

LA “FANTASÍA BAÉTICA” DE MANUEL DE FALLA: NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL Y UNIVERSALISMO EN EL SIGLO XX

*Manuel Matarrita Venegas**

ABSTRACT

Fantasia Baética is a composition for solo piano written by Spanish maestro Manuel de Falla in 1919. This work is of great relevance, not only because it is one of the essential works of the piano repertoire written in Spain, but also because it represents the conciliation of two aesthetic currents that could be considered antagonistic *per se*: nationalism and universalism. The present essay deals with the historical and artistic context that inspired Manuel de Falla to conceive this musical piece, and it offers a general analysis of the musical elements that are used in this composition, especially the influence of the traditions of *arte flamenco*. It also considers the reasons for which this work has not received, in opinion of the author of the article, the attention that it deserves.

Key words: Manuel de Falla, piano, nationalism, universalism, *Fantasia Baética*.

RESUMEN

La *Fantasia Baética* es una composición para piano solo escrita por el maestro español Manuel de Falla en 1919. Esta obra es de gran relevancia, no sólo por ser una de las obras esenciales del repertorio para piano escrito en España, sino porque también porque representa la conciliación de dos corrientes estéticas que podrían considerarse antagónicas *per se*: el nacionalismo y el universalismo. El presente ensayo trata sobre el contexto histórico y artístico que llevó a Manuel de Falla a concebir esta obra musical, y realiza un análisis general sobre los elementos musicales que son utilizados en esta composición, en especial la influencia de la tradición del arte flamenco. También se consideran las razones por las cuales esta obra no ha recibido, a juicio del autor del artículo, la atención que merece.

Palabras clave: Manuel de Falla, piano, nacionalismo, universalismo, *Fantasia Baética*.

1. Introducción

El siglo XX fue un período de enorme diversidad para el quehacer artístico. La composición musical, desde luego, tuvo un valioso aporte dentro del amplio espectro de tendencias artísticas que se dieron lugar durante esa era. Algunos de estos movimientos creativos buscaban incansablemente la innovación y el rompimiento de sistemas; otros, por su lado, estaban más interesados en la continuación y desarrollo

de los esquemas tradicionales. De manera interesante, el nacionalismo musical en el siglo XX, más que en una corriente estética más, se convirtió en una fuente inspiradora que lograba conciliar ambas tendencias.

Aunque el nacionalismo musical, como filosofía creativa, experimentó un renacer durante las primeras décadas del siglo XX, el uso de material musical de índole regional o nacional como fuente de inspiración para composiciones de mayor o menor envergadura fue un recurso

* Profesor de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: manuelmat@hotmail.com

utilizado por casi todos los grandes compositores en el transcurso de la historia de la música. En realidad, era una práctica que no tuvo sus inicios en el período romántico, como comúnmente se cree.¹ Es innegable sin embargo, que el siglo XIX atestiguó el establecimiento de los conciertos como una actividad de masas, así como la emergencia de orquestas en un sentido más “empresarial”, y la música comenzó a convertirse en un creciente artículo de consumo. Los músicos abandonaron el salón para tomar la sala de conciertos, y este factor impulsó la búsqueda de diversas fuentes de inspiración, entre ellas la música autóctona de cada región. Ya a mediados del siglo XIX, el nacionalismo musical estaba en boga a lo largo del viejo continente. España, sin embargo, fue un caso particular. Debido a la gran riqueza y variedad de su folklore, la música popular de España tuvo un gran impacto y fascinó tanto a los locales como a los extranjeros².

En todo caso, España sí desarrolló –y aún posee– un importante movimiento genuinamente nacionalista. Un importante impulsor de este movimiento fue Felipe Pedrell (1841-1922), para algunos el “padre del nacionalismo en España”, quien creía fervientemente que las canciones populares debían ser el punto de partida para la creación musical.³ No obstante, Pedrell fue también una figura controversial, pues sus obras tendían a situar la música tradicional española dentro de los esquemas de composición de la tradición alemana. Paradójicamente, Pedrell desdénaba géneros como la *zarzuela*, que aunque genuinamente españoles, no complacían sus expectativas estéticas. Pedrell fue, sin embargo, maestro de tres de los más importantes compositores españoles de la historia: Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla (1876-1946). Albéniz y Granados, ambos catalanes, utilizaron incansablemente los elementos del folklore español en sus composiciones, en especial en aquellas para el piano. Mientras las obras de Granados son intensamente románticas en su estilo, las piezas de Albéniz muestran claramente las influencias de la corriente conocida como impresionismo musical, que había florecido poco tiempo atrás en Francia. Pero indudablemente, el gaditano Manuel de Falla se convirtió en el compositor más relevante en

