

Roberto Falabella Correa (1926 - 1958): El Hombre, el Artista, y su Compromiso

por el *Dr. Luis Merino*

INTRODUCCION *

Hemos escrito el presente artículo como homenaje a una figura señera de la generación joven de compositores chilenos, quien diera una respuesta altamente original al desafío planteado a todo compositor latinoamericano: la elaboración de un estilo original, el que, sin abandonar los legados de otras culturas, especialmente la europea, pueda calificarse como auténticamente chileno y latinoamericano. El modo en que este estilo fue alcanzado por Falabella desde sus obras tempranas de 1950 hasta su música de madurez; las ideas, anhelos, e influencias que plasmaron su posición no sólo ante el arte, sino que también ante la vida en general, como asimismo su proyección en nuestra cultura constituirán la tarea central de este trabajo.

Formulamos el sincero deseo de que éste y otros estudios similares contribuyan a superar el estado lamentable de descuido en que se encuentra nuestra música nacional en la actualidad, tanto en su preservación como en su difusión. Hacemos votos por que se inicie, sobre todo en el actual momento histórico de nuestro país, una labor sistemática de estudio y difusión de nuestra música en la forma de ensayos musicológicos, conciertos, además de ediciones de discos y partituras de nuestro patrimonio musical, tanto pasado como presente.

Quisiera finalmente agradecer de todo corazón la generosa y desinteresada ayuda prestada por la familia de Roberto Falabella, en particular su madre Sra. Marta Correa viuda de Falabella, su hermana María de la Luz, y su

LISTA DE ABREVIATURAS *

| | |
|-------|---------------------------------|
| A | Alto. |
| B | Bajo. |
| Bar. | Barítono. |
| c. | <i>Circa.</i> |
| FMCH | Festival de Música Chilena. |
| IEM | Instituto de Extensión Musical. |
| MS | Manuscrito. |
| p. | página. |
| RMCH | Revista Musical Chilena. |
| S | Soprano. |
| s. f. | Sin fecha. |
| T | Tenor. |
| U | Unidad temporal de referencia. |

viuda Sra. Olga Díaz Blanc, quienes gentilmente me facilitaron un gran caudal de material bibliográfico y de partituras fundamentales para la investigación, además de valiosa información referente a la personalidad y vida de nuestro músico.

VIDA DE ROBERTO FALABELLA SUS MAESTROS

El 12 de diciembre de 1958 moría en Santiago Roberto Falabella Correa, nacido el 13 de febrero de 1926 en esta misma ciudad. Su vida fue breve, de sólo 32 años, pero rica en anhelos y fecunda en realizaciones. Aquejado por una parálisis total, la que se manifestó antes de que cumpliera los tres años¹, fue su vida una constante lucha contra una limitación física que hubiera sido devastante para un espíritu menos fuerte. Gracias a los cuidados de sus padres, Don Roberto Falabella Finizzio y Doña Marta Correa, de su tía Sra. Hilda de Vilú, y de su hermana María de la Luz, pudo nuestro artista desarrollarse plenamente en lo espiritual. Esta solicitud se prolongaría durante su vida adulta y gracias también a la herencia que le legara su padre (muerto el 19 de abril de 1951), quien dedicó su vida a la importación de casimires.

Como es dable esperar, Falabella realizó sus estudios escolares en forma privada. Entre los profesores de este importante período de su vida está la Sra. Berta Platoni, quien con mano experta y con gran cariño cimentó las bases de su cultura humanística. Otra mujer, posteriormente, estableció las bases de su preparación musical. Entre 1945 y 1946 estudia Falabella teoría y solfeo con Lucila Céspedes, insigne maestra chilena quien por muchos años ha desarrollado una fructífera labor en nuestro medio. En 1947 estudia armonía con Julia López. Entre 1948 y 1949, María Ester Grebe le enseña la asociación sonido-grafía y graduación interválica, completando Falabella la parte básica de su formación musical con Alfonso Letelier, con quien estudia armonía entre 1949 y 1950.

El año 1950 marca un importante hito en la vida y carrera de nuestro músico. Contrae matrimonio con Olga Díaz Blanc, quien previamente había sido su enfermera y una abnegada anotadora de su música, naciendo de este matrimonio dos hijas, Ximena (1951) y Florencia (1952). Inicia en ese mismo año sus estudios de composición con Gustavo Becerra, quien une a su importante labor creativa, galardonada merecidamente con el Premio Nacional de Arte 1971, una gran labor como maestro, evidenciada tanto en la cantidad como calidad de sus discípulos², quien influye en muchas facetas del estilo de Falabella. En este año, produce Falabella sus primeras obras, el *Coral con Variaciones* y los *Preludios Enlazados*, ambos para piano, las que apuntan a características fundamentales de su estilo.

En 1954, Falabella realiza estudios con el maestro holandés Free Focke. Entre 1956 y 1957 entra en contacto con Miguel Aguilar y Esteban Eitler, que será muy fructífero para sus conocimientos de análisis e instrumentación.

Ya en su madurez, tanto humana como creativa, Falabella también se transforma en maestro, destacándose entre sus discípulos Sergio Ortega, joven y versátil compositor chileno, quien cultiva una amplia gama de lenguajes musicales. Entre quienes fueron sus secretarios figuran Raúl Rivera Vargas y Eduardo Moubarak, actual Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y connotado director de orquesta que ha promovido la música de Falabella, tanto en Chile como en el extranjero.

LA ACTIVIDAD INTELECTUAL Y ARTISTICA DE FALABELLA

Muy acertadamente, Gustavo Becerra ha descrito a Falabella como "un humanista, pero ante todo fue un ser unido a la historia de su especie, activo en todas sus manifestaciones"³. En verdad, Falabella cultivó muchos aspectos del quehacer intelectual y artístico, aparte de lo puramente musical. En este sentido fue decisiva su sólida cultura humanística, la que aflora en las muchas notas que perduran en el archivo que se encuentra en poder de su viuda, Sra. Olga Díaz Blanc, y que abarcan temas históricos, literarios, de plástica y de otras expresiones culturales.

Aparte de su ensayo, el que apreciaremos más adelante, incursionó Falabella en la poesía y el drama. Han llegado hasta nosotros los *Tres Poemas de Año Nuevo* y tres libretos de óperas, *Epitafios Fúnebres* (1953), *Del Diario Morir* (1954), y *Sin Nombre Todavía* (s. f.). Se encuentran además, en su archivo, dos obras teatrales sin indicación de autor, *Interpretación*, un libreto de una obra de cámara para dos varones, violín, piano, y percusión, y *El Pie sobre la Alfombra* de fecha del 7 de enero de 1955. Si bien no podríamos afirmar con certeza que *El Pie sobre la Alfombra* haya sido escrito por Falabella, parece evidente que la *Interpretación* proviene de su pluma, como veremos más adelante.

Los *Tres Poemas de Año Nuevo*⁴ son de una gran simplicidad, en la tonalidad de las *Odas Elementales*, de Pablo Neruda, de cuya obra Falabella fue constante lector*. (Estos poemas se incluyen al final del artículo). Los *Epitafios Fúnebres*, *Del Diario Morir*, y la *Interpretación* tienen un contenido fuertemente humorístico y satírico. La primera le fue sugerida por algunos de los miembros del Teatro de Títeres Bululú⁵, consta de un acto, y fue escrita, para títeres, voces de contralto, tenor, y barítono, con acompañamiento de orquesta de cámara. Se basa en tres epitafios de Lope de Vega para una dama, un médico, y un soldado, respectivamente⁶, a los que se agrega los comentarios satíricos de un bufón. El humorismo de estas interpolaciones de vago influjo huidobriano (Vicente Huidobro), se intensifica por el agregado de "erres" a muchas palabras (por ejemplo: "A quién iba

* Agradezco a mi padre, Luis Merino Reyes por su ayuda para los juicios sobre la obra literaria de Falabella.

a dar envidia su vida”), por omisiones de letras, o por trastrueque en el orden normal de las sílabas (“Creo que estudió en Dinamanca, digo, Malasanca, digo, Salamanca”). Termina la obra con la muerte del bufón a manos de la dama, el médico, y el soldado, seguida por la aparición al compás de una marcha fúnebre, de un titiritero disfrazado de muerte.

