

Las partituras de la Fantasía Bætica

Aniana Jaime Latre

RESUMEN: La partitura de la Fantasía Bætica, obra que surge en 1919 del encargo personal del pianista Arthur Rubinstein (1887-1982) a Manuel de Falla (1876-1946), es publicada tres años después en Londres por Chester Music. En 1950, ya fallecido el compositor, la misma editorial imprime una segunda versión que manteniendo idéntico número de catálogo introduce cambios sustanciales en el texto sin indicarlos en la partitura ni acompañarlos de la pertinente aclaración o justificación. Aunque es constatable el alejamiento de esta publicación de las fuentes originales y manuscritas conservadas, las ediciones posteriores se basan en ella sin cuestionar la información que contiene e incluso añaden más modificaciones sin señalarlas en la partitura.

Después de consultar las fuentes primarias depositadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada, la British Library de Londres y las posteriores ediciones impresas, el presente artículo pretende clarificar el texto identificando y analizando los pasajes dudosos y divergentes. El minucioso análisis comparativo aporta soluciones y ofrece la máxima información disponible para una toma de decisiones fundamentada. Los resultados obtenidos confirman la necesidad de publicación de una edición crítica revisada de esta partitura que se base en el estudio riguroso de todas las fuentes conservadas.

PALABRAS CLAVE: Fantasía Bætica, Manuel de Falla, edición, revisión crítica

ABSTRACT: The score of the Fantasía Bætica, a work that emerged in 1919 from the personal commission of the pianist Arthur Rubinstein (1887-1982) to Manuel de Falla (1876-1946), was published three years later in London by Chester Music. In 1950, after the composer died, the same publisher printed a second version that, while maintaining the same catalog number, introduced substantial changes in the text without indicating them in the score or accompanying them with the relevant clarification or justification. Although the remoteness of this publication from the original and preserved manuscript sources is verifiable, subsequent editions are based on it without

questioning the information it contains and they even add more modifications without mentioning them in the score.

After consulting the primary sources deposited in the Manuel de Falla Archive of Granada, the British Library of London and subsequent printed editions, this article aims to clarify the text by identifying and analyzing the doubtful and divergent passages. The meticulous comparative analysis provides solutions and offers the maximum information available for informed decision making. The results obtained confirm the need for publication of a revised critical edition of this score based on the rigorous study of all the preserved sources.

KEYWORDS: Fantasia Bætica, Manuel de Falla, edition, critic revision.

INTRODUCCIÓN

Rubinstein recibió el manuscrito en Madrid de manos de Falla y aunque su intención era realizar el estreno de la obra en España éste se produjo en Nueva York el 8 de febrero de 1920 (Hess, 2005). Así el compositor no pudo escuchar el resultado ni tuvo ocasión de trabajar con el intérprete como acostumbraba hacer en todas sus composiciones (Rubinstein, 2012). La partitura fue publicada en 1922 por J&W Chester, editorial que en 1950 realizó una reimpresión póstuma asociada a la renovación de los derechos de autor en la que un revisor anónimo incorporó algunas modificaciones sin indicarlo en la partitura y sin ofrecer ninguna aclaración ni justificación de su toma de decisiones (Carra, 2006). Ambas versiones comparten el mismo número de catálogo, circunstancia que provoca confusión y desinformación: pianistas y editores trabajan hoy con la partitura de Chester de 1950 creyendo que es la original publicada bajo la supervisión del compositor.

En un interesante artículo de la *Revista Esmuc digital* Xavier Barbeta (2013) dibuja un amplio mapa acerca de la composición, las primeras grabaciones y teniendo en cuenta la problemática de las ediciones vigentes expone la urgente necesidad de publicación de una edición crítica de calidad de esta partitura.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las circunstancias ya expuestas de la composición, estreno y edición de la *Fantasia Bætica* sumadas a esa reimpresión de la partitura en 1950 que introduce cambios sustanciales no argumentados ni señalados dibujan un escenario complejo. La primera cuestión es dilucidar cuáles son las discordancias entre los distintos textos y qué las motiva. Conocer la génesis y evolución tanto de los manuscritos como de las diferentes ediciones permite interpretar esas divergencias y aportar soluciones que nos acerquen a la idea original del compositor. El artículo se basa en el estudio de los documentos autógrafos identificados como Borrador y Copia en

Limpio, que no implican una transformación del material ni muestran los estadios del proceso creativo: sólo los diferencia el tipo de escritura más abocetado en el primero, claro y metódico en el segundo. La Prueba de Imprenta depositada en la British Library de Londres que contiene correcciones manuscritas del compositor. Y las seis ediciones impresas hasta la fecha que introducen modificaciones de manera deliberada en unos casos o inconsciente en otros, pero invariablemente sin marcarlas en la partitura ni acompañarlas de las explicaciones pertinentes. Las coincidencias de texto entre las distintas fuentes delimitan un campo de trabajo complejo al tiempo que enriquecedor en el que no puede ser establecida una pauta regular en la resolución de las dudas.

MARCO TEÓRICO

El Borrador identificado en el Archivo de Granada con la signatura LV A1 es un documento manuscrito de la partitura completa. Consta de 19 hojas de distintos tamaños escritas en lápiz negro y azul y tinta negra y roja. El trazo no es cuidado, los caracteres pequeños y numerosos pasajes no están escritos explícitamente sino representados con signos de repetición. Tachaduras y correcciones sobreescritas se despliegan bajo el título FANTASÍA-1919-. Existe otro borrador identificado como LV A2 conformado por 5 hojas sueltas de diferentes tamaños que contienen esquemas, cálculos matemáticos, análisis armónicos y apuntes de temas de la *Fantasia Bætica* y de otras obras del mismo autor. El artículo se basa en el estudio del documento completo con signatura LV A1.

La Copia en Limpio es el manuscrito de trazo cuidado y claro que se envió a Londres como material de edición. El documento original está depositado en la

British Library y la copia del Archivo de Granada se identifica con la signatura LV C1. En este documento el título ya es el definitivo FANTASIA BÆTICA ¹.

La Prueba de Imprenta son las primeras pruebas calcográficas enviadas a Manuel de Falla desde la editorial Chester como paso previo a la impresión de la edición de 1922. Signatura en el Archivo de Granada LV B1, 25 hojas de papel de tamaño 35x27 cm. En la partitura el compositor responde a dudas planteadas por el editor y añade correcciones al pie y a los márgenes en tinta roja y violeta.