España durante la primera mitad del siglo XX. Discípulo directo de Pedrell, Falla fue uno de los que dio más mérito a la misión creativa de su tutor: “Pedrell fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y con su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios del último siglo se creía cerrado sin esperanza.” (Falla 1988: 84) Como resultado, y siguiendo las directrices marcadas por Pedrell, fue Falla quien introdujo el modernismo en la música española, universalizando de esta forma la creación musical en España, y brindándole reconocimiento internacional. Sobresalen igualmente sus exhaustivos estudios musicológicos de las raíces musicales gitanas de la música de su patria.

2. Manuel de Falla y el Nacionalismo en el siglo XX

Durante las primeras décadas del siglo XX, muchos compositores en el mundo entero empezaron a mostrar interés en la investigación de música popular y folklórica de sus propias tierras con el fin de encontrar elementos que sirvieran de base para sus composiciones. Muy importante fue, por ejemplo, la profunda investigación que realizaron Béla Bartók y Zoltan Kodály en Hungría, Bulgaria y Rumania. En consecuencia, algunas de sus obras introdujeron la música folklórica de estos países, dentro del marco de sus estilos propios de composición. En opinión de Bartók:

La música de origen campesino es muy variada y perfecta en su forma (...) Es el punto de partida ideal para un renacimiento musical, y un compositor en busca de nuevos caminos no podría ser guiado por un mejor maestro. ¿Cuál es la mejor forma en la que un compositor puede alcanzar los mayores beneficios al estudiar esta música del campo? Es justamente asimilando el idioma de la música campesina completamente, a tal grado que olvide todo lo demás y pueda usarla como su lengua materna (Bartók 1998: 73).

Manuel de Falla, por su parte, se interesó en la raíces musicales de su natal España. Aunque su trabajo de investigación no requirió

una labor de campo tan prolongada como la realizada por Bartók en Hungría o Heitor Villa-Lobos en Brasil, Falla logró familiarizarse directamente con la tradición musical de los pueblos gitanos de España. Este interés de Falla por investigar el canto primitivo andaluz desde las raíces directas, se refleja en un artículo publicado en 1925 en la *Revue Musicale* de París:

Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en sustancia, pero no por lo que aparentan en el exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla (Falla 1988: 119).

Esto le llevó a escribir numerosos ensayos sobre el *cante jondo* y el *toque jondo* —las prácticas vocales e instrumentales de la música gitana española—. Inclusive, en 1922 organizó, junto con Federico García Lorca y otras relevantes personalidades del ambiente cultural de su entorno, un “Concurso de Cante Jondo”.⁴ El propósito de esta competencia fue el de promover y preservar esta tradición oral, y a la vez dar a conocer a la audiencia española la importancia de su propia herencia musical.

La producción de Falla, aunque no muy prolífica, fue el resultado de un trabajo meticuloso. De 1907 a 1914, Falla se estableció en París; allí asimiló el lenguaje modernista de sus colegas. Desarrolló una estrecha amistad con personalidades tales como Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Vincent D’Indy, Paul Dukas, Sergei Diaghilev y Pablo Picasso. Los años en París fueron cruciales en definir el credo filosófico, estético y artístico que habría de modelar el estilo musical del maestro de Cádiz; si bien es cierto todos estos artistas le influenciaron de alguna u otra manera, Falla desarrolló un estilo propio, lo que constituía una de sus metas artísticas. Según pensaba Falla: “Yo soy de los que piensan que un verdadero artista no debe jamás afiliarse a tal o cual escuela, por eminentes que sean las cualidades que en ella resplandezcan. El individualismo es —en mi modesto sentir— una de las primeras virtudes que se deben exigirse al artista creador.”

