

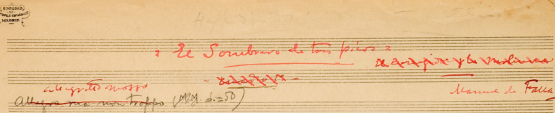
A black and white portrait of Manuel de Falla, an elderly man with a serious expression. He is wearing a dark suit, a white shirt, a dark bow tie, and a dark fedora hat. His hands are clasped in front of him, holding a walking stick. The background is a dark, textured grey.

MANUEL DE FALLA

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA
EL SOMBRERO DE TRES PICOS

ORQUESTA
FILARMÓNICA
DE MÁLAGA

JOSÉ MARÍA
MORENO VALIENTE



Partitura manuscrita de **El sombrero de tres picos**. Procede de una partitura de **El corregidor y la molinera** reorquestada.
© Archivo Manuel de Falla

26

FALLA / PICASSO: UNA INSPIRACIÓN ESPAÑOLA

La arqueología común

A la hora de explorar la personalidad musical de Picasso en todas sus facetas, tarea por otra parte titánica, la figura de Manuel de Falla destaca como un pilar esencial mucho más allá del acontecimiento que supuso el estreno del ballet “Le Tricorne” en el Alhambra Theatre de Londres el 21 de julio de 1919. Ahora que España conmemora con especial despliegue los cincuenta años de la muerte del pintor malagueño, cabría reivindicar a Manuel de Falla como el argumento clave que permitió a Picasso reconectar con una españolidad fértil, legendaria y a la vez plena de modernidad, en la que se sentía particularmente cómodo. Es más, sin la partitura de **‘El sombrero de tres picos’**, la evolución de esa españolidad en la obra de Picasso, asumida como un barbecho de extracción inacabable, habría sido inevitablemente distinta desde ‘Guernica’, cuando la Historia exigió un marco trágico a cualquier tentativa alegórica al respecto. Por otra parte, si el alumbramiento del cubismo como nuevo mecanismo de traducción de

la experiencia a la creación trascendió los límites plásticos para contaminar todas las artes, visuales, literarias y musicales, es de justicia reivindicar a Falla como uno de los compositores más audaces a la hora de articular esta contaminación desde una perspectiva verdaderamente visionaria, mucho más allá de la consabida etiqueta nacionalista que, por cierto, convendría revisar por sus cada vez más indeseables efectos acomodaticios. Es razonable considerar que el gaditano incorporara la huella cubista a su quehacer compositivo, especialmente notable en texturas a menudo insospechadas y en sus sugerentes tentativas armónicas, tras su llegada a París en 1907, el mismo año reservado en la historia del arte al nacimiento del cubismo: su partitura para ‘La vida breve’, estrenada en Niza en 1913, por mucho que comenzara a trabajar en ella ya desde 1905, revela hasta qué punto no fueron tanto Stravinsky, Fauré ni Ravel sus influencias principales de aquel periodo, sino el mismo Picasso; o, cuanto menos, la fórmula magistral que en Picasso se contenía. No en vano ambos creaban desde la tensión subyacente entre el legado tradicional español y los lenguajes que demandaba

el nuevo paradigma social, económico y político en Europa, inestable, masificado, marcado por la incertidumbre y cómplice de una deshumanización que sólo tres años después del estreno de **'El sombrero de tres picos'** supo cristalizar en lo literario T. S. Eliot con 'La tierra baldía'. Para estar a la altura del desarrollo brutal de este paradigma, el cubismo se vio obligado a culminar su apogeo de manera fulminante y en poco tiempo, tal y como sucedió. El estallido de la Primera Guerra Mundial que devolvió a Falla a España demostró que la nueva aproximación a la realidad vaticinada por el cubismo era justa y necesaria: sólo le había faltado el ingrediente trágico. Hasta el mismo advenimiento de la catástrofe, por tanto, resultaba muy difícil a cualquier creador de la órbita parisina escapar de la influencia del cubismo, pero no todo el que aceptó esta influencia supo sacar el mejor provecho, y aquí convendría situar a Falla en la primera línea de la recepción musical del fenómeno. No hay que olvidar que el cubismo preconizaba una nueva mirada a los elementos no sólo cotidianos, sino también, en gran medida, tradicionales, preservados como testimonios de un pasado ahora distinguido como factor

de innovación y ruptura, y es aquí donde Falla personaliza esa intuición musical de Picasso mejor que nadie; seguramente mejor, incluso, que el propio Stravinsky, al menos dada la evidencia de que aquí los testimonios eran compartidos. La mejor síntesis de este entendimiento se encuentra, sin duda, en **'El sombrero de tres picos'** y en su metamorfosis como ballet en 'Le Tricorne', ya no sólo por la confluencia física de ambos talentos, sino por el modo en que esa influencia apuntaba a caudales distintos que, ciertamente, prendieron de manera abierta en Falla y Picasso, en sentidos menos opuestos de lo que habitualmente se considera. El ballet tuvo su estreno en Londres en 1919, justo en año en que Falla decidió instalarse en Granada para investigar y conocer a fondo, en todas sus hechuras, el misterio del cante jondo; Picasso ya traía este aprendizaje hecho, había visto en su infancia malagueña a buena parte de los artistas del género más destacados de aquel tiempo, pero, de alguna forma, 'Le Tricorne' significó para el pintor el mismo hundimiento en la raíz, la misma convicción arqueológica de que bajo aquel barbecho, a más profundidad aún, estaba la llave que abría la celda del arte del siglo XX.