La edición J&W Chester JWC 2096 de 1922 es resultado del trabajo conjunto del compositor y el editor. El mismo año B. Schott's Söhne B.S.S. 31610 de Mainz y Leipzig publica una partitura idéntica hoy descatalogada. J&W Chester JWC 2096 en 1950 imprime un nuevo texto que aunque mantiene el mismo número de catálogo de la edición de 1922 introduce cambios sustanciales. Real Musical en 1986 edita una partitura idéntica a la de Chester de 1950 traduciendo el título de la obra del latín al español, con I.S.B.N. 84-387-0164-7 y depósito legal M. 9495-1986. En 1996 Chester Music publica un volumen con toda la obra para piano de Manuel de Falla que reproduce la versión de 1950 de la *Fantasia Bætica*. La más reciente edición de Zen-On Music Company Ltd. (2012) copia el texto de Chester de 1950 e introduce más cambios en el texto sin marcarlos con diferente grafía ni justificar la decisión. También afirma que la obra fue estrenada en Nueva York por Josef Hofmann aunque el dedicatario era Arthur Rubinstein, información que contradice todas las demás fuentes consultadas².

¹ El autor llama la atención del editor sobre la escritura del diptongo latino Æ con las dos vocales unidas. El título hace referencia al nombre de la provincia romana del sur de Hispania.

² Carol A. Hess (2005, p. 122) menciona a los dos pianistas para explicar que el estreno de Rubinstein no fue el día 20 como informan otras fuentes sino el 8 de febrero de 1920 en el Hotel Ritz-Carlton en competencia con un recital de Josef Hofmann en el Carnegie Hall.

ANTECEDENTES

En publicaciones de temática más amplia se pueden hallar referencias a la *Fantasia Bætica*: los libros de Carol A Hess (2005) y Nancy Lee Harper (2005) en torno a la vida y obra de Falla ofrecen datos relevantes acerca de la génesis, las circunstancias del estreno e incluso elementos de análisis de la composición. Con la meticulosidad y amor al detalle que caracterizan sus composiciones, Falla reproduce en el piano efectos de la guitarra flamenca (Pahissa, 1956) y la pureza del cante jondo, que en ese preciso momento estaba estudiando y cuyo interés culminaría en la organización junto a Federico García Lorca del concurso celebrado en 1922 (Molina, 1990). Consigue en la *Fantasia Bætica* una formidable imitación de los típicos melismas del cante jondo según Chiantore (2001), para quien “Falla vivió hasta sus últimas consecuencias su acercamiento al patrimonio folclórico, desarrollando una trayectoria artística comparable únicamente con la de Bela Bartok” (p. 528).

Son pocas las publicaciones dedicadas en exclusiva a la *Fantasia Bætica*. Manuel Matarrita Venegas escribe en 2006 un ensayo en la *Revista Artes y Letras* de la Universidad de Costa Rica acerca del contexto histórico-artístico y la influencia del flamenco en la gestación de esta obra. La conexión con el cante jondo y la vanguardia europea es analizada por Susana García Póliz y recogida en las actas del Coloquio Internacional de la Sorbona en París (1999). En 2006 Yvan Nommick publica un artículo en *La opinión de Granada* dedicado en exclusiva a la *Fantasia Bætica* después de su extensa tesis de 1998-1999 sobre la obra y evolución del lenguaje de Manuel de Falla. Otra publicación muy relevante es el artículo titulado “Problemas de texto en la Fantasía Bética de M. de Falla” que en 2006 el pianista y pedagogo Manuel Carra publica en la revista *Quodlibet* número 36. En él analiza las

diferencias halladas entre las fuentes primarias y las dos ediciones de Chester³. Su contenido y la línea de investigación que abre fueron continuadas, reforzadas y ampliadas en el Trabajo Fin de Máster *Fantasia Bætica de Manuel de Falla: propuesta de una edición crítica comentada* publicado para la Universidad Internacional de Valencia en octubre de 2017.

DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA Y LOS PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS

La consulta de fuentes escritas que abarcan desde bibliografía relacionada con el objeto de estudio (monografías de Manuel de Falla, epistolario, artículos) hasta manuscritos, documentos y las principales ediciones musicales de la obra, prelude el proceso de estudio comparativo en el que se han localizado los elementos no concordantes entre los textos para unificar criterios y clarificar cuál es el texto original de Falla y cuáles los añadidos o cambios posteriores de los editores. Una vez detectadas las no concordancias entre documentos se ha procedido a realizar un análisis argumentado de cada una de ellas, proponiendo soluciones que en algunos casos adquieren una forma definitiva y concluyente, en otros opinable y matizable, pero siempre bien argumentada y fundamentada. Este estudio parte del ya realizado con anterioridad por Manuel Carra en un artículo publicado en 2006 en la Revista *Quodlibet* número 36 titulado “Problemas de texto en la Fantasía Bética de M. de Falla”.

La escucha y análisis de grabaciones representativas de diferentes aproximaciones a la obra apoya el trabajo de esclarecimiento de la partitura. Puesto que el objetivo final de este trabajo es posibilitar una interpretación informada de

³ Los pianistas de su generación estudiaron con la edición de 1922 y fueron más sensibles a los cambios introducidos por la reedición de 1950 que compraron y trabajaron sus alumnos. Hoy día incluso los editores confían en la de 1950; el paso del tiempo ha normalizado la escucha de los errores introducidos por ésta.

la *Fantasia Bætica* al piano se considera oportuno tomar en cuenta el legado de conocimiento que los pianistas han contribuido a forjar con sus interpretaciones.

ANÁLISIS DE LOS DATOS. DISCUSIÓN

La comparación exhaustiva de las tres fuentes primarias⁴ con las tres principales ediciones⁵ ofrece más de treinta divergencias o no concordancias de texto. El presente artículo presenta y analiza las que implican los cambios más significativos y aquellas que suscitan polémica.

Divergencia 1

La nota más aguda del último grupo de fusas de la mano derecha del compás 6 es LA4 tanto en el Borrador como en la Copia en Limpio y la Prueba de Imprenta. La edición Chester de 1922 lo reproduce fielmente, pero en 1950 esta nota es modificada por SOL4 y las ediciones posteriores copian e incorporan este cambio sin verificarlo. Es comprensible que el editor tomara la decisión para imitar el diseño melódico del compás 3; también se puede observar la tendencia en la escritura de Falla de aproximarse a la nota desde abajo. Pero en el mismo pasaje de la Reexposición (c. 276) todos los documentos indican LA4, en este caso también la segunda edición de Chester. Únicamente Zen-On, siguiendo la lógica aplicada por muchos pianistas y el estudio de Nancy Lee Harper (2005) que considera errado el giro melódico del compás 276, escribe SOL4 también en la Reexposición.

El análisis de todos los documentos no deja lugar a dudas, Falla escribió LA4 en ambos pasajes. A favor de esta elección puede esgrimirse que el giro melódico

⁴ Borrador completo, Copia en Limpio y Prueba de Imprenta

⁵ J&W Chester JWC 2096 de 1922, J&W Chester JWC 2096 de 1950, Zen-On Music Company Ltd. de 2012. Las otras tres ediciones han sido obviadas porque son copias literales de las ediciones Chester.

resulta más interesante cuando LA florea el SOL que canta en el siguiente compás y al mismo tiempo este compás 6 supone un desarrollo melódico ascendente con respecto al compás 3. El editor de 1950 creó un falso texto que con el paso de tiempo se ha normalizado e incluso magnificado repercutiendo a la recapitulación del mismo material.

