



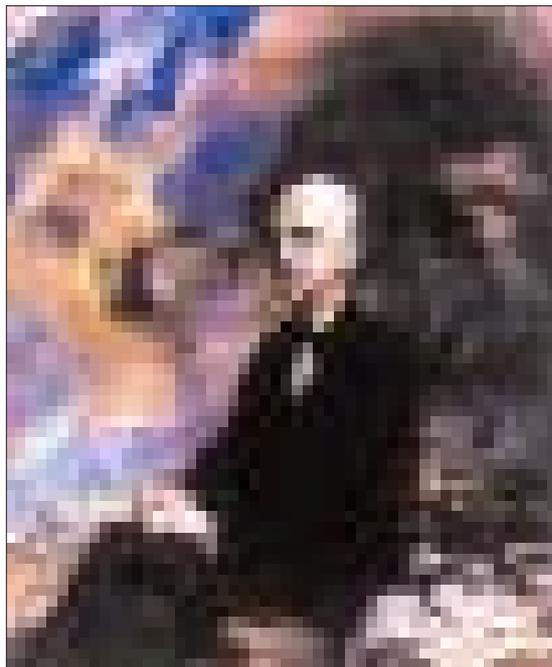
FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

! Ag. amor !



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

¡AY AMOR!
EL AMOR BRUJO - LA VIDA BREVE



Ignacio Zuloaga, *Ritratto di Manuel de Falla*, 1932.

¡AY AMOR!

EL AMOR BRUJO
gitaneria in un atto di
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

musica di
MANUEL DE FALLA

LA VIDA BREVE
dramma lirico in due atti
libretto di
CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

musica di
MANUEL DE FALLA

PALAFENICE AL TRONCHETTO
Venerdì 24 novembre 2000, ore 20.00, turno A
Sabato 25 novembre 2000, ore 15.30, turno C
Domenica 26 novembre 2000, ore 15.30, turno B
Martedì 28 novembre 2000, ore 20.00, turno D
Mercoledì 29 novembre 2000, ore 20.00, turno E

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Hanno collaborato
Pierangelo Conte, Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Pubblicità AP srl Torino

SOMMARIO

7
LA LOCANDINA

11
I LIBRETTI

39
¡AY AMOR! IN BREVE

40
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

45
ANTONIO GALLEGO
EL AMOR BRUJO: ORIGINI ED EVOLUZIONE

55
YVAN NOMMICK
LA VIDA BREVE DI MANUEL DE FALLA

65
ELIDE PITTARELLO
IL LATO OSCURO DEI GITANI

71
HERBERT WERNICKE
L'ANGOSCIA DI FRONTE ALLA BANALITÀ DELLA VITA E ALL'ASSURDITÀ DELLA MORTE

73
JULIO ROMERO DE TORRES
DIPINTI

87
MANUEL DE FALLA
a cura di MIRKO SCHIPILLITI

103
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
a cura di GILDO SALERNO

109
BIOGRAFIE



iAy Amor! Foto di scena dell'*Amor brujo*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

LA LOCANDINA

¡AY AMOR!

(EL AMOR BRUJO - LA VIDA BREVE)

in lingua originale con sopratitoli in italiano

EL AMOR BRUJO (L'amore stregone)

gitaneria in un atto di GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

musica di MANUEL DE FALLA

(versione 1915)

Candelas bailando NATALIA FERRANDIZ QUESADA

Candelas cantando GINESA ORTEGA CORTES

LA VIDA BREVE (La vita breve)

dramma lirico in due atti, libretto di CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

musica di MANUEL DE FALLA

personaggi ed interpreti

Salud SONIA THEODORIDOU (24, 25, 26/11) CECILIA DIAZ (28, 29/11)

La abuela [La nonna] MABEL PERELSTEIN

Carmela ERLA KOLLAKU

Primera vendedora [Prima venditrice] RENATA DALVIN

Segunda vendedora [Seconda venditrice] OLGA SCALONE

Tercera vendedora [Terza venditrice] GISELLA PASINO

Paco CESAR HERNANDEZ

El tio Sarvaor [Lo zio Salvatore] ENRIQUE BAQUERIZO

El cantaor [Il cantante] JOSÉ DE LA MARGARA

Manuel JOSÉ JULIÁN FRONTAL

Una voz en la fragua [Una voce nella fucina] IORIO ZENNARO

La voz de un vendedor [La voce di un venditore] MARIO GUGGIA

Una voz lejana [Una voce lontana] DANIELE GASPARI

Dos tocaores [Due chitarristi] ANDRÉ LEMBLÉ, LUIGI BASSI

DANZATORI

Nuria Pascual Escribano, Dolores Lopez De Ahuamada Moreno, Asuncion Bravo Iniesta,
Antonio Perez Rodriguez, Carlos Chamorro Fernandez, Paco Pozo Gomez, Fermin Calvo De Mora Redondo

maestro concertatore e direttore

JOSEP PONS

regia, scene e costumi

HERBERT WERNICKE

ripresa regia

WENDELIN LANG

coreografia

NATALIA FERRANDIZ QUESADA

assistente ai costumi

KARIN VAN DEN BROECK

assistente alla produzione

ROLAND GUBSER

luci

HERMANN MÜNZER

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

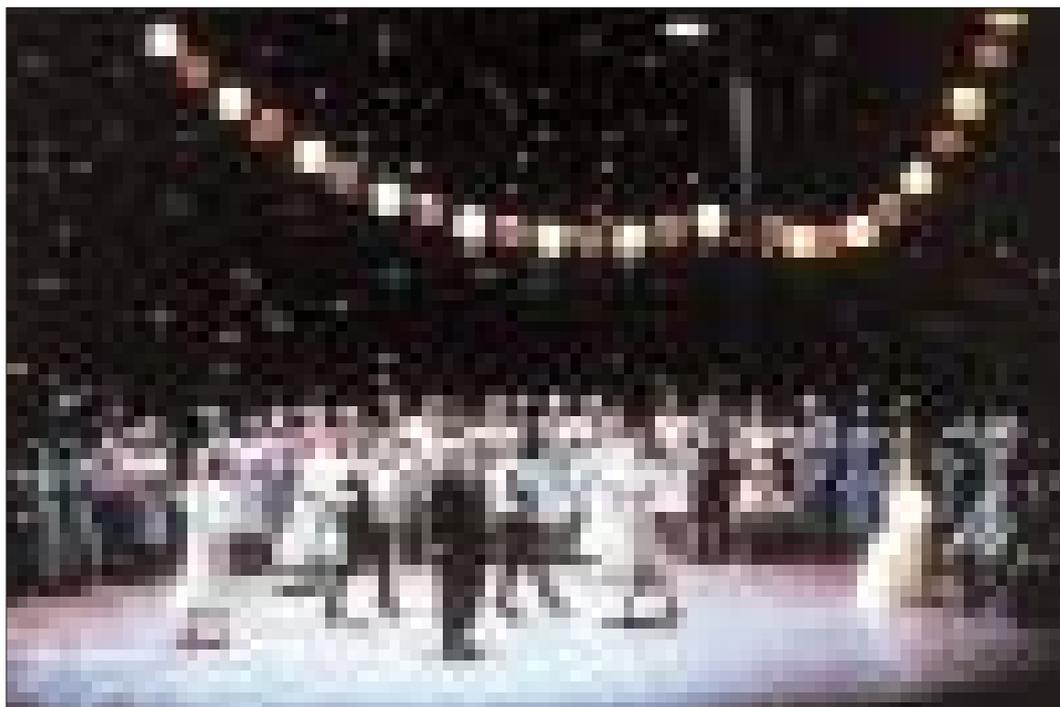
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

allestimento Teatro La Fenice

produzione originale del Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e del Theater-Basel





iAy Amor! Foto di scena della *Vida breve*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

IL LIBRETTO

EL AMOR BRUJO

gitaneria in un atto di
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

traduzione italiana di
GIAN GIACOMO STIFFONI

La prima esecuzione dell'*Amor brujo*, dopo la prima assoluta del 1915, è stata eseguita, nella ricostruzione della partitura originale curata da Antonio Gallego, al Teatro La Fenice nel 1987 nell'ambito del Festival «Manuel de Falla 1876-1946».

PRÓLOGO

*Peno men ducas guiyabando
Sos guiyabar sina orobar
Peno retejos quelarando
Sos quelarar sina guírrar.*

Canto de los gitanos de Sevilla

EL AMOR BRUJO

gitaneria en un acto de
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

música de
MANUEL DE FALLA

Personajes

CANDELAS

INTRODUCCIÓN Y ESCENA

CANCIÓN DEL AMOR DOLIDO

¡Ay!
Yo no sé qué siento,
Ni sé qué me pasa
¡Cuanto éste mardito
Gitano me farta!
¡Ay!
Candela que ardes...
¡Más arde el infierno
Que toíta mi sangre
Abrasa de celos!
¡Ay!
Cuando el río suena
¿Qué querrá decir?
¡Ay!
¡Por querer a ótra
Se orvía de mí!
¡Ay!
Cuando el fuego abrasa...
Cuando el río suena...
Si el agua no mata al fuego
¡A mí el pesar me condena!
¡A mí el querer me envenena!
¡A mí me matan las penas!
¡Ay!

PROLOGO

*La mia sofferenza la dico cantando
perché cantare è piangere,
la mia gioia la dico danzando
perché danzare è ridere.*

Canto dei gitani di Siviglia

L'AMORE STREGONE

gitaneria in un atto di
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

musica di
MANUEL DE FALLA

Personaggi

CANDELAS

INTRODUZIONE E SCENA

CANZONE DELL'AMORE DOLENTE

Ah!
Non so cosa sento,
né cosa mi succede.
Quanto questo maledetto
gitano mi manca!
Ah!
Candela che ardi...
Più arde l'inferno,
più tutto il mio sangue
brucia di gelosia!
Ah!
Quando il fiume risuona
che vorrà dire?
Ah!
Per amare un'altra
dimentica me!
Ah!
Quando il fuoco brucia...
Quando il fiume suona...
Se l'acqua non uccide il fuoco
il dolore mi condanna!
L'amare mi avvelena!
Mi uccidon le pene!
Ah!

SORTILEGIO

DANZA DEL FIN DEL DÍA

ROMANCE DEL PESCADOR

Por un camino iba yo
Buscando la dicha mía:
Lo que mis sacais miraron
Mi corasón no lo orvía.
Por la vereia iba yo.
A cuantos le conocían
– ¿Le habéis visto? – preguntaba,
Y nadie me respondía.

Por el camino iba yo
Y mi amor no parecía.
Er yanto der corasón
Por er rostro me caía.

La vereia se estrechaba
Y er día se iba acabando.
A la oriyita der río
Estaba un hombre pescando.
Mientras las aguas corrían
Iba il pescador cantando:
¡No quiero apresar
Los pececillos del río;
Quiero hallar un corasón
Que se me ha perdió!

– Pescador que estás pescando,
Si has perdido un corasón,
A mí me lo están robando
A traición.

El agua se levantó
Al oír hablar
De penas de amantes
Y dijo con ronca voz:
¡Pescador y caminante,
Si sufrís los dos,
En er monte hay una cueva,
En la cueva hay una bruja
Que sabe hechisos de amor!
¡Idla a buscar
Que eya remedio os daré!

Esto dijo er río,
Esto habrá que haser...
¡A la cueva de la bruja tengo de acudir!

SORTILEGIO

DANZA DELLA FINE DEL GIORNO

ROMANCE DEL PESCATORE

Andavo per un sentiero
cercando il mio destino:
ciò che i miei occhi videro
il mio cuore non lo dimentica.
Andavo per il sentiero.
A quanti conoscevo
– Lo avete visto? – domandavo,
e nessuno mi rispondeva.

Andavo per il cammino
e il mio amore non appariva.
Il pianto del cuore
mi scendeva sul volto.

Il sentiero si stringeva
e il giorno stava finendo.
Sulla riva del fiume
stava un uomo pescando.
Mentre le acque correvano
il pescatore stava cantando:
non voglio afferrare
i pesciolini del fiume;
voglio trovare un cuore
che mi è sfuggito.

Pescatore che stai pescando,
se hai perduto un cuore,
a tradimento
me lo stanno rubando.

L'acqua si alzò
sentendo parlare
di pene d'amanti
e disse con voce roca:
pescatore e camminante,
se soffrite ambedue
sulla montagna c'è un grotta,
nella grotta c'è un strega
che conosce sortilegi d'amore!
Andate a cercarla
ella vi darà un rimedio!

Questo disse il fiume,
questo si dovrà fare...
Alla grotta della strega devo andare!

iSi eya no me dar er remedio
Me quiero morir!

INTERLUDIO

DANZA DEL FUEGO FATUO

CANCIÓN DEL FUEGO FATUO

Lo mismo que er fuego fatuo,
Lo mismito es er queré.
Le juyes y te persigue,
Le yamas y echa a corré.
iLo mismo que er fuego fatuo,
Lo mismito es er queré!

Nace en las noches de agosto,
Cuando aprieta la calor.
Va corriendo por los campos
En busca de un corazón...
iLo mismo que er fuego fatuo,
Lo mismito es el amor!

iMalhaya los ojos negros
Que le alcanzaron a ver!
iMalhaya er corazón triste
Que en su yama quiso arder!
iLo mismo que er fuego fatuo
Se desvanece er queré!

CONJURO PARA RECONQUISTAR
EL AMOR PERDIDO

iPor Satanás! iPor Barrabás!
iQuiero que el hombre que me ha orvidao me
Venga a buscar!
iCabeza de toro,
Ojos de león!...
iMi amor está lejos...
Que escuche mi voz!
iQue venga, que venga!...
iPor Satanás! iPor Barrabás!
iQuiero que el hombre que me quería
Me venga a buscar!
iElena, Elena,
Hija de rey y reina!...
Que no pueda parar,
Ni sosegar,
Ni en cama acostao,
Ni en silla sentao...

Se ella non mi darà un rimedio
voglio morire!

INTERLUDIO

DANZA DEL FUOCO FATUO

CANZONE DEL FUOCO FATUO

Come il fuoco fatuo,
proprio così è l'amare.
Lo fuggi e ti insegue,
lo chiami e si mette a correre.
Come il fuoco fatuo,
proprio così è l'amare.

Nasce le notti d'agosto,
quando il calore opprime.
Va correndo per i campi
in cerca di un cuore...
Come il fuoco fatuo,
proprio così è l'amare.

Maledetti gli occhi neri
che riuscirono a vederlo!
Maledetto il cuore triste
che volle ardere nella sua fiamma.
Come il fuoco fatuo,
proprio così è l'amare.

SCONGIURI PER RICONQUISTARE
L'AMORE PERDUTO

Per Satana! Per Barabba!
Voglio che l'uomo che mi ha dimenticata
venga a cercarmi!
Testa di toro,
occhio di leone!...
Il mio amore è lontano...
Che ascolti la mia voce!
Che venga, che venga!...
Per Satana! Per Barabba!
Voglio che l'uomo che mi amava
Mi venga a cercare!
Elena, Elena!
Figlia di re e regina!...
Che non possa fermarsi,
né quietarsi,
né disteso a letto,
né seduto su sedia...

Hasta que mi a poder
Venga a parar!
¡Que venga, que venga!...
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que me ha engañao
Me venga a buscar!
Me asomé a la puerta
Al salir el sol...
Un hombre vestío de colorao pasó...
Le he preguntao
Y me ha contestao
Que iba con los cordeles de los sietes ahorcaos...

Y yo le he dicho:
¡Que venga, que venga!
¡Pajarito blanco
Que en el viento viene volando!...
¡Que venga, que venga!
¡Entro y convengo en el pacto!
¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que venga!
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que era mi viá
Me venga a buscar!

CANCIÓN DE LA BRUJA FINGIDA

¡Tú eres aquél mal gitano
Que una gitana quería!...
¡El querer que eya te daba,
Tú no te lo merecías!...

¡Quién la había de decí
Que con ótra la vendías!...

¡No te acerques, no me mires,
Que soy bruja consumá;
Y er que se atreva a tocarme
La mano se abrasará!

¡Soy la voz de tu destino!
¡Soy el fuego en que te abrasas!
¡Soy er viento en que suspiras!
¡Soy la mar en que naufragas!

FINAL

¡Ya está despuntando er día!
¡Cantad, campanas, cantad!
¡Que vuelve la gloria mía!

Finché non venga
in mio potere!
Che venga, che venga!...
Per Satana! Per Barabba!
Voglio che l'uomo che mi ha ingannato
mi venga a cercare!
Mi affacciai alla porta
col nascere del sole...
Un uomo vestito di rosso passò...
Gli ho domandato
e mi ha risposto
che andava con le corde dei sette impiccati...

E io gli ho detto:
che venga, che venga!
Uccellino bianco
che viene volando nel vento!...
Che venga, che venga!
Entro e confermo il patto!
Perché venga! Perché venga! Perché venga!
Per Satana! Per Barabba!
Voglio che l'uomo che era la mia vita
mi venga a cercare!

CANZONE DELLA FINTA STREGA

Tu sei quel malvagio gitano
che una gitana amava!...
L'amore che lei ti dava,
tu non lo meritavi!

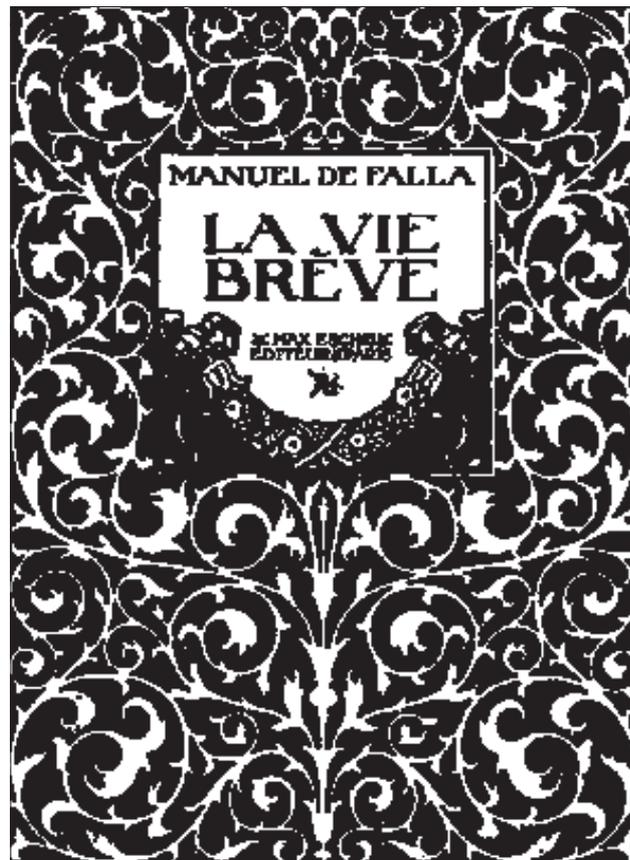
Chi l'avrebbe mai detto
che con un'altra la tradivi!...

Non avvicinarti, non guardarmi,
che sono una vecchia strega;
e colui che osi avvicinarsi
si brucerà la mano!

Sono la voce del tuo destino!
Sono il fuoco in cui ti bruci!
Sono il vento in cui sospiri!
Sono il mare dove naufraghi!

FINALE

Già spunta il giorno!
Cantate, campane, cantate!
Che torna la mia gloria!



Frontespizio dell'edizione francese della *Vida breve*, editore Max Eschig. Parigi, 1913.

IL LIBRETTO

LA VIDA BREVE

dramma lirico in due atti
libretto di
CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

traduzione italiana di
GIAN GIACOMO STIFFONI

LA VIDA BREVE

drama lírico en dos actos

libreto de

CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

música de

MANUEL DE FALLA

Personajes

SALUD

LA ABUELA

CARMELA

PRIMERA VENDEDORA

SEGUNDA VENDEDORA

TERCERA VENDEDORA

PACO

EL TIO SARVAOR

EL CANTAOR

MANUEL

UNA VOZ EN LA FRAGUA

LA VOZ DE UN VENDEDOR

UNA VOZ LEJANA

DOS TOCAORES

LA VITA BREVE

dramma lirico in due atti

libretto di

CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

musica di

MANUEL DE FALLA

Personaggi

SALUD

LA NONNA

CARMELA

PRIMA VENDITRICE

SECONDA VENDITRICE

TERZA VENDITRICE

PACO

LO ZIO SALVATORE

IL CANTANTE

MANUEL

UNA VOCE NELLA FUCINA

LA VOCE DI UN VENDITORE

UNA VOCE LONTANA

DUE CHITARRISTI

ACTO PRIMERO

ESCENA I

La abuela, aviando unas jaulas con pájaros.

OBREROS EN LA FRAGUA

¡Ah! ¡Ah!

¡Ande la tarea, que hay que trabajar!

UNA VOZ EN LA FRAGUA

Mi querer es como el hierro;

Se resiste con el frío –

¡Y se ablanda con el fuego!

LA ABUELA

Esta pobre pajarilla

Se vá á morir.

¡Qué dolor!

Debe estar la pobrecilla

Iguá que mi Salucilla:

¡Con mal de amor!

¡Ay, amor! ¡Ay, amor!

ATTO PRIMO

SCENA I

La nonna, preparando una gabbia con uccelli.

LAVORATORI NELLA FUCINA

Ah! Ah!

Avanti con l'opera, che bisogna lavorare!

UNA VOCE NELLA FUCINA

Il mio amore è come il ferro;

si indurisce con il freddo,

si ammorbidisce con il fuoco!

LA NONNA

Questo povero uccellino

morirà.

Che dolore!

Il poverino deve sentirsi

come la mia Salucilla:

con mal d'amore!

Ah, amore! Ah, amore!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya el hombre, malhaya,
Que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque,
En vez de nacer martillo!

OBREROS EN LA FRAGUA
Malhaya quien nace yunque,
En vez de nacer martillo!

VOZES DISTANTES
(*como un eco*)
¡Ah!

LA VOZ DE UN VENDEDOR
(*cerca*)
¡Ramicos de claveles!

VOZES DISTANTES
¡Ah!

LA VOZ DE UNA VENDEDORA
¡Brevicas de Graná...!

LA VOZ DE UNA VENDEDORA
¡Ramicos de claveles!

LA VOZ DE UNA VENDEDORA
¡Cesticas de fresas!

LA VOZ DE UNA VENDEDORA
¡Canastas!

LA ABUELA
(*triste*)
Reid, ¡que algun día
Tendréis que llorar!

OBREROS EN LA FRAGUA
¡Ande la tarea,
Que hay que trabajar!
Y pa que disfruten ótros,
Nosótros, siempre nosótros,
¡Lo tenemos que sudar!

ESCENA II

SALUD
Abuela, ¡no viene!

UNA VOCE NELLA FUCINA
Maledetto l'uomo, maledetto,
che nasce sotto maligna stella!
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!

LAVORATORI NELLA FUCINA
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!

VOCI DISTANTI
(*come un'eco*)
Ah!

LA VOCE DI UN VENDITORE
(*vicina*)
Mazzi di garofani!

VOCI DISTANTI
Ah!

LA VOCE DI UNA VENDITRICE
Fichi di Granada!

LA VOCE DI UNA VENDITRICE
Mazzi di garofani!

LA VOCE DI UNA VENDITRICE
Cestini di fragole!

LA VOCE DI UNA VENDITRICE
Ceste!

LA NONNA
(*triste*)
Ridete, che un giorno
dovrete piangere!

LAVORATORI NELLA FUCINA
Avanti con l'opera,
che bisogna lavorare!
E perché ne gioiscano altri,
noi, sempre noi,
dobbiamo sudare!

SCENA II

SALUD
Nonna, non viene!

LA ABUELA

¡Qué tonta! ¡Vendrá!
¡Cuidáo que eres niña!
¡Te apuras por ná!
Tienes un novio que es guapo y bueno,
Rico y formal;
Que se derrite
Por tus pedazos;
Que no se enciende
Más que en el fuego
De tus ojazos;
Aunque es persona muy prencipal.
Estás segura de que te quiere
Y estás llorando siempre por él!

SALUD

¡Es que es por eso!

LA ABUELA

¡Mira, chavala,
Que es muy dañino tanto querer!

SALUD

Solo tengo dos cariños:
El de mi Paco y el tuyo.
¡Ay, abuelita del alma,
Que no me falte ninguno!

LA ABUELA

Pero ¡qué chavala!

SALUD

(con profundo abandono)
Sube á la azotea.
Mira por la plaza...
Ya no tengo fuerzas...

LA ABUELA

¡Tú, que has sido siempre
La propia alegría!

SALUD

¡Es que cuando tarda
Me quedo sin vía!
¡Sube, abuela!

LA ABUELA

(¡Que dolor!)
¡Rie, Nena!

LA NONNA

Che stupida! Verrà!
Attenta che sei una bambina!
Ti preoccupi per nulla!
Hai un fidanzato che è bello e buono,
ricco e serio;
che si scioglie
per te;
che non si accende
che al fuoco
dei tuoi occhioni;
anche se è persona di rango.
Sei sicura che ti ama
e piangi sempre per lui!

SALUD

È proprio per questo!

LA NONNA

Senti, figliola,
è molto pericoloso amare tanto!

SALUD

Ho solo due affetti:
quello del mio Paco e il tuo.
Ah, nonnina mia,
che non mi manchi nessuno dei due!

LA NONNA

Però, che ragazza!

SALUD

(con profondo abbandono)
Sali sulla terrazza.
Guarda la piazza...
Io non ho forza...

LA NONNA

Tu che sei sempre stata
l'allegria fatta persona!

SALUD

Il fatto è che quando tarda
resto senza vita!
Sali, nonna!

LA NONNA

(Che dolore!)
Ridi, bambina!

SALUD

Cuando el venga;
¡Mientras, no!

SALUD

Quando lui verrà;
per ora, no!

ESCENA III

OBREEROS EN LA FRAGUA

¡Ah! ¡Ah!
¡Ande la tarea, que hay que trabajar!
Y pa que disfruten ótros,
Nosótro, siempre nosótro,
¡Lo tenemos que sudar!

SALUD

¡Vivan los que ríen!
¡Mueran los que lloran!...
La vía del pobre
Que vive sufriendo
Debe ser muy corta.

¡Hasta las canciones
Me salen hoy tristes!
¡Esa seguidilla que era de mi mare
Sabe lo que dice!

Flor que nace con el alba
Se muere al morir el día.
¡Qué felices son las flores,
Que apenas puén enterarse,
De lo mala que es la vía!

Un pájaro, solo y triste,
Vino á morir en mi huerto;
Cayó y se murió en seguía.
¡Pa vivir tan triste y solo
Más le vale haberse muerto!

El la abandonó por ótra,
¡Y ella de angustia murió!
Pá desengaños de amores
No hay nada como la muerte,
Que es el consuelo mayor.

UNA VOZ EN LA FRAGUA

¡Malhaya el hombre, malhaya,
Que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque
En vez de nacer martillo!

