

EPISTOLARIO
MANUEL DE FALLA -
WANDA LANDOWSKA
(1922-1931)

Edición de

SOPHIE LAMBERBOURG

GRANADA
2022

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA
— SERIE EPISTOLARIO MANUEL DE FALLA —

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)

Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)

Christopher Collins (University of Aberdeen)

David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)

Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)

María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)

Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)

Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)

Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)

Javier Marín López (Universidad de Jaén)

Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)

Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)

Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)

Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

DIRECTORES DEL PROYECTO DE EDICIÓN *EPISTOLARIO MANUEL DE FALLA*:

Antonio Martín Moreno y Joaquín López González

Esta edición forma parte del Proyecto *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional* del Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+I, n.º PGC2018-101532-B-100

© Del estudio preliminar, la transcripción y las notas: SOPHIE LAMBERBOURG.

© De los textos y cartas de Wanda Landowska: Library of Congress.

© De las cartas de Manuel de Falla: Fundación Archivo Manuel de Falla.

© ARCHIVO MANUEL DE FALLA.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

ISBN (EUG): 978-84-338-7047-6

ISBN (AMF): 978-84-938647-9-8

Depósito legal: GR.1469-2022

Editan:

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Telfs.: 958243930 y 958246220 • www.editorial.ugr.es

ARCHIVO MANUEL DE FALLA

Paseo de los Mártires s/n. 18009 Granada

Telf.: 958228463 • www.manueldefalla.com

Revisión de estilo: Antonio Pomet

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma. Estudio Gráfico

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Piense que su arte radioso no le pertenece. Es un consuelo que Dios concede a la humanidad, y es su deber: es una misión que cumplir.

Manuel de Falla a Wanda Landowska

*A la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada,
con mi más honda gratitud y admiración por la inestimable labor
patrimonial que en ese magnífico lugar se está desarrollando.
La pasión y el rigor de sus miembros, tan dignamente heredados
del compositor, son un ejemplo a seguir y
una fuente de inspiración y de energía para todos.*

*A la memoria de
Isabel de Falla y de Genoveva Gálvez.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS, **13**

PRESENTACIÓN, **15**

Antonio Martín Moreno y Joaquín López González

PRÓLOGO, **19**

Michael Christoforidis

ESTUDIO PRELIMINAR, **25**

1. Introducción, **25**

2. Wanda Landowska en los albores de su mayor logro, **26**

3. Manuel de Falla y «Granada la bella», **30**

4. El principio de una amistad, **32**

5. Dos obras en el centro de la relación entre Manuel de Falla y Wanda Landowska, **41**

EL RETABLO DE MAESE PEDRO (1919-1923), **41**

CONCERTO PER CLAVICEMBALO (O PIANOFORTE), FLAUTO, OBOE, CLARINETTO,
VIOLINO E VIOLONCELLO (1923-1926), **62**

6. Conclusiones, **105**

7. Descripción e historia de las colecciones, **106**

EPISTOLARIO MANUEL DE FALLA – WANDA LANDOWSKA (1922-1931), **111**

Criterios de transcripción y edición, **113**

APÉNDICE DOCUMENTAL, **387**

BIBLIOGRAFÍA, **411**

ÍNDICE ONOMÁSTICO, **417**

ILUSTRACIONES, **431**

AGRADECIMIENTOS

QUIERO expresar mi más profundo agradecimiento a Elena García de Paredes, gerente de la Fundación Archivo Manuel de Falla, por la confianza, el cariño y el apoyo indefectible con que me ha respaldado en este proyecto. También quiero agradecer a Antonio Martín Moreno y a Joaquín López González, directores del Proyecto de Epistolario de Manuel de Falla, la confianza que han depositado en mí.

No bastan las palabras para agradecer a Candela Tormo Valpuesta y Álvaro Flores Coleto su infinita paciencia y su inestimable ayuda en la preparación y revisión de este libro. A Aurora Fernández Ruiz por su disposición a colaborar en la documentación así como a todo el equipo de la Fundación Archivo Manuel de Falla va mi más sincero agradecimiento por su ayuda, acogida, generosidad y dedicación. Fue una suerte y una alegría indescriptible poder consultar los documentos escritos por Manuel de Falla y Wanda Landowska de su puño y letra, a un paso de la casa donde la mayoría fueron redactados y leídos, y donde nacieron joyas musicales de la mente del genial compositor.

También faltarían palabras para agradecer a Diego Ares. Sin su apoyo en todos los caminos de mi vida, sus conocimientos, la aportación de su valiosa documentación, su inmensa y paciente ayuda en la redacción y, sobre todo, su contagiosa pasión por el clave, por Wanda Landowska y por el *Concerto* de Manuel de Falla, este libro nunca habría visto la luz. Espero que este epistolario contribuya un poco a que el clave y su repertorio estén siempre más presentes en las salas de concierto, como lo hace con brillantez y pasión Diego, maravilloso intérprete, en la digna tradición de Wanda Landowska.

Me gustaría agradecer a Michael Christoforidis por haber aceptado introducir este epistolario, lo cual es un gran honor para mí. Aprovecho esta oportunidad para agradecer y alentar a los musicólogos, documentalistas y archivistas que trabajan mano a mano con nosotros, los músicos, movidos por la misma sed de descubrir, profundizar y compartir los tesoros de nuestro patrimonio musical.

Un agradecimiento especial va dirigido a otras personas que ayudaron con este epistolario: Christopher Hartten, archivista en la Music Division de la Library of Congress de Washington, D. C., que tan amablemente me atendió

y me ayudó en la investigación, Antonio Pomet y Susana Martínez por su ayuda en la revisión, y Athena Angelos por haber investigado escrupulosamente durante varios días en la Library of Congress.

A mi familia, especialmente a mi madre por su particular ayuda, a los amigos que me ayudaron para esta publicación, Eloy, Sara, Tin, y a todos los que me brindaron su asistencia y sus ánimos: gracias.

Sophie Lamberbourg

PRESENTACIÓN

F. Pedrell, M. de Falla, W. Landowska y el neoclasicismo musical español

SE cumplen este año de 2022 los importantes centenarios del Concurso de Cante Jondo y de la muerte de Felipe Pedrell, el padre del nacionalismo musical español, maestro y guía de nuestro Manuel de Falla que lo siguió en su evolución estética hasta el final de su vida, primero en la utilización del canto popular, especialmente el *Cante Jondo*, y tras el Concurso de 1922, en su utilización de la música histórica española que inicia su nueva etapa neoclásica.

Michael Christoforidis describe muy bien esta nueva actitud estética neoclásica de Manuel de Falla que se inicia mucho antes de 1922, y hay que recordar la influencia de Felipe Pedrell, que desde su difundido *Cancionero musical popular español*, propone en 1915 esta doble vía de lo popular y lo histórico para la configuración del Nacionalismo musical español. Pedrell comenzó en la segunda mitad del siglo XIX sus intensos trabajos de recopilación del folklore, como él mismo detalla en su artículo de 1900 «Mi cancionero Musical Popular Español», incluido en su libro *Orientaciones (1892-1902)*¹, en el que cuenta el impacto de sus trabajos en París, entre otros, en Jules Combarieu y «en mi excelente amigo Pierre Aubry, que señaló a la atención del público mis estudios en esta materia»².