(Falla 1988: 48) Al verse obligado a retornar a España en 1917, por motivo de la guerra, Falla permaneció en Madrid, donde compuso la mayoría de sus obras de madurez. En 1919, estableció su residencia en Granada.

Falla creía firmemente en la conciliación entre el nacionalismo y el universalismo; a su juicio, no debía de haber contradicción entre ambas ideas.⁵ Como resultado, su labor creativa fue más allá de componer obras en “estilo español”, o de insertar fragmentos de música popular dentro de una compleja textura armónica, como lo haría por ejemplo Charles Ives en los Estados Unidos⁶. En sus composiciones, Falla logró una eficiente combinación —y no una mera superposición— de elementos nativos españoles con las corrientes estéticas modernas como el impresionismo y el neoclasicismo. Las obras compuestas entre 1907 y 1919, por ejemplo, están muy influenciadas por el impresionismo francés y el post-romanticismo alemán. De esta época son las *Siete Canciones Españolas* (1915), *Noches en los Jardines de España* (para piano y orquesta, 1916) y los ballets *El Amor Brujo* (1915) y *El Sombrero de Tres Picos* (1917-19), obras que dieron al compositor un enorme prestigio internacional.

3. La Fantasía Baética

La composición para piano llamada *Fantasía Baética* representa la culminación de este período creativo en la vida de Manuel de Falla. Es la culminación por varias razones: fue la última pieza de importancia para piano que escribió, e indudablemente la obra más relevante que compuso para el instrumento.⁷ Además, la *Fantasía* fue compuesta en Madrid justo antes de que Falla se mudara a Granada, donde habría de vivir la mayor parte del resto de sus días.⁸ Fue también la última obra compuesta antes de que el compositor tomara un giro en su norte creativo, hacia un estilo neoclásico, quizás inspirado por su amistad con Stravinsky.

A juicio del autor de este artículo, la *Fantasía Baética* es una obra a la que no se le ha otorgado la importancia que merece, ni siquiera por los estudiosos de la obra de Falla, y lamentablemente no es considerada como una obra de

importancia dentro del usual repertorio pianístico. Tomás Marco afirma que la *Fantasia* es una de las piezas más difíciles de asimilar dentro de las obras de Falla “debido a su complejidad y su duración.” (Marco 1993: 24) Esta opinión podría ponerse en tela de juicio al considerar que obras posteriores de Falla, tales como el *Concierto para clavicembalo y cinco instrumentos* o *El Retablo de Maese Pedro*, en las que el compositor utiliza un lenguaje más complejo y novedoso, han sido bien recibidas y asimiladas.

El manejo de los recursos técnicos y musicales que alcanza Falla en la *Fantasia Baética* son notables. Su escritura pianística revela las habilidades técnicas del propio compositor, puesto que es “una pieza de *bravura* en la línea de obras como el *Islamey* de Balakirev o *L’Isle Joyeuse* de Debussy.” (Crichton 1982: 45) La palabra *Baética* proviene del nombre romano que la provincia de Andalucía tuvo en la Antigüedad, un indicador más del interés del compositor en la búsqueda de lo ancestral y de las raíces culturales.⁹ El vocablo proviene de *Bétis*, “el nombre poético del río de Sevilla, el Guadalquivir.” (Demarquez 1983: 109) En otras palabras, la pieza debe ser considerada como una “Fantasía Andaluza” para piano.

Las circunstancias que motivaron a Falla a escribir esta obra fueron muy peculiares. El renombrado pianista Artur Rubinstein, amigo personal de Falla, estaba de gira por Madrid en 1918. En esa misma época, Falla recibió una carta del director de orquesta Ernest Ansermet en la que le hacía mención de la crítica situación económica que atravesaba Igor Stravinsky, quien a la fecha vivía en Suiza. Falla solicitó ayuda a Rubinstein, de parte de Stravinsky. El pianista polaco respondió generosamente ofreciendo una suma de dinero y comisionando a cambio dos obras: una de Stravinsky y otra del propio Falla. Como resultado, Stravinsky compuso *Piano Rag Music* y Falla la *Fantasia Baética*.¹⁰ Rubinstein estrenó la obra en 1920 en New York City. Sin embargo, nunca la mantuvo dentro de su repertorio, por razones aún inciertas. En una conversación posterior, Falla comentó con Rubinstein la posibilidad de adaptar la pieza en una versión para piano y orquesta, idea que entusiasmó a

Rubinstein. El proyecto nunca se llevó a cabo, y la *Fantasia* fue publicada en su versión original en 1922 por la Editorial Chester de Londres¹¹.