SCENA III

LAVORATORI NELLA FUCINA

Ah! Ah!
Avanti con l'opera, che bisogna lavorare!
E perché ne gioiscano altri,
noi, sempre noi,
dobbiamo sudare!

SALUD

Vivano quelli che ridono!
Muoiano quelli che piangono!...
La vita del povero
che vive soffrendo
deve essere molto breve.

Perfino le canzoni
oggi mi vengono tristi!
Quella seguidilla di mia madre
sa quello che dice!

Il fiore che nasce con l'alba
muore al morire del giorno.
Come sono felici i fiori,
che si rendono conto appena
di quanto dolorosa è la vita!

Un uccello, solo e triste,
venne a morire nel mio orto;
cadde e morì immediatamente.
Per vivere così triste e solo
gli sarebbe servito di più morire!

Lui la abbandonò per un'altra,
ed ella morì di dolore!
Per i disinganni d'amore
non c'è nulla come la morte,
che è la consolazione maggiore.

UNA VOCE NELLA FUCINA

Maledetto l'uomo, maledetto,
che nasce con un nero destino!
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!

OBREROS EN LA FRAGUA
¡Malhaya quien nace yunque
En vez de nacer martillo!

SALUD
¡Vivan los que ríen!

OBREROS EN LA FRAGUA
¡Ah! ¡Ah!

SALUD
¡Mueran los que lloran!
La vía del pobre
Que vive sufriendo
Debe ser muy corta!

OBREROS EN LA FRAGUA
¡Ah! ¡Ah!

LAVORATORI NELLA FUCINA
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!

SALUD
Vivano quelli che ridono!

LAVORATORI NELLA FUCINA
Ah! Ah!

SALUD
Muoiano quelli che piangono!
La vita del povero
che vive soffrendo,
deve essere molto breve.

LAVORATORI NELLA FUCINA
Ah! Ah!

ESCENA IV

LA ABUELA
¡Salud!

SALUD
¿Qué? ¿Qué pasa?
¿Es que viene?

LA ABUELA
¡Sí!

SALUD
¡Ah! ¡Bendita seas!

LA ABUELA
¡Ya le tiés! ¡Ahí!

SALUD
¡Que alegría!
¡Virgen mía!
¡Si que soy una chavala!
¡Ya creía que sin verlo me moría,
Y ótra vez estoy muy mala de alegría!
¡Qué alegría!

SCENA IV

LA NONNA
Salud!

SALUD
Che c'è? Che succede?
Sta arrivando?

LA NONNA
Sì!

SALUD
Che tu sia benedetta!

LA NONNA
È già qui! Laggiù!

SALUD
Che gioia!
Madonna mia!
Sì, sono veramente una ragazzina!
Credevo che senza vederlo sarei morta,
e adesso mi sento male per la gioia!
Che gioia!

ESCENA V

SALUD
¡Paco! ¡Paco!

PACO
¡Mi Salud!

SALUD
¡Ay, mi Paco!

PACO
¡Qué preciosa!

SALUD
¿Quién?

PACO
¡Qué hermosa!

SALUD
¡Dilo!

PACO
¡Tú!

SALUD
Tú no sabes qué susto me has dáo.
Yo creí que ya tú no venías.

PACO
¿Pero es que he tardáo?
Son las séi;
Como todos los días.

SALUD
¡Ay, qué gusto de verte a mi láo!
Con tus manos guardando las mías,
Con tus ojos hablándome así!
¡Quién pudiera tener muchas vías
Pa gastarlas mirándo me en ti!

PACO
¡Mi Salud!

SALUD
Tu no sabes la alegría que tengo,
De mirarte á mi vera,
De escucharte la voz.
¡Yo, por mí, bailarí!
¡Yo, por mí, cantarí!

SCENA V

SALUD
Paco! Paco!

PACO
Mia Salud!

SALUD
Oh, mio Paco!

PACO
Che splendore!

SALUD
Chi?

PACO
Che bellezza!

SALUD
Dillo!

PACO
Tu!

SALUD
Tu non sai come mi hai spaventato.
Credevo che non saresti venuto.

PACO
Ho fatto tardi?
Sono le sei;
come tutti i giorni.

SALUD
Ah, che piacere vederti al mio fianco!
Con le tue mani tenendo le mie,
coi tuoi occhi parlandomi così!
Potessi avere molte vite
per spenderle guardandomi in te!

PACO
Mia Salud!

SALUD
Tu non sai la gioia che provo,
nel mirarti al mio fianco,
nell'ascoltare la tua voce.
Se dipendesse da me, ballerei!
Se dipendesse da me, canterei!

PACO
¡Mi Salud! ¡Alma mía!

SALUD
¡Sigue, sigue, por Dios!

PACO
¡Nena!

SALUD
¡Sigue!

PACO
¡Gloria!

SALUD
¡Sigue!
Dime, Paco: ¿no es verdad que tú nunca,
¡Nunca! ¡nunca! de Salud te olvidarás?

PACO
¿Yo? ¡Qué idea!

SALUD
¡Tú!

PACO
¡Jamás!
Por tí yo desprecio las galas del mundo.
¡Los sabes, chiquilla! te quiero á tí sola.

SALUD
¡Mi Paco!

PACO
La luz de mi sueños es luz de tus ojos;
La miel que yo busco ¡la guarda tu boca!

SALUD
Sin tí no respiro que el aire me falta;
Contigo me encuentro
Mejor que en la gloria.
¡Pa ti son mis ojos!...

PACO
¡Mi chavala!

SALUD
... ¡Mi Paco! y el alma,
Que sube en un beso, temblando, á mi boca!

PACO
Mia Salud! Anima mia!

SALUD
Prosegui, prosegui, ti prego!

PACO
Bimba!

SALUD
Prosegui!

PACO
Gloria!

SALUD
Prosegui!
Dimmi, Paco: non è vero che mai,
mai, e poi mai, ti dimenticherai di Salud?

PACO
Io? Che idea!

SALUD
Tu!

PACO
Giammai!
Per te io disprezzo i regali del mondo.
Lo sai, bambina, amo solo te!

SALUD
Mio Paco!

PACO
La luce dei miei sogni è la luce dei tuoi occhi;
il miele che io cerco è racchiuso nella tua bocca!

SALUD
Senza di te non respiro, mi manca l'aria;
con te mi trovo
meglio che se fossi in gloria.
Per te sono i miei occhi!...

PACO
Piccola mia!

SALUD
...Mio Paco! e l'anima,
che sale in un bacio, tremando, alla mia bocca!

PACO
Por tí yo desprecio las galas del mundo.
Lo sabes, chiquilla, ite quiero á tí sola!

SALUD
Sin tí no respiro que el aire me falta.
¡Contigo me encuentro mejor que en la gloria!

ESCENA VI

SALUD
¡Paco!

PACO
¡Mi chavala! ¡Siempre, siempre tuyo!

SALUD
¡Paco!

LA ABUELA
¡Dá gloria de verlos!

SALUD
¡Siempre, siempre juntos!

PACO
¡Siempre!
¡Siempre, siempre tuyo!

SALUD
Siempre!

OBREROS EN LA FRAGUA
¡Ande la tarea, que hay que trabajar!

LA ABUELA
¿Ande vás?

EL TIO SARVAOR
¡A matarlo!

LA ABUELA
¿Luego es verdad?

EL TIO SARVAOR
¡Como que soy tu hermano!

SALUD
¡Paco!

PACO
Per te io disprezzo i regali del mondo.
Lo sai, bambina, amo solo te!

SALUD
Senza di te non respiro, mi manca l'aria.
Con te mi trovo meglio che se fossi in gloria.

SCENA VI

SALUD
Paco!

PACO
Piccola mia! Sempre, sempre tuo!

SALUD
Paco!

LA NONNA
È un piacere vederli!

SALUD
Sempre, sempre untiti!

PACO
Sempre!
Sempre, sempre tuo!

SALUD
Sempre!

LAVORATORI NELLA FUCINA
Avanti con l'opera, che bisogna lavorare!

LA NONNA
Dove vai?

LO ZIO SARVAOR
A ucciderlo!

LA NONNA
Dici il vero?

LO ZIO SARVAOR
Come sono tuo fratello!

SALUD
Paco!

PACO
¡Mi chavala!

EL TIO SARVAOR
Er domingo se casa
Con una de su clase y de su casta...

SALUD, PACO
¡Siempre, siempre juntos!
tuyo!

EL TIO SARVAOR
¡Una niña
Bastante guapa y además mu rica!

PACO
¡Siempre tuyo!

SALUD
¡Paco!

EL TIO SARVAOR
¡Déjame que lo mate!

LA ABUELA
¡No, por Dios!
¡No más penas! Hay bastantes.
Vente conmigo y calma; ¡que yo lo sepa tó!
¡Pobre chavala!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya la jembra pobre
Que nace con negro sino!

PACO
¡Vén mañana!
Te aguardo.
No pienses en morir más que en mi brazos!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Malhaya quien nace yunque
En vez de nacer martillo!

PACO
¡Mi chavala!

SALUD
¡Paco!

SALUD, PACO
Siempre, siempre juntos!...

PACO
Piccola mia!

LO ZIO SARVAOR
Domenica si sposa
con una della sua casta e della sua classe...

SALUD, PACO
Sempre, sempre uniti!
tuo!

LO ZIO SARVAOR
Una bambina
abbastanza bella e inoltre assai ricca!

PACO
Sempre tuo!

SALUD
Paco!

LO ZIO SARVAOR
Lascia che lo uccida!

LA NONNA
No, per Dio!
Non più sofferenze! Già ce n'è abbastanza!
Vieni con me e calma; che io sappia tutto!
Povera ragazza!

UNA VOCE NELLA FUCINA
Maledetta la povera donna
che nasce sotto maligna stella!

PACO
Vieni domani!
Ti aspetto.
Non pensare di morire se non nelle mie braccia!

UNA VOCE NELLA FUCINA
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!

PACO
Piccola mia!

SALUD
Paco!

SALUD, PACO
Sempre, sempre uniti!...

UNA VOZ EN LA FRAGUA
¡Ande la tarea!...

SALUD, PACO
¡Siempre!

UNA VOZ EN LA FRAGUA
...¡Que hay que trabajar!

UNA VOZ LEJANA
¡Ande la tarea!

UNA VOCE NELLA FUCINA
Avanti con l'opera!...

SALUD, PACO
Sempre!

UNA VOCE NELLA FUCINA
...che bisogna lavorare!

UNA VOCE LONTANA
Avanti con l'opera!

INTERMEDIO

Granada: vista panoramica de la ciudad, desde el Sacro monte. Atardece.

*No soy d'esta tierra,
Ni en eya nasí:
La fortuniya, roando, roando
M'ha traío hasta aquí.*

*Ar campito solo
Me boy a yorá;
Como tengo yena e penas
El arma busco soléa.*

*Las cosas del mundo
Yo na la jentiendo.
La mitad de la gente llorando
Y la otra riendo.*

*Horas de alegría
Son las que se van,
Que las penas se queden
Y duran
Una eternidad.*

*Como sé que contigo
No me voy a lograr
Así mis penas nunca van a menos
Siempre van a má.*

*Por esos munditos
Me yaman in loca;
Ar que tiene la curpa
E mis males
Yo bien lo conosco.*

*Anhelaba vivir,
Por verte y oírte;*

INTERMEDIO

Granada: vista panoramica della città dal Sacro monte. Cala il giorno.

*Non sono di questa terra,
né in essa nacqui:
la fortuna, girando, girando
mi ha portato sin a qui.*

*Nel campicello, solo
mi metterò a piangere;
siccome ho l'anima piena di pene
cerco la solitudine.*

*La cose del mondo
ormai non le intendo.
Metà della gente piangendo
e l'altra ridendo.*

*Ore di allegria
sono quelle che se ne vanno,
che restino le pene
e durino
un'eternità.*

*Come so che con te
non otterrò nulla
così le mie pene non vengono mai meno
sempre aumentano.*

*Per quei piccoli mondi
mi chiamano pazza;
chi ha la colpa
dei miei mali
io lo conosco bene.*

*Anelavo vivere,
per vederti e sentirti;*

*Ahora que no te veo
Ni te oigo,
Prefiero morirme.*

*Arbolito del campo
Riega el rocío,
Como yo riego las piedras
De tú calle
Con llanto mio.*

*Qué desgracia terelo
Mare en el andar
Como los pasos que
P'alante daba
Se me van atrás.*

*Cuando yo me muera
Mira que te encargo:
Que con la jebra de tu
Pelo negro
Ma amarres las manos.*

Cante Jondo. Anónimo, siglo XIX.

*adesso che non ti vedo
né ti sento,
preferisco lasciarmi morire.*

*La rugiada annaffia
l'alberello del campo,
come io annaffio le pietre
della tua strada
col mio pianto.*

*Che disgrazia mi tocca
madre nell'andarmene,
come mi portano
ora indietro i passi
che facevo in avanti.*

*Attenta a ciò che ti chiedo
nel momento in cui morirò:
che con la ciocca dei tuoi
capelli neri
mi legghi ambedue le mani.*

Canto Jondo. Anonimo del secolo XIX.

ACTO SEGUNDO

CUADRO PRIMERO

*Todo el brillante cuadro de una muy alegre
fiesta: la fiesta con que se celebra la boda de
Paco y Carmela.*

ESCENA I

HUESPEDES
¡Olé!

EL CANTAOR
¡Ay!
¡Yo canto por soleares!

HUESPEDES
¡Olé yá! ¡Olé!

EL CANTAOR
¡Yo canto por soleares!
A Carmeliya y á Paco,
Y al recuerdo de sus pares!

ATTO SECONDO

QUADRO PRIMO

*Tutto un quadro brillante: una festa molto alle-
gra nella quale si celebrano le nozze di Paco e
Carmela.*

SCENA I

OSPITI
Olé!

IL CANTANTE
Ay!
Io canto per *soleares*!

OSPITI
Olé yá! Olé!

IL CANTANTE
Io canto per *soleares*!
A Carmeliya e a Paco,
e in ricordo dei loro padri!

HUESPEDES
¡Olé!
¡Viva el nuevo mario y su hermosa mujer!
¡Viva Carmela! ¡Viva Paco también!
¡Viva! ¡Viva!
¡Olé! ¡Olé!
¡Canta, niño! ¡Sigue, Pepe!

EL CANTAOR
¡Voy alla!
¡Ay!

HUESPEDES
¡Olé!

EL CANTAOR
¡Vaya unos ojos serranos!

HUESPEDES
¡Olé yá!
¡Olé!

EL CANTAOR
¡Vaya unos ojos serranos!
¡Entórnalos un poquito
Pa que pueda yo mirarlos!

HUESPEDES
¡Olé! ¡Olé y olé y olé yá!
¡Arsa, niñas, y á bailar!

DANZA

ESCENA II

SALUD
¡Allí está!
¡Riyendo, junto á esa mujé!
¡Separáo para siempre de mi!...
¡Yá es suya! ¡El es suyo!
¡Ay, Dios mio! ¡Ay, mi Virgen!
Yo me siento morir!...
¡Paco! ¡Paco! ¡No! ¡No! ¡No!
(con angustia)
¡Qué fatiga!
¡Qué doló!
Una veces se me pára
Y ótras veces se dispara
Como loco el corazón!
¡Qué ingrato! ¡Qué ingrato!

OSPITI
Olé!
Viva il nuovo marito e la sua bella sposa!
Viva Carmela! Viva anche Paco!
Viva! Viva!
Olé! Olé!
Canta, *niño*! Proseguì Pepe!

IL CANTANTE
Arrivo!
Ay!

OSPITI
Olé!

IL CANTANTE
Guarda un po' che occhi vivaci!

OSPITI
Olé yá!
Olé!

IL CANTANTE
Guarda un po' che occhi vivaci!
Socchiudili un po'
perché io possa guardarli!

OSPITI
Olé! Olé e olé e olé yá!
In piedi, bambine, e a ballare!

DANZA

SCENA II

SALUD
Eccolo laggiù!
Sta ridendo, vicino a quella donna!
Allontanatelo da me per sempre!...
Già è sua! Già è suo!
Ah, Dio mio! Ah, Madonna mia!
Mi sento morire!...
Paco! Paco! No! No! No!
(con angoscia)
Che affanno!
Che dolore!
Il mio cuore
a volte si ferma
e altre volte mi batte all'impazzata!
Che ingrato! Che ingrato!

¿Qué habré jecho yo pá que asi me muera,
Pa que asi me maten sin causa nenguna,
Sin ley ni razón?...
Tós me lo ocultaban;
Él porque es infame, ipor piedad los míos!
Piensan que me engañan,
Que ignoro mi suerte,
¡Dios mio! ¡Dios mio!
¡Me siento morir!
¿Pa qué habré nacio pa morirme asi?
Como el pajarillo solo...
¡Como la flor marchitá
Cuando empezaba á vivir!...
¡Mejor! Pa vivir sufriendo
Con éste horrible penar
¡Es mejor, mejor morir!

EL CANTAOR

¡Ay qué mundo y ay qué cosas!
¡Y ay que cara pone el novio
Mirando la de la novia!...

HUESPEDES

¡Olé!

SALUD

¡No! Necesito verle!
¡Basta yá de traición!
¡Que muera ó que me mate!
¡Que muramos los dos!
¡Qué infamia!

ESCENA III

EL TIO SARVAOR

¿No te dije? ¿La vés?

LA ABUELA

¡Jesús!

LA ABUELA, EL TIO SARVAOR

(*con horror*)

¡Jesús!

SALUD

¡Abuela!

EL TIO SARVAOR

¡Lo ha sabio!

Che cosa ho fatto per farmi morire così,
perché mi uccidano così, senza nessun motivo,
senza legge e senza ragione?
Tutti me lo occultavano;
egli perché è infame, per pietà i miei!
Pensano che mi ingannano,
che ignoro la mia sorte,
Dio mio, Dio mio!
Mi sento morire!
Perché sono nata per soffrire così?
Come un uccellino solo...
Come un fiore che marcisce
quando incominciava a vivere!...
Meglio! Invece di vivere soffrendo
con questo orribile dolore,
è meglio, meglio morire!

IL CANTANTE

Ah che mondo, che cose!
Ah che volto assume il fidanzato
guardando quello della fidanzata!...

OSPITI

Olé!

SALUD

No! Devo vederlo!
Basta già col tradimento!
Che muoia o che mi uccida!
Che muoiano ambedue!
Che infamia!

SCENA III

LO ZIO SARVAOR

Te l'avevo detto? Vedi?

LA NONNA

Gesù!

LA NONNA, LO ZIO SARVAOR

(*con orrore*)

Gesù!

SALUD

Nonna!

LO ZIO SARVAOR

Lo ha saputo!

LA ABUELA
¡Salud!

EL TIO SARVAOR
(*aparte*)
(¡Pobre Salú!)

LA ABUELA
¡Llora tú en mis brazos!

EL TIO SARVAOR
¡Pobre chavalilla!

SALUD
Ya vés que lo supe.
¿Por qué te callabas?

EL TIO SARVAOR
¡Malhaya su vía!

SALUD
¿Tu has visto el ingrato?

LA ABUELA
¡Mi gloria!

SALUD
¡Dejarme sin una palabra!
¡Tirarme al arroyo!

EL TIO SARVAOR
¡Malhaya su sangre!

SALUD
Pensó, de seguro:
«La dejo y se muere,
Y así yo me quedo sin penas y libre».

EL TIO SARVAOR
¡Malhaya su suerte!

SALUD
¡Y acierta el ingrato!
(*con furia*)
¡Y acierta el infame!
(*transición*)
Sin él yo no vivo.
(*con dolor*)
¡Me muero de pena!

LA NONNA
Salud!

LO ZIO SARVAOR
(*a parte*)
(Povera Salud!)

LA NONNA
Piangi tra le mie braccia!

LO ZIO SARVAOR
Povera piccola!

SALUD
Vedi, l'ho saputo.
Perché zittivi?

LO ZIO SARVAOR
Maledetta la sua vita!

SALUD
Hai visto l'ingrato?

LA NONNA
Mia gloria!

SALUD
Lasciatemi senza una parola!
Buttatemi nel fossato!

LO ZIO SARVAOR
Maledetto il suo sangue!

SALUD
Pensò, di sicuro:
«La lascio e muore,
così io resto senza pene e libero».

LO ZIO SARVAOR
Maledetta la sua sorte!

SALUD
E ha ragione l'ingrato!
(*con furia*)
E ha ragione l'infame!
(*transizione*)
Senza di lui non vivo.
(*con dolore*)
Muio di pena!

EL TIO SARVAOR
¡Malhaya su mare!

LA ABUELA
Creyó por lo visto que ná se sabría;
Que al fin con el oro se zurcen las honras!

EL TIO SARVAOR
¡Malhaya su vía!

LA ABUELA, EL TIO SARVAOR
¡Malhaya!...

SALUD
¡Ingrato!

LA ABUELA, EL TIO SARVAOR
...¡Malhaya su vía y su sangre,
Su suerte y su mare!

HUESPEDES
(*en la casa*)
¡Olé!
¡Arsa niñas! ¡Vamos niñas! ¡A bailar!
¡Canta, Pepe!
¡Olé! ¡Olé!
(*risas*)

SALUD
¡Oye, qué alegres!

LA ABUELA
¡Nena, por Dios!

EL TIO SARVAOR
¡Vamos adreto!

LA ABUELA
(*espantada*)
No; ¡Sarvaor! ¡Espera!

SALUD
¡Jesús! ¡Dios santo! ¡Su voz! ¡Su voz!

LA ABUELA
(*a Salud*)
¡Vénte!

SALUD
¡Su voz maldita!
¡Quiero que escuche también la mía!

LO ZIO SARVAOR
Maledetta sua madre!

LA NONNA
A quanto pare ha creduto che non si sarebbe saputo;
che infine con l'oro si salva l'onore!

LO ZIO SARVAOR
Maledetta la sua vita!

LA NONNA, LO ZIO SARVAOR
Maledetta!...

SALUD
Ingrato!

LA NONNA, LO ZIO SARVAOR
...Maledetta la sua vita, il suo sangue,
la sua sorte e sua madre!

OSPITI
(*nella casa*)
Olé!
In piedi bambine! Andiamo bambine! A ballare!
Canta, Pepe!
Olé! Olé!
(*risate*)

SALUD
Senti, come sono allegri!

LA NONNA
Bambina mia, per Dio!

LO ZIO SARVAOR
Andiamo dentro!

LA NONNA
(*spaventata*)
No; Sarvaor! Aspetta!

SALUD
Gesù! Santo Dio! La sua voce! La sua voce!

LA NONNA
(*a Salud*)
Vieni via!

SALUD
La sua maledetta voce!
Voglio che ascolti anche la mia!

LA ABUELA
¡Chavala!

SALUD
¡Calla!
¡Malhaya la jembra pobre
Que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque
En vez de nacer martillo!
¡No llores, abuela!

LA ABUELA
¡Yo no voy!

EL TIO SARVAOR
¡Yo, sí!

SALUD
¡Por tóas las ventanas me tiene que oír!
¡No preguntes más por ella,
Ni subas á su Albaicín!
Se murió,
¡Y hasta las piedras se tién que alzar contra tí!...

CARMELA
¿Qué tienes, Paco?

PACO
(*en la casa*)
¡No es ná, no es ná!

CARMELA
¡Te has puesto blanco!

MANUEL
No es ná, te ha dicho.
¿Queréis bailar?

SALUD
¡Por allí está la puerta!

EL TIO SARVAOR
¡Vamos, vamos adrento!

LA ABUELA
¡Por piedad! ¡Nó, Salud!...
¡Virgen de las Angustias!
¡Por Dios! ¡Sálvala tú!

LA NONNA
Ragazza mia!

SALUD
Stai zitta!
Maledetta la povera donna
che nasce sotto maligna stella!
Maledetto chi nasce incudine,
invece di nascere martello!
Non piangere nonna!

LA NONNA
Io non vado!

LO ZIO SARVAOR
Io sì!

SALUD
Mi deve sentire da tutte le finestre!
Non domandare più nulla di lei,
non salire nel suo Albaicín!
È morta,
e perfino le pietre devono alzarsi contro di te!...

CARMELA
Cos'hai Paco?

PACO
(*nella casa*)
Non è niente, non è niente!

CARMELA
Sei diventato bianco!

MANUEL
Non è niente, ti ho detto!
Vuoi ballare?

SALUD
Ecco laggiù la porta!

LO ZIO SARVAOR
Andiamo, andiamo dentro!

LA NONNA
Per pietà! No, Salud!...
Maria delle Sofferenze!
Per Dio! Salvala tu!

CUADRO SEGUNDO

ESCENA I

DANZA

PACO
¡Carmela mía!

CARMELA
¿Ya estás mejor?

MANUEL
No hay más que verle.

PACO
Fué... que la bulla...

MANUEL
Con tantas voces...

PACO
(*aparte*)
Era su voz!...

MANUEL
Feliz me siento, ¿pa qué negarlo?
Y a que el casorio se celebró.
Ustedes gozan con tanto amor,
Y yo, el hermano,
Más bien el padre de mi Carmela...
(*a Paco*)
También tu hermano desde esta noche,
[gracias a Dios;
...¡Estoy gozando de la alegría de ustedes dos!

CARMELA
Gracias, Manolo.

MANUEL
¿Gracias de ti?

PACO
(Si hubiera sío más precavía!
Yo no he debío dejarla así!).
¿Qué pasa?

MANUEL
¿Qué es eso?

QUADRO SECONDO

SCENA I

DANZA

PACO
Mia Carmela!

CARMELA
Stai meglio?

MANUEL
Basta vederlo.

PACO
È... che il fracasso...

MANUEL
Con tante voci...

PACO
(*a parte*)
Era la sua voce!...

MANUEL
Mi sento felice, perché negarlo,
che le nozze si siano celebrate.
Voi godete con tanto amore,
ed io, il fratello,
o meglio il padre della mia Carmela...
(*a Paco*)
Da questa notte anche tuo fratello,
[grazie a Dio;
...sto godendo dell'allegria di voi due!

CARMELA
Grazie, Manolo.

MANUEL
Grazie da te?

PACO
(Se fosse stata più attenta!
Non dovevo lasciarla così!).
Che succede?

MANUEL
Che c'è?

CARMELA
No sé quien entró.

PACO
(*aparte*)
(¡Ella aquí!)

CARMELA
(*a Paco*)
¿Qué tienes?

EL TIO SARVAOR
¡A la paz de Dios!

CARMELA
Non so chi è entrato.

PACO
(*a parte*)
(Lei qui!)

CARMELA
(*a Paco*)
Cos'hai?

LO ZIO SARVAOR
Che Dio sia con voi!

ESCENA ULTIMA

MANUEL
¡Qué gracia!
¿Qué buscan ustedes aquí?

HUESPEDES
¡Mirad qué gitano! ¡Mirad qué chavala!

MANUEL
¿Me quieres decir?...

EL TIO SARVAOR
¿No hay baile?
¿No hay novios?
Nosotros bailamos... Nosotros cantamos...