El cuerpo sonoro y su representación

Este diálogo mimético no termina en la incorporación por parte de compositores como Falla de los hallazgos cubistas, sino que se da en una doble dirección. Es bien conocida la inclinación que Picasso demostró por la música como objeto de representación desde sus primeras obras infantiles, una tendencia que se mantuvo siempre creciente, ya de manera visible en sus etapas azul y rosa. Respecto al cubismo, no basta con detenerse en sus archiconocidas guitarras: cabría considerar la más importante invención del arte del siglo XX como el más riguroso empeño en asimilar la naturaleza esencial de la música (que por inmaterial es capaz de contenerlo todo) sin renunciar a la representación. “En el fondo, cuando se habla de arte abstracto, se dice siempre que es música. Cuando se quiere hablar bien, se habla de música. Todo se convierte en música. Creo que por eso no me gusta”, afirmó el propio Picasso al respecto. Corresponde considerar este “no me gusta” como una claudicación teñida de admiración: Picasso había comprendido la imposibilidad de un arte ajeno a la música. Si en su juventud había puesto todo su empeño en hacer de

la representación plástica la más fidedigna expresión del arte total, la evidencia le llevó a admitir que la música había conquistado tal cima mucho antes. Por esto, en gran medida, se resistió Picasso siempre a la abstracción: antes que rechazar la figuración de plano, y también se expresó con meridiana claridad al respecto, se habría dedicado directamente a la música. De un modo un tanto paradójico, cabría celebrar el cubismo como una incorporación de la música a la forma en negativo, es decir, desde una resistencia a una abstracción en la que ya sólo podría haber música (y que sólo alcanzaría a ser decorativa, según el propio Picasso). No sería descabellado afirmar que el malagueño encontró la solución a tal ecuación en la danza, justo el mecanismo en que la música es capaz de renunciar a su propia abstracción para encarnarse. Los saltimbanquis, juglares y bufones de la etapa rosa ya habían sentado un importante precedente al respecto, pero es a partir de 1909 cuando la danza se convierte en un objeto prioritario de emoción al que Picasso se mantendrá fiel hasta sus últimos días. De hecho, será la danza, junto con los temas mitológicos (confundidos a menudo en un tema único),

la que guíe con paso más firme la evolución del artista en lo referente al grabado y el dibujo, tal y como atestiguan las 'suites' 156 y 347. Como apunta al respecto María Teresa Ocaña, el encargo que recibió Picasso por parte de Sergei Diaghilev para diseñar el vestuario y la escenografía de 'Parade', el ballet con música de Satie y dirección escénica de Jean Cocteau estrenado en París en 1917, significó para el malagueño la oportunidad definitiva para culminar la misión cubista, una interpretación de la realidad que, para no ser sólo música y preservar la forma, debía hacerse danza. Para entonces, el mismo Cocteau había propiciado el primer encuentro entre Manuel de Falla y Pablo Picasso en París. Los dos, cada uno desde sus respectivas disciplinas, habían visto en la danza la solución relativa a otra incógnita: la que señalaba a la tradición como vehículo para la modernidad. Así lo había comprendido Falla con 'El amor brujo', estrenado en el Teatro Lara de Madrid en 1915 y cuya versión sinfónica, sin embargo, no quedó culminada hasta 1925. El 'quid' de la vanguardia se encontraba, por tanto, en el cuerpo como instrumento musical y como objeto de representación.

'Parade' significó también la piedra de toque con la que Serguei Diaghilev erradicó de una vez de los Ballets Rusos las convenciones escénicas que, agotadas desde finales del siglo XIX, habían logrado sin embargo perdurar incluso en la 'Petrushka' de Stravinsky estrenada en 1911. París había sido un objetivo esencial para el empresario su misma llegada a la compañía, cuando inició una sonora conquista que tuvo su primer capítulo con el estreno de 'Boris Godunov' en la Ópera de París en 1908 y para la que contó a partir de entonces con aliados como Debussy, Ravel, Richard Strauss, Poulenc, Respighi y los citados Satie y Stravinsky. Sería difícil encontrar un referente equiparable a Diaghilev en el ambiente cultural de su época, precisamente por el modo en que logró concitar la vanguardia artística más radical de su tiempo y el gran público. Diaghilev, eso sí, no tardó en anexionar España a esta conquista: ya en 1909 estrenó la 'Carmen' de Bizet con Golovine y en 1916 hizo lo propio con el estreno de 'Las Meninas' de Fauré en San Sebastián. Antes, su más estrecha colaboradora, Natalia Goncharova, había firmado otros dos ballets españoles (malogrados, eso

sí, por la escasa confianza que mostró el empresario a estos proyectos). Especial atención mereció el estreno de 'Las noches de Aranjuez' en 1918, nada menos que con Fauré, Ravel y Chabrier. Para entonces, y tras el éxito de 'Parade', Diaghilev advirtió una posible jugada maestra en la producción de un ballet español con la escenografía y el vestuario de Pablo Picasso. Y aquí fue donde Manuel de Falla representó el papel principal de la función.

