntesis.

¹³⁸⁸ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

¹³⁸⁹ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

II movimiento *Danza lejana*

Compás 1:

M *Allegretto giusto* ([Negra=100]), entre paréntesis. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda; en ambas localizaciones, la inscripción anterior era *Allegretto mosso*, sin marca metronómica, pero *mosso* aparece tachado a tinta roja de la categoría 1 y sustituido por *giusto*. Sin embargo no aparece ninguna expresión en los cuadernillos manuscritos MAT.A8, hecho que demuestra que no fue una inscripción original del manuscrito. El añadido ([Negra=100]) aparece tan sólo en la primera localización, con la misma tinta roja de la categoría 1. Sobre la segunda localización aparece [Negra=108] a lápiz azul (categoría 4), a gran tamaño e inmediatamente debajo del piano, que resulta tachado a lápiz con una línea oblicua y sustituido por el número 100 a lápiz.

A7 *Allegretto giusto* [Negra=120]. La inscripción original del copista era *Allegretto mosso*, sin marca metronómica, como en el manuscrito; de nuevo aclaramos que no aparece ninguna expresión en los cuadernillos manuscritos MAT.A8, hecho que demuestra que no fue una inscripción original. Después *mosso* fue tachado a lápiz con una línea gruesa y sustituido por *giusto* con el lápiz de la advertencia de portada. Así sucede 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. Por encima del piano aparece a lápiz azul (categoría 2) [Negra=108], como en el manuscrito, que, sin embargo es tachado a lápiz con líneas oblicuas y corregido por 120 con la misma herramienta (categoría 3).

A8 *Allt^o giusto* [sic] [Negra =100]. Aparece 2 veces: sobre las flautas en negro y sobre la cuerda en rojo, lo que es una excepción en esta copia, porque las indicaciones expresivas figuran siempre en rojo –aunque la inscripción que encabeza el primer movimiento también es en negro; no así en el movimiento III-. En ambas localizaciones aparece erróneamente escrito: *giusto* en lugar de *giusto*.

Edición *Allegretto giusto* [Negra=100]

Edición Samazeuilh¹³⁹⁰ y Edición Piano = M.

Compás 51, número 7 de ensayo:

+MAT.A8

M *Poco animato* ([Negra = 120]), entre paréntesis. La indicación aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; las 3 veces subrayada con el lápiz original a mano de Falla. En la tercera localización aparece añadida la marca metronómica ([Negra=120]), a lápiz y mano de Falla, a tamaño algo mayor que el resto de la inscripción. Su factura y el hecho de que aparezca en una sola de las localizaciones indica que fue incluida posteriormente (como la totalidad de las marcas de metrónomo a lápiz del

¹³⁹⁰ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

manuscrito). *Poco animato* aparece una cuarta vez en el espacio inmediatamente superior a la segunda localización, a lápiz azul grueso (categoría 4, en lo que resulta una excepción en esta fuente, por cuanto esta herramienta no suele afectar a las anotaciones expresivas) remarcando la expresión a mano de Falla.

A7 *Poco animato* a tinta original del copista, ([Negra=126]). *Poco animato* aparece hasta 3 veces a tinta del copista: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. En las dos últimas localizaciones Falla añade a lápiz (categoría 3) la marca metronómica ([Negra=126]), entre paréntesis, constituyendo esta una de las marcas diferenciadoras de A7 con respecto al resto de las fuentes¹³⁹¹. Como sabemos, estas marcas –a lápiz- fueron realizadas en A7 en un periodo posterior al resto de las correcciones y añadidos del documento.

A8=M. Aparece 2 veces a mano del copista original: sobre las flautas y sobre la cuerda, aunque en la segunda localización no añade la marca metronómica. *Poco animato* aparece una tercera vez a mano de Falla, entre la celesta y el piano, a mayor tamaño y subrayado, incluyendo el número 120 justo debajo. Esta inscripción demuestra que la copia pasó por manos de Falla, el cual realizó alguna marca entre sus páginas¹³⁹².

Edición=M

Compás 59, número 8 de ensayo:

+MAT.A8

M *Tempo giusto – molto ritmico* [Negra=126]. La indicación expresiva aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. La marca metronómica aparece escrita con lápiz azul grueso (categoría 4) tan sólo 1 vez, debajo de la primera localización, a mayor tamaño.

A7 *Tempo giusto – molto ritmico* a tinta original del copista, [Negra=126]. La indicación expresiva aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. La marca metronómica aparece escrita con lápiz azul grueso (categoría 2) tan sólo 1 vez, debajo de la primera

¹³⁹¹ Véase el capítulo [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de A7.

¹³⁹² Véase el capítulo [III, 4.2.2.] sobre los colores y grafías de A8; hay dos inscripciones en la página 42 de A8 efectuadas con el lápiz que, después de haber sido analizadas detenidamente, nos hacen posible afirmar que pertenecen a Falla:

-*affrett.* a gran tamaño en [II, 49],

-*Poco animato* ([Negra = 120]) en [II, 51]. Junto a ellas, hemos atribuido a la mano del compositor otras dos marcas de A8: en [I, 23-24] a lápiz rojo grueso (*affrett.-Tpo*) y en [III, 8] sobre violines primeros a lápiz (podría ser tinta, no se aprecia bien: *loco*). Habiendo ubicado la elaboración de A8 en el extranjero (París o Leipzig), la copia sólo vino a España cuando le fue enviada a Falla en 1922 para su cotejo con las primeras pruebas de edición (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado, carta de Eschig a Falla fechada el 18 de abril de 1922), y entonces el compositor ya residía en Granada. Una vez en manos de Falla y con las pruebas de edición orquestal en marcha, no tenía sentido devolver la copia manuscrita a los editores, que probablemente conservó Falla en su biblioteca. Esta posesión no habría impedido emplear la copia en alguno de los conciertos celebrados entre abril de 1922 y la aparición de la edición de Eschig a finales de 1923, hecho que explica las marcas que refleja. Desconocemos si uno de estos conciertos pudo ser celebrado por la OSM, razón que justificaría la ubicación del hallazgo de A8 en los archivos de la orquesta madrileña (2017).

localización, a mayor tamaño y tachada. Probablemente Falla la tachó cuando escribió ocho compases antes la misma marca [Negra=126], en [II, 51], a lápiz de la categoría 3.

A8 *Tpo giusto – molto ritmico* SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=A8

Compás 67, número 9 de ensayo:

M *Accelerando pochiss. gradualmente sino* [Negra =144]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda, a lápiz de Falla. Como vemos en las siguientes líneas, el hecho de que esta inscripción no figure a mano del copista en A7, sugiere que fue una anotación posterior a la factura de la copia, tanto la indicación expresiva como la marca metronómica. Sin embargo, el manuscrito trasluce una marca anterior en rojo grueso (categoría 3), que resulta tachada en color azul (categoría 4) a zig zag: *poco piú*, a gran tamaño sobre la cuerda y a mano de Falla. La misma pasó con seguridad a A7 a mano del copista original (ya hemos comentado que estas marcas del manuscrito son tempranas), y por ello se aprecian en A7 un borrado encima de la nueva marca a lápiz de Falla. Sin embargo no aparece ninguna expresión en los cuadernillos manuscritos MAT.A8, hecho que demuestra que no fue una inscripción original del manuscrito

A7 *Accelerando, ma pochissimo e gradualmente... sino...il...*, SIN MARCA METRONOMICA. La inscripción no es original del copista, que no escribió nada en este punto, sino que es un añadido de Falla coincidente con el estadio temporal de la advertencia de portada. De hecho, la escritura de esta inscripción, que aparece tan sólo 1 vez sobre la cuerda extendiéndose espacialmente entre los compases 67 y 74 -a lápiz de la categoría 3- y la de la advertencia de portada son extremadamente similares. Quizás Falla no incluyó en este caso la marca metronómica porque en el compás siguiente –el 75- ya la incluyó como nuevo *tempo*. La marca previa a mano del copista *poco piú*, la cual no es original, fue borrada, dejando marcas en los pentagramas sobre los que se encontraba.

A8 *accell°, ma pochissimo e gradualmente sino* ([Negra =144]), entre paréntesis. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda, extendiéndose la inscripción a lo largo de cuatro compases.

Edición *accelerando pochissimo e gradualmente sino* [Negra =144]. La expresión contiene siempre leves modificaciones entre una y otra fuente, nunca es completamente igual (a causa de las abreviaciones, las mayúsculas, las conjunciones, las comas o los puntos de extensión).

Edición Samazeuilh¹³⁹³ y Edición Piano *Accelerando pochiss. gradualmente (sino [Negra=144])*, entre paréntesis.

Compás 75, número 10 de ensayo:

+MAT.A8 *Poco piú vivo*

M *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. La inscripción original era *Poco piú vivo*, sin embargo más tarde Falla añadió *che prima* a lápiz en las 3 localizaciones. En línea con la segunda localización y a gran tamaño aparece a lápiz azul grueso de la categoría 4 [Negra=144], que Falla además añade con su lápiz en línea con la tercera localización, sobre la cuerda, y entre paréntesis.

A7 *Poco piú vivo che prima* ([Negra=144]). Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Con la tinta original del copista aparece *Poco piú vivo*, mientras que *che prima* resulta añadido con el lápiz de Falla de la categoría 3. Como en el manuscrito, en línea con la segunda localización aparece a lápiz azul grueso de la categoría 2 [Negra=144], que Falla además añade con su lápiz en línea con la primera localización, sobre las flautas, y entre paréntesis.

A8=M

Edición=M

Compás 103, número 13 de ensayo:

+MAT.A8

M *Doppio meno vivo* ([Negra=84]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. En las dos últimas localizaciones aparece también la marca metronómica, todo a lápiz y entre paréntesis. Por encima de la tercera localización, a lápiz azul grueso (categoría 4) y a mayor tamaño aparece la marca [Negra=104], tachada a lápiz a forma de zig zag.

A7 *Doppio meno vivo* con la tinta original del copista, SIN MARCA METRONÓMICA. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano. Por debajo de la segunda localización y como en el manuscrito, aparece la marca [Negra=104], a lápiz azul grueso (categoría 2) y tachado a lápiz con una línea gruesa. El hecho de que no aparezca la marca [Negra=84] en ningún añadido, demuestra que la inscripción fue incluida en el manuscrito en un estadio posterior.

¹³⁹³ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

A8 *Doppio meno vivo* [Negra=84]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano, pero sólo en la primera localización está incluida la marca metronómica, todo a tinta roja del copista.

Edición=A8. En este caso la inscripción aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda y en la localización central sin marca metronómica.

Edición Samazeuilh *Quasi doppio meno vivo* [Negra=84]

Edición Piano *Quasi doppio meno vivo* ([Negra=48]), entre paréntesis, en un claro error del editor, que intercambia los números.

Compás 140, número 19 de ensayo:

+MAT.A8 *Stringendo sempre ma gradualmente*

M *Stringendo sempre ma gradualmente*. La inscripción se extiende a lo largo de cuatro compases, hasta el [II, 143], y prosigue con una línea interrumpida hasta el compás [II, 148], número 20 de ensayo, que marca *Tempo giusto, ma vivo* [Negra=120]. Así sucede en las 3 localizaciones, a lápiz original de Falla, sobre las flautas, sobre la celesta (cuya línea instrumental, como sabemos, aparece en el manuscrito de Falla –y en A7- por debajo del arpa¹³⁹⁴) y sobre la cuerda.

A7 *Stringendo sempre ma gradualmente* a tinta original del copista, con un reflejo idéntico al del manuscrito en las mismas 3 localizaciones.

A8= *Stringendo sempre ma gradualmente* (sin la línea interrumpida hasta el compás [II, 148]).

Edición=M

Edición Samazeuilh=A8

Compás 148, número 20 de ensayo:

+MAT.A8

M *Tempo giusto, ma vivo* ([Negra=120]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre la celesta y sobre la cuerda. La marca metronómica aparece en las dos primeras localizaciones, todo a lápiz original de Falla.

A7 *Tempo giusto, ma vivo* con la tinta original del copista, SIN MARCA METRONOMICA. Aparece 3 veces: sobre la cuerda, sobre el piano y sobre la cuerda.

A8 *Tpo giusto, ma vivo* [Negra=120]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición *Tempo giusto, ma vivo* [Negra=120].

¹³⁹⁴ La edición orquestal de Eschig invierte espacialmente ambos papeles, quedando la celesta por encima del arpa, cuyo pentagrama doble queda visible junto al del piano. Lo mismo refleja Urtext Partitura General 2018.

Edición Samazeuilh¹³⁹⁵ y Edición Piano *Tempo giusto, ma vivo* ([Negra=120]), entre paréntesis.

Compás 152, número 21 de ensayo:

+MAT.A8 *Tranquillo*

M a *Tempo, ma tranquillo* ([Negra=84]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. La inscripción original era *Tranquillo*, y después Falla añadió *a Tempo, ma* escribiéndolo justo por encima del *Tranquillo*, todo a lápiz. Asimismo añadió a continuación la marca metronómica, también a lápiz. Podría parecer una inscripción única, pero la disposición espacial de los términos y marcas en las tres localizaciones refleja que no fue así.

A7 *Tempo*. SIN MARCA METRONOMICA. El copista había copiado el *Tranquillo* original del manuscrito en 3 localizaciones: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Pero las tres veces aparece tachado con líneas rectas y zigzag, para ser sustituido por *Tempo*, a lápiz y mano de Falla (categoría 3). El hecho de que no aparezcan las otras inscripciones del manuscrito apoyan la hipótesis de que fueron incluidas después, a pesar de parecer una inscripción única a lápiz.

A8 *Tpo ma tranquillo* [Negra=84]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano.

Edición *Tempo ma tranquillo* [Negra=84]. En este caso la inscripción aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda y en la localización central sin marca metronómica.

Edición Samazeuilh¹³⁹⁶ y Edición Piano *a Tempo, ma tranquillo* ([Negra=84]), entre paréntesis.

Compás 172, número 22 de ensayo:

+MAT.A8 *Poco animato*

M *Poco animato* [Negra=126]. La indicación expresiva aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda, con el lápiz original de Falla. Pero aparece una cuarta vez, a lápiz rojo grueso (categoría 3), en una posición muy centrada del papel, por encima de la inscripción sobre el piano, a mayor tamaño y a letra de Falla. Justo encima aparece [Negra=126] a lápiz azul grueso (categoría 4).

A7 *Poco animato* con la tinta original del copista, [Negra=126]. La indicación expresiva aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Encima de la segunda localización aparece escrito [Negra=126], a lápiz azul grueso (categoría 2).

A8=M. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

¹³⁹⁵ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

¹³⁹⁶ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

Edición=M

Edición Samazeuilh¹³⁹⁷ y Edición Piano *Poco animato* ([Negra=126]), entre paréntesis.

III movimiento *En los jardines de la Sierra de Córdoba*

Compás 1:

+MAT.A8 *Vivo*

M *Vivo* ([Negra=132]), entre paréntesis. *Vivo* es la inscripción original y aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda, siempre subrayado. Junto a la primera localización aparece [Negra=144] a lápiz azul grueso (categoría 4) y a mayor tamaño, que resulta tachado a lápiz con una línea gruesa. A su izquierda y en pequeño, Falla escribe ([Negra=132]), entre paréntesis, marca metronómica que añade también en la tercera localización.

A7 *Vivo* con la tinta original del copista, ([Negra=144]). El copista escribe *Vivo* 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. Junto a la primera localización aparece [Negra=144] a lápiz azul grueso (categoría 2) y a menor tamaño, dado el poco espacio disponible, con el título del tercer movimiento justo encima en rojo y a letra grande. La marca azul no aparece tachada. Falla añade la misma marca metronómica en la segunda localización, a lápiz y entre paréntesis.

A8 *Vivo* [Negra=132]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=A8

Edición Samazeuilh¹³⁹⁸ y Edición Piano *Vivo* ([Negra=132]), entre paréntesis.

Compás 38:

+MAT.A8 *Allegro moderato*

M *Allegro moderato* ([Negra=84]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Debajo de la tercera localización aparece [Negra=92], a gran tamaño y lápiz azul grueso (categoría 4). Resulta corregido encima a lápiz, pudiéndose intuir la lectura de [Negra=84]. Esta misma marca es añadida a lápiz de Falla en la segunda localización.

A7 *Allegro moderato* con la tinta original del copista, [Negra=76]. En un inicio figuraba exclusivamente *Allegro moderato*, que aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano. Sobre la segunda localización aparece la marca [Negra=92], a lápiz azul grueso (categoría 2); el número resulta tachado a lápiz y sustituido por 76 a lápiz, justo encima. Esta es una de las marcas diferenciadoras de A7 con respecto al resto de las fuentes¹³⁹⁹; como

¹³⁹⁷ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

¹³⁹⁸ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

¹³⁹⁹ Véase el capítulo [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de A7.

sabemos, fueron realizadas –a lápiz- en un periodo posterior al resto de las correcciones y añadidos del documento. Es la única que implica una velocidad más lenta con respecto a las marcas del manuscrito.

A8 *All° modt°*- [Negra=84]. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. La marca metronómica figura tan sólo en la primera localización.

Edición *Allegro moderato* [Negra =84]. En este caso la inscripción aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda.

Edición Samazeuilh¹⁴⁰⁰ y Edición Piano *Allegro moderato* ([Negra =84]).

Compás 65, número 32 de ensayo:

+MAT.A8 *Tpo: 1° (vivo)*

M *Vivo* ([Negra=120]), entre paréntesis. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Entre la segunda y tercera localización se puede percibir la escritura de *Vivo*, en grande con lápiz rojo grueso (categoría 3) y justo debajo la marca [Negra=144], también a gran tamaño y en lápiz azul grueso (categoría 4). Pero ambas inscripciones han sido canceladas con goma de borrar, al igual que 3 marcas a lápiz que aparecían en las 3 localizaciones donde aparece ahora *Vivo* y que terminaban con un paréntesis. El cotejo con A7 permite saber que esa inscripción original repetida 3 veces era *Tempo 1° (vivo)*, la cual fue borrada por Falla y sustituida por el más simple *Vivo*, todo a lápiz. Seguramente la cronología fue como sigue: marca a lápiz *Tempo 1° (vivo)* / marca a lápiz azul grueso [Negra=144] / marca a lápiz rojo grueso *Vivo* / borrado de las 3 marcas a lápiz *Tempo 1° (vivo)* / sustitución a lápiz por *Vivo*, también 3 veces / inclusión de la marca metronómica a lápiz ([Negra=120]) entre paréntesis, también 3 veces. Aunque Falla borrara *Tempo 1°*, la indicación tenía sentido puesto que la marca metronómica azul indicaba [Negra=144], al igual que lo hacía la marca también azul del compás [III,1] que fue modificada a lápiz por ([Negra=132]).

A7 *Tempo 1° (vivo)* con tinta original del copista, [Negra=144], a lápiz azul (categoría 2). Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano. La marca metronómica figura sólo una vez, debajo de la segunda localización.

A8 *Tpo 1° (vivo)* [(Negra=120)]. La inscripción completa aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre el piano¹⁴⁰¹.

¹⁴⁰⁰ La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267.

¹⁴⁰¹ Resulta un caso particular, por cuanto A8 mantiene la marca original –aunque abreviada- *Tempo 1° (vivo)* que fue borrada en el manuscrito; la misma fue trasladada, así mismo, a la edición orquestal de Eschig. En ambos casos, la alusión al *Tempo 1°* resulta desvirtuada por la distinta marca metronómica de [III, 1]: [Negra=132] y [III, 87]: [Negra=120]. Véase el capítulo [III, 2.5.] para mayor información sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

Edición *Tpo. 1º. (vivo)* [Negra=120]. En este caso la inscripción completa aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda.

Edición Samazeuilh¹⁴⁰² y Edición Piano *Vivo* [Negra=120].

Compás 87:

M ([Corchea=Corchea *sempre*]), a lápiz. No parece una inscripción original, por cuanto no aparece de origen en A7 a mano del copista. Con seguridad fue añadida después, junto al resto de añadidos a lápiz de Falla en el manuscrito. Desde el comienzo del tercer movimiento hasta el compás [III, 90], la obra se desarrolla en un compás de 3/4, aunque los compases [III, 87 y 88] están escritos como si se tratara de un 6/8. Por ello la aclaración de la equivalencia¹⁴⁰³. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el arpa y sobre la cuerda. En la tercera localización en rosa de la categoría 2.

A7 [(Corchea=Corchea)]. No es una inscripción original, por cuanto no figura a mano del copista, sino a lápiz de Falla (categoría 3). En esta ocasión Falla no incluyó el término *sempre*. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Y las 3 localizaciones vuelven a aparecer de nuevo dos compases después [III, 89] cuando la escritura de Falla suena de nuevo en 3/4. Esta repetición de la equivalencia es una marca diferenciadora de Falla en A7 - junto a las marcas metronómicas únicas de esta copia-, puesto que no es reflejada en ninguna otra de las fuentes. Tampoco en esta ocasión Falla necesitó incluyó el término *sempre*.

A8=M. Aparece 2 veces a mano del copista: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=M

Edición Samazeuilh [Corchea=Corchea *sempre*] (sin paréntesis).

Edición Piano NADA¹⁴⁰⁴

¹⁴⁰² La marca metronómica sin paréntesis; véase nota 1267. La marca de metrónomo se encuentra en la tercera parte del compás de 3/4 de [III, 64].

¹⁴⁰³ El manuscrito aparece marcado por Falla en estos compases con números de gran tamaño para abordar el pasaje desde el perfil del director: [III,87-88-89-91]: 6/8-6/8-3/4-2/4, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás a lápiz rojo grueso (categoría 3); de forma similar aparece la copia A7: [III,87-89-91]: 6/8-3/4-2/4, reescritura en grande de los cambios sucesivos de compás a lápiz azul grueso (categoría 2) a mano de Falla. En el compás [III, 91] el compás cambia a 2/4; el manuscrito (y A7) señaló de nuevo aquí de forma sobrevenida la equivalencia de [Corchea=Corchea], sin embargo la marca no ha trascendido a ninguna de las ediciones de Eschig; Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 incluyen acertadamente la equivalencia [Corchea=Corchea] de [III, 91]. La marca aparece en también en la mayor parte de los cuadernillos editados de Eschig: corno inglés, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, timbales, arpa, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Además el cuadernillo de los violines I modifica expresamente el compás a 6/8 en [III, 87], volviendo a 2/4 en [III, 91]. Véase el capítulo [III, 2.5.] para mayor información sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

¹⁴⁰⁴ El piano solista alterna en estos compases pasajes de silencio junto a escalas octavadas a dos manos paralelas a las que desarrollan otros instrumentos (flautín, flautas, clarinetes, celesta y arpa) en las últimas partes del compás de 3/4; su discurso no se ve afectado por la equivalencia de [Corchea=Corchea], especialmente en el compás [III, 87], donde contiene silencios.

Compás 91, número 36 de ensayo:

M (*in tempo*) ([Corchea=Corchea]). En este punto no había indicación alguna, ni de *tempo* ni de equivalencia. Coincide con el cambio de compás de 3/4 a 2/4. La primera indicación entre paréntesis fue añadida a lápiz por Falla y aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. La equivalencia, en cambio, aparece a tinta roja (categoría 1) 3 veces: debajo de la primera localización de (*in tempo*) –sobre las flautas-, sobre el arpa y debajo de la segunda localización de (*in tempo*) –sobre la cuerda-.

A7 ([Corchea=Corchea]). No es una inscripción original, por cuanto no figura a mano del copista, sino a lápiz de Falla (categoría 3); la inclusión en A7 de una marca del manuscrito efectuada con la categoría 1 resulta una excepción, ya que su factura en una etapa posterior imposibilitaba su inclusión en A7 de origen por su copista. Normalmente tampoco resultan incluidas por Falla¹⁴⁰⁵. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el arpa y sobre la cuerda. Está hecha a semejanza y de forma paralela a las marcas de [III, 87 y 89].

A8 *ben misurato*. Sin marca de equivalencia. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda. Es este un caso llamativo, por cuanto la expresión *ben misurato* no figura en el manuscrito ni en A7. Falla, en su manuscrito, emplea la expresión más adelante, en la línea instrumental del piano [III, 109] y en la cuerda [III, 113] –repetiendo su escritura hasta en cinco ocasiones, en cada pentagrama de la cuerda-, refiriéndose al nuevo material rítmico y brillante en 6/8 que ya habían previamente anunciado las trompas y violines primeros en [III, 100]. Aunque la inscripción es siempre a lápiz, no es una marca original del manuscrito, y por ello no figura en A7, en ninguno de los lugares descritos. Sin embargo, el copista de A8 la recogió para el piano en [III, 109], a semejanza del manuscrito; pero no para la cuerda en [III, 113]. Además la adelantó a [III, 91] como encabezamiento general de la nueva sección. El mismo proceso es reflejado en la edición orquestal de Eschig, entre paréntesis las marcas de [III, 91] y [III, 109], sin aparecer en [III, 113] para la cuerda, en ninguna de las cinco repeticiones de los cinco pentagramas.

Edición (*ben misurato*). Entre paréntesis y en cursiva aparece también la indicación en [III, 109] para el piano. Y no aparece en [III, 113] para la cuerda, en ninguna de las cinco repeticiones de los cinco pentagramas¹⁴⁰⁶.

¹⁴⁰⁵ Falla podría haber considerado relevante la inclusión de esta equivalencia en A7 durante la revisión de la copia que realizó antes de su puesta a disposición en manos de Eschig (en junio de 1920); la marca del manuscrito podría haber llegado en una fase posterior. Cuando se trata de marcas fundamentales, no es normal que el compositor cambie de parecer, pudiendo llegar su inclusión antes o después. Sin embargo la misma no trascendió a ninguna de las ediciones de Eschig.

¹⁴⁰⁶ Urtext Partitura General 2018 incluye *Ben misurato* [Corchea=Corchea] en [III, 91], *ben misurato* en [III, 109] para el piano solista y *sempre molto marc.* en [III, 114-115] en los cinco pentagramas de la cuerda. Urtext Reducción Piano hace lo propio, salvo la anotación de [III, 114-115].

Edición Samazeuilh *in tempo / ben misurato* en [III, 109] para el Piano I / *ben misurato* en [III, 113] para el Piano II *SECONDA*.

Edición Piano NADA / *ben misurato* en [III, 109].

Compás 101, número 37 de ensayo:

M ([Negra con puntillo=Negra *precedente*]), entre paréntesis. La observación atenta refleja que *precedente* fue añadido después, borrando el paréntesis que cierra la equivalencia y reescribiéndolo tras el término añadido. Aparece así 3 veces, a lápiz y mano de Falla: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Este punto coincide con el cambio de compás de 2/4 a 6/8, y con la equivalencia Falla indica que quiere igualdad de pulso (la negra anterior era=120, como expresaba el compás [III, 65] en marca sobrevenida a lápiz). A pesar de ser una de las tres equivalencias originales del manuscrito y aparecer en A7 de la mano de su copista (en la tercera de las localizaciones, sobre la cuerda), no hay rastro de la misma en los materiales MAT.A8¹⁴⁰⁷.

A7 [Negra con puntillo=Negra]. La equivalencia aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. En las dos primeras localizaciones a lápiz azul grueso (categoría 2) y en la tercera a mano del copista y entre paréntesis. El hecho de que el copista la incluya de origen confirma que la marca figuraba con anterioridad en el manuscrito. Sin embargo, es llamativo que las otras dos aparezca en azul, en una excepción al resto de marcas azules de A7 (más que completar –sin paso previo por el manuscrito–, apuntan a informar –a semejanza del manuscrito–; y en este supuesto no hay rastro de marca azul en el manuscrito).

A8 [Negra=Negra *precedente*], en un error del copista. De la misma forma se equivocará en las equivalencias rítmicas de [III, 174] y [III, 201]. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=M (existe corrección del editor del error de A8).

Edición Samazeuilh¹⁴⁰⁸ y Edición Piano ([Negra con puntillo=Negra *prècèdente*]), entre paréntesis.

Compás 109: véase el supuesto del compás [III, 91].

M *ben misurato* (para el piano solista)

¹⁴⁰⁷ Lo mismo sucede con las otras dos equivalencias que hemos calificado de originales: [III, 201]: [Negra=Negra con puntillo] y [III, 223]: [Corchea=Corchea], las cuales no aparecen en MAT.A8. Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del movimiento III de *Noches*.

¹⁴⁰⁸ La marca metronómica sin paréntesis.

Compás 110, número 38 de ensayo:

M [Negra con puntillo=120], con lápiz azul grueso (categoría 4). Aparece 1 vez sobre el piano y a gran tamaño. La marca metronómica concuerda con la equivalencia anterior de [III, 101], donde Falla pedía ([Negra con puntillo=Negra *precedente*]) en el paso de 2/4 a 6/8, siendo la negra anterior=120, como expresaba el compás [III, 65] en 3/4 (aunque la marca original azul era [Negra=144], acorde a la también azul inicial del movimiento III1409)¹. Este era el plan de marcas azules del manuscrito:

[III, 1]: *Vivo* [Negra=144],

que volvía a reforzarse en [III, 65]: *Vivo* [Negra=144],

y se mantenía hasta [III, 110], donde, también en azul, se relajaba el pulso a [Negra con puntillo=120];

y estas fueron las modificaciones posteriores a lápiz de Falla:

[III, 1]: *Vivo* [Negra=132],

[III, 65]: *Vivo* [Negra=120],

[III, 110]: NADA

La marca de [III, 110] fue desechada por el copista de A8 y por las ediciones de Eschig, pues conforme al nuevo plan de marcas a lápiz de Falla, no habría constituido más que un recordatorio de la ya mencionada en [III, 65]. De todas formas, no habría venido mal ese recordatorio, pues después de tantas complejidades rítmicas su visualización habría sido de gran ayuda para el pasaje eminentemente rítmico que se había iniciado en la orquesta en [III, 100] y que pasaba en [III, 109] al pian1410¹.

A7 [Negra con puntillo=120], como en el manuscrito a lápiz azul grueso (categoría 2), pero tachado con ondas a lápiz. Aparece 1 vez sobre el piano.

A8 SIN MARCA METRONÓMICA, aparece la expresión *ben misurato* en el pentagrama del piano, compás [III, 109]. Este caso ya ha sido comentado en [III, 91].

Edición=A8, figurando la expresión (*ben misurato*) entre paréntesis para el piano. Y no aparece en [III, 113] para la cuerda, en ninguna de las cinco repeticiones de los cinco pentagramas.

Edición Samazeuilh *in tempo* / *ben misurato* en [III, 109] para el Piano I / *ben misurato* en [III, 113] para el Piano II *SECONDA*.

Edición Piano *ben misurato* en [III, 109].

Compás 158, número 42 de ensayo:

+MAT.A8 *a tempo ma meno mosso (e con ampiezza)*

¹⁴⁰⁹ Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del movimiento III de *Noches*.

¹⁴¹⁰ Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

M a tempo, ma meno mosso ([Negra=100]), entre paréntesis. La inscripción original era *a tempo ma meno mosso e con ampiezza*, sin embargo *e con ampiezza* resulta tachada a ondas con el lápiz de Falla. Dicha inscripción aparece las 3 veces tachada: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; y sobre las dos primeras localizaciones aparece a lápiz la marca metronómica ([Negra=100]), entre paréntesis. Resulta llamativo que la marca propuesta por Falla alude a la negra, y no a la negra con puntillo, cuando nos estamos moviendo en un compás ternario de 6/8 –que alterna con un no escrito 3/4-. Es cierto que se pasa a un *tempo* más lento si se alude a la negra –en lugar de a la negra con puntillo-, cotejada con la última marca metronómica previa del manuscrito, que era la marcada en azul [Negra con puntillo=120] del compás [III, 110]. Desconocemos si la marca es deliberada o si, por el contrario, se trata de un despiste de Falla, pero ni A8 ni las ediciones de Eschig la corrigen, contrariamente al supuesto siguiente, donde el editor sí lo hizo¹⁴¹¹.

A7 *a tempo, ma poco meno mosso*. SIN MARCA METRONÓMICA. La inscripción original que aparece a tinta del copista era *a tempo ma meno mosso e con ampiezza*, y como en el manuscrito, la parte última *e con ampiezza* resulta tachada con una línea gruesa a lápiz de Falla. Dicha inscripción aparece las 3 veces tachada: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda; además aparece añadido con el mismo lápiz del tachado y a mano de Falla el término *poco* entre el *ma* y el *mosso*, conformando la nueva expresión.

A8 *a tempo, ma poco meno mosso* [Negra=100]. A8 incluye, por tanto, la expresión con el añadido de A7 - *poco* -, el cual no proviene del manuscrito.

Edición=A8.

Edición Samazeuilh y Edición Piano *a Tempo, ma poco meno mosso* ([Negra=100]).

Compás 174, número 43 de ensayo:

+MAT.A8 *a tempo ma doppio piú lento*

M a tempo, ma quasi doppio piú lento che [Negra con puntillo=Negra precedente] ([Negra=58]), entre paréntesis. Este es un caso complejo. La inscripción original era *a tempo ma doppio piú lento* ([Corchea=Negra]); la equivalencia, escrita a lápiz de Falla y después tachada, alude a un nuevo tempo mucho más lento: el doble de lento, en coincidencia con la marca expresiva. Sin embargo, su aplicación resultaba complicada, por cuanto aludía al valor binario de negra en un pasaje en el cual nos estamos moviendo entre compases ternarios (pasamos de un compás de 6/8 –que venía sonando como un 3/4 por su disposición rítmica- a 9/8). Como en el supuesto anterior del compás [III, 158], las intenciones de Falla no resultan claras, las cuales se complican aún más con la

¹⁴¹¹ Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 corrigen la marca a [Negra con puntillo=100].

introducción posterior de la marca metronómica ([Negra=58]); de nuevo, hubiera sido más coherente hablar de negra con puntillo. En este caso, podemos afirmar que se trató de un despiste (triplicado, puesto que aparece en 3 localizaciones a lápiz) porque Falla se auto corrigió en la segunda prueba editorial del arreglo de Samazeuilh, AMF XLIX B9, indicando [Negra con puntillo=58]; la corrección fue asumida por las demás ediciones de Eschig (pianísticas y orquestal). De este mismo periodo es la introducción a lápiz de *quasi*, entre *ma* y *doppio*. En cuanto a la marca metronómica propiamente dicha, si la comparamos con la inmediatamente anterior del compás [III, 158] ([Negra=100]), cierto es que responde a la expresión que lleva pareja de “casi el doble más lento”, pero dejamos de lado este argumento una vez confirmado el error en su factura. La introducción de la nueva equivalencia de pulso a color rojo (categoría 1) [Negra con puntillo=Negra *precedente*] amplió la expresión; de nuevo la alusión a negra no es la opción más sencilla^{1412a}. Aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Vamos a describir cada una de las localizaciones; en la primera, la inscripción (completa a lápiz) deviene *a tempo, ma quasi doppio piú lento*, con la equivalencia ([Corchea=Negra]) tachada a lápiz, *quasi* a lápiz claramente añadido después, *che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*] en rojo de la categoría 1 igualmente añadido después en el margen superior de la página y la marca ([Negra=58]) a lápiz justo debajo de la inscripción; en la segunda localización figura a lápiz *a tempo, ma quasi doppio piú lento*, con la equivalencia ([Corchea=Negra]) tachada a lápiz, *quasi* a lápiz claramente añadido después y la marca ([Negra=58]) a lápiz a mayor tamaño y justo debajo de la inscripción –no consta el añadido en rojo–; en la tercera localización aparece *a tempo, ma quasi doppio piú lento* a lápiz, *quasi* añadido en rojo de la categoría 1, al igual que la continuación de la expresión *che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*] y la marca a lápiz ([Negra=58]) –sin constar la equivalencia ([Corchea=Negra]) tachada–.

A7 *a tempo, ma quasi doppio piu [sic] lento* ([Corchea=Negra]). Aparece 3 veces –*piú* sin acento–: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. Como en el manuscrito, en sus tres apariciones, *quasi* es añadido a lápiz sobre la inscripción original del copista *a tempo, ma doppio piú lento*, y la equivalencia –de origen por su copista– resulta tachada en las 3 localizaciones.

¹⁴¹² Véanse los supuestos analizados para [III, 101] y [III, 110] de este mismo capítulo, donde la negra era=120, como indicó el compás [III, 65]. Véase también el capítulo [III, 2.5.] para mayor información sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas.

A8 *a tpo, ma quasi doppio piu [sic] lento che* [Negra=Negra *precedente*] ([Negra=58]1413)¹. Como en [III, 101] y en [III 201], el copista comete error en las equivalencias, igualando valores en un sinsentido. Aparece 1 vez sobre las flautas *-piú* sin acento-.

Edición *a tempo, ma quasi doppio piú lento che* [Negra con puntillo=Negra *precedente*] ([Negra con puntillo=58]), (existe corrección del editor del error en la equivalencia de A81414)¹.

Edición Samazeuil1415h¹ y Edición Piano *a Tempo, ma quasi doppio piú lento* ([Negra con puntillo=58]), entre paréntesis. SIN EQUIVALENCIA.

Compás 186:

M *Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero*. No es una inscripción original y el *Sempre* fue añadido con posterioridad¹⁴¹⁶, como puede apreciarse en las 2 localizaciones sobre las flautas y sobre la cuerda. Presumiblemente Falla señaló una indicación diferente con anterioridad, aunque no es visible en el manuscrito.

A7 *Tempo, ma liberamente*. Tampoco es una inscripción original del copista de A7 (la escritura es muy similar a la de Falla, por lo que podríamos atribuirle su inscripción, presumiblemente realizada con anterioridad a la del manuscrito), la cual se encuentra en 3 localizaciones, sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda.

A8 *Sempre lo stesso tpo, ma un poco libero*

Edición=M

Compás 201:

+MAT.A8 *Largo*

M *Con ampiezza ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo]), entre paréntesis. El compás era 9/8 y cambia a 3/4. Este punto está explicado en [III, 2.2.], por cuanto es referido por Falla en carta a Ansermet de 19 de octubre de 1911¹⁴¹⁷. La inscripción original era *Largo* ([Negra=Negra con puntillo]). El juego de materiales instrumentales manuscritos del

¹⁴¹³ Mientras que el copista de A8 asumió los añadidos realizados en B9 para el compás [I, 80], no hizo la corrección de la marca metronómica en este caso. Véase el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh.

¹⁴¹⁴ Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 contienen la misma información que la edición orquestal de Eschig; tampoco incluyen marca metronómica desde el compás [III, 65], y por ello volvemos a manifestar que hubiera sido deseable reflejar un recordatorio en [III, 110], como hizo el manuscrito a través de una marca que fue desechada por el copista de A8 y por las ediciones de Eschig.

¹⁴¹⁵ La marca metronómica sin paréntesis.

¹⁴¹⁶ Se refiere a la indicación expresiva de [III, 174] *a tempo, ma quasi doppio piú lento*.

¹⁴¹⁷ AMF 6706-041 (copia fotográfica del original autógrafo y firmado).

estreno MAT.A8 conserva el reflejo único del término *Largo* en el compás [III, 2011418]¹. Posteriormente Falla añadió *ma non troppo*, y después modificó la expresión tachando *Largo* y anteponiendo *Con ampiezza*, todo a lápiz. *Con ampiezza ma non troppo* aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda, mientras que la equivalencia aparece 2 veces, en la primera y tercera localización. Pasamos a describir cada localización: la primera aparece tal cual la hemos descrito, evidenciando las marcas originales y sobrevenidas (incluyendo la equivalencia de origen); la segunda contenía el término *Largo* escrito en rojo grueso (categoría 3), a gran tamaño, sobre el cual aparece la expresión *Con ampiezza ma non troppo* a lápiz (también aparece *Largo* a lápiz, sin tachar, pero no consta equivalencia alguna); la tercera aparece como la primera, con las distintas modificaciones y añadidos a lápiz, junto a la inclusión de *precedente* en rojo de la categoría 1 tras la equivalencia entre paréntesis. A pesar de ser una de las tres equivalencias originales del manuscrito y aparecer en A7 de la mano de su copista (en la primera y tercera de las localizaciones), no hay rastro de la misma en los materiales MAT.A14198¹.

A7 *Con ampiezza ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo]) ([Negra=72]), ambas entre paréntesis. Como en el manuscrito, la expresión original a tinta del copista era *Largo* ([Negra=Negra con puntillo]). Posteriormente Falla añadió *ma non troppo*, y después modificó la expresión tachando *Largo* y anteponiendo *Con ampiezza*, todo a lápiz. Además añadió, también a lápiz y entre paréntesis, una marca metronómica que no consta en ninguna de las otras fuentes -([Negra=72])- y que constituye una de las marcas diferenciadoras de A7 con respecto al resto de las fuentes¹⁴²⁰. La expresión aparece 3 veces: sobre las flautas, sobre el piano y sobre la cuerda. En la primera localización no consta el añadido de la marca metronómica, en la segunda y en la tercera sí, ambas a gran tamaño, aunque en la segunda no aparece la equivalencia.

A8 *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra *precedente*]), es decir, A8 recoge el *precedente* de la tercera localización del manuscrito en rojo de la categoría 1 y comete de nuevo error al transcribir la equivalencia; al igual que sucede en [III, 101] y [III, 174].

Edición *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *precedente*]) (existe corrección del editor del error en la equivalencia de A8).

Edición Samazeuilh y Edición Piano *Con ampiezza, ma non troppo* ([Negra=Negra con puntillo *prècèdente*]), entre paréntesis.

¹⁴¹⁸ Véase la síntesis de las marcas expresivo-metronómicas en los cuadernillos manuscritos MAT.A8 que incluye el capítulo [III, 5.2.].

¹⁴¹⁹ Lo mismo sucede con las otras dos equivalencias que hemos calificado de originales: [III, 101]: [Negra con puntillo=Negra] y [III, 223]: [Corchea=Corchea], las cuales no aparecen en MAT.A8. Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del movimiento III de *Noches*.

¹⁴²⁰ Véase el capítulo [III, 3.2.] sobre las marcas metronómicas de A7.

Compás 223:

M ([Corchea=Corchea]), entre paréntesis. En este punto –últimos 5 compases de la obra- se pasa de 3/4 a 9/8. La equivalencia aparece 4 veces: sobre las flautas, sobre el arpa, sobre el piano y debajo la cuerda –en el extremo inferior del papel-; la última vez en rosa de la categoría 2. A pesar de ser una de las tres equivalencias originales del manuscrito y aparecer en A7 de la mano de su copista (en sus 4 localizaciones), no hay rastro de la misma en los materiales MAT.A14218¹.

A7=M. Como en el manuscrito aparece 4 veces y en las mismas localizaciones, siempre a tinta original del copista.

A8=M. Aparece 2 veces: sobre las flautas y sobre la cuerda.

Edición=M.

¹⁴²¹ Lo mismo sucede con las otras dos equivalencias que hemos calificado de originales: [III, 101]: [Negra con puntillo=Negra] y [III, 201]: [Negra=Negra con puntillo], las cuales no aparecen en MAT.A8. Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del movimiento III de *Noches*.

Gráfico de indicaciones expresivas.

COMPÁS	MANUSCRITO	MAT. A8	A7	SAMAZEUILH Y EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG
I,1	<i>Allegretto tranquillo e misterioso</i>	<i>Allto tranquillo e misterioso</i>	<i>tranquillo e misterioso</i>	<i>Allegretto tranquillo e misterioso</i>	<i>Allegretto tranquillo e misterioso</i>	<i>Allegretto tranquillo e misterioso</i>
I,21	<i>Tempo</i>	<i>Tpo.</i>	<i>Tempo</i>	NADA	<i>Tpo.</i>	<i>Tempo</i>
I,39	<i>Poco piú animato Poco stringendo sino MARCA</i>	<i>poco piú animato</i>	<i>Poco piú animato</i>	<i>Poco piú animato Poco stringendo sino (MARCA METRÓNOMO)</i>	<i>Poco piú animato Poco stringendo sino (MARCA METRÓNOMO)</i>	<i>Poco piú animato Poco stringendo sino (MARCA METRÓNOMO)</i>
I,63	METRÓNOMO	<i>poco stringendo</i>	<i>Poco stringendo</i>	<i>Tempo giusto</i>	<i>Tpo. giusto</i>	<i>Tempo giusto</i>
I,72	<i>Tempo giusto</i>		<i>Tempo giusto</i>	<i>Tempo giusto</i>	<i>Tpo. giusto</i>	<i>Tempo giusto a tempo / (a tempo, ma flessibile) para el piano solista</i>
I,80	<i>a tempo</i>	<i>a tpo.</i>	<i>a tempo</i>	<i>Tempo / Tempo, ma flessibile (para el Piano I)</i>	<i>a tpo. / a tpo, ma flessibile (para el piano solista)</i>	<i>Tempo / Tempo, ma flessibile (para el Piano I)</i>
I,96	<i>a tempo, con ampiezza</i>	<i>a tpo. con ampiezza</i>	<i>a tempo, con ampiezza</i>	<i>a Tempo, con ampiezza (para el Piano II)</i>	<i>a Tpo, con ampiezza</i>	<i>a tempo, con ampiezza</i>
I,108	<i>Tranquillo, ma non tanto</i>	<i>tranquillo</i>	<i>Tranquillo</i>	<i>Tranquillo, ma non tanto</i>	<i>Tranquillo, ma non tanto</i>	<i>Tranquillo, ma non tanto</i>
I,112	<i>Tempo</i>		<i>Tempo</i>	<i>a Tempo</i>	<i>Tpo.</i>	<i>Tempo</i>
I,128	<i>Poco Sostenuto</i>	<i>sostenuto assai</i>	<i>Poco Sostenuto</i>	<i>Poco sostenuto</i>	<i>Poco sost^o.</i>	<i>Poco sostenuto</i>
I,136	<i>Poco calmo</i>	<i>Molto calmo a tpo. ma sempre molto tranquillo</i>	<i>Poco calmo</i>	<i>Poco calmo</i>	<i>Poco calmo</i>	<i>Poco calmo</i>
I, 154	<i>a tempo</i>		<i>Tempo</i>	<i>Tempo</i>	<i>Tpo.</i>	<i>Tempo</i>
I,176	<i>come prima</i>		<i>Piú leggero</i>	<i>Come prima</i>	<i>Come prima</i>	<i>(come prima)</i>
I,216	<i>Largamente, ma non troppo</i>	<i>Largamente, doppio piú lento</i>	<i>Largamente</i>	<i>Largamente, ma non troppo</i>	<i>Largamente, ma non troppo</i>	<i>Largamente, ma non troppo</i>
II,1	<i>Allegretto giusto</i>		<i>Allegretto giusto</i>	<i>Allegretto giusto</i>	<i>Allti^o giusto</i>	<i>Allegretto giusto</i>
II,51	<i>Poco animato</i>	<i>poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>
II,59	<i>Tempo giusto – molto ritmico</i>	<i>Tempo giusto molto ritmico</i>	<i>Tempo giusto – molto ritmico</i>	<i>Tempo giusto molto ritmico</i>	<i>Tpo giusto - molto ritmico</i>	<i>Tempo giusto – molto ritmico</i>

COMPÁS	MANUSCRITO	MAT.A8	A7	SAMAZEUILH Y EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG
II,67	<i>Accelerando pochiss. gradualmente sino MARCA METRÓNOMO</i>		<i>Accelerando, ma pochissimo e gradualmente... sino... il...</i>	<i>Accelerando pochiss. gradualmente sino MARCA METRÓNOMO</i>	<i>accellº, ma pochissimo e gradualmente sino (MARCA METRÓNOMO)</i>	<i>accelerando pochiss. gradualmente sino MARCA METRÓNOMO</i>
II,75	<i>Poco piú vivo che prima</i>	<i>Poco piú vivo</i>	<i>Poco piú vivo che prima</i>	<i>Poco piú vivo che prima</i>	<i>Poco piú vivo che prima</i>	<i>Poco piú vivo che prima</i>
II,103	<i>Doppio meno vivo Stringendo sempre ma</i>	<i>Doppio meno vivo Stringendo sempre ma</i>	<i>Doppio meno vivo Stringendo sempre ma</i>	<i>Quasi doppio meno vivo Stringendo sempre ma</i>	<i>Doppio meno vivo Stringendo sempre, ma</i>	<i>Doppio meno vivo Stringendo sempre ma</i>
II, 140	<i>gradualmente</i>	<i>gradualmente</i>	<i>gradualmente</i>	<i>gradualmente</i>	<i>gradualmente</i>	<i>gradualmente</i>
II,148	<i>Tempo giusto, ma vivo</i>	<i>Tpo giusto ma vivo</i>	<i>Tempo giusto, ma vivo</i>	<i>Tempo giusto, ma vivo</i>	<i>Tpo giusto, ma vivo</i>	<i>Tempo giusto, ma vivo</i>
II,152	<i>a Tempo, ma tranquillo</i>	<i>Tranquillo</i>	<i>Tempo</i>	<i>a Tempo, ma tranquillo</i>	<i>Tpo ma tranquillo</i>	<i>Tempo ma tranquillo</i>
II,172	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>	<i>Poco animato</i>
III,1	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>	<i>Vivo</i>
III,38	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato Vivo (últ. parte compás 64)</i>	<i>Allº modtº.</i>	<i>Allegro moderato</i>
III,65	<i>Vivo</i>	<i>Tpo : 1º (vivo)</i>	<i>Tempo 1º (vivo)</i>	<i>in tempo</i>	<i>Tpo 1º (vivo)</i>	<i>Tpo. 1º. (vivo)</i>
III,91	<i>(in tempo) ben misurato (para el piano solista)</i>		NADA	<i>ben misurato (para el Piano I)</i>	<i>ben misurato (para el piano solista)</i>	<i>(ben misurato) (para el piano solista)</i>
III,109		<i>a tempo ma meno</i>	NADA			
III,158	<i>a tempo, ma meno mosso</i>	<i>mosso (e con ampiezza)</i>	<i>a tempo, ma poco meno mosso</i>	<i>a tempo, ma poco meno mosso</i>	<i>a tempo, ma poco meno mosso</i>	<i>a tempo, ma poco meno mosso</i>
III,174	<i>a tempo, ma quasi doppio piú lento che [Negra con puntillo=Negra precedente]</i>	<i>a tempo ma doppio piu lento</i>	<i>a tempo, ma quasi doppio piú lento</i>	<i>a tempo, ma quasi doppio piú lento</i>	<i>a tpo, ma quasi doppio piu lento che [Negra=Negra precedente]</i>	<i>a tempo, ma quasi doppio piú lento che [Negra con puntillo=Negra precedente]</i>
III,186	<i>Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero</i>		<i>Tempo, ma liberamente</i>	<i>Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero</i>	<i>Sempre lo stesso tpo, ma un poco libero</i>	<i>Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero</i>
III,201	<i>Con ampiezza ma non troppo</i>	<i>Largo</i>	<i>Con ampiezza ma non troppo</i>	<i>Con ampiezza, ma non troppo</i>	<i>Con ampiezza, ma non troppo</i>	<i>Con ampiezza, ma non troppo</i>

Gráfico 1. Manuscrito, juego de materiales instrumentales manuscritos MAT.A8, copia manuscrita A7, ediciones pianísticas de Eschig, copia manuscrita A8 y edición orquestal de Eschig. El orden en la exposición de las fuentes es paralelo a su cronología (el proceso editorial de las versiones pianísticas fue paralelo a la factura de A8).