PACO
(*aparte*)
(¿Qué buscan aquí?)

MANUEL
¿Tu bailas, abuelo, con esos andares?

EL TIO SARVAOR
Yo bailo; yo canto como un rruiseñor;
La niña se canta mejor que un jilguero.

SALUD
¡No! ¡No!

EL TIO SARVAOR
¡Niña!

SCENA ULTIMA

MANUEL
Guarda un po'!
Che cosa cercate?

OSPITI
Guardate che gitano! Guardate che ragazza!

MANUEL
Volete dire?...

LO ZIO SARVAOR
Non c'è ballo?
Non ci sono sposi?
Noi balliamo... Noi cantiamo...

PACO
(*a parte*)
(Che cercano qui?)

MANUEL
Tu balli, nonno, con quelle gambe?

LO ZIO SARVAOR
Io ballo, io canto come un'usignolo;
la piccola canta meglio di un cardellino.

SALUD
No! No!

LO ZIO SARVAOR
Piccola!

MANUEL, CARMELA, HUESPEDES
¿Qué dice?

PACO
(*aparte*)
(¡Dios santo!)

SALUD
¡No! ¡No!
¡Yo no vengo á cantar! ¡Yo no vengo á bailar!

Vengo á ver á ese hombre,
Pa pedirle, por Dios que me mate,
¡Que me acabe, por fin, de matar!

PACO
¡Salud!

CARMELA, MANUEL
¡Paco!

PACO
(*aparte*)
(¡Me vendí!)

EL TIO SARVAOR
¡Salud!

SALUD
¡Me perdió! ¡Me engañó! ¡Me dejó!

Debe haber en tóa vía en mi casa algun eco
Que guarde sus dulces palabras de amor!...

PACO
¿Yo? ¿Yo?

SALUD
¡Tú! ¡Tú!
¡Lo juro por la crú donde Jesús murió!

PACO
¡Mientes! ¡Echadla!

SALUD, EL TIO SARVAOR
¡Paco!

CARMELA
¡Paco! ¡Por Dios!

MANUEL, CARMELA, OSPITI
Che dice?

PACO
(*a parte*)
(Dio mio!)

SALUD
No! No!
Io non vengo per cantare! Io non vengo per
[ballare!]

Vengo per vedere quell'uomo,
per chiedergli, per Dio, che mi uccida,
che finisca, finalmente, di uccidermi!

PACO
Salud!

CARMELA, MANUEL
Paco!

PACO
(*a parte*)
(Mi sono venduto!)

LO ZIO SARVAOR
Salud!

SALUD
Mi ha perduto! Mi ha ingannato! Mi ha
[lasciato!]

Ci deve essere ancora nella mia casa un'eco
che conservi le sue dolci parole d'amore!...

PACO
Io? Io?

SALUD
Tu! Tu!
Lo giuro per la croce dove morì Gesù!

PACO
Menti! Cacciatela!

SALUD, LO ZIO SARVAOR
Paco!

CARMELA
Paco! Per Dio!

MANUEL
¡Paco!

SALUD
¿A mí?

EL TIO SARVAOR
¡Salud!

SALUD
¿A mí? ¡Tú! ¡Tú!
¡Me ahogo!... ¡Me muero!...
¡Paco!

LA ABUELA
¡Salud!

HUESPEDES
(como un murmullo de horror)
¡Muerta! ¡Jesús!

LA ABUELA
¡Salud!

HUESPEDES
¡Jesús!

LA ABUELA
¡Nena! ¡Mi gloria, alma mía!
¡Qué horror!
(a Paco)
¡Ah! infame! ¡Falso!

LA ABUELA, EL TIO SARVAOR
¡Judas!

MANUEL
Paco!

SALUD
A me?

LO ZIO SARVAOR
Salud!

SALUD
A me? Tu! Tu!
Soffoco!... Muoio!...
Paco!

LA NONNA
Salud!

OSPITI
(come un mormorio d'orrore)
Morta! Gesù!

LA NONNA
Salud!

OSPITI
Gesù!

LA NONNA
Piccola! Mia gloria, anima mia!
Che orrore!
(a Paco)
Ah, infame! Falso!

LA NONNA, LO ZIO SARVAOR
Giuda!

EPILOGO

*Este galapaguito
No tiene mare;
Lo parió una serrana,
Lo echó a la calle.*

*Este niño chiquito
No tiene cuna;
Su pare es carpintero
Y le hará una.*

Nana de Sevilla.

EPILOGO

*Questa tartarughina
non ha mare;
la generò una montanara
la buttò sulla strada.*

*Questo piccolo bambino
non ha culla;
suo padre è falegname
e gliene farà una.*

Nana de Sevilla.



Manuel de Falla in una fotografia.

¡AY AMOR! IN BREVE

¡Ay Amor! è un titolo ideato dal regista Herbert Wernicke che propone in un unico allestimento due diversi lavori di Manuel de Falla, il balletto *El amor brujo* e l'opera *La vida breve*, accomunati dall'analogia tematica dell'amore.

Composto in seguito alla richiesta della celebre danzatrice spagnola Pastora Imperio, *El amor brujo* [*L'amore stregone*] fu originariamente concepito come balletto per piccola orchestra intercalato da tre canzoni. Oggi fra i più celebri ed amati lavori di Falla, non ottenne alla prima madrileni (il 15 aprile 1915 al Teatro Lara) il successo sperato, che giunse invece dopo che Falla ne ebbe approntata una versione per orchestra sinfonica.

Così come il suo stile musicale è affrancato dai modelli ottocenteschi, *El amor brujo* aggira i limiti del realismo ed inscena una Spagna arcaica, pagana, sensuale, fatta di superstizione e passionalità, sulla quale incombe l'immagine ossessiva della morte.

La vida breve [*La vita breve*] è unanimemente considerata il primo saggio maturo della più autentica vocazione stilistica di Manuel de Falla: lo spagnolismo. Falla la compose nel 1905, su libretto del poeta e drammaturgo Carlos Fernández Shaw, per il concorso bandito a Madrid dalla Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando; nonostante il premio ottenuto, l'opera non venne rappresentata, né miglior esito ebbero i tentativi dell'autore di proporla ad altri teatri madrileni. Solo dopo essersi trasferito in Francia, nel 1907, ed aver attirato l'attenzione di musicisti ed artisti affermati, Falla riuscì a condurre *La vida breve* all'e-

sordio, che ebbe luogo il 1° aprile 1913 al Teatro del Casinò di Nizza, per approdare finalmente all'Opéra-Comique di Parigi il 7 gennaio 1914, ottenendovi la definitiva consacrazione.

L'immagine della Spagna di Manuel de Falla non è quella, manierata e oleografica, dello sgargiante quadro "di carattere" così diffusa nell'immaginario europeo del tardo Ottocento: la sua è una Spagna aspra, spietata, viscerale, osservata da vicino e dal di dentro. Non è pertanto un caso che, all'inizio della sua carriera di compositore, per la rappresentazione della sua patria, Falla sia ricorso nella *Vida breve* a caratteri drammaturgici e stilistici mutuati dal modello dell'opera verista. Ciò tuttavia significa anche che, nonostante la cospicua presenza di tratti popolari, la musica della *Vida breve* rimane inquadrata entro gli orizzonti della tradizione europea ottocentesca. In seguito Falla ne avrebbe rimodulato l'immagine in lavori dal carattere via via onirico, sensuale, surreale, rendendola in una chiave più mediata, ove fondamentale è il tramite di stilemi desunti dai modelli strutturali della musica popolare, superando le edulcorate tipologie dello spagnolismo ottocentesco ovvero, anche, avvicinandosi in modo assolutamente personale alle più moderne tendenze sperimentate dall'avanguardia europea.

(GIANNI RUFFIN)

ARGOMENTO

El amor brujo

Una gitana innamorata, ma scarsamente corrisposta, ricorre alle proprie arti magiche, agli incanti o alla stregoneria – comunque vogliate chiamarle – per intenerire il cuore dell'ingrato e vi riesce sul far del giorno, dopo una notte di incantesimi, sortilegi, malie misteriose e danze più o meno rituali, allorché l'aurora ridesta l'amore che sonnecchiava ignaro di sé stesso, mentre le campane proclamano esultanti il suo trionfo.

La vida breve

Una gitana, Salud, vive con la nonna e lo zio a Granada, nel quartiere dell'Albaicín. È stata sedotta da un certo Paco, giovane bellimbusto alla moda. Entrambi si giurano eterno amore, ma Paco abbandona Salud per una ricca fidanzata, con la quale è in procinto di sposarsi. Il giorno delle nozze Salud, seguita dalla famiglia, irrompe nel bel mezzo della festa, rimprovera all'amante la sua condotta e cade morta ai suoi piedi.



¡Ay Amor! Foto di scena dell'*Amor brujo*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

ARGUMENT

El amor brujo

Une gitane amoureuse, mais assez peu aimée en retour, recourt à son art de la magie, aux charmes ou à la sorcellerie – comme vous voudrez l'appeler – pour faire fléchir le cœur de l'ingrat... et elle y parvient, au point du jour, après une nuit d'enchantements, de sortilèges, d'incantations mystérieuses et de danses plus ou moins rituelles, lorsque l'aurore réveille l'amour qui sommeillait en s'ignorant lui-même, tandis que les cloches proclament son triomphe avec exultation.

La vida breve

Une gitane, Salud, vit avec sa grand-mère et son oncle à Grenade, dans le quartier de l'Albaicín. Elle a été séduite par un certain Paco, jeune homme élégant à la mode. Tour deux se jurent un amour éternel, mais Paco abandonne Salud pour une riche fiancée, Carmela, avec laquelle il va se marier. Le jour des noces, Salud, suivie de sa famille, fait irruption au milieu de la fête, reproche à son amant sa conduite et tombe morte à ses pieds.



¡Ay Amor! Foto di scena dell'*Amor brujo*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

SYNOPSIS

El amor brujo

A lovesick gypsy, whose love is unrequited, resorts to the art of magic, to the charms of witchcraft – as you prefer – to sway the heart of the one she loves... and she succeeds at day break, after a night of enchantment, magic spells, mysterious incantations and ritualistic dancing, when dawn awakens dreamy love, when the bells peal jubilantly to tell of her triumph with exultation.

La vida breve

Salud, a gypsy, lives with her grand-mother and uncle in Grenada, in the Albaicín neighbourhood. She was seduced by a certain Paco, an elegant, fashionable young man. They swear eternal love but Paco soon abandons Salud for a rich fiancée, Carmela, whom he intends to marry. On the wedding day, Salud, followed by her family, suddenly bursts in on the wedding party, reproaches her lover for his conduct and drops dead at his feet.



¡Ay Amor! Foto di scena della *Vida breve*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

HANDLUNG

El amor brujo

Eine verliebte Zigeunerin, deren Gefühle kaum erwidert werden, bedient sich ihrer Zauberkunst, ihrer Reize oder der Hexerei – wie immer Sie es nennen möchten –, um das Herz des Undankbaren zu erweichen... was ihr auch gelingt. Bei Tagesanbruch, nach einer Nacht der Verzauberungen, Verhexungen, geheimnisvollen Beschwörungen und mehr oder weniger rituellen Tänze erweckt die Morgenröte die schlummernde, zuvor nicht erkannte Liebe, während die Glocken frohlockend ihren Triumph verkünden.

La vida breve

Salud, eine Zigeunerin, lebt mit ihrer Großmutter und ihrem Onkel im Albaicín-Viertel von Granada. Sie wird durch einen gewissen Paco, einen eleganten, modischen jungen Mann verführt. Beide schwören sich ewige Liebe, doch Paco verläßt Salud für eine reiche Verlobte, Carmela, die er heiraten wird. Am Hochzeitstag erscheint Salud, gefolgt von ihrer Familie, inmitten des Festes, wirft ihrem Geliebten sein Verhalten vor und sinkt tot zu seinen Füßen.



¡Ay Amor! Foto di scena della *Vida breve*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.



Pagina della partitura autografa della prima versione dell'*Amor brujo*. (Madrid, Archivio Manuel de Falla).

ANTONIO GALLEGO
*EL AMOR BRUJO: ORIGINI
ED EVOLUZIONE*

1. Gli antecedenti

All'inizio del 1911 il matrimonio Martínez Sierra (Gregorio e María de la O Lejárraga) pubblicò per la «Biblioteca Renacimiento» di Madrid il secondo volume delle loro *Comedias escogidas* [*Commedie scelte*]. Insieme alla già celebre *Canción de cuna* [*Ninna nanna*], rappresentata per la prima volta il 21 febbraio di quell'anno, stamparono anche due commedie in un atto che non erano ancora andate in scena, *Lirio entre espinas* [*Il giglio tra le spine*] ed *El ideal* [*L'ideale*].

La prima di queste, *Lirio entre espinas*, colpì i direttori del Teatro Apollo – la cattedrale del «género chico»¹ –, che la vollero mettere in scena durante la stagione 1911-12, con esattezza il 29 settembre 1911. Gli autori dovettero apportare una modifica, più esattamente ampliare leggermente l'opera, giacché la versione pubblicata, ambientata in una «casa de mal vivir» (ossia un bordello) durante gli avvenimenti della «Settimana tragica di Barcellona» (26-31 luglio del 1909, *ndt*), cominciava mentre finiva un ballo con toni di flamenco (un tango). Trasportando l'opera dalla pagina al palcoscenico, María Lejárraga scrisse le parole per una canzone e commissionò al compositore Garónimo Giménez (1845-1923), naturale di Cadice e già famoso per numerose *zarzuelas* di successo, una piccola ouverture collegata alla prima scena danzata e alla canzone cantata da una delle ragazze del bordello: Clarita canta un pezzo puramente decorativo, cioè senza alcuna relazione con le vicende della commedia, dove una suora giovane e bella (il «lirio») inseguita dalla folla si rifugia in una casa d'appunta-

menti («las espinas»). Clarita fa dire a una gitana:

¡Ay madre!
Yo no sé que tengo
Ni sé que me pasa...

[Ah madre!
No so che ho
Né cosa mi succede...]

Gitana che ci racconta, nella canzone, le sue sofferenze causate dai tradimenti del suo gitano, come i suoi propositi di vendetta:

Yo no sé lo que digo
Ni sé lo que siento...

[Io non so ciò che dico
Né ciò che provo...]

Finita la canzone e il ballo, iniziava finalmente la commedia, senza più musica. L'opera «ebbe un enorme successo», scrisse «Chispero» nella sua *Historia del Teatro Apolo*. Un successo che dette origine immediatamente ad una parodia della commedia: *Chumbo entre jazmines* [*Il cactus tra i gelsomini*] di Aurelio G. Rendón con musica di Ernesto Ruiz de Arana, messa in scena per la prima volta a Madrid nel Teatro del Noviciado, il primo dicembre del 1911. Poco tempo dopo l'opera venne pubblicata dalla Società degli Autori mettendo in appendice sia il testo che la musica di Giménez in una versione per canto e pianoforte. Per quanto io sappia i Martínez Sierra, che pubblicarono il *Lirio entre espinas* svariate volte (per lo meno nel 1914,



Manuel de Falla, al centro, ritratto in una fotografia del 1917 insieme a Pastora Imperio e a Artur Rubinstein. (Madrid, Archivio Manuel de Falla).

1915, 1919, 1920, 1927 e nel 1954), fecero sempre stampare la versione iniziale, non quindi quella teatrale, di conseguenza senza la canzone.

Tutto ciò accadde quando Falla conobbe i Martínez Sierra negl'ultimi anni del suo soggiorno a Parigi. Nonostante il successo della *Vida breve* al teatro dell'Ópera-Comique, Falla dovette tornare a Madrid in condizioni economiche penose a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, e li collaborò con i Martínez Sierra ponendo musiche di scena nelle loro commedie là dove era necessario. Di nessuna di queste ce n'è rimasta traccia.

2. Le circostanze

I Martínez Sierra affittarono il madrilen Teatro Lara per tutta la stagione teatrale 1914-1915. Nello stesso periodo incominciò una nuova collaborazione con Falla, collaborazione che doveva servire, nelle intenzioni dei due coniugi, ad aiutare il musicista a sollevarsi dalla sua difficile situazione economica. Com'era abitudine nei teatri «di verso», cioè quelli dove si rappresentavano commedie parlate, sia nella sessione del pomeriggio che in quella della sera, lo spettacolo si chiudeva con un pezzo musicale. L'impresario del Lara ingaggiò la famosa ballerina di flamenco Pastora Imperio per ravvivare la stagione della compagnia diretta da Gregorio. Lo spettacolo della Imperio non aveva né trama né coerenza: consisteva in una serie di danze e canzoni in successione accompagnate da una chitarra e un pianoforte (e dalle palme delle mani e dagli «olé» che facevano i suoi parenti). Immediatamente dovette nascere l'idea di una collaborazione tra Falla e i Martínez Sierra per arricchire il repertorio della Imperio. Una canzone e una danza. María Lejárraga, la moglie di Gregorio Martínez Sierra e vera autrice degli spettacoli del marito, si dovette ricordare della canzone e ballo del *Lirio entre espinas* e offrì a Falla il testo non senza però depurarlo un po':

¡Ay!

Yo no sé qué siento

Ni sé que me pasa
Cuando este mardito
Gitano me farta.
¡Ay!

[Ah!
Io non so cosa provo
Né so cosa mi succede
Quando questo maledetto
Gitano mi stanca.
Ah!]

È la *Canción del amor dolido*, dopo la quale, di seguito ai dodici rintocchi della mezzanotte, Falla dovette comporre la *Danza del fin del día*, la futura *Danza ritual del fuego* (*para ahuyentar los malos espíritus*) [*La danza rituale del fuoco, (per allontanare gli spiriti malvagi)*], per il balletto definitivo.

3. Il primo *Amor brujo*

Nato, quindi, attorno ad una canzone e una danza ideate per la Imperio, *El amor brujo* crebbe a poco a poco sino a diventare simile, per ciò che riguarda la durata, a una *zarzuela* in un atto del «género chico». Falla, in un'intervista pubblicata lo stesso giorno della prima, parla di una durata di 40 minuti. Se le moderne incisioni del balletto definitivo indicano un tempo che si aggira attorno ai 20 minuti, disponiamo già di un dato per fare dei primi confronti.

L'importanza della musica, filo conduttore di tutta l'opera e non, come nella *zarzuela*, dei quattro o cinque momenti lirici più importanti, si ravvisa immediatamente. È infatti significativo che nel libretto a stampa il nome di Falla e di Martínez Sierra figurino nel frontespizio in quest'ordine e non, com'era abitudine, con prima il nome del librettista seguito da quello del compositore.

Il paradosso di una prima rappresentazione, il 15 aprile del 1915, nel già citato Teatro Lara – ossia in un teatro adibito alla sola messa in scena di commedie parlate –, e non in uno dei molti teatri di Madrid che si dedicavano abitualmente alla *zarzuela* e al

«género chico», ebbe in realtà conseguenze musicali molto interessanti. Non disponendo di una buca per l'orchestra per «ragioni pratiche dovute al teatro per cui fu scritta» – sono parole testuali dello stesso Falla –, il compositore fu costretto a scrivere per un complesso orchestrale «troppo ridotto». L'organico era il seguente: flauto (più ottavino), oboe, corno, cornetta, pianoforte, e quintetto d'archi, con l'aggiunta della percussione. Per la versione in forma di concerto del 1916 (Società Nazionale di Musica, Hotel Ritz, 28 marzo, Orchestra Sinfonica di Madrid, direttore non specificato nel programma di sala, ma con certezza fu Enrique Fernández Arbós) si aumentò la sezione dei legni a due flauti (uno di questi si alterna con l'ottavino), un oboe, due clarinetti, un fagotto, due trombe più un timpano, oltre ai già citati pianoforte, archi (un'orchestra da camera) e percussione.

C'è però da sottolineare un altro dato. In una delle recensioni alla prima si elogia la maestria dell'orchestrazione a prescindere dal numero limitato di solo 14 strumentisti. Dato che tra questi 4 erano affidati alla sezione dei legni e uno al pianoforte, restano 9 per il quintetto d'archi; siccome la partitura esige degli «a solo» del violoncello e della viola, possiamo dedurre che in questa prima versione la sezione degli archi fosse composta da 2 violini primi, 2 violini secondi, 2 viole, 2 violoncelli e 1 contrabbasso. Ci fu, inoltre, un percussionista che suonò solo nell'episodio finale con il suonatore di campane.

Bisogna sottolineare, innanzitutto, che la maggior parte degli effetti orchestrali che oggi ci sorprendono nel balletto erano già stati realizzati nella prima versione dell'opera. Non è questo il luogo per fare un'analisi più dettagliata della cosa, lasciamo che sia lo stesso Falla, sempre attento a questioni di tale natura, a dirci, in una descrizione del suo balletto, che «l'amplificazione strumentale non modifica in nessun senso il carattere della prima (versione), per ciò che riguarda il colore e l'evocazione dei primitivi strumenti arabico-ispatici». È probabile che il riferimento di Falla non si

limiti alla sola orchestrazione del 1916 giacché non ci sono, salvo che per la *Canción y danza del juego de Amor*, delle differenze apprezzabili tra l'orchestrazione della versione del 1916 e quella del balletto del 1925. Sí ci sono, e molte, invece nell'ordine dei materiali, in quanto la versione del 1916 non è altro che una nuova orchestrazione della prima del 1915, soppresse le due prime canzoni e le parti recitate.

L'argomento della «gitaneria» del 1915 è diverso da quello del balletto del 1925 e da ciò nascono le differenze strutturali tra le due opere. La trama della versione del 1915, riassunta da María Lejárraga, è il seguente: «Una gitana innamorata e non sufficientemente corrisposta ricorre alla sue arti magiche, al malocchio e alla stregoneria, o come le si voglia chiamare, per intenerire il cuore dell'ingrato; e ci riesce dopo una notte di incantesimi, scongiuri, formule misteriose e danze più o meno rituali, quando inizia l'alba, quando l'aurora sveglia l'amore che dormiva ignaro a sé stesso; mentre le campane proclamano il suo trionfo con esaltazione».

Nel balletto, una gitana (Candelas) ama corrisposta un gitano (Carmelo), ma un antico amore morto (lo spettro) le appare davanti perseguitandola. La «gelosia postuma» dell'antico amante sarà oggetto degli scongiuri i quali alla fine saranno invece diretti verso un'altra giovane gitana (Lucía) che, sedotto lo spettro, permetterà il trionfo dei nuovi amanti.

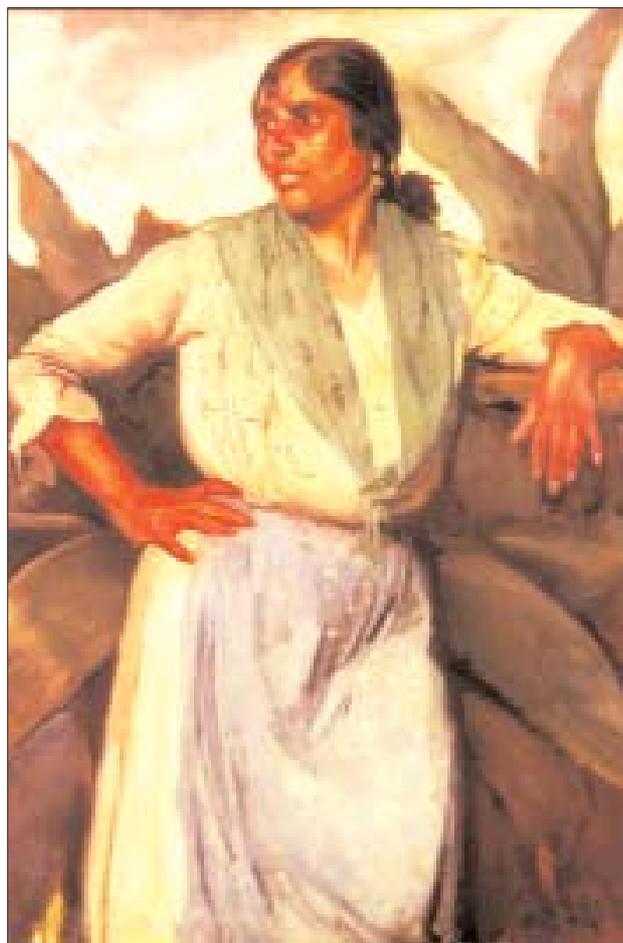
La trama diversa, della quale anni più tardi si confesserà coautore lo stesso Falla, costrinse ad apportare dei cambiamenti alla partitura. Ciò nonostante, contrariamente a ciò che accadde con *El sombrero de tres picos* rispetto *El corregidor y la molinera*, che Falla ampliò notevolmente, nell'*Amor brujo* ci fu una sensibile riduzione della partitura oltre a molti cambiamenti nell'ordine sequenziale degli episodi e nel titolo dato agli stessi.

4. Il genere teatrale

El amor brujo del 1915 fu definito una «gitaneria», ossia un'opera «peculiare e pro-



Fotografia raffigurante Attilia Radice (Mugnaia), Alexander von Swaine (Mugnaio) interpreti del *Sombrero de tres picos* di Manuel de Falla. Milano, Teatro alla Scala, 30 gennaio 1934.



Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias, *Gitana*. (Cadice, Museo Provincial).

pria del gitani» o «riunione e complesso di gitani»; non bisognerebbe però dimenticare la prima accezione che da il *Dizionario della lingua spagnola* che parla di «carezza e complimento fatto con adulazione e grazia, alla maniera delle gitane». Sebbene fosse abitudine nella pratica teatrale spagnola, dalle *tonadillas*² del XVIII secolo sino alle *zarzuelas* dell'Ottocento, la presenza sulla scena di gitani, con le loro canzoni e danze, il sottotitolo di questa nuova opera suggeriva di per sé una certa dose di novità. Si trattava di un'opera teatrale con parti parlate e cantate, con numerose danze e con molta più musica di quella che abitualmente si utilizzava nelle *zarzuelas* di queste dimensioni, ossia nel «género chico».

Sarebbe utile risalire ai tentativi di riforma che a partire da inizio secolo girano attorno agli spettacoli di moda a Madrid: il «género chico», la *zarzuela* in un atto che si rappresentava varie volte in un giorno, il «teatro por horas» [«teatro a diverse ore»]. Esaurita la vena dei classici del XIX secolo come Chueca, Bréton o Chapí, la maggior parte delle opere erano molto deboli, sia per ciò che riguarda il testo, sia per la parte musicale, e neanche le due *zarzuelas* di Falla che sono arrivate sino a noi – *Los amores de Inés* e *Limosna de amor* (localizzata qualche tempo fa presso la Sociedad General de Autores Españoles dal recentemente scomparso Don Angel Sagardía), così come *Prisionero de guerra*, una *zarzuela* di Falla scritta in collaborazione con Amadeo Vives, mai citata sino ad ora, e ritrovata sempre presso la Sociedad de Autores da Jorge de Persia – si liberano da tale giudizio negativo.