Más que una tentativa

Fue el rey Alfonso XIII, ferviente admirador de los Ballets Rusos, quien puso en contacto a Diaghilev, así como a otro de sus colaboradores fundamentales, el bailarín y coreógrafo Léonide Massine, con Falla en 1916, cuando el compositor trabajaba en una nueva pieza escénica, una farsa mímica titulada '**El corregidor y la molinera**', basada en la novela del escritor accitano Pedro Antonio de Alarcón '**El sombrero de tres picos**'. El compositor había vuelto a contar para el libreto con quien había sido su colaborador en 'El amor brujo', el granadino Gregorio Martínez Sierra, aunque la autora real de ambos libretos (así como de los textos teatrales precedentes) fue María

Lejárraga, objeto de justa reivindicación en los últimos años después de un siglo de doloroso anonimato a la sombra de su marido. '**El corregidor y la molinera**' se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid el 7 de abril de 1917, bajo la dirección musical de Joaquín Rodrigo y la dirección escénica de Martínez Sierra. La obra recrea uno de los episodios más hilarantes de la novela de Pedro Antonio de Alarcón (inspirado a su vez en el viejo romance 'El molinero de Arcos') con la molinera, el molinero, el corregidor, la corregidora, una moza, los alguaciles y un petimetre como personajes de la pantomima y una plantilla musical conformada por voz (mezzosoprano), flauta (piccolo), oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, piano y quinteto de cuerda. Especialmente estratégica resultó la incorporación al estreno, por decisión del propio Manuel de Falla, del bailaror Félix Fernández, que encandiló a Massine y a Diaghilev, testigos del proceso de producción del espectáculo, y que abrió un abanico amplio de posibilidades para la introducción del flamenco por derecho en los lenguajes sinfónicos. Fue Diaghilev quien convenció a Falla de la oportunidad que entrañaba hacer un gran ballet a

partir del mismo material de partida, sin conformarse con aquella farsa que, por otra parte, hizo las delicias del público de su tiempo; pero conviene subrayar, como recuerda George-Albrecht Eckle, que la pantomima entrañaba una fórmula especialmente preferida por Falla ya que se basaba en una representación muda, en lo relativo tanto a diálogos como a incidentes. En virtud del género, cada personaje está representado en la orquesta por un instrumento solista dentro de la gama contenida en la formación camerística, desde una premisa de sugerencia y alusión, nunca de ilustración ni de, mucho menos, narración. Falla disponía por tanto del contexto más favorable para usar la trama original, inevitable, como lienzo para representar una amplia gama del folklore español, sin instrumentos exóticos (ni siquiera percutivos) y con el mayor protagonismo del piano a la hora de extender los distintos colores de la paleta. Las alusiones ‘beethovenianas’ pueden interpretarse desde los márgenes de la parodia, lo que por otra parte alude al proceso de digestión cultural habitual en el folklore. Pero Falla demostró también, de paso, que, al contrario de lo que había

sostenido Stravinsky, la discreción formal no estaba reñida con el sentido del humor. Muy al contrario, nunca escatimó el maestro gaditano en referencias hacia la música de cámara como su hábitat natural, el contexto idóneo en el que la tradición servida como modernidad, aceptada la mediación cubista si se quiere, sucede en su acepción más fidedigna. En ‘**El corregidor y la molinera**’ asistimos a un compositor en plena tensión entre la obediencia debida a la narración original y al deseo de una música liberada de tales ataduras, fuera incluso de la libertad formal que ofrecía la pantomima muda, crecida en la danza y en el cuerpo, no en el drama ni en la anagnórisis instrumental. Cuando Falla se consideró lo suficientemente independiente como para conceder la prioridad al deseo, hasta el punto de solicitar que no volvieran a representarse sus piezas escénicas, ya era demasiado tarde: tras su estreno en Londres, ‘Le Tricorne’ se había convertido en un gran éxito y su nombre quedaría ligado para siempre al título. En cualquier caso, hoy podemos volver a ‘**El corregidor y la molinera**’ no como a una mera tentativa respecto a ‘**El sombrero de tres picos**’, sino, desde una perspectiva propia, como a un

testimonio más fiel del deseo proverbial de Falla, fuera aún de la dimensión espectacular de Massine y Diaghilev.