Gráfico de indicaciones metronómicas.

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH Y EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG
I,1	Negra con puntillo =50	Negra con puntillo = 60	Negra con puntillo =50	Negra con puntillo =50	Negra con puntillo =50
I,21	Negra con puntillo =50	Negra con puntillo =50	NADA	NADA	NADA
I,39	Negra con puntillo =66	Negra con puntillo =66	Negra con puntillo =66	NADA	Negra con puntillo =66
I,43	Corchea=Corchea	NADA	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea
I,63	Negra =104	NADA	Negra =104	Negra =104	Negra =104
			Negra = 104 EDICIÓN PIANO		
I,72	Negra = 104	NADA	Negra=104)	Negra = 104	Negra = 104
I,80	Negra =120	Negra =120	NADA	NADA	NADA
I,108	Negra = 96	NADA	Negra = 96	Negra = 96	Negra = 96
I,112	Negra = 84	Negra = 84	NADA	NADA	NADA
I,128	Negra = 72	NADA	Negra = 72	Negra = 72	Negra = 72
I,136	Negra = 58	Negra = 58	Negra = 58	Negra = 58	Negra = 58
I,176	Negra = 88	Negra = 88	Negra = 88	NADA	Negra = 88
I,216	Negra =50	NADA	Negra =50	Negra =50	Negra =50
	Negra=100, antes Negra=108 en azul tachado	Negra=120, antes Negra=108 en azul tachado			
II,1			Negra=100	Negra=100	Negra=100
II,51	Negra = 120	Negra=126	Negra = 120	Negra = 120	Negra = 120
II,59	Negra=126	Negra=126	NADA	NADA	NADA
II,67	Negra =144	NADA	Negra =144	Negra =144	Negra =144
	Negra=144	Negra=144			
II,75	Negra=144	Negra=144	Negra=144	Negra=144	Negra=144

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH Y EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG
II,103	Negra=84, antes Negra=104 en azul tachado	NADA, antes Negra=104 en azul tachado	Negra =84 EDICIÓN PIANO		
II,148	Negra=120	NADA	Negra=120	Negra=84 Negra=120	Negra=84 Negra=120
II,152	Negra=84	NADA	Negra=84	Negra=84	Negra=84
II,172	Negra=126	Negra=126	Negra=126	Negra=126	Negra=126
III,1	Negra=132, antes Negra=144 en azul tachado	Negra=144 Negra=144	Negra=132	Negra=132	Negra=132
III,38	Negra=84, antes Negra=92 en azul corregido	Negra=76, antes Negra=92 en azul tachado	Negra=84	Negra=84	Negra=84
III,65	Negra=120, antes Negra=144 en azul borrado	Negra=144	Negra=120 (últ. parte compás 64)	Negra = 120	Negra = 120
III,87	Corchea=Corchea <i>sempre</i>	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea <i>sempre</i> EDICIÓN PIANO NADA	Corchea=Corchea <i>sempre</i>	Corchea=Corchea <i>sempre</i>
III,91	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea	NADA	NADA	NADA
III,101	Negra con puntillo=Negra <i>precedente</i>	Negra con puntillo=Negra	Negra con puntillo=Negra <i>précédente</i>	Negra=Negra <i>precedente</i>	Negra con puntillo=Negra <i>precedente</i>
III,110	Negra con puntillo=120	Negra con puntillo=120	NADA	NADA	NADA
III,158	Negra=100	NADA	Negra=100	Negra=100	Negra=100
III,174	Negra con puntillo=Negra <i>precedente</i> Negra=58	NADA Corchea=Negra	Negra con puntillo=58	Negra=Negra <i>precedente</i> Negra=58	Negra con puntillo=Negra <i>precedente</i> Negra con puntillo=58
III,201	Negra=Negra con puntillo <i>precedente</i>	Negra=72 Negra=Negra con puntillo	Negra=Negra con puntillo <i>précédente</i>	Negra=Negra <i>precedente</i>	Negra=Negra con puntillo <i>precedente</i>
III,223	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea	Corchea=Corchea

Gráfico 2. Manuscrito, copia manuscrita A7, ediciones pianísticas de Eschig, copia manuscrita A8 y edición orquestal de Eschig (en este caso el juego de materiales manuscritos MAT.A8 no aparece por no contener marcas metronómicas). El orden en la exposición de las fuentes es paralelo a su cronología (el proceso editorial de las versiones pianísticas fue paralelo a la factura de A8). En AZUL aparecen las marcas originales a este color de manuscrito y A7; así mismo aparecen marcadas las que derivaron en tachado. Las equivalencias rítmicas están integradas en el gráfico.

8. Capítulo-listado de las erratas en el texto musical de las distintas fuentes manuscritas y editadas. Manuscrito, MAT.A8, A7, A8, ediciones de Eschig (arreglo de Samazeuilh, piano solo, partitura general y partes instrumentales). Mención a las pruebas editoriales AMF B9 y B10. Análisis de las ediciones Urtext revisadas según el manuscrito: Partitura General 2018 de Breitkopf & Härtel y Partitura Reducción Piano (dos manos) 2018 de G. Henle Verlag¹⁴²³. AMF XLIX B2 Y B3. Gráfico de erratas.

La distinta casuística en el traslado de información entre fuentes apunta a varios supuestos¹⁴²⁴:

1. errores de A8 –o similar-¹⁴²⁵ trasladados a la edición¹⁴²⁶;

¹⁴²³ *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Partitura General 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.2.] por semejanza y cotejo necesario con la edición de la partitura general de Eschig. En meses anteriores y siempre a raíz del hallazgo del manuscrito objeto de este trabajo de investigación, apareció una edición con la orquesta reducida a un piano: *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Reducción Piano 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.8.] por semejanza y cotejo necesario con la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, con una reducción orquestal para un piano (a cuatro manos). Como sabemos, hasta esta fecha tan sólo disponíamos de una reducción pianística de la orquesta para piano a cuatro manos, elaborada por Gustave Samazeuilh por encargo de Max Eschig en vida de Falla, y por ello, supervisada por él. Esta nueva edición reduce la orquesta a un piano a dos manos, facilitando su interpretación a cargo de dos pianistas –el solista y el que reduce la orquesta-. La revisión de la partitura es la misma en ambas ediciones, por lo que en este capítulo nos referiremos por defecto a Urtext Partitura General 2018, por contener todos los instrumentos; en caso contrario haremos la mención expresa.

¹⁴²⁴ Queremos referirnos aquí tan sólo a errores que afectan al texto musical en sí, dejando fuera otro tipo de indicaciones, ya sean expresivas, dinámicas y/o metronómicas. Sin embargo en el apartado [III, 8.2.]: errores sólo de la edición y en el apartado [III, 8.8.]: errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh, abriremos el enfoque de los parámetros contemplados, por ver las opciones escogidas por Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 en relación a las indicaciones expresivas, marcas metronómicas, traslado de otras marcas originales, maquetado, etc. Los títulos de estas 8 diferentes casuísticas se ven ampliados según van apareciendo en el capítulo, pues algunos supuestos son más complejos que otros; aquí se quiere ofrecer el esquema de todos ellos en su conjunto.

¹⁴²⁵ Como hemos indicado en el capítulo [III, 5.] sobre la copia A8, aunque no podemos confirmar que el documento sea físicamente la partitura que asumió el papel editorial que le estamos otorgando de acuerdo a la hipótesis que defendemos con esta investigación, el trato que le daremos en este capítulo será el asignado a su función como tal. Por ello vamos a prescindir en los próximos párrafos de la apreciación “–o similar–”, para no ser redundantes. Las dudas provienen principalmente de dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura; por otro lado, las 82 páginas de “nuestra” copia A8 encajan perfectamente con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado), que a su vez discrepan del plan marcado en A7 por los grabadores de Eschig y que apuntaban a las 80 páginas que sí refleja la edición orquestal de Eschig de la obra.

2. errores sólo de la edición;
3. aciertos de A8 (trasladados o no a la edición);
4. aciertos de la edición (no provenientes de A8) o errores sólo de A8;
5. errores con origen en el manuscrito trasladados a todas las fuentes (manuscritas y editadas);
6. errores con origen en A7 trasladados al resto de fuentes;
7. errores en la parte de piano editada por Eschig;
8. errores exclusivos de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh.

La totalidad de las fuentes fundamentales manuscritas aparecen contempladas en este capítulo, haciendo mención a las mismas según su relación con cada una de las ocho casuísticas de erratas enunciadas. De la misma forma contemplamos la descripción de todas las fuentes fundamentales editadas, incluyendo la mención de las pruebas editoriales en los casos oportunos. Los materiales instrumentales manuscritos y editados son, así mismo, mencionados cuando el caso lo requiere.

Aunque recientemente han aparecido dos nuevas ediciones Urtext revisadas según el manuscrito, los ejemplares editados de Eschig continuarán empleándose en los años futuros¹⁴²⁷. En cada uno de los supuestos puntualizamos si las nuevas ediciones han llevado a cabo las pertinentes correcciones: cuando añadimos un asterisco [*] al final del supuesto queremos indicar que la corrección o modificación, según nuestros criterios de revisión, está aún pendiente de hacer; por el contrario, si el error de Eschig ha sido corregido por las ediciones Urtext de reciente aparición, no incluiremos el asterisco.

Los cuatro errores señalados y corregidos por Falla en las pruebas editoriales AMF XLIX B2 y B3, a los que alude el apartado [III, 8.9.] de este capítulo, están contenidos en estos supuestos con adecuación a la categoría de su casuística particular.

¹⁴²⁶ Al mencionar el término “edición” sin más datos nos estamos refiriendo siempre a la edición de Eschig para piano y orquesta, que es la que hemos manejado habitualmente y seguimos manejando. Cuando el supuesto apunta al papel del piano solista, nos referiremos por defecto a la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh (por cuanto sus errores son contenidos así mismo en la edición de piano solo); en caso de ser relevante el detalle de la edición de Eschig de piano solo, haremos la mención expresa.

¹⁴²⁷ Sería recomendable que los errores de las categorías 1, 2, 5, 6, 7 y 8 fueran corregidos en las ediciones de Eschig, por cuanto el empleo de sus ejemplares será aún frecuente y duradero.

8.1. Errores de A8 trasladados a la edición¹⁴²⁸:

I movimiento

Compás 49, Violines primeros, falta la línea *zigzag* del trino en las corcheas primera, tercera y quinta (6/8); los compases cercanos y similares –[I, 41, 43, 45, 47, 51, 53]– contienen siempre la indicación. Los materiales editados de Eschig no escriben la línea *zigzag* del trino en los compases [I, 47, 49, 51 y 53]. Urtext Partitura General 2018 añade las tres indicaciones de trino.

Compás 62, Piano, mano izquierda, la primera nota *re* incluye un sostenido en manuscrito y A7, que el copista de A8 elimina, siendo de tal forma trasladado a la edición; el sostenido no sería necesario porque el *re* está sostenido en la armadura –el compás [I, 54] es el más cercano con un *re*^h–. Por tanto no es un error, pero sí una diferencia. La edición de la versión de Samazeuilh¹⁴²⁹ incluye el sostenido en la nota *re*. Urtext Partitura General 2018 sigue el criterio de no incluir el sostenido del manuscrito.

Compás 123, avanza la indicación de *bacchette de timpani* [*sic*] para el Plato (1, en singular) que debe tocar al compás siguiente (la plantilla de la obra hace necesarios 2 Platos para el comienzo del III movimiento, compás 1). Dicha indicación proviene del manuscrito de Falla, el cual expresaba entre paréntesis y a lápiz original en un incorrecto italiano *bacchetta di timpani* [*sic*]; su paso a la copia A7 deriva en una expresión también incorrecta en cuanto a las consonantes dobles –*doppie*– propias de la lengua italiana: *bacchetta de timpani* [*sic*]; A8 la incluye como *bacchette de timpani*, quedando así plasmada en la edición de Eschig. El cuadernillo manuscrito de los materiales MAT.A8 expresa *Un piatto con bacchette de timpani* [*sic*], mientras que el material editado de Eschig dice *colle bacchette de Timpani*¹⁴³⁰ [*sic*]. Urtext Partitura General 2018 corrige la expresión a *bacchette per timpani*, cambiando la preposición; en el margen lateral izquierdo refleja *Piatti*, cuando Falla señaló expresamente *I Piatto* en su manuscrito, subrayado a lápiz rojo grueso¹⁴³¹. *

Compás 159, Clarinete, refleja ligadura en la blanca con puntillo, a semejanza del compás anterior y del siguiente, mientras que el manuscrito de Falla no escribe ligadura del compás 159 al 160. Los materiales editados de Eschig no escriben la

¹⁴²⁸ Los errores de la copia A8 son más numerosos que los enumerados aquí; parte de ellos aparecen en el apartado 4 de este capítulo, como errores provenientes de la copia que fueron corregidos por el editor Eschig. Otros se encuentran descritos entre los errores provenientes del manuscrito (apartado 5) o de A7 (apartado 6).

¹⁴²⁹ En las Sección II de este trabajo hemos defendido y justificado la hipótesis de que la reducción orquestal de Samazeuilh fue realizada desde la copia A7, por lo que las semejanzas entre el Piano II (*PRIMA Y SECONDA*) y el contenido de la copia manuscrita orquestal serán recurrentes, salvo excepciones. Por el contrario, el papel pianístico de las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de Samazeuilh y piano solo) proviene de la copia manuscrita del piano solo que fue realizada en España y enviada a Eschig el 28 de junio de 1920, la cual nos es desconocida (AMF 9142-027, original mecanografiado y firmado); sin embargo las coincidencias entre la parte pianística de A7 y las ediciones pianísticas de Eschig son muy numerosas, como es el supuesto aquí contemplado de [I, 62] o [I, 220].

¹⁴³⁰ Véase [III, 8.2.]. Ninguna de las expresiones es correcta, puesto que en italiano se escribe *bacchetta* o *bacchette*. La expresión correcta es *bacchette di timpani*, aunque resulta igualmente válida *bacchette per timpani*; existe una gran confusión en todas las copias en cuanto a las consonantes dobles propias de la lengua italiana –*doppie*– y la correspondencia de género y número: *una bacchetta*, *due bacchette*.

¹⁴³¹ Lo mismo sucede en los pasajes [I, 130-131], en [I, 135] y en [II, 154-169], en los que Falla señala *I Piatto* y, sin embargo, Urtext Partitura General 2018 señala *Piatti*, en plural.

ligadura¹⁴³², sin embargo en el material manuscrito del clarinete 1º aparece la ligadura. Urtext Partitura General 2018 escribe la ligadura. *

Compás 162, Violas, escribe *le atre* [sic] en lugar de *le altre*. El manuscrito indica *le altre*, pero A7 confunde las asignaciones de los distintos instrumentos, señalando *Gli altri*, de los violonchelos. Los materiales editados de Eschig contienen, así mismo, la expresión *Gli altri*. Urtext Partitura General 2018 contiene la expresión correcta en el compás [I, 163].

La edición innova en los compases [I, 218-220], al escribir el pasaje de Violines primeros con notas adicionales en lugar del signo de 8ª alta –como sucede en M, A7 y A8-; en la repetición del pasaje de los compases [I, 222-224], la copia A8 refleja *loco* y las notas con líneas adicionales, hecho en el que probablemente se inspiró la edición de Eschig para incluirlo directamente también en el primer pasaje. Urtext Partitura General 2018 escribe las dos veces el pasaje con el signo de 8ª alta, al igual que los materiales editados de Eschig. Resumiendo: Manuscrito/A7 y los materiales instrumentales editados escriben ambos pasajes con el signo de 8ª alta; A8 escribe el primero con el signo de 8ª alta y el segundo con líneas adicionales; la edición de Eschig escribe ambos pasajes con líneas adicionales.

Compás 220, Piano, falta clave de *fa* en mano izquierda. El compás [I, 218] termina con un cruce de manos que lleva la mano izquierda al registro agudo del piano en clave de *sol* y el copista no la vuelve a modificar. La edición de la versión de Samazeuilh es correcta incluyendo la clave de *fa* (en compás que coincide con nuevo pentagrama y recordatorio previo al final del pentagrama inmediatamente superior), al igual que el manuscrito y la copia A7. Resulta llamativo que no fuera corregido en las pruebas editoriales de la partitura orquestal. Urtext Partitura General 2018 añade la clave de *fa*.

Compás 225, Piano, faltan las notas *mi-re* en el segundo tramo de semifusas de la primera negra del compás (mano izquierda), justo antes de cambiar a clave de *fa*. El manuscrito de Falla aparece nítido a lápiz, incluyendo en la primera negra del compás 23 semifusas: un primer tramo en el pentagrama inferior del piano con 11 semifusas, que continúa en el pentagrama superior con un segundo tramo de 12 semifusas (con las notas de la mano derecha *si-la-sol-mi-re* digitados 5-4-3-2-1); este segundo tramo prosigue en el pentagrama inferior con las notas *si-la-sol-mi-re* en clave de *sol* (las dos últimas son las que faltan en A8) y con las notas *mi-re* en clave de *fa*. El compás anterior incluye, así mismo, numerosas semifusas con saltos interválicos que son unidos por medio de una línea de *glissando* –*gliss.*-. Todas ellas deben ser interpretadas en un *glissando* descendente y ascendente continuo de teclas negras, como indica la armadura de cinco bemoles¹⁴³³. El traslado del segundo tramo de semifusas a la copia A7 demuestra que Falla no lo escribió así de origen, por cuanto fue plasmado de forma distinta por su copista; sin embargo aparece corregido a lápiz de Falla a semejanza del manuscrito, demostrando que es el resultado de una corrección posterior (el contenido original trasladado por el copista de A7 de origen es

¹⁴³² En la Sección II de este trabajo hemos defendido y justificado la hipótesis de que los materiales instrumentales de Eschig provienen de la copia A7, por lo que las semejanzas entre ambas fuentes serán recurrentes, salvo excepciones. AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. “[...] La partition d’orchestre est chez un très bon copiste qui en fera une seconde copie après avoir extrait les parties d’orchestre [...]”; traducción al castellano “[...] La partitura de orquesta está en casa de un muy buen copista que hará una segunda copia después de extraer las partes de orquesta [...]”.

¹⁴³³ La velocidad del *glissando* debe ir disminuyendo a medida que avanza, por ello Falla incluyó la digitación mencionada, previa a la indicación *senza gliss.* del último tramo de 16 semifusas del compás [I, 225], repartidas entre ambas manos.

fácilmente visible: el segundo tramo de semifusas aparece con las notas *si-la-sol-mi-re* digitadas 5-4-3-2-1 de la mano derecha –la digitación en añadido posterior a lápiz-, línea de *glissando* hasta el salto de séptima descendente en la nota *mi* y las notas *re* y *si* –todo en clave de *sol*-). Puesto que la corrección de Falla en A7 no es del todo clara –faltan las dos últimas notas en clave de *fa* que no son las que omiten A8 y la edición de Eschig-, pudo crearse confusión en posteriores copistas, dando lugar a la omisión de alguna de las notas en A8 y trasladándose así a las fuentes editadas¹⁴³⁴. Hay que tener en cuenta, además, que la edición de la versión de Samazeuilh aparece igual que la edición para piano y orquesta, y en la prueba editorial XLIX B9 Falla marcó en rojo la línea del *glissando* del segundo tramo de semifusas para que en su corrección apareciera más marcada (junto a la inclusión de la digitación)¹⁴³⁵. En Urtext Partitura General 2018 el pasaje aparece igual que en la edición de Eschig.

II movimiento

Compás 42, Violines primeros, escribe *lab* en lugar de *sol*#. Observando el manuscrito podemos confirmar que originariamente Falla escribió *lab* a lápiz, pero lo modificó en rojo de la categoría 1 a *sol*#, a semejanza de los violines segundos; como ocurre con este tipo de marcas, A7 no recogió la modificación, aún inexistente. Los materiales instrumentales editados de Eschig también escriben *lab*. Aunque A8 suele recoger las indicaciones llevadas a cabo en el manuscrito con esta herramienta, tampoco lo hizo en este caso. Creemos que es importante hacer la corrección, tal cual Falla la plasmó en su última anotación y por coherencia con violines segundos, violas y violonchelos. Urtext Partitura General 2018 no hace la corrección. *

Compás 43, Piano, mano derecha escribe *re* en lugar de *si*, en un pasaje en el que ambas manos resultan triplemente octavadas en tresillos de semicorchea. Resulta llamativo que no fuera corregido en las pruebas editoriales de la partitura orquestal. La edición de la versión de Samazeuilh es correcta, al igual que lo es el manuscrito y A7. Urtext Partitura General 2018 hace la corrección.

Compás 59, Fagotes, falta la clave de *fa*. El compás [II, 55] había concluido en clave de *do* en cuarta, que el copista había introducido por última vez en el compás [II, 49]. La página donde consta el error aparece sin clave en el pentagrama de los fagotes –en A8 es habitual-, apareciendo la errata al quinto compás. Falla señaló la falta en la cuartilla de papel vegetal situado entre las páginas del ejemplar XLIX B3 conservado en AMF¹⁴³⁶. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos, incluyendo la clave de *fa* en los dos pentagramas del *divisi*. Urtext Partitura General 2018 hace la corrección.

Compás 62, Flauta, Piccolo y Oboes, el editor incluye de forma errónea el signo de trino (*tr*) sobre la negra *la* que viene ligada del compás anterior –blanca con puntillo con trino sobre la nota *la*-, y que no es necesario por redundante (no constaba en A8); además olvida añadir la línea *zigzag*, que sí es necesaria y que estaba ausente ya en A8. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos en este concepto, sin embargo no guardan coherencia en cuanto a la inclusión o no de las alteraciones de

¹⁴³⁴ Al ser un *glissando* de teclas negras, es irrelevante la cantidad de notas intermedias indicadas, siendo relevante la información de las notas de comienzo y final del mismo.

¹⁴³⁵ Falla marcó a color rojo en B9 *plus marqué la ligne*. Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁴³⁶ Se trata del tercer error detallado por Falla en el papel vegetal del ejemplar de bolsillo AMF XLIX B3, mediante la siguiente expresión: “pag. 43- Fag. (c. 4º) = Clave de *fa* en cuarta” (escrita con su signo correspondiente). Véase capítulo [II, 8.9.] sobre los errores señalados por Falla en las fuentes XLIX B2 y B3.

los trinos (figuren o no en la armadura); en este caso incluyen el bemol (del *si* que figura en la armadura) en el compás [II, 61], mientras que no lo hacen en el compás [II, 59], que es idéntico (lo mismo sucede en la edición orquestal). Se hace necesaria una revisión coherente de este concepto en la totalidad de los materiales, al igual que sucede en las distintas ediciones. Urtext Partitura General 2018 hace las correcciones adecuadas, sin embargo se ve necesitada de una revisión adecuada sobre la inclusión o no de las alteraciones de los trinos (figuren o no en la armadura), las cuales aparecen de manera aleatoria. *

Compases 70-74, Corno Inglés, el copista no incluye el bemol del trino (para el *sib*) sobre la *lab* blanca con puntillo, a semejanza de los compases previos [II, 67, 68 y 69], en los que sí lo anotó. El manuscrito de Falla lo incluye repetidamente en todos los compases, del 67 al 74. Los materiales instrumentales editados de Eschig escriben el pasaje igual que la edición orquestal (es decir, igual que A8). Urtext Partitura General 2018 lo anota tan sólo en los compases [II, 67 y 68]; tampoco añade la anotación *simile*, para aclarar que el trino continúa igual hasta su finalización en el compás [II, 74]. No es un error en sí mismo por cuanto el *sib* está en la armadura, pero es necesario establecer una coherencia (o se escribe el bemol siempre o no se escribe). *

Compases 73-74, Clarinetes, el copista añade 2º sobre el material que el manuscrito y A7 atribúan a los dos clarinetes, con la inscripción *a2*. Los materiales MAT.A8 de clarinete 1º y 2º contienen la notación en ambos casos. La edición orquestal de Eschig imita a A8, mientras que los materiales editados incluyen *a2*. Urtext Partitura General incluye *a2*.

Compás 74, Flauta 2ª, falta el becuadro del *si* del adorno, a semejanza del compás anterior, porque el *si* está bemol en la clave. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos porque incluyen el becuadro. Urtext Partitura General 2018 lo corrige.

Compases 101-103, Flautas, el copista anota 1º para el pasaje de tres compases en el pentagrama de las flautas, sin embargo el manuscrito de Falla otorga dichos compases a las dos flautas, anotando expresamente *a2* a lápiz. Tras una observación detallada del manuscrito es posible entrever con el mismo lápiz la anotación previa 1º, sin embargo, a pesar de que A7 incluye la anotación *a2*, el resto de las fuentes otorgan el material a la flauta 1ª: la copia A8 –que es posterior– lo otorga exclusivamente a la flauta 1ª indicando 1º, las ediciones también han mantenido la anotación 1º, y lo mismo sucede en las partes instrumentales editadas. En el cuadernillo manuscrito instrumental MAT.A8 de la flauta 2ª estos compases se hallan remarcados a lápiz con la expresión de *1ª solo*. El hecho de que la anotación *a2* esté incluida en A7 denota cierta antigüedad de la misma, en contradicción con la marca del flautista 2º del material manuscrito MAT.A8, que lo asigna al flautista 1º. Urtext Partitura General 2018 mantiene, así mismo, el mismo criterio anotando un *I* en el pasaje, sin embargo entendemos que procede la corrección, puesto que el manuscrito de Falla contiene siempre su última voluntad en el *work in progress* de la obra, y para nosotros es la fuente más fundamental de todas, precisamente porque contiene las anotaciones más últimas de su mano. *

III movimiento

Compás 1, Trombones y Tuba, el copista hace un reparto incorrecto por pentagramas, atribuyendo 3 trombones al pentagrama superior y solamente la tuba al inferior, lo cual no se corresponde con la notación que sigue. Lo correcto es, como en el manuscrito, atribuir trombones 1 y 2 al pentagrama superior y trombón 3 y tuba al inferior. Urtext Partitura General 2018 lo corrige.

Compás 30, Clarinetes, A8 no traslada las indicaciones del manuscrito de reparto del material entre los dos clarinetes; las mismas eran: [III, 26] *a2* a lápiz; [III, 30] *I*^o en rosa/rojo (añadido posterior sobre *a2* a lápiz original); [III, 34] *a2* a lápiz. En A7, los tres compases citados indican *a2*, mientras que A8 no indica nada (en ninguno de los tres compases). La edición orquestal de Eschig triplica *a2* a semejanza de A7 (y del manuscrito en origen); los materiales editados incluyen *I*^o en [III, 30]. Urtext Partitura General 2018 incluye *I* en [III, 30].

Compás 67, Triángulo, consta la abreviación *Trglo.* en lugar de *Trgl.*¹⁴³⁷ Urtext Partitura General 2018 opta por *Trg.*

Compás 88, Celesta, falta el sostenido del *do*; por el contrario flautas, piccolo, clarinetes, arpa y piano lo incluyen correctamente en un material que aparece muy similar. La copia A8 carece de ambos sostenidos, mientras que la edición orquestal de Eschig añade tan sólo el segundo del compás [III, 90]; el material instrumental editado es correcto con la inclusión de ambos sostenidos. La edición del arreglo de Samazeuilh contiene el error en el piano orquestal –Piano II *PRIMA*- en el compás [III, 90] (no constando corrección en las pruebas editoriales B9 o B10). Manuscrito, A7 y los materiales manuscritos MAT.A8 contienen todos los sostenidos de origen. Urtext Partitura General 2018 corrige el del compás 88.

Compás 201, Oboes, falta la indicación *a2* para la frase que se prolonga hasta el compás [III, 208]; aunque el contenido del compás [III, 200] es adjudicado expresamente al oboe 1^o por Falla en su manuscrito, la marca sobrevenida a lápiz en [III, 201] indicó *a2*. Este añadido no fue incluido en A8 ni en la edición orquestal de Eschig. MAT.A8 incluyó la notación de los oboes también en el cuadernillo del oboe 2^o, precedido por la aclaración *sigue I^o solo*¹⁴³⁸; el material instrumental editado es confuso, indicando *I* en el compás [III, 200] y abriendo el material en *divisi* en el compás [III, 203] (una vez iniciada la frase melódica). Urtext Partitura General 2018 indica, así mismo, *I* en el compás 200, sin ninguna otra indicación posterior (a pesar de que el encabezamiento lateral del pentagrama de los oboes contempla *I/II*); debería ser corregida con la anotación de *a2* en el 201. *

Compás 224, Piccolo, falta la nota *si* negra con puntillo ligada desde el compás anterior (a semejanza de las flautas). En A8 el copista se salta esta negra con puntillo (primera parte del compás de 12/8) uniendo directamente la blanca con puntillo del compás anterior con la blanca con puntillo *do* de la segunda parte del compás [III,

¹⁴³⁷ La reproducción exacta de este parámetro es prueba evidente de la directa proveniencia de la edición orquestal de Eschig desde A8.

¹⁴³⁸ Véase el supuesto de los compases [III, 200-208] del oboe 2^o en el capítulo [III, 5.4.1.]; no contemplamos como un error la introducción del material del oboe 1^o en el cuadernillo del oboe 2^o a mano del copista de MAT.A8, debido a la introducción de la aclaración *sigue I^o solo* que él mismo añadió. La explicación deriva de que al tiempo en que los materiales manuscritos fueron elaborados no constaba aún la anotación *a2* del manuscrito (pensamos que lo hiciera a modo de cita).

224], de la misma forma que sucede en la edición orquestal¹⁴³⁹. El material instrumental editado es correcto. Urtext Partitura General 2018 la añade correctamente.

La reproducción de los mismos errores en la copia manuscrita A8 y en la edición orquestal de Eschig referidos al contenido de las distintas líneas instrumentales es evidente. En cuanto a los errores causados por el copista de A8 en la parte pianística, los mismos son, así mismo reproducidos en la edición de Eschig para piano y orquesta; por el contrario, estos errores no suelen verse reflejados en las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de Samazeuilh y piano solo). Pueden aparecer errores similares¹⁴⁴⁰, debido a una falta de claridad original en la fuente primaria (manuscrito) –de la cual derivó A7 y después A8-, sin embargo ni el modo de reproducirlos ni el error en sí es el mismo. Esto demuestra que la fuente original fue distinta para una y otra publicación: A7/ediciones pianísticas de Eschig y A8/edición orquestal de Eschig, respectivamente; teniendo en cuenta, además, que la parte de piano procedió de una copia manuscrita desconocida para nosotros en el caso de las ediciones pianísticas de Eschig. Una prueba más de esta afirmación es que los distintos supuestos de error referidos a la parte de piano mencionados en este apartado (errores de A8 trasladados a la edición) aparecen correctos en A7 y en la versión de Samazeuilh. Podemos, por ello, confirmar de nuevo el establecimiento de estas dos líneas diferenciadas en el proceso editorial de *Noches*, las cuales se originaron desde la fuente única que constituyó el manuscrito original de Falla.

¹⁴³⁹ La edición de bolsillo orquestal de Eschig, por el contrario, sí contiene la nota *si* negra con puntillo del compás [III, 224]; este hecho demuestra que existió una revisión de la edición de la partitura general previa a la impresión de los ejemplares de bolsillo –M.E.1158-. Por carta de 14 de diciembre de 1923, Eschig informó a Falla de la aparición de la edición de bolsillo, prometiéndole algún ejemplar en cuanto la “tirada” hubiera sido mayor (AMF 9143-042 (original mecanografiado y firmado). Esta revisión no afectó, sin embargo, a la reedición de Eschig de la partitura general de 1970 –M.E. 7934 -.

¹⁴⁴⁰ Véase el capítulo [III, 8.9.] sobre los ejemplares XLIX B2 y B3. El caso de [I, 136] constituye una excepción a esta afirmación, por cuanto el error en la parte pianística de la edición orquestal de Eschig referido a la omisión de la clave de *fa* es cometido también por las ediciones pianísticas (sin provenir de la copia A7) y por el copista de A8. Es el único error marcado por Falla en las pruebas editoriales del ejemplar AMF B2.

8.2. Errores de la edición (de la partitura para piano y orquesta); análisis de la edición revisada Urtext Partitura General de Breitkopf & Härtel de 2018¹⁴⁴¹:

Procedemos en primer lugar al análisis de la edición Urtext Partitura General 2018. Como indicamos en los capítulos [II, 7.] o [III, 5], la descripción de la plantilla instrumental de *Noches en los jardines de España –nomenclature des instruments-* en la edición orquestal de Eschig contiene varias incorrecciones. Nos remitimos a la nota 934:

La lista de la plantilla orquestal (*nomenclature instrumentale*) incluye errores y omisiones que deben ser corregidos:

- debería hacerse mención a tres flautas (en lugar de dos), siendo la tercera eventualmente piccolo;
- debería especificarse que en el II y III movimientos el clarinete es en *sib* (en lugar de en *la*, como en I movimiento);
- deberían incluirse los instrumentos de platos y triángulo junto a los tres timbales;
- debería incluirse la celesta, que no aparece;
- debería desaparecer la mención a la duración de la obra *Durée: 25 minutes*.

Urtext Partitura General 2018 realiza ciertas anotaciones en su listado instrumental¹⁴⁴²:

-incluye tres flautas (III también piccolo)¹⁴⁴³;

-no especifica la necesidad de clarinetes en *la* y en *sib*; pero sí lo hace en la página que da comienzo a cada uno de los movimientos, en el margen lateral izquierdo de los pentagramas, especificación que hace en italiano: I movimiento, *Clarinetto (A) I/II*; II movimiento, *Clarinetto (B) I/II*; III movimiento, *Clarinetto (B) I/II*;

-incluye platos y triángulo junto a los timbales¹⁴⁴⁴; pero no especifica 3 timbales y 2 platos;

¹⁴⁴¹ *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

¹⁴⁴² La plantilla instrumental aparece detallada en alemán e inglés: *Besetzung, Scoring* respectivamente, y agrupado por familias; sin embargo pasa a italiano una vez que comienzan las páginas de música notada; he aquí la plantilla instrumental con que comienza el movimiento I: *Piccolo, Flauto I/II, Oboe I/II, Corno inglese, Clarinetto (A) I/II, Fagotto I/II, Corno (F) I/II/III/IV, Tromba (C) I/II, Trombone I/II/III, Tuba, Timpani, Arpa, Pianoforte, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso*. El movimiento II modifica *Clarinetto (B) I/II* y añade *Celesta*. El movimiento III añade *Triangolo* y *Piatti* (1 plato había aparecido ya en algunos pasajes de los movimientos I y II).

¹⁴⁴³ *3 Flöten (III auch Piccolo); 3 Flutes (III also Piccolo)*.

¹⁴⁴⁴ *Pauken, Triangel, Becken; Timpani, Triangle, Cymbales*; traducción al español: Timbales, Triángulo, Platos.

-incluye la celesta entre el arpa y las cuerdas, dejando el piano fuera de la plantilla general (mientras que Eschig sí lo incluyó en el listado entre el arpa y las cuerdas);

-incluye la duración aproximada de 23 minutos¹⁴⁴⁵;

-no distribuye la “Cuerda” en familias, como hizo Eschig, anotando tan sólo *Streicher* y *Strings*¹⁴⁴⁶.

Además Urtext Partitura General 2018 toma varias determinaciones.

1. Desde el punto de vista gráfico:

-incluir el prólogo –*Vorwort/Preface*- de la edición revisada según el manuscrito Urtext Reducción Piano G. Henle Verlag, que apareció unos meses antes¹⁴⁴⁷;

- incluir los comentarios finales *Kritischer Bericht* tan sólo en alemán¹⁴⁴⁸;

-seguir en general los criterios de paginado y espacialización de la edición orquestal de Eschig, con excepciones; es por ello que esta edición contiene 82 páginas de notación musical frente a las 80 de Eschig¹⁴⁴⁹. He aquí las similitudes y diferencias:

[I, 1-135] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas;

[I, 136-175] mismo paginado, aunque distinto reparto de los compases entre sistemas de pentagramas; sin embargo ambas ediciones utilizan cuatro “carillas”¹⁴⁵⁰ para presentar estos compases; Urtext evita incluir 27 líneas instrumentales en la misma página, como hace Eschig en su página 23 (compases 136-144)¹⁴⁵¹;

¹⁴⁴⁵ *Aufführungsdauer etwa 23 Minuten; Performing Time approx. 23 minutes.*

¹⁴⁴⁶ La edición de Eschig obvió el término general “Cuerda” –*Cordes* en francés– para especificar *Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, Contrebasses*.

¹⁴⁴⁷ El prólogo es de Ullrich Scheideler; en Urtext Reducción Piano aparece firmado en Berlín, Herbst 2017 mientras que Urtext Partitura General refleja Berlín, Herbst 2018.

¹⁴⁴⁸ *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester, Partitur Score, op. cit.* pp. 83-86 (Urtext Partitura General 2018); los comentarios finales aparecen en *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction), op. cit.* pp. 55-60 (Urtext Reducción Piano 2018) en alemán *Bemerkungen* y en inglés *Comments*.

¹⁴⁴⁹ Aunque la copia A8 contiene 82 páginas de notación musical, al igual que la edición Urtext Partitura General 2018, el plan de maquetado es diferente; la coincidencia en el número de páginas es casual.

¹⁴⁵⁰ Como especificamos en los capítulos iniciales de esta Sección III, el término la página o folio incluye dos “caras”: el anverso y el reverso; abierto un libro o partitura, la página par queda a la izquierda (reverso), y la impar a la derecha (anverso).

¹⁴⁵¹ Estos compases son, así mismo, los responsables del segundo desfase de maquetado entre la copia manuscrita A8 y la edición orquestal de Eschig: el copista de A8 prefirió no cargar demasiado la página 22 de la copia (equivalente a la página 23 de la edición) con 27 pentagramas en dos sistemas de 14 y 13 pentagramas respectivamente, y distribuyó los mismos en dos páginas consecutivas; antes, en su página 17 el

[I, 176-243] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas, dando por terminado el movimiento I en 32 “carillas”; sin embargo Eschig comienza la primera página notada con la numeración 3 –llegando en este punto a la página 34-, mientras que Urtext Partitura General 2018 lo hace en la numerada 1 –llegando en este punto a la página 32-;

[II, 1-25] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas;

[II, 26-36], distinto reparto de los compases entre sistemas de pentagramas; mientras que Eschig presenta estos compases en una “carilla” –numerada 38- a través de dos sistemas de pentagramas, Urtext Partitura General 2018 prefiere usar dos “carillas” –numeradas 36 y 37-;

[II, 37-169] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas;

[II, 170-175] Urtext Partitura General 2018 los incluye en el sistema inferior de la página 54, mientras que Eschig dejó los compases 170 y 171 en el sistema superior de la página 55, conteniendo el inferior tan sólo cuatro compases (del 172 al 175);

[II, 76-179] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas, dando por terminado el movimiento II en 23 “carillas”; Eschig lo hace en 22 “carillas” a causa del desfase comentado entre los compases [II, 26-36];

[III, 1-60] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas;

[III, 61-66] Urtext Partitura General 2018 los incluye en nueva “carilla” -numerada 64-, ocupando todo su espacio, mientras que Eschig los incluye en la misma página que los compases [III, 53-60], ocupando el tercer y último sistema de pentagramas de su “carilla” 64; se iguala, por tanto, el paginado –aunque Urtext Partitura General 2018 ha empleado dos “carillas” más que Eschig-;

[III, 67-227] igual que Eschig, incluso cuando hay sistemas dobles de pentagramas, dando por terminado el movimiento III en 27 “carillas”; Eschig lo hace en 26 “carillas” a causa del desfase comentado entre los compases [III, 61-66];

-usar siempre los números romanos en la especificación instrumental que aparece en el margen lateral izquierdo del pentagrama, al igual que hizo Eschig (aunque de forma menos rigurosa): por ejemplo *Flauto I/II*; en cambio el manuscrito de Falla hace uso de números ordinales: por ejemplo *Violines 1º/Violines 2º*;

copista de A8 había incluido 26 líneas instrumentales en dos sistemas de 14 y 12 pentagramas respectivamente, alcanzando tan alta ocupación del espacio que quizás pensó que ese era su máximo. Véase el capítulo [III, 4.] sobre A8.

-usar el idioma italiano en la nomenclatura instrumental una vez que dan comienzo las páginas de música notada;

-incluir los números de ensayo recuadrados en dos ubicaciones: sobre el pentagrama de las flautas (o sobre el superior en caso de ausencia de este instrumento) y sobre el pentagrama de los violines primeros (o en su defecto sobre el primer pentagrama del instrumento de cuerda que aparezca en cada momento concreto), mientras que Eschig los incluía, así mismo, dos veces pero sobre las flautas y bajo el pentagrama más inferior de la página o del sistema de pentagramas en uso (normalmente el de los contrabajos); el sistema de Urtext Partitura General 2018 resulta más cómodo y visible;

-posicionar siempre el pentagrama del piccolo por encima del de las flautas, mientras que Eschig lo sitúa siempre por debajo -como flauta III-¹⁴⁵², a semejanza de la copia A8 –que copia a su vez al manuscrito de Falla en este aspecto-; en realidad esta es una decisión del editor sobre la que no hay un criterio unánime.

2. Desde el punto de vista del contenido:

-hacer una revisión del manuscrito que no siempre afecta a todos los parámetros; ejemplos que indican revisión del manuscrito y de sus marcas son los dos primeros supuestos enunciados, mientras que el tercero y cuarto supuesto ilustran un procedimiento defectuoso en la revisión:

[II, 45-46] Arpa, Urtext Partitura General 2018 revisa el manuscrito, por cuanto añade las correcciones en rojo relativas a las dinámicas que no aparecen en A7, en A8, ni en la edición de Eschig¹⁴⁵³;

[III, 91] *Ben misurato* [Corchea=Corchea], Urtext Partitura General 2018 revisa el manuscrito porque añade la equivalencia que Eschig no incluyó (y que tampoco aparece en A8); la misma proviene de una anotación en rojo de la categoría 1 en el manuscrito, que Falla añadió así mismo a lápiz en A7¹⁴⁵⁴;

¹⁴⁵² La plantilla inicial del movimiento I, II y III en el lateral izquierdo de la edición de Eschig comienza posicionando siempre el pentagrama del piccolo por debajo del de las flautas, como ejemplifican los compases [I, 108-131] o [III, 67-91] entre otros.

¹⁴⁵³ [II, 45]: *f* y *p* en la primera y tercera parte del compás respectivamente (3/4) en lugar de *mf*; [II, 46]: *mf* en la tercera parte del compás en lugar de *cresc.* en la primera parte del compás (3/4).

¹⁴⁵⁴ Es este un caso llamativo, por cuanto la expresión *ben misurato* no figura en este lugar en el manuscrito ni en A7. Falla la empleó más adelante, en la línea instrumental del piano [III, 110, número 38 de ensayo] y en la cuerda [III, 114] –repetiendo su escritura hasta en cinco ocasiones, en cada pentagrama de la cuerda-

[II, 128-129] este es un caso llamativo; ambos compases son iguales, conteniendo la trompa 1ª, las violas y el violonchelo 1º una frase ascendente de tres negras, en compás de 3/4. El manuscrito de Falla contiene de origen en las líneas instrumentales citadas un regulador creciente que afecta a las dos primeras negras, a lápiz; sin embargo posteriormente añade en rojo de la categoría 1 otros reguladores decrecientes que afectan a la última negra del compás a modo de cierre de frase. Urtext Partitura General 2018 no incluye los reguladores decrecientes de la trompa, pero sí los de violas y violonchelo; parece que una revisión rigurosa debiera afectar a todos los elementos, máxime cuando se trata del mismo que afecta a distintos instrumentos en el mismo compás. La explicación a este suceso nos la proporciona la copia A8, pues la edición Urtext no ha acudido a revisar el manuscrito, sino que se ha limitado a copiar la partitura según la edición de Eschig, que a su vez es el reflejo de A8: el copista de A8 incluyó los reguladores decrecientes de violas y violonchelo, pero no los de la trompa 1ª (ya sea por un descuido o por una decisión arbitraria). Este proceso de revisión no nos resulta profesional¹⁴⁵⁵, por cuanto, como hemos indicado y demostrado en múltiples ocasiones ya, la copia A8, a pesar de contener el contenido más sintético entre todas las anotaciones efectuadas en el tiempo, es la menos rigurosa de las fuentes manuscritas en cuanto a la plasmación del contenido; a pesar de su aparente aspecto cuidado en dos colores, su copista no reparó en el traslado serio de elementos fundamentales (las claves, la armadura), modificó de modo caprichoso algunas de las indicaciones expresivas y su contenido no fue

refiriéndose al nuevo material rítmico y brillante en 6/8 que ya habían previamente anunciado las trompas en [III, 100]. Aunque la inscripción es siempre a lápiz, no es una marca original del manuscrito, y por ello no figura en A7, en ninguno de los lugares descritos. Sin embargo, el copista de A8 la recogió para el piano en [III, 110], a semejanza del manuscrito; pero no para la cuerda en [III, 114]. Además la adelantó a [III, 91] como encabezamiento general de la nueva sección. El mismo proceso es reflejado en la edición orquestal de Eschig, entre paréntesis las marcas de [III, 91] y [III, 110], sin aparecer en [III, 114] para la cuerda, en ninguna de las cinco repeticiones de los cinco pentagramas. Véase este supuesto [Compás 91, número 36 de ensayo] en el capítulo [III, 7.] de este trabajo. Aunque Urtext Partitura General 2018 revisa el manuscrito al añadir en su edición la equivalencia, no introduce la expresión *ben misurato* en la cuerda, según la señaló Falla en el compás [III, 114].

¹⁴⁵⁵ El procedimiento que consideramos más adecuado y que hemos seguido nosotros en cada uno de los supuestos tendentes a la verificación y explicación de la información en las distintas fuentes fundamentales de esta investigación es el siguiente: se observa el manuscrito y su información –original o posterior– se va comprobando cronológicamente en cada una de las fuentes; del manuscrito pasamos a A7 (que suele incluir la totalidad del contenido del manuscrito, salvo los añadidos posteriores en el tiempo realizados con la tinta roja de la categoría 1), acción que por sí sola nos proporciona datos relevantes; de A7 acudimos a A8 (que suele contener más errores y cambios, a pesar de que se observa la actualización de su contenido con el manuscrito corregido; por ejemplo en este caso de [II, 128-129] donde incluye los reguladores decrecientes de violas y violonchelo 1º); de A8 acudimos a la edición de Eschig para piano y orquesta (que suele ser reflejo de A8). Según el supuesto acudimos también a las ediciones de Eschig de la versión de Samazeuilh (la primera en publicarse y, por tanto, documento de referencia) y de la parte de piano solo (ambas fueron realizadas con planchas de impresión distintas a las empleadas para la edición para piano y orquesta, proporcionando por tanto, errores y/o aciertos distintos).

revisado por Falla¹⁴⁵⁶. Este parámetro debería corregirse en Urtext Partitura General 2018.*

[III, 69-83] Celesta, este extenso pasaje hay que segmentarlo en dos sub-pasajes: del 69 al 77 y del 78 al 83, pues en el manuscrito de Falla el contenido del primero (fusas ascendentes en la tercera parte del compás, 3/4) es original –a lápiz- y el del segundo (seisillos de semicorcheas ascendentes en la tercera parte del compás, 3/4) es sobrevenido a color rojo, al igual que sucede en el arpa (que aparece en el pentagrama doble sucesivamente inferior a la celesta); el pasaje fue retocado por Falla en su manuscrito probablemente al tiempo que reelaboró el sub-pasaje segundo¹⁴⁵⁷, procediendo a tachar la casi totalidad de los silencios de negra y corchea que había escrito para plasmar de manera adecuada el ritmo de dichos compases. Sin ninguna duda Falla los tachó para expresar una línea más continua en el desarrollo de sus pasajes ascendentes de notas, expresadas necesariamente en pentagramas dobles; de esta forma la figura ascendente podía fluir más, sin obstáculos –a pesar de que, insistimos, su escritura correcta implica silencios-, al modo impresionista de efectos acuáticos o aéreos. A7 incluye la actualización del sub-pasaje segundo en celesta y arpa, pero los silencios aparecen intactos; en cambio el copista de A8 recoge el mensaje sólo parcialmente, eliminando algunos y manteniendo otros. De esta forma recogió el pasaje la edición orquestal de Eschig y a su semejanza aparece en Urtext Partitura General 2018, la cual mantiene los silencios de corchea del pentagrama superior de la celesta en los compases [III, 69, 70, 73 y 74]. Este parámetro debería corregirse en Urtext Partitura General 2018. *

-incluir sólo algunas de las digitaciones originales de Falla¹⁴⁵⁸, al igual que la edición orquestal de Eschig; sin embargo en ningún momento especifica que se trata de

¹⁴⁵⁶ Véase el capítulo [III, 4.] sobre A8 en cuanto a la escasísima intervención de Falla en el documento. El contenido de A8 fue determinante para la posterior edición, tanto en los aciertos como en los errores; la copia A7 se había quedado anticuada en sus informaciones, no incluyendo las correcciones realizadas con la tinta roja de la categoría 1 ni las marcas metronómicas a lápiz del manuscrito. A8 fue capaz de aunar el contenido actualizado del manuscrito con el maquetado diseñado en A7, debiéndose las incorrecciones principalmente a dos razones: el exceso de anotaciones (a veces incluso contrarias) del manuscrito, y la poca rigurosidad de su copista.