Già nel 1905 Jacinto Benavente, l'autore più conosciuto in quel momento e che anni più tardi raggiunse una fama mondiale ottenendo il Premio Nobel nel 1922, aveva proposto un «género chico artistico» quale possibile soluzione del problema, senza però ottenere alcun successo. La «gitaneria» per Pastora Imperio – la stessa definizione lo indica – era una proposta isolata e individuale che girava attorno a una ballerina gitana e alla sua famiglia. Era però anche una risposta alla sfida lanciata da Benavente e, allo stesso tempo,

un'anticipazione a quello che di lì a un paio d'anni sarà il «Teatro de Arte» dei Martínez Sierra. È per questo che l'opera di Falla si pone al centro di un incrocio di stili molto importante per il teatro moderno spagnolo acquistando il tal modo maggiore importanza e profondità. Nel convertirla più tardi in un balletto, rappresentato per la prima volta durante la celebre Esposizione della Arti Decorative da Antonia Mercé «Argentina», Vicente Escudero e George Wague nel Trianon-Lyrique il 25 maggio del 1925, Falla offriva al mondo della danza spagnola un'opera emblematica, un esempio perfetto per i giovani musicisti della Generazione della Repubblica.

5. La struttura

La «gitaneria» del 1915 e il balletto del 1925 cominciano e finiscono nello stesso modo, per il resto ci sono alcune differenze.

Il primo quadro si svolge in una grotta di gitani sulla riva del mare, a Cadice. Dopo l'«Introduzione e Scena» (n. 1) e la *Canzone dell'amore dolente* (n. 2), si ascoltano i dodici rintocchi della mezzanotte (n. 3, *Sortilegio*) e si balla la *Danza della fine del giorno* (n. 4), che nel balletto sarà la *Danza rituale del fuoco*. Dopo di questa nasce una nuova «Scena» (n. 5, *L'amore semplice*, eliminata nel balletto) e il *Romance del pescatore* (n. 6), con un momento recitato sopra la musica che nel balletto, senza parlato, s'intitolerà *Il circolo magico*. Con ciò finisce il primo quadro.

Prima di cominciare il secondo, Falla scrisse nei giorni precedenti la prima rappresentazione, un «Interludio» (n. 7) che potesse essere utile a riempire il tempo necessario al cambio di scena. Utilizzò una melodia che apparteneva già all'opera (n. 14 del secondo quadro) e che inizialmente era stata pensata per uno dei notturni che avrebbero composto *Noches en los jardines de España*, il *Notturmo di Cadice*.

Il secondo quadro si svolge nella grotta della strega; i suoi due primi episodi saranno in seguito eliminati: «Introduzione» (n. 8, *Il fuoco fatuo*) e «Scena» (n. 9, *Il terrore*), con

l'eccezione di alcune battute di quest'ultimo, utilizzati più tardi per caratterizzare la prima apparizione dello spettro nel balletto. Segue poi la *Danza del fuoco fatuo* (n. 10, nel balletto, *Danza del terrore*); prima di passare alla *Canzone del fuoco fatuo* (n. 12), per dare modo alla protagonista Pastora Imperio di riposarsi, Falla scrisse alcune ore prima della prima un «Interludio» (n. 11, *Allucinazioni*) che un po' accorciato, senza però grandi cambiamenti, sarà la scena che precede anche la canzone con lo stesso titolo presente nel balletto. Dopo la *Canzone del fuoco fatuo*, che in questa prima versione presenta un strofa in più, in seguito eliminata, troviamo una nuova scena di *Scongiuri per riconquistare l'amore perduto* (n. 13), anch'essa soppressa nel balletto, così come un'altra «Scena» (n. 14, *L'amore popolare*) ugualmente abolita e dove appare il tema del *Notturmo di Cadice*. Dopo tale scena si arriva alla *Danza e canzone della finta strega* (n. 15) – che nel balletto, abbreviata, diventa la *Danza e canzone del gioco d'amore* – e quindi al «Finale» (n. 16, *Le campane dell'alba*) con cui si conclude anche il balletto.

6. Alcune conclusioni

Ad una prima analisi si ravvisa con una certa facilità una maggiore coerenza nell'argomento della «gitaneria» che, come si è visto, contiene tutta la musica del balletto e molte altre cose che furono in seguito eliminate. Si tratta ad ogni modo di un'opera originale che, per le novità che presenta riguarda il genere, l'apparato scenico, (le scene e i costumi furono del pittore Néstor) e, chiaramente, la potenza scenica di Pastora Imperio, produsse un certo sconcerto in alcuni critici dell'epoca, abituati a piatti meno originali ed elaborati.

Ciò nonostante, e contrariamente a ciò che spesso si afferma, la musica di Falla fu generalmente ben accolta; alcuni critici ravvisarono delle eccessive influenze francesi, senza però lesinare elogi alla maestria dell'opera; ciò che non piacque nel 1915, e che divenne invece in seguito il motivo dei suoi

futuri trionfi in tutto il mondo a partire dal 1925, fu invece il genere teatrale adottato e il momento teatrale in cui l'opera fu presentata al pubblico: un semplice festa finale posta a conclusione della «sezione notturna» di una comune opera di teatro. La «gitaneria», inoltre, era incentrata eccessivamente sulle capacità di una sola interprete che, sebbene ballasse molto bene, pare non fosse altrettanto brava nel canto e tanto meno nell'arte della recitazione. Una volta corretti questi problemi nel balletto, ripartita tra diversi personaggi un'azione scenica molto più breve e varia (anche se più confusa), sopprese alcune ripetizioni musicali ormai inutili e gli episodi meno interessanti e fatta una orchestrazione per un complesso più standard e potente, l'opera trionfò sia nella sale da concerto che nei teatri.

Lasciando da parte l'indubbio interesse che la «gitaneria» del 1915 suscita presso gli specialisti, non sono però l'unico a preferire la raffinatezza timbrica raggiunta da Falla con un piccolo e atipico complesso orchestrale. Siccome questa prima versione dell'*Amor brujo*, così come la seconda del 1916 si ritenevano perdute, il lavoro di catalogazione della musica conservata nell'Archivio Manuel de Falla di Madrid che affrontai su incarico di María Isabel de Falla nel 1986, ha avuto nella ricostruzione di queste due versioni e nelle critiche che ha ricevuto tanto in Spagna come all'estero, specialmente in Italia, la migliore delle ricompense, il risultato che spesso sogna un musicologo al suo tavolo di lavoro.

(traduzione di GIAN GIACOMO STIFFONI)

NOTE

¹ Espressione spagnola per definire la *zarzuela* dell'Ottocento e Novecento in un solo atto (ndt).

² Intermezzo cantato tra gli atti di una commedia o, più raramente, di un'opera o di un *auto sacramental* rappresentati nei teatri spagnoli nel XVIII secolo e nei primi anni dell'Ottocento (ndt).



Renato Guttuso, bozzetto per il siparietto dell'*Amor brujo*. Milano, Teatro alla Scala, 1962.

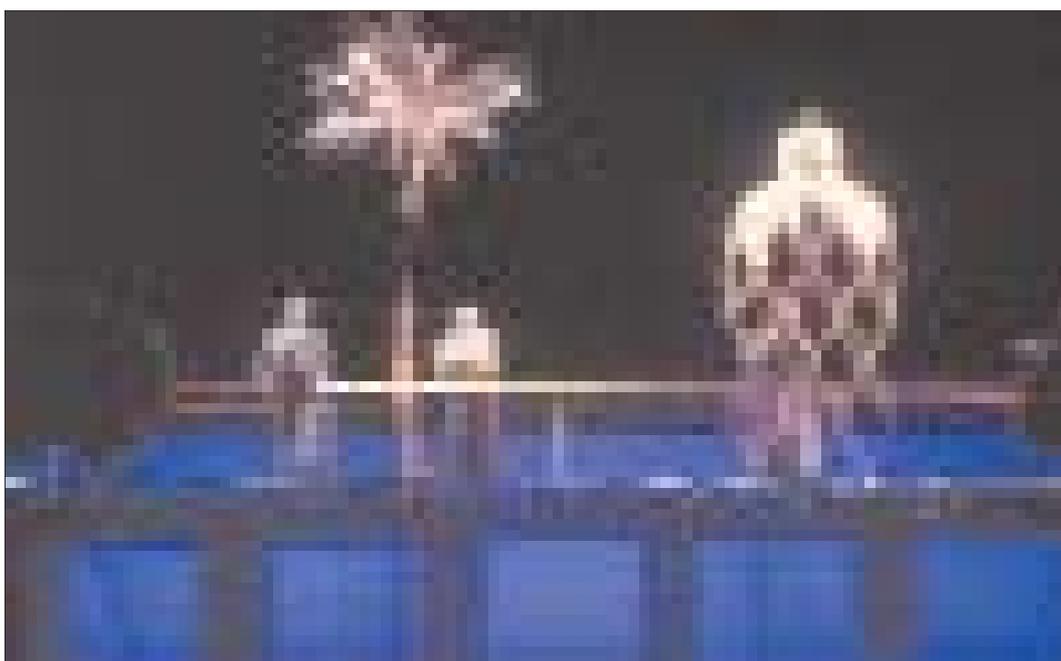


Foto di scena della *Vida breve*. Regia di Franco Però, idea impianto scenico di Franco Però e Lauro Crisman, scene di Riccardo Rosso e Lorenzo Prando, costumi di Andrea Viotti. Venezia, Teatro La Fenice, 14 maggio 1987. (Archivio Storico Teatro La Fenice).

YVAN NOMMICK

LA VIDA BREVE DI MANUEL DE FALLA

Uno degli elementi essenziali nell'opera di Manuel de Falla è il fascino esercitato dalla voce umana. Si manifesta in quasi tutta la sua produzione, in generi così diversi come i canti popolari natalizi, la melodia, la «gitaneria», la pantomima, il balletto, la musica incidentale, le «interpretazioni espressive» di opere polifoniche del Rinascimento spagnolo, il teatro lirico (*zarzuela*, opere, opere-oratorio).

Per ciò che riguarda le opere liriche, Manuel de Falla intraprese numerosi progetti, da *El Conde de Villamediana* (del 1891 circa), un'opera seria composta durante l'adolescenza di cui è sparita la partitura, sino ad *Atlántida* (1927-1946), opera-oratorio alla quale lavorò negli'ultimi vent'anni di vita, senza però riuscire a finirla. Solo tre opere furono terminate e rappresentate: *Los amores de Inés* (1901-1902), *zarzuela* messa in scena per la prima volta dalla compagnia di Loreto Prado ed Enrique Chicote la sera del 12 aprile 1902 nel Teatro Cómico di Madrid; *La vida breve*, dramma lirico rappresentato per la prima volta, in lingua francese, il primo aprile 1913 nel Casinò Municipale di Nizza; il *Retablo de maese Pedro* (1918-1923), che può essere considerata un'opera da camera, rappresentato per la prima volta in forma di concerto il 23 marzo del 1923 nel Teatro San Fernando di Siviglia, e in forma scenica il 25 giugno dello stesso anno nel Palazzo Poincaré di Parigi.

Tra le due date estreme che caratterizzano la composizione di *El Conde de Villamediana* e *Atlántida*, il 1891 e il 1946, Falla lavorò, o pensò, a una ventina di opere tra le quali si segnalano:

- un'opera in un atto intitolata *La muerte de*

Carmen basata nel romanzo di Marimée e non nell'adattamento realizzato dai librettisti di Bizet. Falla ebbe l'intenzione di scrivere quest'opera durante il suo soggiorno a Parigi (1907-1914), mentre lavorava ad una nuova versione della *Vida breve*, ma abbandonò il progetto di fronte all'ostilità della vedova di Bizet;

- un nuovo *Barbiere di Siviglia* che Falla pensò sempre di scrivere a Parigi. Espose il progetto a Dukas e a Debussy: Dukas non approvò l'idea, Debussy invece stimolò il compositore. Ciò nonostante neanche questo progetto ebbe un seguito;

- un'opera comica in tre atti intitolata *Fuego Fatuo*, composta tra il 1918 e il 1919 su un libretto di María Martínez Sierra e temi tratti da Chopin. Quest'opera non riuscì ad arrivare sulle scene e il compositore finì d'orchestrare solo il primo e il terzo atto;

- un'opera in tre atti basata su un romanzo storico di Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe II*. Tra il 1919 e il 1920 Falla pensò nell'opera e nel suo trattamento musicale, ma rinunciò al progetto;

- una specie di opera buffa in un atto intitolata *Lola la comedianta* su un libretto di Federico García Lorca. La corrispondenza tra Falla e García Lorca, e le numerose annotazioni del compositore presenti nel libretto manoscritto del poeta, sono la prova che lavorarono a quest'opera nel periodo 1922-1924; ciò nonostante anche questo progetto non si concretizzò.

Concentriamoci ora nello studio della *Vida breve*.



Hermenegildo Lanz, pergamena dipinta, realizzata come ringraziamento da parte del Municipio, in occasione della nomina di Manuel de Falla a figlio adottivo di Granada.

La composizione della *Vida breve*

Falla ha affermato in numerose occasioni che *La vida breve* era la prima vera opera del suo catalogo. È quello che afferma chiaramente a Georges Jean-Aurby in una lettera del 3 settembre 1910: «Ciò che ho pubblicato prima del 1904 non ha nessun valore. Non sono altro che *stupidaggini* scritte tra i 17 e i 20 anni, anche se pubblicate dopo. [...] Come già le ho detto, *La vida breve* è la prima delle mie opere con la quale incomincio a contare un po' e fors'anche quella che preferisco».¹ Primo capolavoro di don Manuel, *La vida breve* appare anche come il primo frutto importante delle lezioni di composizione che ricevette durante due anni (1902-1904) dal compositore e musicologo catalano Felipe Pedrell.

All'origine della composizione della *Vida breve* c'è un concorso per opere musicali convocato il 5 luglio 1904 dalla Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando bandito per premiare, tra altre composizioni, un'opera in un atto su un libretto inedito in spagnolo. Carlos Fernández Shaw, librettista con José López Silva dell'immortale *zarzuela* di Chapí *La revoltosa* (1897), proporzionò l'argomento e il libretto.² Grazie ad un intenso lavoro, Falla compose l'opera in meno di otto mesi. Il 13 novembre 1905 *La vida breve* ottenne all'unanimità il primo premio nella sezione opere. Nonostante l'appoggio dell'Accademia e i molteplici tentativi del compositore e del librettista, l'opera non riuscì però ad essere messa in scena. Abbastanza scoraggiato, Falla approfittò di un contratto come pianista e direttore d'orchestra in una compagnia di pantomima – che all'epoca svolgeva una tournée interpretando *L'enfant prodigue* di André Wormser – per viaggiare in Francia, Svizzera, Germania e Belgio. Si stabilì a Parigi durante l'estate del 1907 e *La vida breve* fu il suo migliore biglietto da visita: musicisti come Albéniz, Debussy e Viñes gli offrirono subito un appoggio immediato e incondizionato, e facilitarono il suo inserimento nel mondo musicale francese. Seguendo i consigli di Debussy, Dukas e Messager, ritoccò minuziosamente l'orchestra-

zione dell'opera – come dimostra il materiale autografo conservato nell'Archivio Manuel de Falla³ – e trasformò la sua struttura: essenzialmente divise l'opera in due atti, aggiunse un interludio tra i due quadri del secondo atto e sviluppò considerevolmente la seconda danza (le prime 27 battute del terzo quadro del 1905 si trasformano nel 1914 in una brillante danza per orchestra e coro della durata di quasi quattro minuti all'inizio del secondo quadro del secondo atto). *La vida breve*, in un adattamento in lingua francese di Paul Millet, fu rappresentata per la prima volta il primo aprile 1913 nel Casinò Municipale di Nizza con la direzione di Jacques Miranne e con Lillian Grenville nella parte di Salud. Il 7 gennaio 1914 fu messa in scena anche all'Ópera-Comique di Parigi: l'orchestra fu diretta da Franz Ruhlmann e Marguerite Carré interpretò il ruolo di Salud.

Il libretto

Il libretto della *Vida breve* è stato oggetto di svariate critiche. Per esempio Ravel parla di «indigenza dell'argomento».⁴ Preferiamo però il punto di vista più realistico di «Tristán» (pseudonimo di Santiago Arimón), pubblicato su *Liberal*: «un pre-testo ben assortito perché la fantasia del musicista possa svilupparsi in tutta la sua ampiezza». La trama si può riassumere in poche parole: una ragazza di Granada – Salud – è tradita dal suo amante Paco che, dopo averla sedotta, l'abbandona per sposarsi con una donna del suo stesso livello sociale, Carmela. Informata del tradimento, Salud irrompe nella casa di Carmela durante la festa di nozze con Paco, apostrofa il traditore e muore ai suoi piedi alla presenza degli ospiti terrorizzati. *La vida breve* è quindi la storia di un personaggio, Salud, che come un giocattolo guidato dal destino si dirige inevitabilmente verso una morte già annunciata dalla Nonna nella prima scena del primo atto:

Esta pobre pajarilla
Se vá á morir.

¡Qué dolor!
Debe estar la pobrecilla
Iguá que mi Salucilla:
¡Con mal de amor!
¡Ay, amor! ¡Ay, amor!

[Questo povero uccellino
morirà.
Che dolore!
Il poverino deve sentirsi
come la mia Salucilla:
con mal d'amore!
Ah, amore! Ah, amore!]

Si tratta quindi di un'opera strettamente relazionata con il mondo del verismo. È una tragedia realista dove l'azione è posta in un contesto contemporaneo e in un ambiente popolare e miserabile: la sfera sociale più agiata evocata nel secondo atto non fa che evidenziare la povertà e la disperazione di Salud. I personaggi sono guidati da sentimenti e atteggiamenti elementari e contrastanti posti in musica da Falla in modo realistico: sono assenti arie di bravura, la linea melodica è, con l'eccezione di alcuni disegni e passaggi melismatici, fondamentalmente sillabica; l'orchestra stabilisce l'atmosfera, annuncia le situazioni e i personaggi, senza però commentare il testo.

La musica

Se nella *Vida breve* si avverte l'influenza di Liszt per l'uso di accordi aumentati, di Wagner per il cromatismo, gli improvvisi cambi di tonalità e le allusioni al *Tristano e Isotta*, di Debussy e Dukas per l'orchestrazione, non meno evidente è quella esercitata da Puccini: oltre al verismo e ad alcuni giri melodici caratteristici, esistono tre punti di incontro interessanti tra i due compositori che qui di seguito illustriamo. Il primo di questi consiste nel lavoro di preparazione antecedente alla composizione di un'opera lirica. All'inizio della composizione di *Tosca*, Puccini chiede consigli a un sacerdote, Padre Pietro Panichelli, per la composizione del solenne finale liturgico del primo atto. In seguito viaggia a Roma e,

all'alba, ascolta da Castel S. Angelo il suono delle campane nell'ora della preghiera dell'Angelus che gli servirà d'ispirazione per scrivere il preludio del terzo atto della sua opera. Il lavoro di Falla, quando incomincia a scrivere *La vida breve*, è molto simile: scrive ad un amico d'infanzia, Antonio Arango Ayale, chiedendogli dettagli su Granada, città che non conosce, in particolare sull'Albaicín, il quartiere di Granada dove si svolge l'azione. L'amico gli risponde l'8 settembre 1904:

Mi dispiace non poterti dare molti dettagli su ciò che mi chiedi di Granada giacché di lì ho visto poco e ascoltato meno.

Concretizzando: l'Albaicín, per quello che so, è un quartiere fuori città che si inerpica su una collina e sono molto pittoreschi questi luoghi chiamati «las cuestas del Albaicín» (le salite dell'Albaicín) ...

Per ciò che riguarda gli annunci dei venditori ambulanti non ne ricordo nessuno.

La fonte dalla quale mi dici che esce dell'acqua buona è quella di Avellano; però non credo che questa si venda a grida per la strada, la porta un tizio in cantari direttamente dalla fonte e in un mulo, e si piazza dove abitualmente lo vanno a cercare i suoi clienti. Quello che si si annuncia è «¡Agua de los Aljibes de la Alhambra!» [«Acqua delle cisterne dell'Alhambra!»] con un tono che sembra una preghiera e con un accento simile a quello dei cubani, che è come quasi tutti parlano là.⁵

Si può osservare che Falla non chiede solo una descrizione fisica o ambientale di Granada. Richiede anche annunci di venditori autentici che possano servirgli per determinati momenti come nel finale del primo atto, dove si mescolano grida di venditori di garofani, di fichi e di fragole, un momento che deve molto, in effetti, a scene simili dell'opera naturalista *Louise* di Charpentier, come la quarta scena del primo quadro del secondo atto dove si sovrappongono, grazie ad un abile contrappunto, le voci di vari venditori ambulanti. Inoltre Falla realizza quello che potremmo chiamare una «ricerca sul campo»: a titolo d'esempio, esiste



Fotografia che ritrae Manuel de Falla al lavoro.



Alexandre Bailly, scenografia per il cortile della fucina della *Vida breve*. Parigi, Opéra-Comique, 30 dicembre 1913.

nell'Archivio Manuel de Falla un manoscritto autografo datato «mercoledì 24 agosto 1904» che riporta appunti sui ritmi e i suoni tipici di una fucina. Infine, per ciò che riguarda le fonti, la musica popolare disimpegna un ruolo essenziale e con la sua utilizzazione Falla rifugge il falso colore locale. *La vida breve* è un magnifico esempio di stile che nasce dalla doppia necessità di creare un linguaggio adatto alle esigenze del folklore spagnolo e di stilizzare sufficientemente la musica popolare per trasformarla in un materiale utilizzabile dalla musica colta, adatto alle necessità generali dell'opera. Falla si allontana per ciò che riguarda quest'ultimo aspetto da Pedrell che predicava l'utilizzo testuale del documento folklorico. Nel 1915 dichiarerà in un'intervista concessa a Tomás Bonás:

Col mio maestro dissento unicamente in ciò che riguarda l'uso dei canti popolari. Lui crede che si debbano usare così come sono. Io che possano solo servire di base per l'ispirazione senza utilizzarli o armonizzarli.⁶

Questa puntualizzazione è essenziale e Falla la confermerà in svariati scritti ed interviste nel 1917, 1920, 1923 e 1925.

Per ciò che riguarda l'organizzazione formale, due procedimenti avvicinano Falla a Puccini: l'idea di stabilire il clima dell'opera mediante un preludio orchestrale e l'utilizzo di temi ricorrenti più legati a un'atmosfera che a un determinato personaggio. Quasi tutte le opere di Puccini cominciano con un breve preludio orchestrale eseguito a sipario chiuso. Nella *Tosca*, per esempio, tre accordi maggiori perfetti – Si bemolle, La bemolle e Mi –, suonati in «fortissimo» da tutta l'orchestra, rappresentano il sinistro barone Scarpia e preludono ai tragici e inevitabili avvenimenti dell'opera. Ogni volta che interviene questo personaggio, o lo si evoca, tali accordi ricompaiono. *La vida breve*, comincia anch'essa con un breve preludio di 18 battute – un disegno cromatico in stile imitativo nel registro grave dell'orchestra – che instaura un'atmosfera misteriosa e inquietante e annuncia il finale

drammatico dell'opera. Il principale motivo conduttore della *Vida breve* non compare però nelle battute iniziali, lo canta invece immediatamente dopo il coro (tenori e bassi). Si tratta di una canzone andalusa, composta da due frasi musicali indipendenti che ricompare lungo tutto il primo atto – cantata dal coro, da un tenore (una voce nella fucina), da Salud seguita dal coro o da una voce sovrapposta al duetto tra Salud e Paco – e ritorna nel finale del primo quadro del secondo atto in uno dei momenti più drammatici dell'opera: quando Salud canta affacciata a una delle finestre del salone dove si svolge la festa di nozze di Paco – l'uomo che l'ha tradita – e Carmela. Questa canzone evoca il *martinete*, canto del gitano nella fucina che esprime il lamento e la rassegnazione ancestrale di un popolo perseguitato. Il *martinete* si esegue senza accompagnamento di chitarra, nacchere, palme delle mani o tacchi, ha bisogno solo del ritmico battere del martello sull'incudine, procedimento che utilizza anche Falla nella *Vida breve*. Ecco dei versi significativi di questa canzone, cantanti dal coro all'inizio della terza scena del primo atto:

¡Ande la tarea, que hay que trabajar!
Y pa que disfruten ótros,
Nosótro, siempre nosótro,
¡Lo tenemos que sudar!

[Avanti con l'opera, che bisogna lavorare!
E perché ne gioiscano altri,
noi, sempre noi,
dobbiamo sudare!]

Arrivati a questo punto vorremmo precisare che benché questa canzone, e altri motivi dell'opera, appaiano periodicamente, ciò non significa che si possano considerare come dei veri e propri *leitmotive*. In effetti i *leitmotive* si trasformano nei momenti critici dell'azione drammatica, partecipando in tal modo al suo svolgersi: sono, quindi, un mezzo espressivo e un elemento di costruzione, mescolano la tecnica della reminiscenza musicale con quella della trasformazione tematica. Wagner, accettando la

definizione inventata da Friedrich Wilhelm Jähns, generalizzata poi da Hans Paul von Wolzogen,⁷ affermò ciò nonostante che l'effetto dei *leitmotive* era più importante delle loro caratteristiche costruttive. Nella *Vida breve* i temi e i motivi ricorrenti, sebbene abbiano anch'essi un valore simbolico, assomigliano più a citazioni dato che riappaiono quasi identici nel corso dell'opera. La loro funzione è duplice: preannunciare l'atmosfera di ciò che accadrà – senza però trasformarsi a seconda della situazione – e contribuire alla solidità e alla coerenza strutturale dell'opera.

La Prima Guerra Mondiale, che scoppia nell'agosto 1914, disperde tutti gli amici del compositore che si vede costretto a ritornare in Spagna. Si chiude così un'epoca decisiva. Nel 1923 rispondendo ad una lettera del pittore Ignacio Zuloaga, che gli descrive l'enorme successo ottenuto dall'*Amor brujo* a Parigi con la direzione di Enrique Fernández Arbós, Falla riassume in tre frasi sorprendenti l'importanza del suo soggiorno parigino per l'evoluzione della sua carriera e del suo linguaggio:

Ah quanta ragione ha lei nel dirmi che queste cose succedono sempre fuori della nostra patria! Per quello dico che per ciò che riguarda il mio lavoro, la mia patria è Parigi. Se non fosse stato per Parigi e dopo per Londra, avrei dovuto abbandonare la composizione e dedicarmi a dare lezioni per poter sopravvivere.⁸

La prima spagnola della *Vida breve* ebbe luogo il 14 novembre del 1914 nel Teatro de la Zarzuela di Madrid con la direzione di Pablo Luna e Luisa Vela nel ruolo di Salud. Finalmente, quasi ottantatré anni più tardi, l'undici ottobre 1997, «in un atto di giustizia storica veramente commovente»,⁹ come ha scritto giustamente il musicologo Antonio Gallego, l'opera verrà messa in scena nel Teatro Real di Madrid in occasione della sua riapertura.