Colosos en danza

En cuanto a **'El sombrero de tres picos'**, el origen del ballet puede consignarse en dos viajes protagonizados por los propios Massine y Diaghilev: el primero, el que compartieron con Falla por Andalucía, poco después del estreno de **'El corregidor y la molinera'**, en busca de las raíces mismas del flamenco; y el segundo, el que les llevó junto a Picasso a Roma y a Nápoles en 1917 en busca de otras raíces, las de la Comedia del Arte, que tanto habían marcado al artista desde su etapa azul y que el empresario ruso siempre quiso adaptar al lenguaje escénico propio del ballet. En una insospechada confluencia, lo cierto es que los arquetipos de la novela original de Pedro Antonio de Alarcón dialogan a la perfección con los de la Comedia del Arte, un vínculo que precisamente el estreno de **'El comendador'** había permitido demostrar. Cuando el joven Picasso incorporaba a sus cuadros estos arquetipos italianos, estaba en realidad jugando en un terreno que le resultaba familiar y cercano,

como también demostró Federico García Lorca pocos años más tarde con **'Los títeres de cachiporra'**. La adopción de este lenguaje por parte de Diaghilev se manifestaría en toda su plenitud en otro ballet adscrito directamente a la Comedia del Arte, **'Pulcinella'** (reválida de la **'Petrushka'** de 1911, mucho más fiel ahora al espíritu de la **'commedia'**), estrenado en la ópera de París en mayo de 1920 con música de Stravinsky, las coreografías de Massine y la escenografía y vestuario de Picasso; pero sí corresponde señalar un precedente claro, al menos en el desarrollo de ciertos lenguajes cómicos respecto a los que hasta entonces Diaghilev había preferido mantener cierta cautela, en **'Le Tricorne'**. No es de extrañar que cuando Picasso recibió el encargo de realizar el telón, la escenografía y los vestuarios, en abril de 1919, reaccionara con entusiasmo: por entonces, como ya hemos señalado, el interés del artista hacia la tradición cultural española, manifestada particularmente en la tauromaquia, se revelaba particularmente álgido. Por su parte, Manuel de Falla habría preferido, con mucho, consagrarse a un trabajo puramente musical, pero encontró en el encargo el medio perfecto para asociar su

nombre al de los grandes compositores europeos del momento. Tal era el apogeo de Diaghilev que la asociación con sus proyectos delimitaba la primera liga de la cultura europea, muy especialmente en lo que a música se refiere.

Con tal de asentar distancias respecto a ‘El comendador’, Falla obtuvo el beneplácito de Diaghilev a la hora de estructurar el ballet no en virtud de la historia original ni de sus personajes, sino de las danzas que se desarrollan a lo largo de los dos cuadros que articulan la pieza. Así, la molinera queda representada por el fandango que protagoniza, igual que el corregidor hace lo propio con la farruca que protagonizó el mismo Léonide Massine en la piel del personaje, dispuesto a demostrar su soltura en la invocación técnica del flamenco para delirio del respetable. Falla aprovechó el gran despliegue sinfónico puesto a su servicio para indagar en las posibilidades tímbricas del repertorio folclórico, con resultados que quedaron para siempre fijados al imaginario sonoro popular. Pero quien dispuso de absoluta manga ancha en ‘Le Tricorne’ fue Pablo Picasso, quien aprovechó la coyuntura para dejar su sello en muy distintos

cometidos. Lejos de conformarse con el diseño de la escenografía y el vestuario, se dedicó personalmente a maquillar a los bailarines (abriendo de paso un caudal de posibilidades estéticas que siguieron después otros artistas como Frederic Amat en la definición de los cuerpos de los intérpretes como nuevos lienzos) e incluso creó personajes finalmente añadidos como el loco o la mallorquina. No dudó, incluso, en aconsejar a Falla que agregara la voz a algunas danzas, como la jota final y la farruca; hasta sugirió al gaditano que compusiera una pequeña obertura, durante cuya interpretación el público podría admirar su telón antes del comienzo de la función. El telón, por cierto, representaba una escena taurina, y muchos elementos de la escenografía y el vestuario proyectaban de manera poderosa los símbolos propios de la tauromaquia: por más que en la novela original de Pedro Antonio de Alarcón no hubiera ni una sola referencia a los toros, Picasso no iba a dejar pasar la ocasión de depositar en este trabajo la que se había convertido en su principal obsesión de aquel tiempo. Ni Falla ni Diaghilev pusieron pegas. Ni siquiera a los ‘olés’ que el elenco corea al principio

del ballet como evidente aclamación en el ruedo. En gran medida, ‘Le Tricorne’ es un ejemplo del más puro vigor picassiano llevado a la escena. El público londinense, por su parte, convirtió el ballet en la celebración no oficial del fin de la Primera Guerra Mundial: exactamente la fiesta que Picasso pretendía.