Divergencia 2

En el compás 15 las ediciones Chester olvidan el acento en la primera corchea de la mano derecha. El Borrador lo tiene, la Copia en Limpio también, pero la Prueba de Imprenta lo olvida y Falla no lo corrige: aquí está el origen de la omisión. No sólo por la certeza de los dos documentos manuscritos, sino en la comparativa con el compás 12 casi idéntico, se puede inferir que tiene acento.

Divergencia 3

De nuevo un cambio introducido en la reedición de Chester de 1950 con efecto amplificado por todas aquellas que erróneamente la han copiado tomándola como fuente primaria y original. En el compás 16 se modifica el ritmo de septillo seguido de ocho fusas invirtiendo el orden para escribir ocho fusas seguidas de septillo. El Borrador es el único documento que contiene 8+7, pues tanto la Copia en Limpio como la Prueba de Imprenta son 7+8. En este último documento incluso hay una corrección explícita de Falla indicándolo así.

La confusión puede haberse originado porque en la Reexposición la Copia en Limpio dice 8+7, una versión más cómoda técnicamente donde la mano tiene más tiempo de preparar el siguiente acorde. Además de la claridad de los documentos originales se puede defender que el rubato generado por 7+8 apoya el fraseo de menos a más velocidad y enfatiza la nota melódica LA que coincide con el principio de la tercera parte del compás.

Divergencia 4

En la primera edición Chester la sucesión de quintas paralelas en el bajo en la mano izquierda del compás 21 se interrumpe para escribir un acorde de Sol Mayor en la segunda parte del compás. La consulta de documentos originales constata que el Borrador es SOL2, la Copia en Limpio escribe SOL2 y en la Prueba de Imprenta el propio Falla resuelve la duda del editor rodeando el SOL en la partitura y tachando la pregunta al pie *¿ A not G*. Sin embargo en la Reexposición el pasaje análogo despliega un acorde de quintas paralelas (por tanto LA y no SOL) en la Copia en Limpio y en todas las ediciones; el Borrador omite la escritura de este pasaje sustituyéndolo por un signo de repetición.

En esta divergencia tiene sentido mantener el sonido arcaico de quintas paralelas, máxime cuando la Reexposición así lo escribe, pero también parece imprudente obviar ese acorde de Sol Mayor que no puede ser considerado despiste al ir acompañado de la corrección autógrafa de Falla en la Prueba de Imprenta.

Divergencia 5

La quinta divergencia versa sobre las alteraciones no anuladas, un problema idiomático que aparecerá con frecuencia en la partitura. En el registro agudo el penúltimo y último grupo de fusas de los compases 22, 24 y 26 se pueden leer según la edición consultada sin alteraciones, con becuadros o incluso con sostenidos.

La consulta del Borrador solo aclara el compás 22 pues los demás se resuelven con un signo de repetición: en él aparece DO5 becuadro, DO6 con una alteración poco definida, RE6 con un becuadro clarísimo. La Copia en Limpio especifica becuadros DO5 y RE5 en el compás 22, mientras en los compases 24 y 26 solo DO5 becuadro, y ninguna alteración para el registro más agudo. En la Prueba de Imprenta Falla necesita corregir añadiendo RE5 becuadro en el compás 22 (dejando claro que no desea la segunda aumentada), pero aún así la primera edición

Chester omite ese becuadro en el compás 26, detalle que la segunda incorpora acertadamente.

En el registro agudo la edición Chester de 1922 no escribe ninguna alteración, al igual que la Copia en Limpio y la Prueba de Imprenta, pero la impresión de 1950 añade DO6 sostenido / RE6 sostenido en el compás 22, circunstancia grave que necesita ser aclarada. Puesto que ambos documentos omiten las alteraciones, la duda generada de si se mantiene el efecto de los sostenidos o también son becuadros solo se puede aclarar con la consulta del Borrador.

Son todo becuadros y así es como lo interpretan los pianistas de las cuatro grabaciones de referencia. Esta solución queda reforzada al comprobar que la alternancia armónica resultante entre Si Mayor dominante y Mi menor es análoga a la del compás 16 con Mi Mayor dominante y La menor.

En la Reexposición los compases 294 y 296 adolecen también de los becuadros. En la Copia en Limpio solo escribe el DO de la octava baja, que es lo que literalmente reproduce la primera edición Chester dejando la duda del intervalo aumentado que resultaría con RE sostenido. La segunda Chester añade el RE becuadro y deja las octavas agudas como escribe Falla, sin becuadro pero sin sostenidos. Una vez comprobado que la omisión de los becuadros no implica el añadido de sostenidos, la solución más apropiada es repetir todos los becuadros de la exposición, evitando así tanto la segunda aumentada como la escala alterada.

Divergencia 6

En la Copia en Limpio Falla escribe para el compás 37 solamente SI en el bajo, obvia la quinta. El editor en la Prueba de Imprenta reproduce únicamente el SI como soporte del acorde y aunque al margen hay una corrección que incluye la quinta, esa anotación parece referirse al ritmo del compás anterior donde el bajo es

corchea y debe ser negra. La edición Chester de 1922 es idéntica a la Prueba de Imprenta en este sentido (solo SI en el bajo) mientras la de 1950 incorpora la quinta.

La consulta del Borrador aclara que el acorde debe incluir el FA sostenido, es decir, es una quinta. Esta solución está además reforzada por la repetición de la misma idea musical en el compás 39 y en el compás 307 de la Reexposición.

Divergencia 7

La detección de esta divergencia surge al comparar el primer acorde de la mano derecha del compás 70 con los dos compases previos, especialmente al número 68 cuyo contenido musical es idéntico salvo por este detalle. Las ediciones Chester reproducen el acorde #SOL-DO-MI, agregado recogido en la Prueba de Imprenta que no se acompaña de ninguna corrección.

La duda se resuelve con certeza en la consulta del Borrador donde se aprecia claramente el acorde #SOL-SI-MI, un SI en lugar de DO. Aunque paradójicamente la Copia en Limpio manuscrita es menos nítida en este pasaje concreto, su consulta decanta la duda hacia el SI del Borrador. Además se puede apoyar el hallazgo en la siguiente argumentación: la comparativa con el acorde resultante en el pasaje “Giocoso” que se inaugura en el compás 9, la lógica repetición ya mencionada del acorde de los compases previos y la no duplicación del DO del bajo sino el refuerzo de la sonoridad de cuarta justa en las voces superiores. Resulta llamativo que la edición japonesa Zen-On modifica este acorde escribiendo #SOL-SI-MI sin acompañar el cambio de aviso ni justificación.