Dopo il suo ritorno a Madrid, Falla incontra il matrimonio Martínez Sierra il cui «Teatro de Arte», che troverà sede nel Tea-

tro Eslava di Madrid nel 1917, si convertirà in uno dei cardini principali dell'innovazione scenica in Spagna. È l'inizio di una fruttuosa collaborazione che inizierà con le musiche di scena per la commedia di Gregorio Martínez Sierra *La pasión*, e sboccherà, pochi mesi dopo, nella composizione della «gitaneria» *El amor brujo*.

(traduzione di GIAN GIACOMO STIFFONI)

NOTE

¹ La lettera originale è conservata nell'Archivio Manuel de Falla di Granada.

² Può risultare interessante segnalare che prima di decidersi per *La vida breve*, Falla e Fernández Shaw pensarono ad altri tre soggetti: la leggenda di Zorrilla *A buen fuez mejor testigo*, *El sombrero de tres picos* e *Paolo e Francesca*.

³ Per uno studio minuzioso dell'evoluzione formale e dell'orchestrazione della *Vida breve* si veda: YVAN NOMMICK, «*La vida breve*» entre 1905 y 1904: *evolución formal y orquestal*, in *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada, Archivio Manuel de Falla, 1997, pp. 9-118.

⁴ MAURICE RAVEL, *À l'Opéra-Comique: "Francesca da Rimini" et "La vida breve"*, in «Comedia ilustrée», VI, n. 8, 20 gennaio 1914, p. 391.

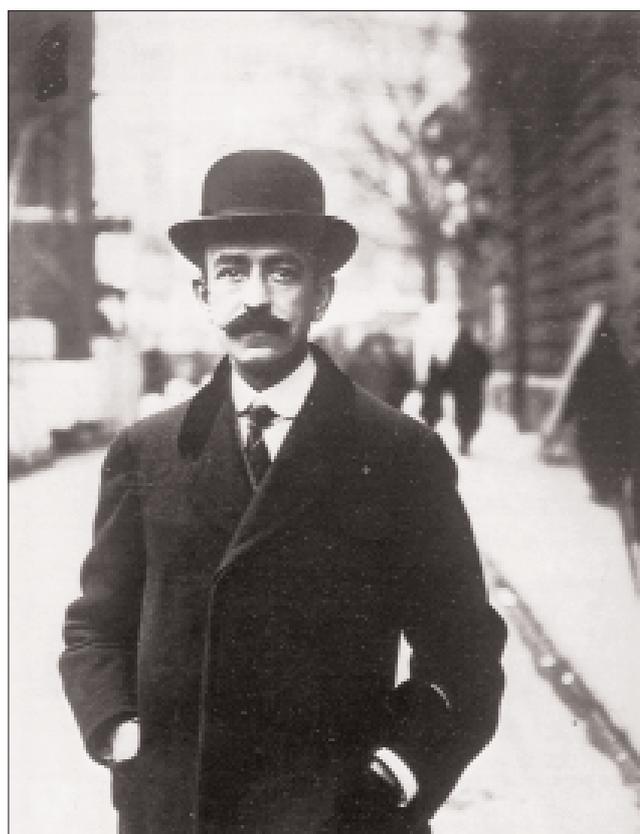
⁵ La lettera manoscritta originale è conservata nell'Archivio Manuel de Falla.

⁶ TOMÁS BORRÁS, *Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla*, in «Por esos mundos», XVI, marzo 1915, p. 269.

⁷ Il termine *leitmotive* fu inventato da Friedrich Wilhelm Jähns per studiare e descrivere i motivi ricorrenti in Weber (*Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlino, 1871), fu però Hans Paul von Wolzogen che generalizzò il suo utilizzo come mezzo per capire l'organizzazione delle opere di Wagner.

⁸ Si può consultare una fotocopia di questa lettera nell'Archivio Manuel de Falla.

⁹ ANTONIO GALLEGO, *Prologo* in MANUEL DE FALLA, *La vida breve. Facsímil del manuscrito XXXV M del Archivo Manuel de Falla*, Granada, Archivio Manuel de Falla, 1997, p. XIII.



Fotografia che ritrae Manuel de Falla a Parigi. 1914.



De Martin, *Festa andalusa*.

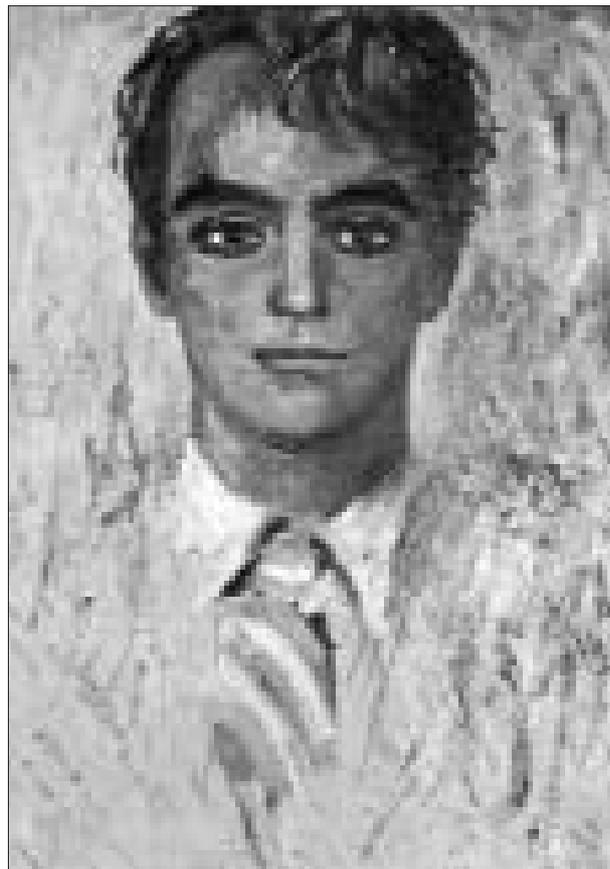
ELIDE PITTARELLO
IL LATO OSCURO DEI GITANI

Scene andaluse musicate da un andaluso. Un'opera nazionale creata per ansia di autenticità. Manuel de Falla, che non a caso aveva intenzione di rifare *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia*, ha sempre insistito sul carattere evocativo delle sue composizioni, che sottraggono il folklore spagnolo alla superficialità dei luoghi comuni, autoctoni e stranieri. Contro ogni manierismo pittorresco, egli cercava nelle tradizioni popolari della sua terra ciò che resiste al tempo, quei nuclei culturali che, anche senza documenti, passano di generazione in generazione come irrinunciabile memoria di sé. Non stupisce che la minoranza etnica gitana gli offrisse la straordinaria occasione di valorizzare, dai margini, le tracce di un'identità iberica tanto evidente quanto inafferrabile. I requisiti per una mitologia delle origini non mancano. Arrivati dall'India molti secoli prima, i gitani non si sono mai integrati e tuttavia rappresentano un elemento tipico dell'Andalusia a causa di quello speciale fenomeno del *cante jondo* che non si è sviluppato in nessun'altra parte dell'Europa e nemmeno del resto della Spagna: uno strano incrocio locale con tradizioni asiatiche e africane che si contagiano ma non si omologano. La frontiera che unisce e separa è ancora là: familiare ed esotica, la modulazione convulsa del *cante jondo* conserva il mistero di tutto ciò che sfugge ai computi rassicuranti della nostra storia.

Disse Federico García Lorca, in una conferenza degli anni Venti, che questo innesto fra i primitivi sistemi musicali d'Oriente e le remote melodie andaluse era «semplice a forza di vecchiaia e di stilizzazione». Certamente si perde nella notte dei tempi il dolo-

re, tema fisso della *siguiriya gitana* e di tutte le canzoni che ne derivano, come per esempio il *martinete* e la *soleá*. Quanto allo stile, l'intensità dello strazio è inversamente proporzionale alla brevità delle strofe e alla sobrietà delle situazioni. Il resto lo dice l'esecuzione singhiozzata, gutturale, melismatica. Si tratta di pochi versi essenziali per un pathos che si esprime soprattutto con il corpo, perché il sentimento in gioco è sempre estremo: un pericolo per la vita, un'anticipazione della morte. Questa infelicità agonica non si racconta con ordine e armonia. Anzi disgrega il linguaggio, estingue il senso, fa ammutolire, finché un grido aspro non rompe il silenzio e ricorda che la creatura ha voce e suo malgrado esiste. Il *cante jondo*, che è invariabilmente percorso dal lamento, non celebra momenti di festa. Piuttosto ritualizza una disperazione che fa rivivere l'enigma della Sibilla, «vera sfinge dell'Andalusia». È di nuovo Lorca che lo afferma. Da poeta egli preferiva parlarne solo in modo obliquo, figurato. Ogni definizione era per lui troppo povera e inadeguata, perché favoriva il distacco razionale anziché la partecipazione emotiva. E invece il pubblico degli scettici, o semplicemente dei disinformati, andava coinvolto in questa sorta di liturgia musicale con qualche immagine concreta, di folgorante densità metaforica. Tale è, per esempio, quella che dice del *cante jondo* che «canta come un'usignolo senza occhi. Canta cieco e per questo nasce sempre di notte». Difficile rendere in modo più efficace la bellezza paradossale di una tradizione che per Manuel de Falla sfiorava i confini del sacro, l'orizzonte indifferenziato da cui l'uomo ha preso le distanze con la ragione.

Il libretto, o meglio, le varie composizioni



Ritratto di Federico García Lorca.

che contiene *El amor brujo* si riallacciano credibilmente alla componente grave della cultura gitana. Il prologo mette subito in scena un contrasto, dando anche le istruzioni per interpretarlo: il dolore si canta e la gioia si balla. E infatti la *Canción del amor dolido* è inaugurata, canonicamente, da un lamento enfatico. È notte e il primo suono che esce dalle labbra della gitana è «¡Ayí!», una interiezione che è anche un sospiro. La donna non sa che cosa le stia succedendo. È lacerata dalla nostalgia per un uomo che disprezza. La prima quartina è già conclusa: l'antefatto è tutto qui. E di nuovo il lamento – che significativamente occupa da solo il primo verso di tutte le strofe – fluisce al posto del discorso, lo spezza, lo accerchia. Al suo male d'amore la gitana allude verbalmente solo attraverso immagini iperboliche che eccedono ogni misura o ragione. Dentro, la gelosia le brucia nelle vene come il fuoco dell'inferno. Ma quale antidoto potrebbe offrirle l'acqua del fiume che ermeticamente scroscia di fuori? Non c'è risposta né sollievo. Alla gitana bastano questi due elementi cosmogonici incompatibili per esprimere l'insostenibile esperienza del tradimento. Sulla prefigurazione della morte come unica via d'uscita, la canzone si chiude con lo stesso lamento dell'inizio. Non è dunque una conclusione, ma una replica indefinita che la seducente *Danza del fin del día* interrompe. Il dionisiaco di un ballo intensamente erotico si dispiega a lungo, sempre in assenza di luce. Fra le sue molte accezioni mitologiche, la notte è matrice caotica di turbamenti amorosi e rituali demoniaci.

Il *Romance del pescador*, recitato, mostra come la mancanza possa anche capovolgere in aspettativa, progetto, azione. A differenza del *cante jondo*, quest'altra antica forma poetica spagnola ha un andamento più narrativo e dinamico. La parola riprende la sua fondamentale funzione memorialistica e comunica fatti già accaduti in una cornice da favola, dominata ancora dall'oscurità. La gitana racconta di quando vagava inutilmente alla ricerca del suo amore finché un giorno, all'imbrunire, la sua strada si restringe e incrocia un fiume. Questa puntuale configurazione dello spazio rap-

presenta una doppia scansione del tempo: mentre il viaggio della gitana finisce, il corso del fiume continua. Tuttavia lo sfasamento della durata non è ancora avvertito. In riva al fiume, simbolico limite dell'aldilà, la donna incontra un pescatore che non vuole prendere pesci, ma un cuore perduto. Pur con opposte strategie, la gitana errante e il pescatore sedentario inseguono lo stesso obiettivo, che però la loro volontà non basta a realizzare. Interviene invece la natura, che di notte è più matrigna che madre, con la lusinga di un rimedio efficace. L'acqua rumorosa che nella *Canción del amor dolido* era rimasta impassibile, cioè non aveva purificato la gitana dal fuoco maligno della gelosia, adesso fa sentire la sua voce e incammina i due amanti infelici verso la grotta di una strega. È uno snodo decisivo. In quel metaforico grembo della terra, leggendariamente associato al lato negativo della sessualità femminile, la gitana cercherà le cure infernali che potranno salvarla dalla morte.

La *Canción del fuego fatuo*, che succede alla danza intitolata allo stesso modo, mostra che la contaminazione con il mondo ctonio è già avvenuta. Torna l'immagine del fuoco, possente simbolo maschile che consuma e rigenera tutte le forme. Infatti, al posto delle calde vampate della *Canción del amor dolido* ora ci sono le tenui fiammelle che si sprigionano nei cimiteri. L'amore succede ai viventi e ne segue il destino: si decompone come i corpi sepolti nella terra. Lo sfondo tragico è ormai delineato. Il contrasto ineluttabile fra la vita e la morte è da sempre radicato nella *physis* che incessantemente crea distruggendo. In questa prospettiva trascendentale, ogni intento umano di sostituire il dolore con la gioia è fatica sprecata, anche se la magia nera rovescia la sorte e dissolve il contrasto d'apertura. Il lieto fine che segue al rabbioso *Conjuro para reconquistar el amor perdido* e all'onnipotente *Canción de la bruja fingida* non inganni. Spunta il giorno, le campane suonano a festa e la gitana è appagata. Fino a quando?

La vida breve è presentata, nel sottotitolo,

come un dramma lirico, ma ha in realtà una struttura tragica, cosa che potrebbe pacificare quanti hanno trovato da ridire sulla presunta rozzezza della trama. L'evento tragico si abbatte sugli umani senza motivo e non prevede alcuna psicologia delle azioni, come mostrano i disadorni contesti delle dolenti canzoni gitane. L'opera, che è il risultato di un'affiatata collaborazione fra Carlos Fernández Shaw e Manuel de Falla, si apre con una situazione tipica del *martinete*: il lamento della fucina. Il mestiere del fabbro, molto diffuso fra i gitani, rientra fra i temi classici del *cante jondo* ed esprime un travaglio tanto opprimente da accompagnarsi al solo suono del martello che batte l'incudine. Anche in questo caso la sofferenza si manifesta per contrasti simbolici. Mentre all'aperto i venditori spensierati offrono i fiori e i frutti della natura, nel chiuso della fucina i gitani sono condannati a modellare il ferro con il fuoco, un metallo e un elemento dal cui rapporto discendono parecchie superstizioni e vari miti. Solo per citarne uno di orientale, nei Rigveda il creatore del mondo è un fabbro. Ci sono perciò anche le condizioni della caduta da uno stato di felicità, altro elemento costitutivo del tragico. Ma non è dato di sapere quale sia stata la colpa che ha trasformato la libertà in giogo. Facendo giungere, di tanto in tanto, l'eco del loro lamento, i gitani incarnano un caso del sacrificio che accomuna tutte le vittime di ingiustizie insensate.

Pochi versi bastano per evocare il cupo destino di una stirpe enigmatica che pena da tempo immemorabile. Chi vi appartiene è già segnato. Così la giovane protagonista dell'opera, che porta iscritto nel nome il paradosso del tragico: soffre molto per amore, ma si chiama Salud. La lontananza anche momentanea dall'essere amato è per lei una mutilazione incurabile. La passione erotica la rende bisognosa dell'altro in maniera assoluta. Ma l'uomo, che è di condizione sociale più elevata, vive fuori dall'Albaicín, il quartiere gitano di Granada. In questa marcata disparità si fonda l'implicita catena di errori che mette i personaggi in contraddizione con sé stessi. E il male, presagio di catastrofe, colpisce a fondo prima

ancora che si manifesti la causa. L'origine è sempre ambigua. Per questo Salud non capisce e non è capita in quel suo patire e in quel suo agire sempre fuori dalla norma. La passione la acceca e le toglie il giudizio. È estremamente infelice quando le manca il suo Paco ed è estremamente felice quando si ricongiunge a lui. Tutta l'opera avanza fra violente antinomie, in un crescendo di tensioni.

I parenti di Salud (e il pubblico) sanno già la verità, mentre i due amanti si scambiano promesse di fedeltà eterna. È una illusoria prospettiva di salvezza che rende più crudele la rovina, anticipata dal tristissimo *cante jondo* del XIX secolo con cui si chiude il primo atto. La domenica, come previsto, Paco sposa Carmela, una donna della sua stessa classe sociale. L'avvenimento è celebrato con musiche e balli chiassosi. Ma questa espressione del dionisiaco è tuttavia incrinata dalle *soleares* (letteralmente: «solitudini»), canzoni piene di dolore come le *siguiriyas*. È un segnale inavvertito di ciò che sta per succedere. La sciagura arriva puntuale e improvvisa nel pieno della festa, quando Salud si presenta agli sposi e denuncia in pubblico l'inganno del suo innamorato, che la rinnega con i fatti e con le parole, la espone all'annientamento. Di fronte a quest'ultimo sfregio la gitana sprofonda nella follia che la ricongiunge al sacro. Le opposizioni si dissolvono. Arrivata al limite del dolore che rivela schiantando, solo in quel momento vede e capisce e muore.

Il frammento di ninna nanna popolare che conclude *La vida breve* sembra addolcire un finale tanto brusco e crudele. Ma racconta di un bambino abbandonato dalla madre e buttato per strada. Il dolore fa parte della vita e il tragico ha un'altra occasione per manifestarsi. Come scopre Salud, nel suo accelerato incontro con la morte, la colpa è nella nascita.



iAy Amor! Foto di scena della *Vida breve*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.



¡Ay Amor! Foto di scena della *Vida breve*. Regia, scene e costumi di Herbert Wernicke. Bruxelles, Théâtre Royal de la Monnaie, gennaio 1998.

HERBERT WERNICKE

L'ANGOSCIA

DI FRONTE ALLA BANALITÀ DELLA VITA E ALL'ASSURDITÀ DELLA MORTE

Numerosi canti flamenchi cominciano con «¡Ay Amor!» *El grito*, l'esclamazione, il grido. Questo grido viene dal popolo – e da un crudele tormento amoroso. Questa esclamazione costituisce il nesso tra i due lavori, che hanno un contenuto identico: una giovane andalusa ama un uomo che l'ha abbandonata. È tormentata dall'amore e muore d'amore.

Sono lavori che parlano «solo» dell'amore. Ma mostrano che cosa sia l'amore e che cosa possa causare. L'amore può essere un episodio effimero in una vita breve: ma la sua brevità non ha implicazione alcuna sulla sua profondità. Il nostro lavoro potrebbe intitolarsi anche: *El amor breve*.

Né con la musica né con le parole questi due lavori cercano di imitare una lingua realista. Il libretto è scritto in una lingua poetica, artificiale. Come con il suo linguaggio artificiale Horváth inventa «il proletariato alpino», così i nostri autori inventano una lingua del «proletariato andaluso». E in questa medesima ottica, nonostante la sua affinità con la musica popolare, Falla preferisce seguire i dettami della musica francese di Dukas, Debussy e Ravel, che si discostano nettamente dalla musica cosiddetta «verista» di Puccini, Mascagni o Leoncavallo.

Falla non ha mancato di rilevare la contrapposizione tra *Salud* e *Carmen*. *Carmen* è una zingara innamorata della libertà; *Salud* è una piccola borghese che vuole essere accettata da un ordine borghese. *Carmen* è analfabeta; *Salud* no, e così canta poesie che potrebbero essere firmate Lorca e Machado.

Esattamente come Bartók e Kodály, Falla e Lorca hanno intrapreso viaggi nelle cam-

pagne e nei villaggi della loro patria, e hanno annotato la musica popolare in via di scomparsa. Questa musica si è insinuata nelle loro opere. Come ha annotato Falla nei propri *Eseritos sobre la musica*, quel che a lui importa non è d'imitare la musica popolare, altresì detta flamenco, bensì, secondo i dettami della musica d'avanguardia, di valorizzarla per mezzo della propria arte e (anche) di salvaguardarla.

L'emozione, «l'espressione profonda» sono l'essenza di questa musica, che rinuncia così alle lunghe arie ampolluose. Gli stati d'animo dei personaggi – e, di conseguenza, della musica – sono folgoranti e violenti come la vita.

Il confronto tra il *cante jondo* (tra il «canto profondo» dei gitani di Andalusia) e l'opera come forma artistica è stato il grande evento della musica di quegli anni – ed è questo a differenziare nella sua essenza l'opera teatrale di Falla dall'opera verista. È questo confronto, al pari della rinuncia a qualsivoglia enfasi, a costituire la novità di questi lavori sulla scena operistica.

L'identico contenuto dei due lavori si esprime in maniera diversa. Nel primo lavoro, *El amor brujo*, si tratta di riconquistare, con la congiura e i sortilegi, quanto è stato perduto – l'amore. Per la scena questo significa la rinuncia a qualsivoglia forma di rappresentazione (nel senso di un ruolo teatrale). Il secondo lavoro della serata, *La vida breve*, ha per tema la paralisi dei personaggi nella loro posizione sociale: la borghesia ricca è posta a confronto con forme marginali di esistenza sociale. Mentre preparavo questo lavoro, mi sono reso conto che con il ricorso ai motivi Falla esaspera questo confronto, gli conferisce un signifi-

cato conflittuale. Trovano fondamento qui le sue famose esplosioni e rotture.

La danza e la festa sono gli elementi centrali di questi lavori. La cosa interessante è che questi elementi ricevono spiegazione nel corso dell'azione, e si lasciano indietro o dimenticano la realtà inizialmente dipinta. L'angoscia di fronte alla banalità della vita e all'assurdità della morte spiega l'esuberanza della festa andalusa. I convitati non vogliono più sentir parlare né della vita quotidiana né della morte. La tragedia di *Salud* si svolge in mezzo alla folla, ma nel

massimo dell'isolamento.

Falla aveva inizialmente previsto un finale discreto, evanescente per *La vida breve*. Per la prima rappresentazione francese è stato costretto a comporre un finale d'opera «fragoroso». Con la *Nana de Sevilla*, attinta dal repertorio di canti popolari di García Lorca, abbiamo voluto restituire al lavoro un finale discreto. Così *Salud* torna a essere una trovatella – una «tartarughina» – e porta consolazione là dove non c'è amore.



Francisco García Lorca, Antonio Luna, Maria del Carmen de Falla, Federico García Lorca, Wanda Landowska, Manuel de Falla e José Manuel Segura nella casa di Falla ad Antequera.

JULIO ROMERO DE TORRES

Il pittore Julio Romero de Torres nacque a Cordoba (Spagna) nel 1874. Dopo gli studi e una serie di viaggi attraverso tutta l'Europa, nel 1908 fu insignito della medaglia d'oro all'Exposición Nacional, grazie alla quale ottenne un posto d'insegnante all'Accademia di Madrid. Anche dopo essersi stabilito nella capitale rimase sempre fedele a Cordoba e all'Andalusia, attingendo dalla regione natale l'essenza della propria arte. Nessun pittore ha saputo cogliere meglio di lui lo spirito di Cordoba. La sua arte si presenta come un canto alla gloria del popolo. Nel più profondo del suo essere Julio Romero de Torres è pervaso di un sentimento sociale: tutta la poesia della sua arte è permeata dello spirito del popolo. E questo popolo lo ha fatto suo: alcuni canti popolari e *tonadillas* hanno addirittura preso nome dai suoi dipinti, rendendoli così famosi. Proprio come l'opera di Manuel de Falla, l'arte di Julio Romero de Torres – in particolare i suoi ritratti di ballerine e coreografe quali Pastora Imperio o La Argentinita o le sue illustrazioni di un'opera sul *cante jondo* rivela un'ammirazione per la musica e la danza tradizionali dell'Andalusia. Julio Romero de Torres morì improvvisamente a Cordoba nel 1930.



Mira que bonita era.



El pecado.



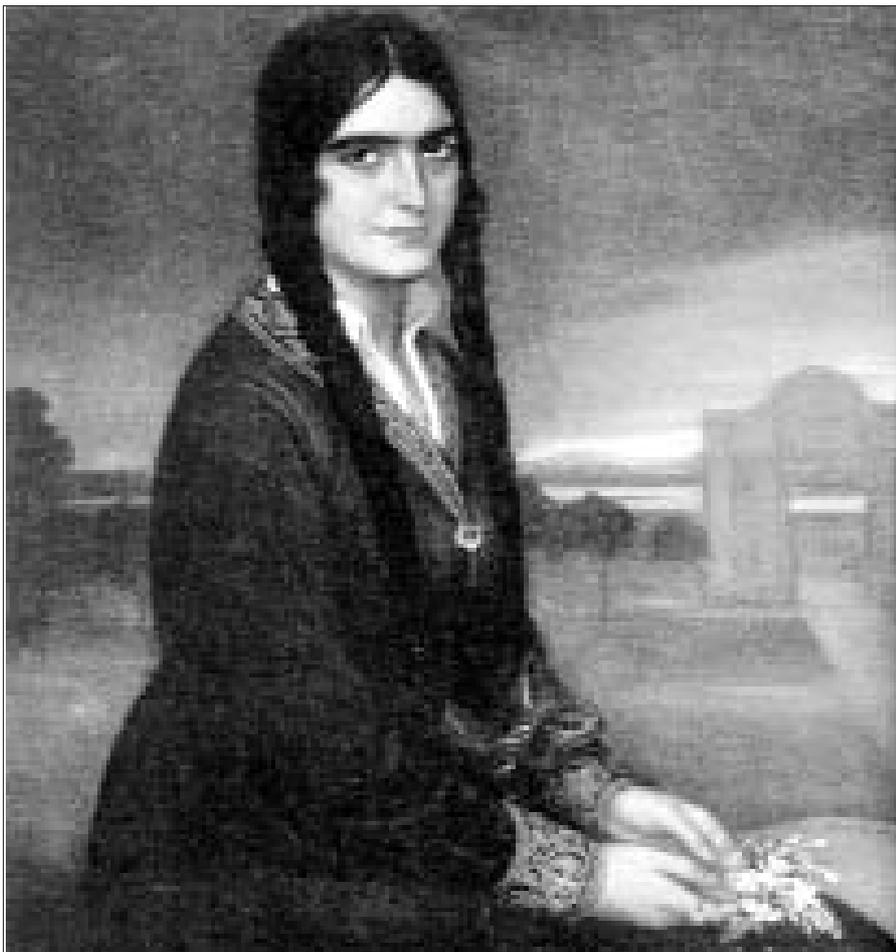
Nuestra Señora de Andalucía.



La copla.



Alegrías.



La niña de la trenzas.



Naranjas y limones.