Falla, por su parte, desvinculó posteriormente ‘Le Tricorne’ de su naturaleza escénica mediante la transformación de su partitura en dos ‘suites’ orquestales con las que nació propiamente **‘El sombrero de tres picos’** como criatura sinfónica, sin transiciones y con una aportación vocal mucho menos relevante. Estas ‘suites’ constituyen de hecho la versión más divulgada y conocida de la obra. En septiembre de aquel mismo año, tras la muerte de sus padres, Falla hizo un primer viaje a Granada sin sospechar que la ciudad de la Alhambra terminaría siendo su hogar hasta su exilio argentino. Allí culminó la composición de ‘Noche en los jardines de España’, estrenada en París en enero de 1920, justo cuando los Ballets Rusos presentaban ‘Le Tricorne’ también en la capital francesa con renovado éxito; así como la de la ‘Fantasía

Bética’ para piano que Arthur Rubinstein estrenó en Nueva York en febrero. También en Granada conoció Falla a Lorca, con quien organizó el Concurso de Cante Jondo en 1922 y con quien mantuvo una amistad sólo truncada de manera trágica en la Guerra Civil Española. En Granada encontró también el retiro, el sosiego y el ambiente prescriptivo que exigía su labor compositiva mientras su reconocimiento se acrecentaba y consolidaba en todo el mundo. Ya en Argentina, Falla volvió a compartir con Picasso la consideración por la tradición española como fuente inagotable de inspiración, ahora desde la distancia obligada. Hoy, convertido en elemento habitual en repertorios y programas, **‘El sombrero de tres picos’** perdura como inspiración común de los dos creadores que con más autoridad y alcance lograron conectar la tradición española con la más representativa cultura europea del siglo XX.

Pablo Bujalance





ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA

JOSÉ M^a MORENO VALIENTE

Chief conductor & Artistic director



FALLA / PICASSO: A SPANISH INSPIRATION

Common archaeology

When we explore Picasso's musical personality in all its facets (to put it in another way, a titanic task), the figure of Manuel de Falla stands out as an essential pillar far beyond the event of the premiere of the ballet "*Le Tricorne*" at the Alhambra Theatre in London on 21st July 1919. Now that Spain is expressly commemorating the 50th anniversary of the death of the painter from Malaga, Manuel de Falla could be claimed as the key argument enabling Picasso to reconnect with a lush, legendary and at the same time modern Spanishness, in which he felt particularly comfortable. Moreover, without the score of "*El sombrero de tres picos*" (The Three-Cornered Hat), the evolution of the Spanishness in Picasso's work, assumed as a fallow land of endless extraction, would inevitably have been different since "Guernica", when history demanded a tragic framework for any allegorical attempt in this respect. Furthermore, if the birth of cubism as a new mechanism for translating experience into creation transcended the plastic limits to contaminate all the

visual, literary and musical arts, it is fair to consider Falla as one of the most audacious composers when it comes to articulating this contamination from a truly visionary perspective, far beyond the well-known nationalist label which, incidentally, should be revised due to its increasingly undesirable accommodating effects. It is reasonable to think that after his arrival in Paris in 1907, the same year reserved in the history of art for the birth of Cubism, the Cadiz-born composer incorporated the Cubist imprint into his compositional work, especially significant in his often-unimagined textures and suggestive harmonic attempts. His score for "*La vida breve*" (Life is short), premiered in Nice in 1913, although he had been working on it since 1905, reveals to what extent it was not so much Stravinsky, Fauré and Ravel his main influences in that period, but Picasso himself; or, at least, the masterly formula contained in Picasso. It was not in vain that both used to compose from the underlying strain between the traditional Spanish legacy and the languages demanded by the new social, economic, and political paradigm in Europe. The latter was unstable, massified, marked by uncertainty and conspiratorial with

a dehumanisation that only three years after the premiere of **“El sombrero de tres picos”** T. S. Eliot managed to crystallise into literary terms with *“La tierra baldía”* (The Waste Land). To keep up with the brutal development of this paradigm, Cubism was obliged to reach its apogee suddenly and rapidly. This was what happened. The outbreak of the First World War, which brought Falla back to Spain, proved that the new approach to reality predicted by Cubism was just and necessary: it had only lacked the tragic ingredient. Thus, until the advent of the catastrophe itself, it was very difficult for any composer in the Parisian orbit to escape the influence of Cubism. Nevertheless, not everyone who accepted this influence knew how to make the most of it, and it would be appropriate to place Falla at the forefront of the musical reception of the phenomenon. It should not be forgotten that Cubism advocated a new look at daily elements and, to a large extent, traditional ones, preserved as proof of a past now distinguished as a factor of innovation and rupture. In this sense Falla personalises Picasso's musical intuition better than anyone else; indeed, even better than Stravinsky himself, at least given the evidence that the testimonies

were shared. The best synthesis of this understanding is undoubtedly to be found in **“El sombrero de tres picos”** and in its metamorphosis as a ballet in *“Le Tricorne”*, not only because of the physical convergence of the two talents, but also because of the way in which this influence pointed to different ways which, certainly, took hold openly in Falla and Picasso, in less opposite directions than it is usually considered. The ballet had its premiere in London in 1919, the very year in which Falla decided to settle in Granada to research and get to know in depth and in all its forms the mystery of *cante jondo*; Picasso had already had this apprenticeship, having seen in his childhood in Malaga many of the most outstanding artists of the genre at that time. However, *“Le Tricorne”* somehow meant for the painter the same sinking to the roots, the same archaeological conviction that under that fallow land, even deeper, was the key opening the cell of 20th-century art.