Divergencia 8

Sucintamente mencionar que en los compases 79, 81 y 83 el Borrador presenta un mordente LA antes de MI bemol de la mano derecha. Puesto que ya no

aparece en la Copia en Limpio ni en la Prueba de Imprenta y la realización de estas partituras es cronológicamente ordenada se deduce que fue desechado por el propio autor.

Divergencia 9

La naturaleza de este hallazgo es muy diferente a los expuestos anteriormente. En esta ocasión un error del manuscrito Copia en Limpio es detectado y corregido por Falla en la Prueba de Imprenta: la última semicorchea de la mano izquierda era LA y debe ser DO becuadro. El Borrador representa este compás 90 con un signo de repetición, que a pesar de no ser explícito en su contenido refuerza esta corrección pues el pasaje de referencia incluía el DO becuadro. No existen divergencias en la reproducción del texto de las ediciones actuales, por lo que no se considera necesaria más argumentación.

Divergencia 10

De manera análoga a la anterior divergencia, en el compás 92 la última semicorchea de la mano izquierda es corregida por SOL becuadro en la Prueba de Imprenta y reproducida con fidelidad en las posteriores ediciones. En este caso era MI tanto en el Borrador como en la Copia en Limpio. La analogía con la divergencia anterior también puede ser establecida por la relación armónica: en ambos casos la nota en cuestión es la novena menor del acorde.

Divergencia 11

En el compás 93 el compositor escribe unos becuadros de precaución en los SOL de la primera parte del compás que no reproducen las ediciones. Si bien no son

imprescindibles aclaran la relación armónica que fluctúa con frecuencia entre SOL sostenido y becuadro en la *Fantasia Bætica*.

Divergencia 12

La complejidad textual de la obra objeto de estudio recomienda ser prudente y no realizar una extrapolación directa por similitud de las relaciones interválicas y armónicas de un pasaje a otro. Al comparar el compás 94 con el 87, la última semicorchea del segundo tiempo de la mano izquierda en el compás 94 tiene sentido confirmar que sea un MI como puede leerse tanto en el Borrador como en la Copia en Limpio. Pero en la Prueba de Imprenta el compositor lo tacha para escribir un FA. Con esta corrección se refuerza la observación de una tendencia en la grafía de Falla a aproximarse a la nota desde abajo. Las ediciones recogen unánimemente el FA corregido en la Prueba de Imprenta.

Divergencia 13

Resulta interesante registrar esta no concordancia de fuentes porque refuerza la hipótesis necesaria para resolver otros pasajes de que en la construcción de esta obra Falla evita el intervalo melódico de segunda aumentada. Aunque el Borrador adolece del SI becuadro en la tercera parte del compás 99, en la Copia en Limpio se lee con claridad, la Prueba de Imprenta es correcta y por tanto SI becuadro reproducen las ediciones.

Divergencia 14

Los compases 105, 106 y 110 contienen uno de los problemas de texto más evidentes y detectables a la escucha. La sonoridad de los acordes cambia sustancialmente de escogerse una u otra opción en la distribución de las

alteraciones: el Borrador dice XFA-#SI-XRE en los compases 105 y 110; el compás 106 es un signo de repetición; la Copia en Limpio escribe #FA-#SI-XRE en los c. 105-106 y XFA-#SI-#RE en el compás 110; la Prueba de Imprenta es idéntica a la Copia en Limpio y no presenta corrección, y así esta sucesión de acordes es la que reproduce la primera edición de Chester. La segunda de Chester suaviza la disonancia escribiendo #FA-#SI-XRE en las tres ocasiones, solución copiada por todas las posteriores ediciones.

El Borrador es la fuente que resuelve con claridad esta divergencia. También la lógica armónica confiere más peso a la solución de que ambas notas sean doble sostenido produciendo un efecto de doble floreo con respecto al acorde de cuarta y sexta cadencial sobre #SOL que las precede y sucede. El fraseo dibuja un ritardando escrito en el diseño de los c.109-110 con respecto a la propuesta de los c.105 y 106, por lo que no tiene sentido introducir una diferencia melódico-armónica entre ellos. Esto sumado a la difícil tolerancia auditiva del peculiar acorde del compás 110 recogido en la primera edición Chester hace pensar en un baile de alteraciones en la Copia en Limpio que ha sido reproducido en la Prueba de Imprenta y distorsionado en ediciones posteriores.

Divergencia 15

En el arranque de la primera copla en el c.121 es objeto de discusión una vez más la duda entre sostenido y becuadro, en esta ocasión referente al DO del pulgar de la mano derecha. El Borrador y la Copia en Limpio no presentan alteración para esa nota; tampoco la Prueba de Imprenta ni la primera edición Chester. Únicamente la segunda impresión de Chester añade un sostenido al DO, puede inferirse que con la intención de establecer un paralelismo con la relación interválica de ese mismo pasaje en la Reexposición compás 338. Las posteriores ediciones reproducen este cambio introducido en 1950 por el editor.

Aunque huelga defender la claridad y coincidencia de los tres manuscritos, es interesante observar que en la Reexposición un mordente en el bajo anticipa la novena menor del acorde mientras en la Exposición es la mano derecha la única voz que incluye esa nota. Y este intervalo de novena menor provoca la resonancia y la sonoridad próxima a la microtonalidad del cante jondo que Falla pretendía reproducir en el piano.

Divergencia 16

La segunda edición Chester proporciona una satisfacción en el c. 129, en el que reproduce el texto de la Copia en Limpio y soluciona un error que escapa de las correcciones del compositor en la Prueba de Imprenta y está por tanto mal escrito en la primera edición Chester: la tercera corchea de la mano izquierda ha de ser SOL# y no MI#.

Además de la claridad de la Copia en Limpio, refuerzan esta hipótesis tanto el contexto como la repetición del mismo diseño en el compás 133. También de la corrección que introduce Falla en la Prueba de Imprenta (mano derecha SOL becuadro y no MI) se deduce que la mano izquierda es SOL#; en caso contrario la alteración sería completamente innecesaria.

Divergencia 17

Este ejemplo se recoge entre las divergencias como una clara constatación de que la escritura manuscrita de Falla tiene una aproximación a la nota desde abajo. Es decir, su grafía nunca supera la línea o el espacio que pretende ocupar sino que emplaza la nota llegando desde el grave.

La penúltima nota de la mano derecha del compás 132 es MI en el Borrador, pero parece RE en la Copia en Limpio. Puesto que es este último documento el

enviado a Londres, en la Prueba de Imprenta el editor escribe RE, nota que el compositor corrige y sustituye con prestancia por MI. Así la melodía por grados conjuntos produce un floreo característico de la música popular. Como en otros ejemplos resueltos con correcciones de la Prueba de Imprenta, las ediciones no presentan ninguna alteración en el texto de este compás.