¹⁴⁵⁷ El contenido sobrevenido a color rojo en el manuscrito del sub-pasaje segundo [III, 78-83] es trasladado en A7 por una tercera mano que podría haber sido –o no- la de Falla, aunque tendemos a pensar que no, más que nada por el trazo de las claves de *sol* en los pentagramas de celesta y arpa, que no aparece como el habitual de Falla; también se hubiera podido actualizar el pasaje con un papel encolado con las correcciones, al igual que los cinco que incluye la copia, pero en este caso se prefirió esta alternativa. Fue actualizado el contenido notacional pero no fueron eliminados los silencios que Falla marcó con una barra lateral a modo de tachado, lo que indica que estas marcas fueron algo posteriores.

¹⁴⁵⁸ Urtext Reducción Piano 2018 incluye la aclaración (alemán, inglés y francés) en el compás [I, 176] a la llamada de asterisco, en relación a la digitación (en cursiva) que refleja la mano derecha del piano; véase nota

digitaciones provenientes de Falla¹⁴⁵⁹. Este parámetro debería ser señalado en Urtext Partitura General 2018. *

-incluir las escasas anotaciones originales de Falla en su manuscrito relativas al reparto de manos en la interpretación de algunos pasajes pianísticos –a semejanza de la edición orquestal de Eschig- y que responden a los términos *m.s./m.d.* y *sopra/sotto*¹⁴⁶⁰; sin embargo en ningún momento especifica que se trata de anotaciones provenientes de Falla, ni las anota en cursiva¹⁴⁶¹. Este parámetro debería ser señalado en Urtext Partitura General 2018. *

-incluir las escasas anotaciones originales de Falla en su manuscrito relativas al reparto de manos de la celesta –a semejanza de la edición orquestal de Eschig-, que Falla escribe en pentagrama único y que responden a los términos *m.s./m.d.*¹⁴⁶²; sin embargo en ningún momento especifica que se trata de anotaciones provenientes de Falla ni las anota en cursiva¹⁴⁶³. Este parámetro debería ser señalado en Urtext Partitura General 2018. *

- incluir las marcas originales de Falla en su manuscrito relativas al pedal de resonancia y al pedal *una corda* –a semejanza de la edición orquestal de Eschig-, anotando *Ped.* o *2Ped* para su activación o el asterisco para su desactivación¹⁴⁶⁴; sin embargo en ningún momento especifica que se trata de anotaciones provenientes de Falla. Este parámetro debería ser señalado en Urtext Partitura General 2018. *

1576. La publicación incluye, además, digitaciones alternativas y/o propias: “Fingersatz von/Fingerin by Yuja Wang”; traducción al castellano: “Digitaciones de Yuja Wang”. Véase el capítulo [III, 8.8.] para mayor información. Yuja Wang es una pianista de nacionalidad china nacida en 1987 que goza actualmente de éxito relevante.

¹⁴⁵⁹ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

¹⁴⁶⁰ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

¹⁴⁶¹ Urtext Reducción Piano sí lo hace en la indicación *sopra* del compás [I, 54] a través de un asterisco; las indicaciones sobre este parámetro aparecen en minúsculas cursivas, al igual que en la edición de piano solo y orquestal de Eschig (*m.s./m.d.*); véase el capítulo [III, 8.8.]. La edición de Eschig del arreglo de Samazeuilh las reflejaba indistintamente en minúsculas y mayúsculas cursivas, mientras que Urtext Partitura General 2018 lo hace en minúsculas no cursivas; sin embargo *sopra* del compás [I, 54] aparece en minúscula cursiva.

¹⁴⁶² Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

¹⁴⁶³ La edición orquestal de Eschig las refleja en minúsculas cursivas, mientras que Urtext Partitura General 2018 lo hace en minúsculas no cursivas.

¹⁴⁶⁴ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla. Urtext Reducción Piano 2018 indica *2P* o *P*, en una elección única con respecto al resto de fuentes editadas que emplean *2Ped.* o *Ped.*

- incluir las anotaciones referidas a los pedales del arpa siempre entre paréntesis, copiando en general el maquetado y el contenido de la edición para piano y orquesta de Eschig (que no resulta tan rigurosa en cuanto a mantener siempre los paréntesis)¹⁴⁶⁵;

-modificar la clave de algunos pasajes que, tal y como aparecen escritos en el manuscrito de Falla y en el resto de fuentes manuscritas y editadas, pueden contener numerosas líneas adicionales o propiciar un asiduo cambio de clave: por ejemplo el violonchelo en [I, 55-62] o en [I, 159-163], o los fagotes en [II, 87]; en estos pasajes aparece la clave de *fa* en cuarta, en lugar de la original de *do* en cuarta que señaló Falla. A pesar de que estas decisiones competen exclusivamente al editor, no somos partidarios de hacer cambios superfluos o arbitrarios en relación a la fuente original; este parámetro debería ser corregido en Urtext Partitura General 2018. *

-incluir el uso del signo de octava alta -8ª alta- en determinados pasajes que originalmente aparecían con líneas adicionales, presumiblemente para facilitar su lectura; por ejemplo en violines primeros [II, 154-168], donde Urtext Partitura General 2018 transcribe el pasaje una octava más abajo con el signo de octava alta¹⁴⁶⁶. Estas iniciativas ya las habían llevado a cabo otros copistas: por ejemplo a través del fragmento de papel encolado en la copia A7 con las correcciones del manuscrito en la línea del violín 1º, compases [III, 223-227], donde la altura de las notas aparece una octava más baja, junto al signo de octava alta (quinto de los papeles encolados en A7)¹⁴⁶⁷ -iniciativa que fue seguida por A8 y en consecuencia por la edición orquestal de Eschig¹⁴⁶⁸. El copista de los cuadernillos instrumentales MAT.A8 también realizó alguna modificación en este sentido, por ejemplo en la flauta 2ª, compás [II, 51-54], donde bajó la altura de las notas una octava junto al signo de octava alta¹⁴⁶⁹ -iniciativa que no fue seguida por ninguna de las fuentes sucesivas-; sin embargo, y a pesar de que estas decisiones competen exclusivamente al editor, no

¹⁴⁶⁵ La edición para piano y orquesta de Eschig sí incluye paréntesis en [I, 4 y 6], entre otros, mientras que en [III, 185] no los incluye, sin establecer un criterio definido al respecto.

¹⁴⁶⁶ El pasaje de los violines primeros [II, 154-168] aparece en todas las fuentes en su octava real, así como en la edición de Eschig; sin embargo en la copia A8 los compases [II, 154-158] aparecen escritos en su octava real, mientras que los compases [II, 159-168] aparecen escritos una octava más abajo, con un casi imperceptible signo de 8ª que no lleva pareja la línea de puntos que indica la extensión de tal indicación y que crea confusión con el *sib* del compás [II, 169], el cual debe interpretarse ya a su altura real. La edición orquestal de Eschig interpreta bien el pasaje y no comete error.

¹⁴⁶⁷ Véase el capítulo [III, 3.1.2.] sobre los cinco fragmentos de papel pegados en A7, para actualizar la copia con las correcciones rosadas del manuscrito.

¹⁴⁶⁸ Urtext Partitura General 2018 también secunda la iniciativa.

¹⁴⁶⁹ El copista de los cuadernillos manuscritos MAT.A8 realizó esta acción en el cuadernillo de la flauta 2ª, pero no en el de la flauta 1ª, que toca en unísono durante cuatro compases [II, 51-54], manteniendo en este caso la octava real.

somos partidarios de hacer cambios superfluos o arbitrarios en relación a la fuente original; este parámetro debería ser corregido en Urtext Partitura General 2018. *

-hacer uso de números ordinales para marcar grupos de valores rítmicos que ocupan uno o varios tiempos del compás, en algunas ocasiones con el concurso de corchetes laterales que abarcan el grupo; el manuscrito, así como las copias manuscritas posteriores y las ediciones de Eschig adolecen de algunas informaciones de este tipo –que no siempre son necesarias, aunque sí recomendables-, así como de los corchetes, que en muchas ocasiones son sustituidos por una ligadura; ejemplo de estas marcas en Urtext Partitura General 2018 son¹⁴⁷⁰:

[I, 145] Piano, 18 semifusas entre corchetes que ocupan la última negra del 3/4; como puede apreciarse en el manuscrito de Falla, originalmente debieron ser 20 semifusas, como indica el lápiz tachado con una barra, y el 18 reescrito en rojo de la categoría 1 a mano de Falla; A7 conserva el 20 original sin la corrección ni el tachado, aunque por la forma de la ligadura que abarca el grupo de valores podría intuirse que han sido borradas dos de ellas; A8 contiene la información actualizada de 18 semifusas, al igual que las ediciones de Eschig, que contienen el número dentro de una ligadura amplia. Urtext Reducción Piano 2018 no contiene número ni corchetes;

[I, 176-199] Piano, 6 semicorcheas en seisillo con valor de una negra, repetidas durante 24 compases y en cada una de las tres partes del compás de 3/4; tan sólo el primer grupo está marcado con un 6 entre corchetes, a semejanza de las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de Samazeuilh y piano solo), por cuanto el manuscrito y resto de fuentes manuscritas, así como la edición orquestal de Eschig, adolecen de esta información –no necesaria, pero sí recomendable-. Urtext Reducción Piano 2018 contiene el número 6 sin corchetes ni ligadura de ningún tipo;

[II, 22-24] Clarinetes deben tocar tres seisillos de semicorcheas en el primer compás y algunos tresillos en los dos compases siguientes; los seisillos aparecen marcados con el número 6 entre corchetes y los tresillos con el número 3 sin corchetes; quizás porque los tresillos no contienen silencios, mientras que los seisillos sí (sería deseable unificar un criterio). Falla suele incluir el número en su manuscrito, aunque no siempre: en el caso de los seisillos tan sólo los dos primeros aparecen marcados

¹⁴⁷⁰ Indicamos tan sólo las que aparecen en su grafía original de número entre corchetes, por ser marcas diferenciadoras del resto de fuentes.

con número dentro de ligadura y en el caso de los tresillos resultan marcados la mayoría de ellos aunque no todos;

[III, 94] las cuatro trompas y los violines primeros reflejan un tresillo de corcheas en la segunda negra del compás de 2/4, el cual incluye el número 3 entre corchetes; el resto de instrumentos contienen, así mismo, tresillos marcados con el número 3 pero carecen de corchetes, quizás porque los mismos no contienen silencios, mientras que el de los corchetes sí (sería deseable unificar un criterio). En este caso el manuscrito quien marca los tresillos que contienen silencios con el número 3 dentro de un corchete grande horizontal –salvo en las trompas III y IV, quizás porque, al contrario del resto, su tresillo contiene los silencios al final (corchea, silencio de corchea, silencio de corchea)-; estas marcas del manuscrito son trasladadas adecuadamente a A7, A8 y a la edición orquestal de Eschig;

[III, 199] las cuatro trompas reflejan dosillos de corchea en las tres partes del compás de 3/4, el primero marcado con el número 2 entre corchetes y los dos siguientes con el número 2 sin corchetes, quizás porque los mismos no contienen silencios, mientras que el de los corchetes sí (sería deseable unificar un criterio). En este caso es el manuscrito quien marca los dosillos que contienen silencios con el número 2 dentro de un corchete grande horizontal, siendo estas marcas trasladadas adecuadamente a A7, A8 y a la edición orquestal de Eschig.

Salvo en los dos primeros supuestos, el número entre corchetes alude a grupos de valores rítmicos que incluyen silencio, lo que constituye un criterio válido y recomendable para marcar más claramente esas agrupaciones rítmicas. En cuanto a los dos primeros supuestos: [I, 145] no es el único ejemplo de valores irregulares en el piano, por lo que no entendemos el significado de la marca (número entre corchetes); [I, 176-199] tampoco es el único caso de seisillos reiterativos en el piano, pues los pasajes de [II, 37-50] o de [II, 107-126] son similares en este sentido y carecen de cualquier información en cuanto a número y/o corchetes. Urtext Partitura General 2018 no establece, por tanto, un criterio unívoco en este sentido; este parámetro debería ser corregido.*

-asumir las indicaciones y marcas metronómicas de la edición orquestal de Eschig, apareciendo siempre sin paréntesis; en este caso, nosotros habríamos optado por el cotejo

riguroso y necesario de este parámetro con el manuscrito de Falla¹⁴⁷¹, pues, como bien sabemos, la edición de Eschig proviene de la copia A8, y ésta a su vez de A7 (y no directamente de la fuente original)¹⁴⁷². Aparte de esta elección dudosa de Urtext Partitura General 2018, la edición revisada incluye todas las indicaciones de *tempo* en un mismo tamaño y formato (negrita no cursiva en dos localizaciones, sobre las flautas y sobre la cuerda): las generales que definen las distintas secciones de la obra –muchas veces junto a una marca metronómica- y las de transición que provienen de un puntual *ritardando* o *affrettando* para desembocar en el *Tempo* o *a tempo*. Creemos que habría sido más práctico realizar una diferenciación en el formato y tamaño de estas indicaciones, al modo en que lo hace Urtext Reducción Piano 2018: las indicaciones generales a mayor tamaño (no cursiva) y las de transición más pequeñas y de trazo más ligero (en cursiva). Este parámetro debería ser corregido *. Ejemplo de algunas de las marcas que habríamos reflejado en un segundo plano, por coherencia con su reflejo en el manuscrito de Falla¹⁴⁷³, son las siguientes –así mismo, deberían seguir el mismo criterio las indicaciones de transición *rit.*, *poco rit.*, *pochiss. rit.*, *pochissimo rit.*, *poco affrett.*, etc previas a los *a tempo* o *tempo*, que aparece a veces con minúscula y otras con mayúscula¹⁴⁷⁴:-

I, 88 *a tempo*

I, 96 *a tempo, con ampiezza*

I, 112 *a tempo* (Eschig escribió *Tempo*)

I, 154 *Tempo*

I, 226 *Tempo (sempre tranquillo)*

¹⁴⁷¹ Véase el capítulo [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales manuscritas y editadas, el cual define y aborda los distintos estadios temporales en la introducción de estas marcas de Falla en su manuscrito; todas ellas en su conjunto –las modificadas y las sobrevenidas- dan muestra del *work in progress* de Falla sobre su partitura. Nosotros consideramos que las introducidas con posterioridad son las que merecen continuar vigentes, por derivar de una experiencia auditiva y práctica de la obra que llevó al compositor a hacer las consecuentes modificaciones y/o nuevas aportaciones. El manuscrito es la única fuente que refleja en su complejidad el resultado de todas estas anotaciones –originales, modificadas y sobrevenidas-, porque el resto de fuentes se ven afectadas por este parámetro sólo de forma parcial, de acuerdo a sus tiempos de elaboración y circunstancias posteriores.

¹⁴⁷² Según nuestras investigaciones, la copia A8 fue realizada en los primeros meses del año 1922, y A7 se había enriquecido con las actualizaciones y modificaciones del manuscrito hasta junio de 1920, fecha en la cual fue puesta a disposición de Eschig. Las anotaciones del manuscrito posteriores a este momento se vieron privadas de ser incluidas; sin embargo, A8 reflejó la mayoría de ellas, con el concurso de los distintos elementos del proceso editorial del arreglo de Samazeuilh (elaborado desde A7 y una parte manuscrita del piano solista desconocida para nosotros), ya iniciado.

¹⁴⁷³ El contenido de las indicaciones señaladas es relevante, sin embargo no representan encabezamientos de sección o señalización de tiempos generales.

¹⁴⁷⁴ En el siguiente listado reproducimos la ortografía y grafía originales de Urtext Partitura General 2018.

- II, 59 *Tempo giusto molto ritmico* (Eschig incluyó un guión entre *giusto* y *molto*)
- II, 83 *tempo*
- III, 34 *Calmando appena e gradualmente*
- III, 36 *Tranquillo*
- III, 53 *Tenuto e pesante*
- III, 61 *Tempo*
- III, 65 *Vivo* [Negra=120] (Eschig anotó *Tpo. 1º. (vivo)* [Negra=120])¹⁴⁷⁵
- III, 91 *Ben misurato* [Corchea=Corchea] (Eschig no incluyó esta equivalencia que tampoco aparece en A8; la misma proviene de una anotación en rojo de la categoría1 en el manuscrito, que Falla añadió así mismo a lápiz en A7)¹⁴⁷⁶
- III, 142 *Poco liberamente, con espress.*
- III, 149 *tempo*
- III, 164 *a tempo*
- III, 166 *a tempo, ma piú tranquillo e rall. gradualmente*
- III, 183 *a tempo*
- III, 186 *Sempre lo stesso tempo, ma un poco libero*
- III, 199 *a tempo*
- III, 205 *Sostenuto*

¹⁴⁷⁵ Véase el capítulo [III, 2.5.] sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas. Las ediciones reflejan un plan difícilmente comprensible y de compleja aplicación práctica; pensamos que la multiplicidad de marcas en este sentido a lo largo del tiempo han dificultado la selección y síntesis de las mismas, dando lugar a un plan metronómico y expresivo a veces incluso contradictorio. Ejemplo de ello es esta marca, que alude a un material musical idéntico al del inicio del movimiento III, compás [III, 1], pero con la marca *Vivo* [Negra=132]; originalmente ambos lugares conllevaban la marca metronómica azul [Negra=144], la cual resulta a nuestros ojos más coherente que las marcas actuales. Sin embargo, mantenemos nuestro criterio de que las marcas de Falla en su manuscrito posteriores en el tiempo son las de mayor vigencia; en este caso la situación puede provenir de la dificultad en la comprensión y síntesis de la multiplicidad de marcas.

¹⁴⁷⁶ Consideramos relevante la inclusión de esta equivalencia en futuras revisiones de la edición. Falla, en su manuscrito, empleó la expresión *ben misurato* más adelante, en la línea instrumental del piano [III, 110, número 38 de ensayo] y en la cuerda [III, 114] –repetiendo su escritura hasta en cinco ocasiones, en cada pentagrama de la cuerda–, refiriéndose al nuevo material rítmico y brillante en 6/8 que ya habían previamente anunciado las trompas en [III, 100]. Aunque la inscripción es siempre a lápiz, no es una marca original del manuscrito, y por ello no figura en A7, en ninguno de los lugares descritos. El copista de A8 la recogió para el piano en [III, 110], a semejanza del manuscrito, pero no para la cuerda en [III, 114]; y la adelantó a [III, 91] como encabezamiento general de la nueva sección. Este plan es reproducido de forma igual en la edición orquestal de Eschig, pero entre paréntesis para el piano [III, 110], y sin constar la marca de [III, 114] para la cuerda, en ninguno de sus cinco pentagramas. Véase este supuesto en el capítulo [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales manuscritas y editadas. Urtext también corrige la marca metronómica de [III, 158] -reproducida en todas las fuentes manuscritas y editadas de Eschig como [Negra=100]- a [Negra con puntillo=100], en una iniciativa que consideramos, así mismo, relevante de cara a futuras revisiones de la obra.

3. Procedemos ahora a describir los **errores de la edición de Eschig** (partitura para piano y orquesta):

I movimiento

Compás 90, Violonchelos en *divisi*, el pentagrama superior no incluye la clave de *fa* en cuarta, perdurando la de *do* en cuarta anterior. Aunque el error es imputable a la edición, el copista de A8 creó bastante confusión en el pasaje. Falla señaló el error en el ejemplar de bolsillo XLIX B3¹⁴⁷⁷, conservado en AMF. Urtext Partitura General 2018 lo corrige añadiendo la clave.

Compás 136, Piano, el pentagrama superior incluye la clave de *sol*, cuando tenía que constar la de *fa* en cuarta, como continuación del pasaje anterior; es, por tanto, un *fa#* en lugar de un *re#*. Sin embargo el error proviene de la edición de la versión de Samazeuilh, cuyo proceso editorial fue el primero en iniciarse y en publicarse; desconocemos si el error procedía de la copia pianística manuscrita elaborada en España desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig (manuscrito y A7 son correctos), más bien pensamos que el mismo pueda provenir directamente del grabador, quien no sólo incluyó la clave de *sol* al abrir pentagrama con el compás [I, 136], sino que además hizo el preaviso en el margen final del pentagrama inmediatamente superior, escribiendo la clave, por tanto, dos veces¹⁴⁷⁸. El hecho de que el copista de A8 reprodujera el mismo error es completamente casual, pues no existió un cotejo entre la versión editada (y el proceso editorial previo) de Samazeuilh y el copista de A8 en ningún momento¹⁴⁷⁹. Falla señaló el error en el ejemplar de bolsillo XLIX B2¹⁴⁸⁰, conservado en AMF; pero la errata está reproducida en todas las ediciones de Eschig¹⁴⁸¹. Urtext Partitura General 2018 incluye la clave de *fa* en el pentagrama superior del piano, corrigiendo el error, al igual que hace Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁴⁷⁷ Se trata del primer error señalado por Falla en el papel vegetal que contiene el ejemplar de bolsillo AMF XLIX B3; aludió al mismo mediante la siguiente inscripción: “pag. 17- V.C. 1º (c. 10) = Clave de *fa* en cuarta” (escrita con su signo correspondiente). Véase el capítulo [III, 8.9.], en el cual se describe la confusión creada por el copista de A8 en este supuesto.

¹⁴⁷⁸ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁴⁷⁹ En el capítulo [III, 6.2.] hemos expresado una duda en cuanto a la posible existencia de este cotejo, referida a una marca manuscrita en la prueba editorial XLIX B9 a mano de Falla y coincidente con la incluida de origen en A8; se trata de la expresión *ma flessibile* del compás [I, 80]. Además esta marca aparece en el manuscrito original de forma sobrevenida a mano de Falla, con color y trazo muy similar en ambas fuentes. Este hecho, además, favorece la datación de las marcas manuscritas en B9 y en el manuscrito, así como de la elaboración de la copia A8, todas ellas correspondientes a los primeros meses del año 1922.

¹⁴⁸⁰ La errata del compás [I, 136] es señalada por Falla en AMF XLIX B2, p.23; en este ejemplar, p.27, Falla señaló también la errata del compás [I, 176], la cual aparece mencionada, así mismo, en el fragmento de papel vegetal que incluye el ejemplar AMF XLIX B3, como la segunda de las erratas, mediante la siguiente inscripción: “pag. 27- Piano (c. 1º) Signo de arpegiado” (escrito con su signo correspondiente). Véase el apartado [III, 8.9.] de este capítulo.

¹⁴⁸¹ El hecho de que casi en todas las ediciones este compás abra pentagrama o página es un condicionante que fomentó la recaída en el error, más difícil de visibilizar y corregir en esas condiciones. La edición del arreglo de Samazeuilh lo refleja como primer compás del pentagrama inferior de la página 14; la edición de piano lo sitúa, en cambio, como último compás del pentagrama inferior de la página 6. La edición orquestal lo contempla como primer compás del sistema de pentagramas superior de la página 23 (compases [I, 136-140]), la cual contiene, así mismo, un sistema de pentagramas inferior (compases [I, 141-144]).

Compás 142, Violines segundos, falta el silencio de negra en la tercera parte del compás 3/4, en un claro despiste del grabador. El material instrumental editado de Eschig es correcto. Urtext Partitura General 2018 lo incluye.

Compás 163, Violonchelos; en este caso el error no es de la edición orquestal de Eschig, que es correcta, sino de los materiales editados de Eschig, quienes asignan la negra *mib* de los violonchelos a los contrabajos, resultando ausente en sus materiales. Puesto que no hemos incluido categoría propia para los errores de los materiales editados, nos vemos obligados a incluir este supuesto aquí¹⁴⁸².

II movimiento

Compás 28, Violines segundos, falta el doble sostenido del *fa*. El compás anterior sí lo incluye en la anticipación al trino de la tercera parte. El material instrumental editado es correcto. Urtext Partitura General 2018 lo incluye.

Compás 29, Piano, falta el becuadro en el *si* grave de la mano izquierda, primera parte del compás 3/4; los compases similares [II, 27, 28, 30 y 31] sí lo indican. La edición de la versión de Samazeuilh indica el becuadro en todos los compases desde [II, 27] a [II, 31]. Urtext Partitura General 2018 lo incluye.

Compás 47, Piccolo, falta el signo del trino (*tr* y la línea zigzag) sobre el *mib* de la tercera parte del compás 3/4. El material instrumental editado de Eschig es correcto. Urtext Partitura General 2018 lo incluye entre paréntesis cuadradas¹⁴⁸³.

Compases 73-74, Clarinetes, escribe durante tres veces consecutivas –segunda y tercera parte del compás [II, 73] y primera parte del compás [II, 74], compás de 3/4– un mordente sobre la nota *sol* en lugar de sobre la nota *la*. El material instrumental editado de Eschig es correcto. Urtext Partitura General 2018 lo corrige en las tres ocasiones.

Compás 87, Fagotes, falta la clave de *do* en cuarta, manteniéndose la última anunciada de *fa* en cuarta. El material instrumental editado de Eschig es correcto, incluyendo el pasaje en *divisi*. Urtext Partitura General 2018 corrige este pasaje de los fagotes, pero no añadiendo la clave de *do* en cuarta, sino transportando las notas entre los compases [II, 87 y 94] a la clave de *fa* en cuarta; de este modo no es necesario un cambio de clave, cosa que no ocurre hasta el compás [II, 107]. Nosotros somos partidarios de mantener la notación tal cual la escribió Falla, con sus claves originales; por tanto, consideramos que este aspecto debería ser corregido con fidelidad a la fuente original. *

¹⁴⁸² Véase este supuesto en el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los materiales manuscritos MAT.A8, en concreto en los cuadernillos de violonchelos y contrabajos, que aparecen correctos de origen, aunque manipulados erróneamente por sus músicos de atril (a semejanza de los materiales editados).

¹⁴⁸³ Urtext Partitura General 2018 incluye este tipo de paréntesis cuadrada en los casos en los que añade parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig; otros ejemplos son [I, 176], donde añade el signo de arpeggio en la mano izquierda del piano –que no incluía el manuscrito– y [II, 67], donde añade el punto de *staccato* a los violines primeros –que no añade Falla en su manuscrito, aunque sí lo hace en el resto de líneas instrumentales similares, en un pasaje que culmina con una nota aguda acentuada [^] y *staccata*: flautas, piccolo, oboes, celesta, arpa y piano-. La falta de [I, 176] fue marcada por Falla en los ejemplares de bolsillo AMF XLIX B2 y B3.

8.3. Aciertos de A8 (trasladados o no a la edición):

I movimiento

Compás 217-219, Piano, Falla realiza en su manuscrito dos barras curvas tras el compás [I, 218] del piano que enlazan con las barras de compás rectas de los pentagramas superiores e inferiores; ellas provocan la impresión de que el pentagrama doble del piano cuenta con un compás más que el resto de líneas instrumentales, a pesar de que la verticalidad del material musical es correcto (sin embargo, no ayuda el trazo del silencio de negra en el pentagrama inferior del piano del compás [I, 217], el cual resulta pequeño, rodeado de unas líneas del pentagrama semi borradas y en vertical con la clave de *fa* del pentagrama superior del piano señalada para el arpeggio próximo). La confusión termina con el compás [I, 220], que abre nueva página en el manuscrito. El copista de A7 malentiende las barras curvas de Falla comprimiendo la notación musical pianística de los compases [I, 217-218] entre las barras de compás de [I, 217], causando silencio durante los dos siguientes compases [I, 218-219] (este último abre nueva página en la copia A7, provocando el único desfase gráfico existente entre manuscrito y A7, que se prolonga hasta el final del movimiento I, compás [I, 243]). En su revisión de A7 Falla traza una flecha con las notas que exceden del compás [I, 217] indicando que pertenecen al compás siguiente. A8 y la totalidad de las ediciones (de Eschig y Urtext de reciente aparición) resultan correctas.

Compás 222, Piano, el copista de A8 añade la clave de *sol* con anterioridad a la última nota del compás, un *si* en el pentagrama superior que deriva de un continuado cruce de manos y que debe tocarse con la mano derecha; Falla olvida modificar la clave en su manuscrito, al igual que no aparece en la copia A7, resultando la lectura de esa nota un *re* en clave de *fa*, que es la clave que aparecía inmediatamente antes. Sin embargo el copista de A8 la incluye acertadamente, probablemente porque dicho compás es la repetición del anterior [I, 218] en el que las claves están expresadas correctamente en el manuscrito y en A7¹⁴⁸⁴; la edición orquestal de Eschig hizo lo propio. La edición de la versión de Samazeuilh también es correcta, tanto en [I, 218] como en [I, 222]. Urtext Partitura General 2018 es correcta, sin embargo modifica la clave del pentagrama superior en ambos compases –[I 218 y 222]–, manteniéndola todo el tiempo en clave de *sol*. Como sabemos, no somos partidarios de hacer cambios arbitrarios con respecto a la fuente original, por ello consideramos que este aspecto debería ser corregido¹⁴⁸⁵. *

II movimiento

Compás 102, Clarinete en *sib*, el copista de A8 añade un becuadro al *si* del clarinete 1º de la segunda parte del compás 3/4 (que en la primera parte del compás había aparecido bemol para el clarinete 2º; ambos aparecen reflejados en un pentagrama),

¹⁴⁸⁴ De hecho, sin la inclusión de la clave de *sol* en [I, 222] la mano derecha se halla en este momento colocada en las inmediaciones de la tecla *re* en clave de *fa*, lo que haría perfectamente posible la interpretación del pasaje tal cual aparece en el manuscrito (en clave de *fa*). Aunque clarísimamente fue un descuido de Falla.

¹⁴⁸⁵ La misma afirmación es aplicable a Urtext Reducción Piano 2018, la cual refleja ambos pasajes de forma idéntica.

de modo que transportado suena *la*. El manuscrito no aporta nada a la nota *si* de la segunda parte del compás 3/4 (que en la primera parte del compás había aparecido bemol), aunque una mirada atenta trasluce una marca previa y diferente a lápiz; en A7 Falla añadió el bemol posteriormente a lápiz. El acierto es, por tanto, de Falla al anotarlo en A7, y del copista de A8, que lo trasladó a su copia; lo más probable es que así lo hubiera anotado Falla también de origen en su manuscrito, antes de hacer la pertinente modificación que, presumiblemente, le hizo borrar la alteración del becuadro de forma accidental. Eschig y Urtext Partitura General 2018 recogen el becuadro; en el caso de los materiales instrumentales editados, los clarinetes aparecen en *divisi*, sin necesidad, por tanto de becuadro en la línea del clarinete 1º.

8.4. Aciertos de la edición (no provenientes de A8) o errores sólo de A8, por cuanto asumimos que la edición de Eschig proviene, mayormente, de esta copia:

I movimiento

Compás 39, [Negra con puntillo=66], marca metronómica azul contenida en manuscrito y A7 que no pasó por A8, pero sí pasó a la edición; es el único caso en que esto sucede junto a la marca de [I, 176]. La indicación aparece, así mismo, expresada en la edición de la versión de Samazeuilh¹⁴⁸⁶.

Compás 43, Trompetas, el editor incluye *con sordino*, ausente en A8; la inscripción aparece correctamente en los materiales instrumentales editados de Eschig. Urtext Partitura General 2018 comparte la inclusión de la indicación.

Compás 54, Piano, el editor incluye la anotación original de Falla en su manuscrito (*sopra*), entre paréntesis, en un pasaje en el que la mano izquierda debe tocar por encima de la derecha¹⁴⁸⁷; ni A7 ni A8 la incluyen, quizás porque fue añadida posteriormente por Falla. La edición de la versión de Samazeuilh incluye la inscripción. Urtext Partitura General 2018 también la incluye, sin embargo no indica que es una anotación original de Falla en su manuscrito¹⁴⁸⁸; pensamos que debería ser señalado. *

Compás 90, Violonchelos en *divisi*, el editor incluye en el pentagrama inferior del *divisi* la clave de *fa* en cuarta en el compás [I, 80] (hasta el siguiente cambio a clave de *do* en cuarta del compás [I, 98]), mientras que el copista de A8 no incluyó nada desde la última mención a la clave de *do* en cuarta del compás [I, 72]; al no introducir la clave de *fa* en el compás [I, 80], como hacen el resto de fuentes manuscritas –manuscrito y A7–, todo ese pasaje de los violonchelos entre los compases [I, 72 y 98] –donde el copista de A8 vuelve a introducir la clave de *do* en cuarta– debía leerse en esa clave (*do* en cuarta), dando lugar al error. Sin embargo la edición de Eschig comete error en el pentagrama superior del *divisi*, habiendo

¹⁴⁸⁶ Véase el capítulo [III, 2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito, donde la cuestión es abordada con máximo detalle.

¹⁴⁸⁷ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla, capítulo que aborda la cuestión de estas marcas originales de Falla.

¹⁴⁸⁸ Urtext Reducción Piano 2018 también lo hace, junto a un asterisco que indica que la anotación proviene de Falla; véase [III, 8.8.], donde se lleva a cabo el análisis de dicha edición. El capítulo [III, 8.2.] analiza Urtext Partitura General 2018.

señalado Falla el error en el ejemplar de bolsillo AMF XLIX B3¹⁴⁸⁹. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos. Urtext Partitura General 2018 sigue la corrección de Eschig.

Compás 176: ([Negra=88]) marca metronómica azul contenida en manuscrito y A7 que no pasó por A8; es el único caso en que esto sucede junto a la marca de [I, 39]. La indicación aparece, así mismo, expresada en la edición de la versión de Samazeuilh¹⁴⁹⁰.

Compás 224: Piano, aparece el signo de *Ped.* que Falla marcó en la prueba editorial AMF XLIX B10 (del arreglo de Samazeuilh) y que nunca fue añadido en las ediciones pianísticas de Eschig (al igual que el resto de marcas de esta prueba)¹⁴⁹¹. La marca figuraba en el manuscrito original de Falla, pero no pasó a A7 ni a A8; aparece también en las ediciones Urtext. Además, la edición orquestal de Eschig refleja la marca de *Ped.* del compás [I, 216] y los asteriscos de subida del pedal de los compases [I, 219-221-223], todo ello ausente en A8.

II movimiento

Compás 28, Violines segundos, el editor incluye los signos de trino (*tr* y la línea zigzag) sobre el *sol#* y el *la*, ausentes de A8. Lo mismo hace Urtext Partitura General 2018. El material instrumental editado de Eschig es poco riguroso en este concepto, incluyendo la línea zigzag de forma aleatoria: no la incluye en los compases [II, 23-24] ni [II, 27-28], mientras que sí lo hace en el [II, 25] y en el [II, 29].

Compás 61, Piccolo y Oboes, el editor incluye el signo del trino, la línea zigzag y el bemol del *si* –que ya aparece bemol en la armadura– sobre la blanca con puntillo de la nota *la*; los compases previos [II, 59 y 60] contienen un trino igual sobre la nota *la*, en este caso sin la indicación del bemol del *si* en los tres pentagramas de piccolo, flautas y oboes. La reproducción del pasaje en la edición orquestal de Eschig es idéntica a la que refleja el manuscrito y A8, aunque el copista olvidó los trinos de piccolo y oboe en [II, 61]; los materiales editados de Eschig tampoco siguen un criterio único en este sentido. Urtext Partitura General 2018 no cambia nada. Pensamos que lo más correcto sería indicar la alteración sobre el trino siempre –esté o no en la armadura, y ya sea sostenido, bemol o becuadro¹⁴⁹²; debería procederse,

¹⁴⁸⁹ Véase el supuesto del compás [I, 90] en el apartado [III, 8.2.] de este capítulo, sobre errores de la edición orquestal de Eschig.

¹⁴⁹⁰ Véase el capítulo [III, 2.2.] sobre las marcas metronómicas del manuscrito, donde la cuestión es abordada con máximo detalle.

¹⁴⁹¹ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁴⁹² También Falla dejó de señalar en alguna ocasión las alteraciones de los trinos en su manuscrito, sin demostrar un criterio definido al respecto. Hay multitud de ejemplos, entre otros: no señaló por ejemplo el *sib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *la* de las violas en [II, 1-3-5-7], ni el *sib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *la* de los violines segundos en [II, 19-20-21]; sí señaló el *mib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *reb* de los oboes en [II, 71-72-73] o el *fa* (entre paréntesis) en el trino sobre la nota *mi* del piccolo en [II, 19-20-21]; no señaló el *sib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *la* de piccolo, flautas y oboes en [II, 59] pero sí lo hizo en el compás idéntico [I, 61]. Aunque el oficio de Falla denota siempre rigurosidad y coherencia en sus partituras, resulta poco claro en la reproducción de este parámetro; y las ediciones de Eschig y Urtext Partitura General 2018 reflejan los trinos sin una previa revisión crítica al respecto.

por ello, a una revisión de la reproducción de este parámetro tan abundante en la obra, y señalarse siempre la alteración adecuada¹⁴⁹³.*

Compás 61, Piano, el copista de A8 introduce –de abajo arriba- erróneamente las notas *re la# fa* en el acorde arpegiado de la mano izquierda, en lugar de *re la fa#* (aparece correctamente en el compás [II, 59]). La edición corrige el error, apareciendo así mismo correctamente en la edición de Samazeuilh. Urtext Partitura General 2018 es correcta.

III movimiento¹⁴⁹⁴

Compás 101, el editor corrige la equivalencia errónea de A8 en el cambio de compás de 2/4 a 6/8 [Negra=Negra *precedente*], pasando a indicar [(Negra con puntillo=Negra *precedente*)] entre paréntesis. La edición de Samazeuilh es correcta. Urtext Partitura General 2018 mantiene la corrección de Eschig quitando los paréntesis de la equivalencia¹⁴⁹⁵.

Compás 109, el editor incluye la marca de *Ped.* ausente en A8 para el piano; la misma se encuentra reflejada en el resto de fuentes manuscritas y editadas.

Compás 174, el editor corrige la equivalencia errónea de A8 en la expresión *a tpo, ma quasi doppio piu lento che* [Negra=Negra *precedente*], pasando a indicar [Negra con puntillo=Negra *precedente*]; el editor corrige también la marca metronómica adjunta ([Negra=58]), pasando a indicar ([Negra con puntillo=58]) entre paréntesis, error que derivaba del manuscrito de Falla, y que el propio compositor corrigió en la prueba editorial AMF XLIX B9 del arreglo de Samazeuilh, marcándola en rojo¹⁴⁹⁶.

¹⁴⁹³ Como hemos mencionado, son muy numerosos los casos en que se dan supuestos como el ejemplificado, por lo que nos parece adecuado que Urtext Partitura General 2018 lleve a cabo una revisión en este sentido, señalando siempre las alteraciones a tener en cuenta en los diferentes trinos, según un criterio coherente. Como la edición de Eschig se limitó a copiar tal cual las anotaciones de Falla en su manuscrito (a través de A8), no aparecen, por ejemplo, el *sib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *la* de las violas en [II, 1-3-5-7] ni el *sib* (presente en la armadura) en el trino sobre la nota *la* de los violines segundos en [II, 19-20-21].

¹⁴⁹⁴ Aunque nos hemos referido en este capítulo a contemplar tan sólo errores derivados de la notación musical, nos parece oportuno hacer referencia, en este caso, a las anotaciones de equivalencia que reiteradamente erró el copista de A8 en el movimiento III de *Noches*. Además hemos citado y citamos algún supuesto en relación a los pedales de resonancia y una *corda*, por la relevancia que tiene su cotejo con las marcas originales de Falla en su manuscrito.

¹⁴⁹⁵ Urtext corrige también la marca metronómica previa de [I, 158], que informaba de [Negra=100] pasando a expresar [Negra con puntillo=100]. Dicha marca provenía del manuscrito y así fue trasladada a las ediciones de Eschig.

¹⁴⁹⁶ Esta errata no la incluimos en el apartado siguiente [III, 8.5.] por cuanto, a pesar de derivar del manuscrito y ser trasladada a todas las fuentes manuscritas, resulta corregida en las ediciones de Eschig. Véase este complejo supuesto, que responde a un despiste del compositor (triplicado, puesto que la marca errónea aparece en 3 localizaciones, a lápiz), en el capítulo [III, 7.]; véanse además los supuestos de [III, 101] y [III, 110] del mismo capítulo [III, 7.], donde la negra se corresponde con la velocidad de 120 [Negra=120], como indicó el compás [III, 65]. Véase también el capítulo [III, 2.5.] para mayor información sobre el plan metronómico y equivalencias del III movimiento de *Noches*; marcas originales y sobrevenidas. Véase también el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales AMF XLIX B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh. Resulta llamativo que Falla cometiera error en dos marcas metronómicas consecutivas ([III, 158] y [III, 174]) de tanta trascendencia para la interpretación (y comprensión) de su obra; pensamos que ambas puedan responder a la rapidez de la escritura (descuidando el puntillo), más que a un error de contenido, aunque tan sólo la segunda resultó corregida. Véase el supuesto del compás [III, 158] en el apartado [III, 8.5.] de este capítulo.

Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 mantienen las correcciones de Eschig, quitando los paréntesis de la marca metronómica.

Compás 201, el editor corrige la equivalencia errónea de A8 [Negra=Negra *precedente*] en el cambio de compás de 9/8 a 3/4, pasando a indicar ([Negra=Negra con puntillo *precedente*]) entre paréntesis. La edición de Samazeuilh es correcta; precisamente en la segunda prueba editorial (de nuevo AMF XLIX B9) Falla añadió el término *precedente* en tinta roja, apareciendo el añadido igual en el manuscrito. Este dato es de suma relevancia, por cuanto podría indicar que las correcciones efectuadas en el manuscrito con esta herramienta (categoría 1) fueron introducidas al mismo tiempo que en B9: entre enero de 1922 (fecha en la que Falla recibió la prueba editorial de Samazeuilh B9) y abril del mismo año (fecha en la que fueron enviadas a Falla las primeras pruebas editoriales de la partitura orquestal). Este hecho explicaría que dichas marcas estén ausentes en la copia manuscrita orquestal A7, en manos de Eschig desde junio de 1920. Así mismo, nos ofrece información para datar la copia A8, cuyo reflejo del término *precedente* indica que tuvo que ser copiada unavez hecha la anotación en B9 y en el manuscrito. Urtext Partitura General 2018 mantiene la corrección de Eschig quitando los paréntesis de la equivalencia.

8.5. Errores con origen en el manuscrito trasladados a todas las fuentes (manuscritas y editadas):

I movimiento

Compás 52, Piano, mano izquierda, falta el becuadro en la nota *la* de penúltima corchea del compás 6/8, la cual aparece sostenido en la primera corchea; este compás es la repetición del anterior compás [I, 48], donde Falla sí señaló el becuadro. El mismo, debido al trazo, parece una inscripción posterior a lápiz; lo confirma el hecho de que el becuadro también aparece añadido a lápiz en A7 (sólo en el compás [I, 48]) a mano de Falla. El error se encuentra reproducido en todas las fuentes editadas de Eschig¹⁴⁹⁷. Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 lo añaden.

Compás 176, Piano, mano izquierda, el acorde de la primera parte (3/4) debe llevar el signo de arpegiado, como los posteriores acordes de este pasaje [I,178-180-184-186-188-192 y 196]. El error (más bien el descuido) está reproducido en todas las fuentes manuscritas y editadas de la partitura¹⁴⁹⁸. Falla señaló el error en los ejemplares XLIX B2 y B3¹⁴⁹⁹, conservados en AMF. Urtext Partitura General 2018

¹⁴⁹⁷ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁴⁹⁸ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁴⁹⁹ Este error está marcado en ambos ejemplares: en las páginas de B2 y en el papel vegetal de B3, mediante la siguiente expresión: “pag. 27- Piano (c. 1º) Signo de arpegiado” (escrito con su signo correspondiente). Véase el apartado [III, 8.9.] de este capítulo.

lo añade entre paréntesis cuadrada¹⁵⁰⁰ y Urtext Reducción Piano 2018 lo añade entre paréntesis curva¹⁵⁰¹.

II movimiento

Compases 81-82, Piano, pentagrama superior, faltan dos silencios de negra –segunda parte del compás [II, 81] y primera parte del compás [II, 82], 3/4-, en un pasaje en el que la mano derecha lleva a cabo dos voces; los dos silencios de la voz inferior se sobreentienden, sin embargo una escritura rigurosa debería incluirlos. Las ediciones pianísticas de Eschig añadieron el silencio del compás [II, 82]¹⁵⁰², pero no el del compás [II, 81]¹⁵⁰³; para subsanar el error la edición de piano solo incluyó una blanca (en lugar de la negra del manuscrito) en la voz inferior de la mano derecha en [II, 81]. El error es reproducido en todas las fuentes manuscritas y editadas (con las variantes comentadas para las ediciones pianísticas). Ni Urtext Partitura General 2018 ni Urtext Reducción Piano 2018 corrigen el pasaje, el cual aparece reproducido de igual forma que en la edición orquestal de Eschig (comete error en los dos silencios de los compases 81 y 82); pensamos que el pasaje debería ser corregido. *

III movimiento¹⁵⁰⁴

Compás 158, Falla señala [Negra=100]; al provenir de un compás de 6/8 desde [III, 101] consideramos que la marca correcta habría sido [Negra con puntillo=100]. El fallo pudo deberse a la rapidez de la escritura (descuidando el puntillo) más que a un error de contenido; sin embargo, la marca no resultó corregida en las fuentes manuscritas posteriores ni editadas. Resulta llamativo que Falla cometiera error en dos marcas consecutivas ([III, 158] y [III, 174]) de tanta trascendencia para la interpretación (y comprensión) de su obra (aunque la del compás [III, 174] fue corregida por él mismo en la prueba editorial XLIX B9 del arreglo de Samazeuilh, a color rojo¹⁵⁰⁵). Con buen criterio, Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 han corregido la marca a [Negra con puntillo=100].

¹⁵⁰⁰ Urtext Partitura General 2018 incluye paréntesis cuadrada en los casos en los que añade parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig; otros casos son [II, 47], donde añade el signo del trino y línea zigzag del piccolo –que sí incluía el manuscrito- y [II, 67], donde añade el punto de *staccato* a los violines primeros –que no añade Falla en su manuscrito, aunque sí lo hace en el resto de líneas instrumentales similares, en un pasaje que culmina con una nota aguda acentuada [^] y *staccata*: flautas, piccolo, oboes, celesta, arpa y piano-.

¹⁵⁰¹ Véase el capítulo [III, 8.8.]; se trata del único supuesto indicado entre paréntesis curva en Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁵⁰² El silencio de negra aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.31; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁰³ Las pruebas editoriales AMF XLIX B9 y B10 no incluyen marca de corrección alguna en estos compases. Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁵⁰⁴ Aunque nos hemos referido en este capítulo a contemplar tan sólo errores derivados de la notación musical, nos parece oportuno hacer referencia a estas dos marcas metronómicas, expresadas de forma muy confusa en todas las fuentes y a las cuales también hemos aludido en el apartado [III, 8.4.] de este capítulo.

¹⁵⁰⁵ Véase el supuesto del compás [III, 174] en el apartado [III, 8.4.] de este capítulo; el mismo no resulta incluido en este apartado por cuanto, a pesar de derivar la errata del manuscrito y ser trasladada a todas las fuentes manuscritas, resulta corregida en las ediciones de Eschig.

8.6. Errores con origen en A7 trasladados al resto de fuentes manuscritas y editadas (no siempre son errores atribuibles al copista de A7); el copista de A8 suele reproducir el error, razón por la cual pasa de igual forma a la edición orquestal de Eschig¹⁵⁰⁶:

La práctica totalidad de los errores de este apartado se han ido reproduciendo en todas las fuentes; ni siquiera las ediciones revisadas Urtext de reciente aparición los han corregido en la mayor parte de los casos (lo cual demuestra que no siempre han acudido a la fuente original de Falla¹⁵⁰⁷). Como sabemos, el copista de A7 (presumiblemente miembro de la SAE¹⁵⁰⁸) realizó un trabajo riguroso de copia desde el manuscrito de Falla, tal cual se encontraba actualizado en ese momento (anterior a junio de 1920); incluso la copia, una vez realizada, prosiguió actualizándose con las últimas correcciones del manuscrito¹⁵⁰⁹. Sin embargo, quedaron necesariamente no reflejadas las actualizaciones del manuscrito posteriores a la entrega de A7 en manos de Eschig para dar inicio al proceso editorial de la obra. Por ello, los supuestos incluidos en este apartado que afectan a alguna omisión o cambio de información en A7 con respecto al manuscrito, no constituyen errores del copista, sino actualizaciones posteriores de Falla que no pudo asumir la copia. El reflejo del supuesto no actualizado en A7 fue habitualmente reproducido tal cual en las fuentes posteriores, manuscritas y editadas; salvo cuando el copista de A8 corrigió el supuesto (presumiblemente a través del cotejo con los elementos editoriales del arreglo de Samazeuilh de *Noches*, ya iniciado), trasladándolo de igual forma las ediciones de Eschig.