Del Diario Morir es el libreto de la única ópera cuya música fue completado. Escrita en tres actos, con obertura y epílogo, consta de sólo dos personajes, un industrial (tenor primero) y el ayudante del industrial (tenor segundo). De duración aproximada de tres minutos, supera en brevedad a cualquiera de las *opéras minutes* de Darius Milhaud. Falabella satiriza la metalización del hombre contemporáneo a través de un industrial sensible sólo al poder del dinero, e impermeable a los problemas sociales en su industria, o los familiares.

Primer Acto:

Ayudante: ¡Señor! los obreros están en huelga.

Industrial: Y a mí que me importa (bostezo).

Segundo Acto:

Ayudante: Señor su esposa se ha fugado con el capataz.

Industrial: Y a tí qué te importa.

Tercer Acto:

Ayudante: Señor se han robado la caja de fondos.

Industrial: ¡Ay! (se muere y cae al suelo).

Epílogo:

Ayudante: ¡Bah!, se murió.

En la *Interpretación*, Falabella describe la pugna entre un violinista adepto furibundo de la música *avant garde*, que no oculta su aversión hacia el trillado repertorio tradicional, y un pianista que sustenta la posición opuesta. El conflicto se resuelve cuando el pianista acepta el punto de vista del violinista, culminando esta reconciliación con la ejecución de ambos de una obra *avant garde*. Si bien la obra está escrita en un lenguaje liviano y a ratos de gran comicidad, en el que se deslizan sátiras veladas a algunos compositores, Falabella no elude planteamientos más serios, como en el siguiente parlamento del violinista, el que indudablemente refleja su propia posición estética y sus anhelos íntimos de relación con el público:

“Yo creo que la música no es para enseñar solamente . . . o para producir placer . . . La música debe tratar de cambiar al hombre que la oye . . . (melancólicamente) si yo fuera compositor no me gustaría que al término de mi obra me aplaudieran y se retiraran de sus asientos diciendo ¡qué bonito! y nada más . . . (animando-

se). No, yo quisiera que la gente saliera eufórica, con fuerzas como para hacer una revolución o como para engendrar diez hijos o por último pidiendo mi cabeza”.

Sin Nombre Todavía consta también de tres actos y tiene sólo dos personajes, un viejo llamado A, descrito por el autor como “flaco con una máscara de nariz aguileña, ojos [sic] chicos, malignos, boca chica con labios delgados hacia abajo” y que “en conjunto da la impresión de maldad”, y una mujer (llamada B) de “50 años de edad, gorda, con máscara absolutamente inexpresiva”. “A” tortura a la mujer haciéndola creer que ha llegado un hombre alto, delgado, vestido siempre de negro, que pretende matarla y matarla. La prolongación de este tormento durante tres semanas hace que la mujer adelgace y envejezca ostensiblemente. Todo lo que ella pierde físicamente lo gana “A”, quien, en el segundo acto, aparece mucho más gordo, y en el tercero su máscara llega a asemejarse a la de ella. La acción culmina en el hall de la casa con el viejo solitario y la aparición de imprevisto de un hombre alto, delgado, vestido de negro. Al darse cuenta que el hombre es real, el viejo cae en un frenesí desesperado.

De capital importancia para la mejor comprensión de su estilo musical es el ensayo, que bajo el título “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile” publicara en la *Revista Musical Chilena*, xii/57 (enero-febrero, 1958), pp. 41-49; y xii/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93. Siguiendo los principios del materialismo dialéctico, Falabella detalla así su método de enfoque: ⁷

“Todas las manifestaciones del hombre en sociedad no pueden considerarse como hechos aislados. Así, no sería posible explicar un Beethoven sin la Revolución Francesa —en el plano social— y sin Mozart —en el campo musical.

Para comprender nuestra música joven, es conveniente revisar nuestra breve historia musical, como asimismo los sucesos político-sociales que influyeron sobre ella de manera directa o indirecta. Por ejemplo, sería inexplicable la música de un Juan Orrego o de un Gustavo Becerra sin los acontecimientos políticos y artísticos que fueron causa de la fundación del Instituto de Extensión Musical y sin las enseñanzas de Pedro Humberto Allende o de Domingo Santa Cruz”.

Divide Falabella su ensayo en dos partes: (1) Antecedentes históricos, y (2) La joven música en América y en Chile, siendo la primera una breve reseña de la evolución histórica de la música latinoamericana desde el siglo xix hasta 1940, mientras que la segunda cubre el período posterior a esa fecha. Observa Falabella que en el siglo xix, los compositores doctos latinoamericanos se basan primordialmente en la música europea, principalmente la italiana, mostrando muy poca preocupación por el acervo folklórico au-

tóctono. Las escasas obras en que dicha preocupación se manifiesta no pasan de ser un reflejo del nacionalismo europeo del siglo XIX. Por el contrario, entre los años 1900 a 1940, se acrecienta el interés de los compositores latinoamericanos por incorporar material autóctono a su música, cualitativa y cuantitativamente superior a la del período anterior. Este tipo de nacionalismo refleja, según sus palabras, "la influencia cada vez mayor que tiene el pueblo en la política y en la cultura"⁸, alcanzando una realización plena con Heitor Villa-Lobos, quien logra para la música latinoamericana el "tan deseado equilibrio" entre las técnicas heredadas de Europa y nuestra música folklórica⁹. Después de considerar las principales tendencias y a los cultores de la música joven latinoamericana, pasa Falabella, en páginas 80-93 de la segunda parte de su ensayo, a la discusión del desarrollo de la música chilena en el siglo XX, matizando su presentación con consideraciones acerca de la evolución de nuestras artes plásticas y de la literatura. Al final de su ensayo, deplora el poco aprovechamiento del folklore que en general hacen los músicos jóvenes latinoamericanos, quienes cimentan sus estilos en base sólo a lenguajes de extracción europea, los que por sí mismos, no responden a la idiosincrasia latinoamericana, y que además son muy tardíamente asimilados en nuestro continente. Ante esto, Falabella presenta su propia posición estética:¹⁰

"Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos, que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas. Por mi parte, prefiero buscar originalidad (aunque ésta es siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser".

La creación de un lenguaje a partir de la fusión entre "los avances en el plano universal" y nuestro acervo autóctono constituye uno de los postulados de la estilística de Falabella. Un segundo postulado, expresado también en este ensayo, si bien de modo indirecto, es "su preocupación por la comunicación más directa y espontánea con el público", cualidad que califica como rara entre los jóvenes músicos chilenos¹¹. Un tercer postulado, planteado también en forma indirecta en el ensayo, se refiere a la necesidad de que el arte refleje de alguna manera nuestros problemas sociales¹². Estos tres postulados emanan orgánicamente de la posición de Izquierda de Falabella, posición que él encauzara en actividad social y política concreta a través del Partido Comunista de Chile a partir de 1953¹³, y reflejan principios similares planteados en las discusiones de Edgardo Martín acerca de la música contemporánea de Cuba¹⁴, los de Vladimír Štěpánek y Bohumil Kárásek sobre la música en Checoslovaquia¹⁵, o los de Lyudmila Polyakova, con

respecto a la música en la Unión Soviética¹⁹. Posición similar en su esencia a los postulados dos y tres de Falabella, en su música, han sido expresadas también por algunos de nuestros jóvenes creadores, entre ellos Fernando García y Sergio Ortega¹⁷.