El interés de Pedrell por la música de los gitanos de España, siguiendo el ejemplo de su admirado F. Liszt en Hungría³, lo describe Matías Miquel, pianista y organizador de conciertos en París en una carta a Pedrell del 14 de junio de 1889 (Biblioteca de Catalunya), en la que le informa que está trabajando en una empresa española en el Teatro Vaudevill para dar espectáculos de

- 1 PEDRELL, Felipe. *Orientaciones (1892-1902)*. París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s.a. (1911 según BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*. Tarragona, Caja de Ahorros Provincial, 1977, p. 158).
- 2 AUBRY, Pierre. *Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson Populaire en Europe*. París, A. Picard & fils, 1905 y en su *Iter Hispanicum, Notices et Extraits de Manuscrits de Musique Ancienne Conservés dans Les Bibliothèques D'Espagne*. París, P. Geuthner, 1908. Ambos libros son los que cita Pedrell.
- 3 MARTÍN MORENO, Antonio y EMPARAN BOADA, Gloria, «El despertar y auge de los nacionalismos musicales: de Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla», en Dácil González Mesa, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente (eds.), *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar el sombrero de tres picos cien años después*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2020, pp. 129-176.

flamenco «que tanto le gusta a usted»⁴. Y cuando Falla comienza a trabajar con Pedrell en Madrid en 1902, éste le transmitió el ejemplo de Liszt y su estudio e inspiración en la música de los gitanos de Hungría, proponiéndole en 1902 la composición de *La vida breve*, con argumento gitano⁵, ópera que proporcionó a Falla su triunfo en París, para seguir en España con *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, y la *Fantasia Batica*, todas sobre temas jondos.

En enero de 1915 la *Revista Musical Hispano-Americana* comienza la publicación en fascículos del *Cancionero popular español* de Pedrell, y en la publicidad de esta oferta, la revista describe el tomo tercero del *Cancionero*, dedicado a la música histórica, con el preámbulo del mismo Pedrell: «El Canto popular español y la técnica de la escuela musical española constituyendo y afirmando la nacionalización del arte», y añade la revista: «Toda una antología de ejemplificación desde Juan del Encina (siglo xv) hasta nuestros días». Posteriormente se publicarían los tres tomos en formato de libro, más un cuarto tomo en 1922⁶, por la cantidad de ejemplos de música histórica incluidos. Y Manuel de Falla comienza en 1919 a componer *El retablo de maese Pedro*, que se estrenaría finalmente en 1923.

En esa nueva etapa neoclásica, marcada por F. Pedrell, y orientada hacia la modernidad desde su experiencia parisina, Falla contó con la inestimable orientación de Wanda Landowska (1879-1959), a la que conoció en París y con la que colaboró desde 1922. El crítico madrileño Carlos Bosch (1872-1967), en sus memorias, la describió en 1905 como «excelsa figura en el arte de la interpretación, definidora máxima del estilo clavecinista y musicógrafa eminente» cuando la escuchó en su presentación en la Sociedad Filarmónica de Madrid⁷, posteriormente tuvo gran amistad con ella, dedicándole un pequeño librito⁸.

4 Citado por VILA, Marie Christine. *Rêve d'Espagne. Musique espagnole en France*. París, Fayard, 2018, p. 166, aunque también podría entenderse la frase en el sentido contrario, por estar muy interesado Pedrell en dar a conocer a los músicos españoles, ante el auge y el éxito parisino del flamenco, lo que no excluye su interés en los gitanos y en el estudio de su música, como hiciera F. Liszt.

5 LOLO, Begoña. «Las relaciones Falla-Pedrell a través de *La vida breve*», *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 119-146.

6 PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls, Eduardo Castells, Impresor-editor, 3 tomos, s.a. (1918, según BONASTRE, F. *op. cit.*, p. 158). En el tomo IV sí figura el siguiente explícito colofón: «Terminóse la impresión de este tomo, IV y último de la obra, en los talleres del editor Eduardo Castells, el día 1 de septiembre del año MCMXXII», esto es, once días después del fallecimiento del ilustre torosino, que falleció el 19 de agosto de ese año de 1922. Tanto en el tomo III, como en el IV, dedicados a ejemplos de la música histórica española, tras los dos primeros dedicados a la música popular, se abren con el lema: «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular». El tomo IV comprende ejemplos de la música española de los siglos xvii y xviii, y no llega «hasta nuestros días» como informaba la publicidad de la *Revista Musical Hispano-Americana*, de enero de 1915.

7 BOSCH, Carlos. *Mnème, anales de música y de sensibilidad*. Madrid, Espasa Calpe, 1942, pp. 22 y 125-126.

8 BOSCH, Carlos. *Wanda Landowska y Saint Leu-La-Forêt. Espiritu pretérito en horas actuales*. Madrid, Espasa Calpe, 1936.

En noviembre de 1922 comienza la colaboración con la llegada de Wanda Landowska a Granada, que dio dos recitales en el teatrillo del hotel Alhambra Palace. El día 23 interpretó obras de Bach, Daquin, Haendel, Mozart, Pasquini, Purcell, Scarlatti y una de sus propias composiciones, y el 25 fueron obras de Bach, Couperin, Pachelbel, Rameau y Scarlatti, recibiendo «dos hermosos ‘bouquets’ de las más preciadas flores, recuerdos de admiración del gran maestro Falla»⁹, como nos recuerda Yvan Nommick¹⁰. En febrero de 1923 Falla escribió en *La Revue Musicale* una reseña en la que comparaba a Wanda Landowska con Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V:

Y cuando, en esta colina de la Alhambra, pedimos a Wanda Landowska que interpretara la música de siglos pasados, nuestra imaginación evocaba la figura de Isabel de Parma en el Tocador de la Reina del Palacio árabe, interpretando en su espineta las ‘Variaciones sobre el canto del caballero’ de Félix Antonio de Cabezón.

El retablo de maese Pedro, cuyo centenario parisino se cumplirá el 25 de junio de 2023, ya contó con la aportación musicológica de Wanda Landowska, en relación con la inclusión del clavicémbalo en la pequeña orquesta del *Retablo*, y en su propia participación como intérprete en el estreno en París y posteriores representaciones. Y en el estreno del *Concerto* el 5 de noviembre de 1926 en el Palau de la Música de Barcelona, bajo la dirección de Falla, Landowska fue la solista, escribiendo Falla en las notas del programa que su nueva obra era «un homenaje a su arte genial, a su noble apostolado y a su obra de resurgimiento del clavicémbalo, sin la cual este admirable instrumento no tendría hoy otro interés que el de una curiosidad de museo». Por su parte, Wanda Landowska valoró el *Concerto*, como «la primera composición de esencia moderna concebida para un instrumento antiguo, el clave, [...] en cierto modo, el símbolo de un renacimiento».

Isabel de Falla, en su gran conocimiento y protección del legado de su tío, tuvo una intensa amistad con el discípulo de Wanda Landowska, Rafael Puyana (Bogotá, 1931- París, 2013), que correspondió a la misma donando a su muerte al Archivo un importante fondo y tres clavicémbalos, uno de ellos fabricado por Pleyel por encargo de Puyana, igual al que utilizó Wanda Landowska en sus interpretaciones y Manuel de Falla en la composición e interpretación de *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*.

Tras los epistolarios publicados de Leopoldo Matos, María Lejárraga y Adolfo Salazar, era urgente la publicación del epistolario con Wanda Landowska, porque marca la inflexión de Falla al neoclasicismo, inmediatamente después del éxito del Concurso de Cante Jondo. También supone el inicio de

9 *El Defensor de Granada*, 26-11-1922.

10 *La Opinión de Granada*, 07-05-2006, p. 38

las celebraciones del centenario de *El retablo de maese Pedro* el próximo año, y es de justicia dedicarlo a la memoria de Isabel de Falla y el gran clavecinista Rafael Puyana.

Próximamente aparecerán los epistolarios de Felipe Pedrell, cuyo centenario celebramos este año, e Ignacio Zuloaga, que tanto tuvo que ver con el Concurso de Cante Jondo, y el dedicado a la precaria salud de Falla.