I movimiento

Compás 136, Violines segundos, el copista escribe *re* en lugar de *si*; por concordancia con el material de los violines primeros podría parecer que es correcto, doblando a los mismos en quintas descendentes, sin embargo el *si* es la nota que aparece claramente en el manuscrito a mano y lápiz original de Falla. Además, los cuadernillos manuscritos son la prueba de que se trata de un error, por cuanto reflejan la nota *si* (y no *re*). A8 y la edición orquestal de Eschig reproducen el error,

¹⁵⁰⁶ En estos casos, reproducimos los supuestos de error ya analizados en el apartado [III, 8.1.] de este capítulo, y referidos a los errores de A8 trasladados a la edición orquestal de Eschig, por cuanto los mismos son mayormente imputables a A7 si provienen de esta copia.

¹⁵⁰⁷ Prueba de esta afirmación son los supuestos de los compases [I, 136], [I, 146-150], [I, 224], [II, 23-24-25], [II, 74] de este apartado.

¹⁵⁰⁸ Véanse los capítulos [II, 6.] sobre las copias manuscritas de *Noches* y [III, 3.] sobre la copia A7.

¹⁵⁰⁹ Véase el capítulo [III, 3.1.2.] sobre los cinco fragmentos de papel pegados en A7 que se corresponden con las correcciones rosadas más extensas de Falla en su manuscrito.

al igual que el material instrumental editado de Eschig (también escribe *re*)¹⁵¹⁰. Urtext Partitura General 2018 no hace la corrección, sin embargo Urtext Reducción Piano 2018¹⁵¹¹ añade la nota *si* –y no la nota *re*– en su reducción orquestal. Este hecho puede indicar que la versión reducida Urtext proviene directamente de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh¹⁵¹², que así escribió este mismo pasaje (con la inclusión del *si* en el piano II, parte *PRIMA*, mano izquierda)¹⁵¹³. Pensamos que el pasaje debería ser corregido en Urtext Partitura General 2018. *

Compases 146-150, Piano, faltan las plicas de negra de las notas de la mano izquierda *fa*# (en clave de *sol*). Este es un pasaje de fusas con un diseño repartido entre ambas manos que se repite quince veces –tres por compás– y que Falla en su manuscrito escribe tan sólo la primera vez, seguida del signo de repetición literal del material, como muchas otras veces; esa única vez escribe la plica de negra hacia abajo en la primera de las fusas que ejecuta la mano izquierda, y su observación atenta hace posible pensar que se tratara de un añadido posterior. El copista de A7, que transcribe el pasaje de igual forma (por medio del signo de repetición literal del material), no añade la plica de negra en el primer grupo de fusas¹⁵¹⁴. A8 reescribe el material las quince veces, sin añadir ninguna vez la plica de negra, al igual que la edición de Eschig. Las ediciones pianísticas de Eschig añaden la primera plica (a semejanza del manuscrito, presumiblemente porque así lo reflejaría la copia manuscrita del piano solo de la cual provenían) pero no las catorce restantes (que

¹⁵¹⁰ Nos resulta difícil encontrar una regla en relación a los materiales editados de Eschig que cumpla con todos los supuestos aquí mencionados. En la Sección II de este trabajo hemos defendido y justificado precisamente la hipótesis de que los materiales instrumentales de Eschig provienen de la copia A7, por lo que las semejanzas entre ambas fuentes serán recurrentes. Sin embargo abundan también las excepciones, como sucede en los supuestos de los compases [I, 136], [I, 146-150], [I, 224], [II, 27], [II, 74], [II, 122], [II, 171] y [III, 30] de este apartado. AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. “[...] La partition d’orchestre est chez un très bon copiste qui en fera une seconde copie après avoir extrait les parties d’orchestre [...]”; traducción al castellano “[...] La partitura de orquesta está en casa de un muy buen copista que hará una segunda copia después de extraer las partes de orquesta [...]”.

¹⁵¹¹ Aunque esta edición revisada ha sido presentada en la primera nota a pie de página de este capítulo (número 1423), [*Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*], Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München], sólo nos hemos referido a ella, hasta ahora, cuando ha entrado en contradicción con Urtext Partitura General 2018; sin embargo, el apartado [III, 8.8] de este capítulo incluye un análisis de la publicación, por semejanza y cotejo necesario con la edición de la partitura general de Eschig de la versión de Samazeuilh (que, como sabemos, reduce la orquesta a un piano a cuatro manos). En el resto de los casos entendemos que hay homogeneidad de criterio entre ambas ediciones Urtext de reciente aparición.

¹⁵¹² En las Sección II de este trabajo hemos defendido y justificado la hipótesis de que la reducción orquestal de Samazeuilh fue realizada desde la copia A7, por lo que las semejanzas entre el Piano II (*PRIMA Y SECONDA*) y el contenido de la copia manuscrita orquestal serán recurrentes, salvo excepciones. Por el contrario, el papel pianístico de las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de Samazeuilh y piano solo) proviene de la copia manuscrita del piano solo que fue realizada en España y enviada a Eschig el 28 de junio de 1920, la cual nos es desconocida (AMF 9142-027, original mecanografiado y firmado). Por tanto, también en este supuesto, el arreglista Samazeuilh se habría basado en la información que reflejaba A7, incluyendo el cambio de nota en los violines segundos del *re* en lugar del *si*.

¹⁵¹³ Esta observación no es concluyente porque las violas también tocan la nota *re*; en la tercera y cuarta parte del 4/4 del compás [I, 136] Piano II *PRIMA* mano izquierda, Samazeuilh podría haber elegido las notas *si-si-do-do-re-re-do-do*, doblando a la mano derecha por quintas *justas* descendentes (la mano derecha toca *fa#-fa#-sol-sol-la-la-sol-sol*); sin embargo optó por las notas *si-si-do-do-si-si-do-do*.

¹⁵¹⁴ No podemos confirmar si se trata de un error del copista de A7 o de un añadido de Falla en su manuscrito con posterioridad a la entrega de la copia a Eschig, en cuyo caso el copista de A7 habría actuado, una vez más, de forma rigurosa y fiel a su modelo.

aparecen reescritas con su notación concreta)¹⁵¹⁵. El error no fue corregido en las pruebas editoriales B2 y B3 (en B2 Falla hizo una marca a modo de curva que recogía el inicio del pasaje junto a una “x” en el margen superior del papel); tampoco fue corregido el pasaje en las pruebas editoriales B9 y B10. Urtext Partitura General 2018 y Reducción Piano 2018 no añaden ninguna de las plicas, ni siquiera la primera (hecho que supone una clara reproducción de la edición orquestal de Eschig); pensamos que el pasaje debería ser corregido. *

Compás 224, Fagot 1º, el copista escribe *sib* (la armadura cuenta con cinco bemoles) en lugar de *solb* (la armadura cuenta con cinco bemoles), pasaje en clave de *fa*. El fagot 2º toca el *solb* grave, por lo que en el manuscrito ambos fagotes tocaban la octava *solb-solb*, claramente expresada a lápiz original de Falla. El cuadernillo del MAT.A8 del fagot 1º refleja, así mismo, la nota *sol* (ante la cual el músico de atril se auto recuerda la clave de *fa* y el bemol a lápiz). A8 y la edición orquestal de Eschig reproducen el error, al igual que el material instrumental editado de Eschig. Urtext Partitura General 2018 no hace la corrección. Resulta imposible concretar en este caso si la edición del arreglo de Samazeuilh comete o no error, porque tanto el *sib* como el *solb* son notas recurrentes en el reparto instrumental e incluidas en su reducción. Pensamos que el pasaje debería ser corregido en Urtext Partitura General 2018 (Urtext Reducción Piano 2018 incluye ambas notas en su reducción pianística, al igual que sucede en la versión de Samazeuilh). *

II movimiento

Compás 23-24-25, Violonchelos, sobre los trinos en blanca con puntillo de la nota *la*, el copista de A7 incorpora un mordente con la nota *si* -bemol, porque así consta en la armadura-, creyendo que la letra *t* (de la abreviación *tr*) a mano de Falla es la nota *si* constituyente del mordente¹⁵¹⁶; el material se repite durante tres compases [II, 23-24-25] a través del signo de repetición literal del material musical tan utilizado por Falla y trasladado de igual forma en A7 por su copista. El error se triplica cuando el copista de A8, y consecuentemente Eschig, transcribe cada uno de los tres compases con la inclusión del mordente; el material instrumental manuscrito MAT.A8 y el editado de Eschig no cometen el error en ninguno de los tres compases, indicando repetidamente la blanca con puntillo con trino y sin mordente. Urtext Partitura General no corrige el pasaje, transcribiéndolo a semejanza de la edición orquestal de Eschig, con mordente en los tres compases [II, 23-24-25]. Resulta imposible concretar en este caso si las reducciones orquestales editadas (tanto la de Samazeuilh como la Urtext 2018) cometen o no error, porque el material de los violonchelos no aparece seleccionado (en cualquier caso no incluyen mordente). Pensamos que el pasaje debería ser corregido en Urtext Partitura General 2018. *

¹⁵¹⁵ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁵¹⁶ Ciertamente, una mirada distraída podría hacer pensar que existe este mordente “imaginado” por el copista de A7, sin embargo la comparación con el resto de líneas instrumentales superpuestas indica que se trata de un trino simple, en un pasaje en el que abundan las anticipaciones y resoluciones dobles –de dos notas en mordente- en los numerosísimos trinos que resuenan en el reparto instrumental. El trino de los violonchelos que se prolonga durante tres compases [II, 23-24-25] finaliza con una resolución doble como las comentadas.

Compás 27, Violines segundos, falta el becuadro del *si* en el trino (*tr*) sobre el *la* –el *si* aparece bemol en la armadura-. El manuscrito lo indica claramente, tanto en el compás [II, 27], como en el [II, 28]; el copista de A7 incluye el segundo, pero no el primero. En este caso el copista de A8 comete un error más; sigue a A7 no incluyendo el becuadro de [II, 27], pero tampoco incluye nada en [II, 28], ni siquiera los dos trinos que refleja el compás (hecho que a su vez supone un acierto del editor, que sí los incluyó en [II, 28]¹⁵¹⁷). El material instrumental editado de Eschig añadió todos los conceptos correctamente (aunque elude la línea zigzag de los trinos en ambos compases y en los cuatro trinos). Urtext Partitura General 2018 incluye el becuadro (y los trinos)¹⁵¹⁸.

Compás 74, Oboe 2º, en el mordente doble de ambos oboes falta la nota *mib* en la voz inferior; puede deberse a una anotación posterior de Falla en su manuscrito, por cuanto una observación atenta hace notar un borrado justo en ese punto¹⁵¹⁹. Sin embargo, esta hipótesis debe ser desmentida por el hecho de que el material instrumental del estreno MAT.A8 incluye de origen el mordente correspondiente tanto en el cuadernillo del oboe 1º como en el del 2º. A7 no incluyó el de la voz inferior, al igual que A8, y consecuentemente tampoco la edición de Eschig; en cambio el material instrumental editado sí lo contempla. Urtext Partitura General 2018 tampoco añade la nota *mib*; Pensamos que el pasaje debería ser corregido. *

Compases 89-90 y 93-94, Violines segundos y/o Violas. Resulta un caso extremadamente complejo, por cuanto el manuscrito refleja claramente dos trinos paralelos, uno por encima de los violines primeros y otro por debajo; sin embargo A7 amplía los trinos a tres, el nuevo por debajo de las violas. Primera hipótesis: sobra el trino inferior sobre el *do* de los violines segundos. Parece que el editor extendió el trino de las violas sobre la nota *la* a un trino en la voz inferior de los violines segundos sobre la nota *do*; para ello incluyó no sólo el signo del trino y su correspondiente zigzag, sino también el becuadro de las violas para el *si* –que es bemol en la armadura- y que en el caso de los violines carece de sentido (porque el *re* es natural; el becuadro sólo lo incluye en el trino de los compases [II, 89-90], y no en el de [II, 93-94]; el último *re* que apareció bemol en esta línea instrumental se encuentra en el compás [II, 74])¹⁵²⁰. Dicho trino existe en la voz superior de los violines segundos y en las violas, pero no en la voz inferior de los violines segundos; a pesar de que la escritura aparece muy junta en el manuscrito original, una observación atenta del pasaje provoca resultados confusos. El material instrumental editado de Eschig mantiene el signo y línea zigzag de los tres trinos paralelos de violines segundos y violas (aunque omite el becuadro de la voz inferior de violines y acorta la línea zigzag de los trinos de los violines segundos, que deberían haber sido más prolongadas en los compases [II, 90 y 94]). Urtext Partitura General 2018 mantiene el signo y línea zigzag de los tres trinos paralelos de violines segundos y violas (aunque omite el becuadro de la voz inferior de violines). Esta hipótesis entra

¹⁵¹⁷ Véase el supuesto del compás [II, 28] en los violines segundos del apartado [III, 8.4.] de este capítulo.

¹⁵¹⁸ En el apartado [III, 8.2.] de este capítulo hemos defendido la inclusión sin excepción de las alteraciones en los trinos, incluso cuando éstas aparecen alteradas en la armadura; en este sentido apoyamos la iniciativa de Urtext Partitura General 2018 en este supuesto.

¹⁵¹⁹ El manuscrito de Falla refleja una inscripción anterior en este compás que se vislumbra borrada y quizás reescrita a lápiz, en el caso del mordente del oboe 2º.

¹⁵²⁰ La inclusión de las alteraciones en los trinos es un parámetro que no siempre aparece reproducido coherentemente en las ediciones de Eschig y en Urtext; las mismas trasladan a veces la notación de forma literal tal cual aparecía en las fuentes manuscritas, otras veces la escritura defectuosa proviene de los grabadores y editores. Se hace necesaria una revisión crítica que defina un criterio único en la reproducción de este parámetro; el que nosotros defendemos implica que las alteraciones de los trinos vengán siempre indicadas, independientemente de que formen o no parte de la armadura.

en crisis cuando verificamos que los cuadernillos manuscritos MAT.A8 de violines segundos incluyen de origen los trinos de los compases [II, 89-90] y [II, 93-94] con total claridad en ambos pentagramas del *divisi* que el copista introduce en [II, 89], tanto en el superior sobre la nota *mi*[♯] como en el inferior sobre la nota *do* (sin indicación de becuadro para el *re*). Segunda hipótesis: tomando en consideración la notación que refleja el cuadernillo manuscrito MAT.A8 de violines segundos, pensamos que Falla indicó trinos en *divisi* para violines segundos en las notas *mi*[♯] ([II, 89]) / *mib* ([II, 93]) y *do* (con sus correspondientes alteraciones *fa*[♯]/*fa*[♯] y *re*[♯]); el cuadernillo manuscrito MAT.A8 de las violas refleja *tr.* (sin alteración alguna ni signo de zigzag) sobre la nota *la* en [II, 89], mientras que no incluye nada sobre el *la* de [II, 93]. El cotejo de ambos materiales instrumentales podrían indicar que el trino inexistente para Falla fue el de las violas (y no el inferior de los violines segundos), afirmación que queda en entredicho por la confusión en el reflejo de la notación en unas y otras fuentes. En cuanto a A8, resulta imposible que el editor pudiera construir de forma relativamente correcta este pasaje si su modelo fue esta copia¹⁵²¹; su copista se demuestra descuidado y poco coherente en estos compases¹⁵²².

Compás 122, Corno Inglés, falta el becuadro en el *fa* (nota real *si*, que con el becuadro aparecería bemol), que aparece sostenido en la armadura. El manuscrito de Falla lo incluye a lápiz, y aunque puede parecer una anotación original, el cotejo con el resto de fuentes fundamentales trasluce que es posterior. Sin embargo, este pasaje es repetición del anterior del compás [II, 110], y en concreto el compás [II, 111] contiene el becuadro del *fa* en todas las fuentes. No es por tanto un error imputable al copista de A7 sino una anotación posterior de Falla en su manuscrito. El material instrumental editado de Eschig incluye el becuadro en ambos compases, de forma correcta. Urtext Partitura General 2018 también lo incluye.

Compás 171, Contrabajos, falta la anotación *sul tasto*, que deriva de una inscripción posterior de Falla en su manuscrito; no es por tanto un error imputable al copista de A7, aunque la ausencia es reproducida en las fuentes posteriores manuscritas y editadas. El material instrumental editado de Eschig la incluye. Urtext Partitura General 2018 la añade.

III movimiento

Compás 30, Clarinetes¹⁵²³, el manuscrito indica: [III, 26] *a2* a lápiz; [III, 30] *1º* en rojo (añadido posterior sobre *a2* a lápiz original); [III, 34] *a2* a lápiz. En A7, los tres compases citados indican *a2*, mientras que A8 no indica nada (en ninguno de los tres compases); coherentemente con lo expuesto, el cuadernillo del clarinete 2º del juego MAT.A8 incluye la notación de los compases [III, 30-32], sin que el músico de atril

¹⁵²¹ A8 refleja tres trinos paralelos en los compases [II, 89-90] (sin las alteraciones pertinentes), sin quedar claro si pertenecen a las dos voces de violines segundos y violas (que aparecen en *divisi*) o sólo a la voz superior de violines segundos y a las violas por duplicado; en [II, 93-94] tan sólo aparece reflejado el trino sobre el *mib* de la voz superior de violines segundos, lo que parece indicar que en los compases previos los tres trinos pertenecían a esta voz y a las violas.

¹⁵²² Véanse los supuestos de violines segundos en [II, 89-90] y [II, 93-94], así como los de las violas en [II, 93-94] en el capítulo [III, 5.4.4.] sobre los cuadernillos de cuerda de los materiales manuscritos del estreno MAT.A8.

¹⁵²³ Este supuesto aparece también en el apartado [III, 8.1.] sobre errores de A8 trasladados a la edición orquestal de Eschig, por cuanto el copista de A8 no incluyó información alguna sobre el reparto instrumental de clarinetes.

indicara nada¹⁵²⁴. La edición orquestal de Eschig triplica *a2* a semejanza de A7 (y del manuscrito en origen); los materiales editados incluyen *1º* en [III, 30]. Urtext Partitura General 2018 incluye las tres indicaciones tal cual figuran en el manuscrito actualizado.

Compases 60-61, Piano, falta signo de *8ª* alta en la mano izquierda¹⁵²⁵. En el manuscrito el pasaje –en clave de *sol* y muy agudo– aparece escrito en ambas manos con sus correspondientes líneas adicionales y el signo de octava alta en la mano derecha. A7 copia el pasaje de igual manera, pero Falla lo corrige bajando en la mano izquierda el pasaje de octava (ampliando, por tanto la distancia entre manos a dos octavas, a semejanza del pasaje anterior de los compases [III, 41-57] o posterior de los compases [III, 68-75]). Aunque en un primer momento pensamos que la modificación podía responder al deseo de facilitar la lectura del pasaje al intérprete, su reproducción sin el signo de *8ª* alta en todas las fuentes manuscritas y editadas posteriores confirma que se trata de una modificación voluntaria. Tampoco consta corrección alguna en las pruebas editoriales B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh, donde el pasaje aparece corregido de acuerdo a la copia A7. Urtext Partitura General 2018 reproduce de la misma forma el pasaje. No es, por tanto, un error, sino una modificación que proviene de la fuente A7 no reflejada en el manuscrito original.

8.7. Errores en la parte de piano editada por Eschig (propios y provenientes de otras fuentes):

No se ha localizado ninguna partitura manuscrita de la parte de piano de *Noches en los jardines de España*, ni original de Falla ni de copista. Pero la existencia de la misma es notoria, como reflejan algunas cartas entre Eschig y el compositor¹⁵²⁶; la necesidad de su existencia incumbe también a la faceta interpretativa, por cuanto una partitura pianística era esencial para posibilitar su recreación. El hecho de no poder acceder a esta fuente no nos permite trazar el recorrido deductivo que hubiéramos deseado. Sin embargo, nos vemos en condiciones de afirmar que las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de

¹⁵²⁴ Véase este supuesto en el capítulo [III, 5.4.1.] sobre los cuadernillos de viento madera del juego manuscrito del estreno de *Noches* MAT.A8.

¹⁵²⁵ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo, sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁵²⁶ AMF 9142-022 (original, mecanografiado y firmado), de 23 de diciembre de 2016, carta en la que Eschig escribe a Falla:

“Le ruego me envíe por rollo postal recomendado:

1. el manuscrito de “Siete Melodías Populares”
2. el manuscrito de “Tres Nocturnos para Piano y Orquesta”, partitura de orquesta y parte concertante de piano
3. hacerme llegar el material del cual M. Viñes se sirve y dármelo, por supuesto con la compensación por sus tarifas de copia [...]”.

Con este texto Eschig constata la existencia de dos manuscritos de *Noches* de Manuel de Falla: el de la partitura general para piano y orquesta, y el de la parte de piano, destinado a ser empleado por el pianista solista, y de cuya existencia lamentablemente no se ha localizado ningún ejemplar a día de hoy. AMF 9142-028 (tarjeta original mecanografiada cuyo reverso está reproducido en la Ilustración 5), de 28 de junio de 1920, en la que Eschig da acuse de recibo de la recepción de la parte de piano manuscrita de *Noches en los jardines de España* (elaborada en España).

Samazeuilh y piano solo) provienen de la copia manuscrita de la parte de piano que mencionó el editor en la correspondencia, mientras que la edición para piano y orquesta deriva de la copia manuscrita orquestal A8 (que a su vez proviene de A7).

Como hemos indicado, por carta de 28 de junio de 1920, Eschig comentó a Falla que enviaría la partitura de orquesta (ya en su posesión) a Samazeuilh para que pudiera comenzar su particular reducción orquestal¹⁵²⁷; a la vez que daba acuse de recibo de la parte de piano. Desconocemos qué partitura de piano en concreto recibió Eschig, pero sí sabemos que se trató de una copia manuscrita “copiée en Espagne”¹⁵²⁸; en cuanto a la partitura de orquesta empleada, hemos defendido en este trabajo la hipótesis de que fue la copia XLIX A7, también realizada en España por algún copista de la SAE, como demuestran la marca del papel y su inscripción en portada a tinta negra en castellano (*Partitura*)¹⁵²⁹. Eschig hizo hacer más copias de A7 una vez dispuso de ella en París, y encargó también unos materiales de orquesta, de los cuales proceden los editados de Eschig (tesis que hemos defendido en esta investigación y que confirma la procedencia indirecta de los mismos desde A7)¹⁵³⁰.

La alusión a la edición de piano solo de *Noches* en la correspondencia entre Falla y Eschig es mínima, salvo por el interés del editor en intentar ahorrar costes; para ello ideó varias propuestas dirigidas a la posibilidad de “tirar”¹⁵³¹ la parte de piano una única vez, de forma que hubiera servido para las dos ediciones pianísticas (edición de Samazeuilh y edición de piano solo). Finalmente esto no fue posible, quedando la edición de piano solo eclipsada por la complejidad del montaje requerido por la versión de Samazeuilh, cuyo proceso editorial finalizó antes. La edición de piano solo implicó, así mismo, su propio montaje, dotado de las numerosas citas orquestales que hubo que añadir en la grabación de las planchas; sin embargo no hay mención al mismo en las cartas de la época. Por este y otros

¹⁵²⁷ Como sabemos, Samazeuilh realizó su reducción pianística de la orquesta desde la copia A7; por lo tanto son dos las fuentes que fueron empleadas por el arreglista para idear el contenido de su versión: copia manuscrita de la parte de piano y copia manuscrita orquestal A7.

¹⁵²⁸ AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 26 de febrero de 1921, en alusión a la copia de piano solo que recibió en junio de 1920.

¹⁵²⁹ El papel empleado para la copia XLIX A7 porta la marca de la SAE (Madrid), en su margen superior izquierdo; es de suponer, por tanto, que fuera realizada por los copistas de la SAE. Véanse los capítulos [II, 6.] sobre las copias manuscritas de *Noches* y [III, 3.] sobre la copia A7.

¹⁵³⁰ AMF 9142-032 (original mecanografiado y firmado), carta de Eschig a Falla fechada el 17 de agosto de 1920. Por carta anterior del 6 de agosto Falla envió al editor unas instrucciones metronómicas para que fueran incluidas en las copias.

¹⁵³¹ Proviene del francés “tirer”, verbo que alude a la fase de impresión desde las planchas ya grabadas; resulta muy empleado por Eschig en sus cartas.

factores, la edición de piano solo es la que más errores contiene, viéndose privada incluso de las pruebas de corrección que conllevaron el resto de ediciones de Eschig; si en algún momento, se pensó en aplicar las correcciones del Piano I del arreglo de Samazeuilh a la edición de la parte de piano (idéntica en su procedencia), la acción nunca se llevó a cabo. Por ello esta edición refleja erratas que quedan asiladas entre sus páginas, como puede visualizarse en el gráfico final que incluye este capítulo sobre la reproducción de erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas de *Noches*; así mismo, la inclusión de dos asteriscos [**] en los supuestos del listado que sigue, indica las erratas exclusivas de la edición de piano solo¹⁵³². Algunas erratas constaron de origen en las dos ediciones pianísticas de Eschig, sin embargo, resultaron corregidas en la versión de Samazeuilh, mientras que permanecieron sin corrección en la edición de piano solo; las que fueron marcadas en el ejemplar B9 son visibles y notorios para nosotros, por cuanto hemos accedido a la fuente custodiada en AMF. Sin embargo, las que ya aparecen correctas en B9 (y erróneas en la edición de piano solo) debieron ser corregidas con anterioridad a esta prueba editorial, presumiblemente en las copias manuscritas del arreglo de Samazeuilh enviadas a Falla el 4 de enero de 1922, las cuales constituyen la primera fase de corrección de esta versión¹⁵³³.

Pensamos que Falla no fuera debidamente informado del proceso, dejando la responsabilidad total de la edición del piano solo en manos del editor; de lo contrario se habría preocupado por la necesidad de revisar y corregir la partitura. Por tanto, aunque la edición de la versión de Samazeuilh fue la primera en aparecer, sus planchas resultaron más corregidas y actualizadas que las del piano solo, que apareció después; la publicación fue enviada por Eschig a Falla el 4 de enero de 1924¹⁵³⁴, mientras que la publicación del arreglo de Samazeuilh vio la luz el 20 de diciembre de 1922.

En este estudio apuntamos si los errores son comunes a las dos ediciones pianísticas de Eschig o exclusivos de la parte de piano, apareciendo los últimos marcados con dos

¹⁵³² Hay excepciones, entre otras: la marca metronómica de [III, 174], errónea en el manuscrito, y que fue auto corregida por Falla en la prueba editorial B9; el becuadro de la mano izquierda del compás [I, 52], que aparece añadido a mano de Falla, así mismo, en la prueba editorial B9. Ambos supuestos aparecen corregidos, así mismo, en la edición de Eschig del piano solo. Por el contrario, existen marcas de corrección en el ejemplar B9 que son trasladadas a la edición de la versión de Samazeuilh, pero no a la edición del piano solo, como sucede, por ejemplo, en el compás [I, 134].

¹⁵³³ AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado); véase el recordatorio de fechas en relación al proceso editorial de *Noches* en la versión de Samazeuilh que incluye este apartado.

¹⁵³⁴ AMF 9144-001 (original mecanografiado y firmado).

asteriscos [**]. Como sabemos, Samazeuilh no tuvo por qué reescribir la parte pianística de *Noches* en su manuscrito; si lo hizo debió ser únicamente a efectos prácticos, pero dudamos de que llegara a hacerlo, elaborando un manuscrito que reflejara tan sólo su reducción pianística a cuatro manos en dos pentagramas dobles (Piano II, *PRIMA* e *SECONDA*). Por este motivo, los errores de la edición referidos a la parte del Piano I -que no provienen del manuscrito ni de A7- no podemos adjudicárselos al arreglista, sino al copista de la parte manuscrita entregada a Eschig (desconocida para nosotros) o al grabador de la edición, cuyas planchas de imprenta fueron modificándose de acuerdo a las correcciones de las distintas pruebas editoriales (salvo las indicadas en B10), a mano de Falla y del propio Samazeuilh. Por el contrario, los errores en el piano orquestal (Piano II) podrían provenir del manuscrito de Samazeuilh (desconocido para nosotros), de la copia del mismo que manejó el editor (también desconocida para nosotros) o del grabador de las planchas; en primera instancia podrían derivar, así mismo, de las fuentes originales que empleó Samazeuilh, en este caso el manuscrito y/o A7. Como sabemos, en las pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh (B9 y B10) la intervención de Falla en la corrección de errores del Piano II es prácticamente nula, demostrando respeto y falta de injerencia en el trabajo del arreglista¹⁵³⁵. He aquí un breve recordatorio de las fechas que nos interesan sobre la reducción y edición de la versión de Samazeuilh¹⁵³⁶:

- 28-06-1920 el arreglista recibió la parte de piano (la de orquesta ya la tenía);
- 6-08-1921 Eschig envió a Falla las primeras pruebas editoriales;
- 4-01-1922 Eschig envió a Falla las segundas pruebas editoriales, ya corregidas por Samazeuilh (B9);
- 15-07-1922 Falla recordó a Eschig tres correcciones (que ya habían sido marcadas en B9);
- 10-10-1922 Eschig envió a Falla las terceras pruebas editoriales (B10);
- 20-12-1922 publicación de la versión de Samazeuilh;
- 4-01-1924 Eschig envió a Falla la edición de piano solo, recién publicada.

La primera prueba de edición se refirió a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), para servir de

¹⁵³⁵ El capítulo [III, 6.3.] aborda la cuestión de las pruebas editoriales XLIX B9 y B10 con el máximo detalle.

¹⁵³⁶ El capítulo [II, 7.3.] aborda ampliamente este tema.

modelo a la grabación -antes de ser realizado el montaje para grabarlas en su conjunto-¹⁵³⁷. Sin embargo fueron muy numerosas las erratas que escaparon a los ojos de los revisores, los cuales no han sido nunca corregidos en las ediciones de Eschig (y siguen reflejando sus páginas). Se hace, por ello, necesaria una nueva edición revisada de las dos ediciones pianísticas de Eschig según las fuentes fundamentales analizadas en este trabajo y las deducciones derivadas de su estudio¹⁵³⁸.

I movimiento

Compás 26, mano derecha, la edición incluye la nota *do* en lugar de *si* en la quinta corchea del 6/8 (este compás es la repetición del compás 22). Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue corregido en las pruebas de revisión B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 29, mano izquierda, falta el sostenido en el *si* de la cuarta corchea del 6/8. Es un error propio de esta edición que no aparece en la versión de Samazeuilh¹⁵³⁹. Todas las demás ediciones son correctas.**

Compás 30, mano derecha, falta el sostenido en el *si* de la segunda corchea del 6/8 – segunda *fusa*-. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue corregido en la prueba de revisión B9, pero sí en la B10 a mano de Falla, sin que fuera modificado en la plancha de edición¹⁵⁴⁰. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 52, ya aparece explicado en el apartado [III, 8.5.] de este capítulo porque el error proviene del manuscrito, mano izquierda y está reproducido en todas las

¹⁵³⁷ AMF 9143-002 (original mecanografiado y firmado); esta es la frase que demuestra que las copias manuscritas eran el medio necesario para iniciar cualquier proceso editorial. La copia manuscrita del montaje con los tres pentagramas dobles de los dos pianos había sido elaborada “con el fin de servir de modelo para la grabación (de las planchas)”. En francés original: “afin de servir de modèle pour la gravure”.

¹⁵³⁸ La edición revisada Urtext Reducción Piano 2018 no es reflejo, como sabemos, de ninguna de las dos ediciones pianísticas de Eschig; es una versión con acompañamiento orquestal reducido a un piano a dos manos, mientras que la edición de la versión de Samazeuilh reduce la orquesta a cuatro manos y la edición de piano solo refleja tan sólo el papel pianístico solista (para el estudio individual del pianista).

¹⁵³⁹ El sostenido aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.5; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁴⁰ Los errores marcados en el ejemplar AMF B10 no fueron corregidos en la edición de Eschig; véase el capítulo [III, 6.3.] sobre las pruebas editoriales del arreglo de Samazeuilh XLIX B9 y B10.

fuentes editadas de Eschig: falta el becuadro en la nota *la* de la penúltima corchea del compás en 6/8 que aparece sostenido en la primera corchea. También falta en la edición para piano y orquesta. Este compás es la repetición del anterior compás [I, 48], donde Falla sí señaló el becuadro, el cual, debido al trazo, parece un añadido posterior a lápiz en su manuscrito; lo confirma el hecho de que el becuadro también aparece añadido por él a lápiz en A7 (sólo en el compás [I, 48]). El error estaba presente también en el compás [I, 48] de la edición de la versión de Samazeuilh de Eschig, pero fue corregido en la prueba de corrección B9 a mano de Falla¹⁵⁴¹ (también es correcto en la edición de piano solo de Eschig); en cambio, la ausencia del becuadro del compás [I, 52] no fue señalada por Samazeuilh ni por Falla (tampoco aparece corregido en la edición de piano solo de Eschig). Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 lo añaden.

Compás 65, mano izquierda, la primera nota es un *re* en lugar de un *fa*. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue corregido en las pruebas de revisión B9 y B10. Curiosamente las dos ediciones revisadas de reciente aparición Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 incluyen erróneamente la nota *fa*; nos preguntamos cuál ha sido su fuente en este caso¹⁵⁴², pues nuestras fuentes fundamentales –manuscrito original, copias A7 y A8, edición de Eschig- incluyen todas la nota *re*. El error debe ser subsanado en las ediciones Urtext. *

Compás 124, mano izquierda, la primera nota es un *sol#* en lugar de un *si*, igual que refleja el compás [I, 126]. Es un error propio de esta edición que no aparece en la versión de Samazeuilh¹⁵⁴³. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.**

Compás 125, mano izquierda, mismo error que el caso anterior, la nota de la tercera corchea -6/8- es un *sol#* en lugar de un *si*. Es un error propio de esta edición que no aparece en la versión de Samazeuilh¹⁵⁴⁴. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.**

Compás 134, mano izquierda, falta el bemol del primer *la*. Es un error propio de esta edición; estaba presente también en el compás [I, 134] de la edición de la versión de Samazeuilh de Eschig, pero fue corregido en la prueba de corrección B9 a mano de Samazeuilh¹⁵⁴⁵. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.**

¹⁵⁴¹ AMF XLIX B9, p.7.

¹⁵⁴² La fuente consultada por Urtext en relación a este supuesto no ha podido ser otra que la edición de Eschig del piano solo y/o la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, cosa que resulta extraña. Lo más lógico hubiera sido acudir a las fuentes originales.

¹⁵⁴³ La nota *sol#* aparece contemplada con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.13; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁴⁴ Léase la nota inmediatamente anterior.

¹⁵⁴⁵ AMF XLIX B9, p. 14.

Compás 136, ya aparece explicado en el apartado [III, 8.2.] de este capítulo porque el error es cometido también por la edición para piano y orquesta de Eschig: el pentagrama superior del piano incluye la clave de *sol*, cuando tenía que constar la de *fa* en cuarta, como continuación del pasaje anterior; es, por tanto, un *fa#* en lugar de un *re#*. Sin embargo el error proviene de la edición de la versión de Samazeuilh, cuyo proceso editorial fue el primero en iniciarse y en publicarse; desconocemos si el error procedía de la copia pianística manuscrita elaborada en España desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig (manuscrito y A7 son correctos), más bien pensamos que el mismo pueda provenir directamente del grabador, quien no sólo incluyó la clave de *sol* al abrir pentagrama con el compás [I, 136], sino que además hizo el preaviso en el margen final del pentagrama inmediatamente superior, escribiendo la clave, por tanto, dos veces¹⁵⁴⁶. El hecho de que el copista de A8 reprodujera el mismo error es completamente casual, pues no existió un cotejo entre la versión editada (y el proceso editorial previo) de Samazeuilh y el copista de A8 en ningún momento¹⁵⁴⁷. Falla señaló el error en el ejemplar de bolsillo XLIX B2¹⁵⁴⁸, conservado en AMF; pero la errata está reproducida en todas las ediciones de Eschig¹⁵⁴⁹. Urtext Partitura General 2018 incluye la clave de *fa* en el pentagrama superior del piano, corrigiendo el error, al igual que hace Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 144, falta la cuarta línea de las semifusas en la tercera parte del compás 3/4. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue corregido en las pruebas de revisión B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 146-150, ya aparece comentado en el apartado [III, 8.6.] de este capítulo, por cuanto el error es imputable al copista de A7; faltan las plicas de negra de las notas de la mano izquierda *fa#* (en clave de *sol*). Este es un pasaje de fusas con un diseño repartido entre ambas manos que se repite quince veces –tres por compás- y que Falla en su manuscrito escribe tan sólo la primera vez, seguida del signo de repetición literal del material, como muchas otras veces; esa única vez escribe la plica de negra hacia abajo en la primera de las *fusas* que ejecuta la mano izquierda, y

¹⁵⁴⁶ Véase este supuesto en el apartado [III, 8.7.] de este capítulo sobre los errores de la edición de piano solo de Eschig.

¹⁵⁴⁷ En el capítulo [III, 6.2.] hemos expresado una duda en cuanto a la posible existencia de este cotejo, referida a una marca manuscrita en la prueba editorial XLIX B9 a mano de Falla y coincidente con la incluida de origen en A8; se trata de la expresión *ma flessibile* del compás [I, 80]. Además esta marca aparece en el manuscrito original de forma sobrevenida a mano de Falla, con color y trazo muy similar en ambas fuentes. Este hecho, además, favorece la datación de las marcas manuscritas en B9 y en el manuscrito, así como de la elaboración de la copia A8, todas ellas correspondientes a los primeros meses del año 1922.

¹⁵⁴⁸ La errata del compás [I, 136] es señalada por Falla en AMF XLIX B2, p.23; en este ejemplar, p.27, Falla señaló también la errata del compás [I, 176], la cual aparece mencionada, así mismo, en el fragmento de papel vegetal que incluye el ejemplar AMF XLIX B3, como la segunda de las erratas, mediante la siguiente inscripción: “pag. 27- Piano (c. 1º) Signo de arpegiado” (escrito con su signo correspondiente). Véase el apartado [III, 8.9.] de este capítulo.

¹⁵⁴⁹ El hecho de que casi en todas las ediciones este compás abra pentagrama o página es un condicionante que fomentó la recaída en el error, más difícil de visibilizar y corregir en esas condiciones. La edición del arreglo de Samazeuilh lo refleja como primer compás del pentagrama inferior de la página 14; la edición de piano lo sitúa, en cambio, como último compás del pentagrama inferior de la página 6. La edición orquestal lo contempla como primer compás del sistema de pentagramas superior de la página 23 (compases [I, 136-140]), la cual contiene, así mismo, un sistema de pentagramas inferior (compases [I, 141-144]).

su observación atenta hace posible pensar que se tratara de un añadido posterior. El copista de A7, que transcribe el pasaje de igual forma (por medio del signo de repetición literal del material), no añade la plica de negra en el primer grupo de fusas¹⁵⁵⁰. A8 reescribe el material las quince veces, sin añadir ninguna vez la plica de negra, al igual que la edición de Eschig. Las ediciones pianísticas de Eschig añaden la primera plica (a semejanza del manuscrito, presumiblemente porque así lo reflejaría la copia manuscrita del piano solo de la cual provenían) pero no las catorce restantes (que aparecen reescritas con su notación concreta)¹⁵⁵¹. El error no fue corregido en las pruebas editoriales B2 y B3 (en B2 Falla hizo una marca a modo de curva que recogía el inicio del pasaje junto a una “x” en el margen superior del papel); tampoco fue corregido el pasaje en las pruebas editoriales B9 y B10. Ni Urtext Reducción Piano 2018 ni Urtext Partitura General 2018 añaden las plicas, ni siquiera la primera (hecho que supone una clara reproducción de la edición orquestal de Eschig); pensamos que el pasaje debería ser corregido. *

Compás 152, sobran las tres plicas de corchea de la mano izquierda, siendo simplemente fusas. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue corregido en las pruebas de edición B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas¹⁵⁵², así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 157, falta la clave de *sol* en el pentagrama inferior del piano, que impide leer correctamente las notas de la cita orquestal de la edición. El error es propio y exclusivo de esta edición, pues ni las copias manuscritas ni el resto de ediciones contienen citas orquestales¹⁵⁵³.**

Compás 174, en la cita orquestal del pentagrama inferior falta el bemol del *do* que debe ejecutar el fagot 1º en la versión orquestal. Es un error propio de esta edición, sin embargo las reducciones orquestales a un piano a cuatro manos de Samazeuilh y a un piano a dos manos de Urtext Reducción Piano 2018 son correctas en este sentido.**

Compás 176, ya aparece comentado en el apartado [III, 8.5.] de este capítulo, por cuanto el error proviene del manuscrito; mano izquierda, el acorde de la primera

¹⁵⁵⁰ No podemos confirmar si se trata de un error del copista de A7 o de un añadido de Falla en su manuscrito con posterioridad a la entrega de la copia a Eschig, en cuyo caso el copista de A7 habría actuado, una vez más, de forma rigurosa y fiel a su modelo.

¹⁵⁵¹ Este supuesto ilustra a la perfección la distinta proveniencia de las ediciones pianísticas y de la edición para piano y orquesta de Eschig; mientras que la última refleja el contenido de estos compases según la copia manuscrita A7 (sin plicas en las fusas de la mano izquierda) una vez quedó plasmado de igual forma en A8, las primeras lo reflejan con indicación de la plica en el primer grupo de fusas. Recordemos que la copia manuscrita pianística que recibió Eschig fue algo posterior a la recepción de A7, por cuanto resultaría posible que el elemento de la plica fuera introducido en la copia pianística una vez Falla la marcó en su manuscrito. De esta forma justificaríamos el oficio fiel del copista de A7, así como el distinto reflejo del pasaje en una y otras fuentes editadas. Otro ejemplo que confirma esta hipótesis es el supuesto del compás [I, 152] de este apartado.

¹⁵⁵² La copia manuscrita pianística debió reflejar la mano izquierda del compás [I, 152] con las tres plicas de corchea (ausentes en el resto de fuentes manuscritas), pasando por alto a los revisores; este supuesto ilustra a la perfección la distinta proveniencia de las ediciones pianísticas y de la edición para piano y orquesta de Eschig, al igual que el supuesto ya citado de los compases [I, 146-150].

¹⁵⁵³ La edición del arreglo de Samazeuilh de Eschig y Urtext Reducción Piano 2018 no contienen citas orquestales, sino el acompañamiento orquestal íntegro reducido a un piano a dos manos y a cuatro manos respectivamente.

parte 3/4 debe llevar el signo de arpegiado, como los posteriores acordes de este pasaje [I, 178-180-184-186-188-192 y 196]. El error (más bien descuido) está reproducido en todas las fuentes manuscritas y editadas de Eschig. No fue corregido en las pruebas editoriales de la versión de Samazeuilh, pero Falla sí señaló el error en los ejemplares XLIX B2 y B3¹⁵⁵⁴, aunque no fue corregido. Urtext Reducción Piano 2018 lo añade entre paréntesis curva y Urtext Partitura General 2018 lo añade entre paréntesis cuadrada¹⁵⁵⁵.

Compás 224, falta el signo de *Ped.* que Falla marcó en la prueba editorial B10 y que nunca fue añadido en las ediciones pianísticas (al igual que el resto de marcas de esta prueba). La marca figuraba en el manuscrito original de Falla, pero no pasó a A7 ni a A8¹⁵⁵⁶; sí aparece en la edición para piano y orquesta de Eschig¹⁵⁵⁷, así como en las ediciones Urtext.

Compás 225, ya aparece explicado en el apartado [III, 8.1.] de este capítulo, por cuanto la confusión proviene de la copia A8 (aunque la corrección a mano de Falla en A7 sobre el original del copista tampoco resulta clara); faltan las notas *mi-re* en la parte intermedia del *glissando* de la mano izquierda, justo antes de cambiar a clave de *fa*. El manuscrito de Falla aparece nítido a lápiz, incluyendo en la primera negra del compás un primer tramo en el pentagrama inferior del piano con 10 fusas, que continúa en el pentagrama superior con un segundo tramo con las notas *si-la-sol-mi-re* digitados 5-4-3-2-1 de la mano derecha; este segundo tramo prosigue en el pentagrama inferior con las notas *si-la-sol-mi-re* en clave de *sol* (las dos últimas son las que faltan en la edición orquestal de Eschig) y con las notas *mi-re* en clave de *fa*. El traslado del pasaje del segundo tramo a la copia A7 demuestra que el mismo no era así de origen, por cuanto no se plasmó de esta forma en la copia a tinta original del copista; el mismo aparece corregido a lápiz de Falla a semejanza del lápiz nítido del manuscrito, dejando traslucir el contenido original¹⁵⁵⁸. Puesto que la corrección en A7 no es del todo clara –parece que faltan las dos últimas notas en clave de *fa* que no son las que omiten A8 y la edición de Eschig–, pudo crearse confusión en posteriores copistas. Creemos que es importante hacer la corrección, por cuanto así aparece corregido el pasaje en el manuscrito. La edición de la versión de Samazeuilh aparece curiosamente igual que la edición para piano y orquesta; en la prueba editorial XLIX B9 Falla incluyó, además, la digitación 5-4-3-2-1 de la mano derecha, junto a la expresión *plus marqué la ligne* refiriéndose a una línea que aparece seguidamente en el pentagrama inferior (para atenuar el salto visual de nota

¹⁵⁵⁴ La errata aparece señalada en AMF XLIX B2, p.27; así mismo, es reflejada en el fragmento de papel vegetal que incluye el ejemplar AMF XLIX B3, como la segunda de las erratas, mediante la siguiente inscripción: “pag. 27- Piano (c. 1º) Signo de arpegiado” (escrito con su signo correspondiente). Véase el apartado [III, 8.9.] de este capítulo.

¹⁵⁵⁵ Urtext Partitura General 2018 incluye este tipo de paréntesis cuadrada en los casos en los que añade parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig; otros casos son [II, 47], donde añade el signo del trino y línea zigzag del piccolo –que sí incluía el manuscrito– y [II, 67], donde añade el punto de *staccato* a los violines primeros –que no añade Falla en su manuscrito, aunque sí lo hace en el resto de líneas instrumentales similares, en un pasaje que culmina con una nota aguda acentuada [^] y *staccata*: flautas, piccolo, oboes, celesta, arpa y piano–.

¹⁵⁵⁶ Presumiblemente fue una marca introducida por Falla en su manuscrito en una fase posterior; es evidente el interés de Falla en ella, remarcándola en la prueba editorial B10 del arreglo de Samazeuilh, tanto en el pentagrama del piano como en el margen lateral de la página 23 del ejemplar.

¹⁵⁵⁷ Este supuesto se encuentra, así mismo, reflejado en el apartado [III, 8.4.] de este capítulo, sobre los aciertos de la edición orquestal de Eschig de *Noches*, no provenientes de A8.

¹⁵⁵⁸ El tramo de fusas de la segunda negra aparece en A7 a tinta del copista, como debió ser originalmente, en el pentagrama superior del piano, con expresión de las notas *si-la-sol-mi-re* en clave de *sol*, línea de *glissando* hasta el *mi* (una séptima descendente) y expresión de las notas *mi, re, si* (aún en clave de *sol* y todas ellas en el pentagrama superior).

causado por el cambio a clave de *fa* tras las notas *si-la-sol* en clave de *sol*). Urtext Partitura General 2018 no corrige el pasaje, apareciendo igual que en las ediciones de Eschig.*

II movimiento

Compás 37, mano izquierda, la primera nota es *sol* en lugar de *si*. Es un error propio de esta edición, que no aparece en la versión de Samazeuilh¹⁵⁵⁹. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como las ediciones Urtext.**

Compás 62, mano derecha, el signo de octava alta tiene que abarcar la tercera parte completa del compás, 3/4. Es un error propio de esta edición, que no aparece en la versión de Samazeuilh¹⁵⁶⁰. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.**

Compás 81, falta el silencio de negra de la segunda parte del compás -3/4- en un pasaje en el que la mano derecha lleva a cabo dos voces. Ya ha sido comentado en el apartado [III, 8.5.], por cuanto el error es imputable al manuscrito (que además descuida otro silencio de negra en la primera parte del compás [II, 82] que es subsanado en las ediciones pianísticas de Eschig¹⁵⁶¹) y reproducido en todas las fuentes manuscritas. El grabador del piano solo convirtió el *fa* negra de la voz inferior en una blanca (quizás para que rítmicamente fuera correcto, pero no es fiel al manuscrito de Falla ni a lo que él quiso expresar**); mientras que la versión de Samazeuilh había mantenido la negra original del manuscrito (sin el silencio de negra). El pasaje no ha sido corregido correctamente en ninguna fuente editada. Ni Urtext Reducción Piano 2018 ni Urtext Partitura General 2018 corrigen el pasaje, apareciendo igual que en la edición de Eschig (la cual comete error en los dos silencios de los compases [II, y 82]).*

¹⁵⁵⁹ La nota *sol* aparece contemplada con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.28; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁶⁰ El signo de octava alta aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.30; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁶¹ El silencio de negra aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.31; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

Compás 87, falta *marcato* después de *molto*; mientras que la edición del arreglo de Samazeuilh incluye la inscripción completa¹⁵⁶². Quizás el grabador de las planchas olvidara incluir el segundo término de la indicación expresiva.**

Compás 125, mano derecha, en el primer tresillo de semicorcheas figura un *si* en lugar de un *re* (el compás inmediatamente anterior [I, 124], es igual y aparece correcto). El error fue marcado por Falla en la prueba editorial B10 de la versión de Samazeuilh, pero nunca fue corregido en la edición (al igual que el resto de marcas de esta prueba). A7 aparece correcta, aunque en el compás [I, 125] el copista establece el signo de repetición literal del material, igual que refleja el manuscrito. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018¹⁵⁶³.