LA MUSICA DE ROBERTO FALABELLA GENERALIDADES

El catálogo de Falabella suma 61 obras musicales terminadas. La gran mayoría son obras de cámara. Si bien, esto refleja una tendencia característica de la creación chilena después de 1940¹⁸, la proporción de obras de cámara, en Falabella, es considerablemente mayor a la general en nuestra creación reciente. Comparando la producción musical de Falabella con la de León Schidlowsky, por ejemplo, que pertenece a la misma generación de nuestro músico (Schidlowsky nació el 21 de julio de 1931), quien había compuesto un número ligeramente menor de obras que Falabella, cuando María Ester Grebe publicara un penetrante y enjundioso artículo sobre su música en 1968¹⁹, de las 53 obras completadas por Schidlowsky en ese momento, 14 son sinfónicas y 39 de cámara. Por otro lado, de las 61 obras completadas por Falabella, sólo 5 son sinfónicas mientras que 56 son de cámara.

Para la música vocal, prefiere Falabella a los poetas españoles, en particular a Lope de Vega, Federico García Lorca, y León Felipe (*Dos Poemas* para viola y barítono de 1957). El mayor número de textos, eso sí, proviene de la pluma del gran poeta español bárbaramente asesinado durante la Guerra Civil Española. Poemas suyos inspiran catorce de las veintiocho obras vocales de Falabella. Entre los escritores nacionales está el mismo Falabella (*Epitafios Fúnebres* de 1952, la *Marcha Fúnebre* para coro y *Del Diario Morir*, de 1954) y Pablo Neruda (*Angela Adónica* para barítono y piano, de 1953, y la cantata *La Lámpara en la Tierra* para barítono y orquesta, de 1958). Del folklore chileno Falabella extrae los textos para sus hermosas *Adivinanzas* para coro mixto, compuestas en 1957. En ninguna de sus obras terminadas Falabella hace uso de textos con contenido social, muy en boga, entre otros de nuestros creadores jóvenes, como Fernando García, Eduardo Maturana, o Sergio Ortega²⁰.

La trayectoria creativa de Falabella puede dividirse en tres grandes períodos: la temprana, entre los años 1950 y 1951; de transición, entre 1952 y 1953, y de madurez, entre 1954 hasta su muerte (1958). Iniciaremos la discusión de su obra musical, con el período temprano.

PERIODO TEMPRANO (1950-1951)

En este período la creatividad de Falabella se vuelca solamente hacia el piano y el coro, tal como se manifiesta en la siguiente lista:

Obras para piano:

1950: *Coral con Variaciones.*
Preludios Enlazados.

1951: *Preludio.*
Sonata.

Obras para coro:

- c. 1950: *Temblando estaba de frío el mayor fuego del cielo.*
A la dana dina.
¿Quién tendrá alegría sin la blanca niña?
- 1951: *Dos Baladas Amarillas.*
Cortaron Tres Arboles.
- c. 1951: *Moza fui.*

El estilo de estas obras es tradicional. Recurre Falabella a la forma canción, la forma rondó, y el plan sonata, este último en su acepción del siglo XVIII. Su vocabulario armónico es triádico con agregaciones de sextas, séptimas, o novenas, incluyendo ocasionalmente acordes simétricos contruidos en base a cuartas o quintas. El devenir sonoro se organiza alrededor de los antiguos modos eclesiásticos o de los modos mayor menor, con ejes tonales claramente determinados y enfatizados por medio de tríadas, con o sin tercera. Las melodías se mueven gradualmente en forma fluida y sin grandes saltos. Se usa poco contrapunto, prefiriendo Falabella las texturas homofónicas, o predominantemente verticales, especialmente en sus obras corales, o las texturas de melodía acompañada, o consistentes en entrelazamiento de figuras lineales dentro de sus obras de piano.

Dos rasgos característicos del estilo de Falabella, ya presentes en sus obras tempranas, incluyen (1) la recapitulación sintética, la que consiste en la presentación sucesiva o simultánea, en el movimiento final de una obra, de materiales provenientes de los movimientos anteriores, evidentemente con el propósito de unificar la obra como totalidad, y (2) el empleo del ritmo como un elemento unificador de la estructura, a través de la reiteración de cortas células en variados ropajes sonoros. El procedimiento de la recapitulación sintética puede perfectamente ser un resultado de la influencia de su maestro Gustavo Becerra, quien hace gala de este recurso en muchas de sus obras, especialmente sus cuartetos²¹.

El lenguaje de las cuatro obras para piano de este período está entroncado con la rica tradición pianística del siglo XIX, explotándose la mayoría de los recursos del instrumento, arpeggios, acordes, y otras combinaciones. Por su gran calidad debieran estas obras ser rescatadas del virtual olvido en que han estado sumergidas por tanto tiempo, para figurar en forma más prominente en el repertorio de nuestros solistas.

El *Coral con Variaciones* consta de un tema simple armonizado a cuatro

voces, y de ocho variaciones a las que se le agrega una coda y un finale. Tiene una forma de arco, el que comienza con las cuatro primeras variaciones estrechamente relacionadas con el tema a través de la retención de su secuencia armónica y melódica básica (variaciones 1, 3, y 4) o sólo de su secuencia melódica (variación 2), continúa con las siguientes tres variaciones donde la relación con el tema es bastante más ténue, y termina con la octava variación, la coda, y el finale donde se retoma una relación más estrecha con el tema. Consigue Falabella un interesante efecto en la sexta variación, donde la secuencia de sonidos de la melodía del coral se elabora en base a un nuevo ritmo, fraseo, y distribución de registros, un procedimiento muy característico de sus variaciones maduras.

De igual calidad que el *Coral con Variaciones* son los *Preludios Enlazados*, un ciclo de siete preludios más un final, los que se pueden clasificar a *grosso modo* en dos tipos: (1) aquellos en que priman las figuraciones armónicas que se mueven desde el principio al final de la pieza en movimiento rápido (preludios I, III, IV, y VI), y (b) aquellos en que una melodía se acompaña por acordes (II, V, VII, y Final). La estructura de algunos preludios es ABA (preludios I, IV, y VII), siendo la armonía también bastante tradicional, y a ratos quizás demasiado convencional, dentro de sonoridades que por momentos recuerdan a Chopin. Rasgos típicos de Falabella, que encontramos en este ciclo, incluyen la unificación por medio del ritmo y la recapitulación sintética. En el preludio II, una célula rítmica se repite en variadas vestimentas melódicas, y en el Final, Falabella incorpora, con algunas alteraciones, diferentes materiales de los preludios anteriores:

(1) en compases 10-16, un fragmento de la melodía inicial del preludio II en combinación con el motivo que forma la base de la figuración en el preludio VI;

(2) en compases 21-24, el mismo motivo combinado con otro, basado en el ritmo del comienzo de la melodía del preludio V;

(3) en los seis últimos compases Falabella incorpora en forma variada el material de los seis últimos compases de preludio VII.

Similares características conforman el *Preludio* para piano de 1951, estructurado en la forma ABA, es de un lenguaje armónico primordialmente triádico y moderadamente disonante. Tanto el "A" como el "B" son de un tejido bastante homogéneo, el primero por la reiteración de una breve célula rítmica, y el segundo por la reiteración del motivo Mi-Fa#-La en diversas guisas y transposiciones.