Divergencia 18

La lectura de los compases 155 y 157 en cualquiera de las ediciones plantea una nueva duda al intérprete: aunque solo contenga becuadro el c. 157, ¿en ambos casos el RE de la mano izquierda es natural? ¿O sostenido en el c. 155? La consulta de fuentes no deja lugar a dudas y una vez más revela un trabajo incompleto por parte de los diferentes editores que han abordado esta obra. El Borrador es de poca ayuda en este pasaje concreto, pues incluso las barras de compás no coinciden con la versión definitiva; parece que fueron definidas más tarde y en este detalle puede explicarse el origen de la confusión. En la Copia en Limpio se intuye un becuadro delante del RE. Y en la Prueba de Imprenta se halla la prueba fehaciente: el editor había escrito RE sostenido y Falla al margen apunta la corrección *#to E becuadro to D*

Todos los editores han obviado este becuadro necesario del c. 155: puesto que el RE ha sido sostenido en la mano derecha en ese mismo compás es una alteración imprescindible indicada además explícitamente por el compositor. Sin embargo, en el c. 157 el mismo acorde incluye el becuadro en el RE cuando es innecesario por tratarse del primer acorde del compás: no anula el efecto de ninguna alteración accidental previa o constitutiva de armadura, sino es una alteración de precaución innecesaria.

Divergencia 19

La omisión de articulaciones protagoniza esta divergencia. En la comparativa de las tres fuentes primarias y las ediciones se detecta la ausencia de muchos acentos en los compases 174-175, 179-180, 181-182. Todos los primeros acordes de la mano derecha son acentuados tanto en el Borrador como en la Copia en Limpio, lo que produce un efecto rítmico tético característico con el bajo a contratiempo y el acorde agudo liderando la acentuación. La Prueba de Imprenta olvida varios de estos acentos: concretamente en el diseño de cinco pulsos faltan el del cuarto y quinto acorde la primera vez, del segundo y tercero en la segunda ocasión, del tercer y cuarto acorde en la tercera y última repetición. Este detalle escapa a las correcciones del autor, y así el descuido se reproduce en todas las ediciones vigentes.

Divergencia 20

La interpretación de los compases 177-178 abre un debate entre los pianistas de difícil argumentación. Falla escribe un diseño similar al glisando que emula un rasgueado en la guitarra pero ejecutable con los cinco dedos de ambas manos alternativamente. La lógica interpretativa invita a tocar ese arpeggio con el doble de velocidad para evitar que suene ralentizado con respecto a los glisandi de los compases anteriores, pues en el mismo tiempo que aquellos ascienden y descienden este diseño solo recorre el trayecto ascendente. Pero todas las fuentes consultadas presentan la misma escritura: la escala ascendente ocupa dos compases binarios y la plica que acompaña a las notas es de semicorchea y no de fusa.

Divergencia 21

Esta divergencia registra el problema de texto detectado en los compases 175 y 180. Al comparar las fuentes consultadas no coinciden la Copia en Limpio con el Borrador y la Prueba de Imprenta en las notas del segundo acorde de la mano izquierda. La discrepancia se resuelve con facilidad pues en el último documento el compositor corrige LA SI RE por LA SI DO, definiendo así un aglomerado de notas que conforma el acorde de Fa Mayor con novena y cuarta añadida. Aunque todas las ediciones reproducen el acorde exacto, es relevante recoger este ejemplo entre las divergencias para reforzar el argumento de que la meticulosidad de Falla es extrema y no escribe cluster o acordes arracimados para conseguir una impresión acústica inarmónica o de ruido sino que escoge los sonidos en función de la tonalidad y con una relación interválica estudiada.

Divergencia 22

Análoga a la divergencia 21 pues la resolución de discrepancias se basa en las correcciones manuscritas por el compositor en la Prueba de Imprenta. Las ligaduras de articulación de c. 231, 232, 233 y 234 engloban dos compases en Borrador y Copia en Limpio, aunque en el primer documento los bajos siempre son corcheas mientras en el segundo Falla añade dos negras para prolongar la duración de esas notas más graves. Sin embargo, la ligadura en la Prueba de Imprenta parece de prolongación y es además el doble de larga en cuanto a duración. Este error es revisado, detectado y corregido por el autor, de manera que las ediciones coinciden con el texto del Borrador y la Copia en Limpio.

Divergencia 23

Falla escribe un sostenido para el LA de la mano izquierda en el compás 258 de la Copia en Limpio. Aunque no es una indicación imprescindible pues la armadura ya contiene la información, sí puede considerarse una alteración de precaución muy recomendable. El tema del Intermezzo se construye en torno a los modos Do # Dórico y Do # Eolio o Sol # Frigio, y así el LA es sostenido o natural en función de su pertenencia a una u otra escala. Esta variabilidad aconseja reproducir la alteración de precaución indicada por el compositor y obviada hasta la fecha por todas las ediciones.

Divergencia 24

Los primeros compases de la Reexposición presentan una leve divergencia con respecto a sus homólogos de la Exposición en lo referente a la articulación: en el compás 273 ambas ediciones Chester omiten un acento en el SOL de la tercera parte de la mano izquierda y añaden otro sobre el LA de la misma voz en la primera parte del compás 274. El Borrador no reproduce textualmente este pasaje, sino que lo esboza utilizando los signos de repetición (no es por tanto suficiente para corroborar este punto pero sí refuerza la sospecha de que las ediciones están erradas). La Copia en Limpio ofrece un texto clarísimo con los acentos distribuidos de manera idéntica a la Exposición. Es en la Prueba de Imprenta donde se genera la confusión o baile de acentos que al quedar sin corregir reproducen ambas ediciones Chester. La editorial Zen-On añade el acento del compás 273 pero no elimina el del compás 274.

Divergencia 25

Esta divergencia es peculiar: la edición Chester de 1950 recrea la tercera parte del compás 305 con un giro melódico idéntico a su análogo de la Exposición (guardando la relación de transporte de cuarta). El Borrador no aclara este pasaje, es una fuente irregular en cuanto al grado de nitidez de la escritura. Pero tanto la Copia en Limpio como la Prueba de Imprenta coinciden con el texto que ofrece la edición Chester de 1922: SI bemol en la mano derecha en lugar de LA y no existe mordente después. Este texto es pura invención, presumiblemente fruto de un compromiso entre la réplica o transporte literal de la Exposición y la inclusión del SI bemol en la armonía. La mayoría de los intérpretes tocan la versión modificada en 1950 ajenos a esta problemática pues el pasaje es reproducido por todas las ediciones posteriores sin acompañarse de la aclaración pertinente.