Compás 175, mano izquierda, falta el *sol* octavado agudo de la segunda parte del compás -3/4-, mientras que el inmediatamente anterior del compás idéntico [I, 174] aparece correcto. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue marcado en las pruebas editoriales B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁵⁶² La inscripción *molto marcato* aparece contemplada en su totalidad en el ejemplar XLIX B9, p.32; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁶³ Pensamos que Urtext Reducción Piano 2018 no siempre es coherente en relación al seguimiento que hace de las fuentes. El reflejo de este supuesto coincide con el manuscrito y el resto de copias orquestales manuscritas y editadas, a la vez que difiere de las ediciones pianísticas de Eschig, en un claro error de éstas que queda confirmado por la corrección de Falla en B10; en este caso no consta explicación alguna al respecto en *Bemerkungen/Comments*, pp. 55-57 (alemán) y 58-60 (inglés). Sin embargo, el reflejo del compás [I, 65] coincide con las ediciones pianísticas de Eschig (las cuales reflejan una nota errónea, a nuestro parecer), a la vez que difiere de las copias orquestales manuscritas y editadas; en este caso justifica su elección en *Bemerkungen/Comments* en base a la figura pianística de tres notas empleada por Falla en este movimiento tal cual aparece reflejada en uno de los borradores incluidos en la publicación Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales de *Noches en los jardines de España*. *Op. cit.* p. 70. Se trata de la reproducción de la totalidad de los manuscritos –esbozos, borradores y estadios intermedios– de *Noches* conservados en el Archivo Manuel de Falla, seleccionados y editados por Yvan Nommick: XLIX A1 (17 hojas sueltas y 3 bifolios), A2 (2 bifolios y 11 hojas sueltas), A3 (5 hojas sueltas), A4 (2 bifolios y 4 hojas sueltas), A5 (6 hojas sueltas), A6 (1 bifolio) –la catalogación de todos ellos es de Antonio Gallego–. Esta publicación es anterior a la localización del manuscrito original de Manuel de Falla de su obra *Noches en los jardines de España* en Winterthur (Suiza) en 2016, a cargo de la autora de este trabajo de investigación. Como hemos indicado previamente, pensamos que el manuscrito de Falla es la fuente original y fundamental, y por ello basamos las elecciones de esta investigación en dicho documento; y dentro de la multiplicidad de anotaciones que ofrece, elegimos las introducidas de forma más tardía.

III movimiento

Compás 39, falta la clave de *sol* en el pentagrama inferior para leer correctamente las notas de la cita orquestal en los compases de espera del piano. El error es propio y exclusivo de esta edición, pues ni las copias manuscritas ni el resto de ediciones contienen citas orquestales¹⁵⁶⁴.**

Compases 59-60, falta la barra de compás entre ambos compases; de este modo, el compás [III, 59] contiene erróneamente seis partes, en lugar de tres -3/4-. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue marcado en las pruebas editoriales B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 60, falta una de las marcas referidas al reparto de manos *m.d.*; en concreto la de la segunda parte del compás [III, 60], pentagrama superior, entre dos marcas de *m.s.*. La edición de Samazeuilh incluye todas ellas en el pasaje¹⁵⁶⁵. Quizás el grabador de las planchas olvidara incluir la marca, la cual consta en la edición orquestal de Eschig, así como en las ediciones Urtext de reciente aparición. Todas ellas figuran a lápiz original en el manuscrito de Falla, y resultan añadidas por él en A7; también figuran en A8, en rojo (como es habitual en esta copia).**

Compases 60-61, ya aparece comentado en el apartado [III, 8.6.] de este capítulo, por cuanto la inscripción procede de la copia A7 y es trasladada a todas las fuentes manuscritas y editadas: falta signo de 8ª alta en la mano izquierda. En el manuscrito el pasaje –en clave de *sol* y muy agudo– aparece escrito en ambas manos con sus correspondientes líneas adicionales y el signo de octava alta en la mano derecha. A7 copia el pasaje de igual manera, pero Falla lo corrige bajando en la mano izquierda el pasaje de octava (ampliando, por tanto la distancia entre manos a dos octavas, a semejanza del pasaje anterior de los compases [III, 41-57] o posterior de los compases [III, 68-75]). Aunque en un primer momento pensamos que la modificación podía responder al deseo de facilitar la lectura del pasaje al intérprete, su reproducción sin el signo de 8ª alta en todas las fuentes manuscritas y editadas posteriores confirma que se trata de una modificación voluntaria. Tampoco consta corrección alguna en las pruebas editoriales B9 y B10 del arreglo de Samazeuilh, donde el pasaje aparece corregido de acuerdo a la copia A7. Urtext Partitura General 2018 reproduce de la misma forma el pasaje. No es, por tanto, un error, sino una modificación que proviene de la fuente A7 no reflejada en el manuscrito original.

¹⁵⁶⁴ La edición del arreglo de Samazeuilh de Eschig y Urtext Reducción Piano 2018 no contienen citas orquestales, sino el acompañamiento orquestal íntegro reducido a un piano a dos manos y a cuatro manos respectivamente.

¹⁵⁶⁵ La marca *m.d.* ausente en la edición de piano solo de Eschig aparece contemplada en el ejemplar XLIX B9, p.45 (en caracteres cursivos mayúsculos, como ya ha sido avanzado); este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

Compás 132, en el pentagrama superior la nota del mordente es un *la* en lugar de un *do*, al igual que los compases [III, 133 y 135], que aparecen correctos. Es un error propio de esta edición¹⁵⁶⁶; A7 aparece correcta, escribiendo el signo de repetición literal del material en el compás [III, 133]. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.**

Compás 160, en la mano izquierda falta el *re* grave blanca con puntillo, sin embargo ese *re* aparece correctamente en los compases [III, 158,162 y 164]. Presumiblemente la copia manuscrita pianística desde la cual se llevaron a cabo las ediciones pianísticas de Eschig habría contenido el error; la errata podría provenir también del grabador en su elaboración de las planchas. El error no fue marcado en las pruebas editoriales B9 y B10. Las ediciones de la partitura general son correctas, así como Urtext Reducción Piano 2018.

Compás 182, falta la clave de *sol* en el pentagrama inferior para leer correctamente las notas de la cita orquestal en los compases de espera del piano. El error es propio y exclusivo de esta edición, pues ni las copias manuscritas ni el resto de ediciones contienen citas orquestales¹⁵⁶⁷.**

Compases 211-214, hay confusión en las ligaduras de la voz superior de la mano derecha en las citas orquestales; la nota *mi* blanca con puntillo debe ir ligada del compás [III, 212 al 213] y el *fa* negra debe ir ligado del compás [III, 213 al 214]. Es un error propio de esta edición, sin embargo las reducciones orquestales a un piano a cuatro manos de Samazeuilh y a un piano a dos manos de Urtext Reducción Piano 2018 son correctas en este sentido.**

8.8. Errores exclusivos de la edición de la versión de Samazeuilh; análisis de la edición revisada Urtext Reducción Piano de G. Henle Verlag de 2018¹⁵⁶⁸:

Procedemos en primer lugar al análisis de la edición Urtext Reducción Piano 2018.

La reducción orquestal de esta edición para un piano a dos manos, efectuada por Johannes Umbreit, parece inspirada en la reducción de Samazeuilh; aunque está concebida para

¹⁵⁶⁶ El mordente en la nota *la* aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.50; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

¹⁵⁶⁷ La edición del arreglo de Samazeuilh de Eschig y Urtext Reducción Piano 2018 no contienen citas orquestales, sino el acompañamiento orquestal íntegro reducido a un piano a dos manos y a cuatro manos respectivamente.

¹⁵⁶⁸ *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, copyright 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München.

cuatro manos resulta más sencillo reducir a dos manos desde ahí (y desde el propio piano) que directamente desde la orquesta¹⁵⁶⁹. Muchos de los recursos de reducción son los ya empleados por Samazeuilh (como las fusas con nota repetida de la introducción orquestal del inicio de la obra), así como la gran parte del maquetado en cuanto a la notación musical. Las dinámicas y las leyendas aparecen modificadas y revisadas según el manuscrito en la parte original del piano concertante, pero son muy similares a las de Samazeuilh en los pentagramas de reducción orquestal. Aún así no siempre se demuestra un criterio único en el seguimiento de las fuentes originales, que en ocasiones sigue al manuscrito original de Falla, a las ediciones pianísticas de Eschig o incluso a los borradores previos¹⁵⁷⁰.

Esta edición toma decisiones varias como:

-realizar una edición que no tiene modelo en cuanto al contenido ni a su espaciado, por cuanto no existe un precedente que reduzca la orquesta a un piano a dos manos; la edición del piano sólo de Eschig contiene un pentagrama doble con el papel del piano solista, mientras que la edición de la versión de Samazeuilh contiene tres pentagramas dobles siempre unidos: el del piano solista (Piano I) y los dos que reducen la orquesta a cuatro

¹⁵⁶⁹ Como ha quedado explicado ya en el capítulo II, AMF me encargó en 2006 la reducción orquestal de *Noches en los jardines de España* a un piano a 2 manos con motivo de la presentación de la publicación *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsímiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla, 2006. El concierto fue programado el 15 de mayo de 2006 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada junto al pianista Antonio Narejos, el cual llevó a cabo el papel solista. Dicha reducción no fue improvisada, sino “arreglada” sobre los dos pentagramas dobles de Samazeuilh, haciendo una selección del material e intentando abarcar registros diferenciados; resulta más sencillo para un pianista, sin duda, reducir desde una partitura pianística (aunque sea a cuatro manos) que desde una orquestal. La partitura arreglada la conservo en mi biblioteca: sobre la base de la partitura de Samazeuilh llevé a cabo mi propia reducción de cuatro a dos manos, con unos resultados sonoros y pianísticos bastante satisfactorios. Sin embargo nunca fue una reducción dirigida a ser publicada; el ejemplar que me “arreglé” y utilicé para dicho concierto es una partitura que sólo yo misma podría comprender, pues no fue pasado a ordenador, ni tan siquiera fotocopiado con mejor resolución y vaciado de los fragmentos y pasajes no seleccionados. Quizás de esta misma forma Alicia de Larrocha llevó a cabo su reducción orquestal de *Noches* junto a su marido Juan Torra en el concierto ofrecido en la Academia Marshall de Barcelona el 17 de mayo de 1943 (pues la edición de Samazeuilh apareció en 1922). Aunque yo era ya consciente de la importancia y necesidad de contar con una reducción orquestal de estas características (piano a dos manos) de *Noches en los jardines de España* para hacer más accesible su estudio en los conservatorios y demás centros de estudios musicales, la experiencia de su realización en concierto me lo hizo ver más claramente. Y puesto que el arreglo de Falla no aparecía, el Archivo Manuel de Falla junto con Manuel de Falla Ediciones me apoyó en este proyecto de realización de la reducción orquestal a un piano a dos manos con vistas a su publicación futura. Los acontecimientos en mi vida personal primero, así como el devenir de la investigación y los hallazgos consecuentes después, cambiaron necesariamente el rumbo de la investigación, centrado a partir de entonces en el estudio del manuscrito original de Falla y las demás fuentes manuscritas fundamentales.

¹⁵⁷⁰ Véase nota 1563 en relación al seguimiento de fuentes que hace Urttext Reducción Piano 2018 en los supuestos de los compases [I, 65] y [II, 125].

manos (Piano II, *PRIMA* e *SECONDA*). Sin embargo, la nueva edición debe contener dos pentagramas dobles: el del piano solista y el de la reducción orquestal a dos manos.

-incluir el listado instrumental en la página previa al comienzo de la obra, con el objeto de exponer las abreviaciones que van a ser usadas en la partitura; los instrumentos, así como sus familias, aparecen en orden alfabético, sin indicar su transposición, y expresados en los idiomas alemán, inglés y francés¹⁵⁷¹.

-referirse al piano solista como *Klavier* I y a la reducción orquestal como *Klavier* II¹⁵⁷².

- asumir las indicaciones y marcas metronómicas de la edición orquestal de Eschig, apareciendo siempre sin paréntesis; en este caso, nosotros habríamos optado por el cotejo riguroso y necesario de este parámetro con el manuscrito de Falla¹⁵⁷³, pues, como bien sabemos, la edición de Eschig proviene de la copia A8, y ésta a su vez de A7 (y no directamente de la fuente original)¹⁵⁷⁴. Aparte de esta elección dudosa de Urtext Reducción Piano 2018, la edición revisada plasma perfectamente la diferenciación en cuanto a las marcas expresivo-metronómicas que definen secciones y las marcas transitorias que provienen de un puntual *ritardando* o *affrettando* para desembocar en el *Tempo* o *a tempo*; tal cual lo concebimos nosotros, las indicaciones generales aparecen a mayor tamaño y en negrita, mientras que las secundarias a menor tamaño y en cursiva¹⁵⁷⁵.

¹⁵⁷¹ En alemán, inglés y francés respectivamente: *Abkürzungen, abbreviations, abréviations* – “abreviaciones” en su traducción al castellano-; *Bl.* (*Bläser/winds/vents*), *Blechbl.* (*Blechbläser/brass/cuivres*), *Cel.* (*Celesta/célesta*), *Ehrn.* (*Englischhorn/english horn/cor anglais*), *Fg.* (*Fagott/bassoon/basson*), *Fl.* (*Flöte/flute/flûte*), *Hfe.* (*Harfe/harp/harpe*), *Holzbl.* (*Holzbläser/woodwinds/bois*), *Hrn.* (*Horn/cor*), *Kb.* (*Kontrabass/double bass/contrebasse*), *Klar.* (*Klarinette/clarinet/clarinette*), *Ob.* (*Oboe/hautbois*), *Picc.* (*Piccolo/petite flûte*), *Pk.* (*Pauke/timpani/timbales*), *Pos.* (*Posaune/trombone*), *Str.* (*Streicher/strings/cordes*), *Trp.* (*Trompete/trumpet/trompette*), *Va.* (*Viola/alto*), *Vc.* (*Violoncello/violoncelle*), *Vl.* (*Violine/violin/violon*).

¹⁵⁷² La edición de Samazeuilh distinguió entre Piano I y Piano II (*PRIMA* e *SECONDA*).

¹⁵⁷³ Véase el capítulo [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes manuscritas fundamentales manuscritas y editadas, el cual define y aborda los distintos estadios temporales en la introducción de estas marcas de Falla en su manuscrito; todas ellas en su conjunto –las modificadas y las sobrevenidas- dan muestra del *work in progress* de Falla sobre su partitura. Nosotros consideramos que las introducidas con posterioridad son las que merecen continuar vigentes, por derivar de una experiencia auditiva y práctica de la obra que llevó al compositor a hacer las consecuentes modificaciones y/o nuevas aportaciones. El manuscrito es la única fuente que refleja en su complejidad el resultado de todas estas anotaciones –originales, modificadas y sobrevenidas-, porque el resto de fuentes se ven afectadas por este parámetro sólo de forma parcial, de acuerdo a sus tiempos de elaboración y circunstancias posteriores.

¹⁵⁷⁴ Según nuestras investigaciones, la copia A8 fue realizada en los primeros meses del año 1922, y A7 se había enriquecido con las actualizaciones y modificaciones del manuscrito hasta junio de 1920, fecha en la cual fue puesta a disposición de Eschig. Las anotaciones del manuscrito posteriores a este momento se vieron privadas de ser incluidas; sin embargo, A8 reflejó la mayoría de ellas, con el concurso de los distintos elementos del proceso editorial del arreglo de Samazeuilh (elaborado desde A7 y una parte manuscrita del piano solista desconocida para nosotros), ya iniciado.

¹⁵⁷⁵ Urtext Partitura General 2018, por el contrario, realiza un maquetado igual en todos los casos, véase [III, 8.2.]; nosotros somos partidarios de la opción de Urtext Reducción Piano 2018, aunque hubiera sido preferible el cotejo con las marcas originales del manuscrito.

-incluir tan sólo algunas de las digitaciones originales de Falla en su manuscrito, y no siempre de una forma clara y rigurosa; la edición incluye en el compás [I, 176], a raíz de la inclusión de unos números en cursiva por primera vez en la parte del piano solista, un asterisco con la explicación de que son digitaciones originales de Falla¹⁵⁷⁶. Sin embargo en el compás [I, 31] Falla ya había incluido digitaciones originales en su manuscrito; además la gran mayoría de las digitaciones originales de los movimientos II y III dejan de ser incluidas entre sus páginas¹⁵⁷⁷. La edición anota otras digitaciones a iniciativa propia, en pasajes sin digitar y en pasajes digitados por Falla, como opción alternativa¹⁵⁷⁸; este parámetro debería ser revisado. *

-incluir las escasísimas anotaciones originales de Falla en su manuscrito relativas al reparto de manos en la interpretación de algunos pasajes y que responden a los términos *m.s./m.d.* y *sopra/sotto*¹⁵⁷⁹, incluyendo en [I, 54] junto al término *sopra* en cursiva un asterisco donde se indica que la anotación proviene de Falla¹⁵⁸⁰; Samazeuilh incluyó estas marcas originales en mayúsculas o minúsculas cursivas, indistintamente, mientras que Urtext lo hace en minúsculas cursivas (véase compases [III, 59-60])¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁶ En alemán, inglés y francés, p.8: “Kursiver Fingersatz sowie *m.d.* und *m.s.* stammen vom Komponisten”. “Fingering in italics as well as *m.d.* and *m.s.* originate from the composer”. “Le doigté en italique ainsi que *m.d.* et *m.s.* proviennent du compositeur”. Traducción al castellano: “La digitación en cursiva y las indicaciones de *m.d.* y *m.s.* provienen del compositor”. Este hecho podría demostrar que esta publicación proviene de la edición de Eschig del arreglo de Samazeuilh, que no incluyó las digitaciones de [I, 31] y sí las de [I, 176]; además, Urtext Reducción Piano 2018 no selecciona las digitaciones introducidas por Samazeuilh en su propia reducción, como las que establece para el compás [I, 1] en las notas repetidas en fusas de la introducción orquestal. Tampoco traslada las marcas de pedal de Samazeuilh de la reducción orquestal (véase [I, 1]). La publicación incluye, además, digitaciones alternativas y/o propias: “Fingersatz von/Fingerin by Yuja Wang”; traducción al castellano: “Digitaciones de Yuja Wang”. Urtext Partitura General 2018 incluye la inscripción pero no señala la procedencia original de Falla.

¹⁵⁷⁷ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla. A partir del compás [II, 40] hasta el final de la obra el manuscrito incluye numerosas digitaciones originales de Falla que aparecen borrosas, y que quizás Falla no quiso hacer desaparecer deliberadamente, pero se vieron afectadas con el borrado o sustitución de otras marcas; todas ellas se encuentran ausentes en la nueva edición revisada Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁵⁷⁸ La digitación propia de esta edición corre a cargo de Yuja Wang. En los compases [I, 88-89] se proponen dos digitaciones alternativas propias, apareciendo una de ellas entre paréntesis.

¹⁵⁷⁹ Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

¹⁵⁸⁰ En alemán, inglés y francés, p.8: “Die Bezeichnung *sopra* stammt vom Komponisten”. “The designation *sopra* was supplied by the composer”. “La désignation *sopra* est issue du compositeur”. Traducción al castellano: “La anotación proviene del compositor”. Sin embargo Urtext Reducción Piano 2018 no introduce la misma información en [III, 59-60] para indicar que las marcas *m.s./m.d.* también provienen del compositor, a pesar de que sí lo hace en [I, 176]. Véase nota 1576.

¹⁵⁸¹ En estos compases la edición de la versión de Samazeuilh incluye las indicaciones relativas al reparto de manos en caracteres cursivos mayúsculos; pero otros fragmentos incluyen esta información en letras minúsculas, como por ejemplo en los compases [I, 217] y [I, 221], no siendo la elección de caracteres en mayúscula, por tanto, un criterio definido. La edición de piano solo de Eschig deja de incluir en este caso una de las marcas referidas al reparto de manos *m.d.*; en concreto la de la segunda parte del compás [III, 60], entre dos marcas de *m.s.*.

- incluir las marcas originales de Falla en su manuscrito relativas al pedal de resonancia y al pedal *una corda*, anotando *P* –en lugar de *Ped.*- o *2P*¹⁵⁸²; sin embargo no incluye las marcas de pedal originales señaladas por Samazeuilh para su reducción orquestal, muy presentes e importantes en su versión¹⁵⁸³.

- dar comienzo al movimiento III en la página 38 de la edición, de forma muy acertada, en la misma carilla izquierda donde se incluyen los últimos 8 compases del movimiento II [II, 172-179], dando la posibilidad a los intérpretes de poder abordar de un sólo vistazo la amplia introducción orquestal que da inicio al movimiento III *En los jardines de la Sierra de Córdoba*.

-realizar una reducción orquestal que proviene en mayor medida de la versión de Samazeuilh, concentrando en dos manos el contenido de las cuatro empleadas por el arreglista contemporáneo de Falla y cuya versión fue revisada por él; esta concentración del material musical implica cambios continuos de clave, y consecuentemente de registro tímbrico y de alturas¹⁵⁸⁴. Es por ello que aparecen muchas de las técnicas pianísticas ya empleadas como son las notas repetidas evocando ecos, los *trémolos* octavados en el registro grave, medio y agudo del piano, los trinos extensos, la acentuación propia de la instrumentación orquestal, los reguladores crecientes y decrecientes que acompañan los *trémolos* octavados y la expresión de signos de articulación para reproducir las distintas sonoridades de la orquesta, aunque en una forma menos detallada y rica que en la versión original para cuatro mano (*staccato*, *tenuto*, apoyado, acentuado, *marcato*, *sforzato*, etc)¹⁵⁸⁵.

-trasladar indicaciones propias del autor de la reducción orquestal a cuatro manos de forma no del todo correcta, como por ejemplo en la introducción orquestal que da comienzo a la obra: compás [I, 13] donde la edición revisada copia *sempre bisbigliando* para el

¹⁵⁸² Véase el capítulo [III, 9.] sobre otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

¹⁵⁸³ Dada la similitud de las reducciones orquestales de G. Samazeuilh (cuatro manos) y J. Umbreit (dos manos), estimamos la idoneidad de las marcas originales de pedal en ambos arreglos; sin embargo respetamos el criterio adoptado por Urtext Reducción Piano 2018 de no incluirlas en la publicación.

¹⁵⁸⁴ Véase página 8 de Urtext Reducción Piano 2018, donde las dos manos de la reducción orquestal realizan cambios de registro constantes, apoyados así mismo por el cambio de clave para su lectura.

¹⁵⁸⁵ Véase la introducción orquestal del comienzo de la obra, en la que Samazeuilh no sólo escribe indicaciones técnicas para ejecutar el pasaje de notas repetidas (*tout au fond des touches*), sino que además introduce los signos de *tenuto-staccato* para los acordes del pianista *SECONDO* y para las notas de la mano izquierda del pianista *PRIMO*, contrariamente a la versión Urtext donde este pasaje aparece plano, sin marcas de articulación.

acompañamiento de fusas sin haber reflejado antes la indicación *bisbigliato* del compás [I, 1] a la que hace alusión el término *sempre*.

-dar constante información y hacer un uso continuado de las abreviaciones instrumentales en el pentagrama doble de la reducción orquestal; consideramos que es una decisión muy acertada –y habitual en las reducciones orquestales- para que el intérprete pianista pueda calibrar el toque pianístico más adecuado a la tímbrica instrumental requerida¹⁵⁸⁶. En ocasiones la edición incluye *Tutti*, sin más especificaciones, como en [I, 43], [II, 59] y [III, 218]; por el contrario la edición de Samazeuilh obvia indicaciones de este tipo, incluso en los inicios de los tres movimientos, que comienzan con amplias introducciones orquestales.

-hacer uso de paréntesis curvas en los casos en los que añade parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig, como por ejemplo en [I, 176] –caso único localizado- donde añade el signo de arpegiado en el acorde de la mano izquierda¹⁵⁸⁷.

- corregir los cuatro supuestos enumerados en este apartado y que constituyen errores exclusivos de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh¹⁵⁸⁸, de los cuales dos de ellos afectan a la reducción orquestal¹⁵⁸⁹.

Procedemos ya a describir los errores exclusivos de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh; recordemos que el número de errores es mayor, pero aparecen ya contemplados en el apartado anterior [III, 8.7.] por verse duplicados en la edición de piano solo:

¹⁵⁸⁶ Ejemplo del inicio de la obra, compás [I, 1]: *Fg., Hrn., Trp., Hfe., Str.*; puede verse el significado de cada abreviación en la nota a pie de página 1571 de este capítulo.

¹⁵⁸⁷ Urtext Partitura General 2018 lo hace entre paréntesis cuadradas y Urtext Reducción Piano 2018 lo hace entre paréntesis curvas, signos que usan en los casos en los que añaden parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig. La falta del signo de arpegiado en [I, 176] fue marcada por Falla en los ejemplares AMF XLIX B2 y B3; en el papel vegetal de B3 mediante la siguiente expresión: “pag. 27-Piano (c. 1º) Signo de arpegiado” (escrito con su signo correspondiente). Véase el apartado [III, 8.9.] de este capítulo.

¹⁵⁸⁸ Sin embargo, en el apartado anterior [III, 8.7.] de este capítulo sobre errores en la parte de piano solo editada por Eschig (propios y provenientes de otras fuentes), se detallan cuatro errores de Urtext Reducción Piano 2018 que deben ser subsanados: [I, 65], [I, 146-150], [I, 225] y [II, 81].

¹⁵⁸⁹ Quedan fuera de este apartado los errores que provienen de esta edición y son asumidos por la edición de la parte de piano editada por Eschig, los cuales son contemplados en el apartado [III, 8.7.].

I movimiento

Compás 134, Piano I, mano derecha, falta la línea horizontal de la nota *do* en clave de *sol*, segunda parte del compás -3/4-; la imperfección ya estaba presente en las pruebas editoriales B9 y B10, sin que fuera marcada. Urtext Reducción Piano 2018 aparece correcta.

Compás 225, Piano I, a los comentarios de los apartados [III, 1.] y [III, 7.], tenemos que sumar como error propio de esta edición la falta de dos líneas adicionales en el *sol* grave de la mano derecha en la segunda parte del compás, 2/4, en clave de *sol*; la imperfección ya estaba presente en las pruebas editoriales B9 y B10, sin que fuera marcada. Urtext Reducción Piano 2018 aparece correcta.

III movimiento

Compás 184, Piano II *PRIMA* (pentagrama superior)¹⁵⁹⁰, en la reducción orquestal falta el sostenido del *fa* del pentagrama superior, al igual que hacen los compases inmediatamente anterior y posterior, que aparecen correctos incluyendo el *fa*#. El error no fue señalado en las pruebas editoriales B9 y B10. Urtext Reducción Piano 2018 aparece correcta en el pentagrama superior de la reducción orquestal a dos manos.

Compás 199, Piano II *SECONDA*, en la reducción orquestal el pentagrama inferior escribe la nota *la* grave en lugar de *fa* en el *trémolo* octavado de la mano izquierda (falta una línea adicional). El error no fue señalado en las pruebas editoriales B9 y B10. Urtext Reducción Piano 2018 aparece correcta en el pentagrama inferior de la reducción orquestal a dos manos.

8.9. Cuatro errores señalados por Falla en los ejemplares de bolsillo AMF XLIX B2 y B3, edición para piano y orquesta de Eschig¹⁵⁹¹.

Este capítulo complementa al [III, 6.6.], incluido en el amplio estudio referido a las fuentes fundamentales editadas de este trabajo de investigación. Los dos ejemplares de bolsillo B2 y B3 de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta no

¹⁵⁹⁰ Como sabemos, la edición de Samazeuilh reduce la orquesta a un piano a cuatro manos, es por ello que la edición incluye dos pentagramas dobles para su interpretación, uno para cada pianista; el que toca en el registro agudo del piano es *PRIMA* y el que toca en el registro grave es *SECONDA*. La reducción de la orquesta está concebida para tocarse en un sólo piano –a cuatro manos-, aunque siempre es posible su interpretación en dos pianos, lo cual puede dar una sensación más grandiosa por situar tres pianos en el escenario –el del piano solista y los dos del acompañamiento orquestal-.

¹⁵⁹¹ Se conservan en AMF dos ejemplares de la partitura original para piano y orquesta en la edición de bolsillo de Eschig, las cuales están revisadas por Falla y contienen anotaciones de errores a mano suya (algunos de los cuales nunca fueron corregidos en las ediciones de Eschig); estas dos copias de bolsillo están catalogadas en AMF con las siglas XLIX B2 y B3, y sus dimensiones son de 21x14,7 cm y 18,1x13,8 cm respectivamente.

son específicamente pruebas editoriales; sus marcas responden más propiamente a anotaciones de dirección, sobre todo a través de números grandes circulados y referidos a los pasajes de ritmos cambiantes (B2, páginas 23, 70, 75, 76). También son señaladas con grandes “X” las distintas entradas temáticas instrumentales (B2, páginas 25, 26 o 75) o reescritos a mayor tamaño los matices (B2, página 51). Ocasionalmente señalan errores como es el caso de los compases [I, 136] y [I, 176] en el pentagrama del piano en B2¹⁵⁹² (páginas 23 y 27); o las tres erratas mencionadas en el fragmento de papel vegetal que reside en el interior del ejemplar B3¹⁵⁹³ (la del compás [I, 176] aparece repetida), a color rojo la primera y tercera, y a lápiz la del medio:

Noches (Part. y orq.)

-pag. 17- V.C. 1º (c. 10) = Clave de *fa* en cuarta (escrita con su signo correspondiente)

-pag. 27- Piano (c. 1º) Signo de arpegiado (escrito con su signo correspondiente)

-pag. 43- Fag. (c. 4º) = Clave de *fa* en cuarta (escrita con su signo correspondiente)

Las páginas se refieren al paginado de la edición, después queda señalado el instrumento, el compás de la página entre paréntesis y el error¹⁵⁹⁴.

Estas cuatro erratas nunca fueron corregidas en las ediciones de Eschig: la primera de ellas, marcada en B2, procede de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh (aunque es reproducida en el resto de ediciones); en cuanto a las erratas marcadas en B3, la primera procede de la edición para piano y orquesta de Eschig, la segunda del manuscrito (también aparece marcada en B2) y la tercera de A8¹⁵⁹⁵. En tres de ellas, salvo en la que proviene del manuscrito, la copia A8 tiene cierta responsabilidad en el error, por crear confusión a causa

¹⁵⁹² GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p.133. “Anotaciones ms. en lápiz negro y rojo en p. 8, 20, 23-27, 31-35, 47, 51, 54, 59, 69, 70, 75, 76, 81, 82 y en 3.ª de cubiertas, donde se consigna una errata de la p.23”. Véase el capítulo [III, 6.6.]. Véase el capítulo [III, 6.6.], así como la Ilustración 43.

¹⁵⁹³ GALLEGO, Antonio. *Íbid.* “Entre p. 42 y 43, en papel vegetal doblado, anotaciones ms. en tinta roja y lápiz negro con observaciones a las p. 17, 27 y 43. En 1.ª de cubierta y p.1, en sello azul: “HOMMAGE DES EDITEURS.”. Véase el capítulo [III, 6.6.], así como la Ilustración 44.

¹⁵⁹⁴ Véase reproducción del papel vegetal contenido en AMF XLIX B3 en el capítulo [III, 6.6.] de este trabajo.

¹⁵⁹⁵ El orden de las cuatro erratas citadas por Falla responde al señalamiento que hizo de las mismas en las pruebas editoriales XLIX B2 y B3 conservadas en AMF: la primera [I, 136] es señalada en B2, p.23; la segunda [I, 90], tercera [I, 176] y cuarta [II, 59] aparecen señaladas en un fragmento de papel vegetal que incluye el ejemplar B3 según su orden de aparición. La del compás [I, 176] también aparece señalada en B2, p.27.

de su poco rigurosa inclusión de las claves; el error imputable a la edición de la versión de Samazeuilh es, así mismo, provocado en parte por el copista de A8 y transmitido a la edición para piano y orquesta de Eschig. He aquí el resumen y posterior explicación de los cuatro errores que nunca fueron corregidos por el editor; sólo ahora, con la aparición de las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext 2018, se ven corregidas estas y otras erratas, aunque quedan otras por resolver¹⁵⁹⁶.

1. [I, 136], B2, Piano pentagrama superior, falta clave de *fa*, el error proviene de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh (por ser la primera en publicarse), aunque está reproducido en todas las ediciones de Eschig.
2. [I, 90], B3, Violonchelos pentagrama superior del *divisi*, falta clave de *fa*, el error proviene de la edición para piano y orquesta de Eschig, aunque el copista de A8 crea confusión.
3. [I, 176], B2 y B3, Piano pentagrama inferior, falta el signo de acorde arpegiado, el error proviene del manuscrito y está reproducido en todas las fuentes manuscritas y editadas de la partitura.
4. [II, 59], B3, Fagotes, falta la clave de *fa*, el error proviene de A8.

I movimiento, compás 136, número 16 de ensayo: en la parte pianística, el pentagrama superior de la mano derecha necesita una clave de *fa* en cuarta -en lugar de la clave de *sol* de la edición orquestal-, para que la nota resultante sea un *fa*# en lugar de un *re*#. Tanto el manuscrito como la copia A7 son correctas en este punto. En la copia A8 las claves son prácticamente anecdóticas, no suelen aparecer en los inicios del pentagrama, para ninguna de las líneas instrumentales; en este caso, el compás [I, 136] abre nueva página y no hay anotación de clave alguna en la mano derecha ni en la mano izquierda. Sin embargo, en el compás anterior (el último de la página previa) el copista de A8 sí había anotado la clave de *fa* en cuarta para ambas manos, en un pasaje pianístico en el que asistimos a un cruce de manos recurrente que recorre gran parte del teclado en fusas. El hecho de no incluir clave nueva al abrir página implicaría que perdura la última anotada y, aunque lo correcto hubiera sido volver a escribir la clave de *fa* en cuarta en los dos pentagramas del piano, no existe error como tal. Sí comete error, en cambio, el grabador de la partitura orquestal quien, a semejanza del maquetado de A8, abre página con ese compás, grabando la clave

¹⁵⁹⁶ Todas ellas aparecen en los diferentes apartados del capítulo [III, 8.] marcadas con un asterisco [*].

de *sol* en el pentagrama superior del piano; probablemente lo hiciera por costumbre y sin pensar –ya que normalmente la mano derecha del piano suele leer en clave de *sol*-, sin tener en cuenta a su modelo A8, que no incluyó nada al respecto. Esto podría indicar, *a priori*, una misma proveniencia de las planchas usadas para grabar el piano principal de las ediciones pianísticas y el piano de la edición orquestal; sin embargo sabemos que esto no fue así, como ha quedado demostrado en múltiples ocasiones a lo largo de las páginas de este trabajo¹⁵⁹⁷. El hecho de que casi en todas las ediciones el compás [I, 136] abra pentagrama o página es un condicionante que fomentó la recaída en el error, más difícil de visibilizar y corregir en esas condiciones¹⁵⁹⁸. La afirmación de que el error proviene de la edición del arreglo de Samazeuilh se corresponde con la aparición de ésta como primera edición de la obra; desconocemos si el mismo constaba ya en la copia pianística manuscrita que fue empleada para la edición, pero pensamos que pudiera provenir directamente del grabador de las planchas del arreglo de Samazeuilh, quien no sólo incluyó la clave de *sol* al abrir pentagrama¹⁵⁹⁹ con el compás [I, 136] (pentagrama superior), sino que además hizo el preaviso en el margen final del pentagrama inmediatamente superior (final del compás [I, 135], pentagrama superior), escribiendo la clave de *sol*, por tanto, dos veces. Las tres ediciones de Eschig –versión de Samazeuilh, piano solo, piano y orquesta- cometen el error; teniendo en cuenta que éstas han sido las únicas ediciones de *Noches en los jardines de España* de las que hemos podido disponer durante casi un siglo¹⁶⁰⁰ (la última de las tres en publicarse fue la de piano y orquesta en 1923) es evidente la dejadez a la que se han visto sometidas, máxime habiendo sido el error señalado por Falla en el ejemplar XLIX B2 (página 23), conservado en AMF. Además, es previsible que estas ediciones continúen en circulación durante muchos años, por cuanto se encuentran en las librerías de pianistas y directores de varias generaciones pasadas, presentes y futuras. Afortunadamente las dos

¹⁵⁹⁷ Mientras que el contenido de las ediciones pianísticas del piano principal proviene de la copia manuscrita de piano elaborada en España que recibió Eschig en junio de 1920, el de la edición orquestal procede de la copia A8, la cual, a su vez, deriva de A7. Hemos descartado la existencia de un cotejo exhaustivo entre la edición de Samazeuilh y la copia A8; sin embargo, la inclusión de la indicación de Falla en la prueba editorial de corrección B9 (de la versión de Samazeuilh) *ma flessibile* del compás [I, 80] en la copia A8 nos plantea dudas acerca de la existencia o no de este cotejo. Así mismo, hemos defendido el establecimiento del plan de marcas metronómicas de *Noches* durante el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh, el cual pudo ser así reflejado en A8.

¹⁵⁹⁸ La edición del arreglo de Samazeuilh refleja el compás [I, 136] como primer compás del pentagrama inferior de la página 14; la edición de piano lo sitúa, en cambio, como último compás del pentagrama inferior de la página 6. La edición orquestal lo contempla como primer compás del sistema de pentagramas superior de la página 23 (compases [I, 136-140]), la cual contiene, así mismo, un sistema de pentagramas inferior (compases [I, 141-144]).

¹⁵⁹⁹ El tercer y último pentagrama de la página 14 de la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh.

¹⁶⁰⁰ Manuel de Falla Ediciones llevó a cabo su propia edición de la obra, en la versión de piano solo y de piano y orquesta, pero las planchas fueron las mismas que las de Eschig, por lo que mantiene los mismos errores.

ediciones revisadas según el manuscrito Urtext 2018 han hecho la corrección pertinente incluyendo la clave de *sol* en el pentagrama superior del piano del compás [I, 136].

I movimiento, compás 90: el pentagrama superior del *divisi* de los violonchelos necesita una clave de *fa* en cuarta, en lugar de la clave de *do* en cuarta señalada en la edición orquestal de Eschig desde el compás [I, 75], para que la nota resultante sea un *re* en lugar de un *la*. Tanto el manuscrito (sin *divisi* desde el compás [I, 88]) como la copia A7 (sin *divisi* desde el compás [I, 88], a semejanza del manuscrito) son correctos en este punto, incluyendo la clave de *fa* en el pentagrama único. La copia A8 no es del todo correcta: a iniciativa del copista de A8, el material se mantiene abierto en dos pentagramas en *divisi* desde el compás [I, 39] -al igual que copia la edición orquestal de Eschig-; muy hábilmente, el copista anotó en el compás [I, 90] la clave de *fa* en cuarta para el pentagrama superior de los violonchelos, que carecía de información en este sentido desde el compás [I, 75] -clave de *do* en cuarta-, y pasa, por tanto, de clave de *do* en cuarta a clave de *fa* en cuarta. Sin embargo en el pentagrama inferior del compás [I, 87] el copista de A8 olvidó incluir la clave de *fa* en cuarta, perdurando en este caso la indicación de la clave de *do* en cuarta desde el compás [I, 72]. El error de esta copia afectaba, por tanto, a las notas del pentagrama inferior de los violonchelos, mientras que el superior se mostraba correcto. Este apunte es una prueba más de que la copia A8 no demuestra rigurosidad en la definición correcta de las claves, creando confusión. La edición orquestal corrige la mayoría de las no inclusiones de claves del copista de A8, pero se ve afectada por el descontrol y confusión de la copia en este aspecto, que resulta a veces de lo más desconcertante. La edición, fiel a la copia A8, mantiene el *divisi* de los violonchelos desde el compás [I, 39], sin embargo no introduce el cambio de clave en el pentagrama superior del compás [I, 90] -en un claro despiste-, mientras que sí lo hace en el compás [I, 80] para el inferior -a iniciativa propia-. El error se mantiene durante tres compases, puesto que al cambio de página -compás [I, 93]- la edición elimina el *divisi* y escribe la clave de *fa* en cuarta para el pentagrama único. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos. Teniendo en cuenta que ésta ha sido la única edición de *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta de la que hemos podido disponer durante casi un siglo (su publicación es de 1923) es evidente la dejadez a la que se ha visto sometida la misma, máxime habiendo sido el error señalado por Falla en el ejemplar XLIX B3, conservado en

AMF¹⁶⁰¹. Afortunadamente la edición revisada según el manuscrito Urtext Partitura General 2018 ha hecho la corrección pertinente incluyendo la clave de *fa* en el pentagrama superior del *divisi* de los violonchelos.

I movimiento, compás 176, número 20 de ensayo: más que de un error propiamente dicho, se trata de un despiste de Falla que no fue subsanado por ninguno de los copistas posteriores ni por el editor, siendo relativamente elemental su corrección¹⁶⁰². El acorde de la mano izquierda del piano debe ir con el signo de arpegiado, como muestran los acordes posteriores de este pasaje (compases [I, 178, 180, 184, 186, 188, 192 y 196]). Sin embargo el manuscrito de Falla obvia este signo en el compás [I, 176], mientras que sí lo introduce en el resto de compases citados. La copia A7 tampoco introduce tal signo en los compases [I, 176 y 184]. En A8 tampoco aparece el signo de arpegiado del compás [I, 176], pero sí los del resto. Las tres ediciones de Eschig –versión de Samazeuilh, piano solo, piano y orquesta- cometen el error; teniendo en cuenta que estas han sido las únicas ediciones de *Noches en los jardines de España* de las que hemos podido disponer durante casi un siglo (la última de las tres en publicarse fue la de piano y orquesta en 1923) es evidente la dejadez a la que se han visto sometidas, máxime habiendo sido el error señalado por Falla en los dos ejemplares XLIX B2 (página 27) y B3, conservados en AMF¹⁶⁰³. Las dos ediciones revisadas según el manuscrito Urtext 2018 han hecho la corrección pertinente incluyendo el signo de arpegiado en el pentagrama inferior del piano¹⁶⁰⁴.

II movimiento, compás 59, número 8 de ensayo: el pentagrama de los fagotes necesita una clave de *fa* en cuarta, en lugar de la clave de *do* en cuarta de la edición, para que las notas resultantes sean *re* y *la*, en lugar de *do* y *sol*. En el manuscrito de Falla y en A7 no existe tal error, por constar la clave de *fa* en cuarta para los fagotes desde tres compases antes;

¹⁶⁰¹ Como hemos comentado para el primer error, es previsible que la edición orquestal de Eschig continúe en circulación durante muchos años, por cuanto se encuentra en las librerías de pianistas y directores de varias generaciones pasadas, presentes y futuras.

¹⁶⁰² Esta reproducción reiterada del error (la ausencia del signo de arpegiado) denota la poca iniciativa de los copistas en la elaboración de sus partituras, pues teniendo acceso al fragmento en su totalidad, resultaba lógico que el acorde de la mano izquierda del compás [I, 176] llevara signo de arpegiado, a semejanza del resto. Así mismo, denota poca capacidad resolutive en los revisores y grabadores de las ediciones, por la misma razón descrita para los copistas.

¹⁶⁰³ Como hemos comentado para el primer y segundo error, es previsible que las ediciones de Eschig continúen en circulación durante muchos años, por cuanto se encuentran en las librerías de pianistas y directores de varias generaciones pasadas, presentes y futuras.

¹⁶⁰⁴ Urtext Partitura General lo hace entre paréntesis cuadradas y Urtext Reducción Piano 2018 lo hace entre paréntesis curvas, signos que usan en los casos en los que añaden parámetros aparentemente lógicos que están ausentes en la edición de Eschig.

también los materiales manuscritos del estreno MAT.A8 incluyen correctamente la clave de *fa* en ambos cuadernillos de los fagotes¹⁶⁰⁵. En A8 la última clave anotada para los fagotes fue la de *do* en cuarta del compás [II, 49], no habiendo cambio posterior en el compás [II, 59] ni antes; y la siguiente clave en aparecer es de nuevo la de *do* en cuarta del compás [II, 87], la cual es redundante, pero no para el copista de A8, que se saltó la clave de *fa* en los compases intermedios ([II, 59] y siguientes). En la edición orquestal, el editor comete el mismo error, procediendo a escribir la clave de *do* en cuarta por última vez al abrir página con el compás [II, 55] y sin cambiar a clave de *fa* en el compás [II, 59]¹⁶⁰⁶; sin embargo, el compás [II, 62] abre página y entonces sí aparece la clave de *fa* en cuarta al inicio del pentagrama de los fagotes. Siguiendo su recorrido instrumental por la edición orquestal de Eschig, en [II, 87] –precisamente donde el copista de A8 volvió a introducir la clave de *do* en cuarta– la edición de Eschig olvida incluir esta clave, que sí aparece al cambio de página, en el compás [II, 89]¹⁶⁰⁷; por lo tanto el error de la edición es doble, señalando Falla el primero de ellos (el del compás [II, 59]) en el ejemplar XLIX B3, conservado en AMF. Los materiales instrumentales editados de Eschig son correctos. Teniendo en cuenta que esta ha sido la única edición de *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta de la que hemos podido disponer durante casi un siglo (su publicación es de 1923) es evidente la dejadez a la que se ha visto sometida la misma¹⁶⁰⁸. Afortunadamente la edición revisada según el manuscrito Urtext Partitura General 2018 ha hecho la corrección pertinente incluyendo la clave de *fa* en el compás [II, 59] del pentagrama de los fagotes¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁵ El cuadernillo MAT.A8 del fagot 2º aparece escrito en clave de *fa* desde el compás [II, 1], no siendo necesario volverla a introducir en [II, 59]; véase el capítulo [III, 5.4.2.] para ampliar la información.

¹⁶⁰⁶ Véase el supuesto de los fagotes del compás [II, 59] en el apartado [III, 8.1.] de este capítulo, referido a los errores de A8 trasladados a la edición orquestal de Eschig.

¹⁶⁰⁷ Véase el supuesto de los fagotes del compás [II, 87] en el apartado [III, 8.2.] de este capítulo, referido a los errores de la edición orquestal de Eschig.

¹⁶⁰⁸ Como hemos comentado para el primer, segundo y tercer error, es previsible que la edición orquestal de Eschig continúe en circulación durante muchos años, por cuanto se encuentra en las librerías de pianistas y directores de varias generaciones pasadas, presentes y futuras.

¹⁶⁰⁹ Véase [III, 8.2.], donde se exponen las distintas características de la nueva edición revisada Urtext Partitura General 2018, siendo los cambios de clave (con respecto al manuscrito original de Falla) una práctica con la que mostramos nuestro desacuerdo. La edición orquestal de Eschig no incluyó por error la clave de *do* en cuarta del compás [II, 87] de los fagotes (los cuales venían tocando en clave de *fa* desde el compás [II, 59], clave que omitió la edición orquestal de Eschig por error derivado de A8); Urtext Partitura General 2018 refleja el pasaje desde el compás [II, 87] en clave de *fa*, manteniéndola hasta el compás [II, 107], en el que cambia a *do* en cuarta. Sin embargo Falla escribió la totalidad del fragmento en clave de *do* en cuarta.

Gráfico de erratas.

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
1,26	si		do## (en lugar de si, quinta corchea del 6/8, tercera fusa)	do## (en lugar de si, quinta corchea del 6/8, tercera fusa)							piano solista m.d.
1,29	si#		falta # del si (segunda corchea del 6/8, segunda fusa)	falta # del si (segunda corchea del 6/8, segunda fusa)							piano solista m.i.
1,30	si#										piano solista m.d. (error señalado en XLIX B10)
1,49			falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)	falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)	falta zigzag trino 3 veces	falta zigzag trino 3 veces		falta zigzag trino 3 veces (y en compases sucesivos)			violines 1ºs
1,52			falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)	falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)	falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)	falta becuadro en la (quinta corchea del 6/8)					piano solista m.i.
1,62											piano solista m.i.
1,65	re		fa (en lugar de re)	fa (en lugar de re)							piano solista m.i.
1,90											violonchelos (error señalado en XLIX B3)
1,123	bacchetta di timpani		bacchetta de timpani	si (en lugar de sol#)	bacchette de timpani	bacchette de timpani	Un piatto con bacchette de timpani	colle bacchette de Timpani	bacchette per timpani / Piatti (error)		plato
1,124	sol#			si (en lugar de sol#, tercera corchea del 6/8)							piano solista m.i.
1,125	sol#										piano solista m.i.