Poema de Córdoba. Córdoba barroca.



Poema de Córdoba. Córdoba judía.



La chiquita buena.



La chiquita piconera.



Viva el pelo.



Manuel de Falla fotografato in braccio alla nutrice gitana La Morilla. (Madrid, Archivio Manuel de Falla).

MANUEL DE FALLA

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

Credo che l'arte si impari ma non si insegni.

Poveri quelli che abbagliati dalla fiammante bellezza dell'arte nuova, rifiutano l'antica!

Gli elementi essenziali della musica, le fonti di ispirazione, sono le nazioni, i popoli.

MANUEL DE FALLA

1876

Manuel Maria de Falla y Matheu¹ nasce il 23 novembre a Cadice. Il padre, valenziano, è commerciante; la madre, Maria Jesus Matheu, di origine catalana, suona molto bene il pianoforte (suo padre eseguiva Bellini all'armonium): così, fin da piccolo Manuel ascolta Beethoven e Chopin. Quarto nato, ha una sorella, Maria del Carmen, e un fratello, German. Di famiglia benestante, i giovani Falla² non frequenteranno le scuole, ma verranno seguiti da un insegnante privato, Clemente Parodi, mentre l'educazione religiosa sarà affidata al sacerdote José Fedriani, per Falla «primo confessore e direttore spirituale, cui debbo i più santi ed efficaci consigli e istruzioni per consolidare la mia religione».

1884

Manuel ripete al pianoforte canzoni udite dalla strada: sua madre gli dà le prime lezioni di strumento, affidandolo successivamente a Eloisa Galluzzo. Studierà armonia, contrappunto e composizione con Alejandro Odero, allievo di Antonie-Françoise Marmontel.³ In seguito proseguirà gli studi con Enrique Broca, successore di Odero all'Accademia di Santa Cecilia di Cadice.

1887

Nonostante il precoce avviamento alla musica, Falla non è ancora deciso tra una carriera letteraria e una musicale. Le prime composizioni di cui si ha notizia sono l'opera seria su libretto proprio *El Conde de Villamediana*,⁴ ideata per i propri giochi, e una *Gavotta e musette* per pianoforte.⁵ Inizia a frequentare le serate di musica da camera organizzate dall'illustre amatore Don Salvador Viniegra, dove partecipa come pianista, avvicinandosi moltissimo alla musica. Attraverso Viniegra, conoscerà Saint-Saëns, seppur fuggacemente.

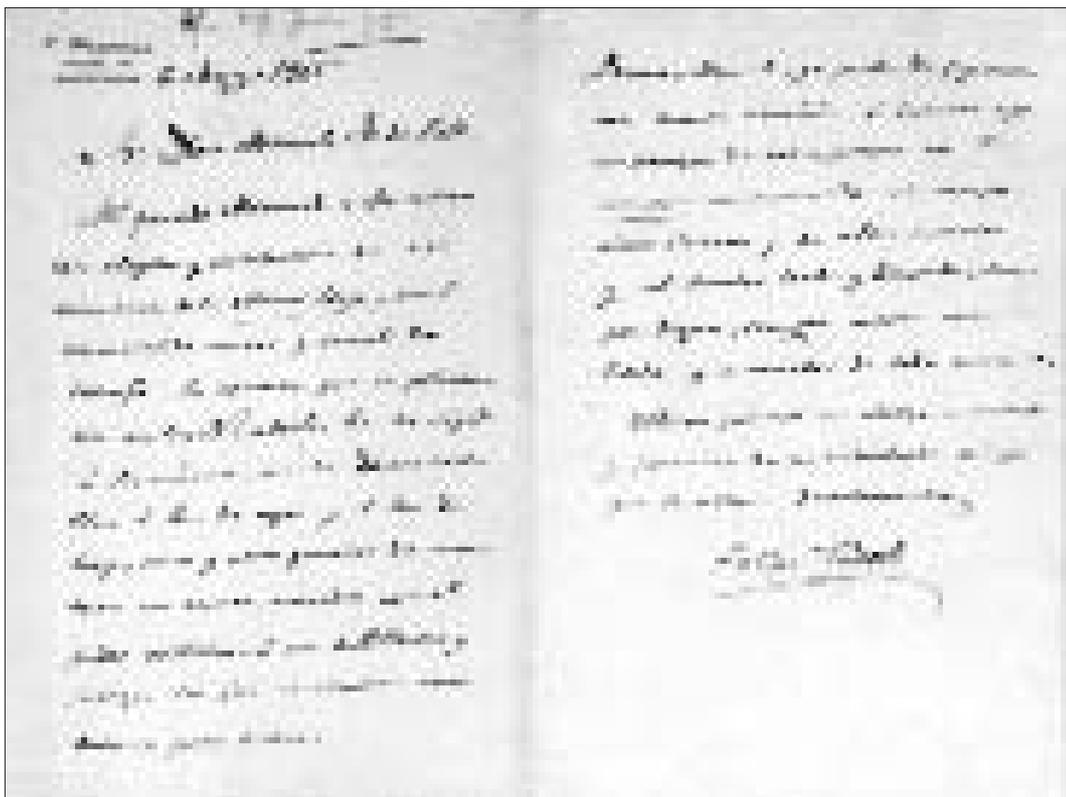
1890

Diventa allievo di José Tragó, insegnante al Conservatorio di Madrid, recandosi periodicamente nella capitale spagnola. Alle serate di Viniegra⁶ e nel salone del negozio di pianoforti di Manuel Quirell, dove suona regolarmente, esegue proprie composizioni comprendenti musica strumentale, vocale, da camera: in questi anni nascono infatti una *Melodia* per violoncello e pianoforte, *Mistral* per flauto e quintetto con pianoforte, un *Quartetto* per pianoforte, una *Romanza* per violoncello e pianoforte e la *Serenata andaluza* per violino e piano. Studia molto intensamente e analizza da solo numerose partiture:

Leggevo con avida curiosità ogni musica che avesse ai miei occhi qualche interesse per l'affinità con certe segrete aspirazioni il cui raggiungimento mi pareva tuttavia difficile.

1893

Decide di impegnarsi seriamente nella



Lettera autografa di Felipe Pedrell a Manuel de Falla, 1915. (Madrid, Archivio Manuel de Falla).

composizione musicale. Affascinato dalla musica di Grieg, eseguita dall'orchestra di Cadice al Museo de Pinturas, avverte «un intenso desiderio di creare un giorno qualcosa di simile con la musica spagnola».

1896

Si trasferisce con la famiglia a Madrid, continuando a prendere lezioni di pianoforte regolarmente da Tragó. Viene ammesso al Conservatorio come suo allievo, dove porterà a termine gli esami del corso di sette anni in soli due anni, conseguendo i massimi voti nel 1888-89 e vincendo il primo premio in pianoforte.

1900

A causa di difficoltà economiche familiari, Falla compone alcune *zarzuelas*⁷ fino al 1903: *Limosna de amor*, *El cornetin de órdenes* e *La cruz de Malta*, a cui va aggiunta *Prisionero de guerra*, tutte perdute, le ultime tre scritte in collaborazione con Amadeo Vives. Solo *Los amores de Inés* verrà rappresentata, mentre materiale da *La casa de Tocame Roque* andrà a costituire la *Danza del corregidor* in *El sombrero de tres picos*.

1902

A Madrid inizia finalmente a studiare composizione con Felipe Pedrell,⁸ fino al 1904, esperienza che si rivelerà assai preziosa:

Al suo insegnamento (assai superiore a quel che dicono molti, i quali senza dubbio frequentarono la sua classe privi della preparazione tecnica indispensabile per affrontare lo studio della composizione) debbo il più chiaro e fermo orientamento per i miei lavori. Quasi incredibili erano la raffinata sensibilità armonica di Pedrell o il senso della modalità e quanto esatte erano le sue osservazioni, anche sull'orchestrazione.⁹ C'è voluto Felipe Pedrell per dimostrarci con le sue opere quali devono essere i procedimenti nazionali, direttamente conseguenti dalla nostra musica nazionale... fu un "maestro" nel più alto senso del termine, poiché con la sua parola e con il suo esempio ha additato e aperto ai musicisti

spagnoli il sicuro cammino che doveva condurli alla creazione di un'arte nobile e profondamente nazionale, un cammino che all'inizio dell'ultimo secolo si credeva chiuso senza speranza.¹⁰

La canzone *Tus ojillos negros* (testo di Cristobal de Castro) ottiene molto successo. Al concorso indetto dal Conservatorio per un pezzo d'obbligo destinato ai propri concorsi pianistici, viene segnalato il suo *Allegro de concierto*.¹¹ Inizia la composizione dei *Pièces espagnoles* per pianoforte, terminati nel 1908.

1905

L'Accademia di S. Fernando di Belle Arti indice un concorso per un'opera in un atto: Falla partecipa vincendo con *La vida breve* [*La vita breve*], ma senza vederne realizzare una rappresentazione (prevista peraltro al Teatro Real di Madrid). È l'inizio della sua vera produzione musicale e il suo primo importante successo, che gli permette di affermarsi sulla scena internazionale. Era stato colpito dalla poesia di Fernández Shaw *La vida breve*, pubblicata sulla rivista madrilenza «Blanco y negro», ricorrendo quindi a lui come librettista. La composizione dell'opera era proseguita freneticamente, avvalendosi dell'aiuto del fratello minore German come copista, non senza problemi: totalmente incompetente in fatto di musica, aveva ugualmente aiutato Manuel per rispettare i tempi di consegna della partitura, ma sbagliando la collocazione delle sillabe del testo rispetto alle parti vocali. Poiché il presidente della giuria, Tomas Bretón, era anche presidente di un concorso pianistico a cui Falla si accingeva a partecipare all'indomani di quello operistico, Falla stesso si recò da lui in veste di pianista, fingendosi l'amico del compositore, per spiegare gli inconvenienti dell'opera e consegnargli finte lettere dell'immaginario autore comunicanti le correzioni da apportare. Per questo *La vida breve* venne chiamata «la partitura dei promemoria». A poche settimane dalla vittoria, vince il primo premio anche al concorso per pianisti, indetto dalla fabbrica di pianoforti Ortiz y

Cusso. In quest'occasione conosce Frank Marshall (pianista allievo di Granados), con cui stringerà una forte amicizia, che eseguirà più volte *Noches en los jardinos de España*. All'ateneo di Madrid Falla tiene un concerto dove suona l'*Allegro de concierto*. L'attività di esecutore diventò la sua prima fonte di guadagno, fu un ottimo pianista che non smise mai di dedicarsi al proprio strumento.¹² Malipiero racconta che:

egli è nato pianista ma non volle sviluppare il virtuosismo perché contrario alla sua sensibilità.¹³

1907

Su invito di un impresario, in estate raggiunge Parigi per alcuni concerti, promesse non mantenute. Trova invece lavoro come pianista direttore in una compagnia girovaga di mimi impegnata in una tournée attraverso i Vosgi, la Francia e la Svizzera. A Parigi frequenta Joaquin Turina, e decide di recarsi da Paul Dukas, per presentargli *La vida breve*: ascoltatolo, Dukas gli propone una rappresentazione all'Opéra-Comique. Falla lo frequenterà spesso, ricevendo preziosi consigli:

Dukas fu fino alla morte uno dei più grandi veri amici che io abbia mai avuto. Gli sono riconoscente e lo dimostrerò finché potrò. Per suo ricordo, per la memoria della grande amicizia che ci univa e della sua infinita bontà verso di me, scrissi alla sua morte, con tutto il cuore, un *Homenaje* a lui dedicato.

Dukas lo presenta ad Albéniz – che diventa molto amico di Falla (gli dedicherà *Iberia*) – e a Debussy, entrambi altrettanto entusiasti della *Vida breve*. Più volte Falla avrà occasione di ricordare Debussy con profonda stima:

Si può affermare, senza tema di smentite, che dalla sua opera ha preso l'avvio in modo definitivo il movimento che sta rinnovando l'arte dei suoni. [...] Claude Debussy rivelò al mondo musicale la nuova dottrina che è diventata il punto di partenza di

un'arte sonora nuova nella sua più intima essenza, il cui spirito, pur adattandosi alle diverse caratteristiche personali e nazionali degli artisti che hanno seguito il cammino da essa aperto, ha prodotto opere di tale forza di espressione e di immagine, di una tale verità di sentimenti, che non lo si sarebbe potuto prevedere.¹⁴

Grazie alle nuove conoscenze incontra anche Fauré, il pianista Ricardo Viñes, e, tramite quest'ultimo, Ravel, che Falla stimerà moltissimo:

Arte audace, di suprema distinzione e di rara perfezione, il suo sistema di scrittura, strettamente legato all'esatta scelta dei mezzi sonori, obbedisce sempre all'intenzione creatrice, in esso rivelandosi non solo l'attività mentale quale frutto dello studio e dell'esperienza, ma anche ciò che, essendo al di sopra di questi fattori di coscienza, nessuno può conquistare con mezzi puramente umani. [...] Coincidendo con le mie vedute, [il carattere spagnolo della sua musica] non si soddisfaceva del facile mezzo dei documenti folcloristici, ma piuttosto consisteva nel libero impiego della sostanza ritmica, modale, melodica e ornamentale della nostra lirica popolare.¹⁵

Matura le proprie concezioni sulla musica tonale dopo aver acquisito le teorie di Louis Lucas nel libro del 1849 *Acoustique nouvelle* (scoperto casualmente in una banca-rella) che analizzava l'armonia moderna a partire dalla risonanza naturale.

1909

Per guadagnarsi da vivere dà lezioni, accompagna cantanti, compie una tournée nel nord della Spagna. Le nuove acquisizioni nel campo dell'orchestrazione, grazie ai suggerimenti di Dukas e allo studio dei trattati, dei metodi e della letteratura specifica di ogni strumento, lo portano a riorchestrare *La vida breve* per migliorarne le sonorità. Con l'aiuto dei nuovi amici compositori stipula un contratto con l'editore Durand, che gli aveva scritto:

I signori Dukas, Debussy e Ravel ci hanno parlato delle sue *Cuatro piezas españolas* per pianoforte. Se lei le vuole affidare alla nostra Casa, noi le pubblicheremo volentieri.

Viene ingaggiato anche dalla Rouart-Lerolle, che pubblica le *Tre liriche* per voce e pianoforte su testi di Gautier.

1912

Dopo essersi recato a Londra per un concerto di musiche spagnole presso Giorgio V, è a Milano dall'editore Ricordi per *La vida breve*:

La Casa Ricordi, il cui nome come cosa leggendaria m'era noto fin da quando, ragazzo, lo leggevo sul frontespizio degli spartiti.

Tuttavia l'editore italiano rifiuta l'opera, proponendogli invece un contratto per un altro lavoro che Puccini aveva rifiutato, ma che pure Falla respinge;¹⁶ *La vida breve* verrà invece acquistata dall'editore Eschig insieme a *Noches en los jardinos de España*.

1913

Dopo un'audizione dai direttori dell'Opéra e del Casinò di Nizza, *La vida breve* debutta felicemente al Teatro del Casinò il 1° aprile, successivamente va in scena il 31 dicembre all'Opéra-Comique di Parigi – come aveva promesso Dukas – e il 14 novembre del 1914 al Teatro de la Zarzuela a Madrid, sempre con grande successo. Il critico Pierre Lalo, figlio del celebre compositore, scrisse sul giornale *Le temps*:

La partitura ha qualità preziose e incantevoli ed è una delle cose più piacevoli che l'Opéra-Comique ci abbia fatto ascoltare da molti anni a questa parte. [...] Il meglio dell'opera sua è nella nota pittoresca, ma questa non si ritrova in pezzi separati, se pure essenziali: l'impressione della terra spagnola, il sentimento del paesaggio, del cielo, del giorno, dell'ora avvolgono in ogni momento l'azione e i personaggi come in un'atmosfera sottile, il pittoresco è intima-

mente legato alla vita del dramma. E pittura e atmosfera hanno un incanto singolarmente intenso. Nessun eccesso di colore, nessuna ricerca dell'effetto brutale: fine sobrietà, gradazioni delicate e precise, discrezione, ottima scelta e buon gusto. La pagina più felice è il finale del primo quadro, che dipinge il crepuscolo di Granada, pagina di penetrante poesia che ha nella sua sensibilità e nel suo melanconico accento qualcosa di intimo e di concentrato.

1914

Con lo scoppio della prima guerra mondiale ritorna in Spagna. Conosce il musicista Jaime Pahissa, suo futuro amico e biografo. Dopo gli studi sul *cante jondo*,¹⁷ inizia a scrivere *El amor brujo* (*L'amore stregone*) per la famosa danzatrice zingara e cantante andaluso-gitana Pastora Imperio (di cui forse si innamorò), che gli aveva richiesto della musica per uno spettacolo di varietà. Falla si mette all'opera, impressionato dai racconti fantastici e da alcune canzoni (*soleares*, *seguiriyas*, *polos*, *martinetes*) di lei e della madre Rosaria la Mejorana. Il lavoro è frenetico, notte e giorno per tutto l'inverno, vista anche l'enorme cura nel comporre, caratteristica di Falla che lo porterà spesso a riprendere e revisionare opere già composte:

A volte ci incaponiamo a far le cose complicate e difficili, invece di attuarle con semplicità e chiarezza.

La materia musicale proveniente dalla tradizione popolare viene integrata da Falla entro una dimensione originale:

Penso, in tutta modestia, che nel canto popolare importa più lo spirito che la lettera. Il ritmo, la modalità e gli intervalli melodici, che determinano le sue ondulazioni e le sue cadenze, costituiscono l'essenziale di quei canti, e il popolo stesso ci dà prova di ciò col variare all'infinito le linee puramente melodiche di quelle canzoni. Dirò anche che l'accompagnamento ritmico o armonico di una canzone popolare ha la stessa importanza della canzone stessa. Bisogna in-



Fotografia di Igor Stravinskij, con dedica a Manuel de Falla. Parigi, 17 maggio 1930.

somma prendere ispirazione direttamente dal popolo, e chi non la pensa così corre il rischio di non realizzare che una pallida copia di ciò che si era proposto di realizzare.¹⁸ Io sono contrario alla musica che prende come base i documenti folkloristici autentici; al contrario credo che sia necessario partire dalle fonti naturali vive e utilizzare le sonorità e il ritmo nella loro sostanza, non per la loro apparenza esteriore.¹⁹

1915

Col sottotitolo di «Scene zingaresche dell'Andalusia», *El amor brujo* debutta il 15 aprile al Teatro Lara di Madrid nella versione originaria per canto e orchestra da camera, ma con modesti consensi, non piacendo né alla critica né al pubblico, ad eccezione dei gitani presenti in sala. Inizierà ad avere successo quando andrà in scena al Teatro Beritza di Parigi, interpretato dalla celebre ballerina Antonia Mercé detta «l'Argentina», in un programma comprendente anche *La carroza del Santo Sacramento* di Goossens e *L'histoire du soldat* di Stravinskij. Successivamente lo rappresenterà l'Opéra-Comique nel 1928. Falla realizzerà una versione pianistica della *Danza rituale del fuoco*, divenuta celebre nell'esecuzione di Rubinstein. Compone le *Siete canciones populares españolas* per canto e pianoforte, eseguite a Madrid; verranno trascritte per violino e pianoforte col titolo di *Suite española*, sia da Paul Kochanski – con cui l'autore aveva tenuto alcuni concerti – che da Ernesto Halffter, l'allievo più importante di Falla.²⁰ Ammalato, viene ricoverato a Cordoba.

1916

Le impressioni sinfoniche per pianoforte e orchestra *Noches en los jardines de España*, dedicate a Viñes, vengono eseguite dall'Orchestra Sinfonica di Madrid diretta da Enrique Fernandez Arbós²¹ con José Cubiles al pianoforte, presente Arthur Rubinstein, che le suonerà molto spesso (Falla le eseguirà nel 1921 alla Queen's Hall di Londra, ricevendo i complimenti da Bernard Shaw). Il 28 marzo, alla Filarmonica di Ma-

drid viene eseguito *El amor brujo*, riorchestrato come balletto con voce (con l'aggiunta di un secondo flauto, due clarinetti, un secondo corno e una seconda tromba), diretto da Bartholomé Perez Casas, con Turina al pianoforte. Falla diventa amico di Stravinskij, insieme visitano Granada:

L'opera di Stravinskij è impregnata di sincerità, della sincerità coraggiosa e indomabile di chi dice quello che sente, senza temere quello che dirà chi non la pensa come lui. La musica di Stravinskij mi fa talora l'impressione di un guanto di sfida lanciato contro quella gente timorata che rifiuta di intraprendere un cammino che non sia stato prima percorso e spianato da una bella quantità di generazioni. [...] In questa sincerità brillano due qualità che determinano l'unità complessiva della sua opera: il carattere nazionale, ritmico e melodico, marcato con forza, e la conquista di nuove sonorità. Seguiamo questo esempio, più prezioso per la Spagna che per qualsiasi altro paese, dato che gli elementi popolari, tradizionali e religiosi della musica russa sono gli stessi che hanno dato origine ai canti e alle danze del nostro popolo.²²

Stravinskij ricorda così il primo incontro con Falla:

Una volta nel 1910, a casa di Cipa Godebski, fui presentato a un uomo ancora più basso di me, modesto e chiuso in sé stesso come un'ostrica. Lo presi per un *homme sérieux*; in effetti la sua natura era la più spietatamente religiosa che abbia mai conosciuto... e la meno sensibile a manifestazioni di umorismo. [...] Penso a lui come al più devoto di tutti i miei amici musicisti.²³ Lo conosco e apprezzo molto l'arte sua, ma egli segue un cammino ben diverso dal mio.²⁴

Falla era noto per il suo carattere mite e umile (modesto al punto da non far stampare il proprio nome sulla copertina delle edizioni del *Sombrero de tres picos* e del *Retablo de maese Pedro*), molto religioso (ma anche superstizioso), soprattutto per l'educazione ricevuta in gioventù:



Pablo Picasso, disegni per i costumi originali del *Sombrero de tres picos*. Londra, 1919.

Quella di voler sostituire la Religione con l'Arte mi è sempre sembrata una delle fantasie più tristi con la quale l'umanità pretende d'ingannarsi. [...] Bisogna abbandonare queste fantasie: solo credendo in Dio e nel Vangelo possiamo vincere l'egoismo, il dolore e la morte, e quelli che non la pensano così non sanno cosa perdono. [...] Orbene, dopo la verità di Dio, la prima è l'Arte.²⁵

Nonostante una così fervente religiosità, non compose pressoché alcun brano sacro, dedicandosi invece ad 'interpretazioni espressive' di composizioni sacre di altri autori, soprattutto Tomas Louis de Victoria. Ipocondriaco, fu tuttavia un accanito fumatore (a scapito della sua salute).

1919

Completata nel 1917 la farsa mimica *El corregidor y la molinara* (diretta da Joaquín Turina al Teatro Eslava di Madrid), col nuovo titolo di *El sombrero de tres picos*, ovvero *Le tricornes*, viene rappresentata per la prima volta dai Ballets Russes all'Alhambra Theatre di Londra nella nuova versione ballettistica con grande orchestra suggerita da Diaghilev, diretta da Ernest Ansermet, con scene e costumi di Picasso e coreografie di Massine. Falla fa ormai parte degli esponenti più noti e autorevoli della musica moderna, maturando una precisa concezione estetica:

Credo che lo studio delle forme classiche della nostra arte, debba unicamente servire a conoscere, attraverso esse, l'ordine, l'equilibrio, la realizzazione spesso perfetta, di un metodo. Penso che dobbiamo servircene per stimolare la creazione di altre nuove forme nelle quali brillino quelle stesse qualità, senza che però mai (a meno di perseguire una particolare idea) ci si serva di esse come un cuoco con le sue pentole e le sue ricette.²⁶ [...] Il presente musicale tende, in certo senso, a unirsi al passato più remoto, allo stesso inizio naturale della musica. [...] La musica più nuova si limita semplicemente a rinnovare quella per tanti secoli dimenticata; ma un rinnovamento,

una resurrezione realizzata in modo tale, che quel corpo che credevamo morto e invece risorto, appare adornato di tutta la ricchezza di ciò che di artistico si è accumulato durante tutti quei secoli. [...] I procedimenti armonici, da soli, non costituiscono in nessun modo l'elemento distintivo della nuova musica; lo spirito sta, più che in ogni altra cosa, nei tre elementi fondamentali della musica: il ritmo, le modalità, e le forme melodiche, al servizio dell'immaginazione... aspirazione a un'arte magnificamente capace di evocare sentimenti, esseri e anche luoghi, con il ritmo e il suono. Il che comporta: l'abbandono delle forme melodiche imperanti nei secoli XVII, XVIII e XIX [...]; l'abbandono più o meno totale delle due uniche scale che sono state usate per tre secoli [...]; la restituzione alla musica dei modi antichi abbandonati e la libera creazione di nuovi modi [...]; la distruzione della forma tradizionale dello sviluppo tematico [...] e tutto ciò all'interno delle grandi divisioni stabilite dal ritmo e dalla tonalità. [...] La musica di Schönberg, in particolare, è atonale ed è senza dubbio a questo grave errore che si deve il senso di sgradevolezza che molte sue composizioni ci procurano. Ma questo errore non è generale, e anzi per fortuna, la maggioranza dei nuovi compositori osservano le leggi tonali, considerandole, a ragione, come immutabili.²⁷

Rifiuta l'incarico di Diaghilev per un balletto su musiche di Pergolesi intitolato *Pulcinella* (che passerà così a Stravinskij). Era impegnato a terminare l'opera comica *Fuego Fatuo*, su musiche di Chopin; nel 1933 adatterà per coro su testo di Verdaguer la prima sezione della seconda ballata di Chopin, col titolo di *Ballada de Mallorca*. L'ultima ricerca sul *cante jondo* è invece la *Fantasia baética* per pianoforte, dedicata ad Arthur Rubinstein, composta su richiesta del pianista dopo un favore offerto da Falla per aiutare Stravinskij in difficoltà economiche. Muoiono entrambi i genitori di Falla, che d'ora in poi vivrà insieme alla sorella Maria del Carmen.