*Antonio Martín Moreno y
Joaquín López González*

Directores del Proyecto “Epistolario de Manuel de Falla:
digitalización, transcripción, edición y difusión internacional”¹¹

A Isabel de Falla y Rafael Puyana, “In Memoriam”

11 Proyecto I+D+I «Generación de Conocimiento». Referencia: PGC2018-101532-B-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación y Proyecto I+D+I del Programa Operativo FEDER 2018. Referencia: A-HUM-489-UGR18. Junta de Andalucía. Con la colaboración de la Subdirección General de los Archivos Estatales del Ministerio de Cultura y Deporte; y la Fundación Archivo Manuel de Falla.

PRÓLOGO

LA publicación de la edición crítica (con traducción al castellano) de la correspondencia entre Manuel de Falla y Wanda Landowska se ha hecho esperar demasiado, teniendo en cuenta la importancia de la relación y su influencia en la modernidad musical de entreguerras y en el resurgimiento del clave. En esta extraordinaria edición, Sophie Lamberbourg reúne las extensas colecciones del Archivo Manuel de Falla (AMF), junto con documentos procedentes de otras muchas colecciones, para recrear esta correspondencia y contextualizarla de manera exhaustiva. Arroja así luz sobre una notable alianza artística y sobre las sensibilidades creativas y los entornos culturales de dos excepcionales músicos del siglo xx.

Landowska fue una figura capital para la configuración de algunos aspectos de la reorientación neoclásica de Falla y la consolidación de su multifacético acercamiento a la música preclásica. El crucial reencuentro de Falla con Landowska, que tuvo lugar en Granada en 1922, tras haberla visto tocar en varias ocasiones a lo largo de las dos décadas anteriores, fue tan fortuito como oportuno para los dos músicos. Ambos habían asimilado las tendencias antirrománticas prevalentes en la Europa de posguerra y, más concretamente, en el contexto parisino. Sus respectivas trayectorias artísticas ya les habían llevado a rechazar innumerables aspectos del Romanticismo del siglo xix. Así, el encuentro de Granada reunió a una de las figuras más destacadas de la recuperación de la música antigua con un compositor situado a la vanguardia del movimiento que avanzaba hacia el neoclasicismo en el terreno musical. A través de la creación y la promoción de *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) y el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello* (1923-1926), Falla y Landowska analizaron la relevancia del pasado (y de su patrimonio musical) para la modernidad y el modernismo musical, y contribuyeron a la implantación de un *ethos* y un paisaje sonoro posrománticos en el ámbito interpretativo y compositivo.

La evolución estilística de Falla en la década de 1920 dio lugar a un tipo de nacionalismo ecléctico y abstracto basado en la asimilación de los ideales neoclásicos, interpretados en este caso en el marco de las teorías de la época

sobre la identidad española. La incorporación de una amplia selección de fuentes musicales hispánicas a sus partituras de esta década, que se alejaron así de su arraigo anterior en el folclore musical (fundamentalmente andaluz), presentaba paralelismos con los ideales de *regeneración* predominantes entre los intelectuales españoles de las generaciones de 1898 y 1914, y reflejaba la orientación neoclásica de su entorno parisino. La progresiva integración y fusión de las fuentes preclásicas por parte de Falla en esta época complementó su reinterpretación del nacionalismo musical en términos de valores «castellanos» o «hispánicos generales». Con este proceso, pretendía redefinir España y su música no como manifestación del «otro» exótico de la periferia europea, sino como cultura vinculada a las tradiciones históricas y artísticas del continente. La música antigua, que su mentor, Felipe Pedrell, había devuelto al primer plano, fue esencial para esta nueva expresión de un nacionalismo con aspiraciones universales.

Pese a la labor de Pedrell, la música antigua no tuvo una influencia inmediata en la producción de Falla en los primeros años del siglo xx. Fue en París, a partir de 1907, cuando el nexo entre la música antigua y el nacionalismo cobró importancia para él. Y fue también en la capital francesa donde llegó a conocer una amplia selección de música compuesta antes del siglo xix. El interés parisino por la música española en aquella época coincidió con el redescubrimiento del pasado musical español, en particular a través de la música para tecla de Antonio de Cabezón y Antonio Soler, y de la reivindicación de la españolidad de la producción de Domenico Scarlatti por parte de músicos como Enrique Granados y Joaquín Nin¹. De la mano de Alfredo Casella, Falla se familiarizó con la música antigua italiana y con los esfuerzos de Gabriele D'Annunzio en este sentido². Vio a Casella interpretar en el clavecín piezas de Rameau y Bach en numerosas ocasiones, entre ellas en los conciertos del 17 de febrero de 1909 y el 19 de marzo de 1912. El conocimiento que Falla tenía de la música francesa para clave se vio enriquecido por el concierto-conferencia que sus amigos Georges Jean-Aubry y Joaquín Nin ofrecieron el 12 de junio de 1908. Falla también conoció a Henri Casadesus y, al menos en una ocasión, el 10 de abril de 1911, escuchó su *Nouvelle société des instruments anciens*. La esposa de este, Marie-Louise Casadesus, al no encontrarse un guitarrista, presentó con su arpa-laúd el *Homenaje* de Falla para guitarra en París el 24 de enero de 1921. Posteriormente, tocó el arpa-laúd en el estreno parisino de *El retablo*.

Una de las principales novedades de *El retablo* es la búsqueda de sonoridades arcaizantes con las que se pretendía aludir tanto a los tiempos del *Don Quijote* de Cervantes como a la época pretérita en la que estaba ambientado el romance

- 1 Falla marcó una copia de un texto de Joaquín Nin en el que se expresaban estas ideas, reproducido en el programa del concierto organizado por el pianista en la Salle de la Grande Harmonie de Bruselas el 31 de enero de 1912, AMF.
- 2 Entre los programas de mano conservados en el AMF se encuentra un cuadernillo sobre conciertos de música antigua italiana que incluye un ensayo de D'Annunzio.

escenificado en el espectáculo de títeres de Maese Pedro. Aparte de las texturas barrocas evocadas, este aspecto de la obra quedaba reforzado originalmente por el uso proyectado de un conjunto de instrumentos antiguos de cuerda pulsada. El clave, la espineta, el laúd español moderno y el arpa, junto con el sonido de los acordes de un realejo (órgano positivo), se mencionan en las «Notas sobre el Retablo»³. Los conocimientos de Falla sobre los instrumentos antiguos originales, cada vez más amplios, y su creciente interés por ellos se sugieren en la segunda página de las «Notas sobre el Retablo», donde garabateó: «Acordarse del *Clavicordio* de Toledo y de los efectos»⁴.

Cabría argumentar que la aproximación de Falla al clavicémbalo formaba parte de sus sucesivos intentos de evocar a través del teclado el instrumento español por antonomasia, la guitarra. Este objetivo había inspirado buena parte de su producción pianística de las dos décadas anteriores, con piezas como *Noches en los jardines de España*, *Siete canciones populares españolas* y *Fantasia Bética*. Además, sabemos de la fascinación de Falla por la sonoridad de las cuerdas pulsadas de los instrumentos con trastes, desde la guitarra al laúd español y la bandurria (ambos instrumentos se tocan con un plectro). De hecho, algunos de los bocetos iniciales de *El retablo* indican la inclusión del laúd en pasajes que posteriormente se asignaron al clavecín. La fe de Falla en el futuro de la guitarra durante la composición de *El retablo* quedó reflejada en una carta que J. B. Trend envió al compositor el 4 de noviembre de 1920, justo después de que el hispanista inglés visitara Granada. Durante aquel viaje, Trend había asistido a los primeros ensayos privados del *Homenaje* (la única obra de Falla para guitarra), interpretados por Ángel Barrios, y a las actuaciones de una «estudiantina» de tres instrumentos (guitarra, laúd y bandurria): «Friedman está aquí tocando el piano —una prueba más que V. tiene razón diciendo que el piano moderno es un instrumento de orquesta; y que el futuro es la guitarra o la orquestilla de guitarras y bandurrias»⁵.