Divergencia 26

Debe su origen a la introducción de cambios por parte del responsable de la edición Chester de 1950 que no se acompañan de la correspondiente justificación. La problemática consiste en determinar si los bordones que acompañan el canto a partir del compás 306 son un intervalo de quinta (MI-SI) o de cuarta (MI-LA). Puesto que en la Exposición esta frase se construye sobre la quinta SI-#FA, es plausible que la edición de 1950 interprete el texto que nos atañe como un error y extrapolando aquella relación interválica de quinta escriba MI-SI en la Reexposición.

La consulta de fuentes permite realizar las comprobaciones pertinentes para apoyar la elección de esta segunda opción. La Prueba de Imprenta y la Copia en Limpio certifican que el compositor quiere una cuarta MI-LA tal y como recoge la primera edición Chester e interpretan las grabaciones de referencia consultadas. Destacar lo interesante de la sonoridad arcaica producida por la fricción de la serie de armónicos de cada una de esas notas fundamentales.

Divergencia 27

Aunque poco evidente a la escucha por tratarse de una duda entre dos notas pertenecientes al mismo acorde de Fa menor dentro de un gesto veloz de la línea del acompañamiento, el nombre de una de las notas difiere entre las fuentes: la última semicorchea de la mano izquierda de la primera parte del compás 312 es FA en todas las ediciones, en la Copia en Limpio y en la Prueba de Imprenta pero en el Borrador es un LA bemol clarísimo. En otras ocasiones esta fuente primaria es menos legible pero en este ejemplo la grafía es indiscutible. Refuerzan esta elección la comparativa con la Exposición donde el compás 42 es una réplica transportada de este dibujo, la circunstancia de que la nota en cuestión tiene dos o tres líneas adicionales y es por tanto visualmente más difícil de detectar y el paralelismo por quintas que se produce entre esta voz interior y la línea de la melodía principal.

Divergencia 28

Los compases 382 y 386 contienen “el más insoluble problema que suscitan los textos de la Fantasía Bética” (Carra, 2006, p. 168). ¿La octava emplazada en la cuarta corchea de la mano izquierda es SOL sostenido o becuadro? ¿Cómo interpretar entonces el intervalo de segunda FA-SOL que acompaña el diseño en la mano derecha, sostenido o becuadro? El Borrador es poco claro y la Copia en Limpio contiene la misma información que las ediciones Chester, ninguna alteración para las notas en cuestión. Esta escritura provoca una octava aumentada (pues el SOL agudo ha sido alterado con sostenido previamente), intervalo del todo inadmisibles por la lógica tonal de la obra.

En la Prueba de Imprenta el compositor corrige en ese mismo compás un acorde de la mano derecha que había ubicado el editor una segunda descendente, y en el de la izquierda primera parte del compás apunta “C’est bien Sol” acompañado de un signo poco definido, podría ser sostenido o becuadro.

Comparado con otro símbolo similar que en ese mismo compás acompaña al FA grave, visualmente parece becuadro pero es indudablemente sostenido (en ese momento sería absolutamente innecesario el becuadro pues es el inicio de compás y provocaría un intervalo de quinta aumentada que idiomáticamente no encaja, en ningún momento de la obra se ha utilizado).

-Argumentación que puede esgrimirse a favor de la interpretación de SOL becuadro:

Es más fácil olvidar la indicación de becuadro para anular el efecto de una alteración accidental surgida con anterioridad en ese mismo compás que añadir un sostenido a una nota nueva; en esta partitura abundan más los descuidos en ese sentido, por ejemplo en compás 292. Esta solución reproduce la relación interválica de semitono-tono-tono del arranque del modo frigio que puede escucharse en tantos lugares de esta obra, por ejemplo en los compases 63 y 64. La relación con el acompañamiento evita el conflicto con FA-SOL de la mano derecha que carece de alteración.

-Argumentación a favor de SOL sostenido:

Los pasajes en octavas similares al estudiado en este epígrafe que se desarrollan en el compás 158 y siguientes, compás 360 y siguientes, sobre LA y DO respectivamente, son contruidos en base a la relación interválica melódica de tono-semitono-tono. Esta solución genera con los agregados de la mano derecha disonancia de séptima mayor, una distorsión en la resonancia provocada por las distancias de semitono habitual en otros muchos pasajes de esta partitura.

Divergencia 29

Esta divergencia se resuelve con la lógica y no con el análisis de las fuentes primarias, pues en las últimas fusas de los compases 396-397 ni el Borrador ni la Copia en Limpio ni la Prueba de Imprenta acompañan de becuadros las notas FA y

SOL del registro agudo. La primera edición Chester tampoco los escribe, son añadidos por el editor de 1950 y reproducidos en la partitura de Zen-On.

La fundamentación para incorporar ambos becuadros es que sin ellos se produciría un intervalo de segunda aumentada en lugar de la escala de tonos, mucho más afín al lenguaje de la obra. Además el uso de las armonías alteradas en la bajada y naturales en el ascenso es un gesto recurrente en tantas otras ocasiones, por ejemplo en el reciente compás 394. Por último, apuntar que este pasaje es una recreación de los compases 19 y 20 en los que todas las fuentes incluyen los becuadros.

Divergencia 30

En el compás 398 ninguno de los documentos consultados registra un becuadro para el SOL de los acordes que ocupan el cuarto, quinto y sexto lugar. Inaugura el compás un acorde que incluye el #SOL pero la segunda mitad del pasaje dibuja una línea melódica en la voz superior idéntica a las dos reproducidas en el siguiente compás 399 que claramente pertenecen a la escala natural. Además de esta observación la Prueba de Imprenta recoge una corrección del compositor que al margen dice *G not F*; importante observar que a la letra G no la acompaña ninguna alteración como sí lo ha hecho en otras ocasiones. De no considerar becuadro esta nota resultaría un intervalo de segunda aumentada idiomáticamente ajeno a esta obra tanto en el plano vertical como horizontal.

Divergencia 31

El primer acorde escrito en el pentagrama de la mano izquierda en los compases 400 y 401 es precedido por dos becuadros. En la Prueba de Imprenta y las dos ediciones Chester estas alteraciones afectan a las notas MI y SI, de tal forma

que el LA queda sin anular el efecto del bemol arrastrado desde el acorde de la mano derecha del principio de ese compás. La editorial Zen-On ajusta el texto para indicar que los becuadros se refieren a MI y LA, pero en este caso queda igualmente pendiente la anulación del SI bemol en el compás 401. La resolución de esta duda se halla claramente en la observación del mordente que precede: en la anacrusa del compás 400 aparece este mismo agregado MI-LA-SI sin ninguna alteración en un compás donde todas las notas son naturales.