The sound body and its representation

This mimetic dialogue does not end with the incorporation of cubist discoveries by composers such as Falla but goes in two directions. Picasso's preference towards

music as an object of representation is well known from his earliest children's works, a tendency which continued to grow, and was already evident in his blue and pink periods. Regarding Cubism, it is not enough to stop at his well-known guitars: one could consider the most important invention of the 20th century art as the most rigorous effort to assimilate the essential nature of music (which, being immaterial, can contain everything) without abandoning representation. *"Basically, when people talk about abstract art, they always say that it is music. When you want to speak well, you talk about music. Everything becomes music. I think that's why I don't like it."*, Picasso himself said it on the subject. The words *"I don't like it"* should be considered as a limping tinged with admiration: Picasso had assumed the impossibility of having an art outside music. If in his youth he had striven to make plastic representation the most reliable expression of total art, the evidence led him to admit that music had conquered that summit long before. For this reason, to a large extent, Picasso always resisted abstraction: rather than rejecting figuration out of hand (he also expressed himself very clearly on this

point), he would have devoted himself directly to music. Somewhat paradoxically, Cubism could be celebrated as an inclusion of music into form in the negative, i.e., from a resistance to an abstraction in which there could only be music (and which would only be decorative, according to Picasso himself). It would not be far-fetched to say that the Malaga-born artist found the solution to this equation in dance, the very mechanism in which music can renounce its own abstraction to become personified. The acrobats, minstrels and jesters of the pink period had already set an important precedent in this respect, but it was from 1909 onwards that dance became a priority object of emotion to which Picasso remained faithful until his last days. In fact, it was dance, together with mythological themes (often confused into a single theme), which was to guide the artist's development in engraving and drawing, as can be seen in the "suites" 156 and 347. As María Teresa Ocaña points out, the commission Picasso received from Sergei Diaghilev to create the costumes and set design for "Parade", the ballet with music by Satie and stage direction by Jean Cocteau premiered in Paris in 1917, was the definitive opportunity for the Malaga-born

artist to complete his Cubist mission, an interpretation of reality which, in order not to be just music and to preserve its form, had to become dance. By then, Cocteau himself had brought about the first meeting between Manuel de Falla and Pablo Picasso in Paris. Both, each from their respective disciplines, had seen in dance the solution to another question: pointing to tradition as a vehicle for modernity. This was how Falla had understood it with *“El amor brujo”* (The sorcerer love), premiered at the Lara Theatre in Madrid in 1915 and whose symphonic version, though, was not completed until 1925. The crux of the avant-garde was therefore to be found in the body as a musical instrument and as an object of representation. “Parade” was also the touchstone with which Sergei Diaghilev finally eradicated from the Russian ballets the stage conventions which, exhausted since the end of the 19th century, had nevertheless survived even in Stravinsky’s *“Petrushka”*, premiered in 1911. Paris had been an essential objective for the impresario upon his arrival at the company, when he began a resounding conquest that had its first chapter with the premiere of *“Boris Godunov”* at the Paris Opera in 1908 and for which he counted from then

on with allies such as Debussy, Ravel, Richard Strauss, Poulenc, Respighi and the aforementioned Satie and Stravinsky. It would be difficult to find a reference point comparable to Diaghilev in the cultural environment of his time, precisely because of the way in which he managed to bring together the most radical artistic avant-garde of his time and the public. Diaghilev did not take long to annex Spain to this conquest: in 1909 he premiered Bizet’s *“Carmen”* with Golovine and in 1916 he did the same with the premiere of Fauré’s *“Las Meninas”* in San Sebastián. Before that, his closest collaborator, Natalia Goncharova, had signed two other Spanish ballets (both of which failed due to the lack of confidence shown by the impresario in these projects). Special attention deserved the premiere of *“Las noches de Aranjuez”* in 1918, with Fauré, Ravel and Chabrier. By then, and after the success of “Parade”, Diaghilev foresaw a possible masterstroke in the production of a Spanish ballet with the scenography and costumes of Pablo Picasso. And it was when Manuel de Falla played the leading role in the show.

More than an attempt

It was King Alfonso XIII, a fervent admirer of

the Russian Ballets, who brought Diaghilev, as well as another of his key collaborators, the dancer and choreographer Léonide Massine, into contact with Falla in 1916, when the composer was working on a new stage piece, a mime farce entitled **“El corregidor y la molinera”**, based on the novel by the writer Pedro Antonio de Alarcón **“El sombrero de tres picos”**. For the libretto, the composer had once again counted on his collaborator on “El amor brujo”, the Granada-born Gregorio Martínez Sierra, although the real author of both librettos (as well as of the preceding theatrical texts) was María Lejárraga. She was the subject of just vindication in recent years after a century of painful anonymity in the shadow of her husband. **“El corregidor y la molinera”** premiered at the Eslava Theatre in Madrid on 7th April 1917, under the musical direction of Joaquín Rodrigo and stage direction by Martínez Sierra. The work recreates one of the most hilarious episodes of Pedro Antonio de Alarcón’s novel (in turn inspired by the old romance **“El molinero de Arcos”**) with the millers (man and woman), the *corregidor*, the *corregidora*, a girl, the bailiffs and a fop as pantomime characters and a musical staff made up of voice (mezzo-soprano),