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
I, 128			falta <i>Ped.</i> *	falta <i>Ped.</i> * <i>la</i> (en lugar de <i>fa</i> , sexta sexta <i>corchea</i> del 6/8, segunda <i>fissa</i>) falta <i>bemol</i> del <i>la</i>	falta *						piano solista
I, 131	<i>fa</i>		<i>la</i> (en lugar de <i>fa</i> , sexta <i>corchea</i> del 6/8, segunda <i>fissa</i>)								piano solista m.d.
I, 134	<i>lab</i>		falta plica horizontal <i>do</i> (tercera <i>corchea</i> del 6/8, segunda <i>fissa</i>)								piano solista m.i.
I, 134											piano solista m.d. piano solista m.d. (error señalado en XLIX B2)
I, 136			falta clave de <i>fa</i>	falta clave de <i>fa</i>		falta clave de <i>fa</i>					violines 2ºs
I, 136	<i>si</i>	<i>re</i> (en lugar de <i>si</i>)			<i>re</i> (en lugar de <i>si</i>)	<i>re</i> (en lugar de <i>si</i>)		<i>re</i> (en lugar de <i>si</i>)	<i>re</i> (en lugar de <i>si</i>)		violines 2ºs
I, 142											
I, 144			falta cuarta línea <i>semifusas</i>	falta cuarta línea <i>semifusas</i>							piano solista
I, 146		falta 2 <i>Ped.</i>	<i>negra</i> (última del 6/8)	falta 2 <i>Ped.</i> (última <i>negra</i> del 6/8)	falta 2 <i>Ped.</i>	falta 2 <i>Ped.</i>		falta 2 <i>Ped.</i>	falta 2 <i>Ped.</i>	falta 2 <i>Ped.</i>	piano solista
I, 146-150		falta la primera plica de <i>negra</i>	faltan 14 plicas de <i>negra</i> (todas menos la primera)	faltan 14 plicas de <i>negra</i> (todas menos la primera)	faltan 15 plicas de <i>negra</i> (todas menos la primera)	faltan 15 plicas de <i>negra</i> (todas menos la primera)			faltan 15 plicas de <i>negra</i> (todas)	faltan 15 plicas de <i>negra</i> (todas)	piano solista m.i.
I, 152			sobran 3 plicas de <i>corchea</i>	sobran 3 plicas de <i>corchea</i>	sobran 3 plicas de <i>corchea</i>	sobran 3 plicas de <i>corchea</i>					piano solista m.i.
I, 157			falta clave de sol (cita orquestal)	falta clave de sol (cita orquestal)							cita orquestal m.i.
I, 159					sobra <i>ligadura le altre</i>	sobra <i>ligadura le altre</i>			sobra <i>ligadura le altre</i>		clarinete
I, 162	<i>le altre</i>	<i>gli altri</i>			sobra <i>ligadura le altre</i>	sobra <i>ligadura le altre</i>		<i>Gli altri</i>	sobra <i>ligadura le altre</i>		violon

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
I,163	<i>mi bemol</i> en violonchelos	<i>mi bemol</i> en violonchelos		falta <i>bemol</i> del <i>do</i> (cita orquestal)	<i>mi bemol</i> en violonchelos	<i>mi bemol</i> en violonchelos	<i>mi bemol</i> en violonchelos con posterior manipulación de los músicos de atril	<i>mi bemol</i> en violonchelos			materiales editados de violonchelos y contrabajos
I,174	<i>dob</i>										cita orquestal m.i.
I,176	falta signo <i>arpeggio</i>	falta signo <i>arpeggio</i>	falta signo <i>arpeggio</i>	falta signo <i>arpeggio</i>	falta signo <i>arpeggio</i>	falta signo <i>arpeggio</i>			[]	()	piano solista m.i. (error señalado en XLIX B2 y B3)
I,218-220	<i>8ª alta</i> (no es error)	<i>8ª alta</i> (no es error)									violines 1ºs
I,220	<i>8ª alta</i> (no es error)	<i>8ª alta</i> (no es error)									piano m.i.
I,222-224	<i>solb</i>	<i>sib</i> (en lugar de <i>solb</i>)									violines 1ºs
I,224											fagot 1º
I,224											piano solista (falta señalada en XLIX B10)
I,225	23 <i>semifusos</i>	21 <i>semifusos</i>	21 <i>semifusos</i> (distinto a A7) faltan 2 líneas adicionales <i>sol</i> (segunda <i>negra fusa</i>)	falta <i>Ped.</i>	21 <i>semifusos</i> (distinto a A7)	21 <i>semifusos</i> (distinto a A7)			21 <i>semifusos</i> (distinto a A7)	21 <i>semifusos</i> (distinto a A7)	piano solista
I,225											piano solista m.d.
I,238	<i>simile</i>	<i>simile</i>							<i>simile</i>	falta <i>Ped</i>	piano solista
I,239		sobra <i>moriente sib</i> sobre <i>la</i>							falta * (pedal) sobra <i>moriente sib</i> sobre <i>la</i> 3 veces		piano solista
II,23-25		falta <i>becuadro</i> del <i>si</i> en el <i>trino</i> sobre el <i>la</i>									violonchelos
II,27											violines 2ºs

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT. A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
II,28	<i>fa</i> ##					falta el doble sostenido del <i>fa</i>					violines 2 ^{os}
II,29						falta el <i>becuadro</i> en el <i>si</i> grave (primera negra del 3/4)					piano solista m.i.
II,37	<i>sol</i>			<i>si</i> (en lugar de <i>sol</i>)							piano solista m.i.
II,42	<i>sol</i> ##	<i>sol</i> ##			<i>lab</i> re (en lugar de <i>si</i> , cuarta corchea del 3/4, tercer <i>semicorchea</i> del <i>tresillo</i>)	<i>lab</i> re (en lugar de <i>si</i> , cuarta corchea del 3/4, tercer <i>semicorchea</i> del <i>tresillo</i>)	<i>lab</i>	<i>lab</i>	<i>lab</i>		violines 1 ^{os}
II,43	<i>si</i>					falta la clave de <i>fa</i>			[]		piano solista m.d.
II,47						falta la clave de <i>fa</i>					piccolo
II,59						falta la clave de <i>fa</i>					fagotes (error señalado en XLIX B3)
II,62				signo de 8 ^a <i>alta</i> empieza tarde		falta <i>zigzag trino zigzag trino</i>					flauta, piccolo, oboe
II,62											piano solista m.d.
II,70-74						falta <i>bemol</i> del <i>trino</i> (no es un error)		falta <i>bemol</i> del <i>trino</i> (no es un error)	falta <i>bemol</i> del <i>trino</i> (también compás 69, no es un error)		clarinetes
II,73-74						<i>molde</i> sobre <i>sol</i> (en lugar de <i>la</i>) 3 veces (nota real <i>fa</i> en lugar de <i>sol</i>)					clarinetes
II,73-74	<i>a2</i>			2 ^o falta <i>becuadro</i> del <i>si</i>				material incluido en cuadernillos de ambos clarinetes			clarinetes
II,74						2 ^o falta <i>becuadro</i> del <i>si</i>					flauta 2 ^a

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
II,74		falta mordente <i>mib</i>		falta 1 silencio <i>negra</i> y sobra <i>blanca</i> en <i>fa</i> (en lugar de <i>negra</i> , compás 81) <i>molto</i>	falta mordente <i>mib</i>	falta mordente <i>mib</i>			falta mordente <i>mib</i>		oboe 2°
II,81-82 II,87	faltan 2 silencios <i>negra</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i>	falta 1 silencio <i>negra</i> (compás 81) <i>molto marcato</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i> <i>molto marcato</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i> <i>molto marcato</i> falta la clave de <i>do</i> en <i>cuarta</i> sobra <i>trino</i> con <i>becuadro</i> sobre <i>do</i> sobra <i>trino</i> sobre <i>do</i>		sobra <i>trino</i> sobre <i>do</i> sobra <i>trino</i> sobre <i>do</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i> transporta a clave de <i>fa</i> sobra <i>trino</i> sobre <i>do</i> sobra <i>trino</i> sobre <i>do</i>	faltan 2 silencios <i>negra</i>	piano solista m.i. piano solista fagotes violines 2°s violines 2°s piano solista flautas
II,89-90				falta <i>Ped</i>							
II,93-94 II,97	?		falta <i>Ped</i>	falta <i>Ped</i>							
II,101-103	a2			<i>I</i> ° Negra =48 (en lugar de Negra =64)	<i>I</i> ° falta <i>becuadro</i> en <i>fa</i> (nota real <i>si</i>)	<i>I</i> ° falta <i>becuadro</i> en <i>fa</i> (nota real <i>si</i>)	<i>I</i> ° solo (a mano)			<i>I</i>	
II,103		falta <i>becuadro</i> en <i>fa</i> (nota real <i>si</i>)									piano solista
II,122			<i>si</i> (en lugar de <i>re</i> , primera <i>corchea</i> del del 3/4, tercera <i>semicorchea</i> del <i>tresillo</i>)	<i>si</i> (en lugar de <i>re</i> , primera <i>corchea</i> del del 3/4, tercera <i>semicorchea</i> del <i>tresillo</i>)							cornu inglés
II,125	<i>re</i>		falta signo fin del pedal (asterisco)	falta signo fin del pedal (asterisco)							piano solista m.d. (error señalado en XLIX B10)
II,151											piano solista
II,171		falta <i>sul tasto</i>		falta <i>sul tasto</i>	falta <i>sul tasto</i>	falta <i>sul tasto</i>	falta <i>sul tasto</i>				contrabajos

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEUILH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
II,175			falta <i>sol</i> octavado (segunda negra del 3/4)	falta <i>sol</i> octavado (segunda negra del 3/4)							piano solista m.i. (error señalado en XLIX B10)
III,1					3 <i>Tromboni / e Tuba</i> (reparto erróneo)	3 <i>Tromboni / e Tuba</i> (reparto erróneo)		material incluido en el cuadermillo del clarinete			trombones, tuba
III,30	1º	a2		falta clave de <i>sol</i> (cita orquestal)		a2	2º		<i>f</i>		clarinete 2º
III,39			falta línea de separación entre compases (3/4)	falta línea entre compases (3/4)							cita orquestal m.i.
III,59-60				falta <i>m.d</i> pentagrama superior							piano solista
III,60				corrección a mano de la notación							piano solista
III,60-61	notación con líneas adicionales (clave de <i>sol</i>), manos a distancia de <i>octava</i>	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i> (no es error)	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i> (no es error)	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i> (no es error)	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i> (no es error)	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i> (no es error)			notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i>	notación reescrita una <i>octava</i> baja, manos a distancia de dos <i>octavas</i>	piano solista m.i.
III,67	<i>Trgl.</i>	<i>Trgl.</i>			<i>Trglo.</i>	<i>Trglo.</i>	<i>Trgl.</i>	<i>Triangle</i>	<i>Trg.</i>		triángulo
III,88	<i>do#</i>		falta # del <i>do</i> en Piano II		falta # del <i>do</i>	falta # del <i>do</i>	falta # del <i>do</i>				celesta
III,90	<i>do#</i>		Piano II								celesta y Piano II
III,114-115	<i>Ped. *</i>	<i>Ped.</i>	NADA	NADA	falta # del <i>do</i>		falta # del <i>do</i>		<i>Ped.</i>		<i>PRIMA</i> (Samazeuilh)
III,122-123	<i>Ped. *</i>	<i>Ped.</i> (violeta)	<i>Ped.</i>	<i>Ped.</i>	NADA				<i>Ped.</i>	<i>Ped.</i>	piano solista

COMPÁS	MANUSCRITO	A7	SAMAZEJIUH	EDICIÓN PIANO	A8	EDICIÓN GRAL. ESCHIG	MAT.A8	MATERIALES ESCHIG	URTEXT PARTITURA GRAL	URTEXT REDUCCIÓN PIANO	INSTRUMENTO
III, 132											piano solista m.d.
III, 158	[Negra=100]	[Negra=100]		moniente do (en lugar de la) [Negra=100]	[Negra=100]	[Negra=100]			[Negra con puntillo=100]	[Negra con puntillo=100]	
III, 160				falta re [Negra=100]	[Negra=100]	[Negra=100]					
III, 174	[Negra=58]	[Negra=58]		falta re blanca con puntillo [Negra con puntillo=58]	[Negra con puntillo=58]	[Negra con puntillo=58]			[Negra con puntillo=58]	[Negra con puntillo=58]	piano solista m.i. error señalado en XLIX B9
III, 182				falta clave de sol (cita orquestral)							cita orquestral m.i. piano orquestral PRIMA m.d.
III, 184				falta # del fa							piano principal m.d. (error señalado en XLIX B10)
III, 198				falta plica horizontal inferior del re							piano orquestral SEGUNDA m.i.
III, 199				la (en lugar de fa)							
III, 201	a2	1º		ligaduras (cita orquestral)	1º	1º	incluido en el cuaternillo del oboe 2º con la indicación de sigue 1º solo	1	1	1	oboes
III, 211-214											cita orquestral m.d. piccolo (corregido en XLIX B2 y B3)
III, 224											

Gráfico 3. Manuscrito, copia manuscrita A7, ediciones pianísticas de Eschig, copia manuscrita A8, edición orquestal de Eschig, juego de materiales instrumentales manuscritos MAT.A8, materiales instrumentales editados, Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018. El orden en la exposición de las fuentes es paralelo a su cronología (el proceso editorial de las versiones pianísticas fue paralelo a la factura de A8), salvo en el caso de los materiales instrumentales, que hemos querido situar juntos. La razón de añadir las dos ediciones revisadas Urtext de reciente aparición en el gráfico es para su visualización en cuanto al tratamiento que hace de las distintas erratas localizadas. Se incluyen errores de notación, así como diferencias en cuanto al reparto instrumental, reflejo de marcas originales, inclusión de matices, marcas metronómicas y expresivas, y otros detalles de importancia.

9. Capítulo-listado de otras marcas originales del manuscrito: digitaciones y marcas de pedal de Falla.

La mayor parte de las **digitaciones** originales de Falla en su manuscrito están ausentes en las ediciones, las cuales sólo añaden algunas de ellas, y no siempre de forma clara y transparente. En este capítulo hacemos mención a todas ellas, así como a su paso por las copias manuscritas A7 y A8 –o similar-¹⁶¹⁰.

Falla indicó escasas digitaciones en su manuscrito, tan sólo en aquellos pasajes que él estimó técnicamente delicados y que incluían la necesidad de sustituciones o cruces de manos. Algunas de ellas figuran escritas a lápiz original, introducidas en fase temprana, pero algunas veces resultan borradas y apenas visibles, razón por la cual no fueron incluidas por los copistas de A7 y A8. Otras fueron quizás introducidas más tarde en su manuscrito, de forma sobrevenida, como las que aparecen añadidas en A7 a mano de Falla.

Rara vez hay homogeneidad en el traslado de la información de este parámetro entre las distintas fuentes manuscritas y editadas, constituyéndose cada una de ellas en partituras únicas y, podríamos decir, un tanto caprichosas. Pensamos que sería conveniente proceder a una edición revisada con la indicación de todas las digitaciones de Falla en su

¹⁶¹⁰ Como hemos indicado en el capítulo [III, 5.] sobre la copia A8, aunque no podemos confirmar que el documento sea físicamente la partitura que asumió el papel editorial que le estamos otorgando de acuerdo a la hipótesis que defendemos con esta investigación, el trato que le daremos en este capítulo será el asignado a su función como tal. Por ello vamos a prescindir en los próximos párrafos de la apreciación “–o similar–”, para no ser redundantes. Las dudas provienen principalmente de dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura; por otro lado, las 82 páginas de “nuestra” copia A8 encajan perfectamente con las anunciadas por Eschig en su carta de 18 de abril de 1922 (AMF 9143-013, original mecanografiado y firmado), que a su vez discrepan del plan marcado en A7 por los grabadores de Eschig y que apuntaban a las 80 páginas que sí refleja la edición orquestal de Eschig de la obra.

manuscrito, incluyendo aquellas que resultan borradas (pero visibles), y que una observación atenta hace inteligibles¹⁶¹¹; a partir del II movimiento, sobre todo, abundan las digitaciones borrosas de Falla, quien, presumiblemente, no las quiso hacer desaparecer deliberadamente, aunque se vieron afectadas por el borrado o sustitución de otras marcas. En este estudio indicamos el tratamiento que hacen de las mismas las ediciones revisadas según el manuscrito Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018, señalando el supuesto con un asterisco [*] cuando se hace necesaria alguna corrección o inclusión; la primera publicación hace uso de caracteres cursivos para indicar la proveniencia original del manuscrito de Falla, pero la segunda no incluye dicha información entre sus páginas, incluso cuando refleja la digitación original. Pensamos que este aspecto debería ser corregido con carácter general en Urtext Partitura General 2018*.

El 10 de octubre de 1922 Eschig envió a Falla una tercera prueba de revisión del arreglo de Samazeuilh de *Noches*¹⁶¹²; el ejemplar custodiado en AMF con la signatura XLIX B10 podría corresponderse con esta prueba, sin embargo ninguna de las correcciones marcadas en la misma aparecieron corregidas en la edición resultante. En este ejemplar y a diferencia de la prueba de revisión previa, revisada tanto por Falla como por Samazeuilh -XLIX B9-, las correcciones corrieron a cargo tan sólo del compositor, quien descubrió alguna errata que escapó a la corrección anterior e introdujo sobre todo múltiples digitaciones para varios pasajes del Piano I. Dada la prisa que el editor tenía en sacar a la luz la nueva publicación, que apareció en el mercado tan sólo dos meses después (diciembre de 1922), es posible que descuidara las correcciones de esta segunda prueba, para desconuelo de los pianistas que se han visto privados de las digitaciones propuestas por Falla. En relación a éstas, queremos constatar que son distintas a las que Falla apuntó en su manuscrito y que

¹⁶¹¹ Existen dos ediciones revisadas según el manuscrito de reciente aparición: la primera es *Nächte in spanischen Gärten für Klavier und Orchester, Klavierauszug (Piano Reduction)*, Urtext G. Henle Verlag HN 1450-EB 11450, edición de Ullrich Scheideler, reducción pianística de Johannes Umbreit, digitación de Yuja Wang, *copyright* 2018 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Reducción Piano 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.8.] por semejanza y cotejo necesario con la edición de Eschig de la versión de Samazeuilh, con una reducción orquestal para un piano (a cuatro manos). En meses posteriores se ha publicado *Nächte in spanischen Gärten, Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester*, Urtext, Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek PB 15153, *Partitur Score*, con prólogo de Ullrich Scheideler, *copyright* 2018, by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München. En adelante Urtext Partitura General 2018; procedemos a su análisis en [III, 8.2.] por semejanza y cotejo necesario con la edición de la partitura general de Eschig. En ambas ediciones, el estudio de las digitaciones originales no es todo lo riguroso que se hubiera deseado, procediendo a estudiar el detalle en este capítulo; las mismas han visto la luz a raíz del hallazgo del manuscrito llevado a cabo en esta investigación.

¹⁶¹² AMF 9143-019 (original mecanografiado y firmado).

quedaron, así mismo, sin reflejar en las distintas ediciones¹⁶¹³. Siendo Falla un fantástico pianista siempre en activo, resulta lógico que pudiera interpretar los pasajes de sus obras con múltiples y variadas digitaciones, siendo todas ellas válidas y posibles¹⁶¹⁴.

La versión reducida de Samazeuilh de la orquesta de Falla refleja el oficio de un arreglista acostumbrado a hacer trabajos similares; no sólo por la celeridad que demostró en esta ocasión (y en la transcripción de otras obras de Falla), sino sobretodo por el resultado final que ofrecen sus arreglos. Las cuatro manos de Samazeuilh reflejan, así mismo, digitaciones originales enfocadas a la mejor interpretación pianística, la cual requiere de una técnica refinada para ser debidamente ejecutada; la inclusión de este parámetro se limita a dos marcas. El compás inicial incluye la digitación propuesta por el arreglista en la mano derecha de *PRIMA* para interpretar las fusas iniciales de nota repetida sobre el *re*, la cual consiste en el cambio reiterado de dedo: 4324323-323¹⁶¹⁵. Otra marca de Samazeuilh referida a la digitación es reflejada en el compás [III, 102], en la mano derecha de *SECONDA*, otra vez en un pasaje de nota repetida sobre el *mib* en *tremolo* rápido: en esta ocasión la partitura refleja los números 1321 dentro de una ligadura superior, seguidos de la abreviación *etc.* (en alusión a la repetición continuada de tal sucesión numérica durante los tres compases requeridos [III, 102-103 y104]). Las dos marcas de digitación aludidas están presentes ya en la prueba de edición XLIX B9, hecho que denota la antigüedad de las mismas, las cuales, presumiblemente fueron incluidas de origen junto a las notaciones que acompañan. La edición de Eschig no hace ningún tipo de alusión al carácter original de las mismas; al tiempo de su publicación, en 1922, era lógico que las mismas fueran originales (al igual que las de Falla), así como el resto de marcas que incluía (referidas al reparto de manos, a los pedales o a los signos de articulación), por lo que no resulta extraña la falta de información al respecto. Por el contrario, las ediciones revisadas de reciente aparición (Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018) sí debieran reflejar tales

¹⁶¹³ La gran mayoría de las digitaciones reflejadas en el manuscrito por Falla aparecen tan sólo levemente apuntadas, sin que fueran incluidas en las distintas ediciones. La edición Urtext Reducción Piano 2018 de reciente aparición contiene digitaciones de Yuja Wang que no se corresponden con las propuestas por Falla ni en el manuscrito ni en la prueba XLIX B10 de la versión de Samazeuilh. Estimamos que sería muy interesante trasladar las digitaciones originales de Falla reflejadas en una y otra fuente en una nueva edición revisada que contemplara estos conceptos.

¹⁶¹⁴ El ejemplar XLIX B10 se encuentra en AMF y su acceso y estudio es accesible previa autorización. El estudio y análisis de las digitaciones que incluye esta fuente resulta de gran interés, constituyendo una línea de investigación abierta que nos gustaría fomentar. Algunas digitaciones de Falla reflejan no sólo su forma de interpretar al piano en general, sino también el modo en que quería que fueran abordados ciertos pasajes (por ejemplo aquellos que requieren un cruce/solapamiento de manos continuo, en los que la mano izquierda marca el ritmo a modo de punteo guitarrístico: [II, 37-51], entre otros casos).

¹⁶¹⁵ Este compás inicial va acompañado de la indicación técnico expresiva *tout au fond des touches* (la cual fue introducida en la prueba editorial B9 por Samazeuilh), así como de marcas para ambos pedales.

informaciones, que consideramos fundamentales, por cuanto las mismas conviven entre sus páginas con las de los revisores y editores actuales. Urtext Reducción Piano 2018 no incluye digitaciones en su papel de reducción orquestal (*Klavier II*), ni originales ni sobrevenidas; sí incluye algunas de las digitaciones originales (en cursiva) y alternativas en el papel del piano solista (*Klavier I*)¹⁶¹⁶.

Basándonos en las digitaciones originales del manuscrito de Falla, he aquí su análisis:

[I, 31] mano derecha, primeras cuatro semicorcheas 5135. No consta en las ediciones pianísticas ni en la edición para orquesta y piano de Eschig. Sí aparece en A7, pero no en A8. Urtext Reducción Piano 2018 anota la digitación (con caracteres no cursivos), se hace necesaria la corrección para indicar que se trata de una digitación original de Falla. * Urtext Partitura General 2018 no incluye la digitación.*

[I, 176] mano derecha, las semicorcheas de las primeras dos partes del compás (3/4), 432151-3215. Consta en todas las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018¹⁶¹⁷ y Urtext Reducción Piano 2018-, así como en A7 y en A8 (en rojo, el color encargado de las digitaciones en esta copia). Urtext Reducción Piano 2018 incluye un asterisco a raíz de la inclusión de esta digitación en caracteres cursivos indicando que la digitación es original de Falla¹⁶¹⁸ (así como el resto de digitaciones señaladas en esta publicación con caracteres cursivos).

[I, 216] mano izquierda, primeras cuatro semifusas 5421. Consta en todas las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 (en caracteres cursivos, por lo que la digitación es afectada por el asterisco de [I, 176]). No consta en A7, sí en A8 algo recortada -542- y en rojo.

[I, 225] mano derecha, primeras semifusas de esta mano en el segundo tramo de semifusas de la primera parte del compás (2/4), 54321. Consta en todas las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 (en caracteres cursivos, por lo que la digitación es afectada por el asterisco de [I, 176]). Consta en A7, pero no de origen, sino a lápiz de Falla que, aparte de corregir el pasaje un tanto descuidado a mano del copista, añade otra digitación 54321 en el siguiente tramo de semifusas de la mano derecha, continuando en la izquierda 123 (estos añadidos no aparecen en ninguna otra fuente manuscrita ni editada). Ninguna de estas digitaciones consta en A8 (ni las originales de Falla ni las añadidas en A7).

¹⁶¹⁶ A cargo de Yuja Wang.

¹⁶¹⁷ Esta edición revisada con el manuscrito no hace ninguna mención a la proveniencia de las digitaciones que incluye, apareciendo las mismas en caracteres no cursivos. Pensamos que las digitaciones originales de Falla en su manuscrito deberían ser señaladas con la indicación de su carácter original; por ello pensamos que este aspecto debería ser corregido con carácter general en Urtext Partitura General 2018*.

¹⁶¹⁸ En alemán, inglés y francés respectivamente, p. 20: “Kursiver Fingersatz sowie *m.d.* und *m.s.* stammen von Komponisten”; “Fingering in italics as well as *m.d.* and *m.s.* originate from the composer”; “Le doigté en italique ainsi que *m.d.* et *m.s.* proviennent du compositeur”. Traducción al castellano: “La digitación en cursiva, así como *m.d.* y *m.s.* proviene del compositor”.

[II, 20] mano derecha, digitación y sustitución de la nota del mordente y nota real blanca *fa#-mi 435*. No consta en las ediciones pianísticas de Eschig. Sí aparece en la edición para orquesta y piano de Eschig, en Urtext Reducción Piano 2018 (en caracteres cursivos, por lo que la digitación es afectada por el asterisco de [I, 176]) – junto a una digitación alternativa-, y en Urtext Partitura General 2018, así como en A7 y en A8.

[II, 37] ambas manos en tresillos de semicorcheas; mano derecha: *5-21* en el primero y segundo tresillos; mano izquierda: *5-2* en los dos primeros tresillos. Consta en todas las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 (en caracteres cursivos, por lo que la digitación es afectada por el asterisco de [I, 176]); así como en A7. No consta en A8.

[II, 40-41] mano izquierda, últimos dos tresillos de [II, 40] y primero del compás [II, 41]: *4-3-2*. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados¹⁶¹⁹. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 no incluyen la digitación.*

[II, 174 y 176] mano derecha, número *4* para la primera semicorchea en ambos compases. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 no incluyen la digitación.*

[III, 18] mano derecha, digitación del *trino 354*. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 no incluye la digitación, anotando otra alternativa, y Urtext Partitura General 2018 no incluye nada.*

[III, 27] mano derecha, digitación de las cuatro últimas semicorcheas *1213*. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 no incluyen la digitación.*

[III, 30] mano izquierda, digitaciones sueltas en el pasaje de semicorcheas *2-5* No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 no incluyen la digitación.*

¹⁶¹⁹ Como estas marcas de digitación, aparecen en el manuscrito algunas otras menos visibles por haber sido más afectadas por el borrado, que no constan en ninguna de las fuentes manuscritas ni en las ediciones. No mencionamos todas ellas en este estudio, sino las que consideramos más relevantes.

[III, 32] mano izquierda, digitación de las tres primeras semicorcheas de la última parte del compás 532. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 no incluye la digitación, anotando otra alternativa, y Urtext Partitura General no incluye nada.*

[III, 33] mano izquierda, digitaciones sueltas *1-12-51-41*. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 no incluye la digitación, anotando otra alternativa y Urtext Partitura General no incluye nada.*

[III, 45] ambas manos contienen digitaciones; mano derecha: *134* en las tres primeras fusas; mano izquierda: *212121-4-4124-2341* en fusas sueltas. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 no incluye la digitación, anotando otra alternativa y Urtext Partitura General no incluye nada.*

[III, 59] ambas manos contienen marcas; mano derecha: número 3- para indicar que el dedo 3 debe “clavar” la nota *si* y continuar el *glissando* ascendente-; mano izquierda: *5432*. Consta en todas las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018 (en caracteres cursivos, por lo que la digitación es afectada por el asterisco de [I, 176]); también consta en A7 y en A8 en rojo.

[III, 60] mano derecha, número 2 en el *sol* agudo antes del calderón. No consta en ninguna de las ediciones de Eschig, y en el manuscrito los números aparecen poco nítidos, a lápiz de Falla semi borrados. No consta en A7 ni en A8. Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018 no incluyen la digitación.*

Numerosos pasajes pianísticos y algunos de la celesta¹⁶²⁰ de *Noches en los jardines de España* requieren de técnicas especiales de cruces de manos, o posiciones un tanto peculiares donde una de las manos ha de dejar espacio a la otra que debe tocar en el mismo registro, posicionándose una de las dos por encima o por debajo¹⁶²¹. Falla, como buen pianista que era, marcó algunas de estas posiciones –no siempre cómodas- en determinados pasajes de su manuscrito para que fueran ejecutados según su propuesta; estas son escasísimas, pues la escritura repartida en dos pentagramas implica de por sí un reparto de

¹⁶²⁰ La celesta no tiene una intervención protagonista ni extensa en *Noches en los jardines de España*; interviene tan sólo en los siguientes pasajes: [II, 54-67], [II, 140-169] y [III, 68-91]. En el manuscrito Falla expresa este material de la celesta mayormente en pentagrama único, salvo en los compases [III, 68-83], donde emplea dos pentagramas que incluyen un reparto de manos expreso.

¹⁶²¹ Estas posiciones especiales de las manos en ciertos pasajes pianísticos responden a las abreviaciones de los términos en italiano de *m.d./m.s.* (*mano destra/mano sinistra*; en su traducción al castellano “mano derecha/mano izquierda”) y/o *sopra/sotto* (en su traducción al castellano “sobre/bajo”).

manos, y el oficio que demuestra Falla en esta faceta es de gran nivel interpretativo. Personalmente creemos que son marcas de enorme riqueza por provenir directamente del compositor/pianista Manuel de Falla, que tantas veces interpretó la obra al piano siempre a la búsqueda de una determinada sonoridad y tímbrica “evocadora de lugares, sensaciones y sentimientos. [...]”¹⁶²².

Las cuatro manos orquestales (*Piano II*) de Samazeuilh reflejan todo tipo de timbres, texturas y densidades a través de una partitura refinada, sofisticada y pianística que refleja una amplia paleta de signos de articulación, así como de dinámicas en un constante cruce de manos que obliga a introducir no pocas alusiones de colocación entre ambos pianistas. Samazeuilh, que era pianista, se sirve de la indicación (*Sopra*) en multitud de ocasiones durante el movimiento I de *Noches*, debido a la ocupación máxima del registro central del piano de los dos pianistas orquestales, mientras que la indicación escasea en el resto de la obra; la mayoría de las veces tiende a regular la mano izquierda de *PRIMA* y la derecha de *SECONDA*, como sucede en los compases [I, 13, 55-72-90-92-93-99-168-214 o 226] o [II, 16]. En otras ocasiones regula las manos de un único pianista, como sucede en el compás [I, 1] (*PRIMA*), [I, 76] (*SECONDA*) o en el compás [I, 176] (*PRIMA*). Samazeuilh también incluyó en su partitura algunas indicaciones técnicas para resolver ciertos pasajes; aparecen en francés y suelen ser muy gráficas¹⁶²³. La reciente edición revisada según el manuscrito y aludida como Reducción Piano Urtext 2018 es una reducción orquestal a un piano a dos manos que proviene claramente de las cuatro manos de Samazeuilh¹⁶²⁴; la misma resulta más parca en estos conceptos, menos necesarios al dirigirse a dos manos: la paleta empleada en cuanto a signos de articulación en el *Klavier II* también es más reducida.

He aquí las marcas originales del manuscrito, que como otras¹⁶²⁵, fueron introducidas por Falla en su manuscrito en un estadio posterior –hecho que explica que no aparezcan en A7 o que si aparecen, sea a mano de Falla-; en este estudio indicamos, así mismo, el tratamiento que hacen de las mismas las ediciones revisadas de reciente aparición según el

¹⁶²² Así rezaban las notas anónimas que acompañaron al estreno de la obra, que acaeció el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid. Programas originales del estreno conservados en AMF FN 1916-006, -006bis-, -007, -008, -009 y -010.

¹⁶²³ Véase el capítulo [III, 6.2.] sobre la edición de Eschig del arreglo de Samazeuilh.

¹⁶²⁴ Véase el capítulo [III, 8.8.] para mayor información sobre la edición revisada Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁶²⁵ Véase el capítulo [III, 7.] sobre las indicaciones expresivas y metronómicas en las fuentes fundamentales manuscritas y editadas, en el que quedan definidas las distintas fases de introducción de información relativas a este parámetro, así como su génesis.

manuscrito Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018. Como sucede con las digitaciones originales, la segunda de ellas no informa de la proveniencia original de las mismas, parámetro que estimamos debiera ser corregido con carácter general.*

[I, 54] Piano, (*sopra*), entre paréntesis, para la mano izquierda, que debe tocar y marcar la primera de cuatro fusas en el registro medio mientras la mano derecha ejecuta las otras tres fusas en el mismo registro; A7 y A8 no incluyen nada. En cuanto a las ediciones de Eschig, las dos pianísticas incluyen la indicación en caracteres no cursivos, minúsculos y entre paréntesis, al igual que hace la edición orquestal de Eschig; las dos ediciones revisadas Urtext de 2018 también incluyen la anotación, en caracteres cursivos y sin paréntesis-. Urtext Partitura General 2018 no da información alguna al respecto^{1626*} y Urtext Reducción Piano 2018 incluye un asterisco que indica que la anotación proviene originalmente de Falla¹⁶²⁷.

[II, 156] Celesta, *m.d.* para los acordes escritos sobre el pentagrama único en clave de *fa* y que Falla adjudica a la mano derecha, a pesar de encontrarse en el registro medio-inferior del teclado¹⁶²⁸; la inscripción está incluida en A7 a mano de Falla y en A8 a color rojo –como es habitual en esta copia manuscrita-. La edición orquestal de Eschig y Urtext Partitura General 2018 incluyen la anotación –la primera en caracteres cursivos y la segunda en caracteres no cursivos¹⁶²⁹-. Urtext Partitura General 2018 no da información alguna al respecto*.

[III, 59-60] Piano, marcas consecutivas de *m.s/m.d.* para ordenar uno de los pasajes pianísticos más brillantes de la obra, donde el piano luce sólo –sin instrumentos que le acompañen- haciendo amplios *glissandi* que le llevan al registro agudo para finalizar en una cadencia a unisono con las dos manos tras un calderón; las mismas están incluidas en A7 a mano de Falla y en A8 a color rojo –como es habitual en esta copia manuscrita-. Las ediciones pianísticas de Eschig incluyen las indicaciones del reparto de manos –la versión de Samazeuilh en caracteres cursivos mayúsculos, y la edición de piano solo en caracteres cursivos minúsculos¹⁶³⁰-. La edición orquestal de

¹⁶²⁶ Esta edición revisada con el manuscrito no hace ninguna mención a la proveniencia de estas inscripciones, al igual que sucede con las digitaciones originales que incluye. Pensamos que tanto unas como otras deberían ser señaladas con la indicación de su carácter original; por ello pensamos que este aspecto debería ser corregido con carácter general en Urtext Partitura General 2018*. Aún así, marcamos el asterisco en cada uno de los supuestos de este apartado, refiriéndonos a la falta de información de este aspecto que estimamos fundamental.

¹⁶²⁷ En alemán, inglés y francés respectivamente, p. 8: “Die Bezeichnung *sopra* stammt vom Komponisten”; “The designation *sopra* was supplied by the composer”; “La désignation *sopra* est issue du compositeur”. Traducción al castellano: “La designación *sopra* proviene del compositor”.

¹⁶²⁸ Una vez más Falla demuestra aquí su oficio de pianista, al adjudicar este pasaje de la celesta a la mano derecha, que puede realizar una presión de ataque más consistente en la voz superior entre los dedos 4 y 5, mientras que la mano izquierda tendría que usar repetidamente el dedo 1 (pulgar) para conseguir dicho efecto.

¹⁶²⁹ Una vez más, esta edición revisada con el manuscrito no hace ninguna mención a la proveniencia de estas inscripciones, al igual que sucede con las digitaciones originales y las marcas *sopra/sotto* que incluye. Pensamos que todas ellas deberían ser señaladas con la indicación de su carácter original; por ello pensamos que este aspecto debería ser corregido con carácter general en Urtext Partitura General 2018*.

¹⁶³⁰ En estos compases la edición de la versión de Samazeuilh incluye las indicaciones relativas al reparto de manos en caracteres cursivos mayúsculos; pero otros fragmentos incluyen esta información en letras minúsculas, como por ejemplo en los compases [I, 217] y [I, 221], no siendo la elección de caracteres en

Eschig y Urtext Partitura General 2018 también incluyen las anotaciones –la primera en caracteres cursivos y la segunda en caracteres no cursivos . Urtext Partitura General 2018 no da información alguna al respecto*, y Urtext Reducción Piano 2018 incluye las mismas en caracteres cursivos minúsculos¹⁶³¹.

[III, 88-91] Celesta, marcas consecutivas de *m.s/m.d.* para ordenar el pasaje escrito en pentagrama único y que implica el cruce de la mano izquierda sobre la derecha en el compás [III, 91]; las mismas están incluidas en A7 a mano de Falla y en A8 a color rojo –como es habitual en esta copia manuscrita-. La edición de Eschig y Urtext Partitura General 2018 incluyen la anotación –la primera en caracteres cursivos y la segunda en caracteres no cursivos-. Urtext Partitura General 2018 no da información alguna al respecto*.

Abordamos ahora las marcas del **pedal de resonancia** (bajada *Ped.* y subida [*]¹⁶³²) y del **pedal una corda** en las ediciones de Eschig –versión Samazeuilh, parte piano, orquesta y piano- y en las ediciones de reciente aparición -Urtext Partitura General 2018 y Urtext Reducción Piano 2018-, en su cotejo con el manuscrito de Falla y mencionando también su paso por las copias manuscritas A7 y A8. Falla escribió escasas marcas de pedal en su manuscrito, a lápiz original, en pasajes muy concretos. Algunas pueden pertenecer a un periodo posterior, como indica el hecho de aparecer a mano de Falla en la copia A7. Dada la estética impresionista de la obra y el lenguaje pianístico empleado por Falla, la partitura podría haberse nutrido en mayor número de marcas de pedal, sin embargo da la impresión de que, más que resonancia en sentido literal, a través de ellas Falla buscaba una sonoridad especial. Las marcas de pedal *Ped.* acompañan a veces pasajes extensos, y otras veces acordes puntuales. Normalmente llevan asociadas el asterisco que indica la finalización de su empleo (es decir, la subida del pedal, a través del movimiento del pie que levanta el pedal), para que los apagadores del piano vuelvan a apoyarse sobre las cuerdas apagando la resonancia, sin embargo no siempre Falla indica este parámetro¹⁶³³. La primera marca no

mayúscula, por tanto, un criterio definido. La edición de piano solo de Eschig deja de incluir en este caso una de las marcas referidas al reparto de manos *m.d.*; en concreto la de la segunda parte del compás [III, 60], pentagrama superior, entre dos marcas de *m.s.*. Véase el capítulo [III, 8.7.] sobre las erratas en las ediciones pianísticas de Eschig.

¹⁶³¹ Recordemos el asterisco de Urtext Reducción Piano 2018 (p.8) del compás [I, 176], el cual alude tanto a las digitaciones como a las marcas del reparto de manos (*m.d/m.s.*) originales de Falla en su manuscrito. Véase nota 1576.

¹⁶³² Para indicar el empleo del pedal de resonancia del piano, es necesario marcar la bajada del pedal (*Ped.* o *P.*) y la subida del mismo (con un asterisco*). Aunque el asterisco es el mismo que hemos empleado en este capítulo y en los previos [III, 6.] y [III, 8.] para indicar las correcciones pendientes de las dos ediciones Urtext 2018, en este caso el asterisco refleja el signo que convencionalmente es usado para indicar la subida (literal) del pedal derecho de resonancia y que técnicamente implica el reposo de los apagadores sobre las cuerdas, cortando por tanto el sonido.

¹⁶³³ La copia A7 suele ser fiel reflejo del manuscrito, como es habitual, también en este parámetro, salvo cuando las marcas fueron introducidas por Falla en un estadio posterior; la copia A8 no marca nunca los

aparece hasta el compás [I, 116], ligada a los arpeggios octavados y en registro medio agudo sobre la nota *re* en la dinámica de *pp* (*pianissimo*). En esta ocasión, al igual que en [I, 176] y junto a dinámicas en *piano*, aparece la marca de *2Ped*, es decir, requiere que los dos pedales –el de resonancia y una *corda*- sean activados, probablemente buscando esa sonoridad aterciopelada del piano tan recurrente en la música impresionista. De hecho, la escritura de estos pasajes es ampliamente reflejo de esa estética pianística de principios de siglo XX; como sabemos la obra fue inspirada por los maestros franceses, en especial por la música de Debussy, a quien Falla admiraba profundamente. Otras veces, como al final del primer movimiento, Falla busca la unión de los acordes, en una técnica habitual del pedal derecho del piano. Cuando emplea el pedal en los acordes, parece que Falla piensa en la brillantez de la sonoridad, corta y a modo de ráfaga, dejando en el ambiente una sonoridad *cuasi* mágica –[II, 51] y [III, 174]-; aunque también sabe emplearlo a modo de brillantez dinámica junto a la indicación de *sffz* (*sforzando*) –[II, 67]- o de *ff* (*fortissimo*) en [III, 109] y su pasaje rítmico-percusivo en registro medio grave. Otra técnica del pedal usada por Falla es empleada en las melodías a modo de *copla* del tercer movimiento, con ambas manos “cantando” octavadas en el registro agudo –[III, 49]-. Y, por supuesto, en los amplios *glissandi* ascendentes y descendentes con ambas manos –[III, 59-60]-.

Rara vez hay homogeneidad en el traslado de la información entre las distintas fuentes manuscritas y editadas, constituyéndose cada una de ellas en partituras únicas y, podríamos decir, un tanto caprichosas. Pensamos que sería conveniente proceder a una edición revisada con la indicación de todas las marcas de pedal de Falla en su manuscrito¹⁶³⁴. La copia A8 no incluye ni usa una sola vez el asterisco que indica la subida del pedal para acabar con la resonancia, demostrando que su copista no dio importancia a dicha marca, o que, quizás, la desconocía.

Samazeuilh también marcó el empleo de los pedales del piano en su reducción pianística orquestal, incluyendo los signos de subida y bajada (literal) de los pedales en pasajes concretos; al ser un arreglo para cuatro manos, dichas marcas aparecen siempre en el pentagrama doble del pianista II (*SECONDA*), que al situarse en la parte más grave del teclado, es el encargado de su empleo. La amplia introducción orquestal del movimiento I comienza precisamente con el reflejo de estas marcas, las cuales se acoplan a la línea

asteriscos de subida del pedal (quizás por desconocimiento), mientras que sí refleja su bajada *Ped.*, siempre a color rojo.

¹⁶³⁴ En las dos ediciones Urtext de reciente aparición, el estudio de las marcas originales de los pedales no es todo lo riguroso que se hubiera deseado, procediendo a estudiar el detalle en este capítulo; las mismas han visto la luz a raíz del hallazgo del manuscrito llevado a cabo en esta investigación.

melódica de la mano izquierda del pianista II (*PRIMA*), interpretada por las violas en la versión original: tras indicar el empleo de ambos pedales *2Ped.* en [I, 1], al arreglista anotó (*sempre simile*) en [I, 2], prolongándose dichas acciones; el arreglista claramente buscaba una sonoridad velada para este comienzo. También incluyó marcas referidas al pedal de resonancia en determinados pasajes de los compases [I, 55-68], marcando tanto la activación del pedal como el asterisco de finalización. El movimiento III comienza con la marca *Ped.* sin más en [III, 1], y finaliza con numerosas inscripciones alusivas a este parámetro desde el compás [III, 201] -*2Ped.*- hasta [III, 215], poco antes del final de la obra. La reciente edición revisada según el manuscrito y aludida como Reducción Piano Urtext 2018 es una reducción orquestal a un piano a dos manos que proviene claramente de las cuatro manos de Samazeuilh¹⁶³⁵; la misma resulta más parca en estos conceptos: el *Klavier II* carece de marcas referidas a los pedales.

En este estudio indicamos también el tratamiento que hacen de estas marcas las ediciones revisadas según el manuscrito Urtext Reducción Piano 2018 y Urtext Partitura General 2018, señalando el supuesto con un [*] cuando se hace necesaria alguna corrección o inclusión. Como sucede con las digitaciones originales y con las marcas referidas al reparto de manos, la segunda de ellas no informa de la proveniencia original de estas marcas, parámetro que estimamos debiera ser corregido con carácter general. En esta caso tampoco Urtext Reducción Piano 2018 hace la aclaración entre sus páginas*.

Basándonos en las anotaciones originales del manuscrito, he aquí su análisis¹⁶³⁶:

[I, 116], *2Ped.* en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext). Falla indica la bajada del pedal de resonancia y de una *corda*¹⁶³⁷. En las cinco ediciones falta el asterisco para levantar el pedal, al igual que en el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo, que es el color empleado por su copista para este tipo de indicaciones. Urtext Reducción Piano 2018 añade *2P* y Urtext Partitura General 2018 refleja *2Ped.*

[I, 124], *Ped.* en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext). Falta el asterisco para levantar el pedal en las cinco ediciones, al igual que en el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

¹⁶³⁵ Véase el capítulo [III, 8.8.] para mayor información sobre la edición revisada Urtext Reducción Piano 2018.

¹⁶³⁶ No marcaremos como error de las ediciones Urtext las anotaciones que, aún siendo incompletas o erróneas, sean reflejadas de la misma forma que en el manuscrito original de Falla.

¹⁶³⁷ Al igual que en los compases [I, 146 y 176].

[I, 128], signo de *Ped.* al inicio del compás y asterisco para levantarlo con la quinta corchea -6/8- en la partitura para piano y orquesta, en Urtext Reducción Piano 2018 -*P*- y en Urtext Partitura General 2018 -*Ped.*-; a semejanza del manuscrito. Aparece igual en A7; en A8 figura tan sólo el signo de *Ped.* Faltan ambas marcas en las ediciones pianísticas de Eschig (arreglo de Samazeuilh y piano solo)¹⁶³⁸.

[I, 130], *Ped.* en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext). Falta el asterisco para levantar el pedal en las cinco ediciones, al igual que en el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[I, 134], *Ped.* en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext). Falta el asterisco para levantar pedal en las cinco ediciones, al igual que en el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[I, 146], faltan las marcas de bajada de pedal -resonancia y una *corda*- y asterisco de subida en las cinco ediciones, en A7 y en A8¹⁶³⁹. El manuscrito indica *2Ped*, sin asterisco de subida.*

[I, 176] *2Ped.* en manuscrito, en A8 y en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext); en A7 la marca resulta añadida a color violeta a mano de Falla¹⁶⁴⁰. En todas ellas falta el asterisco para levantar el pedal, al igual que en el manuscrito¹⁶⁴¹; con la sola y única marca de [I, 176] podría parecer que Falla quiere sugerir el empleo de ambos pedales en todo el pasaje que se prolonga hasta [I, 200], sin explicitar, sin embargo, su concreto empleo¹⁶⁴². En A7 aparece incluida la misma marca en un estadio posterior a mano de Falla. Urtext Reducción Piano 2018 añade *2P* y Urtext Partitura General 2018 *2Ped.*

[I, 216-224], hay que revisar las marcas consecutivas en este pasaje de bajada del pedal *Ped.* y el asterisco de subida. El manuscrito -que resulta confuso en las barras de compás de los compases [I, 217-218-219], afectando al copista de A7¹⁶⁴³ - incluye

¹⁶³⁸ El supuesto es incluido en el gráfico de erratas del capítulo [III, 8.].

¹⁶³⁹ El supuesto es incluido en el gráfico de erratas del capítulo [III, 8.].

¹⁶⁴⁰ Véanse los capítulos [III, 3.1.3.] sobre colores y grafías en A7 y [III, 3.4.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en A7. Las marcas violetas han sido ubicadas en la fase intermedia3, junto a las marcas metronómicas azules, en fechas aproximadas a junio de 1920. Véase el supuesto de [III, 122-123] en relación a los pedales originales de Falla, por cuanto la marca *Ped* también fue añadida en A7 por Falla a color violeta.

¹⁶⁴¹ A partir de aquí, cuando no mencionamos alguno de los signos del proceso de activación y desactivación del pedal de resonancia (el de bajada *Ped.* o el asterisco de subida) es porque el manuscrito no lo incluye a mano de Falla. Pensamos que se haría necesario incluir un sistema de pedal para este pasaje que se inicia en [I, 176], o al menos, sugerirlo.

¹⁶⁴² El pasaje pianístico melódico es muy similar al de la introducción orquestal de inicio de la obra en la reducción de Samazeuilh (Piano II *PRIMA*), quien sí marcó el empleo de ambos pedales (resonancia y una *corda*) en [I, 1], seguido de la anotación (*sempre simile*).