La *Sonata* de 1951 es de orientación neoclásica como resultado de su escritura modal, por el gran número de ritmos de extracción barroca, por su clara articulación formal, y por el empleo del modelo de sonata característico del período de Haydn y Mozart: tres movimientos, un Allegretto precedido de una introducción lenta, un Andante, y un Allegro con brio, estructurados en base a los esquemas típicos de este período. El primer movimiento está en el plan sonata tradicional: (1) *exposición*, con dos grupos

temáticos, un primer grupo (presentado por primera vez entre compases 1-30) subdividido en dos materiales, "a" (el que aparece por primera vez entre compases 1-17) y "b" (el que aparece por primera vez entre compases 18-21), y un segundo grupo presentado entre compases 31-44, concluyendo esta sección con la reiteración de "b" (compases 44-49) y con una coda de once compases (compases 49-60); (2) *desarrollo*, donde sucesivamente aparecen ambos grupos temáticos (grupo 1 entre compases 61-66 y grupo 2 entre compases 67-77), seguidos de un material original a partir del compás 77, y de una vuelta al primer grupo temático (compases 95-101), y (3) *recapitulación*, la que no ofrece grandes variantes con respecto a la exposición, sucediéndose los materiales en el siguiente orden, "a" (compases 61-117), segundo grupo temático (compases 118-131), "b" (compases 131-135), y coda. El segundo movimiento es de gran lirismo, bastante afín al de los *Preludios Enlazados*, y se compone en base a una variante de la forma canción: a (compases 1-16), b (compases 16-25), a' (compases 26-35), a (compases 36-50). El último movimiento es una variante del rondó clásico y consta de tres materiales básicos, los que se ordenan como sigue: a (compases 1-15), b (compases 16-23), c (compases 24-30), b (compases 31-35), c' (compases 36-47), desarrollo de a (compases 47-124), recapitulación de a (compases 142-158), b (compases 159-166), c (compases 167-185), y a (compases 185-204), más coda. Entre el desarrollo y la recapitulación se interpola una recapitulación sintética en adagio, la que comienza con material de principios del segundo movimiento (compases 124-130), seguido del correspondiente material del primero (compases 131-135), para rematar en una superposición de ambos (compases 134-141). El tratamiento del ritmo en "b" del movimiento final es de sumo interés, no sólo por la reiteración de una célula rítmica, sino que también por la subdivisión de esta en grupos irregulares de 3+3+2, lo que apunta al tratamiento del ritmo en las obras maduras de Falabella.

Ejemplo N° 1



Las *Dos Baladas Amarillas* y *Cortaron Tres Arboles* de 1951 son composiciones de gran frescura, brillo, y de una fuerte vitalidad rítmica. La paleta armónica es aquella descrita anteriormente, la que podemos apreciar en el siguiente extracto de la primera balada. (Ver ejemplo 2).

Los esquemas formales son tradicionales y repetitivos. La forma de la segunda balada, por ejemplo, es una variante del rondó, tal como se indica en el siguiente diagrama:

Ejemplo Nº 2

DOS BALADAS AMARILLAS, I, compases 1 - 7

ALLEGRO NON TROPPO (♩ = 100)

S.
C.
mp

B.
Do7 Mi4 Re9b Fa5 Re9 Mi7 Sol9 Fa7b Re9b

Re= Sol4 Sib6 Do7b Fa5 Mi4 Re7 Fa#4 La7

mp dolce

Texto

Material

La tierra estaba
amarilla.

a

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

b

Ni luna blanca
ni estrella lucían.

a

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

c-b

Vendimiadora morena
corta el llanto de la viña.

a-d

*Orillo, orillo,
pastorcillo.*

b-e

Nota: No hemos hecho mención de variantes en las reiteraciones del material musical.

Característico del estilo coral de Falabella, en general, es la ingeniosa y

variada agrupación de las voces del coro en diferentes combinaciones. Como muestra citaremos la primera balada.

| Texto | Voces |
|---|-----------------|
| En lo alto de aquel monte hay un arbolito verde. | S-A-T-B |
| <i>Pastor que vienes,</i> | S |
| <i>pastor que vas,</i> | T |
| <i>pastor que vienes,</i> | B |
| <i>pastor que vas.</i> | S-A-T-B |
| Olivares soñolientos bajan al llano caliente. | B S-A-T-B |
| <i>Pastor que vas,</i> | B |
| <i>pastor que vienes,</i> | A |
| <i>pastor que vas,</i> | S |
| <i>pastor que vienes.</i> | S-A-T-B |
| Ni ovejas blancas ni perro ni cayado ni amor tienes. | S-A-T-E |
| <i>Pastor que vas.</i> | A-T-B |
| Como una sombra de oro, en el trigal te disuelves, en el trigal te disuelves. | B S A-T-B |
| <i>Pastor que vienes.</i> | S-A-T-B |

Las canciones corales de Falabella que presuntamente pertenecen a este período, las discutiremos conjuntamente con la obra coral madura.

PERIODO DE TRANSICION (1951-1952)

Las siguientes obras constituyen su producción en este período:

1952: *Los Epitafios Fúnebres*, una ópera cómica con libreto del autor (descrito anteriormente) cuya orquestación no fue completada; *El Viejo, el Amor y la Muerte*, música para una pantomina original de Alejandro Jodrovsky²², la que ha llegado hasta nosotros en versión de piano, conteniendo

apuntes para una instrumentación en el sexto y último movimiento; y el *Dueto* para flauta y violín.

1953: *Angela Adónica*, para barítono y piano; las *Cuatro Canciones*, para coro con textos de Federico García Lorca; y los *Preludios Episódicos*, para piano.

Partiendo de criterios estilísticos, incluimos también dentro de este período las siguientes canciones corales compuestas alrededor de 1953: *Despedida (Si muero, dejad el balcón abierto)*, *Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto)*, y *Quienquiera que sea la que hoy ha nacido*. Discutiremos estas obras junto con la música coral madura de Falabella.

Durante esta etapa, expande Falabella los medios para los que compone. Al piano y el coro, se agregan la flauta y el violín, la voz solista e inclusive la orquesta, en una parte de los *Epitafios Fúnebres*. En lo armónico y formal coexisten recursos tempranos con recursos nuevos. Enriquece Falabella en forma considerable su tratamiento de la armonía más tradicional adoptando también el procedimiento de los doce tonos. Recurre además no sólo a los esquemas formales tradicionales característicos de su primera etapa, sino que también a formas aditivas en las que se juxtaponen secciones contrastantes. El tratamiento del ritmo, como elemento unificador de la estructura, se extiende a las obras corales, ampliándose también su campo de acción de cortas secciones a movimientos enteros o a substanciales segmentos de obras.

El *Dueto* para flauta y violín y los *Epitafios Fúnebres* son las primeras obras dodecafónicas de Falabella. La serie principal en estas dos obras se presenta tanto en forma directa como en sus derivaciones (inversa, retrógrada, y retrógrada inversa en los *Epitafios Fúnebres*; inversa y retrógrada inversa en el *Dueto*). En la mayoría de los casos aparece horizontalmente a partir de los sonidos originales o en transposición. Falabella no sigue estrictamente la ortodoxia del dodecafonismo en estas obras, pues no escatima los

Ejemplo N° 3

DUETO para Violín y Flauta, lento, compases 17 - 18

LENTO

Flauta *fla*

Violín

p

ALLEGRO

p sempre dim

rit

molto rit

pp

a tempo

Allegro, compases 66 - 68

intervalos verticales de octava²³. Escribe además en su *Dueto* sonoridades tradicionales en los puntos cadenciales, semejantes al enlace dominante-tónica. (Ver ejemplo 3).

Entre otras libertades está también la duplicación de los sonidos de la serie a la quinta y octava superior, en una manera que recuerda al organum paralelo medieval, sonoridades que son características de las obras maduras de Falabella, tanto dodecafónicas como no dodecafónicas.

Ejemplo Nº 4

EPITAFIOS FUNEBRES

BUCON

Esta combinación de lo dodecafónico con lo tradicional resulta en gran medida de la preocupación de nuestro artista por "la comunicación más directa y espontánea con el público". Falabella mismo nos expresa su opinión a este respecto con las siguientes palabras:²⁴

"Quizás, por influencia de Becerra, en estas incursiones por el dodecafonismo he tenido siempre presente la calidad de recurso de enriquecimiento que esta técnica implica y no he caído en la posición excluyente y empobrecedora de muchos de nuestros jóvenes músicos; *la dodecafonía no es la última etapa de la evolución musical, ni aún, la más elevada para que, en un afán purista se excluyan todas las conquistas anteriores*". [subrayado en cursiva es nuestro].