flute (piccolo), oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, piano and string quintet. Especially strategic was the incorporation into the premiere, by decision of Manuel de Falla himself, of the *bailaor* Félix Fernández, who dazzled Massine and Diaghilev, both witnesses to the production process of the show, who opened by right a wide range of possibilities for the introduction of flamenco into symphonic languages. It was Diaghilev who persuaded Falla of the opportunity involved in making a great ballet from the same source material, not being satisfied with that farce which, moreover, delighted the public of his time. However, it should be emphasised, as George-Albrecht Eckle recalls, that the pantomime involved a formula particularly favoured by Falla as it was based on a silent performance, both in terms of dialogue and incident. By virtue of the genre, each character is represented in the orchestra by a solo instrument within the range contained in the chamber ensemble, from a premise of suggestion and allusion, never of illustration or, much less, narration. Hence, Falla had the most favourable context for using the original, inevitable plot as a canvas to represent a wide range of Spanish folklore, without

exotic instruments (not even percussive ones) and with the piano playing a major role in extending the different colours of the palette. The “Beethovenian” allusions can be interpreted from the margins of parody, which, on the other hand, alludes to the process of cultural digestion common in folklore. Yet, Falla incidentally also demonstrated that, contrary to what Stravinsky had argued, formal discretion was not incompatible with a sense of humour. It was quite the opposite. The maestro from Cadiz never skimped on references to chamber music as his natural habitat, the ideal context in which tradition served up as modernity, with cubist mediation, takes place in its most reliable sense. In “*El corregidor y la molinera*” we witness a composer in full tension between the obedience due to the original narrative and the desire for a music freed from such ties, even outside the formal freedom offered by silent pantomime, grown in dance and in the body, not in drama or in instrumental anagnorisis. By the time Falla considered himself independent enough to give priority to desire, even to the point of requesting that his stage pieces not be performed again, it was too late: after its premiere in London, “*Le Tricorne*” had

become a great success and his name would be forever linked to the title. In any case, today we can return to “**El corregidor y la molinera**” not as a mere attempt at “**El sombrero de tres picos**”, but, from our own perspective, as a more faithful testimony to Falla’s proverbial wish, still outside the spectacular dimension of Massine and Diaghilev.

Dancing giants

As for “**El sombrero de tres picos**”, the origin of the ballet can be traced to two journeys made by Massine and Diaghilev themselves: the first, the one they shared with Falla in Andalusia, shortly after the premiere of “**El corregidor y la molinera**”, in search of the very roots of flamenco; and the second, the one that took them with Picasso to Rome and Naples in 1917 in search of other roots, those of the *Commedia dell’Arte*, which had so marked the artist since his Blue period and which the Russian impresario always wanted to adapt to the ballet’s own stage language. In an unsuspected confluence, the truth is that the archetypes of Pedro Antonio de Alarcón’s original novel perfectly dialogue with those of the *Commedia dell’Arte*, a link that the premiere of “*El comendador*”

had made it possible to demonstrate. When the young Picasso incorporated these Italian archetypes into his paintings, he was in fact playing in a terrain that was familiar and close to him, as Federico García Lorca also demonstrated a few years later with *“Los títeres de cachiporra”* (The Billy-Club Puppets). Diaghilev’s adoption of this language would be fully manifested in another ballet directly ascribed to the *Commedia dell’Arte*, *“Pulcinella”* (a revival of the 1911 *“Petrushka”*, now much more faithful to the spirit of the *“commedia”*), premiered at the Paris Opera in May 1920 with music by Stravinsky, choreography by Massine and set and costumes by Picasso. Nonetheless, it is worth noting a clear precedent, at least in the development of certain comic languages about which Diaghilev had until then preferred to remain somewhat cautious, in *“Le Tricorne”*. It is not surprising that when Picasso in April 1919 received the commission to create the curtain, stage design and costumes, he reacted enthusiastically: at the time, as we have already noted, the artist’s interest in the Spanish cultural tradition, mainly in bullfighting, was particularly strong. Manuel de Falla would by far have preferred to devote himself to a purely musical work,

but he found in the commission the perfect means of associating his name with that of the great European composers of the period. Such was Diaghilev’s heyday that the association with his projects marked the premier league of the European culture, especially in the field of music. To distance himself from *“El comendador”*, Falla obtained Diaghilev’s approval when it came to structuring the ballet, not by virtue of the original story or its characters, but by virtue of the dances that took place throughout the two tableaux that made up the piece. Thus, the *molinera* (miller) is represented by the fandango in which she stars, just as the *corregidor* does the same with the faruca, played by Léonide Massine himself in the character’s skin, ready to demonstrate his fluency in the technical invocation of flamenco to the delight of the audience. Falla took advantage of the great symphonic display at his service to explore the timbral possibilities of the folk repertoire, with results that will remain forever fixed in the popular sound imaginary. However, it was Pablo Picasso who was given complete freedom in *“Le Tricorne”*, and who took advantage of the occasion to leave his mark on a wide range of works. Far from being satisfied