La obra está concebida en un solo movimiento, con tres secciones muy definidas, siguiendo el esquema básico A-B-A¹. Usualmente, el término *Fantasia* en una composición musical se refiere a una obra de más o menos libre estructura y carácter improvisatorio. Este no es el caso de esta pieza en particular: su estructura es bastante similar a la de la *Fantasia en Fa Menor, Op. 49* de Frédéric Chopin. Aunque no existe ninguna evidencia de que Falla haya tomado la obra de Chopin como modelo, es sabida la admiración que sentía hacia el compositor polaco y sus obras.¹² En ambas fantasías, las secciones A están compuestas siguiendo el esquema de la exposición de una forma-sonata, esto es, dos grupos de temas musicales contrastantes entre sí que siguen un esquema predeterminado. En la pieza de Falla, el primero de esos temas está inspirado en la tradición instrumental flamenca, mientras que el segundo tema (*copla*) se asocia más con la práctica vocal. Tanto en la pieza de Chopin como en la de Falla, ambas secciones están divididas por un pequeño interludio (*Intermezzo*, en la *Baética*). Aunque la *Fantasia* de Chopin presenta una introducción, a diferencia de la *Fantasia* de Falla, las dos obras finalizan con una concisa coda.

La *Fantasia Baética* presenta los tres componentes musicales más auténticos del arte flamenco: *cante*, *baile* y *toque*. La hazaña de Falla en esta pieza no fue solamente la de incorporar esos elementos dentro de un lenguaje moderno como el impresionismo, sino también la de poder traducir las sonoridades particulares de estas tradiciones dentro de las posibilidades técnicas y tímbricas del piano. Como es sabido, la guitarra ha sido el instrumento *par excellence* en la tradición musical flamenca. El concepto sonoro practicado por los *tocadores flamencos* difiere de la sonoridad que buscan, por ejemplo, los guitarristas clásicos. El sonido de la guitarra flamenca es más percusivo, sobre todo en estilos como el *rasgueo* y el *punteado*; el guitarrista flamenco toca más cerca del puente de la guitarra, lo que crea un sonido más punzante.¹³

Ciertamente Falla no fue el primero en imitar la guitarra en el piano –recordemos por ejemplo *Asturias* de la “Suite Española” de Albéniz–; no obstante, la *Fantasía Baética* se adentra no sólo en la emulación de la sonoridad de la guitarra, sino también en el estilo improvisatorio del toque flamenco. También es importante señalar que una importante sección de la obra se deriva del grupo de notas *mi-la-re-sol-si-mi*, que no es otra cosa más que las notas producidas en la guitarra al tocar las seis cuerdas al aire.

El *cante jondo* es, sin duda, la característica más idiosincrática de la tradición flamenca. Sus peculiaridades musicales son el resultado de tres eventos históricos determinantes en la música española: la adopción de elementos del canto bizantino de la primitiva iglesia en España, la invasión y ocupación árabe musulmana, y por último, la inmigración a España de tribus gitanas, que se asentaron mayormente en Andalucía. Schulze describe de la siguiente forma las características del *cante jondo*:

Si tratamos de definir más precisamente el timbre particular del *cante*, que se diferencia radicalmente del tradicional *bel canto* y sus hermosas conexiones entre diferentes registros vocales, dos cosas nos llaman la atención. En primer lugar, las notas están adornadas por pequeños intervalos enarmónicos, que ocasionalmente suenan “desafinados” o “impuros”, y en segundo término, existe una enorme diversidad de colores en los registros vocales, que van desde sonidos toscos y guturales, pasando por sonidos tersos, hasta llegar a falsettos forzados (Schulze 1985: 125).

Manuel de Falla fue el primer compositor en introducir esta práctica vocal dentro del formato de música estilizada para salas de concierto. Su obra más importante en esta dirección es sin duda es el ballet *El Amor Brujo*; sin embargo, en la *Fantasía Baética* también intentó traducir al idioma pianístico los rasgos microtonales del *cante jondo*, a sabiendas de las limitaciones del instrumento. En sus propias palabras:

¡Qué estimulante pensar en el futuro! Porque la música comienza a avanzar ahora mismo; la armonía aún debe ser un medio artístico. Por ejemplo, las canciones de Andalucía están basadas en escalas con intervalos más sutiles que la escalas en las que la octava es dividida en doce semitonos. Como compositor, todo lo que puedo hacer por el

momento, es crear la ilusión de esos cuartos de tono, por medio de la superposición entre acordes de una tonalidad y otra. Porque ya se acerca el día en que nuestra notación musical ha de cambiar por otra que se mejor satisfaga nuestras necesidades (Falla 1988: 68).

En la *copla* (o tema B) de la *Fantasía Baética*, Falla presenta apoyaturas disonantes que resuelven en octavas (compás 135 y siguientes), justamente para crear esa ilusión de armonías microtonales. Esas fiorituras emulan muy bien el estilo improvisatorio del *cante jondo*, y son acompañadas por figuraciones que indudablemente imitan los sonidos de guitarra.

Otro aspecto esencial de la obra es la vitalidad de su diseño rítmico. No en vano la primera indicación del carácter de la pieza escrita por el compositor es *molto ritmico*. La fantasía muestra una persistente combinación de las métricas de 3/4 y 6/8, y en la coda presenta una sección en la insual métrica de 10/16. Aunque esta obra no es una pieza para ser bailada, algunos elementos del baile flamenco como el *taconeo* o el *palmeo* están claramente representados por medio de agudos acentos y hemiolas.

En lo que respecta a las características armónicas de la pieza, la *Fantasía Baética* presenta varias de los rasgos fundamentales de la armonía utilizada en el estilo impresionista: paralelismos, armonías sin resolución, acordes aumentados y politonalidad. Lo que la aleja de ser catalogada como una obra netamente impresionista es que no nos encontramos con una pieza de música introvertida, sugerente y evocativa, sino con una obra llena de vitalidad y *joie de vivre*, quizás mas cercana al estilo de Ravel. También es importante mencionar el uso de sistemas modales: la cadencia frigia, que es el sello musical de la música española, no se escapa de aparecer en la obra en repetidas ocasiones, y la *copla* está escrita en el modo eólico.

4. Conclusión

A juicio del autor de este ensayo, la *Fantasía Baética* de Manuel de Falla, obra para piano solo compuesta en 1919, debe ser

considerada dentro de las obras más notables del repertorio para piano escrito durante el siglo XX. Generalmente, se ha considerado la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, y la suite *Goyescas* de Enrique Granados como las obras para piano más trascendentales del repertorio español, menospreciando esta composición de Falla, que es conceptualmente más avanzada y fue además el producto de una búsqueda creativa de índole musicológico. La *Fantasia Baética* representó la culminación de un período creativo importante en la vida de su compositor, en el que el impresionismo francés tuvo una gran influencia inspiradora, pero que buscaba la universalización del arte musical de España. Además, esta composición constituye una prueba fehaciente de que el nacionalismo y el universalismo, como corrientes de pensamiento creativo, pueden coexistir sin conflicto dentro de una obra de arte. Quizás, esta obra en particular ha sido opacada por el innegable éxito de otras obras del mismo autor, como sus famosos ballets, o las *Noches en los Jardines de España*. Pero a pesar de ello, la *Fantasia Baética*.

Notas

- 1 Si bien es cierto el Nacionalismo, como una tendencia artística específica, es frecuentemente asociado con el “Grupo de los Cinco” de la Rusia del período romántico, ejemplos de música popular o folklórica adaptada dentro de un esquema estilizado se pueden encontrar en composiciones anteriores. Los arreglos de *Volkslieder* realizados por Haydn o Schumann son una buena ilustración.
- 2 Algunos consideran que la música “nacional” española es más tangible y mejor lograda en las composiciones de foráneos que en la de los propios compositores españoles, especialmente si se tiene en cuenta el gran número de compositores no-españoles que usaron el folklore español como fuente de inspiración. Para nombrar los más importantes, tenemos a Liszt, Glinka, Rimsky-Korsakov, Wolf, Bizet, Debussy, Chabrier, Lalo y Ravel.
- 3 Véase Chase 1941: 146-149.
- 4 Para mayor información sobre las directrices que regularon este concurso, véase Falla 1988: 181.
- 5 El término Universalismo, de acuerdo a la filosofía de Falla, no debe ser interpretado como eclecticismo. Él consideraba que la música regional debía ser introducida dentro de las tendencias de composición de su época, en boga en Europa, y de esta manera dejaría de convertirse en música meramente regional o nacional. (Véase Falla 1988: 115.) Se hace necesario aclarar sin embargo, que algunas tendencias modernistas no son compatibles para el uso de material folklórico, como por ejemplo el dodecafonismo. (Véase Bartók 1998: 77).
- 6 Con la excepción de algunas de las melodías de las *Siete Canciones Españolas*, Falla no copió literalmente melodías populares españolas. Sus líneas melódicas fueron producto de su creatividad, si bien ellas reflejan el carácter del folklore español y los elementos primordiales de la tradición musical flamenca.
- 7 Además de la *Fantasia Baética*, sus obras más importantes para el piano son las *Cuatro Piezas Españolas* de 1908, y *Noches en los Jardines de España* (para piano y orquesta) de 1916. Las demás composiciones para piano son obras menores, no muy significativas.
- 8 Falla vivió en Granada de 1919 a 1939, año en que se mudó a Argentina. Murió en Altavilla, Argentina en 1946.
- 9 La forma correcta en el latín es *Baetica*. Bética también es aceptado. Como dato interesante, Falla fundó en 1923 un ensamble llamado la *Orquesta Baética de Cámara*, dedicado al rescate de la música orquestal española del período romántico.
- 10 Véase Pahissa 1954: 106.
- 11 La *Fantasia Baética* fue finalmente orquestada por Ernesto Halffter, discípulo de Falla. Esta versión nunca ha sido publicada.
- 12 Como dato interesante, Falla orquestó en 1919 (mismo año de la composición de la *Fantasia*

Baética) una serie de piezas de Chopin para ser usadas como música para un ballet llamado *Fuego Fatuo*. Dicho arreglo no fue publicado, y no fue estrenado sino hasta 1976. Véase Crichton, 47.

13 Véase Schulze 1985: 126.

Bibliografía

- Bartók, Bela. 1998. "The influence of peasant music on modern music." En: *Contemporary composers on contemporary music*, editado por Elliot Schwartz y Barney Childs. New York: Da Capo Press.
- Budwig, Andrew and Chase, Gilbert. 1986. *Manuel de Falla: A Bibliography and Research Guide*. New York: Garland Publishing.
- Chase, Gilbert. 1941. *The Music of Spain*. New York: Dover Publications.
- Chopin, Frédéric. 1989. *Fantasy in F Minor, Barcarolles, Berceuse and Other Works*. Editado por Carl Mikuli. New York: Dover Publications.
- Crichton, Ronald. 1982. *Falla*. London: BBC Music Guides.
- Demarquez, Suzanne. 1983. *Manuel de Falla*. New York: Da Capo Press.
- Ewen, David. 1962. *Modern Music*. Philadelphia: Chilton Book Company.
- Falla, Manuel de. 1996. *Music for Piano, Vol II*. London: Chester Music.
- _____. 1988. *Escritos sobre música y músicos*. editado por Federico Sopena Madrid: Espasa-Calpe.
- Hess, Carola A. 2001. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kirby, F. E. 1996. *A Short History of Keyboard Music*. New York: The Free Press.
- Livermore, Ann. 1972. *A Short History of Spanish Music*. New York: Vienna House.
- Marco, Tomás. 1993. *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pahissa, Jaime. 1954. *Manuel de Falla: His Life and Works*. London: Museum Press Limited.
- Palmer, Christopher. 1973. *Impressionism in Music*. New York: Hutchinson Publishing.
- Papenbrok, Marion. 1985. "History of Flamenco." En: *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, editado por Claus Schreiner. Portland: Amadeus Press: 35-48.
- Salazar, Adolfo. 1930. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones La Nave.
- Schulze, Bernard-Friedrich. 1985. "Guitarra flamenca." En: *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, editado por Claus Schreiner. Portland: Amadeus Press, 1985, 121-146.