En ambas obras, el rol del ritmo como agente unificador de la estructura, amplía su campo de acción y crece en complejidad comparado con la etapa anterior. La continua reiteración de tres células rítmicas, a través de gran parte del acompañamiento de los *Epitafios Fúnebres*, da a éste un carácter extraordinariamente homogéneo. En el segundo movimiento del *Dueto*, dos células rítmicas se reiteran, primero separadamente (la primera entre compases 1-16, la segunda entre compases 21-30), después simultáneamente (compases 47-56) en una forma que recuerda al procedimiento de la recapitulación sintética.

Esta estructuración del ritmo se aplica sólo al acompañamiento instru-

mental de los *Epitafios Fúnebres*, nunca a la línea vocal, este procedimiento es valedero para todas las obras de Falabella con voces solistas. El ritmo de la línea vocal, y en gran medida la inflexión melódica, se determinan en base a la prosodia y declamación del texto. En el ejemplo siguiente (ej. 5) se puede apreciar la excelente correlación que existe entre prosodia y declamación del texto, por un lado, con duración, acento, y cambio de alturas de la línea melódica por el otro.

Ejemplo Nº 5

EPITAFIOS FUNEBRES

MEDICO

Escri-bí no me le- ye - ron cu - ré mal no me en - ten-die-ron

Además, la inflexión melódica de la línea vocal se determina en cierta medida por el personaje que interviene. Así, Falabella escribe la parte del bufón predominantemente en estilo recitativo, mientras que para los demás personajes recurre a un estilo más melódico.

Los *Preludios Episódicos* para piano, un ciclo de diez piezas, son similares en lo que a textura se refiere a los *Preludios Enlazados* de 1950: preludio II consta solamente de figuraciones armónicas, preludios IV y V son melodías acompañadas, mientras que los demás (preludios I, III, y VI) yuxtaponen ambas texturas. La armonía, sin embargo, es mucho más rica en este ciclo. Como muestra, podemos comparar un fragmento del preludio VII del ciclo temprano (ej. 6a), con un segmento del preludio IV de los *Preludios Episódicos* (ej. 6b). (Ver págs. 60 y 61).

Ejemplo 6a contiene primordialmente tríadas en el tono de Re menor, mientras que ejemplo 6b incluye no sólo tríadas, sino que también acordes simétricos de cuartas y quintas, amén de un tratamiento de la modulación significativamente más rico.

En lo formal, coexisten en este ciclo el tradicional esquema ABA de preludios III y IV, con la estructura aditiva constituida en base a la yuxtaposición de tres secciones contrastantes del preludio I: sección 1, allegro, de una escritura virtuosística similar a la de la toccata barroca; sección 2, andante, en la que una melodía en la mano derecha se combina con un acompañamiento de ritmo regular en la izquierda; y sección 3, un coral en movimiento lento. La estructura del último preludio es similar a la del primero, inclusive

en la sucesión de texturas, lo que unifica muy efectivamente el ciclo como totalidad.

Uno de los Preludios, el quinto, es dodecafónico, siendo el tratamiento de la serie más rico que en los *Epitafios Fúnebres* y *El Viejo, el Amor y la Muerte*. La secuencia interválica de las primeras cuatro notas de la serie (Re-La-Sol-Si) se reitera en las últimas cuatro medio tono más bajo (Re bemol-La bemol-Sol bemol-Si bemol). En consecuencia, la obra se unifica no sólo a partir de las presentaciones sucesivas de la serie, sino que también como resultado de las repeticiones del motivo. Esto recuerda en cierto modo al tratamiento serial en la obra tardía de Anton Webern²⁵.

Tal como en los *Preludios Enlazados*, coexisten en el hermosísimo ciclo de cuatro canciones corales sobre poemas de García Lorca rasgos del período temprano—estructuras repetitivas (especialmente *Remansillo*) y una escritura modal que asume por momentos un tinte medieval (ej. 7) —con rasgos maduros— armonía más variada, enriquecimiento de la textura a través del contrapunto y de la imitación, y, por primera vez en las obras corales, unificación de la estructura a través del ritmo. (Ver ej. 7).

Ejemplo Nº 6a

PRELUDIOS ENLAZADOS, VII, compases 1 - 11

ALLEGRETTO

p molto cantabile ed *express.*

portato

mf *p*

segue

f *piu* *f*

p sub *profondo*

Ejemplo Nº 6b

PRELUDIOS EPISODICOS, IV, compases 4 - 14

ANDANTE CON MOTO M.M. $\text{♩} = 60$

poco pesante

p dolce

ny cresc.

il basso ben ritmato

sempre cresc.

Il ma dolce

marcato il basso

ova bassa

ova legato

En las cuatro canciones se reiteran diversas células rítmicas, las que además se imitan entre las voces en una gran variedad de ropajes melódicos. (Ver ej. 8).

Característico de Falabella, es la fina y certera agrupación de las voces en variadas combinaciones, y la estrecha correlación entre el texto y la música, tanto en lo prosódico como en el significado. Con su profundo sentido autocrítico, Falabella mismo emite el siguiente comentario acerca de *Re-*

Ejemplo Nº 7

CUATRO CANCIONES CORALES, III, Variación, compases 1 - 5

M.M. $\text{♩} = 92$ *liberamente*

S

C

p non crescendo (eguale)

El re - man - - - so del ai - - - re

El re - man - - - so - del ai - - - re

Ejemplo N° 8

CUATRO CANCIONES CORALES, I, REMANSO, compases 17 - 21

M.M. = 75

mf non cresc.

mp

p

mf

rall

rall

a - guade pu - pi - - - las

a - guade pu - pi - - - las

a - guade pu - pi - - - las

a - guade pu - pi - - - las

mansos (la primera canción de este ciclo), en un catálogo parcial de su obra, con fecha 29 de diciembre de 1953:

“La mejor obra coral hasta el momento; fresca, sencilla, muy homogénea [sic] en sus cuatro partes, representa la reacción contra los rutinarios ejercicios de fugas diarios, y al mismo tiempo el aprovechamiento de la técnica vocal y contra-puntística [sic] que otorgaron aquellos ejercicios. También en esta obra se empieza a sentir la preocupación por usar melodías chilenas”.

El Viejo, el Amor y la Muerte no tiene mayor trascendencia aparte de su utilidad como música incidental. Contiene seis números titulados (1) Gimnasia, (2) Marcha hacia el Lecho, (3) Ragtime cuando el Viejo vé al Amor, (4) Vals del Viejo con el Amor, (5) Tango de la Muerte con el Viejo, y (6) Marcha Fúnebre. De cierto interés son los números 3, 4, y 5 donde Falabella incursiona en la música popular, en particular 4 y 5 por el enriquecimiento de las fórmulas armónicas tradicionales en este género de música.

PERIODO DE MADUREZ (1954-1958)

Este período es el más prolífico de toda la trayectoria creativa de Falabella. Solamente en 1954, completa 17 obras, un número casi equivalente a su producción total en las dos etapas anteriores, entre las que se cuentan

hitos tan importantes de su carrera como su primera obra orquestal completada (*El Peine de Oro*) y su *Sonata* para violín y piano.

Durante esta etapa explora Falabella en forma sistemática y completa los principales instrumentos de cuerda y maderas (usando la inexacta pero frecuente terminología tradicional) en una serie de obras de cámara escritas entre 1954 y 1957. Hemos agrupado estas obras en el siguiente catálogo para más fácil referencia:

Instrumentos de cuerda:

Violín:

- Dos Canciones* para soprano y violín (1954).
- Cosas* para violín y piano (1954).
- Sonata* para violín y piano (1954).
- Divertimento* para dos violines (1955).
- Partita* para violín solo (c. 1956).
- Tema con Variaciones* para violín solo (1958).