with the design of the set and costumes, he devoted himself personally to making up the dancers (opening up a wealth of aesthetic possibilities that other artists such as Frederic Amat later followed in defining the performers' bodies as new canvases) and even created additional characters such as the mad or the Majorcan girl. He did not hesitate to advise Falla to add voice to some dances, such as the *final jota* and the *farruca*; he even suggested that Falla compose a small overture, during the performance of which the audience could admire his curtain before the start of the performance. The curtain, by the way, represented a bullfighting scene, and many elements of the scenery and costumes powerfully projected the symbols of bullfighting. Albeit in Pedro Antonio de Alarcón's original novel there was not a single reference to bullfighting, Picasso was not going to miss the opportunity to deposit in this work what had become his main obsession of the time. Neither Falla nor Diaghilev had any objections. Not even to the "olés" that the cast chants at the beginning of the ballet as a clear acclamation in the arena. To a large extent, "*Le Tricorne*" is an example of the purest Picassian vigour brought to the stage. The

London audience turned the ballet into the unofficial celebration of the end of the First World War, exactly the party Picasso intended.

Falla, on his side later separated "*Le Tricorne*" from its scenic nature by transforming the score into two orchestral "suites", which gave birth to "*El sombrero de tres picos*" as a symphonic creature, without transitions and with a much less relevant vocal contribution. These "suites" are in fact the most widely disseminated and best-known version of the work. In September of that same year, after the death of his parents, Falla made a first trip to Granada, not suspecting that the city of the Alhambra would end up being his home until his exile in Argentina. There he completed the composition of "*Noche en los jardines de España*" (Night in the gardens of Spain), premiered in Paris in January 1920, just when the Russian Ballets were presenting "*Le Tricorne*" in the French capital with renewed success. The same happened with the "*Fantasia Bética*" for piano which Arthur Rubinstein premiered in New York in February. It was also in Granada that Falla met Lorca, with whom he organised the Competition of Cante Jondo in 1922 and with whom he

maintained a friendship that was only tragically cut short during the Spanish Civil War. In Granada he also found the retreat, the peace and quiet and the prescriptive atmosphere that his compositional work demanded, while his recognition grew and consolidated throughout the world. Back in Argentina, Falla once again shared with Picasso the consideration for the Spanish tradition as an inexhaustible source of inspiration, now from the obligatory distance. Today, "*El sombrero de tres picos*", which has become a regular feature in repertoires and programmes, remains the common inspiration of the two creators who, with the greatest authority and scope, managed to connect Spanish tradition with the most representative European culture of the 20th century.

Pablo Bujalance

Translation: Barbara Cordova

Manuel de Falla at his desk
 Photo: Rogelio Robles
 Location: Carmen de la Antequeruela
 Date: circa 1928
 © Archivo Manuel de Falla





Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Carranque · 2-5th
February 2022 / 10-13th January 2023

Music Producer: Paco Moya & Nacho de Paz

Mixer & Mastering: Iberia Studio

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Liner notes: Pablo Bujalance

Translation: Barbara Cordova

Producer: Gloria Medina · IBS Artist

Special thanks:

Archivo Manuel de Falla



CD time 78:10

© 2023 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS82023 | DL GR 818-2023

MANUEL DE FALLA

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA¹

39:33

Tableau I

1. El mirlo (The Blackbird)	2:05
2. Los celos (Jealousy)	0:49
3. El cortejo (The Procession)	2:55
4. El fandango. Danza de la Molinera	2:31
5. El Corregidor (The Corregidor)	1:16
6. Las uvas (The Raisins)	3:07
7. Fandango & Finale	0:25

Tableau II

8. Le cena (The Dinner): Seguidillas	3:03
9. La espera galante (Sweet Expectations)	2:29
10. Los alguaciles (The Alguazils)	2:21
11. La copla del cuco (The Song of the Cuckoo)	5:01
12. El chapuzón (The Plunge)	1:31
13. El asalto (The Assault)	2:00
14. El alguacil (The Alguazil)	3:52
15. El Molinero (The Miller)	2:41
16. También la Corregidora es guapa (The Corregidor's wife is pretty too)	1:13
17. El Corregidor (The Corregidor)	1:35
18. La pelea final (The Final Battle)	0:30

EL SOMBRERO DE TRES PICOS²

38:31

19. Introduction	1:34
20. Part I: La tarde (Afternoon)	5:35
21. Part I: Danza de la molinera (Fandango) (Dance of the Miller's Wife)	3:30
22. Part I: Las uvas (The Grapes)	4:11
23. Part II: Danza de los vecinos (Seguidillas) (The Neighbour's Dance)	3:24
24. Part II: Danza del molinero (Farruca) (Miller's Dance)	7:24
25. Part II: Danza del corregidor (Corregidor's Dance)	6:44
26. Part II: Danza final (Jota) (Final Dance)	6:04

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA

JOSÉ MARÍA MORENO VALIENTE conductor

¹CAROL GARCÍA mezzo-soprano

²SERENA PÉREZ mezzo-soprano