En 1922 Falla explicitó el vínculo que a su juicio existía entre la escritura para tecla de Domenico Scarlatti y los efectos armónicos de la guitarra y los modos de tocar el instrumento. La música del compositor napolitano sería fundamental para la construcción del neoclasicismo hispánico de Falla y, siguiendo su ejemplo y sus consejos, para tantos compositores de la Edad de Plata.

Tanto en *El retablo* como en el *Concerto*, la escritura de Falla para clave evoca repetidamente a la guitarra o se inspira en música vinculada a este ins-

3 Documento con notas de Falla conservado en el AMF (8517). Para conocer más detalles sobre este aspecto de la composición de *El retablo*, véase CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla, Early Music and the Harpsichord in *El retablo de maese Pedro*», en *Cinco siglos de música de tecla española. Five Centuries of Spanish Keyboard Music*, ed. Luisa Morales Garrucha, Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 343-55.

4 Quizás se refiere a un instrumento de la colección del profesor Ángel Vegué y Goldric, que Falla pudo ver durante la excursión que hizo a Toledo en la Semana Santa de 1920. Falla también había tocado el clavecín perteneciente a Miguel Salvador, que se usó en el estreno de *El retablo* en Madrid.

5 J. B. Trend a Manuel de Falla, 4 de noviembre de 1920, AMF.

trumento. En *El retablo*, esto se pone de manifiesto en la adaptación de una composición del guitarrista del siglo XVII Gaspar Sanz en «La entrada de Carlo Magno» o en los acordes de apoyo que imitan la figuración de guitarra de la «Seguidilla manchega» en «Los Pirineos». Según Jaime Pahissa, Falla ideó el concepto de la sonoridad gótica —y quizás la arpegiación del clavecín— del segundo movimiento del *Concerto* después de ver algunas imágenes de unos guitarrones enormes durante una conferencia sobre la Edad Media impartida por Claudio Sánchez Albornoz⁶. El estilo contrapuntístico fracturado del tercer movimiento recuerda a las composiciones de Scarlatti y al *style brisé* empleado por los guitarristas barrocos españoles, y Falla llegó a señalar en su estudio de las Sonatas —evocadas en el último movimiento del *Concerto*— lo que, en su opinión, era una imitación por parte de Scarlatti de formas folclóricas y figuraciones de guitarras españolas⁷. El vínculo que Falla percibía entre el clave y la guitarra fue reconocido por Landowska, que en las notas del programa de mano de la primera representación de *El retablo* en el Salón de la Princesse de Polignac señaló que: «[C]on su teclado doble —unas veces órgano misterioso, otras guitarra hiperbólica»⁸, el clavicémbalo daba vida al cuerpo de la orquesta.

Aunque las conversaciones con Landowska y el ejemplo de sus actuaciones en Granada en 1922 influyeron sin duda en la visión que Falla tenía del clave, la nueva edición del libro de la intérprete, *Musique ancienne*, que esta le regaló y que Falla anotó y leyó con detenimiento, tuvo probablemente una importancia aún mayor en la evolución de la estética de Falla. Además de proporcionarle unos profundos conocimientos sobre los instrumentos de tecla y su historia, *Musique ancienne* fue crucial para la configuración de sus ideas sobre la creación de una orquesta de cámara moderna, como expresó en las notas que escribió para presentar la Orquesta Bética de Cámara en 1924 (en las que reconoció la influencia del volumen de Landowska):

Sabemos exactamente de qué modo dicho equilibrio era obtenido en la época a que me refiero [el siglo XVII]; esto es, fijando un número aproximadamente igual de instrumentistas para el grupo de cuerda que para el de viento; y nos consta asimismo que los grandes maestros de aquel período tuvieron en cuenta la indicada proporción al componer sus Sinfonías, lo cual explica el uso que hacían de líneas unísonas cuando necesitaban obtener una potencia sonora preponderante en el grupo de cuerda [...] Cuanto he dicho refiriéndome al *Concerto* o a la *Sinfonía* del siglo XVIII, puede ser aplicado a la ejecución de una parte importantísima de la producción sinfónica actual,

6 PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi, 1946, p. 147.

7 CHRISTOFORIDIS, Michael. «Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's *El retablo de Maese Pedro* and *Concerto*». Universidad de Melbourne, 1997, véase el capítulo 5.

8 'Avec son double clavier volage: tantôt orgue mystérieux, tantôt guitare hyperbolique'. Nota en el programa de mano de *El retablo de Maese Pedro*, 25 de junio de 1923, AMF.

y a la de ciertas obras que, con idéntica intención, fueron compuestas en el último siglo⁹.

Las anotaciones de Falla sobre *Musique ancienne* apuntan también a una afinidad estética con Landowska en lo tocante a su antipatía por ciertos principios del Romanticismo y por la subjetividad y el virtuosismo del intérprete durante el largo siglo XIX. Compartía con ella la identificación de Debussy —uno de los mentores de Falla— como figura esencial del movimiento antirromántico, y llegó incluso a marcar el comentario de Nietzsche: «¡Cuán extraño a nuestro gusto se ha tornado ese desorden romántico!»¹⁰. A Falla le llamó también la atención el análisis de Landowska sobre el estilo interpretativo de Chopin —uno de sus compositores favoritos— como antítesis de las nociones románticas sobre el virtuoso. La nota de Falla en el programa de mano del estreno del *Concerto*, en claro acuerdo con estas opiniones, rezaba así: «[N]o es esta obra un concierto de virtuoso. Lo que se entiende por *virtuosidad* instrumental está utilizado solamente como medio esencial de expresión, y esto según el carácter propio de cada instrumento. Son éstos los que musicalmente *hablan*, valga la frase, jamás con intención de virtuosidad»¹¹. La exagerada subjetividad que Falla percibía en la creación y la interpretación románticas chocaba con su estética de sobriedad, inspirada por unas convicciones religiosas que favorecían la humildad, la ausencia de vanidad y el sometimiento del ego¹². Esta actitud le llevó, incluso, a plantearse publicar el *Concerto* de forma anónima¹³.

El *Concerto* fue el intento más audaz de conciliar tradición y modernidad por parte del compositor, y canalizó muchos de los conceptos de objetividad, forma y abstracción que afloraron en los debates parisinos sobre el neoclasicismo surgidos en 1923, tras la presentación del *Octeto para instrumentos de viento* de Igor Stravinski. En el *Concerto*, la diversidad de préstamos y alusiones a estilos musicales es aún mayor que en las obras anteriores de Falla, y cada una de sus tres partes adopta diferentes ideas sobre armonía, estructura y timbre inspiradas por las fuentes musicales estudiadas. Aparte de la cita literal intencionada de una canción polifónica renacentista en el primer movimiento, el *Concerto* exhibe

9 FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 108-109.

10 'Combiens est devenu étranger à notre goût tout ce désordre romantique' (LANDOWSKA, Wanda. *Musique ancienne*. París, Maurice Senart, 1921, p. 52).

11 Nota de Falla para el programa de mano del *Concerto*, reproducida de forma anónima en el programa del estreno de la obra en la Associació de Música Da Camera, Barcelona, 5 de noviembre de 1926. «[N]o és aquesta obra un concert de virtuos. El que hom anomena virtuositat instrumental només és utilitzada aquí com a mitjà essencial d'expressió i segons el caràcter propi de cada instrument. Són aquests els qui musicalment parlen, per dir-ho així, i mai una intenció de virtuositat». CHRISTOFORIDIS, M. «Aspects of the Creative Process...», p. 501.