¹⁶⁴³ Falla realiza en su manuscrito dos barras curvas tras el compás [I, 218] del piano que enlazan con las barras de compás rectas de los pentagramas superiores e inferiores; ellas provocan la impresión de que el pentagrama doble del piano cuenta con un compás más que el resto de líneas instrumentales, a pesar de que la

el signo de bajada en los compases [I, 216, 218, 220, 222 y 224] pero no incluye los asteriscos de subida. Las ediciones incluyen los mismos signos de bajada en los compases citados, incluyendo además de forma un tanto arbitraria los asteriscos de subida¹⁶⁴⁴ –que no aparecen de igual forma en las distintas ediciones-¹⁶⁴⁵. A semejanza del manuscrito, A7 no incluye asteriscos de subida del pedal de resonancia y deja de reflejar la marca *Ped.* en [I, 224], marcada por Falla en la prueba editorial AMF XLIX B10 (del arreglo de Samazeuilh)¹⁶⁴⁶ y que nunca fue añadida en las ediciones pianísticas de Eschig (al igual que el resto de marcas de esta prueba)¹⁶⁴⁷. A8 no incluye el *Ped.* de los compases [I, 216] y [I, 224], sí el de los compases [I, 218, 220 y 222], y ningún asterisco de subida¹⁶⁴⁸. Urtext Reducción Piano 2018 señala *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*; ambas ediciones señalan todos los asteriscos de subida del pedal correspondientes, salvo en [I, 225]¹⁶⁴⁹.*

[I, 226-243], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) incluyen los signos de *Ped.* que unen los acordes¹⁶⁵⁰, así como los asteriscos del manuscrito –compases [I, 227-231-239-241]¹⁶⁵¹-.* En [I, 237] Falla escribe *simile* en su manuscrito tras el primer signo de *Ped.* (hay tres signos de pedal en el compás), dando a entender que siguen valiendo los pedales indicados en los compases casi idénticos previos [I, 235-236]. A7 copia las indicaciones del manuscrito, salvo las primeras de subida y bajada de los compases [I, 226-227], que resultaron añadidas en un estadio posterior en el manuscrito. A8 incluye los signos de bajada de *Ped.* en rojo, pero ningún asterisco

verticalidad del material musical es correcto. La confusión termina con el compás [I, 220], que abre nueva página en el manuscrito. El copista de A7 malentendió las barras curvas de Falla comprimiendo la notación musical pianística de los compases [I, 217-218] entre las barras de compás de [I, 217], causando silencio durante los dos siguientes compases [I, 218-219] (este último abre nueva página en la copia A7, provocando el único desfase gráfico existente entre manuscrito y A7, que se prolonga hasta el final del movimiento I, compás [I, 243]). En su revisión de A7 Falla traza una flecha con las notas que exceden del compás [I, 217] indicando que pertenecen al compás siguiente.

¹⁶⁴⁴ Dado que el manuscrito no refleja asteriscos relativos a la subida del pedal en este pasaje de los compases [I, 216-225], pensamos que los mismos pudieron ser incluidos durante el proceso editorial del arreglo de Samazeuilh, dando lugar a los reflejados en la edición de piano solo de Eschig en [I, 217-221-223], complementados por el de [I, 219] que resultó añadido por Falla en B9 (p. 23). Desconocemos si la copia pianística manuscrita contaba con la marca de los asteriscos, ausentes todos ellos en el manuscrito.

¹⁶⁴⁵ La edición orquestal de Eschig refleja asterisco de finalización del pedal de resonancia en los compases [I, 219-221-223], en respuesta a su activación previa de los compases [I, 218-220-222]; de esta forma, la de los compases [I, 216 y 224] quedan inconclusos. La edición de piano solo de Eschig refleja asterisco de finalización del pedal de resonancia en los compases [I, 217-221-223], mientras que la edición del arreglo de Samazeuilh lo incluye en [I, 217, 219, 221, 223], resultando la más correcta; el asterisco de [I, 219] es añadido por Falla en la prueba editorial B9 (p. 23), a color rojo, apareciendo ya corregida en B10.

¹⁶⁴⁶ Presumiblemente fue una marca introducida por Falla en su manuscrito en una fase posterior; es evidente el interés de Falla en ella, remarcándola en la prueba editorial B10 del arreglo de Samazeuilh, tanto en el pentagrama del piano como en el margen lateral de la página 23 del ejemplar.

¹⁶⁴⁷ Este supuesto se encuentra reflejado en el capítulo [III, 8.7.] sobre la edición de Eschig del piano solo de *Noches*.

¹⁶⁴⁸ El supuesto [I, 224] es incluido en el gráfico de erratas del capítulo [III, 8.].

¹⁶⁴⁹ Ninguna fuente manuscrita o editada incluye el asterisco que debería señalar la finalización de la activación del pedal de resonancia del compás [I, 224] y que se correspondería con el final del compás [I, 225]; el material musical pianístico en estos compases consiste en un *glissando* que se va “desintegrando” en velocidad hacia el registro medio del piano, el cual requiere un “medio pedal” para terminar levantándolo del todo. Aún así, consideramos que debería ser expresado en las partituras.

¹⁶⁵⁰ En este pasaje final del movimiento I se alternan pedales de resonancia que enlazan acordes (sin necesidad de señalamiento de asterisco de subida) con pedales de resonancia que finalizan (con su correspondiente asterisco de subida); es por ello que abundan las marcas de *Ped.* o *P.* sobre los asteriscos.

¹⁶⁵¹ Las distintas fuentes cometen diferencias: A7 no incluye el asterisco de [I, 231], A8 no incluye ninguno, la edición de Eschig y Urtext Partitura General 2018 no incluyen el de [I, 239], las ediciones pianísticas y Urtext Reducción Piano 2018 no señalan *Ped.* en [I, 238].

de subida (igual que en el supuesto anterior). A8, la edición de orquesta y piano de Eschig y Urtext Partitura General 2018 reflejan el *simile* del manuscrito del compás [I, 237] olvidando incluir el asterisco de [I, 239]*, mientras que las ediciones pianísticas de Eschig y Urtext Reducción Piano 2018¹⁶⁵² resultan confusas¹⁶⁵³ porque dejan de señalar el cambio necesario de pedal en el acorde del compás [I, 238], afectado por el *simile* en las otras fuentes que, en este caso, resulta ausente.* Urtext Reducción Piano 2018 señala *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[II, 51], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.* y el asterisco de subida (salvo A8), al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[II, 59], el manuscrito incluye el signo de *Ped.* pero no el asterisco de subida. A7, las ediciones pianísticas de Eschig y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 imitan al manuscrito, mientras que A8 y la edición orquestal de Eschig no incluyen la marca. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[II, 67], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.*, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7. A8 no indica nada. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[II, 97], en las ediciones pianísticas de Eschig falta el signo de bajada del pedal *Ped.* La edición orquestal de Eschig y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 sí lo incluyen¹⁶⁵⁴, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[II, 150], en la edición de piano de Eschig y en A8 falta el asterisco para levantar el pedal en [II, 151]. La edición de Samazeuilh, la orquestal y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 lo incluyen¹⁶⁵⁵, al igual que el manuscrito, que también señala *Ped.* para la bajada. A7 aparece igual que el manuscrito. A8 y todas las ediciones incluyen el signo de bajada del pedal *Ped.* Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

¹⁶⁵² Una vez más sale a relucir la proveniencia de Urtext Reducción Piano 2018 desde la edición del arreglo de Samazeuilh de Eschig.

¹⁶⁵³ Los supuestos de [I, 238] y [I, 239] son incluidos en el gráfico de erratas del capítulo [III, 8.].

¹⁶⁵⁴ Urtext Reducción Piano 2018 y Eschig en la edición del arreglo de Samazeuilh se diferencian en este caso concreto. El hecho de que en este supuesto, y en otros que siguen, las ediciones pianísticas de Eschig se alejen del resto de fuentes manuscritas y editadas, parece sugerir que las marcas ausentes no estaban contempladas en la parte pianística manuscrita desde la cual se llevaron a cabo las mismas. Véanse notas 1656, 1657 y 1659.

¹⁶⁵⁵ En relación a las ediciones pianísticas de Eschig, este supuesto aparece diferenciado en una y otra: el asterisco de [II, 151] aparece contemplado con normalidad en el ejemplar XLIX B9, p.37; este hecho indica que la corrección habría sido previa a esta prueba editorial. Recordemos que con anterioridad a B9 existió una primera fase de corrección referida a las copias manuscritas del piano principal y de la reducción orquestal (así como a la copia del manuscrito de Samazeuilh), antes de ser realizado el montaje gráfico de los dos contenidos en su conjunto. Para la definición de las fechas de las distintas fases de corrección véase el recordatorio temporal incluido en este apartado.

[III, 41], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.*, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 49], en las ediciones pianísticas de Eschig falta el signo de bajada del pedal *Ped.* La edición orquestal y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 sí lo incluyen¹⁶⁵⁶, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 59], en las ediciones pianísticas de Eschig falta el signo de bajada del pedal *Ped.* La edición orquestal y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 sí lo incluyen¹⁶⁵⁷, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 68], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.*, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 109], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.*, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7. A8 no indica nada. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 114-115], en las ediciones pianísticas de Eschig faltan los signos de bajada del pedal *Ped.* y los asteriscos de subida en ambos compases, que son idénticos. A8, la edición orquestal y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 incluyen tan sólo el signo de bajada *Ped.* en ambos compases*; sin embargo el manuscrito incluye los dos signos en [I, 114], indicando repetición literal del material musical en [I, 115]. A7 emplea el mismo signo de repetición literal de Falla, incluyendo tan sólo el signo de bajada *Ped.*, lo que indica que el asterisco de subida del pedal fue añadido más tarde¹⁶⁵⁸. Todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) y A8 reescriben el material musical en el compás [I, 115]. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 117], en las ediciones pianísticas de Eschig falta el signo de bajada del pedal *Ped.* La edición orquestal y las dos ediciones revisadas Urtext 2018 sí lo incluyen¹⁶⁵⁹, al igual que el manuscrito. Aparece igual en A7 y en A8 en rojo. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

¹⁶⁵⁶ Urtext Reducción Piano 2018 y Eschig en la edición del arreglo de Samazeuilh se diferencian en este caso concreto. Véase nota 1654.

¹⁶⁵⁷ Urtext Reducción Piano 2018 y Eschig en la edición del arreglo de Samazeuilh se diferencian en este caso concreto. Véase nota 1654.

¹⁶⁵⁸ El supuesto es incluido en el gráfico de erratas del capítulo [III, 8.].

¹⁶⁵⁹ Urtext Reducción Piano 2018 y Eschig en la edición del arreglo de Samazeuilh se diferencian en este caso concreto. Véase nota 1654.

[III, 122-123], en todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) faltan los asteriscos de subida en ambos compases, que son idénticos¹⁶⁶⁰*. El manuscrito incluye ambos signos de bajada y subida del pedal en [I, 122], indicando repetición literal del material musical en [I, 123]. A7 emplea el mismo signo de repetición literal de Falla, incluyendo tan sólo el signo de bajada *Ped.*, que además resulta añadido por Falla a color violeta en un estadio posterior¹⁶⁶¹; el hecho de no reflejar A7 el asterisco de subida sugiere que haya sido un añadido de Falla posterior. Las cinco ediciones y A8 reescriben el material musical en el compás [I, 122], pero A8 no indica signo de pedal alguno. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

[III, 174], todas las ediciones (las de Eschig y Urtext) indican el signo de *Ped.* y el asterisco de subida, al igual que el manuscrito. Además la edición para piano y orquesta y Urtext Partitura General 2018 incluyen una línea entrecortada entre ambos signos de subida y bajada del pedal, al igual que hace Falla en su manuscrito. Aparece igual en A7. A8 no indica nada. Urtext Reducción Piano 2018 añade *P* y Urtext Partitura General 2018 *Ped.*

¹⁶⁶⁰ Se trata de un caso casi idéntico al de los compases [III, 114-115], con un material pianístico igual en ambos pasajes, con la sola variación de que la mano derecha es una octava más alta en [III, 122-123]; sin embargo en este caso, las ediciones pianísticas de Eschig sí incluyen el signo *Ped.*

¹⁶⁶¹ Véanse los capítulos [III, 3.1.3.] sobre colores y grafías en A7 y [III, 3.4.] sobre la cronología de las fases de introducción de marcas en A7. Las marcas violetas han sido ubicadas en la fase intermedia³, junto a las marcas metronómicas azules, en fechas aproximadas a junio de 1920. Véase el supuesto de [I, 176] en relación a los pedales originales de Falla, por cuanto la marca *2Ped* también fue añadida en A7 por Falla a color violeta.

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL
DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

**SECCIÓN IV.
CONCLUSIONES.**

SECCIÓN IV. CONCLUSIONES

1. Conclusiones.

Las conclusiones de este trabajo de investigación son varias y trascendentales para la comprensión total de la obra de Manuel de Falla *Noches en los jardines de España*, Impresiones sinfónicas para piano y orquesta.

La conclusión primera es que el manuscrito original de Manuel de Falla no se ha perdido, como se creía en las últimas décadas, sino que se halla perfectamente conservado en la *Staadtbibliothek* de Winterthur, como elemento integrante del legado *Rychenberg* del mecenas suizo Werner Reinhart, bajo la signatura Dep RS 19/2. Fue hallado en 2016 por la autora de este trabajo de investigación, a raíz de la lectura y análisis de la correspondencia seleccionada y conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada, entre otros documentos. Se trata del regalo que Falla quiso hacer a Reinhart en agradecimiento a la invitación que le cursó para asistir en 1926 al cuarto festival de la ISCM (International Society for Contemporary Music) celebrado en Zurich, aprovechando la programación del *Retablo de Maese Pedro* el día 20 de junio en doble función. A través de sus 105 páginas de música notada a lápiz y mano de Falla, el manuscrito es un documento que se constituye en un palimpsesto que incluye anotaciones, correcciones y añadidos efectuados con diversas herramientas de escritura, también a color. La mayoría de las mismas pertenecen a Falla, que volcó en su manuscrito las transformaciones que la obra fue asumiendo tras las primeras interpretaciones, siempre acorde a su gran oficio de compositor metódico y perfeccionista. Estas correcciones y añadidos se presentan en este trabajo catalogadas según la herramienta de escritura, teniendo cada una sus propias características de color, grosor, tamaño, y perteneciendo cada una de ellas a un periodo temporal, cuya determinación ha causado no pocas complicaciones. La escritura original a lápiz de Falla subyace siempre en la base del documento, salvo en los pasajes que han sido reescritos con herramientas de escritura distintas o que se han visto afectados por el empleo del borrador, haciendo desaparecer algunas marcas de origen. La partitura nos desvela el

contenido musical tal cual fue concebido por Falla en su origen, así como las transformaciones que fue asumiendo en los años siguientes a su estreno. Además, refleja marcas que provienen de su empleo como partitura de trabajo en manos de directores que trabajaron, ensayaron e interpretaron la obra.

Deriva de todo esto una segunda conclusión intrínsecamente fundamental, como es el hecho de que desde el estreno de *Noches* en 1916 hasta su edición en 1923 por parte de Max Eschig, el manuscrito original de la obra a lápiz y mano de Falla fue recibiendo correcciones y modificaciones de manera casi permanente en el tiempo, a modo de un *work in progress*, a la vez que se constituía en partitura de trabajo de directores que, de la misma forma, fueron volcando anotaciones en la misma. El contenido original y primigenio de *Noches en los jardines de España*, tal cual se pudo escuchar el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid durante su estreno bajo la dirección del Maestro Fernández Arbós al mando de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dista del que Falla fue reelaborando a medida que se fueron sucediendo las primeras interpretaciones de la obra y que Falla atendió desde su faceta de director, de pianista o de mero oyente. El manuscrito de 1916, por tanto, fue probablemente un documento escueto de papel pautado con fondo amarillento y escritura a lápiz que se fue enriqueciendo durante los años sucesivos con anotaciones y colores para conformarse en la partitura que podemos observar hoy en Winterthur. El documento está firmado por Falla y fechado en 1915 en la última página; y las fases temporales de introducción de las distintas anotaciones en el mismo por parte de Falla han sido contextualizadas en base al contenido aportado y a la herramienta usada. Gran parte de éstas responden a un lápiz de escritura idéntica al lápiz original del manuscrito, lo que en un principio pudo provocar en nosotros la impresión de ser inscripciones originales; referidas a marcas metronómicas y expresivas, a dinámicas, a signos de articulación o al empleo de los pedales del piano, se integraban a la perfección entre las anotaciones de origen, tanto en un sentido gráfico como de contenido. Sin embargo, el puzzle no encajaba a raíz del cotejo con el resto de nuestras fuentes fundamentales manuscritas, representadas por dos copias orquestales manuscritas de *Noches* anteriores a 1923¹⁶⁶² (XLIX A7 y A8)¹⁶⁶³, y los materiales instrumentales

¹⁶⁶² 1923 es el año en el que vio la luz la edición de Eschig de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta.

¹⁶⁶³ La nomenclatura de las fuentes procede del musicólogo Antonio Gallego, según refleja en su *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos) 1987, p. 132. El número romano XLIX se refiere a la obra *Noches en los jardines de España*; la

manuscritos del estreno llevado a cabo por la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1916 (MAT.A8)¹⁶⁶⁴. Lamentablemente ninguna de estas fuentes aparece fechada, dato que habría aportado luz sobre este complejo proceso de contextualización, datación y análisis de las fuentes; sin embargo, el estudio de las distintas inscripciones, su cotejo en cada una de las fuentes, así como el reflejo que hacen de las mismas las ediciones ya históricas de Eschig nos ha proporcionado datos relevantes y suficientes como para poder establecer la procedencia, génesis, creación, autoría, finalidad y otros datos fundamentales de cada una de ellas. Para ello ha sido necesario documentarse ampliamente y formarse en el sistema de copiado de partituras con anterioridad a 1923, así como en los procesos editoriales de entonces en España y en Francia.

Entre los retos fundamentales de este extenso trabajo de investigación estriba la necesidad de determinar la procedencia del contenido de las distintas ediciones de *Noches en los jardines de España* publicadas por Eschig en sus distintas versiones, las cuales se constituyen en nuestras fuentes fundamentales editadas (junto a las pruebas editoriales a las cuales hemos tenido acceso): edición del arreglo de Samazeuilh con la orquesta reducida a un piano a cuatro manos (1922), edición del piano solo (1923), edición para piano y orquesta (1923) y materiales orquestales (1923). Esta necesidad deriva del distinto reflejo que hacen las diversas ediciones del contenido musical de la obra, no sólo en relación a las erratas que presentan, sino también en cuestiones de notación y otros parámetros que resultan o no incluidos en las mismas. Los ejemplares de Eschig se cuentan entre las partituras que directores, músicos y pianistas de todo el mundo poseemos en nuestras bibliotecas musicales; y pensamos que así continuará siendo durante varias generaciones. Al estar en vigor los derechos de autor durante 70 años en España, tan sólo recientemente se ha abierto la opción de que la obra pueda ser editada por nuevas firmas, hecho que se ha visto potenciado por el hallazgo del manuscrito a raíz de esta investigación. Es por ello que en fechas recientes (2018) han aparecido dos nuevas ediciones revisadas Urtext (G. Henle Verlag en un nuevo arreglo de reducción orquestal a un piano a dos manos y Breitkopf & Härtel en su versión original para piano y orquesta). Hasta entonces las ediciones de Eschig en sus diferentes versiones han sido las

copia A7, conservada en el Archivo Manuel de Falla de Granada, ya era conocida y se encuentra catalogada como tal en la publicación. La copia A8 es un hallazgo propio de esta investigación y su nomenclatura persigue la continuación del trabajo de Gallego.

¹⁶⁶⁴ Los materiales manuscritos del estreno de *Noches en los jardines de España* constituyen un hallazgo propio de esta investigación y su nomenclatura persigue la continuación del trabajo de Gallego. Véase la nota inmediatamente anterior.

únicas protagonistas de la difusión de *Noches* durante casi un siglo de historia musical (1923-2020). La imposibilidad de acceso al manuscrito original, así como la desidia general en cuanto a la edición rigurosa de las partituras del repertorio español, que editó y publicó multitud de obras muchas veces en condiciones de profunda confusión, ha propiciado que estas ediciones históricas se hayan mantenido tal cual fueron publicadas entonces, sin la corrección de sus errores, algunos consabidos y otros desconocidos hasta hoy. La realidad es que, en su cotejo con el manuscrito, estas partituras contienen diferencias con él, pero también entre sí mismas. Podríamos decir que este hecho nos sorprende, sin embargo, es razonable teniendo en cuenta la situación ya expuesta de un manuscrito en constante evolución y la existencia de otras copias manuscritas de la obra que reflejaban un contenido diferenciado y responsablemente acorde con el momento evolutivo de la misma. Otro factor a tener en cuenta es la profesionalidad y fidelidad de los copistas, piezas fundamentales en el proceso de difusión y edición de entonces, los cuales ejercieron una labor de inmensa responsabilidad que no siempre fue reconocida ni asumida como tal por el gremio musical general. Sin embargo ellos (los copistas) son los absolutos protagonistas de la transmisión musical de esta época, en la que el mundo editorial comenzaba a funcionar; durante muchos años sus partituras manuscritas sirvieron de modelo a las futuras ediciones y convivieron con los primeros ejemplares de partituras editadas, hasta que finalmente el nuevo sector se impuso de modo lógico y necesario.

En lo referente a la hipótesis de cuál es la fuente manuscrita desde la que se realizó la edición de *Noches* de Eschig, el abanico de posibilidades se abre como un interrogante de difícil respuesta. La lectura reiterada de correspondencia¹⁶⁶⁵ puesta en común con el análisis profundo de las distintas fuentes manuscritas y editadas, así como de las pruebas editoriales de corrección¹⁶⁶⁶, nos ha llevado a la determinación de unas conclusiones que estimamos de gran trascendencia:

¹⁶⁶⁵ El Archivo Manuel de Falla de Granada cuenta con innumerable correspondencia de Falla intercambiada con los protagonistas del mundo artístico musical español y francés de la época; nos hemos centrado en el círculo más próximo a nuestro objeto de investigación, que incumbe a su editor Max Eschig, a directores como Ansermet, Fernández Arbós o Pérez Casas, entre otros, o a instituciones musicales del momento, tales como la Sociedad de Autores Españoles o la Sociedad Nacional de Música.

¹⁶⁶⁶ Nos referimos a las pruebas editoriales de Eschig XLIX B9 y B10 sobre el arreglo de Samazeuilh de *Noches* y a los ejemplares orquestales de bolsillo de Eschig XLIX B2 y B3, todos ellos marcados por Falla y conservados en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

1. La edición de Eschig de *Noches en los jardines de España* en su versión original para piano y orquesta (1923) se llevó a cabo desde la copia manuscrita A8, la cual a su vez provenía de la copia manuscrita A7, que fue fiel reflejo del manuscrito original de Falla en el momento evolutivo en que el mismo se encontraba en fechas cercanas a junio de 1920; como sabemos, aún hubieron de pasar tres años hasta la efectiva edición de Eschig, tiempo durante el cual el manuscrito continuó recibiendo cambios, supresiones y añadidos. El contenido de A7, por tanto, quedó obsoleto en los parámetros modificados; aunque la copia se vio envuelta en varios procesos de actualización (a mano de Falla y de terceros), las anotaciones posteriores a su efectiva entrega en manos de Eschig quedaron necesariamente fuera de la partitura, la cual se encontraba en París desde junio de 1920, inmersa en los pasos preparatorios de edición. Para ello, el documento viajó a Leipzig (Alemania), donde recibió las marcas en alemán que muestra su portada, así como otras inscripciones dirigidas al proceso editorial en marcha. Sin embargo, la dilatación de los tiempos en la consecución de la edición de Eschig, debida a múltiples factores, hizo necesaria la elaboración de una nueva copia manuscrita de la obra que reflejara, por un lado, las numerosas actualizaciones de la partitura devenidas en los últimos años, y por otro, el maquetado gráfico marcado entre las páginas de A7 por los grabadores de Eschig; junto a los copistas, ellos (los grabadores) constituyen la otra pieza fundamental en los procesos editoriales de la época. En una labor que tampoco ha sido reconocida como merece, su responsabilidad era inmensa, procediendo a elaborar las planchas de edición según un plan de maquetado preconcebido con anterioridad que debía responder a la mejor visualización de la notación musical desde el punto de vista del intérprete (directores y músicos), así como atender al más correcto paso de las páginas. Esta nueva partitura es la copia A8 –o similar¹⁶⁶⁷–, cuya factura ubicamos casi dos años después (en los primeros meses de 1922), y que refleja un contenido más actualizado que A7 en un número de páginas significativamente menor (de 105 pasamos a 82); su existencia, hasta ahora desconocida, así como su relevancia en la génesis de la edición de *Noches* es absolutamente fundamental, porque posibilitó finalmente la concreción real de una

¹⁶⁶⁷ Hablaremos siempre de la copia A8 -o similar- porque no podemos afirmar que esta copia fuera físicamente la que asumió el papel editorial que le estamos otorgando; si no fue ella, tuvo que ser otra de muy similares características -en cuanto al contenido y visualización gráfica- que se halle en paradero desconocido. Las dudas vienen principalmente por dos motivos: por carecer de marcas de los grabadores (que podrían ser en alemán, como refleja A7) y por la calidad de la copia que, siendo absolutamente fiel y sintética, demuestra poca atención a parámetros esenciales como las claves o la armadura.

edición de la partitura, como base documental que contemplaba de forma unívoca y consensuada todos los parámetros a incluir en la misma¹⁶⁶⁸.

Las dos copias manuscritas empleadas en el proceso editorial de *Noches* denotan características muy distintas, casi opuestas; el copista de A7 (de la Sociedad de Autores Españoles) refleja siempre fidelidad máxima a su modelo el manuscrito y sumo cuidado en el reflejo de las anotaciones, las cuales aparecen reflejadas casi con mimo y ensimismamiento, mientras que el copista de A8 (anónimo) recrea una copia mucho más desenfadada, con ausencia de parámetros relevantes (las claves, entre otros), y más moderna en su aspecto (a dos colores, negro y rojo). A pesar de su enorme trascendencia, el copista de A8 no fue todo lo riguroso que habríamos deseado, además su formación musical denota un nivel tan sólo discreto, llevándole a cometer errores que responden a su limitado conocimiento; la copia denota una mínima intervención de Falla que en ningún caso atiende a una revisión de la partitura propiamente dicha, sino a la anotación de alguna marca sin gran relevancia¹⁶⁶⁹. Con toda probabilidad el compositor no juzgó necesario revisar un contenido manuscrito ya seleccionado y sintetizado que habría tenido la oportunidad de corregir en las debidas pruebas editoriales del proceso. Por tanto, mientras que A7 fue objeto de revisión y actualización constante por parte de Falla, la copia A8 careció de dicho proceso, siendo, sin embargo, la máxima responsable del contenido que refleja la edición orquestal de Eschig. Aunque la correspondencia entre Eschig y Falla no es clara en la mención de estas y otras fuentes manuscritas, podemos concluir que la influencia de la copia A8 en la edición de *Noches* en su versión original para piano y orquesta de 1923 es definitiva; el reflejo casi idéntico de todos sus parámetros, así como de gran parte de sus erratas, es claro y concluyente¹⁶⁷⁰.

2. La edición de Eschig de *Noches en los jardines de España* en sus versiones pianísticas se llevó a cabo desde una copia manuscrita que incluía tan sólo el papel pianístico solista; la copia fue realizada en España y enviada a Eschig en junio de 1920 y nos es desconocida. Tampoco hemos podido localizar otras copias manuscritas de la parte del

¹⁶⁶⁸ La copia A8 es contemplada por primera vez en este trabajo de investigación, por cuanto ha resultado históricamente desconocida; las dos ediciones Urtext de reciente aparición (2018) no contemplan su cotejo, hecho que, dada su relevancia, supone que las mismas nos resulten incompletas.

¹⁶⁶⁹ En la investigación justificamos un posible paso de A8 por manos de Falla, a través de ciertas marcas que refleja el documento, las cuales nos han planteado la posibilidad de dicha hipótesis.

¹⁶⁷⁰ Los capítulos [III, 7.] sobre la génesis y evolución de las indicaciones expresivas y metronómicas y [III, 8.] sobre las erratas en las distintas fuentes manuscritas y editadas analizan numerosos supuestos en los que dicha afirmación es confirmada.

piano contemporáneas a Falla, sin embargo lanzamos una línea de investigación a la búsqueda de fuentes originales en este sentido, pues su existencia tiene que ser necesariamente mayor en número a las copias orquestales, dada la demanda documentada de los pianistas que procedieron a su estudio con anterioridad a la disponibilidad de la edición. Son dos las ediciones pianísticas de Eschig que incluimos en este apartado: la de la versión de Samazeuilh y la del piano solo; procedentes de la misma fuente en cuanto al papel pianístico se refiere (distinta a la de la versión orquestal), la primera se sirvió, además, de la copia A7 para realizar la reducción orquestal, bebiendo, por tanto, de dos fuentes distintas enfocadas en la orquesta y en el piano, respectivamente. La edición del arreglo de Samazeuilh fue la primera en publicarse, en diciembre de 1922; hemos tenido acceso a dos de las tres fases de revisión con las que contó la edición (los ejemplares AMF¹⁶⁷¹ XLIX B9 y B10), cuyo análisis nos ha propiciado información relevante. Siendo las planchas de impresión las mismas en origen para el papel pianístico de las dos ediciones, las de Samazeuilh se vieron modificadas y corregidas en numerosos conceptos, a raíz de las correcciones de las pruebas editoriales; en cambio, las del piano solo no fueron apenas actualizadas, reflejando mayor número de erratas e imperfecciones. Finalmente, cada una de las dos ediciones contiene sus propias características no sólo en cuanto al contenido que reflejan, sino también en relación al maquetado y presentación de los distintos parámetros; además cada una de ellas está condicionada por sus propias necesidades (el acompañamiento orquestal reducido a dos pentagramas dobles solapados al pentagrama del piano solista en el caso del arreglo de Samazeuilh y las citas orquestales en el caso del piano solo). El hecho de que la edición del arreglo de Samazeuilh tomara la delantera en los distintos procesos editoriales iniciados por Eschig propició el necesario establecimiento de los parámetros aún no definidos, como sucedió con el plan metronómico de la obra (que asumió la recién elaborada copia A8).

3. El papel pianístico en la edición orquestal y en las ediciones pianísticas de Eschig refleja no pocas diferencias, ahora comprensibles y justificadas en base a la distinta proveniencia en cada caso. Sin embargo, no deja de ser problemático que una misma obra sea expuesta con tales diferencias; en el caso de *Noches* podríamos, incluso, hablar de tres distintas exposiciones de la obra, dadas las diferencias que también existen entre las propias ediciones pianísticas de Eschig, a pesar de provenir de la misma fuente. En el

¹⁶⁷¹ Archivo Manuel de Falla.

caso de los materiales orquestales editados, defendemos la hipótesis de su proveniencia desde A7, dato que confirman las recurrentes similitudes de los mismos con la edición orquestal de Eschig, a pesar de ciertas excepciones derivadas de la actualización posterior del manuscrito, así como del propio procedimiento de edición. Sin embargo, los materiales orquestales manuscritos del estreno de *Noches*, MAT.A8, no pudieron provenir más que de la única fuente existente en 1916: un manuscrito de Falla que presumiblemente aparecía a lápiz y limpio de marcas sobrevenidas; es por ello que el juego MAT.A8 presenta la versión primigenia de la obra, tal cual pudo escucharse en su estreno del 9 de abril de 1916.

4. El plan metronómico de *Noches en los jardines de España* es un tema que nos ha traído diferentes y complejos conflictos, por cuanto aparece desigual en las fuentes; mientras que el manuscrito, A8 y la edición orquestal de Eschig reflejan un mismo plan, la copia A7 refleja marcas en su mayoría distintas (y más rápidas). No deja de resultar paradójico que precisamente la copia manuscrita elaborada al fin editorial (A7) contenga marcas tan alejadamente distintas de las que refleja la edición resultante, en un parámetro tan importante como el que suponen las indicaciones metronómicas; siendo ésta una cuestión que nos ha resultado sumamente complicada, podemos concluir hoy que la obra nació sin marcas metronómicas, y así permaneció hasta los inicios de su proceso editorial (protagonizado por la edición del arreglo de Samazeuilh, que le tomó la delantera a la inicialmente proyectada edición de la versión original para piano y orquesta). Prueba de ello es que los materiales instrumentales manuscritos MAT.A8 carecen de indicaciones de metrónomo. Una vez definido el plan, el mismo quedó fuera de la copia A7 por encontrarse ya en manos de Eschig; sin embargo esta copia refleja en su interior otras marcas a mano de Falla sobre este parámetro, cuyo contenido se ve reforzado por el mensaje de portada, también de Falla, que exhorta sobre la total observancia de las mismas a directores y solistas¹⁶⁷². Lamentablemente, esta advertencia no conlleva datación alguna, sin embargo la hemos ubicado en fechas más tardías y contemporáneas a las propias marcas metronómicas de A7, una vez la copia volvió a España a comienzos de 1922 tras finalizar su función editorial. Una vez más, podemos concluir que la copia A8

¹⁶⁷² “L’auteur sera reconnaissant a MM. Les chefs d’orchestre et aux solistes de vouloir bien suivre strictement les indications mètronomiques proposèes”; traducción de la autora de este trabajo: “El autor agradecerá a los Sres. directores de orquesta y a los solistas que sigan estrictamente las indicaciones metronómicas propuestas”.

fue la máxima responsable del contenido que refleja la edición orquestal de Eschig en este parámetro.

4. Las erratas que las distintas ediciones de *Noches* de Eschig presentan, responden a las siguientes casuísticas:

- se encontraban reflejadas en las fuentes manuscritas desde las cuales fueron realizadas;
- fueron causadas por los grabadores de planchas.

En este sentido, queremos incluir en la primera casuística al manuscrito original de Falla como una de esas fuentes manuscritas; de hecho, la edición de Eschig refleja errores que provienen del mismo. También entran en esta categoría las copias manuscritas orquestales A7 y A8, así como la partitura manuscrita de la parte de piano que sirvió de modelo a las ediciones pianísticas de Eschig (que nos es desconocida).

En cuanto al segundo supuesto, fueron numerosos los errores derivados de los grabadores de planchas, bien por despiste o bien por desconocimiento de ciertos parámetros musicales; en cuanto a la imputabilidad de su permanencia cabe señalar, así mismo, a los distintos revisores de las pruebas editoriales de los diferentes procesos, por cuanto no supieron evidenciarlos ni corregirlos. Entre ellos debemos incluir a Falla, quien, a pesar de señalar erratas que nunca fueron corregidas¹⁶⁷³, pasó por alto otras muchas.

5. El cotejo exhaustivo entre fuentes ha propiciado que cada una de ellas se constituya en un medidor temporal acorde al reflejo que exhibe de las distintas inscripciones provenientes del manuscrito. En este sentido, la copia A7 nos permite ubicar temporalmente las correcciones que Falla fue añadiendo en su manuscrito sobre el lápiz original, estableciendo una cronología lógica y concreta: las más tempranas son las que aparecen trasladadas en A7 de origen por su copista; las intermedias son aquellas que resultan corregidas en A7 en un estadio inmediatamente posterior a su factura, a mano del propio copista, a través de fragmentos de papel pegados con las correcciones o a mano de Falla; las más tardías son aquellas que escapan completamente a la copia A7. Además,

¹⁶⁷³ Estas erratas aparecen marcadas en las pruebas editoriales XLIX B9 y B10 sobre el arreglo de Samazeuilh y en los ejemplares orquestales de bolsillo XLIX B2 y B3, todos ellos marcados por Falla y conservados en el Archivo Manuel de Falla de Granada.

contamos con un criterio de originalidad previo e incuestionable, representado por las indicaciones que aparecen en los cuadernillos instrumentales MAT.A8 de 1916. Acorde con la conclusión que confirma la ausencia de marcas metronómicas de origen en el manuscrito de Falla, esta fuente carece de marcas en este sentido, la cual nos proporciona, a su vez información relevante sobre las indicaciones expresivas originales. Puesto que existe una diferencia temporal de cuatro años entre las facturas de MAT.A8 y la copia A7, se da la posibilidad de que algunas marcas que aparecen de origen en A7 no sean en realidad originales de 1916, sino sobrevenidas; el reflejo que de las mismas hace la fuente MAT.A8, en este caso, nos permitiría calificarlas o no de originales. A su vez, las marcas expresivo metronómicas ausentes en A7 que sí refleja A8 provienen de un manuscrito actualizado, pero filtrado a través de la edición ya iniciada de Eschig de las versiones pianísticas, la cual se encontraba ya en fase de revisión; el intercambio de información entre uno y otro proceso editorial fue, por tanto, posible y efectivo.

6. La datación de la correspondencia nos proporciona información relevante en cuanto a los tiempos de los distintos procesos de edición, así como de sus fases de revisión. Gracias a estos datos podemos acotar las fechas de la prueba de revisión B9 en manos de Falla entre enero de 1922 y los meses siguientes; y este es un dato fundamental en cuanto a la datación de algunas correcciones que aparecen simultáneamente en la prueba editorial B9 y en el manuscrito de Falla, las cuales resultan ausentes en la copia orquestal manuscrita A7 (en manos de Eschig desde junio de 1920). Esto significa que dichas correcciones y modificaciones se habrían llevado a cabo a principios del año 1922. Los tiempos se habían dilatado mucho desde que Eschig recibiera la partitura de orquesta, a causa de los problemas y dificultades sobre maquetación y montaje en diversos tentativos de las distintas versiones (en especial la de Samazeuilh). Las correcciones en B9 también ofrecen información esencial de cara a la fuente manuscrita A8, porque, como sucede en el compás [I, 80], la copia orquestal incluye de origen por su copista un añadido ahí marcado por Falla (*ma flessibile*); este caso es especialmente relevante por cuanto la marca no aparece en el manuscrito original (nunca fue trasladada). El resto de marcas provenientes de B9 se encuentran así mismo de origen en la copia A8. Este dato revela una datación de la copia A8 posterior a enero de 1922 y anterior a abril de 1922, fecha en la que Eschig envió a Falla las primeras pruebas orquestales junto a la copia manuscrita A8.

7. Las consecuencias de un proceso editorial que se prolongó durante más de siete años desde el estreno de la obra fueron inevitablemente reseñables y portadoras de numerosas complicaciones; esta dilatación temporal favoreció la multiplicidad incontable de copias manuscritas de la obra, no siempre autorizadas ni revisadas por sus protagonistas. Afortunadamente, la edición se sirvió de copias rigurosas y seleccionadas que hoy conocemos a raíz de las investigaciones de este trabajo; y no queremos dejar de mencionar el respaldo que ello supone en cuanto a la rigurosidad de las distintas conclusiones. El hecho de poder acceder, además, al estudio y análisis de cada una de estas fuentes fundamentales manuscritas y editadas en su soporte físico original (a excepción de una copia pianística manuscrita) presupone un escenario ideal que no siempre resulta posible en los procesos investigadores de partituras que cuentan con 100 años.

8. En cuanto a la fuente original (el manuscrito de Falla), queremos mencionar aquí la validez que otorgamos a todas las inscripciones que el documento presenta; siendo las marcas de Falla numerosas e incontables, y trasladadas a modo de goteo permanente durante un periodo dilatado en el tiempo, hemos concluido que las posteriores en el tiempo gozan de mayor vigencia en relación a las anteriores. Al fin y al cabo, Falla quiso con ellas ampliar, sustituir o modificar los contenidos de la partitura preexistentes; para ello ha sido necesario elaborar y sistematizar un método de datación de las distintas inscripciones que presenta el documento, favorecido por el cotejo exhaustivo de todas y cada una de las fuentes en una progresión cronológica acorde al proceso compositivo de la obra, a las distintas reproducciones manuscritas (copias) de la misma, y a los procesos editoriales de Eschig. Siempre influenciados por las diferencias en los métodos de edición de hace un siglo en relación a los actuales, hemos procedido a exponer y contextualizar los elementos protagonistas de tales procesos, que en el caso de *Noches* resultan menos evidentes por las consecuencias de la amplia dilatación temporal ya comentada. En cualquier caso, resulta imposible a nuestros ojos del siglo XXI seguir y comprender los mecanismos con los que trabajó Eschig en los años 20 del siglo pasado sin una previa documentación y formación sobre el trabajo editorial de entonces.

9. Los materiales instrumentales manuscritos MAT.A8 reflejan infinitud de marcas a mano de sus músicos de atril, las cuales responden a distintos parámetros: llamadas de atención, corrección de errores, inclusión de notación o pasajes, tachado de otros,

recordatorios de armadura-compás o clave, anotaciones particulares, incluso bromas musicales. Estas marcas responden a diferentes y variadas herramientas de escritura, en su mayor parte al lápiz; y resultan especialmente interesantes cuando vienen a completar o a modificar pasajes que fueron retocados por Falla en su manuscrito en algún momento posterior al estreno y que responden a alguna de las fases cronológicas de introducción de marcas establecidas por nosotros. Sin embargo, el hecho de que los cuadernillos autógrafos reflejan marcas a bolígrafo nos indica claramente que los mismos continuaron en uso en fechas muy posteriores a la edición de la obra, aún a sabiendas de que contenían una versión de la obra desactualizada. Puesto que la presencia habitual de esta herramienta de escritura responde a la década de los 40 en adelante, estamos hablando de un empleo del juego de materiales muy posterior: 30 años desde su factura y 20 desde su edición, aproximadamente. Este dato nos constata que ésta era una práctica habitual de la época, independientemente de que el contenido de las partituras se hubiera quedado obsoleto o de que existiera edición de la obra.

10. Nos resulta interesante mencionar una conclusión subsidiaria que deriva de una de las fuentes secundarias a que hace mención el capítulo [III, 6.5.1.] de este trabajo y que constata que la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid alberga desde 1967 un juego completo de una primera edición histórica de Eschig de *Noches en los jardines de España* (partitura+partes) que pertenece a la Orquesta Sinfónica de Madrid. El número 289 timbrado y el sello circular de la orquesta en cada una de las partes instrumentales del juego completo así lo evidencian, a pesar de la manipulación que el sello ha sufrido en cada una de sus apariciones a mano de alguien interesado en camuflar dicha pertenencia. Se trata de la partitura [RCSMM 1/6319] y de los 46 cuadernillos instrumentales que la acompañan. La hipótesis que planteamos al respecto queda explicada en el capítulo mencionado.

***NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA* DE MANUEL
DE FALLA: UN JARDÍN ABIERTO**

**SECCIÓN V.
ÍNDICES Y BIBLIOGRAFÍA.**

- 1. Índice de ilustraciones, gráficos y reconstrucciones de pasajes musicales.**
- 2. Índice de nombres propios.**
- 3. Índice de correspondencia.**
- 4. Bibliografía.**

1. Índice de ilustraciones, gráficos y reconstrucciones de pasajes musicales.

Ilustración 1. Programa del concierto del 3 de Junio de 1920 en la Sala *Gaveau* de París. [AMF FE 1920 005].....p. 63

Ilustración 2. Correspondencia de la Sociedad de Autores Españoles con Falla, 29 de Abril de 1918, con el detalle de la cuenta por la copia de un juego completo de *Noches* para el pianista Rubinstein. Tres cuartillas de papel. [AMF 9150-007].....pp. 73-74

Ilustración 3. Publicidad del taller de grabado *Röeder*, Leipzig 1915.....p. 104

Ilustración 4. Fachada del edificio *Dorel*, 45 de la *Rue de Tocqueville*, 17eme *arrondissement* París.....p. 111

Ilustración 5. Sobres de correspondencia de Max Eschig con Falla, de 28 de Mayo de 1920, con dirección parisina, y de 28 de Junio de 1920, con dirección madrileña. [AMF 9142-025 (2)] y [AMF 9142-028].....p. 126

Ilustración 6. Correspondencia de Falla a Eschig, 15 de Julio de 1922, con tres correcciones. [AMF 9143-054 (1) y (2)].....pp. 138-139

Ilustración 7. Listado de los homenajeados con la edición de *Noches*, a mano de Falla, 18 de Enero de 1923. [AMF 9143-067 (3)].....p. 142

Ilustración 8. Pasaje pianístico, tema de la introducción del movimiento I de *Noches en los jardines de España*. Borrador [AMF XLIX A1] [43].....p. 164

Ilustración 9. Programa de mano del concierto del 17 de mayo de 1943 en la Academia Marshall (Barcelona), en el que los pianistas Alicia de Larrocha y Juan Torra interpretaron *Noches en los jardines de España* a dos pianos.....p. 167

Ilustración 10. Recibo de partituras solicitadas por Falla, Max Eschig, Enero/Febrero de 1923. [AMF 9143-025].....p. 193

- Ilustración 11.** La investigadora Isabel Puente en la *Stadtbibliothek* de Winterthur (Suiza) el 6 de Mayo de 2016 analizando el manuscrito original de *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.....p. 209
- Ilustración 12.** Werner Reinhart, Alma Moodie y Reiner Maria Rilke en Sion (Suiza), 1923.....p. 212
- Ilustración 13.** Juan Gisbert y Manuel de Falla en Pisa (Italia), 1926.....p. 219
- Ilustración 14.** Programa del cuarto Festival de la ISCM, Zúrich 18-23 de Junio de 1926. Portada, índice (*Inhalt*) y programación (*Generalprogramm*). Nótese domingo 20 de Junio a las 10.30h y 11.30h en el *Kunstgewerbemuseum*: “Representaciones del Teatro de Marionetas Suizo: El *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Reservado para los visitantes e invitados”, en su traducción al castellano.....pp. 221-222
- Ilustración 15.** Carta de Falla fechada el 28 de Mayo de 1926, que confirma el regalo del manuscrito de *Noches* a Werner Reinhart. Antepenúltimo párrafo. [AMF 7477-012, borrador mecanografiado].....p. 228
- Ilustración 16.** Manuscrito de *Homenaje –pour le Tombeau de Debussy-*, para guitarra, de Manuel de Falla. Agosto de 1920, Granada. Portada (con la dedicatoria de Falla a Reinhart a color rojo), páginas 1 y 2. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/1].....pp. 242-243-244
- Ilustración 17.** Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, I –*En el Generalife-*. Página 1, compases 1-9. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 248
- Ilustración 18.** Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, II –*Danza lejana-*. Página 43, compases 1-8. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 249
- Ilustración 19.** Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba-*. Página 71, compases 177-179 (II) y 1-3 (III). *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 250
- Ilustración 20.** Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba-*. Página 105, compases 219-226. Firma y fecha. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 252

- Ilustración 21.** Portada de la partitura orquestal manuscrita de copista A7, a semejanza del manuscrito original de Falla. *Noches en los jardines de España*. [AMF XLIX A7].....p. 317
- Ilustración 22.** Copia A7 de *Noches en los jardines de España*, III –*En los jardines de la Sierra de Córdoba*-, página 75, compases 19-24. [AMF XLIX A7].....p. 320
- Ilustración 23.** Partitura orquestal manuscrita de copista A8, *Noches en los jardines de España*, I –*En el Generalife*-, páginas 1-2. [OSM, carpeta de correspondencia 289].....pp. 377-378
- Ilustración 24.** Copia A8, portada. *Noches en los jardines de España*. [OSM, carpeta de correspondencia 289].....p. 380
- Ilustración 25.** Copia A8, *Noches en los jardines de España*, II –*Danza lejana*-, página 42, compases 49-54. [OSM, carpeta de correspondencia 289]
Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, II –*Danza lejana*, páginas 52-53, compases 48-50 y 51-54 respectivamente. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*. [Dep RS 19/2]. *poco animato y affrett.*, escritura de Falla.....pp. 394-395
- Ilustración 26.** Juego de materiales instrumentales MAT.A8, portada autógrafa (cuadernillo 1/8 de violines primeros) y portada timbrada (cuadernillo 1/7 de violines segundos). [OSM, carpeta de correspondencia 289bis].....p. 416
- Ilustración 27.** Juego de materiales instrumentales MAT.A8, *V.S. volta subito* (cuadernillo 1/8 de violines primeros, página 1) y *V.P. volta presto* (cuadernillo 1/7 de violines segundos, página 4). [OSM, carpeta de correspondencia 289bis].....p. 433
- Ilustración 28.** Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo del oboe 1º, página 6. *V.S volta súbito* y término holandés *omslaan* a lápiz. [OSM, carpeta de correspondencia 289].....p. 450
- Ilustración 29.** Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo de la trompa 4ª. I –*En el Generalife*-, fragmento de la página 2, compases 96-119. [OSM, carpeta de correspondencia 289].
Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, I –*En el Generalife*-, fragmento de la página 18, compases 95-100, viento madera y trompas. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*. [Dep RS 19/2].....pp. 473-474

Ilustración 30. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo del arpa. *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, página 11, compases 78-90. [OSM, carpeta de correspondencia 289]. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, página 86, compases 79-85. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....pp. 498-499

Ilustración 31. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/8 de violines primeros, *concertino*. *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 15, compases 33-38. [OSM, carpeta de correspondencia 289bis]. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 77, compases 32-38, cuerda. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 510

Ilustración 32. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/7 de violines segundos. *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 17, compases 158-173. [OSM, carpeta de correspondencia 289bis]. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmentos de las páginas 96-97, compases 156-162 y 163-169 respectivamente, cuerda y piano. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....pp. 523-524

Ilustración 33. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, *II –Danza lejana-*, página 70, compases 169-176. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....p. 530

Ilustración 34. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 1/8 de violines primeros, *concertino*. *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 15, compases 37-38; cuadernillo 4/6 de violas, fragmento de la página 14, compases 36-39 en *divisi*. [OSM, carpeta de correspondencia 289bis]. Manuscrito de *Noches en los jardines de España*, *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 77, compases 34-38. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....pp. 532-533

Ilustración 35. Juego de materiales instrumentales MAT.A8, cuadernillo 4/6 y 5/6 de violas. *III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-*, fragmento de la página 16, compases 77-83. [OSM, carpeta de correspondencia 289bis].