Viola:

- Dos Poemas* para viola y barítono (1957).

Cello:

- Sonata* para cello y piano (1954).
- Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano (1954).
- Partita* para cello solo (1958).

Maderas:

- Pieza* para flautín (1956).
- Pieza* para flauta (1956).
- Pieza* para flautón (flauta grave, 1957).
- Pieza* para oboe (c. 1956).
- Pieza* para corno inglés (c. 1956).
- Dúo* para flauta y corno inglés (c. 1956).
- Dos Marineros en la Orilla* para soprano, bajo, y clarinete (1954).
- Dos Piezas* para oboe y fagot (c. 1956).

Muy acertadamente, su maestro Gustavo Becerra ha descrito la instrumentación como algo que fascinó a Falabella hasta "el último momento"²⁶, un juicio plenamente demostrado por el catálogo incluido más arriba. También en su madurez explora Falabella los conjuntos instrumentales, del que salen los *Palimpsestos* de 1955 para contralto acompañado de fagot, corno, timbales, tambor, y címbalos suspendidos; sus *Canciones y Rondas de Na-*

vidad, del mismo año, para coro a tres voces (S-C-B) acompañado de trompeta, flauta, y timbal; y el *Cuarteto* de cuerdas de 1957, entre las obras de cámara. Las obras de orquesta incluyen *El Peine de Oro* de 1954, la *Sinfonía* de 1955, los dos *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956, los *Estudios Emocionales* de 1957, y la cantata *La Lámpara en la Tierra* para barítono y orquesta de 1958.

Al llegar a esta etapa de la carrera de Falabella, el analista esperaría encontrar un lenguaje más bien homogéneo, entroncado en una sola corriente estilística. Esto, sin embargo, no es así. El lenguaje maduro de Falabella, evidencia la exploración de una gran variedad de modos de organización del devenir sonoro, la que refleja en gran medida su espíritu inquieto y ávido por la experimentación, que lo llevara a incursionar en tantos y variados terrenos, en forma afín a su maestro Becerra. Junto a la escritura modal, está el dodecafonismo, el empleo no serial del total cromático, las escalas pentáfonas derivadas del folklóre del norte de Chile o de la música autóctona latinoamericana, las escalas por tonos, y el modo mayor-menor inspirado en el folklóre del centro y sur de Chile. La música instrumental exhibe la casi totalidad de esta amplia gama de matices estilísticos, mientras que la música coral y las canciones son en general de un corte más tradicional.

Ante esto nos preguntamos: ¿Existe algo que dé unidad a esta variedad, o es la obra madura de Falabella de una heterogeneidad amorfa? La respuesta es positiva con respecto a lo primero. Existen una serie de características comunes, que no sólo producen variedad dentro de esta unidad, sino que también configuran un estilo bastante vigoroso y personal. Una de estas características se refiere al tratamiento del ritmo. Durante la etapa madura de Falabella, los esquemas básicos que se reiteran aumentan en número y en largo, impregnando en muchos casos todas las líneas de una composición, y jugando además un rol fundamental en la estructuración de obras completas. En otras palabras, Falabella desarrolla un ritmo estructurado, complejo, y totalizador que funciona como elemento referencial primario de la forma. Este tipo de ritmo aparece en modos de organizar lo sonoro, tan dispares como el dodecafonismo en la *Sonata* para violín y piano de 1954 y la *Sinfonía* de 1955; melodías del folklóre del norte de Chile en los *Estudios Emocionales* para orquesta de 1957, y escalas pentáfonas y por tonos en *La Lámpara en la Tierra* de 1958. Además del motete isorítmico medieval, especialmente aquel de fines del siglo XIV, Falabella podría haberse inspirado para este tratamiento del ritmo en obras escritas dentro de la así llamada Escuela de Viena, particularmente los *Fünf Canons* de Anton Webern, o la famosa "Invencción sobre un Ritmo" en la tercera escena del tercer acto del *Wozzeck* de Alban Berg³⁷.

Otra de estas características es el tratamiento de la estructura. El arquetipo formal del Falabella maduro es aditivo, a base de la yuxtaposición de secciones contrastantes con puntos articulativos claramente demarcados, donde no sólo el ritmo, tempo, y textura juegan un rol fundamental, sino que

también el color y hasta el silencio, y donde el climax funciona como punto focal. A este climax puede llegarse, por citar algunos casos, a través de la acumulación de fuertes densidades sonoras como en los *Estudios Emocionales* para orquesta (último estudio), o a través de un acelerar de la actividad rítmica hasta llegar a una gran eclosión en la *Pieza* para flautín y la de flauta de 1956, o por medio de la recapitulación sintética de materiales de la obra.

Aparte de las características recién descritas, la tradición es otro factor importante para el forjamiento del estilo maduro de Falabella, como resultado en gran medida de su búsqueda de una comunicación amplia y directa con el público. El rol importante que juega la tradición se evidencia especialmente en (1) la síntesis entre el arquetipo formal, discutido anteriormente, con esquemas tradicionales como la sonata en obras de 1954 y 1955, (2) la combinación del dodecafonismo con recursos armónicos tradicionales, ya observada en su etapa de transición, y con elementos del folklore, y (3) el tratamiento del ritmo como elemento referencial primario de la estructura dentro del plan sonata clásico.

Además de su espíritu inquieto y ávido por la experimentación, otros rasgos que también se desarrollan plenamente en la creación musical madura de Falabella son su vena dramática y poética además de su humor, un humor sano y muchas veces lacerante, que aparece con mucha frecuencia en sus cartas, y en su obra literaria, como lo indicáramos anteriormente. En lo musical aflora su humor en la forma de sátira a compositores o recursos del lenguaje musical contemporáneo.

Hemos dividido la obra madura de Falabella en cuatro secciones que trataremos separadamente, y que expresan, por sí mismas, diferentes facetas de su personalidad creadora: (1) música instrumental de cámara, (2) música orquestal, (3) canciones, y (4) música coral. Para una mejor comprensión del tratamiento que hace Falabella de la instrumentación, discutiremos su obra instrumental de cámara siguiendo los diferentes medios empleados. Iniciaremos nuestra exposición con la música para instrumentos de cuerda.

MUSICAL INSTRUMENTAL DE CAMARA

Obras para Instrumentos de Cuerda.

Comienza la producción de Falabella en este aspecto durante el año 1954, con la *Sonata* para violín y piano, la *Sonata* para cello y piano, las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano, y las *Cosas* para violín y piano. De estas obras, la *Sonata* para violín y piano constituye una de las piezas capitales de su producción. Si bien no fue distinguida con premio o mención honrosa alguna en los Festivales de Música Chilena a los que se la presentó en 1954, recibió de inmediato una entusiasta acogida de parte de los críticos, quienes la calificaron como "un aporte de mayor significación" con

el “que se introduce al público una personalidad renovadora”²⁸, o “como lo más original de lo escuchado en estos festivales 1954”²⁹.

Tal acogida fue en verdad justificada. Esta obra es madura, de un vigoroso carácter, y de una equilibrada construcción formal. La escritura es dodecafónica en la manera característica de la madurez de Falabella. La serie (Sol-Fa#-Fa-Mi-Si bemol-Do-Re-Re bemol-Mi bemol-Si-La-La bemol) aparece primordialmente en forma lineal, y sólo a partir de los sonidos originales. Falabella recurre preferentemente al modo directo, y raramente más bien al retrógrado o al inverso, incurriendo en algunas licencias como ser la ocasional permutación en el orden de aparición de los sonidos (por ejemplo, Sol-Fa-Fa#-Mi en la mano derecha del piano en compases 14-15 del primer movimiento), supresión de sonidos de la serie (como ser Sol-Fa#-Mi-Si bemol-Do en la línea del violín en compases 43-46 del movimiento final), la reiteración de una nota de la serie como un pedal durante la aparición de las restantes (por ejemplo en compases 8-10 del primer movimiento), y los numerosos intervalos verticales de octava. De estas características se puede deducir que el tratamiento del dodecafonismo, en la etapa madura, es menos variado que en la etapa de transición, donde la serie aparece no sólo en los sonidos originales sino que también transpuesta, tratándose también con una cierta frecuencia en todos los modos —directo, inverso, retrógrado, y retrógrado inverso.