1920

Si trasferisce definitivamente a Granada con la sorella, godendo di una buona situazione economica, grazie ai diritti d'autore e, successivamente, alle prime registrazioni discografiche.²⁸ Per il chitarrista Miguel Llobet compone *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*. Falla fu tra i primi compositori moderni a occuparsi di chitarra:

Strumento ammirevole, tanto sobrio quanto ricco, che con asprezza o con dolcezza si impadronisce dello spirito, e nel quale col passare del tempo si concentrano i valori essenziali di strumenti decaduti la cui eredità raccoglie senza perdere il suo carattere specifico, quello che, come la sua origine, deve al popolo. E come non affermare che, tra gli strumenti a corda con manico, è la chitarra il più completo e ricco per le sue possibilità armonico-polifoniche?²⁹

1922

Insieme a García Lorca e al pittore Manuel Ángeles Ortiz organizza un concorso per l'esecuzione del *cante jondo*, ormai convinto del pericolo di una sua estinzione. In quest'occasione scrive un importante saggio:

Questo tesoro di bellezza – il canto puro andaluso – non solo è in condizioni precarie, ma è anche sul punto di sparire per sempre. E succede ancora oggi di peggio, ossia che, salvo alcuni rari *cantaores* in attività e molto pochi *ex-cantaores* che ormai mancano di mezzi espressivi, ciò che rimane vivo del canto andaluso non è più che una triste e lamentevole ombra di ciò che era e dovrebbe essere. Il canto grave, ieratico di ieri è degenerato nel ridicolo flamenquismo. [...] Non si deve dimenticare che è una qualità essenziale del canto puro andaluso quella che evita tutte le imitazioni dello stile che potremmo chiamare teatrale o da concerto. [...] Si ricordi anche che una grande estensione vocale, vale a dire una voce che comprende molte note, non solo è necessaria per il *cante jondo*, ma che se ne fa un cattivo uso, può essere pregiudizievole al suo più puro stile.³⁰

Falla scrisse spesso sulla musica e sui compositori (Granados, Pedrell, Debussy, Ravel, Stravinskij, Wagner), specialmente prima di trasferirsi in Argentina.³¹

1923

Per un concerto dell'Accademia americana viene invitato a Roma, dove conosce i compositori Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, visita Tivoli e Frascati. Casella lo definì:

il più grande musicista che conti attualmente in Spagna, ed uno dei maggiori anche che possano ammirare gli altri paesi.

A Parigi, nel palazzo della principessa Edmonde di Polignac viene rappresentato *El retablo de maese Pedro [Il teatro dei burattini di mastro Pietro]* – da lei commissionato³² – opera per marionette tratta dal *Don Quixotte* di Cervantes, pensata insieme a García Lorca. Viene diretta dallo stesso autore, con Wanda Landowska al clavicembalo; Falla ne dirigerà anche la prima esecuzione pubblica ai Concerti Wiéner di Parigi (dove figurerà insieme all'*Ottetto* di Stravinskij e alla suite *Etudes* di Milhaud). Non compì studi accademici di direzione d'orchestra, ma vi si avvicinò gradualmente attraverso la propria musica, dirigendola sempre più spesso. Pahissa ricorda che:

in quei concerti, nonostante egli non possedesse interamente la tecnica della direzione d'orchestra, questa spiegò una potenza, un'intensità di accenti che non avrebbe avuto con altri direttori, neppure con i più noti.³³

1925

Si reca a Venezia per il Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Compose il *Concerto per clavicembalo e 5 strumenti*, dedicato a Wanda Landowska («Lei sa fare di un clavicembalo qualcosa come un organo di corde»). D'ora in poi la produzione di Falla si ridurrà cospicuamente. È nuovamente ammalato.



Alfredo Casella, Manuel de Falla e Gian Francesco Malipiero fotografati a Venezia nel cortile di Palazzo Ducale, 1925.



Manuel de Falla fotografato mentre porge la mano a Don Quichotte. Venezia, Festival S.I.M.C., 1932.

1926

El retablo de maese Pedro viene eseguito al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Zurigo. A Parigi l'Opéra-Comique festeggia i cinquant'anni di Falla con la rappresentazione di *La vida breve*, *El amor brujo* ed *El retablo de maese Pedro*. A Barcellona, in occasione di un festival interamente dedicatogli, debutta il *Concerto per clavicembalo*, eseguito da Wanda Landowska insieme al complesso Casals diretto dall'autore. Nasce il progetto per *Atlántida*, imponente oratorio a cui lavorerà per vent'anni, ma senza portarlo a compimento, su libretto di Jacinto Verdaguer – di cui ricorre il cinquantenario – con citazioni bibliche in latino e castigliano.

1928

A Siena esegue il *Concerto per clavicembalo* al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, per la quale si impegna nella costituzione di un comitato spagnolo ad essa afferente (si scioglierà con l'avvento della guerra civile). A Parigi viene insignito della Legion d'onore con un concerto in suo omaggio organizzato dal Ministero delle Belle Arti. Falla ricevette molte onorificenze: cittadino onorario a Siviglia e Granada, presidente dell'Orfeón Donostiarra di San Sebastiano e della Cappella classica di Palma di Maiorca, membro onorario e componente del consiglio della Facoltà delle Arti di Londra, membro straniero della sezione di Belle Arti dell'Institut de France, membro dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, della Reale Accademia di Belle Arti del Belgio, del Consiglio Superiore della Ricerca Scientifica spagnolo, dell'Hispanic Society di New York, dell'Accademia Hispano-Americana di Cadice, del comitato d'onore della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Milhaud gli dedicò l'opera *Cristoforo Colombo*, Poulenc il *Trio* per pianoforte, oboe e fagotto, Malipiero *La bottega del caffè*.

1931

A Londra esegue ancora il *Concerto per clavicembalo*, in presenza di Stravinskij, e dirige *El retablo de maese Pedro*. Soffre di

disturbi nervosi che limitano le sue attività.

1932

Insieme al famoso chitarrista e amico Andres Segovia, viaggia in automobile passando per il Sempione, Verona, Vicenza, Padova fino a Venezia in occasione del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea per dirigerli *El retablo de maese Pedro*, che viene presentato insieme a *Maria Egiziaca* di Respighi e *La grançeola* di Adriano Lualdi.

1934

A Barcellona dirige un concerto in occasione dei festeggiamenti per la prima rappresentazione della *Vida breve* al Teatro del Liceo e dell'*Amor brujo*. È l'ultima apparizione pubblica di Falla in Europa.

1935

Scrive *Homenaje pour le tombeau de Paul Dukas*, per pianoforte, ultima composizione prima di espatriare.

1939

Dopo la guerra civile spagnola e l'instaurazione del regime franchista, con un esilio forzato Falla si trasferisce in Argentina insieme alla sorella, invitato dall'Institucion Cultural Española di Buenos Aires per il venticinquesimo della fondazione. Imbarcatosi per la capitale argentina il 18 ottobre sulla nave Neptunia, si stabilirà ad Alta Gracia,⁵⁴ nella Sierra di Cordoba, consigliatagli per le sue condizioni di salute (numerosi saranno i tentativi del governo spagnolo per convincerlo a ritornare in patria, con ogni tipo di offerta). Rimarrà attivo – ma non per molto – come direttore d'orchestra, componendo pochissimo. È molto ammalato, e costretto a ridurre i propri impegni per la persistenza di disturbi nervosi. *Homenajes*, per orchestra, viene eseguita al Teatro Colón di Buenos Aires, serie di omaggi a musicisti che include la trascrizione delle due composizioni già dedicate a Debussy e Dukas, un brano per Arbós e l'ultima composizione completa di Falla, dedicata a Pedrell e intitolata *Pedrelliana*.

1944

Nascono alcune collaborazioni cinematografiche: la Metro Goldwyn Meyer utilizza una versione per due pianoforti della *Danza del fuoco* dall'*Amor brujo* per il musical *Two Girls and a Sailor*. In USA il film non ebbe successo, mentre venne accolto positivamente in Argentina. Falla lavora a una versione del *Retablo de maese Pedro* per un film argentino, tuttavia mai realizzato.

1946

Il 14 novembre muore nella sua casa di Alta Gracia. Trasportata a Buenos Aires, la salma viaggerà fino a Cadice, dove verrà deposta nella cripta della Cattedrale il 9 gennaio 1947. Il Papa nominerà Falla figlio prediletto della Chiesa. Rimane incompiuto *Atlántida*, completato da Ernesto Halffter su incarico degli eredi e dell'editore Ricordi: la prima esecuzione avverrà a Milano nel 1962 alla Scala (alcuni frammenti erano stati eseguiti a Barcellona nel 1961), e – in veste definitiva – al Festival di Lucerna nel 1976. Falla non fu un compositore prolifico: 47 sono i lavori pervenuti, 15 quelli perduti.

NOTE

¹ Secondo l'usanza spagnola di conservare il cognome materno.

² In spagnolo il cognome è Falla: il 'de' viene usato solo quando nome e cognome figurano insieme.

³ Marmontel fu anche insegnante di Albéniz, Bizet, Debussy.

⁴ La datazione riportata nel catalogo delle opere in *Jaime Pahissa, Manuel de Falla, Ricordi, 1961, riv. 1996* indica l'anno 1891 circa, 1887 secondo il DEUM UTET e Grove, 1885 in *AAVV, Manuel de Falla, a cura di Massimo Mila, Ricordi, 1962*.

⁵ 1892 circa in *Jaime Pahissa, Manuel de Falla, Ricordi, 1961, riv. 1996*.

⁶ Cfr. *AAVV, Manuel de Falla, a cura di Massimo Mila, Ricordi, 1962*.

⁷ La *zarzuela* rappresenta il primo esempio di teatro musicale spagnolo, commistione di canto e recitazione, nata nel Seicento e diventata molto popolare nell'Ottocento.

⁸ Pedrell fondò il moderno dramma musicale spagnolo, restituendo valore al patrimonio musicale nazionale.

⁹ Cfr. *Jaime Pahissa, Manuel de Falla, Ricordi, 1961, riv. 1996*.

¹⁰ *La nostra musica e Felipe Pedrell*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

¹¹ Il primo premio viene vinto dall'omonimo pezzo di Granados.

¹² Cfr. nota 9.

¹³ Gian Francesco Malipiero: *Manuel de Falla e la musica spagnola*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

¹⁴ *Introduzione alla musica nuova in Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

¹⁵ *Note su Ravel*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

¹⁶ Si trattava di *Anima allegra* dei fratelli Quintero, in seguito musicato da Franco Vittadini nel 1921.

¹⁷ Il *cante jondo*, o *hondo* secondo la pronuncia, è il canto popolare andaluso con richiami bizantini, arabi, ebraici e zingani da cui è originato il flamenco, canto dei gitani andalusi. Nel saggio dedicatogli, Falla precisa che «si considera *cante jondo* il gruppo di canzoni andaluse il cui tipo generico crediamo di riconoscere nella così chiamata *següiriya gitana*, dalla quale derivano altre canzoni tuttavia conservate dal popolo e che come i *polos*, i *martinetes* e le *soleares*, possiedono altissime qualità che le distinguono dal gruppo formato dai canti che il popolo chiama *flamencos*».

¹⁸ *La nostra musica*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

¹⁹ *Dichiarazioni pubblicate sulla rivista Excelsior*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti, Ricordi-Mucchi, 1995*.

²⁰ Esiste una versione con orchestra realizzata da Luciano Berio. Charles Koechlin trasse il terzo brano *Asturiana* come esempio in uno dei suoi trattati.

²¹ Enrique Fernandez Arbós fu direttore dell'orchestra sinfonica di Madrid e trascrisse *Iberia* di Albéniz per orchestra.

²² *Il grande musicista del nostro tempo: Igor Stravinskij* in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

²³ Igor Stravinskij e Robert Craft, *Colloqui con Stravinskij*, Torino, Einaudi, 1977.

²⁴ In *Jaime Pahissa, Manuel de Falla, Ricordi, 1961, riv. 1996*.

²⁵ Lettera ad amici cubani, 1958, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

²⁶ Cfr. *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995

²⁷ *Introduzione alla musica nuova*, 1916, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

²⁸ Sono disponibili alcune registrazioni di Falla pianista: *Canciones populares españolas*, *Canzone del fuoco fatuo* da *L'amor brujo*, *Soneto a Cordoba* insieme a Maria Barrientos e il *Concerto per clavicembalo* (EMI CDC7 54836-2).

²⁹ *Prologo alla scuola ragionata di chitarra di Emilio Pujol*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

³⁰ *Il canto jondo*, in *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

³¹ Cfr. *Manuel de Falla, Scritti sulla musica e sui musicisti*, Ricordi-Mucchi, 1995.

³² Allo stesso modo la principessa aveva commissionato musiche per spettacoli di marionette anche a Stravinskij, che compose *Renard*, e a Satie, che scrisse *Socrate* (ma non furono eseguite presso il suo palazzo). Aveva creato una sorta di cenacolo musicale di cui facevano parte anche Ravel, Poulenc e importanti pianisti come Rubinstein, Horowitz, Lipatti e la Haskil.

³⁵ Jaime Pahissa, *Manuel de Falla*, Ricordi, 1961, riv. 1996, pag 25.

³⁴ Alta Gracia dista 38 km da Cordoba e 700 da Buenos Aires. Vi è stato istituito il «Museo Manuel de Falla».



Manuel de Falla fotografato ad Altagracia nella Sierra di Cordoba (Argentina).



Fotografia della casa di Granada dove Manuel de Falla si stabilì nel 1920.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

PERCORSI DI APPROFONDIMENTO

a cura di GILDO SALERNO

- JOHN BRANDE TREND, *Manuel de Falla and Spanish music*, New York, A. Knopf, 1929; St. Clair Shortes, Michigan, Scholarly Press, 1977.
- KURT PAHLEN, *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*, Olten, O. Walter, 1953; Mainz, Schott, 1994.
- LUIS CAMPODONICO, *Manuel de Falla*, Paris, Editions du Seuil, 1959 (traduzione in francese di Françoise Avila), 1980; Barcellona, Edicions 62, 1991.
- JAIME PAHISSA, *Manuel de Falla*, Milano, Ricordi, 1961 (traduzione di Ottavio Tiby). Nuova edizione a cura di Paolo Pinamonti, con trascrizione del carteggio tra Manuel de Falla, Jaime Pahissa e la Ricordi americana, e una completa bibliografia (cui si rimanda per le pubblicazioni più lontane nel tempo e per ulteriori approfondimenti); Milano, Ricordi, 1996.
- *Musica d'Oggi*, IV.V, numero speciale dedicato alla prima rappresentazione assoluta di *Atlántida* di Manuel de Falla, con saggi di F. D'Amico, J. Pahissa, E. Franco, M. Mila; luglio-ottobre 1962.
- EDUARDO MOLINA FAJARDO, *Manuel de Falla y el "cante jondo"*, Granada, Universidad de Granada, 1962; 1976.
- MASSIMO MILA (a cura di), *Manuel de Falla: catalogo delle opere, discografia, letteratura*, con saggi di Melchior de Almagro San Martin, Tomas Andrade de Silva, Luis Campodónico; scritti di Manuel de Falla, Milano, G. Ricordi e C., 1962 («Symposium», 3).
- MANUEL VALLS GORINA, *La musica spagnola después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- ANDRE GAUTHIER, *Manuel de Falla: l'homme et son oeuvre. Catalogue des oeuvres, discographie, illustrations*, Paris, 1966.
- SERGIO MARTINOTTI, *La maturità artistica di Falla*, in *La Musica Moderna*, XXI, Milano, Fratelli Fabbri, 1967, pp. 65-77.
- E. RESCIGNO, *Da Parigi a Madrid. Manuel de Falla*, in *La Musica Moderna*, XXI, Milano, Fratelli Fabbri, 1967, pp. 49-61.
- EUGENIO MONTALE, *In Atlantide con Guido Valcarenghi*, in *Per ricordare Guido Valcarenghi* (a cura di M. Wallmann), Milano, Teregam, 1968, pp. 29-31.
- SUZANNE DEMARQUEZ, *Manuel de Falla*, Philadelphia, New York, Londra, 1968; Da Capo Press, 1985 (traduzione dal francese di Salvator Attanasio).
- MANUEL OROZCO, *Falla. Biografia illustrata*, Barcellona, Destino, 1968.
- JOSÉ MARIA DE CÚLLAR, *Falla: otro español universal*, Madrid, Ediciones PPC, 1968.
- INGRID HERMANN, *Nächte in spanischen Gärten von Manuel de Falla*, in *Das Orchester*, Vol. XVIII/5 (maggio 1970), pp. 218-221.
- CARLOS-JOSÉ COSTAS, *Falla. Cincuenta años después del «Retablo»*, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.
- MANUEL OROZCO, *La Alhambra, el alhambribrismo y Manuel de Falla*, in *Cuadernos de la Alhambra*, IX, 1973, pp. 67-99.
- JUAN ALFONSO GARCIA, *Stravinsky-Falla. Convergencias y divergencias*, in *Tesoro sacro musica*, Vol. LVI/626 (ott.-dic. 1973), pp. 99-103.
- BRUNO TONAZZI, *Considerazioni sull'«Omaggio a Debussy» per chitarra di Manuel de Falla*, in *Il Fronimo*, Vol. II/8 (luglio 1974), pp. 9-15.
- ANDRES RUIZ TARAZONA, *Manuel de Falla:*

-
- un camino de ascesis*, Madrid, Real Musical Editores, 1975.
- ENRIQUE FRANCO, *Manuel de Falla y su obra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1976.
 - FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ, *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española. Siete lecciones en el Instituto de España*, Madrid, Instituto de España, 1976.
 - JOSÉ CASANOVAS, *Manuel de Falla, cien años*, Barcellona, Nuevo Arte Thor, 1976.
 - ANTONIO CAMPOAMOR GONZÁLEZ, *Manuel de Falla, 1876-1946*, Madrid, Sedmay, 1976.
 - RONALD CRICHTON, *Manuel de Falla. Descriptive catalogue of his works*, London, J. & W. Chester/Wilhelm Hansen, 1976 ("Chester Music").
 - FEDERICO SOPEÑA, *Falla, artista cristiano*, in *Revista Arbor*, CCCLXXI, nov. 1976, pp. 191-202.
 - M. PEREZ GUTIERREZ, *El binomio Falla-Ravel o la confluencia enigmática de dos genio paralelos e independientes*, in *Tesoro Sacro-Musical*, IV, ottobre-dicembre 1976, pp. 107-119.
 - J.A. GARCIA, *Manuel de Falla y la música eclesiástica*, in *Tesoro Sacro-Musical*, IV, ottobre-dicembre 1976, pp. 99-106.
 - J.A. GARCIA, *Manuel de Falla y la música eclesiástica*, II, in *Tesoro Sacro-Musical*, III, luglio-settembre 1977, pp. 80-84.
 - J.A. GARCIA, *Manuel de Falla y la música eclesiástica*, III, in *Tesoro Sacro-Musical*, IV, ottobre-dicembre 1977, pp. 99-104.
 - ERNESTO HALFFTER, *Falla en su Centenario. Homenaje en el Centenario de su nacimiento*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
 - ROGER ERNEST FOLTZ, *Pitch organization in Spanish music and selected late works of Manuel de Falla*, Tesi di Laurea, Università del Texas, Austin, 1977.
 - JEAN-MICHEL NECTOUX, *Manuel de Falla, un itinéraire spirituel*, in *Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse*, Vol. 3 (mag.-giu. 1977), pp. 137-142.
 - WIAROLSAW SANDELEWSKI, *La Balata de Mallorca di Chopin-de Falla*, in *Nuova rivista musicale italiana*, Vol. XII/2 (aprile-giugno 1978), pp. 185-191.
 - DAVID BURNETT JAMES, *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, London, Gollancz, 1979.
 - ENRIQUE FRANCO, *En torno a «La vida breve»*, in *Música en España*, VII, dicembre 1980, pp. 21-23.
 - *Epistolario Falla-Rodrigo*, in *Homenaje a Joaquín Rodrigo*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, pp. 24-53.
 - T.H. TSENG, *The Biography of Manuel de Falla y Matheu*, Taiwan, Buffalo Book, 1981.
 - RONALD CRICHTON, *Falla*, London, British Broadcasting Corporation, 1982 («BBC Music Guides»).
 - RONALD CRICHTON, *Manuel de Falla*, in *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, IV, Pamplona, Salvat, 1982, pp. 259-289.
 - ANDREW BUDWIG, «*The three-cornered hat and the Ballets Russes in Spain*», datt., 1982.
 - ANDREW BUDWIG, *Una metodología para el estudio de la Atlántida de Manuel de Falla*, in *Revista de musicología*, I, gen.-giu. 1982, pp. 115-159.
 - *Correspondencia entre Falla y Zuloaga 1915-1942*, Granata, Ayuntamiento de Granata, 1982.
 - FEDERICO SOPEÑA, *Picasso-Falla e Picasso sin Falla*, in *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 70-78.
 - MARIANO PÉREZ GUTIÉRREZ, *Falla y Turina hermanos en el París de sus sueños: la amistad de Falla y Turina documentada a través de sus escritos*, in *Anuario musical, Spain*, Vol. XXXVII (1985), 129.
 - ANTONIO IGLESIAS, *Manuel de Falla: su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1983.
 - RAMON GONZALEZ BARRON, *Religiosidad y polifonía en la obra de Manuel de Falla*, Madrid, Conservatorio Superior de Música de Sevilla-Alpuerto, 1984.
 - ARBIE ORENSTEIN, *Ravel and Falla: an Unpublished Correspondance, 1914-1933*, in *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York-London, W.W. Norton & C., 1984, pp. 335-349.
 - ANDREW BUDWIG, *The evolution of Manuel de Falla's «The three-cornered hat», 1916-20*, in *Journal of musicological research, USA*, Vol. V/1-3 (1984), pp. 191-212.
-

-
- ANDREW BUDWIG, *Manuel de Falla's «Atlántida»: an historical and analytical study*, Tesi di Laurea, Chicago, Università di Chicago, 1984.
 - MANUEL OROZCO, *Manuel de Falla: historia de una derrota*, Barcellona, Destino, 1985.
 - XOSÉ AVIÑO, *Manuel de Falla*, Barcellona, Daimon-Manuel Tamayo, 1985.
 - I. CONCHILLA MARIN, *Les artes plasticas en la vida y obra de Manuel de Falla*, Memoriale de Licenciatura, Granada, Universidad de Granada, 1985.
 - ANGELO GILARDINO, *Manuel de Falla e la chitarra*, in *Il Fronimo*, Vol. XIII/53 (ottobre 1985), pp. 27-35.
 - GILBERT CHASE/ ANDREW BUDWIG, *Manuel de Falla: a bibliography and research guide*, New York, London, 1986.
 - ENRIQUE FRANCO, *Falla y sus mundos*, in *El amor brujo*, Barcellona, Círculo de Lectores, 1986, pp. 11-83.
 - C. SAURA, *El amor brujo*, con saggi di E. Franco, E. Sanz de Soto e C. Saura, Barcellona, Círculo de Lectores, 1986.
 - MARIO H. KOPPERS, *Tonal elements of Andalusian folk music in Manuel de Falla's «Fantasia baetica» (1919)*, in *South African journal of musicology*, Vol. VI/2 (1986), pp. 41-48.
 - ANDREW BUDWIG/GILBERT CHASE, *Manuel de Falla: a bibliography and research guide*, New York, Garland Pub., 1986.
 - ALFREDO ARREBOLA, *El sentir flamenco en Falla y Picasso*, Málaga, Universidad de Málaga, 1986.
 - ANTONIO GALLEGO, *Catalogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de cultura, Direccion general de bellas artes y archivos, 1987.
 - ANTONIO GALLEGO, *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, in *Revista de musicología*, Vol. X, 2 (maggio-agosto 1987), pp. 685-699.
 - M. PEREZ GUTIERREZ, *La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1987.
 - ARTURO REVERTER, *Eine Stimme für ein Volk*, in *Oper Heute, Germany*, Vol. X (1987), pp. 100-114.
 - ANGEL MAYO, «Atlántida»: *Erträumt und versunken*, in *Oper Heute, Germany*, Vol. X (1987), pp. 115-123.
 - ANDREW BUDWIG (trad. da Luca Zoppelli), *Dal «Corregidor» al «Sombbrero»: Falla e i «Ballets Russes» in Spagna*, saggio nel programma di sala di *El corregidor y la molinera*, Venezia, Teatro La Fenice, aprile 1987, pp. 691-700.
 - EMILIO SALA, *Una historia verdadera de un sucedido que anda en romances, escrita ahora tal y como paso*, saggio nel programma di sala di *El corregidor y la molinera*, Venezia, Teatro La Fenice, aprile 1987, pp. 703-705.
 - M. OROZCO DIAZ, *Manuel de Falla*, Barcellona, Salvat, 1988.
 - PAOLO PINAMONTI (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca-Manuel de Falla: el gran teatro del mundo* (con interventi di Meregalli, Querol, Gallego), Venezia, Marsilio, 1988 (Ex-libris del Vicenza-Festival).
 - FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ (a cura di), *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*, Santander, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Santuola y López, 1988.
 - FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ, *Vida y obra de Falla*, Madrid, Turner, 1988.
 - FERNANDO GARCÍA SÁNCHEZ, *La correspondencia inédita entre Manuel de Falla y José María Pemán (1929-1941)*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez, 1988.
 - AMALIA ROALES-NIETO, *Manuel de Falla et Paris (1907-14)*, in *Revue internationale de musique française*, Vol. 26 (giu 1988), pp. 85-92.
 - ANTONIO GALLEGO, *Manuel de Falla, folclorista: Cantares de Nochebuena*, in *Ritmo*, 594 (dicembre 1988), pp. 229-231.
 - ANTONIO GALLEGO, *Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad*, Madrid, CADUP Estudios, 1989.
 - C. MAURER (a cura di), *Federico García Lorca y Manuel de Falla, Epistolario*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.
 - D.N. MORRISON, *Influences of Impressionist Tonality on Selected Works of Debussy, Griffes, Falla and Respighi*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilm International, 1989.
 - FIAMMA NICOLÒDI, *Federico García Lorca,*
-