Divergencia 32

Continuando con la lectura minuciosa de los compases 400 y 401 también se detecta la falta de la alteración bemol para la mayoría de los MI de la mano derecha. La escritura del primer acorde lo incluye y deja claro que se trata del acorde de La bemol Mayor, pero su efecto se anula con el becuadro de la mano izquierda reseñado en la divergencia 31. Tiene sentido mantener las mismas alteraciones, lo aconsejable es leer de manera independiente ambas líneas. Refuerza este argumento la improbabilidad de que el acorde sea de quinta aumentada, intervalo absolutamente fuera de lugar en el contexto armónico de esta obra.

Divergencia 33

En este mismo compás 401 se genera otra duda para la que no existe respuesta unánime por parte de los intérpretes. ¿La configuración del cuarto acorde de la mano derecha es con RE bemol o natural?

El RE es bemol y por tanto integra un acorde de Si bemol menor si se atiende al razonamiento expuesto en la divergencia anterior, por el que se concluye que las dos voces mantienen independencia en la aplicación de las alteraciones y en tal caso el RE becuadro de la mano izquierda no afectaría al de la derecha. Tiene

sentido el efecto disonante de relación de semitono que se produce entre ambas voces ampliamente utilizado en las coplas y buscado por Falla en su deseo de traer al piano los efectos de microtonalidad del cante Jondo.

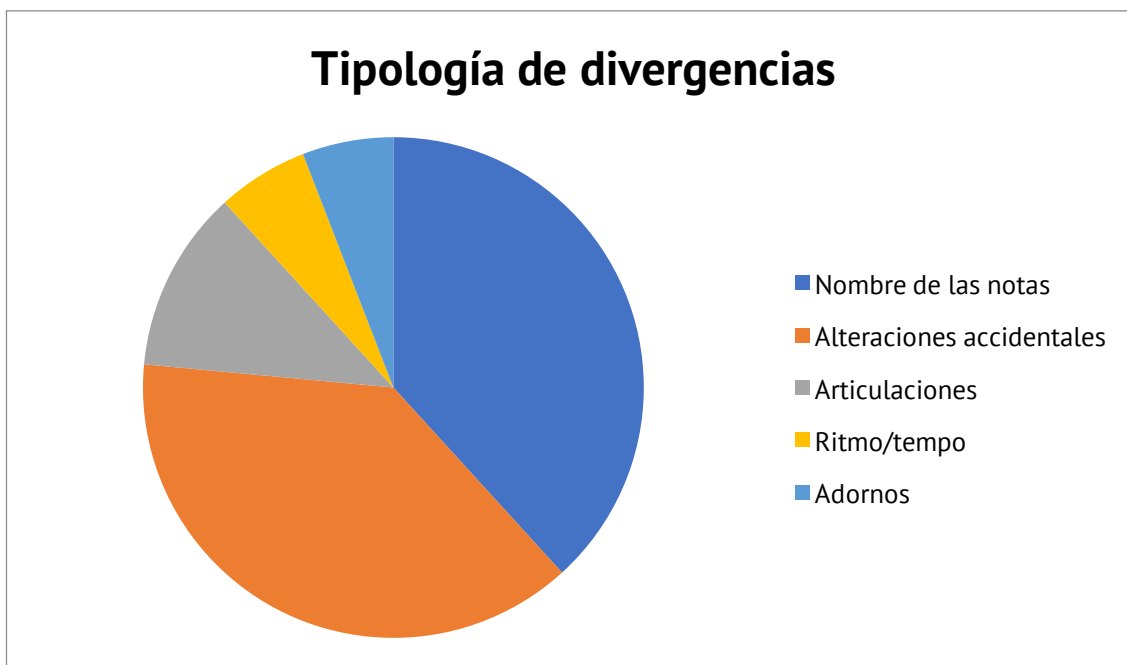
El RE sería becuadro si se aplica el razonamiento de las divergencias 29 y 30: Falla olvida anular alteraciones accidentales de ese mismo compás y se deben atender únicamente las que acompañen a la nota. Puesto que este RE no tiene nada en ninguna de las fuentes, entonces es natural. Con esta elección el sonido es más áspero y arcaico por las quintas paralelas, pero genera un contexto de La bemol Lidio (cuarta aumentada de LA bemol a RE natural) sin antecedentes en toda la Fantasía.

Divergencia 34

La consulta de las fuentes primarias reafirma el texto de la edición Chester de 1922. Tanto el Borrador como la Copia en Limpio y la Prueba de Imprenta inician el diseño de la mano izquierda del compás 402 con la quinta SOL-RE, acorde que la edición Chester de 1950 modifica por SOL-DO induciendo a error a las ediciones posteriores.

CONCLUSIONES

El total de 34 divergencias analizadas en este trabajo se puede clasificar de la siguiente manera en función de la tipología de la problemática estudiada:



De este gráfico se deduce que la mayor parte de las dudas de texto se refieren a la altura de los sonidos que viene determinada bien por el nombre de la nota o por la alteración que la acompaña. Aunque en algunos casos la duda queda enmascarada por la sonoridad global resultante, las divergencias 1, 5, 14, 15, 26 y 28 se detectan con claridad a la escucha. También es interesante apuntar que si bien algunos problemas de texto habían sido discutidos con anterioridad, las divergencias 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 29, 31, 32, 33 no se habían detectado hasta la fecha por ningún otro estudio.

De los datos obtenidos pueden inferirse unas tendencias constatables en diferentes casos de resolución clara que ayuden a la toma de decisiones en aquellas ocasiones en que la disyuntiva sea interpretable y necesite apoyarse en más de un

elemento para ser resuelta. Es por ejemplo el caso de las divergencias cuya duda consiste en descifrar si una nota continúa afectada por una alteración accidental previa o es natural. En las soluciones se observa una mayoría de casos resueltos con seguridad en los que el becuadro es olvidado (D5, D29 o D30). Así las dudas de texto D31, D32 pueden apoyarse en esta constatación y la irresoluble D28 decantarse en este sentido. No en vano en mucha de la música contemporánea es abolida esta norma de mantener en el mismo compás el efecto de las alteraciones accidentales por la complejidad del texto.

Los resultados del estudio demuestran que ninguna de las ediciones vigentes consulta otra fuente primaria aparte de la Prueba de Imprenta utilizada por Chester; por tanto adolecen del trabajo riguroso necesario previo a la publicación para la aclaración de la partitura. También es relevante señalar que contrariamente a lo esperable al comparar los pasajes análogos entre exposición y reexposición el texto no es idéntico. Es el caso de la divergencia 3 y especialmente la 4 en la que el compositor insiste en modificar en la Prueba de Imprenta una nota de la exposición que posteriormente no es corregida en la reexposición.

El grado de satisfacción con las soluciones halladas no es homogéneo. Existen dudas resueltas con claridad meridiana al consultar las fuentes, como por ejemplo las divergencias 1, 14 y 15; otras requieren de interpretación como las divergencias 31 y 32; y unas pocas quedan sin confirmar fehacientemente siendo el intérprete informado acerca del origen de cada una de las opciones el que deberá tomar la última decisión puesto que las fuentes primarias no dan respuesta fidedigna y ya no es posible consultar al autor. En este último caso se encuentran las divergencias 4 y 28.

La *Fantasia Bætica* de Manuel de Falla adolece de una edición urtext que pueda ser tomada como referencia y aclare las divergencias textuales existentes entre las diferentes ediciones y los manuscritos. Tras detectar y analizar las no concordancias entre documentos se ha llegado a la conclusión de que las ediciones

vigentes ofrecen información no contrastada. El desarrollo del proceso no sólo ha confirmado sino acrecentado la necesidad intuida: es urgente un trabajo de revisión que constituya el paso previo en la preparación de materiales para culminar en una edición urtext. Es necesaria una revisión que muestre en los casos de dudas en el texto las diferentes opciones y el origen de su fuente para permitir una interpretación basada en el estudio riguroso de las fuentes, objetivo del todo imposible con las ediciones vigentes.

IMPLICACIONES Y/O SUGERENCIAS PARA POSTERIORES INVESTIGACIONES

Entre las posibles vías de investigación futura se encuentra la ampliación del número de divergencias, continuar el proceso de búsqueda de la partitura manuscrita que el compositor entregó a Rubinstein en Madrid. La pista se inicia en la biblioteca del pianista en París confiscada por la Gestapo durante la Segunda Guerra Mundial que se alojó en Berlín y posteriormente en Moscú. La Universidad Juilliard ha sido receptora de un legado de partituras donadas por la familia de Rubinstein entre las que no se encuentra la *Fantasia Bætica*. De hallarse este manuscrito podría aclarar algunas de las dudas no resueltas con los documentos disponibles hasta la fecha. También sería interesante el hallazgo de algún registro fonográfico o partitura de trabajo de Louis Kentner (1905-1987), pianista que interpretó la obra el 9 de diciembre de 1931 en Madrid⁶ y según consta en el epistolario del Archivo de Granada tuvo relación con Manuel de Falla. La versión de esta obra orquestada por Ernesto Halffter no publicada puede constituir otro apoyo en la comparativa de textos.

⁶ En el marco de los conciertos de la Sociedad Filarmónica celebrados en la Comedia (p. 41 de la hemeroteca del periódico ABC)

Este artículo pretende allanar el camino hacia la publicación de una edición crítica de la *Fantasia Bætica* y guiar el trabajo de aquellos pianistas que deseen abordar su interpretación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbeta, Xavier. “La Fantasia Bætica de Manuel de Falla”. *Revista Esmuc digital*, nº 15, febrero 2013. <http://www.esmuc.cat/Esmuc-digital/Revistes/Numero-15-febrer-2013/Article/Article> (consulta: 3 de marzo de 2017).

Casella, Alfredo. *El piano*. Buenos Aires, Argentina: Melos, 2008.

Carra, Manuel. “Problemas de texto en la Fantasía Bética de M. de Falla”. *Quodlibet*, núm. 36, p. 153-172. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006.

CD X ANIVERSARIO. Eduardo del Pueyo, piano. [CD]. Grabación Philips cassette-Micro Philips (M. Maynar)/SONY-TCD5-Micro ECM 99 (S. Pemán), Teatro Principal de Zaragoza, 1963. Institución Fernando el Católico, Gobierno de Aragón, 1996.

Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.

Collins, Chris. “Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed”. *Journal of the Royal Musical Association*, 128, p. 71-97. Manchester, Reino Unido: Royal Musical Association, 2003.

Crichton, Ronald. *Manuel de Falla: Descriptive catalogue of his works*. Londres: Chester Music, 1976.

Demárquez, Suzanne. *Manuel de Falla*. París: Flamert, 1963. Traducción española: Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968.

Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Gallego, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

García del Busto, José Luis. *Falla*. Madrid: Alianza, 1995.

García Póliz, Susana. "Cante jondo y vanguardia europea en la Fantasía Bætica". *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996*, Paris: Presses de la Université Paris-Sorbonne, p. 237-250, 1999.

González, Guillermo, y Jacinto Torres. *Iberia. Edición revisada*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea y Española de Ediciones Musicales Schott, 1998.

Halffter, Ernesto. *Falla: Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Harper, Nancy Lee. *Manuel de Falla: His Life and Music*. Maryland, EEUU: Scarecrow Press, 2005.

Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, EEUU: The University of Chicago Press, 2001.

Hess, Carol A. *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2005.

Iglesias, Antonio. *Manuel de Falla (Su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 2001.

Inzenga, José. *Ecos de España Tomo primero: colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1874.
<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Ecos%20de%20Espa%C3%B1a%20Tomo%20primero%20%20%20%20/qls/2169475;jsessionid=694C800057273CA8A9BB9C8561421909> (consulta: 17 de agosto de 2017).

Larrocha, Alicia, y Douglas Riva. *Integral para piano: Enrique Granados*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2001.

Lo mejor de Falla. Alicia de Larrocha, piano. [CD]. Emiliano Piedra Producciones, Madrid, 1958. EMI CLASSICS, Madrid, 1996.

Manuel de Falla. Keyboard works volumen 2. Clifford Curzon, Clara Haskil, Aldo Ciccolini, Leopoldo Querol, Frank Pelleg, piano. [CD]. Discográfica MusiKazoo, 2011.

Matarrita Venegas, Manuel. "La Fantasía Baética de Manuel de Falla: Nacionalismo Musical Español y Universalismo en el siglo XX". *Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. Vol. XXIX (1 y 2), pág. 341-347, ISSN: 0378-0473, 2005.

Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*. Granada: Universidad, 1990.

Nommick, Yvan. *Manuel de Falla: oeuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Univ. de Paris-Sorbonne, 3 t, 1998-1999.

Nommick, Yvan. "Dos espíritus puros. Falla y Bartók: un singular paralelismo". *La opinión de Granada*. 23-10-2004.

Nommick, Yvan. "Una obra para Arthur Rubinstein. La Fantasía Bætica de Manuel de Falla". *La opinión de Granada*. 25-06-2006.

Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1956.

Pilar Bayona. [LP]. Radio Nacional de España, Madrid, 28 de marzo de 1968. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

Rattalino, Piero. "Dal pianoforte al clavicembalo: note sul pianismo di Falla". *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Firenze, Italia: Leo S. Olschki, 1989.

Rubinstein, Arthur. *Mis años de juventud*. Madrid: Fondo cultura económica de España, 2012.

Sopeña, Federico. *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid: Instituto de España, 1976.

Autor a determinar. *Fantasia Bætica de Manuel de Falla: propuesta de una edición crítica comentada*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de Valencia, octubre 2017.