Las agregaciones sonoras verticales de la *Sonata* se construyen a partir de la serie o independientemente de ésta. Entre las últimas anotamos (1) las triadas sin tercera tratadas en movimiento paralelo, ya observadas en los *Epitafios Fúnebres* (véase ejemplo 4) de la etapa anterior; (2) acordes simétricos isointerválicos, entre los que mencionamos aquellos construidos en base a quintas y tratados también en la mayoría de los casos en movimiento paralelo;

Ejemplo Nº 9

SONATA, para Violín y Piano, allegro final, compases 83 - 86

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the Violin, and the lower staff is for the Piano. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 76. The key signature has one flat (B-flat). The piano part features triplets and dynamic markings like 'dolce', 'mp cant.', and 'sempre dim'. The violin part has a melodic line with some grace notes.

acordes simétricos heterointerválicos, como en el siguiente ejemplo; y

Ejemplo N° 10

SONATA para Violín y Piano, allegro final, compases 37 - 40

Musical score for Example 10, Sonata for Violin and Piano, Allegro final, measures 37-40. The score shows a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 100. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The piano part features a complex, dissonant accompaniment with many accidentals and slurs. Dynamics include "mp dolce" and "p misterioso".

(4) movimientos paralelos disonantes de segundas mayores y menores.

Ejemplo N° 11

SONATA para Violín y Piano, allegro inicial, compases 37 - 38

Musical score for Example 11, Sonata for Violin and Piano, Allegro inicial, measures 37-38. The score shows a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 135. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The piano part features a complex, dissonant accompaniment with many accidentals and slurs. Dynamics include "decresc. e molto rall".

Estas formaciones sonoras verticales son características de la armonía madura de Falabella tanto dodecafónica, como de otras organizaciones de lo sonoro, constituyendo así otro factor cohesivo dentro de la gran variedad de estilos de su lenguaje maduro.

En lo formal, Falabella sigue el modelo de sonata clásica no servilmente, como en la *Sonata* para piano de 1951, sino que fusionado con su concepción madura de la estructura. Cuatro conjuntos constituyen el material de esta obra, los que difieren entre sí tanto en carácter como en textura, y los que designaremos con las letras "a", "b", "c", y "d". En el primer conjunto (a) una lírica línea del violín se apoya en un acompañamiento predominantemente acordal en el piano. En el segundo conjunto (b) una célula rítmica se vierte en variados y vigorosos ropajes sonoros, destacándose en particular los movimientos paralelos en novenas. El tercer conjunto (c) es de una textura fluidamente polifónica, unificada en parte por la reiteración, en el violín, de la secuencia rítmica de los cinco primeros compases de la

línea superior del piano. Finalmente, el cuarto conjunto (d) se estructura casi en su totalidad alrededor de dos esquemas rítmicos, los que se desarrollan en diferentes combinaciones y sonoridades, donde se destacan los cambios de acentos y las síncopas que resultan, como acertadamente lo expresa Miguel Aguilar en una "alucinante riqueza y vigor"³⁰. Además, es este conjunto el punto focal de la estructura, no sólo por sus ritmos y sonoridades, sino que también por su largo, 63 compases, en contraste con los 21 compases de "a", los 20 de "b", o los 18 de "c".

La sonata se estructura de la siguiente manera: después de la presentación de "a", "b", y "c" se retrograda por ocho compases, y con algunas libertades, un segmento de "b" como para dar al auditor un breve respiro antes de llegar a las sonoridades obsesivas y casi brutales de "d". Lo obsesivo de este conjunto se matiza con inserciones del material rítmico de "b" (p. 8 de la edición IEM), y su agresividad se dulcifica un tanto por la línea lírica del violín que acompaña el desarrollo de esquema rítmico 1 en el piano en p. 9 de la edición IEM. Concluye la sonata con una recapitulación sintética en la que se suceden (1) material de "a" superpuesto primero con el desarrollo de esquema rítmico 1 de "d" y posteriormente con material derivado de "c", (2) "b" con variaciones, y (3) otra reiteración de esquema rítmico 1 de "d" por dos compases, para rematar en un gigantesco *tone-cluster* de doce notas. Podemos sintetizar esta estructura en el siguiente diagrama, en el que también se aprecia la sucesión de tres movimientos, dos rápidos enmarcando un lento, que caracteriza a la tradicional forma sonata.

| | | | |
|-------------|---------|-------------------|--|
| Movimientos | Allegro | Andante cantabile | Allegro |
| Conjuntos | a-b- | c- | c (retrogradado libremente)- -d-a + d-a + c-b |

La *Sonata* para cello y piano constituye otra obra de sumo interés. Han llegado hasta nosotros sólo dos movimientos, un allegro y un corto adagio molto. Esto induce a pensar que la obra no fue completada, pues todas las otras sonatas de Falabella (para piano de 1951 y de 1954, y la de violín y piano) constan de los tradicionales tres movimientos. Aunque esta fuera una "Sonata Inconclusa", haremos de todas maneras un análisis del primer movimiento por las importantes características que evidencia.

Este allegro sigue bastante fielmente el diseño del tradicional plan sonata, o sea, exposición de dos grupos temáticos contrastantes seguido de un desarrollo y de recapitulación, vertiéndose en este molde, sin embargo, tres rasgos importantes de Falabella, (1) la combinación del dodecafonismo con recursos tradicionales y con el folklore chileno, (2) el ritmo como elemento referencial primario de la estructura, y (3) la recapitulación sintética.

El primer grupo temático dura 16 compases, y se estructura alrededor de un esquema rítmico y de la serie de la obra, la que es idéntica a la de la *Sonata* para violín y piano. A esto sigue un puente de once compases que conduce a un segundo grupo temático (25 compases), donde una melodía

afín a la tonada chilena, la que, también forma parte del segundo de los *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956, se combina con material dodecafónico. Ilustramos ésto en el siguiente ejemplo:

Ejemplo Nº 12

SONATA para Cello y Piano, Allegro, compases 27 - 33

$\text{♩} = 40$ *Sonidos reales*
Violoncello

Piano *mp dolce* *mf* *f dolce*

p *p dolce* *mp*

ava baja

4 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

En la cadenza del cello solo (15 compases) que conduce al desarrollo, la serie retrógrada en un ritmo de semicorcheas, se desenvuelve gradualmente sobre una nota pedal (Re), lo que resulta en el establecimiento de un claro eje tonal. En el desarrollo aparecen sucesivamente el esquema rítmico del primer tema (29 compases) en diferentes e imaginativas sonoridades, seguido de un tratamiento similar de la secuencia rítmica de la melodía folklórica (14 compases), rematando en una breve sección de 10 compases, la que conduce a la recapitulación. En esta se suceden en apretada síntesis (1) la secuencia rítmica del primer tema (6 compases), (2) la secuencia sonora de la melodía tradicional del segundo grupo temático combinada con elementos del puente (10 compases), (3) una breve alusión de tres compases a la cadenza del cello, y (4) una reiteración final del primer grupo temático, idéntico tanto en ritmo como en secuencia sonora al comienzo del movimiento. Con esto se cierra una estructura de una claridad, lógica, y poder de síntesis realmente notables.