12 CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*. Londres, Routledge, 2018, capítulo 10.

13 PAHISSA, Jaime. *Manuel de Falla, his Life and Works*. Traducción de Jean Wagstaff. Londres, Museum Press, 1954, p. 12-13.

un grado inédito de abstracción y fusión de diversas fuentes. En este contexto, resulta significativo que Falla optase en varias ocasiones por interpretar la pieza dos veces (una al clave y la otra al piano) en algunos de sus conciertos¹⁴. Esto tenía por objeto facilitar la evolución de las estrategias de escucha para apreciar las novedades musicales de esta compacta composición, mientras que el uso de diferentes instrumentos de tecla habría servido para enfatizar las dimensiones arcaizantes y modernistas del *Concerto*. Los tres movimientos de la obra, según su orden de composición (el tercero, el primero y, por último, el segundo) constituyen un viaje musical a través del tiempo inspirado por fuentes que van desde el siglo XVIII hasta el XIV.

Es posible, en definitiva, que la creación por parte de Falla de una obra neoclásica radical y austera como el *Concerto* se desviara del concepto que Landowska tenía de un concierto moderno para clave. Este deseo de Landowska se vio satisfecho de una forma más plena poco después, cuando Francis Poulenc compuso su *Concert champêtre*, una obra cuyo paisaje sonoro, como el de tantas creaciones de compositores españoles, europeos y americanos, está en deuda con el ejemplo de Falla en *El retablo de maese Pedro*.

Michael Christoforidis
Universidad de Melbourne

14 Véase, por ejemplo, el concierto celebrado en la Salle Pleyel de París el 14 de mayo de 1927, durante el que el *Concerto* se interpretó como segunda pieza (al piano) y, de nuevo, como sexta y última pieza del programa (al clave).

ESTUDIO PRELIMINAR

1. Introducción

El presente epistolario, perteneciente a la colección «Patrimonio Musical» y a su vez a la serie «Epistolario Manuel de Falla», es el primero que concierne a la relación entre Manuel de Falla y otro músico. En nuestro caso, se trata de la «gran sacerdotisa del clave», Wanda Landowska, que fue musa y dedicataria del *Concerto* de Manuel de Falla.

Empecé a investigar el tema del *Concerto* durante una estancia en Granada en 2011. Fascinada como músico por esta obra emblemática del maestro gaditano, deseaba satisfacer mi propia curiosidad sobre las circunstancias de su génesis. Elena García de Paredes, gerente de la Fundación Manuel de Falla, me ofreció, muy generosamente, el acceso a los fondos del Archivo Manuel de Falla. Desde entonces tuve el inmenso privilegio de ojear en varias ocasiones la correspondencia original entre estos dos músicos, así como otros tesoros que allí cuidan. En 2017, el clavecinista Diego Ares, gran admirador y defensor de la clavecinista polaca, que por entonces estaba ensayando el *Concerto* en el aula Rafael Puyana para darlo en concierto en la Alhambra, nos convenció, a Elena García de Paredes y a mí, de la necesidad de publicar el epistolario en castellano entre ambos músicos.

A partir de ese momento, emprendí un largo viaje en el tiempo y en el espacio al que me invitaban estas cartas. Me sorprendió en especial la importante proporción de temas prácticos (relativos a la organización de los viajes, los conciertos...) en comparación con los temas puramente musicales tratados en ellas. Los intercambios orales entre Falla y Landowska habrían probablemente contenido muchas más consideraciones artísticas y estéticas, en particular cuando se juntaban ante un instrumento o una partitura. Sin embargo, es revelador que las contadas palabras que *a priori* atesoramos sobre el arte y la vocación musical, aparezcan en la correspondencia en los momentos de mayor emoción y trascendencia, tanto en las alegrías como en las penas.

Wanda Landowska puso «el más delicado cuidado en cultivar esta inestimable amistad» con Manuel de Falla. Era consciente de la importancia de

su relación y del impacto que probablemente tendría en la música y el arte en general. En efecto, la visita a Granada de Landowska en noviembre de 1922 dejó la más profunda impresión en Falla y sirvió de impulso para la creación de una obra maestra que marcó la historia de la música del siglo XX: el *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello*.

La publicación de este epistolario coincide con el centenario de la visita de Wanda Landowska a Manuel de Falla en Granada, y abre así una serie de otros centenarios relacionados con ella: el de *El retablo de maese Pedro* (2023) y del *Concerto* (2026).

La correspondencia entre Manuel de Falla y Wanda Landowska ha sido ya publicada en 2016 en francés —su idioma original— por Loes Dommering-van Rongen. La presente edición bilingüe permitirá ampliar su difusión en lengua castellana, siempre con la posibilidad de referirse a la versión original de cada documento. El estudio preliminar pretende situar el epistolario en el contexto biográfico de los dos corresponsales principales, y aportar informaciones permitiendo entender el contenido del mismo epistolario, así como ilustraciones y documentos que acercan el lector a los acontecimientos.

2. Wanda Landowska en los albores de su mayor logro

En la década de 1920, la reputación de Wanda Landowska (Varsovia, 1879-Lakeville, 1959) como clavecinista y pianista estaba asentada. Sin embargo, su reconocimiento artístico implicó una de las campañas más extraordinarias e inauditas: la revalorización de un instrumento y su repertorio. Conviene dar un paso atrás de dos décadas para entender mejor cuál fue su lucha y qué lugar llegaría a ocupar en la vida y la obra de Manuel de Falla.

Tras estudiar piano y composición en Varsovia y Berlín, Wanda Landowska se trasladó a París en 1900, cuando se casó con Henri Lew, periodista, etnólogo y actor, también de origen polaco. Para entonces, ella ya era una pianista y compositora de renombre en Alemania y Francia, y enseñó piano en la Schola Cantorum de París de 1900 a 1912. Durante este periodo frecuentó la élite musical y artística de la ciudad, y comenzó a ejercer influencia sobre varias eminencias artísticas¹. Esta prometedora carrera como pianista y compositora no impidió que Landowska, durante los primeros años del siglo XX, se centrara en la música que desde su infancia más amaba: la música de Bach, de Mozart y de sus contemporáneos. Para hacer revivir la música del pasado, Landowska comprendió que esta tenía que ser interpretada en el instrumento para el que había sido originalmente escrita, el clave. En palabras de la clavecinista: «la idea

1 Denise Restout, discípula y asistente de Landowska, en una entrevista para la radio francesa —obtenida gracias a la amabilidad de Gaëtan Naulleau— habla de la influencia que tuvo Landowska sobre Maurice Ravel.

se apoderó de mí por completo»². Los miembros de la Schola Cantorum de París, y muy especialmente su director Charles Bordes, mostraron su entusiasmo por la empresa en la que se estaba embarcando la artista polaca. Sin embargo, la idea de llevarla a cabo haciendo uso del clave suscitaba un escepticismo general. A pesar de esto, Landowska se mantuvo fiel a su decisión, emprendiendo una inaudita cruzada por el clave y su repertorio. Viajó con su instrumento³ por Francia, Rusia⁴, Italia, Alemania y España⁵, donde poco a poco fue ganando, gracias a sus interpretaciones, sufragios a favor de este olvidado instrumento. Como medio de persuasión, Landowska publicó numerosos artículos⁶ y un libro, *Musique Ancienne*⁷, que, escrito en colaboración con su marido, es un manifiesto a favor de la recuperación del repertorio antiguo y del clave, y que combate —a veces con vehemencia— muchos prejuicios sobre la música del pasado y la idea del progreso en el arte.