-
- Manuel de Falla e la musica, in L'impossibile/possible di Federico García Lorca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 229-249.
- PAOLO PINAMONTI (a cura di), *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*, Firenze, L. S. Olshchki (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 21), 1989. Contiene saggi di Budwig, Casares Rodicio, Crichton (su *El amor brujo*), Crivilleé I Bargello, Gallego, García De Paredes, Lesure, Nicolodi, Pahlen, de Persia, Pinamonti, Rattalino, Ruggenini, Sala (sulla prima della *Vida breve*), Salvetti (*La vida breve*), Sasportes, Sopena Ibañez, Stoianova, Testa, Vinay.
 - JORGE DE PERSIA, *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1989.
 - IMMACULADA QUINTANAL SÁNCHEZ, *Manuel de Falla y Asturias: consideraciones sobre el nacionalismo musical*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.
 - PIET DE VOLDER, *Simbolismo y ritualismo en Atlantída, Oedipus Rex y Cristóbal Colón: una comparación conceptual*, in *Revista de musicología*, Vol. XII, 1 (gennaio-aprile 1989), pp. 137-147.
 - MICHEL RIGONI, *Nuits dans les jardins d'Espagne de Manuel de Falla: de la couleur locale au classicisme*, in *Analyse musicale*, 18 (gennaio 1990), pp. 49-53.
 - MICHEL RIGONI, *Manuel de Falla: Concerto pour clavecin*, in *Analyse musicale*, 21 (novembre 1990), pp. 55-64.
 - THOMAS GARMS, *Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1990.
 - ANTONIO GALLEGO, *Manuel de Falla y «El amor brujo»*, Madrid, Alianza, 1990.
 - DANA RAGSDALE, *The revival of the harpsichord in the twentieth century with particular attention to the harpsichord concerti of Manuel de Falla and Francis Poulenc*, diss. dott., University of Cincinnati, 1990.
 - RODOLFO HALFFTER, *Cartas inéditas de Rodolfo Halffter a Manuel de Falla*, in *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, 35 (luglio-settembre 1990), pp. 8-14.
 - ANTONIO GALLEGO, *Nuevas obras de Falla en América: «El canto a la estrella» de «Los Pirineos» de Pedrell*, in *Interamerican Music Review*, Vol. XI, 2 (primavera-estate 1991), pp. 85-101.
 - GENEVIÈVE BERNARD-KRAUSS, *Manuel de Falla und Federico García Lorca*, Kassel, Bärenreiter, 1991 («Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag»).
 - JORGE DE PERSIA, *Manuel de Falla: Imágenes de su tiempo*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.
 - ANTONIO GALLEGO, *Manuel de Falla y el Conservatorio. Cuatro lecciones magistrales*, Madrid, Conservatorio Superior de Musica, 1992.
 - J. C. HOFFELE, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.
 - D. GARETH WALTERS, *Thematic metamorphosis in Falla's «El amor brujo»*, in *The music review*, Vol. LIII, 2 (maggio 1992), pp. 137-144.
 - JEAN-CHARLES HOFFELÉ, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.
 - YOLANDA ACKER, *Manuel de Falla and Ernesto Halffter: A view from their correspondence*, in *Context*, 4 (estate 1992-93), pp. 35-41.
 - PAOLO PINAMONTI (a cura di), *Manuel de Falla. Scritti sulla musica e i musicisti*, con un saggio inedito di Gian Francesco Malipiero, Milano, Ricordi-Mucchi, 1993.
 - STEFANO ROSSOMANNO, *Manuel de Falla e la chitarra*, Tesi di Laurea dott. in Storia della Musica, Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1993 (relatore F. Degrada).
 - *Manuel de Falla, musicien*, numero monografico di *Poesía: revista ilustrada de información poética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
 - DEBORAH JEAN DOUGLAS-BROWN, *Nationalism in the songs sets of Manuel de Falla and Enrique Granados*, diss. dott., University of Alabama, 1993.
 - ANTONIO RUIZ-PIPO, *Catalogne de l'oeuvre de Manuel de Falla*, Paris, Eschig, 1993.
 - MIGUEL MANZANO ALONSO, *Fuentes populares en la música de «El sombrero de*
-

-
- tres picos*» de Manuel de Falla, in *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, Vol. IX, 1 (1993), pp. 119-144.
- JORGE DE PERSIA, *Archivo Manuel de Falla at Granada*, in *Fontes artis musicae*, Vol. XL, 2 (aprile-giugno 1993), pp. 115-119.
 - MICHAEL CHRISTOFORIDIS, *Manuel de Falla y la guitarra flamenca*, in *La Cana: revista de flamenco*, n. 4, 1993, pp. 40-44.
 - MICHAEL CHRISTOFORIDIS, *Manuel de Falla on Romanticism: insights into an uncited text*, in *Context*, n. 6 (estate 1993-1994), pp. 26-31.
 - YOLANDA ACKER, *Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46*, in *Revista de musicología*, Vol. XVII, 1-2 (gennaio-dicembre 1994), pp. 97-176 (Halffter e Falla, loro corrispondenza e corrispondenza Falla-Salazar).
 - MARIACRISTINA GIORGI (a cura di), *Manuel de Falla: catalogo delle opere pubblicate da G. Ricordi & C.*, Milano, Ricordi, 1994.
 - VLADIMIR JANKELEVITCH, *Écrits sur la musique*, Paris, Seuil, 1994.
 - DIANA GAIL ALLAN, *Cante jondo: An aesthetic force as reflected in Manuel de Falla's «Siete canciones populares españolas»*, diss. dott., University of Texas, Austin, 1994.
 - C. A. HESS, *Manuel de Falla's «The Three-cornered Hat» and the Advent of Modernism in Spain*, University of California, Davis, 1994.
 - Y. NOMMICK, *Manuel de Falla: «La vida breve» de 1905 à «La vida breve» de 1913. Genèse et évolution d'une oeuvre*, in *Mélanges de la Casa de Velazquez*, XXX, 3, 1994, pp. 71-94.
 - JORGE DE PERSIA, *Falla, Ortega y la renovación*, in *Revista de Occidente*, n. 156, 1994, pp. 102-116.
 - J.BERGAMIN - M. DE FALLA, *El epistolario 1924-1935*, Valencia, Ed. Nigel Dennis, 1995.
 - MICHAEL CHRISTOFORIDIS, *De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla*, in *Cahiers Debussy*, n. 19, 1995, pp. 69-76.
 - ELIZABETH ANNE SEITZ, *Manuel de Falla's years in Paris, 1907-1914*, Tesi di Laurea, Boston University, 1995.
 - CAROL A. HESS, *Manuel de Falla's The three-cornered hat and the right-wing press in pre-Civil War Spain*, in *The journal of musicological research*, Vol. XV, 1-2, 1995, pp. 55-84.
 - JOSÉ LUIS GARCIA DEL BUSTO, *Falla*, Madrid, Alianza, 1995.
 - JAVIER SUAREZ-PAJARES (a cura di), *Iconografía Manuel de Falla, 1876-1946: la imagen de un músico*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1995.
 - GEMMA PÉREZ ZALDUONDO, *El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938- 8 de agosto de 1939)*, in *Revista de musicología*, Vol. XVIII., 1-2 (gennaio-dicembre 1995), pp. 247-273.
 - CRISTINA URCHUEGUÍA SCHÖLZEL, *Aspectos compositivos en las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla (1914/15)*, in *Anuario musical: revista de musicología del C.S.I.C.*, Vol. LI (1996), pp. 177-201.
 - SABINA PRÜSER, *«Esta verdadera historia»: Die Vertonung von Prosa - Eine besondere Art des Sprechgesangs am Beispiel von Manuel de Fallas «El Retablo de Maese Pedro»*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1996, pp. 194-210.
 - MATTHIAS KASSEL, *Manuel de Falla: Concerto for harpsichord (or piano) and flute, oboe, clarinet, violin and violoncello, 1923-26*, in *Canto d'amore: Classicism in modern art and music, 1914-1935*, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 202-205.
 - ULRICH MOSCH, *Manuel de Falla: The three-cornered hat, 1917-19*, in *Canto d'amore: Classicism in modern art and music, 1914-1935*, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 217-221.
 - GIANMARIO BORIO (tradotto da Laurie Schwartz), *Avantgarde and Classicism: An antithesis?*, in *Canto d'amore: Classicism in modern art and music, 1914-1935*, Basel, Paul Sacher Stiftung, 1996, pp. 368-372.
 - MARIANO PÉREZ GUTIÉRREZ, *La temática popular en la etapa parisina de Manuel de Falla*, in *Música y educación: revista*
-

-
- trimestral de pedagogía musical*, Vol. IX (aprile 1996), pp. 17-43.
- NANCY LEE HARPER, *Rodolfo Halffter and the superposiciones of Manuel de Falla*, in *Ex tempore: a journal of compositional and theoretical research in music*, Vol. VIII, 1 (estate 1996), pp. 57-91.
 - PAOLO PINAMONTI, *Manuel de Falla in the fiftieth anniversary of his death*, in *Ricordi oggi: Classic and contemporary music news*, Vol. X (ottobre 1996), port.
 - ROBERT L. PARKER, *A Falla champion in Mexico: Carlos Chávez*, in *Revista de musicología*, Vol. XIX, 1-2 (gennaio-dicembre 1996), pp. 227-237.
 - *Manuel de Falla: Siete espacios para la escena*, con saggi di S. de Castro, E. Franco, A. Gallego, J. De Persia, R. Salas; Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996.
 - M. OROZCO DIAZ, *Granata y Manuel de Falla*, Granata, Ayuntamiento, 1996.
 - ANNA RITA ADDESSI, *Claude Debussy e Manuel de Falla: un caso di influenza stilistica*, Bologna, CLUEB, 2000.



Pablo Picasso, ritratto di Manuel de Falla. Collezione dell'artista. Parigi, 1920.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

JOSEP PONS

Anima di due tra i più interessanti progetti musicali nati in Spagna in questi ultimi anni, l'Orchestra da Camera del Teatro Lliure e l'Orchestra Città di Granada, Josep Pons, impegnato anche in qualità di Direttore Principale e Artistico della Giovane Orchestra Sinfonica della Catalogna e Primo Direttore Ospite del Gran Teatro del Liceo di Barcellona, è un artista regolarmente invitato da molte orchestre spagnole ed europee. Le sue produzioni operistiche – *Il barbiere di Siviglia*, *The Light House* di Maxwell Davies, *Il giro di vite* di Britten, *Pepita Jiménez* di Albéniz, *La voce umana* di Francis Poulenc, *Atlántida*, *La vita breve* ed *Il cappello a tre punte* di Manuel de Falla – e le sue registrazioni discografiche hanno infatti sempre ottenuto prestigiosi consensi e preziosi riconoscimenti ufficiali (Diapason d'Or, Choc de la Musique, Cannes Classical Awards).

HERBERT WERNICKE

È considerato uno dei maggiori registi del panorama internazionale. Ha studiato pianoforte, flauto e direzione d'orchestra al Conservatorio di Brunswick e scenografia all'Accademia di Monaco di Baviera. Dopo esser stato scenografo e costumista a Landshut e Wuppertal, ha firmato la sua prima regia d'opera nel 1978, *Belshazzar* di Händel. A Darmstadt ha messo in scena *Alceste* di Lully e *Juditha triumphans* di Vivaldi, mentre all'Opera di Stato della Bavaria ha lavorato in *Judas Maccabeus* di Händel e nell'*Olandese volante*. Seguirono poi *Hipolyte et Aricie*, *Montezuma*, nonché *Obe-*

ron alla Deutsche Oper di Berlino in collaborazione con il Festival di Schwetzingen, *Der Kreidekreis* di Zemlinsky e un anno più tardi *I maestri cantori di Norimberga* sotto la direzione di Christoph von Dohnányi all'Opera di Stato di Amburgo nel 1985. Tra il 1984 e il 1987 Herbert Wernicke elaborò per il Teatro di Stato di Kassel un ciclo sull'idea barocca «dell'età dell'oro». Ha quindi presentato *I racconti di Hoffmann*, *Elettra* e *Mosé e Aronne* all'Opera di Francoforte. Nel 1987 ha messo in scena all'opera di Stato di Amburgo e a Schwetzingen *Le Cinesi* ed *Eco e Narciso* di Gluck, ad Amsterdam *Il castello del principe Barbablù* e a Parigi *I maestri cantori di Norimberga*. Punto focale del 1991 è stato l'allestimento dell'*Anello del Nibelungo* a Bruxelles, con la direzione di Sylvian Cambreling; nel 1993 seguì *La Calisto* di Cavalli con René Jacobs. Per il Festival di Salisburgo Wernicke ha messo in scena nel 1995 l'*Orfeo* di Monteverdi e nel 1994, in collaborazione con il Festival di Pasqua, *Boris Godunov*, *Il cavaliere della rosa*, *Fidelio* (con George Solti) e *Don Carlo*. La maggior parte degli impegni artistici di Wernicke si sono recentemente spostati a Basilea, città dove vive dal 1990. Dopo *Il ratto dal serraglio* e *Simon Boccanegra* (1984) sono seguite nel 1988 cinque operette con l'adattamento dello stesso Wernicke, quindi *Salome*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Carmen*, *Theodora* ed *Alcina* di Händel. Ha curato la regia, le scene e i costumi per *Satyricon* di Maderna andato in scena nel 1998 al Teatro Goldoni e per *Aus Deutschland* di Kagel presentato nel 1999 al PalaFenice.

NATALIA FERRANDIZ QUESADA

Iniziata alla danza spagnola da Conchita Álamos, dopo un periodo di perfezionamento a Madrid con maestri di fama quali Ciro, Rosa Naranjo, Elvira de Andres, Manolete, Natalia Ferrandiz Quesada ha lavorato con famose compagnie del suo paese per produzioni (*Pasión flamenca*, *La Canción del Olvido*, *Cachorro*, *Imágenes flamenca*) presentate in Spagna e all'estero. Ha interpretato il ruolo principale in *Aires de Villa y Corte* (coreografia creata su musiche di José Nieto) ed è stata la Molinera nel *Cappello a tre punte* di Falla curato da José Antonio. Danza con il Nuevo Ballet Español, di cui è étoile e con il quale ha realizzato *Infinito*, *Canela y fuego*, *Musa*, *Don Orillas* e *Sangre Flamenca*, tutte produzioni che hanno riscosso grande successo. Nel 1997 ha ballato in *Carmen* rappresentata all'Arena di Verona e firmata registicamente da Franco Zeffirelli.

GINESA ORTEGA CORTES

Dedicatasi al flamenco fin da piccola, negli anni ha perfezionato un percorso artistico di alto profilo. Dopo aver inciso *L'amore stregone*, tra il 1990 ed il 1995 lavora insieme al gruppo teatrale La fura del baus, accompagnandolo in una tournée mondiale. Nel biennio compreso tra il 1994 ed il 1996 si dedica principalmente alla circuitazione dell'*Amore stregone*, collaborando con orchestre europee e statunitensi. Festival dedicati alle nuove voci del flamenco accolgono sempre più frequentemente le sue esibizioni, che le fruttano riconoscimenti e

premi. Dopo la sua seconda uscita discografica dal titolo *Oscuria*, nel 1999 viene chiamata, in qualità di *cantaora*, a far parte dello spettacolo *Soul* della compagnia di Joaquín Cortés. Più recentemente Ginesa Ortega Cortes ha rappresentato *L'amore stregone* nelle principali città della Spagna e ha tenuto concerti in Europa.

SONIA THEODORIDOU

Ha studiato in Grecia nella classe di canto di Papalexopoulou; premiata dalla Fondazione «Maria Callas», si è perfezionata con Vera Rosza a Londra. Attiva in Europa ed in Giappone in ambito concertistico, vanta importanti collaborazioni con prestigiose istituzioni quali la Staatsoper e la Deutsche Oper di Berlino, il Nationaltheater di Monaco, la Deutsche Oper am Rhein, il Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, il Théâtre Chatelet di Parigi, l'Opéra di Lione e di Montpellier, il Theater-Basel, il Teatro Comunale di Firenze. Ha lavorato con direttori del calibro di Sawallisch, Mehta, Pappano, Jacobs, Bertini, Viotti e ha effettuato incisioni discografiche.

CECILIA DIAZ

Ha vinto il Concorso Operalia ed ha tenuto concerti in tutto il mondo al fianco di Plácido Domingo. Ha debuttato al Teatro Colón vestendo i panni di Charlotte nel *Werther* di Massenet; in seguito quel palcoscenico l'ha accolta in interpretazioni del *Don Carlo*, dell'*Incoronazione di Poppea* (con René Jacobs), del *Faust* di Gounod, di *Sansone e*

Dalila, di *Francesca da Rimini* di Zandonai. Inoltre ha cantato *Adriana Lecouvreur*, *Carmen*, *Doña Francisquita* (a Washington e a Madrid). Regolarmente impegnata nel repertorio cameristico e oratoriale, Cecilia Diaz ha ricevuto diversi premi e riconoscimenti.

MABEL PERELSTEIN

Il mezzosoprano spagnolo, dopo essersi affermata in vari concorsi internazionali, ha indirizzato la sua attività professionale nel mondo dell'opera, dei recital solistici e dell'oratorio, spaziando dal Barocco al repertorio contemporaneo. Ha cantato *L'amore stregone* a Vienna e a Parigi (con Dutoit), il *Requiem* di Verdi, la *Seconda*, la *Terza* e l'*Ottava Sinfonia* di Mahler, l'*Alexandr Nevskij* ad Oslo, *Le roi David* di Honegger a Madrid. Ha preso parte a produzioni di *Werther*, *Carmen*, *Adriana Lecouvreur*, *Medea*, *Boris Godunov*, *Madama Butterfly*, e si è particolarmente dedicata a Verdi (*Rigoletto*, *Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Falstaff*).

ERLA KOLLAKU

Si è perfezionata all'Accademia Lirica di Mantova con Gianni Raimondi, Iris Adami Corradetti e Katia Ricciarelli ed all'Accademia Chigiana con Carlo Bergonzi. Ha vinto diversi concorsi internazionali, tra i quali il «Toti dal Monte» per il ruolo di Lisa nella *Sonnambula* allestita al Comunale di Treviso (in seguito interpretata anche a Las Palmas). Ha cantato nell'*Edgar*, in *Orfeo ed Eu-*

ridice, in *Falstaff* alla Fenice, nella *Bohème*, in *Elisir d'amore* a Cagliari. Ha inoltre partecipato alla tournée del Teatro La Fenice a Varsavia con il *Don Carlo*. Tiene concerti in Italia ed all'estero.

OLGA SCALONE

Ha conseguito i diplomi in pianoforte e canto lirico e si è perfezionata ai corsi promossi dal Mozarteum di Salisburgo. Il soprano abruzzese rivolge i suoi interessi musicali all'opera italiana (*Manon Lescaut* a Milano, *I pagliacci*) ed alla musica del Novecento (recentemente ha inciso il *Lamento* di Hartmann), con particolare attenzione alla produzione cameristica italiana. Lo scorso anno ha cantato nella *Volpe astuta* al PalaFenice.

GISELLA PASINO

Vanta una notevole produzione discografica ed un ampio repertorio – comprendente opere di Paisiello, Bellini, Donizetti, Verdi (dopo il debutto in *Aida* a Roma, esso si è arricchito con altri ruoli quali Preziosilla, Fenena, Maddalena, Azucena ed Eboli), Puccini, Cilea, Mascagni, Bizet – che ha interpretato in importanti teatri europei e giapponesi. Tra le varie esibizioni, ricordiamo i successi ottenuti da Gisella Pasino in *Cristoforo Colombo* di Franchetti accanto a Renato Bruson a Francoforte e in *Carmen* ad Aachen.

CESAR HERNANDEZ

Il debutto nella *Bohème* alla New Jersey State Opera House gli è valso una serie di inviti in numerosi teatri del Sud e del Nord America; in seguito all'esibizione a Spoleto in *Goya* di Menotti ha stabilito strette relazioni anche con istituzioni italiane ed europee. Protagonista di un'eterogenea discografia, nella stagione 1997-1998 è stato tra l'altro Cavaradossi a Stoccolma, Hoffmann a Porto Rico, Don José a Parigi, Macduff a Genova. Più recentemente ha cantato in *Tosca* a Toronto, a Copenhagen, a Berlino e a Bruxelles (sotto la bacchetta di Antonio Pappano), *Don Carlo* a Siviglia, *Carmen* a Monte Carlo, a Madrid, alla New Jersey Opera e all'Arena di Verona, *Margarita la tornera* al Teatro Real di Madrid

ENRIQUE BAQUERIZO

I successi ottenuti nei teatri d'opera di Detroit, San Diego, San Louis, Chicago, New York, Buenos Aires, Madrid, Londra lo hanno imposto all'attenzione internazionale. Il suo repertorio annovera varie opere (*I pagliacci*, *Armide*, *Le nozze di Figaro*, *Adriana Lecouvreur*, *Fedora*, *Madama Butterfly*) e diversi programmi concertistici. Nel 1992-1993 si è esibito nei principali festival europei ed ha inoltre ottenuto favorevolissime accoglienze in *Carmen* a Barcellona e nel *Retablo de maese Pedro* a Londra. Insieme ad Alfredo Kraus nel *Werther* di Massenet a Siviglia nella stagione 1997-1998 (l'anno scorso con Domingo), Enrique Baquerizo ha cantato a Lione, Venezia, Sydney, Vienna, Lipsia e ha inaugurato la stagione del Teatro Real di Madrid con *Di-*

vinas Palabras di García Abril. Tra le sue incisioni ricordiamo *La verbena de la Paloma*, *La Dolores*, *La tabernera del puerto* e *Goyescas*, *La vida breve* di Falla e la *Decima Sinfonia* di Villa-Lobos.

JOSÉ DE LA MARGARA

Cresciuto in un ambiente intriso di flamenco, fin da bambino dimostra un particolare attaccamento a quest'arte. Debutta professionalmente a 16 anni come *cantaor* nel gruppo Al-Karin; successivamente entra a far parte di compagnie di grandi ballerini, come Manolete, El Güito, La Tati, con le quali partecipa ad importanti rassegne e tournée in Europa ed in Giappone, dove si stabilirà e svolgerà un'intensa attività didattica e creativa (ricordiamo il lavoro intitolato *La pasión*). Tornato in Spagna collabora con il ballerino Antonio Canales e partecipa a rinomati festival ed incontri culturali.

JOSÉ JULIÁN FRONTAL

Perfezionati gli studi a Madrid, a Bucarest e a Filadelfia e affermatosi in vari concorsi internazionali, José Julián Frontal ha lavorato in molti teatri spagnoli, europei ed americani, spaziando dal repertorio delle zarzuela (tra le altre cose sottolineiamo un concerto alla Carnegie Hall di New York) a quello delle opere di tradizione (a proposito ricordiamo le sue esibizioni in *Don Pasquale*, nella *Cambiale di matrimonio*, nella *Bohème*, nel *Barbiere di Siviglia*, in *Turandot*, nel *Trovatore*, nel *Turco in Italia*).

IORIO ZENNARO

Compiuti gli studi al Conservatorio «B. Marcello» di Venezia, ha debuttato nel 1980 nella città lagunare in *Bastiano e Bastiana*. La vittoria nel concorso internazionale «Enrico Caruso» gli aprì le porte di numerosi teatri italiani e stranieri nei quali ha avuto l'opportunità di interpretare sia opere poco conosciute o dimenticate sia lavori di repertorio, dedicandosi spesso al repertorio rossiniano (*Armida, Otello, Ricciardo e Zoraide, Mosè in Egitto, Il signor Bruschino, La cambiale di matrimonio, Il turco in Italia, L'occasione fa il ladro, Le comte Ory, L'inganno felice*) e stabilendo importanti collaborazioni. Ha recentemente cantato in *Billy Budd* al PalaFenice.

MARIO GUGGIA

Ha debuttato nella stagione 1958-1959 al Teatro Nuovo di Milano vestendo i panni di Rodolfo. Vincitore del Concorso per il Centro di avviamento al teatro lirico organizzato alla Fenice, ha cantato in importanti teatri in Italia ed all'estero, in particolare alla Staatsoper di Vienna dove è rimasto per sette anni. Sotto la bacchetta di prestigiosi direttori (Gavazzoni, Karajan, Bernstein, Prêtre), ha interpretato importanti ruoli del repertorio lirico (Nemorino, Elvino, il Duca, Alfredo, Rodolfo, Cavaradossi, Conte di Almaviva). Ha collaborato con diverse reti radiotelevisive.

DANIELE GASPARI

Veneziano, finalista di vari concorsi e vincitore dell'As.Li.Co. nel 1991-1992, ha interpretato *Il filosofo di campagna, Il barbiere di Siviglia, Il matrimonio segreto, Il turco in Italia, Il mondo della luna* di Paisiello (con Enzo Dara), *Elisir d'amore*. Attivo anche in produzioni di musica sacra, ha collaborato con prestigiose istituzioni, lavorando con rinomati direttori d'orchestra e registi. La scorsa estate ha partecipato al Festival della Valle d'Itria nelle opere *Roland* di Piccini e nell'*Otello* di Rossini.

ANDRÉ LEMBLÉ

Nato a Basilea nel 1954, André Lemblé è uno dei più conosciuti chitarristi di flamenco svizzeri. Il suo modo di interpretare il flamenco, che lui stesso definisce musica ricca di forza e passione, insiste sulla brillantezza ritmica, tecnica che il pubblico ha potuto ammirare nei suoi numerosi concerti.

LUIGI BASSI

Approfondita l'esperienza musicale sotto la guida di maestri quali Manolo Sanlúcar, Gerardo Nuñez, Tomatito, Luigi Bassi ha suonato con diversi gruppi (Flamenco festero y Rumba fiesta, Gipsy Legende), accompagnando cantanti e ballerine: dal 1994 collabora stabilmente con Alicia Vargas. Nel 1997 ha inciso un CD insieme a musicisti svizzeri; nel 1998 ha suonato in *iAy Amor!* al Teatro de la Monnaie di Bruxelles.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Mario Messinis, *sovrintendente*

Paolo Pinamonti, *direttore artistico*

Isaac Karabtchevsky, *direttore musicale*

Jeffrey Tate, *primo direttore ospite*

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente Paolo Costa

consiglieri: Giorgio Brunetti, *vicepresidente*

Giorgio Pressburger

Pietro Marzotto

Angelo Montanaro

Mario Messinis, *sovrintendente*

segretario Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Sandra Pirruccio

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2000

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

JEFFREY TATE

primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico

Giuseppe Marotta*

maestri di sala

Stefano Gibellato *

Roberta Ferrari ♦

maestri di palcoscenico

Silvano Zabeo*

Ilaria Maccacaro ♦

Maria Cristina Vavolo

maestro suggeritore

Pierpaolo Gastaldello ♦

maestro alle luci

Gabriella Zen*

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Andrea Crosara
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Giselle Curtolo
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volckaert
Roberto Zampieron

Viole

Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Elia Vigolo • ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Marco Dalsass • ♦
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦
Carlo Teodoro ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan ♦

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga ♦

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ♦
Claudio Cavallini ♦

Arpe

Brunilde Bonelli • ♦
Antonella Ferrigato

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

Chitarra

Andrea Menafra

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Rossana Sonzogno
Elisa Savino ◆

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Paola Rossi
Orietta Posocco ◆
Cecilia Tempesta ◆
Laura Zecchetti ◆
Francesca Poropat ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Roberto De Biasio ◆
Dario Meneghetti ◆
Luigi Podda ◆
Marco Spanu ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ◆

◆ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

responsabile allestimenti scenici
Massimo Checchetto ♦

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto macchinisti
Valter Marcanzin

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

capo reparto sartoria
Maria Tramarollo

responsabile falegnameria
Adamo Padovan

responsabile tecnico
Vincenzo Stupazzoni ♦

responsabile archivio musicale
Gianluca Borgonovi

responsabile ufficio economato
Adriano Franceschini

responsabile ufficio segreteria artistica
Vera Paulini

responsabile ufficio promozione e decentramento
Domenico Cardone

responsabile ufficio produzione
Lucia Cecchelin

*responsabile ufficio ragioneria
e contabilità*
Andrea Carollo

responsabile ufficio personale
Lucio Gaiani

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra
Tebe Amici ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro
Oscar Gabbanoto
Vittorio Garbin

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Vladimiro Piva
Thomas Silvestri
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca ♦
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tileti
Alessandra Toffolutti ♦
Francesca Tondelli
Anna Trabuio ♦
Irene Zahtila
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine