



revista digital para profesionales de la enseñanza

Nº 20 - Mayo 2012

Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía

ISSN: 1989-4023

Dep. Leg.: GR 2786-2008

## **LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY DE MANUEL DE FALLA**

**Julián García de los Reyes<sup>1</sup>**

### **1. INTRODUCCIÓN. LA IDEA. INTENCIONES PREVIAS**

Vamos a realizar el estudio analítico de una obra musical, para llegar a una reflexión sobre el uso de elementos de significación extramusical en general, y más concretamente sobre el uso de materiales diversos tomados de otras obras precedentes, del mismo autor o de otro distinto (materiales rítmicos, melódicos, texturales, temáticos...) así como citas textuales más o menos extensas.

Elegiremos para ello una obra musical en la que haya una evocación explícita a un autor a quien se homenajea recordándolo a través de encuentros con su propio lenguaje.

Fundamentaremos estas reflexiones analíticas escudriñando en la relación entre ambos compositores, en los datos biográficos conocidos de ambos, así como en el testimonio de uno de ellos a través de sus *escritos sobre Música y Músicos*.

Con el fin de establecer una analogía estructural con la obra que vamos a examinar compondremos el texto escrito de este proyecto con la ordenación de un *centón* (utilizando para ello frases tomadas de los textos citados en la bibliografía y localizados manifiestamente en ella a través de las sucesivas notas)

Extraeremos, así mismo, de esta tesis conclusiones técnicas o de lenguaje con las que enriquecer el léxico compositivo de quien lo realiza (analizar para componer)

Todo ello sería el punto de partida para un estudio posterior más profundo que nos llevara a las raíces de la propia música.

### **2. HIPÓTESIS DE TRABAJO. PUNTO DE PARTIDA**

Debussy está presente en el recuerdo de Manuel de Falla, quien en la obra que escribe para homenajearlo lo evoca, lo cita, lo toma prestado, para hacer música con su música: *Le Tombeau de Claude Debussy*. El planteamiento inicial parte de dos premisas que entre si se complementan:

---

<sup>1</sup> Julián García de los Reyes es compositor y ocupa una cátedra en Real Conservatorio Superior de Música V. *Eugenia* de Granada, en el Departamento de Composición, donde imparte las asignaturas *Estudio Teórico del Repertorio* y *Lenguajes de la música contemporánea*.

## 1. La relación personal y profesional entre Claude Debussy y Manuel de Falla es de reciproca influencia.

1.1. “Nada hay de extraña en esa doble influencia que pudiera juzgarse única, pues la ambigüedad tonal y el sentimiento tonal de Debussy emparentaban íntimamente con los rasgos del folklore español que el compositor gaditano poseía de modo innato”<sup>2</sup>.

1.2. El músico andaluz viajará a Paris para impregnarse de debussyismo. Conoce y admira ya desde Madrid la obra del maestro francés. En sus *Cuatro piezas españolas*, escritas a caballo entre las dos ciudades es patente “la constante lectura y audición de ciertos autores, Debussy, entre ellos a los que los cuatro fragmentos evocan irresistiblemente”<sup>3</sup>. (La tercera de estas piezas, que terminará ya en Paris, *La Montañesa*, “es resueltamente impresionista”<sup>4</sup>)

“Ya se había producido un cambio de correspondencia entre ambos compositores (...) en la época en que el artista español pensaba con fuerte anhelo en ir a Paris”<sup>5</sup>. “Sin Paris seguiré enterrado en Madrid”<sup>6</sup>, decía Falla, en un momento glorioso de la capital francesa. “Basta recordar el prestigio de la vida musical en el Paris de entonces, La resonancia que obtuvo el *Pelleas* de Debussy, los primeros éxitos de Dukas, Los de Ravel, Faure...”<sup>7</sup>.

Por fin, “en 1907, Manuel de Falla, da el paso decisivo de su vida y llega a la ciudad del arte, centro del mundo donde se vive el momento más creador y renovador de la historia”<sup>8</sup>.

Allí “su primera visita fue para Claude Debussy”<sup>9</sup>, quien aconseja a nuestro compositor en sus primeros pasos parisinos, e influye de manera concluyente en algunas de las decisiones compositivas que toma en la época, como por ejemplo en la terminación de *La Vida Breve*, en la cual “a consecuencia de una visita a Debussy, Falla suprimió los últimos compases”<sup>10</sup>. La influencia francesa, que afecta tan hondamente a Falla en ese tiempo, se transparenta a través de una obra como *Noches en los jardines de España*, la cual según opina Jankélévitch “no tendría ese esplendor, esa fluidez inigualable, si *la Rapsodia española* de Ravel y *la Iberia* de Debussy no hubieran existido”<sup>11</sup>.

1.3. Debussy a quien Falla considera un “reformador que constituye uno de los hechos más salientes de la historia de la música contemporánea, no sólo por las consecuencias que ha tenido en el arte

---

<sup>2</sup> DEMARQUEZ, Suzanne (1968). *Manuel de Falla*. Barcelona: Editorial Labor S. A., p. 47

<sup>3</sup> DEMARQUEZ 1968: 53

<sup>4</sup> DEMARQUEZ 1968: 55

<sup>5</sup> DEMARQUEZ 1968: 54

<sup>6</sup> DEMARQUEZ 1968: 43

<sup>7</sup> DEMARQUEZ 1968: 43

<sup>8</sup> DEMARQUEZ 1968: 45

<sup>9</sup> DEMARQUEZ 1968: 55

<sup>10</sup> DEMARQUEZ 1968: 60

<sup>11</sup> DEMARQUEZ 1968: 94

musical de Francia, sino también en toda la música europea”<sup>12</sup>, ama lo exótico.

Y lo español - entendido en su personal percepción como exótico- ocupa un importante lugar en su mundo sonoro. El propio Falla indica que “Debussy ha escrito música española sin conocer el territorio de España”<sup>13</sup>, pero si con un profundo conocimiento de lo español, adquirido - prosigue - “por lecturas, por cuadros, por cantos y danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos”<sup>14</sup>.

“En lo que respecta a *Iberia*, Claude Debussy dijo expresamente en la primera audición, que él no había tenido intención de hacer música española, sino más bien traducir en música las impresiones que España despertaba en él...”<sup>15</sup>.

“Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales”<sup>16</sup>.

Aunque, especifica aún más Falla, “sus sueños iban más lejos, porque él quería recoger su pensamiento en la evocación del embrujo de Andalucía. Dan fe de ello *La matin d’un jour de fête, Par les rues et par les chemis y les parfums de la nuit de Iberia, La puerta del vino, La sérénade interrompue y La Soirée dans Grenade*”<sup>17</sup>.

“La fuerza de evocación condensada en la *Soirée dans Grenade* tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas *Sérénades, Madrileños y Boleros*; que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España”<sup>18</sup>.

El Padre Sopena, en las notas a los *Escritos sobre música y músicos*, añade que en efecto “nada como Debussy y su música *española* ha contribuido a liberarnos del pintoresquismo, a librarnos, incluso, y Falla se atreve a insinuarlo, de la excesiva, romántica y nacionalista manía documental y modal de Felipe Pedrell”<sup>19</sup>.

---

<sup>12</sup> FALLA, Manuel (1972). *Escritos sobre música y músicos*. 3 Edición aumentada. Madrid: Espasa Calpe S. A., Colección Austral, n° 950, p. 48

<sup>13</sup> FALLA 1972: 69

<sup>14</sup> FALLA 1972: 69

<sup>15</sup> FALLA 1972: 75

<sup>16</sup> FALLA 1972: 74

<sup>17</sup> FALLA 1972: 71

<sup>18</sup> FALLA 1972: 71

<sup>19</sup> SOPEÑA, Federico. *Debussy*. Introducción al artículo de Falla anteriormente citado. En la misma edición, p. 67

El balance final que hace nuestro músico del estímulo y la influencia de lo español en la música de su admirado amigo es contundente: “Quiero ahora proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora”<sup>20</sup>.

Debussy conoce y admira la música de Falla, y de la relación directa y personal con él emergen momentos de su propia música.

*La puerta del vino*, surge a consecuencia de una postal que le enviara Falla. El maestro andaluz no dice expresamente que él le mandara la postal, pero describe con todo detalle la imagen retratada y el motivo de la composición: “La idea de componer este preludio le fue sugerida mirando una simple fotografía coloreada que reproducía el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco. Fue tan viva la impresión de Debussy, que decidió traducirla en música. Y, en efecto, pocos días más tarde estaba terminada *La Puerta del Vino*”<sup>21</sup>.

## 2. Un homenaje público a un personaje de la cultura y a un amigo se hace con recuerdos. Evocando a la persona y al compositor desaparecido.

Y una excelente manera de llevar a cabo este *panegírico* (discurso en elogio de algo o de alguien), *epitafio* (poema breve destinado a servir de inscripción funeral), *elegía* (poema que expresa un sentimiento de dolor ante cualquier circunstancia penosa: la muerte de un ser querido, la añoranza del tiempo pasado, etc.), y al mismo tiempo *epílogo* (recapitulación, resumen, compendio), *marcha fúnebre* y *tombeau*<sup>22</sup> (obra literaria o musical individual o colectiva consagrada a la memoria de un muerto, en particular escritor o un músico<sup>23</sup>, en la que a menudo se rinde homenaje a éste inspirándose en su forma de hacer e incluso citándole)<sup>24</sup>, suele y puede ser enhebrando un escrito compuesto con fragmentos de otros escritos: *popurri*, *path-work*, *collage*<sup>25</sup> o *centón*<sup>26</sup>.

## 3. LAS CIRCUNSTANCIAS

“*Le tombeau a C Debussy* se debió a una súplica y a un encuentro. La súplica provino del célebre guitarrista catalán Miquel Llobet, discípulo y sucesor del gran Tárrega, que desde hacía mucho tiempo, rogaba a Falla que escribiera una obra para su instrumento. El encuentro de Falla con Henri Prunières, director de *la Revue Musical*, se produjo en París, poco después de la guerra, y este le pidió un artículo para un

---

<sup>20</sup> FALLA 1972: 76

<sup>21</sup> FALLA 1972: 72

<sup>22</sup> Ver en el *New Grove Dictionary*, algunos datos interesantes sobre la hª del *Tombeau*.

<sup>23</sup> *Tombeau de Edgar Allan Poe, de Charles Baudelaire, de Couperin...*

<sup>24</sup> SOURIAU, Etienne (1998). *Diccionario de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., p. 1029

<sup>25</sup> SOURIAU 1998: 300. El término *collage* es utilizado en su origen para designar la acción material de pegar el papel de tela sobre una pared o de unir con cola los objetos. Hoy en día esta palabra designa una nueva técnica de las artes plásticas consistente en la yuxtaposición de materiales diversos, con el fin de crear un nuevo todo. Por analogía se emplea también en las artes de la escritura, en el cine y en la música (donde se combina generalmente con las diversas acepciones de las palabras *citación*, *alusión*, *imitación*, *copia*,...)

<sup>26</sup> *Centón* viene del Latín *cento*, que significa tejido hecho de piezas añadidas

número especial dedicado a la memoria de Debussy<sup>27</sup>, fallecido en la capital de Francia el 25 de marzo de 1918.

“Más que un artículo, Falla hubiera preferido dar una obra musical impregnada del espíritu de su amigo fallecido. Finalmente, escribió el artículo y la música en forma de pieza para guitarra, que remitió sin tardanza a Llobet y a Prunières para su publicación en el número especial de *la Revue Musicale* del 1 de diciembre de 1920, dedicado al homenaje al compositor galo y en el que participan junto a Falla Dukas, Roussel, Malipiero, Goznes, Bartok, Floren Schmitt, Stravinski, Ravel y Eric Satie<sup>28</sup>.

La obra para guitarra escrita en agosto del 1920 en Granada, fue dada en primera audición el 24 de enero en París, en uno de los conciertos de *La Société Musicale Independiente*, interpretada por Marie-louise Casadesus en arpa laúd. El 2 de diciembre del 1922, en la Sala del Conservatorio se pudo oír, ya en guitarra, por Emilio Pujol.

El “arreglo para piano por el autor”, como consta en la portada de la partitura, es una excelente adaptación para un piano espléndido, que alcanza la misma expresividad y hondura que en la versión original y que sienta al menos una duda razonable, como apunta Manuel Orozco<sup>29</sup>, sobre cual fue el planteamiento instrumental desde el mismo origen.

Posteriormente, reaparecerá con una nueva vestidura orquestal, en *Homenajes*, suite sinfónica formada por cuatro piezas que “celebran la memoria de cuatro músicos a los que Falla unía en la misma admiración afectuosa<sup>30</sup>: Arbós (*Fanfarria sobre el nombre de E. F. Arbós*), Debussy (*Elegía a la guitarra*), Paul Dukas (*Spes Vitae*) y Pedrell (*Pedrelliana*), y sería la última obra que Falla presentara en público, dirigida por él mismo en su primera audición el 18 de noviembre de 1938, en el teatro Colón de Buenos Aires.

#### 4. DEBUSSY EN LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY

Como indica Ivan Nommick (en su comunicación en el VI Congreso de la SEdeM, de noviembre de 2004, *La Intertextualidad, un recurso fundamental en la composición del siglo XX*) “para rendir homenaje a su maestro, Falla utiliza en esta obra toda una gama de procedimientos<sup>31</sup> de inter e hiper textualidad, usando la terminología de Gérald Genette<sup>32</sup> que el propio Nommick cita y explica en el mismo texto.

En el artículo escrito por Falla arriba mencionado que tituló “*Claude Debussy y España*”, el autor traza un sutil guión de lo que será el material de trabajo de su otro homenaje, la obra guitarrística, haciendo alusión expresa tanto a aspectos más o menos generales de su música, como a obras concretas inspiradas en España a las que nos hemos referido con antelación, y que por orden de aparición en el escrito de Falla son las siguientes: *La matin d'un tour de fête* (III), *Par les rues et par les chemis* (I) y

---

<sup>27</sup> DEMARQUEZ 1968: 121

<sup>28</sup> DEMARQUEZ 1968: 122

<sup>29</sup> IGLESIAS, Antonio (2001). *Manuel De Falla. Su obra para Piano*. 2. Edición. Madrid: Ediciones Alpuerto, p.229

<sup>30</sup> DEMARQUEZ 1968: 204

<sup>31</sup> NOMMICK, Yvan (2005). *La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX*. Madrid: Revista de Musicología. Vol. XXVIII, n' 1, p. 801

<sup>32</sup> GENETTE, Gérald (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Senil, col. “Points Essais”, n° 257, p. 8.

*Les parfums de la nuit* (II) que forman *Ibéria*, segunda parte de las *Imágenes* para orquesta; *La puerta del vino*, número 3 del segundo libro de preludios para piano; *La sérénade interrompue*, número 9 del primer libro de preludios para piano; *La soirée dans Grenade*, número 2 de *Estampas* para piano.

La idea compositiva dentro del contexto del *tombeau/centon* citado sería muy original: Manuel de Falla que acompaña al cortejo y llora al amigo desaparecido al son de una marcha fúnebre con ritmo de habanera (en sí mismo, como veremos, un rasgo de identificación del compositor francés), va recordando a lo largo del trayecto triste aspectos, anécdotas, momentos de la música de Debussy que se van incorporando y superponiendo a la marcha básica y constante, auténtico *leitmotiv* fúnebre.

*Le tombeau de Claude Debussy* es un lugar sonoro idóneo para reunir, trabar y atar recuerdos, evocaciones, citas, referencias y jirones de su música, que pasamos a comentar en las próximas líneas.

1. Para empezar, la elección de la guitarra no es casual, ni se debe exclusivamente al compromiso adquirido con Llobet.

Falla se refiere en el artículo, en al menos dos ocasiones, a la influencia que ejerce el instrumento español en el lenguaje musical de Debussy, y por tanto el puntual significado que adquiere la utilización de este instrumento en este homenaje:

En *La sérénade interrompue* “[...] es necesario insistir en el feliz empleo de giros característicos de guitarra que preludian o que acompañan la copla, en la gracia plenamente andaluza de ésta”<sup>33</sup>.

“Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos”<sup>34</sup>.

Y en efecto, los analistas han podido seguir el rastro de este pensamiento guitarrístico en algunas de las obras de Debussy: en “*la sérénade interrompue*, el compás de 3/8 que evoca la jota (*modédément animé*), los ritmos en staccato, las armonías modales [...] nos hacen pensar irresistiblemente en la guitarra [...] incluso la tesitura, reducida a tres octavas, es la de la guitarra...”<sup>35</sup>; el prelude número tres del segundo libro, *La puerta del vino* “se diría que es una guitarra gigante, dentro de una atmósfera hecha de orgullo modal, sobre un ritmo obsesionante de habanera”<sup>36</sup>.

2. La escueta marcha fúnebre consta de cuatro sencillos elementos (melodía andaluza, bajo, ritmo de habanera y rasgueo) que conforman el arquetipo rítmico que sirve de vehículo a toda la pieza, y que quedará reducido a tres, o a dos, o a un solo elemento, o desaparecerá momentáneamente de nuestra percepción, para reaparecer

---

<sup>33</sup> FALLA 1972: 73

<sup>34</sup> FALLA 1972: 75

<sup>35</sup> TRANCHEFORT, François René (1990). *Guía de la música de Piano y Clavecín*. Madrid: Editorial Taurus, p. 311

<sup>36</sup> TRANCHEFORT 1990: 314

instantes después y permanecer invariable hasta el final, cuando aparezcan los recuerdos y evocaciones de la música de Debussy en forma de melodías,

a) El ritmo de habanera, *habanera fúnebre* como lo han llamado algunos autores, es en si mismo un recuerdo de Debussy, quien lo emplea en su *música granadina*: “La cualidad de evocación se nos ofrece en *Les parfums de la nuit* y *La Puerta del Vino*, estrechamente ligados a la *Soirée dans Grenade* por un común elemento rítmico, el de la habanera (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz), de la que Debussy quería servirse para expresar el canto nostálgico de las tardes y de las noches andaluzas. Digo de las tardes, porque lo que el músico ha querido evocar en *La Puerta del Vino* es la hora calma y luminosa de la siesta en Granada”<sup>37</sup>.

b) Un germen motivico, “suerte de lamentación sorda y amarga que resuena como un toque de ánimas a lo largo de toda la obra”<sup>38</sup>, constituido por la segunda menor Fa-Mi, esencia del modo andaluz, que en una insistente melodía se ampliará sólo por momentos en el estrecho espacio del tetracordo frigio de Mi.

Como apunta Nommick, es un caso de sutil reelaboración que lo emparentaría con el incipit del primer elemento melódico de *La Soirée dans Grenade*, así como con el pasaje *expressif et un peu suppliant* que tiene lugar a partir del compás 32 de *la Sérénade interrompue*.

El hilo melódico está articulado en cortas frases, como lamentos o suspiros, que invariablemente acaban de manera suspensiva (en la nota Fa, segunda del modo), y que sólo en el compás último reposará en cadencia conclusiva (Mi, nota final)

c) Un bajo que hará aparecer el modo de La, por la insistencia en las notas La y Mi fundamentalmente, al tiempo que subraya el ritmo de habanera, produciéndose una estratificación de dos modos a distancia de quinta, Mi frigio y La eolio (polimodalidad monoescalar), similar a la empleada por Debussy en *La Soirée*, por ejemplo (y en la que persistirá Falla con la aparición de los sucesivos hilos melódicos)

d) El rasgueo, elemento colorista típicamente guitarrístico que va marcando la articulación de cada frase, con diseños ascendentes, descendentes o ambos a la vez

3. Los temas melódicos, que van apareciendo fugazmente y sin retorno sobre la marcha constante, evocan, aludiendo y citando, momentos comunes compartidos sin duda con su amigo.

a) El primer tema melódico, compases 8 al 15, en un modo de *La andaluz*, es decir frigio con tercera mayor, aparece enriquecido con sencillos procesos de deflexión modales<sup>39</sup>, y podría estar constituido por algunas

---

<sup>37</sup> FALLA 1972: 72

<sup>38</sup> OROZCO DIAZ, Manuel (1998). *Falla*. Barcelona: Salvat Editores, S. A., p. 108

<sup>39</sup> *Deflexión*: tipo de modulación modal consistente en ir poco a poco variando cada una de las notas del modo de partid hasta que alcancemos al que queremos llegar. Ciertas músicas

reminiscencias de *Ibéria*, como indica Suzanne Demarquez<sup>40</sup>, en la biografía de Falla indicada en la Bibliografía.

b) Una segunda idea a partir del compás 19, es relacionada más específicamente con un momento de *Ibéria* por Nommick<sup>41</sup>, en un proceso de intertextualidad por alusión a ciertos rasgos, *contorno melódico*, encontrados en *La matin d'un jour de fête*

c) Entre los compases 37 y 42 aflora un idea muy guitarrística, con repetición de la cuerda mi en pedal superior, que Antonio Iglesias encuentra relacionada con las *Noches en los Jardines de España*, “o mejor todavía, el recuerdo de su inicio [...] con una alusión a aquel mundo, no reflejada idénticamente, por supuesto [...]”<sup>42</sup>.

d) Una cita explícita, en el compás 63, al final de la pieza y justo antes que la coda, aparece “como el verdadero recuerdo y la principal razón del rendido homenaje”<sup>43</sup>. Se trata de un giro andaluz que aparece en los compases 17 al 20 de *La soirée dans Grenada*, en la misma altura que en el original de Debussy si bien con un tratamiento textural diferente (allí en mixtura de séptimas menores con tríada mayor, es decir, en conducción paralela de acordes de séptima de primera especie, normalmente usadas en un contexto tonal con función de dominante; y aquí con el mismo color pero aplicado sólo a ciertos puntos de la melodía)

- - -

“Es esta la primera obra granadina de Manuel de Falla en esta última etapa de su producción, que se inicia en ese año de 1920. [...] Su carácter intimista y su carencia de aparato sonoro la han hecho poco prodigada por los guitarristas”<sup>44</sup>.

- - -

Parafraseando a Falla podríamos decir que si Claude Debussy se ha servido de *Granada* como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que *Granada* es ahora la deudora, y empieza ya a pagar el compositor ahora *granadino* haciendo un homenaje a Debussy y un homenaje a Granada. Y es finalmente Granada quien paga el tributo.

---

modales son sobre todo deflectivas, por lo que más que llegar a un modo distinto al de partida, nos encontramos frente a un universo de sonoridad modal pero de interválica cambiante (Ver el cuaderno escrito por Enrique Blanco, titulado *LeXXico*)

<sup>40</sup> NOMMICK 2005: 805

<sup>41</sup> IGLESIAS 2001: 237

<sup>42</sup> IGLESIAS 2001: 236

<sup>43</sup> IGLESIAS 2001: 231

<sup>44</sup> NOMMICK 2005: 803, nota 27



## BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, J. M (1983): *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*. Madrid: Ed. Alpuerto
- DEMARQUEZ, Suzanne (1968). *Manuel de Falla*. Barcelona: Editorial Labor S. A.
- DESSPORTES, Ivonne (1995). *Manual Práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Real Musical
- DE LA MOTTE, Diether (1986). *Armonía*. Barcelona: Ed. Labor
- EAGLIEFIELD HULL, A. (1915) *La Armonía Moderna*. Madrid: Unión Musical española
- ESTROBEL, Heinrich (1966). *Claude Debussy*. Madrid: RIALP
- FALLA, Manuel (1972): *Escritos sobre Música y Músicos*. 3ª Edición aumentada. Madrid: Espasa Calpe S.A., Colección Austral, nº 950
- FERCHAULT, Guy (1948). *Claude Debussy, musicien François*. Paris (traducido al español por José Juan Pérez, Madrid, 1955)
- IGLESIAS, A. (2001). *Manuel De Falla. Su obra para Piano*. 2ª Edición. Madrid: Ed. Alpuerto
- KOECHLIN, Charles (1947). *Traite de l'harmonie*. Paris: Ed. Max Eschig.
- GENETTE, Géraud (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Senil, col. "Points Essais", nº 257
- GERVAIS, Françoise (1954). *Étude Comparée des langages de Fauré et de Debussy*. Paris: La Revue Musicale.
- LOCKSPEISER, Eward (1936). *Debussy*. Londres (traducido al castellano por Vicente P. Quintero, Buenos Aires, 1951)
- MORGAN, Robert (1991). *Twentieth-Century Music*. Norton and Company (traducido al castellano por Patricia Sojo, y publicada en Madrid: Ediciones Akal, 1994)
- NOMMICK, Yvan (2005). *La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX*. Madrid: Revista de musicología. Vol. XXVIII, Nº 1.
- OROZCO DIAZ, Manuel (1998). *Falla*. Barcelona: Salvat Editores, S. A
- SOPEÑA, Federico. *Debussy*. Introducción al artículo de Falla anteriormente citado, p. 67 (*Escritos sobre Música y Músicos*. 3ª Edición aumentada. Madrid: Espasa Calpe S.A., Colección Austral, nº 950, p. 48)
- SOURIAU, Etienne (1998). *Diccionario de Estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- TRANCHEFORT, François-René (1990). *Guía de la Música de piano y de Clavecín*. Madrid: Ed, Taurus (traducido al español por Eduardo Rincón)
- TRANCHEFORT, François-René (2002). *Guía de la Música Sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. (Versión española y adaptación de José Luis García del Busto)
- TRANCHEFORT, François-René (2002). *Guía de la Música de Cámara*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. (Versión española y adaptación de José Luis García del Busto)
- ZULUETA, Jorge. *La música pianística de Debussy*. Buenos Aires.