1912 marcó un antes y un después en la carrera artística de Wanda Landowska. Llevaba años manteniendo una estrecha relación con Gustave Lyon, director

- 2 LANDOWSKA, Wanda. [Notas para el disco] *Haydn. Piano sonatas in E-flat and E minor: Andante and variations in F minor; Harpsichord sonatas in C, G and D* [2 discos 33 rpm]. [S.l.], RCA Victor, [s.a.].
- 3 Landowska aún no había hecho construir por la firma Pleyel el clave que anhelaba. En sus propias palabras: «Los claves modernos realizados hacia 1900 por Érard y Pleyel no eran los que soñaba. Sin embargo, al principio tuve que utilizarlos» (*'The modern constructions made around 1900 by Erard and Pleyel were not the ones I dreamed of. At the beginning however, I had to use them'*) (LANDOWSKA, Wanda. *Landowska on Music*. Recopilado, editado y traducido por Denise Restout, asistida por Robert Hawkins. Briarcliff Manor (Nueva York), Stein and Day, 1981, p. 9). Albert Schweitzer, teólogo, médico, músico y filósofo alsaciano, escribió en 1908: «Cualquiera que haya escuchado a la Sra. Wanda Landowska tocar el *Concierto Italiano* en el maravilloso clave Pleyel que adorna su sala de música, le resultará casi imposible imaginar que también se pueda interpretar en un piano de cola moderno» (*'Wer einmal Frau Wanda Landowska das Italienische Konzert auf dem wundervollen Pleyelschen Klavecin, das ihr Musikzimmer ziert, hat spielen hören, dem will es fast nicht mehr in den Sinn, dass man es auch auf einem modernen Flügel wiedergeben könne'*) (SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908, p. 327, citado en *Die Dame mit dem Cembalo. Wanda Landowska und die Alte Musik*. Martin Elste (ed.). Mainz, Schott, 2010, p. 29).
- 4 Su visita a León Tolstoi en 1907 y el entusiasmo que despertó en él se convirtieron en una herramienta promocional: la fotografía tomada con ella al clave, tocando para el venerable escritor, se utilizó para imprimir postales que fueron ampliamente divulgadas —Manuel de Falla poseía un ejemplar, hoy conservado en el AMF—, y fue también portada de la popular revista francesa *Musica*, n.º 69, junio de 1908.
- 5 En la prensa de la época se pueden encontrar rastros de los siete viajes de Landowska a diferentes ciudades españolas entre 1905 y 1912 (TORRES CLEMENTE, Elena. «La huella de Wanda Landowska en España: «Camino en la sombra que nos separa del pasado»», *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, col. «Música y Musicología», n.º 1, 2013, pp. 415-440). Para más información sobre la presencia de Landowska en España durante este período, véase: GONZALO DELGADO, Sonia. «Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones». La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912)». *Artígrama*, n.º 27, 2012, pp. 589-607.
- 6 Entre 1905 y 1913, publicó cerca de veinte artículos en Francia y Alemania, en revistas como *Le Monde Musical*, *Courrier Musical*, *Mercure de France*, *Bach Jahrbuch* o *Allgemeine Musikzeitung*. Muchos de ellos están relacionados con la música de Bach y varios fueron traducidos al ruso o al inglés. La lista completa de los artículos escritos por Wanda Landowska figura en: LANDOWSKA, W. *Landowska on Music...*, pp. 425-428.
- 7 LANDOWSKA, Wanda y LEW, Henri. *Musique Ancienne*. París, Mercure de France, 1909. Contó con varias reediciones en francés y en 1924 se publicó en inglés bajo el título *Musical of the Past*.

de la firma Pleyel de París. Acompañada por su marido Henri Lew-Landowski y el señor Lamy, ingeniero jefe de la firma, visitó muchos museos antes de encargarse un instrumento que respondiera a su ideal: un clave que combinara las características principales de los modelos antiguos, prestando especial atención al período de Bach y Haendel. Este nuevo instrumento, que pasó a ser conocido como el clave «Grand Modèle de Concert», tenía que garantizar la solidez necesaria para su transporte y la estabilidad de su afinación. Se introdujo el registro grave de 16', que suena una octava por debajo de la afinación normal y que es característico de muchos claves alemanes del siglo XVIII. Los modelos previos fabricados por Pleyel y Érard carecían de dicho registro, por lo que la inclusión del 16' supuso toda una revelación. Además de este, el instrumento contaba con los registros más frecuentes de 4' —que suenan una octava más alta que la afinación normal—, dos registros de 8' —o tres, si se considera el registro nasal como un registro independiente—, un registro de laúd, dos teclados acoplables y siete pedales para manipular los registros sin necesidad de retirar las manos de los teclados —los pedales en los claves eran ya una característica corriente desde 1889—. En 1912, en el Festival Bach de Breslau, Landowska presentó su nuevo instrumento, con el que obtuvo un clamoroso éxito.

En 1913 alcanzó un nuevo triunfo en su campaña por el clave: la Hochschule für Musik de Berlín le ofreció la primera cátedra de clave y música antigua en tiempos modernos. Fue allí donde la Primera Guerra Mundial les sorprendió a ella y a su marido, y donde fueron retenidos como prisioneros civiles durante todo el conflicto. En 1919, justo cuando la pareja estaba a punto de embarcarse en una gira por Suiza, Henri Lew falleció en un accidente de tráfico⁸. A pesar de la profunda conmoción, Landowska mantuvo sus compromisos profesionales⁹.

En 1919, Landowska se trasladó a París acompañada por las hermanas Elsa y Gertrude Schunicke¹⁰, que ya habían ayudado al matrimonio Lew-Landowska durante sus años en Berlín, y que permanecieron a su lado, asistiéndola en las tareas domésticas y también profesionales. Ève Landowska, madre de la clavecinista, también se instaló junto a su hija en París, con quien permaneció

8 Dicho accidente ha sido considerado en repetidas ocasiones como un asesinato por parte de los grupos de extrema derecha, ya que Henri Lew era simpatizante de las ideas comunistas.

9 Su primera aparición pública tras la tragedia sufrida tuvo lugar en Basilea (Suiza), donde impartió en septiembre un curso de interpretación presentado como «La estética y la cultura de la interpretación pianística en el s. XVIII».

10 Elsa (1894-1980) y Gertrude (1898-1990) Schunicke vivían con Wanda Landowska y se encargaban de muchas tareas domésticas y de su asistencia profesional. «Elschen» era el apodo de Elsa, y «Trudél», «Trudèle», «Trudie» o «Trudy» los de Gertrude (ZAVREL, Lotte. «Wanda Landowska in Berlin». En: *Die Dame mit dem Cembalo...*, p. 80). Elsa Schunicke quedó como la fiel asistente de Wanda Landowska desde 1913 hasta el final de la vida de la clavecinista, es decir, durante más de 45 años. Elsa la acompañaba en todos sus viajes, encargándose del transporte del clave, así como de todo tipo de detalles durante sus giras. Varias personas que la conocieron la describieron como secretaria, asistente personal, ama de llaves, cocinera, modista, ayudante, secretaria, confidente, amiga, compañera... A Landowska le gustaba llamarla su «rayo de sol» (PFEIFFER, John y ELSTE, Martin. «Der Schallplattenproduzent erinnert sich», citado en *Die Dame mit dem Cembalo...*, p. 178).

EPISTOLARIO

MANUEL DE FALLA - WANDA LANDOWSKA
(1922-1931)

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN

1. Los 153 documentos —cartas, postales, tarjetas de visita y notas varias— que presentamos en este epistolario, están ordenados cronológicamente y proceden del Archivo Manuel de Falla en Granada (AMF), que custodia la mayor parte de los documentos, y la Library of Congress en Washington D.C. (LOC). Este epistolario, en edición bilingüe, presenta cada documento en su idioma original, el francés, seguido de su traducción al castellano. Puesto que se trata de una edición en castellano, la correspondencia ha sido comentada en nota al pie únicamente en su traducción. Excepcionalmente, el lector podrá encontrar algunas observaciones sobre el texto en francés, cuyas notas al pie siguen una numeración aparte de la versión en castellano.