Manuscrito de *Noches en los jardines de España*,
III –En los jardines de la Sierra de Córdoba-,
fragment de la página 85, compases 77-78, cuerda. *Winterthurer Bibliotheken, Depot der Rychenberg-Stiftung*, [Dep RS 19/2].....pp. 534-535

Ilustración 36. Prueba editorial de *Noches en los jardines de España* en la versión de Gustave Samazeuilh. Página 1, correcciones de Samazeuilh (violeta) y de Falla (lápiz y tinta roja). [AMF XLIX B9].....p. 577

Ilustración 37. Prueba editorial de *Noches en los jardines de España* en la versión de Gustave Samazeuilh. Fragmento de la página 53, correcciones de Samazeuilh (violeta) y de Falla (tinta roja); corrección de la marca metronómica [Negra con puntillo=58] en el compás [III, 174]. [AMF XLIX B9].....p. 582

Ilustración 38. Prueba editorial de *Noches en los jardines de España* en la versión de Gustave Samazeuilh. Página 56 (última). [AMF XLIX B9].....p. 584

Ilustración 39. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM. Dedicatoria de José Cubiles a Jacinto Matute fechada en 1968. [OSM, PC].....p. 601

Ilustración 40. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM. Dedicatoria de Manuel de Falla a José Cubiles fechada en 1923. [OSM, PC].....p. 602

Ilustración 41. Partitura editada de *Noches en los jardines de España*, propiedad de la familia Izquierdo Rentería y cedida a la OSM. Portada de tapa dura y reverso de la portada con expresión de la plantilla en papel mecanografiado. [OSM, PC].....p. 606

Ilustración 42. Juego de materiales instrumentales editados de *Noches en los jardines de España*, localizado en los fondos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid. Fragmento de la portada del cuadernillo 7/7 de violines segundos y fragmento de la portada del cuadernillo 1/8 de violines primeros. Etiqueta con la signature del RCSMM, número 289 timbrado y sello de la OSM manipulado. [RCSMM 1/6319].....p. 610

Ilustración 43. Ejemplar editado de bolsillo de *Noches en los jardines de España*, versión original para piano y orquesta. Página 82 (última) y anverso de la contraportada con anotación de Falla en relación a la errata del piano de la página 23 de la publicación (clave de *fa* en la mano derecha del compás [I, 136]). [AMF XLIX B2].....p. 618

Ilustración 44. Papel vegetal con la señalización de tres errores a mano de Falla, incluido entre las páginas del ejemplar editado de bolsillo de *Noches en los jardines de España*, versión original para piano y orquesta. [AMF XLIX B3].....p. 619

Gráfico 1. Gráfico de indicaciones expresivas.....pp. 651-652

Gráfico 2. Gráfico de indicaciones metronómicas.....pp. 653-654

Gráfico 3. Gráfico de erratas.....pp. 713-720

Reconstrucción 1. *Noches en los jardines de España*, I movimiento, compases 219-223. Fagotes y trompas.....p. 555

Reconstrucción 2. *Noches en los jardines de España*, III movimiento, compases 37-38. Cuerda.....p. 556

2. Índice de nombres.

- Abreu, Gabriel (+1952) pp. 54, 59, 62, 77, 79, 81, 84, 85, 132, 134, 154, 170, 370.
Achúcarro, Joaquín (1932), p. 600.
Adiny-Milliet, Ada (1855-1924), p.48.
Alarcón y Ariza, Pedro Antonio de (1833-1891) p. 32.
Albéniz, Isaac (1860-1909) pp. 38, 39, 41, 42, 43, 66, 87, 115, 117, 132, 558.
Albéric, Magnard (1865-1914) p. 151.
Altherr, Heinrich (1878-1947) pp. 222, 224.
Álvarez Quintero, Joaquín (1873-1944) pp. 39, 44.
Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) pp. 39, 44.
Andreae, Volkmar (1879-1962) pp. 214, 216, 217.
Ansermet, Ernest (1883-1969) pp. 46, 55, 57, 59, 67, 68, 69, 79, 81, 120, 121, 123, 125, 212, 213, 216, 217, 224, 269, 270, 272, 300, 351, 403, 407, 410, 423, 649, 742.
Bach, Johann Sebastián (1685-1750) pp. 58, 87, 212.
Bachelet, Alfred (1864-1944) p. 151.
Bailly, Alice (1872-1938) p. 213.
Bal y Gay, Jesús (1905-1993) p. 64, 154.
Bardac, Emma (1862-1934) p. 48.
Bartók, Bela* (1881-1945) pp. 197, 216, 503.
Beck, Conrad (1901-1989) p. 241.
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) pp. 49, 87, 156.
Benavente, Jacinto (1866-1954) p. 44.
Benedito Vives, Rafael (1885-1963) p. 48.
Benedito Astray, Rafael (1935-2016) p. 48.
Berg, Alban (1885-1935) pp. 216, 241.
Bertrand, Frédéric (1869-1956) p. 109.
Betschart, Andres**
Biro, Ladislao (1899-1985) p. 413.
Bizet, Georges (1838-1875) p. 157.
Boileau Bernasconi, Alessio (1875-1948) pp. 101, 105.
Bordes, Charles (1863-1909) p. 151.
Boulanger, Nadia (1887-1979) pp. 143, 144, 155.
Boyd, Douglas (1959) p. 211.
Brahms, Johannes (1833-1897) p. 87.
Bretón, Tomás (1850-1923) p. 66.
Brooks, Romaine (1874-1970) p. 48.
Bruckner, Anton (1824-1896) p. 156.
Busch, Fritz (1890-1951) p. 212.
Calvocoressi, Michel-Dimitri (1877-1944) p. 40.
Carra, Manuel (1931) p. 600.

Carredano, Consuelo (1952) pp. 152.
 Casares, Emilio (1943) p. 152.
 Casella, Alfredo (1883-1947) p. 215.
 Cervantes, Miguel de (1547-1616) pp. 220, 221.
 Chabrier, Emmanuel Alexis (1841-1894) p. 132.
 Chapí, Ruperto (1851-1909) p. 99.
 Clark, Edward (1888-1962) pp. 80, 81, 133, 189.
 Collet, Henri (1885-1951) p. 107.
 Collins, Chris**
 Colonne, Edouard (1838-1910) p. 193.
 Comenge Ruiz, Palmira**
 Comenge Ruiz, Pilar**
 Cortot, Alfred (1877-1962) pp. 59, 62, 81, 82, 85, 86, 91, 92, 112, 128, 132, 136, 181, 190, 192, 411, 427, 562.
 Crichton, Ronald (1913-2005) p. 9.
 Cubiles, José (1894-1971) pp. 10, 19, 49, 53, 62, 64, 81, 86, 120, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 608.
 Chausson, Ernest (1855-1899) pp. 150, 151.
 Chinchilla, Concha**
 D'Indy, Vincent (1851-1931) pp. 38, 40, 41, 58, 85, 150, 151.
 Darné Dalmau, Concepción**
 Debussy, Claude (1862-1918) pp. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 45, 46, 49, 106, 115, 125, 132, 145, 150, 151, 156, 174, 225, 241, 244, 253, 289, 308, 558, 572, 730.
 Delage, Maurice (1879-1961) pp. 40, 41, 144.
 Delgado, Sinesio (1859-1928) p. 99.
 Dennis, Nigel (1943-2013) pp. 153, 220.
 Dent, Edward Joseph (1876-1957) pp. 87, 141, 219, 220.
 Diaghilev, Sergei (1872-1929) pp. 59, 81, 121, 212.
 Diémer, Louis (1843-1919) p. 157.
 Domínguez Acevedo, Eleuterio (1969) p. 58.
 Donizetti, Gaetano (1797-1848) p. 241.
 Dorel, Félix* (1875-1942) pp. 109, 110, 111, 316.
 Dukas, Paul (1865-1935) pp. 32, 33, 34, 39, 40, 41, 49, 115, 150, 151, 157, 176, 558.
 Dumesnil, Maurice (1886-1974) pp. 81, 132, 133.
 Duncan, Isadora (1877-1927) p. 50.
 Dupèrier, Jean (1886-1976) p. 217.
 Durand, Jacques* (1865-1928) pp. 33, 37, 156.
 Dvorak, Anton (1841-1904) p. 87.
 Elgar, Edgard (1857-1934) p. 49.

Eschig, Max* (1872-1927) pp. 4, 5, 6, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 36, 39, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 69, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 210, 202, 203, 204, 205, 206, 220, 223, 229, 236, 237, 239, 240, 246, 247, 253, 258, 259, 261, 262, 263, 265, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 296, 297, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 380, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 392, 393, 397, 398, 399, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415, 418, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 438, 439, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 475, 476, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 498, 500, 504, 505, 507, 508, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 522, 529, 531, 538, 539, 540, 543, 547, 548, 549, 550, 552, 553, 554, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 574, 575, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 587, 588, 589, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 599, 604, 609, 610, 612, 616, 617, 621, 622, 623, 625, 626, 636, 639, 642, 643, 644, 646, 647, 648, 649, 653, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750.

Escudier, Léon (1821-1881) p. 107.

Falla, Germán de (1889-1959) pp. 107, 110, 114, 136, 159, 177.

Fargue, Léon-Paul (1876-1947) p. 40.

Fauré, Gabriel (1845-1924) pp. 39, 40, 41, 151, 157.

Fernández, Aurora**

Fernández Arbós, Enrique (1863-1939) pp. 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 68, 81, 120, 121, 141, 193, 198, 372, 403, 467, 740, 742.

Fernández Shaw, Carlos (1865-1911) pp. 34, 172.

Ferroud, Pierre-Octave (1900-1936) p. 215.

Franck, César (1822-1890) pp. 49, 151, 241.

Franco, Enrique (1920-2009) pp. 207, 208.

Gallego, Antonio (1942) pp. 11, 13, 19, 20, 31, 32, 36, 44, 53, 59, 61, 89, 94, 97, 106, 110, 162, 171, 173, 174, 175, 177, 201, 208, 236, 237, 239, 253, 308, 309, 366, 372, 402, 557, 569, 570, 619, 620, 699, 708, 740, 741.

Gálvez Ruiz, José (1874-1939) p. 208.

Garban, Lucien (1877-1959) p. 156.

García Ascot, Rosa (1902-2002) pp. 62, 64, 77, 81, 94, 125, 154, 161, 166, 170, 171, 173, 185, 236, 282, 289, 309, 310, 355, 371, 427.

García Lorca, Federico (1898-1936) p. 213.

García de Paredes**

Gautier, Theophile (1811-1872) pp. 41, 48.

Giordano, Umberto (1867-1948) p. 39.

Gisbert, Juan (1884-1974) pp. 50, 84, 89, 118, 217, 218, 219, 220.

González, Pedro**

Gosálvez Lara, José Carlos (1956) pp. 13, 71, 100, 379, 414.

Gracia, Luis**

Granados, Enrique (1867-1916) p. 58, 87.

Grandjean, Léon**

Grovez, Gabriel (1879-1944) p. 197.

Grovez, Madeleine (1889-¿) p. 197.

Haydn, Joseph (1732-1809) pp. 156, 241.

Herce, Fernando**

Handel, Georg Friedrich (1685-1759) p. 219.

Hindemith, Paul (1895-1963) pp. 214, 215, 216, 241.

Hofmeister, Friedrich (1782-1864) p. 43.

Holst, Spencer (1926-2001) p. 65.

Honegger, Arthur (1892-1955) pp. 214, 216, 241.

Hugon, Claire**

Iglesias, Antonio (1918-2011) pp. 162, 174, 179, 199.

Indy, Vincent d' (1851-1931) pp. 38, 40, 41, 58, 85, 150, 151.

Isler, Ernst (1879-1944) p. 227.

Izquierdo, Luis (1931) y familia Izquierdo Rentería pp. 19, 20, 64, 86, 599, 600, 602, 603, 604, 607.

Izquierdo Rentería, Wolfgang (1960) pp. 13, 20, 86, 600.

Jean-Aubry, Georges (1882-1950) pp. 34, 43, 45.

Jelmoli, Hans (1877-1936) pp. 220, 223, 224.

Jiménez, Juan Ramón (1881-1958) pp. 44, 170.

Jiménez de la Hera, Fernando**

Kirchner, Theodor (1823-1903) p. 156.

Kodaly, Zoltan (1882-1967) p. 214.

Kokoschka, Oskar (1886-1980) p. 213.

Kochanski, Paul (1887-1934) pp. 175, 208.

Krenek, Ernst (1900-1991) pp. 211, 214, 241.

Koussevitzky, Serguei (1874-1951) pp. 91, 136, 141, 411.

Kubelik, Rafael (1914-1996) p. 50.

Lalo, Edouard (1823-1892) p. 151.

Lalo, Pierre (1866-1943) pp. 39, 151.

Lamote de Grignon, Joan (1872-1949) pp. 59, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 135, 173, 175, 177.

Landowska, Wanda (1879-1959) pp. 196, 224.

Larrocha de, Alicia (1923-2009) pp. 64, 166, 167, 168, 702.

Laussel, Adam (1845-1893) p. 157.
 Lavilla, Félix (1928-2013) p. 600.
 Lejárraga, María (1874-1974) pp. 44, 45, 55, 120, 403, 406, 410.
 Lesure, François (1923-2001) p. 41.
 Levy, Ernst (1895-1981) p. 215.
 Levy, Lazare (1882-1964) pp. 81, 132, 185.
 Liebich, Franz**
 Ligeti, György (1923-2006) p. 501.
 Liszt, Franz (1811-1886) p. 241.
 Lockspeiser, Edward (1905-1973) p. 37.
 López Gimeno, Julián (1942-2020) p. 600.
 Loud, John Jacob (1844-1916) p. 413.
 Loyonnel, Paul**
 Llobet, Miguel (1878-1938) p. 225.
 Lloría, Miguel Ángel**
 Machado, Antonio (1875-1939) p. 44.
 Magallanes Latas, Elena**
 Mahler, Alma (1879-1964) p. 214.
 Mahler, Anna (1904-1988) p. 214.
 Mahler, Gustave (1860-1911) p. 214.
 Martin, Frank (1890-1974) p. 241.
 Martínez Sierra, Gregorio (1881-1947) y familia Martínez Sierra pp. 32, 42, 44, 55, 58, 120.
 Mascagni, Pietro (1863-1945) p. 39.
 Massenet, Jules (1842-1912) pp. 39, 40.
 Matos, Leopoldo (1878-1936) p. 48.
 Matute, Jacinto (1935-2008) pp. 64, 86, 599, 600, 602.
 Mazzioli, Pietro (1850-1896) p. 109.
 Medel, Ramón**
 Meler, Pilar**
 Messiaen, Olivier (1908-1992) p. 151.
 Milhaud, Darius (1892-1974) pp. 157, 216.
 Milliet, Paul (1855-1924) pp. 34, 39, 48, 151, 172, 558.
 Mompou, Frederic (1893-1987) p. 132.
 Moodie, Alma (1898-1943) pp. 211, 212, 214.
 Morach, Otto (1887-1973) p. 221.
 Morax, René (1873-1963) p. 214.
 Moreno Ballesteros, José (1861-1956) p. 48.
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) pp. 87, 132, 219, 241.
 Mussorgsky, Modest (1839-1881) p. 42.
 Narejos, Antonio (1960) p. 168, 702.
 Nin, Joaquín (1879-1949) pp. 20, 58, 65, 81, 87, 107.
 Nommick, Yvan (1956) pp. 8, 9, 10, 23, 33, 34, 36, 43, 57, 69, 152, 153, 168, 236, 253, 269, 272, 351, 699, 702.
 Orozco, Rafael (1946-1996) p. 600.

Orozco Díaz, Manuel (1914-2003) pp. 11, 12.
 Ouckama Knoop, Wera (1900-1919) p. 211.
 Paderewski, Ignacy Jan (1860-1941) pp. 50.
 Pahissa, Jaime (1880-1969) pp. 10, 11, 12, 34, 39, 40, 41, 42, 45.
 Pardo Bazán, Emilia (1851-1921) p. 44.
 Pedrell, Felipe (1841-1922) pp. 42, 89, 217, 218.
 Pérez Casas, Bartolomé (1873-1956) pp. 46, 50, 54, 58, 59, 62, 70, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 100, 118, 134, 198, 370, 742.
 Picasso, Pablo (1881-1973) pp. 115, 152, 212, 558.
 Pfitzner, Hans (1869-1949) p. 211.
 Puccini, Giacomo (1858-1924) p. 39.
 Puig, Pablo (1968) p. 58.
 Quiroga, Manuel (1892-1961) p. 50.
 Ramuz, Charles Ferdinand (1878-1947) p. 213.
 Ravel, Maurice (1875-1937) pp. 32, 33, 39, 40, 41, 115, 144, 145, 150, 151, 155, 156, 157, 216, 558.
 Reinhart, Andreas (1944) p. 210.
 Reinhart, Werner (1884-1951) pp. 10, 12, 14, 17, 26, 89, 93, 172, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 235, 240, 241, 244, 245, 259, 739.
 Reinhold, Laquai (1894-1957) p.217.
 Rentería, M. Ángeles (1936) y familia Izquierdo Rentería pp. 19, 20, 64, 86, 599, 600, 602, 603, 604, 607.
 Ricordi, Tito* (1811-1888) pp. 34, 39, 105.
 Rilke, Rainer Maria (1875-1926) pp. 201, 211, 212.
 Rimsky-Korsakov, Nikolái (1844-1908), pp. 32, 49, 145, 157.
 Roland-Manuel, Alexis (1891-1966) p. 12, 42, 49.
 Romero, Antonio (1815-1886) p. 107.
 Roussel, Albert (1869-1937) p. 151.
 Rubinstein, Arthur (1887-1982) pp. 48, 58, 71, 74, 80, 81, 84, 86, 186, 198, 310, 405.
 Ruhlmann, François (1868-1948) pp. 141, 187.
 Ruiz-Aznar, Valentín (1902-1972) pp. 8, 9, 23, 33, 168, 236, 702.
 Rusiñol, Santiago (1861-1931) pp. 9, 10, 43, 57, 69, 269, 272, 351.
 Saco del Valle, Arturo (1869-1932) pp. 56, 81, 121.
 Saint-Saens, Camille (1835-1921) p. 157.
 Salazar, Adolfo (1890-1958) pp. 12, 37, 58, 151, 152.
 Salvador, Miguel (1881-1962) pp. 58, 59, 70, 71, 78, 80, 100, 194, 198.
 Samara, Spyridon (1861-1917) p. 39.

Samazeuilh, Gustave (1877-1967) pp. 4, 5, 6, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 36, 54, 58, 59, 61, 62, 64, 76, 77, 78, 85, 86, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 105, 106, 107, 108, 112, 114, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 192, 196, 199, 200, 202, 203, 205, 223, 236, 237, 239, 257, 258, 260, 264, 267, 272, 273, 274, 276, 280, 281, 282, 285, 287, 288, 290, 291, 294, 295, 297, 300, 302, 303, 307, 309, 310, 316, 327, 328, 343, 347, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 363, 366, 368, 369, 370, 371, 374, 385, 387, 388, 389, 397, 398, 399, 409, 414, 431, 461, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577, 578, 580, 581, 582, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 592, 593, 597, 604, 605, 613, 621, 622, 623, 625, 626, 627, 629, 630, 631, 632, 634, 635, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 656, 657, 658, 659, 660, 662, 663, 668, 670, 672, 674, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 712, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 741, 745, 746, 748.

Scarlatti, Domenico (1685-1757) p. 219.

Schaichet, Alexander (1887-1964) pp. 221, 223, 224, 227.

Scheideler, Ullrich (1964) pp. 18, 19, 37, 47, 235, 656, 664, 665, 685, 701, 722.

Scherchen, Hermann (1891-1966) p. 210.

Schindler, Kurt (1882-1935) p. 223.

Schmitt, Florent (1870-1958) pp. 40, 41, 144, 157.

Schoeck, Othmar (1886-1957) pp. 213, 241.

Schönberg, Arnold (1874-1951) p. 193, 216.

Schubert, Franz (1797-1828) p. 241.

Schumann, Robert (1810-1856) p. 156.

Schürmann, JJ**

Seidmann, Bernhard (1891-1953) p. 214.

Seriéyx, Auguste (1865-1949) p. 38.

Sévérac, Deodat de (1872-1921) p. 40.

Singer, Otto (1833-1894) p. 156

Singer, Winnaretta (1865-1943), Princesa de Polignac p. 43.

Sopeña, Federico (1917-1991) pp. 11, 12, 180.

Sordes, Paul (1877-1937) p. 40.

Spiteri Galiano, Vicente (1917-2003) p. 612.

Staub, Victor (1872-1953) pp. 33, 157.

Strauss, Richard (1864-1949) pp. 38, 39, 49, 87, 150, 151, 193.

Stravinsky, Igor (1882-1971) pp. 32, 42, 144, 193, 210, 212, 213, 216. 241.

Suárez-Pajares, Javier (1965) p. 152.

Suter, Hermann (1870-1926) pp. 216, 217.

Tansman, Alexandre (1897-1986) p. 215.

Tappolet, Claude (1926) pp. 57, 269, 272, 351.

Tchaikovsky, Piotr Ilich (1840-1893) p. 42.

Thurn und Taxis-Hohenlohe, Maria von (1855-1934) p. 211.

Torá**
Tormo, Candela**
Torra, Juan (1920-1982) pp. 64, 166, 167, 168, 702.
Torres, Eduardo (1872-1934) pp. 18, 113, 173, 175, 177, 202, 204, 206, 207, 208, 217, 316, 557.
Torres Clemente, Elena (1976) pp. 11, 152.
Trend, John Brande (1887-1958) pp. 12, 153, 219, 220.
Turina, Joaquín (1882-1949) pp. 12, 37, 38, 41, 42, 44, 48, 58, 109, 150.
Turina Gómez, Joaquín**
Ulrich, Hugo (1827-1872) p. 156.
Umbreit, Johannes**
Vázquez Díaz, Daniel (1882-1969) pp. 106, 126, 289, 572.
Vega, Emilio (1877-1943) p. 87.
Vela, Luisa (1884-1938) p. 48
Verdaguer, Jacinto (1845-1902) p. 218.
Villa, Ricardo (1873-1935) p. 87.
Villegas, José (1844-1921) p. 41.
Viñes, Ricardo (1875-1943) pp. 39, 40, 42, 44, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 67, 68, 69, 81, 120, 121, 122, 123, 124, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 155, 177, 183, 192, 195, 198, 246, 253, 308, 314, 380, 407, 574, 575, 586, 600, 689.
Wagner, Richard (1813-1883) p. 49, 87, 193.
Walton, William Turner (1902-1983) p. 215.
Wang, Yuja (1987) pp. 18, 37, 235, 585, 656, 670, 685, 701, 704, 722, 723, 724.
Weber, Carl Maria von (1786-1826) p. 87, 241.
Webern, Anton (1883-1945) pp. 87, 214, 215, 216,
Weill, Kurt (1900-1950) p. 212.
Witkowski, Georges Martin (1867-1943) pp. 85, 133.
Wolf, Hugo (1860-1903) p. 241.
Wolf-Ferrari, Ermanno (1876-1948) p. 39.
Zanetti, Miguel (1935-2008) p. 600.

*

Bartók, Béla (compositor) y *pizzicato Bartok*.
Dorel, Félix (empresario), edificio Dorel, empresa Dorel, *Les Procedes Dorel*.
Durand, Jacques (editor), Durand (editorial).
Eschig, Max (editor), Eschig (editorial).
Ricordi, Tito (editor), Ricordi (editorial).

** (sin datos de fechas)

Acker, Yolanda (musicóloga) p. 152.

Betschart, Andres (director de las colecciones especiales de *Stadtbibliothek Winterthur*) pp. 12, 240, 241.

Collins, Chris (director actual del departamento de música de *Bangor University*) pp. 8, 9, 49, 53, 64, 94, 144, 162, 165, 196, 199, 32, 36, 38, 43, 45, 48, 49, 53, 64, 94, 144, 236, 253, 309, 595, 597.

Comenge Ruiz, Palmira (sobrina de Valentín Ruiz Aznar) p. 33.

Comenge Ruiz, Pilar (sobrina de Valentín Ruiz Aznar) p. 33.

Chinchilla, Concha (ex bibliotecaria de AMF) p. 8.

Darné Dalmau, Concepción (pianista contemporánea de Falla) p. 89.

Fernández, Aurora (conservadora y restauradora AMF) p. 8.

García de Paredes, Elena (gerente de AMF y sobrina nieta de Manuel de Falla) pp. 8, 22.

González, Pedro (presidente y gerente de OSM) p. 13.

Gracia, Luis (copista y contrabajista contemporáneo de Falla) p. 66.

Grandjean, Léon (grabador de música contemporáneo de Falla) p. 107.

Heine, Christiane (profesora titular del departamento de historia y ciencias de la música de la Universidad de Granada) p. 152.

Herce, Fernando (periodista, 1914) p. 32.

Hugon, Claire (protagonista del estreno de *Seguidille*, de *Trois Melodies*, 1910) p. 48.

Jiménez de la Hera, Fernando (bibliotecario de RCSMM) p. 19

Liebich, Franz (biógrafo de Debussy, 1908) p. 42.

Loyonnel, Paul (pianista francés contemporáneo de Falla) pp. 59, 81, 85, 132, 133, 134.

Llano, Samuel (profesor titular del departamento de lenguas y cultura de la Universidad de Manchester) p. 152.

LLoría, Miguel Ángel (proyectos OSM) p. 13.

Magallanes Latas, Elena (ex bibliotecaria RCSMM) p. 19.

Medel Ramón (Sociedad General de Autores, firmante de la carta de 1918) pp. 71, 72, 405, 434, 435.

Meler, Pilar (secretaria OSM) p. 13.

Nagore Ferrer, María (profesora titular del departamento de historia y ciencias de la música de la Universidad Complutense de Madrid) p. 152.

Torá (copista contemporáneo de Falla) p. 66.

Tormo, Candela (documentalista musical AMF) p. 8.

Schürmann, JJ (empresario y promotor contemporáneo de Falla) p. 50.

Turina Gómez, Joaquín (nieta de Joaquín Turina) p. 13.

Umbreit, Johannes (revisor actual de *Henle Verlag*), pp. 18, 37, 235, 656, 685, 701, 705, 722.

3. Índice de correspondencia.

Max Eschig-Manuel de Falla

AMF carpeta de correspondencia 9142;

Max Eschig a Falla, originales mecanografiados y firmados, salvo*:

- 9142-002, 10 de Agosto de 1914, pp. 56, 118.
- 9142-012, 13 de Mayo de 1915, p. 118.
- 9142-015, 28 de Junio de 1915, pp. 119, 123.
- 9142-017, 19 de Diciembre de 1915, pp. 52, 117, 120.
- 9142-018, 19 de Junio de 1916, p. 120.
- 9142-019, 24 de Septiembre de 1916, pp. 81, 121.
- 9142-022, 23 de Diciembre de 1916, pp. 52, 55, 70, 120, 121, 240, 407, 688.
- 9142-023, 10 de Agosto de 1917, pp. 62, 125.
- 9142-024, 20 de Enero de 1920, pp. 62, 125.
- 9142-025* (autógrafo), 28 de Mayo de 1920, pp. 77, 115, 125, 126, 236, 289, 310, 558.
- 9142-026, 5 de Junio de 1920, pp. 77, 116, 125, 289, 310.
- 9142-027, 28 de Junio de 1920, pp. 56, 62, 76, 77, 80, 94, 125, 127, 129, 152, 158, 160, 181, 236, 263, 267, 288, 289, 295, 309, 310, 321, 409, 559, 562, 589, 657, 684.
- 9142-028* (tarjeta postal mecanografiada), 28 de Junio de 1920, pp. 76, 77, 80, 115, 125, 126, 127, 236, 289, 558, 688.
- 9142-029* (memorándum mecanografiado), 5 de Julio de 1920, pp. 115, 130, 143, 152, 236, 558.
- 9142-031, 13 de Julio de 1920, pp. 62, 132, 181, 185, 199, 562.
- 9142-032, 17 de Agosto de 1920, pp. 62, 77, 80, 82, 112, 115, 125, 132, 185, 280, 281, 287, 310, 311, 342, 347, 407, 408, 427, 540, 549, 658, 684, 689.
- 9142-036* (memorándum mecanografiado), 7 de Septiembre de 1920, pp. 115, 117, 127, 236, 558.
- 9142-037, 13 de Septiembre de 1920, pp. 112, 130, 131, 141, 169, 200.
- 9142-038, 13 de Octubre de 1920, pp. 80, 82, 83, 133, 151, 189, 410, 415.

AMF carpeta de correspondencia 9142;

Falla a Max Eschig, borradores autógrafos, salvo*:

- 9142-001, 8 de Agosto de 1914, pp. 46, 55, 118.
- 9142-044* (en limpio, autógrafo y firmado), 21 de Junio de 1915, pp. 115, 116, 119, 236, 558.
- 9142-048, 28 de Diciembre de 1916, pp. 62, 125.
- 9142-050, 25 de Junio de 1920, pp. 62, 125.
- 9142-054, 6 de Agosto de 1920, pp. 158, 188.
- 9142-058, 15 de Septiembre de 1920, pp. 78, 80, 84, 100, 128, 182, 198, 405, 407, 410.

AMF carpeta de correspondencia 9143;

Max Eschig a Falla, originales mecanografiados y firmados, salvo*:

- 9143-001, 13 de Enero de 1921, pp. 85, 132, 133, 151.
- 9143-002, 26 de Febrero de 1921, pp. 62, 76, 85, 127, 132, 133, 134, 151, 371, 689, 690, 692.
- 9143-003* (memorándum mecanografiado), 6 de Marzo de 1921, p. 85, 115, 236, 558
- 9143-005, 15 de Junio de 1921, p.134.
- 9143-006, 25 de Julio de 1921, p. 134.
- 9143-007, 6 de Agosto de 1921, pp. 135, 136, 145, 147, 153, 288, 295, 409, 570, 571.
- 9143-009, 7 de Octubre de 1921, pp. 87, 135, 147.
- 9143-010, 4 de Enero de 1922, pp. 106, 135, 136, 149, 153, 178, 180, 257, 264, 280, 281, 374, 387, 571, 622.
- 9143-011, 24 de Enero de 1922, pp. 136, 153, 200, 571.
- 9143-013, 18 de Abril de 1922, pp. 90, 95, 108, 136, 189, 196, 201, 237, 257, 258, 263, 264, 321, 326, 369, 372, 374, 375, 384, 388, 392, 406, 571, 596, 620, 622, 635, 655, 720.
- 9143-014, 5 de Junio de 1922, pp. 82, 91, 112, 136, 190, 411, 427.
- 9143-016, 29 de Junio de 1922, pp. 92, 137, 190, 411, 427.
- 9143-017, 7 de Septiembre de 1922, pp. 191, 411, 427.
- 9143-018, 26 de Septiembre de 1922, pp. 90, 117, 140, 191, 196, 596.
- 9143-019, 10 de Octubre de 1922, pp. 106, 135, 140, 150, 153, 585, 721.
- 9143-020, 24 de Octubre de 1922, pp. 140, 192.
- 9143-022, 20 de Diciembre de 1922, pp. 59, 108, 140, 150, 153, 559.
- 9143-024, 24 de Enero de 1923, pp. 113, 177, 192, 196, 427, 596.
- 9143-025* (memorándum autógrafo), sin fechar, pp. 115, 193, 236, 558.
- 9143-026, 27 de Febrero de 1923, pp. 113, 194.
- 9143-027, 15 de Marzo de 1923, p. 194.
- 9143-034, 25 de Julio de 1923, pp. 93, 194, 196, 597.
- 9143-035, 3 de Septiembre de 1920, p. 151.
- 9143-036, 11 de Agosto de 1923, pp. 93, 103, 113, 187, 194, 200, 340, 427.
- 9143-037, 21 de Agosto de 1923, pp. 195, 203, 596.
- 9143-040, 10 de Octubre de 1923, p. 195.
- 9143-042, 14 de Diciembre de 1923, pp. 97, 111, 196, 596, 662.

AMF carpeta de correspondencia 9143;

Falla a Max Eschig, borradores autógrafos:

- 9143-051, 22 de Febrero de 1922, p. 199.
- 9143-054* (en limpio, autógrafo y firmado) 15 de Julio de 1922, pp. 115, 116, 137, 139, 149, 153, 236, 558, 582.
- 9143-067, 18 de Enero de 1923, pp. 98, 141, 142, 153.

AMF carpeta de correspondencia 9144;

Max Eschig a Falla, originales mecanografiados y firmados:

-9144-001, 4 de Enero de 1924, pp. 183, 197, 588, 603, 690.

-9144-002, 26 de Febrero de 1924, p. 197.

-9144-003, 3 de Marzo de 1924, pp. 100, 198.

-9144-004, 13 de Marzo de 1924, pp. 98, 199.

-9144-011, 24 de Junio de 1924, p. 117.

Werner Reinhart-Manuel de Falla

AMF carpeta de correspondencia 7477;

Werner Reinhart a Manuel de Falla, originales mecanografiados y firmados:

-7477-001, 23 de Septiembre de 1925, p. 223.

-7477-002, 14 de Enero de 1926, p. 224.

-7477-003, 11 de Febrero de 1926, p. 226.

-7477-004, 22 de Abril de 1926, p. 227.

-7477-005, 27 de Mayo de 1926, p. 228.

AMF carpeta de correspondencia 7477;

Falla a Werner Reinhart, borradores mecanografiados:

-7477-009, 30 de Diciembre de 1925, p. 224.

-7477-010, 1 de Febrero de 1926, pp. 225, 241.

-7477-011, 2 de Marzo de 1926, p. 226.

-7477-012, 28 de Mayo de 1926, Ilustración 15, pp. 228, 241.

Gustave Samazeuilh-Manuel de Falla

AMF carpeta de correspondencia 7579/1;

Gustave Samazeuilh a Falla, originales autógrafos y firmados:

-7579/1-002, 5 de Julio de 1920, pp. 143, 153.

-7579/1-006, 12 de Abril de 1921, pp. 143, 146, 153, 155.

-7579/1-007, 6 de Septiembre de 1921, pp. 136, 145, 147, 153, 155.

-7579/1-008, 27 de Septiembre de 1921, pp. 147, 153.

-7579/1-009, 7 de Noviembre de 1921, pp. 147, 153.

-7579/1-010, 30 de Noviembre de 1921, pp. 148, 153, 180.

-7579/1-011, 6 de Diciembre de 1921, pp. 141, 149, 153, 160.

Otra correspondencia

AMF carpeta de correspondencia 7808:

7808-009 Falla desde París a sus padres (original autógrafo y firmado), 13 de Enero de 1909, p. 43.

AMF carpeta de correspondencia 6706:

-6706-041 Falla a Ernest Ansetmet (copia fotográfica del original autógrafo y firmado), 19 de Octubre de 1916, pp. 46, 55, 57, 67, 69, 79, 81, 123, 124, 246, 269, 272, 300, 351, 403, 410, 423, 648.

-6706-042 Falla a Ansetmet (copia fotográfica de la postal autógrafa y firmada), 31 de Diciembre de 1916, pp. 69, 79.

AMF carpeta de correspondencia 7133:

7133-033 Falla a Jean Aubry (fotocopia del original autógrafo firmado), 4 de Septiembre de 1920, p. 34.

AMF carpeta de correspondencia 9150 :

-9150-007 Sociedad de Autores Españoles a Falla (original autógrafo y firmado), 29 de Abril de 1918, pp. 71, 74, 78, 80, 128, 182, 186, 198, 310, 405, 407, 410, 434.

-9150-008 Sociedad de Autores Españoles a Falla (original mecanografiado y firmado), 30 de Julio de 1919, p. 119.

-9150-009 Sociedad de Autores Españoles a Falla (original mecanografiado y firmado) 8 de Agosto de 1919, p. 119.

-9150-011 Sociedad de Autores Españoles a Falla (original mecanografiado y firmado), 10 de Marzo de 1920, p. 119.

AMF carpeta de correspondencia 6868:

-6868-007 Falla a Alfred Cortot (fotocopia del original autógrafo y firmado), 10 de Mayo de 1922, p. 136.

-6868-008 Falla a Alfred Cortot (fotocopia del original autógrafo y firmado), 30 de Mayo de 1922, p. 136.

AMF carpeta de correspondencia 6898:

-6898/1-001 Claude Debussy a Falla (original autógrafo y firmado), 13 de Enero de 1907, p. 35.

-6898/1-013 Falla a Claude Debussy (borrador autógrafo), 14 de mayo de 1916, p. 35.

AMF carpeta de correspondencia 7749:

7749-007 Rosa García Ascot a Falla (original autógrafo y firmado), 31 de Marzo de 1921, pp. 154, 170.

AMF carpeta de correspondencia 7048 y 7050:

-7048-080 Juan Gisbert a Falla (original mecanografiado y firmado), 3 de Agosto de 1927, pp. 50, 84, 89, 118.

-7050/1-033 Falla a Juan Gisbert (original mecanografiado y firmado, con anotaciones autógrafas de Falla), 14 de Agosto de 1927, pp. 89, 118.

AMF carpeta de correspondencia 7168:

-7168-002 Joan Lamote de Grignon a Falla (original mecanografiado y firmado), 24 de Septiembre de 1921, p. 88.

-7168-004 Joan Lamote de Grignon a Falla (original mecanografiado y firmado), 28 de Febrero de 1922, pp. 82, 88.

-7168-007 Joan Lamote de Grignon a Falla (tarjeta autógrafa firmada), 12 de Septiembre de 1927, p. 89.

-7168-033 Falla a Joan Lamote de Grignon (borrador autógrafa firmado), 24 de Enero de 1927, p. 90.

AMF carpeta de correspondencia 7252:

7252-027 Falla a María Lejárraga (fotocopia del original autógrafa y firmado), 27 de Marzo de 1916, pp. 55, 120, 403, 406, 410.

AMF carpeta de correspondencia 7265:

7265/2-022 Falla a Leopoldo Matos (fotocopia del original autógrafa y firmado), 14 de Diciembre de 1914, p. 48.

AMF carpeta de correspondencia 7285:

7285-055 Falla a Paul Milliet (borrador autógrafa), Octubre de 1914 (fecha por Collins), p. 48.

AMF carpeta de correspondencia 7389:

7389-038 Falla a Felipe Pedrell (fotocopia del original autógrafa y firmado), 25 de Mayo de 1910, p. 42.

AMF carpeta de correspondencia 7399:

7399-006 Bartolomé Pérez Casas a Falla (original autógrafa y firmado), 23 de Marzo de 1921, pp. 46, 50, 54, 62, 77, 79, 84, 85, 100, 118, 198.

AMF carpeta de correspondencia 7573:

Falla a Adolfo Salazar (borrador), sin fecha (hacia 1929), p. 37.

AMF carpeta de correspondencia 7576 :

7576-010 Miguel Salvador a Falla (original autógrafa y firmado), 03 de Febrero de 1918, pp. 70, 78, 80, 100, 198.

AMF carpeta de correspondencia 7763:

-7763/1-002 Ricardo Viñes a Falla (original autógrafo y firmado), 15 de Marzo de 1916, pp. 49, 51.

-7763/1-003 Ricardo Viñes a Falla (original autógrafo y firmado), 29 de Abril de 1916, pp. 46, 50.

4. Bibliografía

AA.VV. *Poesía*. Número monográfico dedicado a Manuel de Falla. Núms. 36-37 (otoño de 1991).

AA.VV. *Música y Jardines*, Edición de Alfredo Aracil, artículos de Alfredo Aracil, Louis Jambou, Consuelo M. Correcher, Antonio Gallego, Yvan Nommick, Jorge de Persia, Stefano Russomanno, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2003.

AA.VV. *Quodlibet*. Número monográfico I dedicado a Manuel de Falla. Número 53 (mayo-agosto de 2013).

AA.VV. *Quodlibet*. Número monográfico II dedicado a Manuel de Falla. Número 55 (enero-abril de 2014).

AA.VV. *Quodlibet*. Número monográfico III dedicado a Manuel de Falla. Número 64 (enero-abril de 2017).

BARBERÁ SOLER, José Miguel. “Las “Noches” de la Orquesta Bética de Cámara”. *Festival*, nº19, 2016, pp. 22-28.

BRETÓN, Tomás. *Diario*. Acento Editorial, Madrid, 1994, 2 vol.

CHINCHILLA, Concha. “Cronología de Manuel de Falla”. En: NOMMICK Yvan y Eduardo Quesada Dorador, eds., *Manuel de Falla en Granada*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 155-171.

CHRISTOFORIDIS, Michael. “Manuel de Falla”, entrada del *Diccionario de Música Española e Iberoamericana*, Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Rodríguez de la Cuesta, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla and visions of spanish music*. Routledge, Londres, 2019.

CISNEROS SOLA, María Dolores. “La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción”. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2019. [Última consulta el 24. 01.2021]

COLLINS, Chris. “Falla in Britain”. *Musical Times*, vol. 144, núm. 1883 (verano de 2003), pp. 33-48.

COLLINS, Chris. "Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*". En: *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006, pp. XIX-LXVI.

CORONAS, Paula. "*Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla: sortilegios de piano español". *Melómano* (Madrid), XIX, 207, (abril 2015), pp. 32-36.

CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Fundación Banco Exterior, Colección Memorias de la Música Española, Madrid. 1990.

DE FALLA, Manuel. *Escritos sobre Música y Músicos*, Introducción y notas de Federico Sopena (4ª Edición aumentada), Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid. 1988.

DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Editorial Labor, 1968.

FRANCO, Enrique. "Un arreglo de Falla que no es de Falla", *El País*, 6 de julio de 1984.

DENNIS, Nigel. *Manuel de Falla - John B. Trend, Epistolario (1919-1935)*, Edición de Nigel Dennis, coordinada por Yvan Nommick. Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, Granada, 2007.

DENT, Edward. "Manuel de Falla". *Athenaeum*, 28 de mayo de 1921, pp. 335-336.

GALLEGO, Antonio. "Los inéditos de Manuel de Falla (Notas para el Catálogo completo de su obra musical)", en *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa*, Actas del Congreso Internacional de Estudios, Venecia 15-17 de mayo 1987, Gran Teatro La Fenice. Ed. Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 87-106.

GALLEGO, Antonio. "Rusiñol en Granada y Falla en el Generalife". En: *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp. 39-46.

GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *José Cubiles. Una vida para el piano*. Asociación Musical "José Cubiles". Sociedad Didáctico Musical. Madrid, 2005.

GARCÍA MESAS, Juan Antonio. “La transcripción para banda de la obra de Manuel de Falla (1876-1946): Joan Lamote (1872-1949), Ricardo Villa (1877-1935) y Emilio Vega (1877-1943)”. Tesis Doctoral Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2017. [Última consulta el 10.01.2021]

GARCÍA, Juan Alfonso. *Falla y Granada. Y otros escritos musicales*. Centro de Documentación Musical de Andalucía, ANEL S.A. 1991.

GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

GONNARD, Henri. “L’Impresionisme, Manuel de Falla et Debussy”. *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.). Granada, Universidad, 2010, pp. 151-165.

GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Sevilla, 2015.

GONZÁLEZ PEÑA, M.^a Luz. “La Copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa”. En: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Editores) Colección de Estudios 148, Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM 2012, pp. 551-566.

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. *La edición española hasta 1936: Guía para la datación de partituras*. Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995, Monografías, Número 1.

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos y LOLO, Begoña. *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. UAM Ediciones (Universidad Autónoma de Madrid), 2012, Colección de Estudios.

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos”, en: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Editores) Colección de Estudios 148, Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM 2012, pp.383-405.

GUASCH, Yolanda. “El grabador de música y editor Alessio Boileau Bernasconi”, en: *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Editores) Colección de Estudios 148, Universidad Autónoma de Madrid, AEDOM 2012, pp. 755-766.

GUBISCH, Nina. *Ricardo Viñès [sic] à travers son journal et sa correspondance*. Tesis doctoral inédita, Université de Paris Sorbonne, 1977. [Última consulta el 15.09.2020]

HERCE, Fernando. “Ante el estreno de *La vida breve*: hablando con el maestro Falla”. Entrevista publicada en *La Mañana* el 14 de noviembre de 1914.

HOLST, Spencer. “El copista de música” en *El idioma de los gatos (The language of cats)*. Ediciones de la Flor S.R.L., Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires, 1995. Traducción de Ernesto Schóo.

IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla, su obra para piano*, Ediciones Alpuerto, Madrid 1983

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. “La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica”. Madrid, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2008.

IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla, su obra para piano (2ª edición) y “Noches en los Jardines de España”*, Ediciones Alpuerto, Madrid, 2001

JEAN-AUBRY, Georges. *La musique et les nations*. París, La Sirène/Londres, Chester, 1922.

LESURE, Françoise. “Manuel de Falla, Paris et Claude Debussy”, en *Manuel de Falla tra la Spagna e L’Europa*, Actas del Congreso Internacional de Estudios, Venecia 15-17 de mayo 1987, Gran Teatro La Fenice. Ed. Firenze, Leo S. Olschki Editore.

LOCKSPEISER, Edgard. «Debussy’s concept of the dream». *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXIX (1962-63), p.59.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Alianza Editorial, Colección Alianza Música (A.M.). Madrid, 1983-1985.

MARCO, Tomás. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Alpuerto. Madrid, 2002.

MARCO, Tomás. “Internacionalización y españolización de elementos lingüístico-musicales en Manuel de Falla”. *Quodlibet*, nº53, (mayo-agosto 2013), 2014. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 60-82.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Granada: Guía emocional*, con fotografías de Garzón. París, Garnier-Hermanos, [s.a.].

MARTÍNEZ-SIERRA, María. *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*. México, exportadora de Publicaciones Mexicanas, «Biografías Gandesa», 1953.

NAREJOS, Antonio. “La huella de Francia sobre Manuel de Falla en la definición del canon de la música española”. *Quodlibet*, nº53, (mayo-agosto 2013), 2014. Monográfico Manuel de Falla (I), pp. 60-82.

NOMMICK, Yvan. “Noches en los jardines de España: génesis y composición de una obra”. En: *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp.5-25.

NOMMICK, Yvan. “*Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla: los manuscritos de una larga gestación”. En: *Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, Impresiones Sinfónicas para piano y orquesta*, Edición Facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar (Edición e introducción de Yvan Nommick). Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº4. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de Andalucía. Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla. 2006, pp.XI-XV.

NOMMICK, Yvan. “La interpretación de las *Noches*: una carta de Falla a Ansermet”. En: *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Catálogo de la Exposición del Archivo Manuel de Falla. 30 de octubre 1996 - 30 enero 1997, Centro Cultural Manuel de Falla, Archivo Manuel de Falla, Granada, pp. 27-38.

NOMMICK, Yvan. “Música y músicos españoles en el París artístico de comienzos del siglo XX”. En: *París, 1900*. Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España, 2012, pp. 52-73.

OROZCO DÍAZ, Manuel. *Falla*. Biblioteca Salvat de grandes biografías. Barcelona, 1985.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. 2ª ed. ampliada. Buenos Aires, Ricordi, 1956.

PALACIOS, María. Artículo “La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)”. En: *Música española entre dos guerras 1914-1945*, edición e introducción de Javier Suárez-Pajares. Artículos de Emilio Casares, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano y Yolanda Acker, publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección “Estudios”, Granada, 2002.

PASLER, Jann. “Stravinsky and the Apaches”, *Musical Times*, CXXIII (1982).

PÉREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*, Ediciones Alpuerto, Madrid 1982.

PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la música y los músicos I (A-E)*, Colección Fundamentos nº 87, Ediciones Istmo, 2000.

PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1989.

PINO, Rafael del. “Juan Gisbert Padró: la solícita amistad”. En: *La opinión de Granada*, 3 diciembre 2006, p. 44, que alude al texto de Juan Gisbert publicado en *Gaceta Ilustrada* el 25 noviembre 1961.

PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “Manuel de Falla y *Noches en los jardines de España*: de Granada a Winterthur”. *Quodlibet*, nº 64, (enero-abril 2017). Monográfico Manuel de Falla (III), pp. 71-106.

PUENTE MÉNDEZ, Isabel. “Noches en los jardines de España, de Manuel de Falla,” en *Música*, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Vol. 25, Junio de 2018, Madrid, pp. 191-210.

RIGONI, Michel. “*Nuits dans les jardins d’Espagne* de Manuel de Falla : de la couleur locale au classicisme”. En: *Analyse musicale*, n. 18, enero de 1990, pp. 49-53.

ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. París, Cahiers d’Art, 1930.

ROMERO, Justo. *Discografía recomendada. Obra completa comentada. Falla. Guías Scherzo*. Península. Barcelona 1999.

RUIZ MOLINERO, Juan José. “Debussy y España: La verdad sin la autenticidad”. *Granada Hoy* (21 junio 2012).

RUSIÑOL, Santiago. *Jardins d’Espanya*, Barcelona, Thomas, 1903. Textos de Rusiñol, M. S. Oliver, Joan Alcocer, Apeles Mestres, Miguel Costa y Hobero, Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar y 40 reproducciones de cuadros de Rusiñol.

SALAS VILLAR, Gemma M. “*Noches en los jardines de España* cien años después de su estreno”. *Revista de Musicología*, XL, nº 2, 2017, pp. 651-657.

SALAZAR, Adolfo. *Epistolario 1912-1958*, edición de Consuelo Carredano, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Ministerio de Ciencia e Innovación, Madrid, 2008.

SOBRINO, Ramón. “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”. *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005, pp. 155-175.

SOBRINO, Ramón. “El epistolario inédito de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908): nuevos documentos sobre la música española en torno al 98”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 5, 1998.

SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid, Instituto de España, 1976.

SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner Publicaciones, 1988.

TAPPOLET, Claude, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, Ginebra, George ed., 1994, vol. I., pp. 162-163.

TORRES CLEMENTE, Elena. “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”. *Manuel de Falla e Italia*. Edición a cargo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección “Estudios”, serie “Música”, nº 3, 2000, pp. 65-122.

TORRES CLEMENTE, Elena. “Caminos paralelos: Manuel de Falla y la Europa de los nacionalismos musicales (1891-1939)”. En: *La Europa de los nacionalismos musicales*. Programa general de los VII Encuentros Manuel de Falla celebrados en Granada, 2001-2002. Edición a cargo de Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla/Orquesta Ciudad de Granada, 2001, pp. 30-44.

TREND, John Brande. *The Music of Spanish History to 1600*, Kraus Reprint Corp., 1926.

TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva Cork, Albert A. Knopf, 1929.

VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, Juan J.. *Manuel de Falla. Su vida íntima*. Biblioteca Cádiz Manuel de Falla, Servicio de Publicaciones, Diputación de Cádiz, 1966.