2. En la cabecera de cada documento aparecen la signatura, el remitente y el destinatario, así como la descripción del soporte: carta, telegrama, postal, copia de carta, borrador..., etc., así como la fecha homogeneizada, escrita o estimada, de todas ellas.

3. Si los documentos no llevan una fecha exacta, se ha realizado la datación por diversos medios, desde la fecha del matasellos, en el caso de las postales, al contenido de la carta e incluso acudiendo al calendario de cada año, en el caso de aquellas cartas que solo mencionan mes y día de la semana. Hemos indicado entre corchetes a qué carta o postal responde cada uno de los documentos aquí presentados —cuando se ha podido identificar sin ningún género de dudas y siempre y cuando no sea una respuesta al inmediatamente anterior—.

4. Cuando en las cartas del AMF aparecen anotaciones como R/, RS/ o C/, seguidas de una fecha, se ha mantenido esa referencia en la transcripción, ya que indican la fecha en que la carta fue contestada por el receptor.

5. En las notas se ha procurado identificar a todos los personajes, situaciones, etc., que aparecen en el epistolario. Cuando un personaje aparece recurrentemente, se le ha identificado la primera vez que se presenta.

6. Los criterios de transcripción se han adecuado a los establecidos por el equipo de trabajo del Archivo Manuel de Falla dentro del proyecto “Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional”.

7. Se ha mantenido la ortografía, puntuación, acentuación, subrayados, tachaduras, duplicaciones o rectificaciones existentes en cada documento. Se ha mantenido también la forma de nombrar a algunos de los personajes, obras o lugares que aparecen, indicando en nota el nombre correcto. Ciertas cartas, en particular los borradores de Manuel de Falla, contienen muchas palabras o pasajes tachados, que muestran la gran meticulosidad con la que el compositor buscaba la formulación adecuada para expresarse con exactitud. Las raras excepciones a la fiel transcripción son unas omisiones de algunos de estos tachados, ya que la muy importante cantidad de ellos en ciertas cartas dificulta mucho su lectura. La omisión de dichos tachados se ha hecho con un criterio de pertinencia, siempre y cuando no se altere el sentido ni la intención principal del documento. En otras ocasiones se han mantenido tachados menos pertinentes para reflejar el proceso de escritura, como por ejemplo la elaboración de un telegrama a partir de frases completas.

8. Se incluyen los membretes del emisor del documento. Cuando aparece algún logotipo se ha indicado entre corchetes [Logotipo], [Escudo], [Emblema], etc.

9. Cuando una palabra aparece tachada en el texto por el autor, se transcribe entre corchetes añadiendo un tachado central, si la palabra es legible. En caso contrario se ha indicado ilegible entre corchetes [ilegible].

10. Las cartas mecanografiadas de W. Landowska contienen casi siempre la fórmula de cortesía, la despedida y la firma manuscritas, generalmente con la característica tinta violeta que se encuentra en numerosos documentos autógrafos suyos en estos años. Las raras excepciones se han especificado en las notas.

11. Se ha decidido traducir las cartas de W. Landowska al castellano guardando una cierta torpeza al escribir, ya que el idioma francés no era su idioma materno, a pesar de su buen dominio. Se han señalado en las notas al pie tales palabras o expresiones puramente francesas que, traducidas, hacen perder el sentido de la frase.

12. Se han utilizado las cartas de Manuel de Falla en castellano como modelo para establecer la traducción de su correspondencia con Wanda Landowska. Las fórmulas de cortesía se han elegido considerando los ejemplos existentes en otros epistolarios en español del compositor.

[1]

**7170/1-001. W. LANDOWSKA A M. FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (13-09-1922)**

12, RUE LAPEYRÈRE
PARIS XVIII^E
TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

le 13 Sept. 1922.

R/. 24-9-22

Bien cher Monsieur,

Excusez cette horrible machine à écrire.... j'épargne ma main et j'espère que vous ne m'en voudrez pas.

Nous n'avons pas cessé de parler de vous avec Salazar et d'autres amis. Je me réjouis à l'idée de vous revoir d'ici peu. Mi - Octobre je pars en Espagne et je jouerai mi-Novembre à Seville et Malaga. Croyez vous qu'à cette époque il y aurait quelque chose à faire à Granade? Je serais désolée d'être si près de vous sans vous avoir revu —après de si longues années— et joué pour vous, (entre autres une délicieuse sonate de Scarlatti sur des thèmes andalous!) Je vous serais infiniment reconnaissante si vous vouliez m'écrire et me fixer là-dessus aussitôt que possible, car je n'ai que peu de dates dont je pourrai disposer.

Dans la joie de vous revoir, de vous parler, d'entendre votre musique en vieille sympathie et admiration

Wanda Landowska

[1]

7170/1-001. W. LANDOWSKA A M. DE FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (13-09-1922)

12, RUE LAPEYRÈRE

PARIS XVIII^E

TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

13 de sept. de 1922.

R/. 24-9-22

Muy querido Señor,

Disculpe esta horrible máquina de escribir... ahorro mi mano y espero que no le moleste.

No hemos parado de hablar de Vd., con Salazar¹ y otros amigos. Me alegra la idea de volver a verle pronto. A mediados de octubre iré a España, y tocaré en Sevilla y Málaga a mediados de noviembre. ¿Cree Vd. que se podría hacer algo en Granada en ese momento? Lamentaría estar tan cerca de Vd. sin haberle vuelto a ver —después de tantos años— y sin haber tocado para Vd., (jentre otras cosas, una deliciosa sonata de Scarlatti sobre temas andaluces!). Le agradecería infinitamente si quisiera escribirme y darme su opinión al respecto lo antes posible, ya que me quedan pocas fechas disponibles.

Con la ilusión de² volver a verle, hablarle, y escuchar su música, con vieja simpatía y admiración

Wanda Landowska

- 1 Adolfo Salazar Castro (1890-1958), musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor español. Estudió con M. de Falla y B. Pérez Casas en Madrid, y con M. Ravel en París. Fue —entre otras actividades— secretario de la Sociedad Nacional de Música (1915-1922), miembro fundador de la Société Française de Musicologie en 1917, crítico musical para *El Sol* desde 1918 y presidente de la sección musical del Ateneo de Madrid. Su relación con los autores y artistas más importantes (García Lorca, Ortega y Gasset, Menéndez Pidal, Gerardo Diego, Pablo Picasso...) le situaron en el núcleo de la cultura española en la década de los años 1920. Sus críticas versaron no sólo sobre música, sino que se extendieron a la literatura y las artes visuales (CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Adolfo Salazar Palacios». *Real Academia de la Historia* [en línea]. Disponible en: dbe.rah.es/biografias/6105/adolfo-salazar-palacios [consulta: 10-03-2022]). Representó un nexo de unión entre el mundo musical parisino y el madrileño de la época. Mantenía muy buenas relaciones con M. de Falla y con W. Landowska. Gran defensor y promotor de la música de M. de Falla, escribió numerosos artículos sobre la vida y las obras del compositor —de particular interés para el presente libro son sus artículos sobre *El retablo* y el *Concerto*, citados en la bibliografía—. La extensa correspondencia entre M. de Falla y A. Salazar —recientemente editada: CARREDANO, C. (ed.). *Manuel de Falla-Adolfo Salazar...* — muestra a Salazar como amigo, admirador, discípulo, asesor, crítico... Se exilió de España al iniciar la Guerra Civil y se instaló en México (1939).
- 2 Aquí aparece un gran tachón o mancha de tinta.

[2]

**7171-071. M. FALLA A W. LANDOWSKA.
CARTA (24-09-1922)**

Granada le 24 Septre . 922

Bien chère Madame et admirable Artiste,

votre lettre m'a fait une grande joie et je suis plus qu'heureux de pouvoir vous dire que le resultat de mes demarches auprès du Comité de la Sociedad Filarmónica de Granada a été aussi excellent qu'il fallait. Votre nom était même inscrit dans la liste de concerts pour la saison, or ils attendent seulement une lettre de l'Agence Daniel pour fixer les dates. Il semble que l'agence en question n'a pas encore fixé celles de vos concerts de Malaga et Seville, qui, d'après Daniel, auront lieu en Novembre ou en Decembre. Je vous dis cela confidentiellement pensant qu'il vous serait utile d'en être renseignée.

Quant à moi, quelle vive joie celle de vous revoir¹, celle d'être votre guide dans ces lieux² de beauté et celle d'admirer encore votre art merveilleux!

Et cette sonate de Scarlatti sur des thèmes andalous dont vous avez la grande bonté de m'annoncer le régal!...

Tous mes hommages et toutes mes pensées très fidèlement devouées.

Manuel de Falla

J'écris à Adolfo Salazar adressant la lettre à Madrid, la sienne me faisant supposer qu'il était sur le point de rentrer en Espagne.

1 En el borrador de esta carta, aparece aquí tachado: «[~~celle de vous entendre et~~]».

2 En el borrador, aparece aquí tachado: «[magiques, aussi magiques que votre art]».

[2]

**7171-071. M. FALLA A W. LANDOWSKA.
CARTA³ (24-09-1922)**

Granada 24 de septre. 922

Muy querida Señora y admirable Artista,

me alegró mucho recibir su carta, y celebro decirle que mis gestiones ante el Comité de la Sociedad Filarmónica de Granada han tenido un resultado tan excelente como era debido. Incluso su nombre figuraba en la lista de conciertos para la temporada, por lo que sólo esperan una carta de la Agencia Daniel⁴ para fijar las fechas. Parece ser que la agencia en cuestión aún no ha fijado las fechas de los conciertos de Vd. en Málaga y Sevilla, que, según Daniel, tendrán lugar en noviembre o diciembre. Se lo digo confidencialmente, pensando que le sería útil estar informada.

En cuanto a mí, ¡qué gran alegría la de volver a verle⁵, de ser su guía en estos lugares⁶ de hermosura y de admirar de nuevo su maravilloso arte⁷!

¡Y esta sonata de Scarlatti sobre temas andaluces cuyo deleite tiene la gran amabilidad de anunciarme!...

Todos mis respetos y mis recuerdos muy fielmente devotos.

Manuel de Falla

Escribo a Adolfo Salazar dirigiendo la carta a Madrid, pues la suya me hace suponer que estaba a punto de volver a España.

3 La carta original se encuentra en la LOC, mientras que en el AMF se conserva un borrador (7171-001). Se añade en notas al pie las diferencias notables entre el borrador y la carta final.

4 Se refiere a la agencia de Conciertos Daniel, fundada por Ernesto de Quesada. Véase Estudio preliminar.

5 En el borrador de esta carta, aparece aquí tachado: «[~~la de volver a escucharla y~~]».

6 En el borrador, aparece aquí tachado: «[~~mágicos, tan mágicos como su arte~~]».

7 Manuel de Falla llevaba viviendo en Granada desde el otoño de 1920, y desde enero de 1922 en el carmen del Ave María, en la calle Antequeruela Alta, 11.

[3]

**7170/1-002. W. LANDOWSKA A M. FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (27-09-1922)**

12, RUE LAPEYRÈRE
PARIS XVIII^E

TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

le 27 Sept. 1922.

Bien cher Monsieur,

Avez-vous reçu ma lettre du 13 Septembre? Je puis aujourd'hui vous préciser mes dates disponibles pour Granada. Ce seraient les 22 – 23 – 24 – 25 – 26 – Novembre. Je vous serais infiniment reconnaissante, si vous vouliez bien me dire ce que vous pensez de tout cela.

Pardonnez moi de vous inquiéter ainsi. Mais c'est la faute à notre charmant ami Salazar qui m'a encouragé de le faire!

Dans la joie de vous revoir!

Wanda Landowska

[4]

**7170/1-003. W. LANDOWSKA A M. FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (29-09-1922)**

12, RUE LAPEYRÈRE
PARIS XVIII^E

TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

le 29. IX. 1922.

Cher Monsieur et Ami,

Je venais de vous écrire et voici que votre délicieuse lettre [arrive] m'arrive! Combien je suis touchée de la camaraderie et de l'amitié que vous me témoignez. Mon voyage en Andalousie m'en paraît infiniment plus beau. Merci de tout ce que vous voulez bien faire; vous êtes au courant de mes dates, n'est-ce-pas? Et en ce qui concerne le reste un petit détail pour votre gouverne: Je n'ai rien à faire avec la maison Daniel, qui se mêle partout de mes concerts et tâche de son mieux de me faire du mal. Ceci posé, vous savez le mieux comment agir avec la Filarmonica de Granada. Qu'elle s'adresse directement à moi (comme le font toutes les Filarmonicas) et qu'elle me télégraphie les dates choisies dans celles que je vous ai proposées, après quoi, je lui enverrai tout de suite mes programmes.

Mille grâce encore!

En toute admiration et sympathie

Votre Wanda Landowska

[3]

**7170/1-002. W. LANDOWSKA A M. FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (27-09-1922)**

12, RUE LAPEYRÈRE
PARIS XVIII^E

TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

27 de sept. 1922.

Muy querido Señor,

¿Recibió mi carta del 13 de septiembre? Hoy puedo darle con precisión mis fechas disponibles para Granada. Serían los días 22 – 23 – 24 – 25 – 26 – de noviembre. Le agradecería infinitamente si quisiera decirme lo que opina de todo esto.

Discúlpeme por preocuparle de esta manera. ¡Pero la culpa es de nuestro encantador amigo Salazar que me animó a hacerlo!

¡Con la ilusión de volver a verle!

Wanda Landowska

[4]

**7170/1-003. W. LANDOWSKA A M. FALLA.
CARTA MECANOGRAFIADA (29-09-1922)**

12, RUE LAPEYRÈRE
PARIS XVIII^E

TÉLÉPH: MARCADET 07-31

[Membrete derecho]

29.IX.1922

Querido Señor y Amigo,

¡Acababa de escribirle cuando me llegó su encantadora carta! Cuánto me emociona la camaradería y la amistad que me demuestra. Gracias a ello, mi viaje a Andalucía me aparece infinitamente más bello. Gracias por todo lo que se propone hacer; ¿Vd. está al día de mis fechas, verdad? Y en cuanto al resto, le dejo a su conocimiento un detalle: No tengo nada que ver con la casa Daniel, que interfiere por doquier en mis conciertos e intenta por todos los medios hacerme daño⁸. Dicho esto, Vd. sabe mejor cómo actuar con la Filarmónica de Granada. Pueden dirigirse directamente a mí (como lo hacen todas las Filarmónicas) y telegrafiar las fechas elegidas entre las que le he propuesto, luego les enviaré inmediatamente mis programas⁹.

¡Mil gracias de nuevo!

Con toda admiración y simpatía

Su Wanda Landowska

8 W. Landowska no quería en este momento colaborar con la agencia de Conciertos Daniel. Sin embargo, mostraría luego su intención de colaborar con Ernesto de Quesada en 1924 (véase lcarta [31]), y en 1929 la agencia organizaría su gira en Sudamérica (véase carta [149]).

9 A partir de este punto, la carta continúa a mano.