Como contrapartida a la extensa y compleja estructura de las dos obras discutidas anteriormente, están las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano,

en las que se suceden tres microestructuras —allegro, largo, y allegro vivace— cuyo largo oscila entre tres a cinco compases. Escritas en un simple lenguaje modal, y con una interesante yuxtaposición de diferentes timbres del cello —ejecución con arco en varias intensidades y registros, junto con pizzicati y armónicos— se generan estas estructuras por la reiteración de cortas células rítmicas. La tercera pieza es el punto focal de esta serie, en virtud de su tempo más rápido, de su mayor actividad rítmica, y de su mayor complejidad resultante del simultáneo desarrollo de tres células rítmicas. El rigor y la concisión de esta obra muestran una nueva faceta del espíritu inquieto y experimentador del Falabella maduro, la que se manifiesta también en las *Impresiones* para piano de 1955, y las *Dos Piezas* para oboe y fagot escritas alrededor de 1956.

Las *Cosas* para violín y piano constan de nueve breves piezas (algunas como la número 5 duran sólo dos compases) escritas con evidente intención humorística, de la que dan fe los títulos acordados: (1) Final, (2) Contraste Rítmico, (3) Marcha Fúnebre, (4) Melodía, (5) Cualquier Cosa, (6) Colón Frustrado, (7) Dos es a Uno, (8) Romance, y (9) Comienzan las Cosas; como la falta de correspondencia de algunos de ellos con las piezas que acompañan, v. gr., pieza N° 4 titulada "Melodía", tiene una escritura exclusivamente rítmica. Aparecen en esta obra efectos sonoros curiosos, y más bien desusados en la obra de Falabella, como es el suspender el violín desde las clavijas y golpear con las yemas de los dedos de la otra mano en el medio de la parte posterior de la caja. Este efecto puede derivarse de una vena que más que humorística es satírica a juzgar por lo que Falabella mismo escribe en su obra teatral *Interpretación*:

“¡Bah!, yo conozco a un compositor joven que creyó haber hecho un gran descubrimiento porque se le ocurrió tocar el violín así (golpea en la caja con el dedo y mientras toca, sigue hablando) y resulta que eso lo conocían en el tiempo del rey Perico”.

Si bien el material musical de esta obra carece de gran interés, estas pequeñas piezas sirven como muestra de una cualidad saliente de la personalidad de Falabella.

El *Divertimento* para dos violines de 1955 se divide en cinco movimientos donde Falabella oscila entre una escritura modal y un uso no serial del total cromático. Es una obra de poca monta, destacándose en cierta medida el vigor rítmico del primer movimiento derivado aparentemente de la cueca chilena, y el concentrado lirismo del movimiento final.

De la producción para instrumentos de cuerda solos, la *Partita* para violín es, sin duda, la más sobresaliente. Escrita alrededor de 1956, consta de tres movimientos, dos rápidos enmarcando un lento, de los que el primero es el más largo, y el final el más corto (7 compases). Se explotan intensamente la mayoría de los recursos colorísticos del instrumento —*sull ponticello*, *sull tasto*, *senza vibrato*, *pizzicato*, y sordina— dentro de una estructura adi-

tiva-contrastante y unificada en parte por medio de reiteraciones rítmicas, en los dos primeros movimientos, y como parte de un largo trino en un *fa* sostenido que culmina en un *Sol*, *pp.* y en *pizzicato*, en el tercero.

Si en la *Partita* para violín solo se explotan los diferentes recursos colorísticos del violín, en el *Tema y Variaciones* para violín solo de 1958 se explotan las posibilidades polifónicas del instrumento. Esta obra, un tanto tiesa y académica, exhibe en el tema y la primera variación una textura de dos líneas claramente diferenciadas, mientras que en la segunda variación dos líneas se funden en una dentro de una escritura de polifonía aparente. Ambas variaciones tienen el mismo largo del tema, elaborándose en ellas la secuencia sonora de éste por medio de diferentes ritmos, articulaciones, y

Ejemplo Nº 13

TEMA CON VARIACIONES PARA VIOLIN SOLO

TEMA, compases 1-4
♩ = 80
p

VARIACION I, compases 1-3
♩ = 60

TEMA, compases 5-12
mf *dim.*

VARIACION I, compases 9-17
♩ = 48
p *dim.*

* Los asterisco indican sonidos del tema

TEMA, compases 1-4
p

VARIACION II, compases 1-5
♩ = 120
f

motivo 1 motivo 2

Retrogradación de 1 Retrogradación de 2

registros, un procedimiento ya observado en las tempranas variaciones sobre un coral. Como es dable suponer, este procedimiento muestra matices más refinados en la obra que discutimos, entre los que mencionaremos la retrogradación de dos motivos de comienzos del tema en la segunda variación. (Ver ejemplo 13).

La *Partita* para cello solo compuesta también en 1958 es una obra menor. Escrita como la *Partita* para violín solo en tres movimientos (rápido-lento-rápido) carece de su vitalidad rítmica, colorística, y formal.

El *Cuarteto* de 1957, en cambio, otra de las obras capitales de nuestro autor, exhibe la agresividad y vigor típicos de su estilo maduro, además de una rica armonía, un sutil tratamiento del ritmo, y variadas combinaciones timbrísticas, las que representan en cierto sentido una culminación de la exploración en el color de las cuerdas de las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano, y de la *Partita* para violín solo. El lenguaje es libremente atonal estructurado por medio de la forma aditivo-contrastante donde la textura, ritmo, tempo, y especialmente el color juegan un rol importante. Se puede dividir esta estructura en 11 secciones de largos variados incluidas en el siguiente diagrama:

| Sección | Compases |
|---------|----------|
| 1 | 1- 10 |
| 2 | 11- 18 |
| 3 | 19- 25 |
| 4 | 26- 45 |
| 5 | 46- 70 |
| 6 | 70- 82 |
| 7 | 82-126 |
| 8 | 127-135 |
| 9 | 138-143 |
| 10 | 144-153 |
| 11 | 154-184 |

Se establece una cierta unidad entre estas secciones por la recurrencia de diversas células rítmicas, entre las que mencionaremos una sincopada, que aparece en secciones 2, 6, y 11. De un alto grado de sofisticación es la permutación en sección 4 de la secuencia rítmica de sección 1 en diferentes ropajes sonoros, lo que se indica en el diagrama que sigue:

| Instrumento | Secuencia rítmica | Comentarios |
|-------------|-------------------|--|
| Violín I | A | "A" posee un ritmo no estructurado, mientras que "B", "C", y "D" se estructuran en base a la reiteración de tres esquemas rítmicos diferentes. |
| Violín II | B | |
| Viola | C | |
| Cello | D | |
| Sección 4 | | |

| Instrumento | Secuencia rítmica |
|---------------|-------------------|
| Violín I y II | D |
| Viola | B |
| Cello | A |

Obras para Instrumentos de Viento.

Todas las obras de este grupo son dodecafónicas. En las piezas para instrumentos solos se vierte la serie en diferentes secuencias rítmicas entre las que se destacan la gran profusión de ritmos sincopados, notablemente en la *Pieza* para flautín de 1956, variedad a la que se contraponen la unidad generada por la reiteración de cortas células rítmicas. La *Pieza* para flauta de 1956 es la mejor lograda de estas, con su muy bien proporcionada estructura aditiva, donde el contraste se asegura no sólo a través del ritmo, sino que también a través del empleo de diferentes registros y recursos del instrumento, en particular trémolos y armónicos.

Las *Dos Piezas* para oboe y fagot, escritas alrededor de 1956, son de una gran concisión y simplicidad, muy afín a la de las *Tres Pequeñas Piezas* para cello y piano de 1954, y las *Impresiones* para piano de 1955. Se caracterizan estas piezas por una escritura dodecafónica con infusión de sonoridades tradicionales al final de la segunda pieza, y por un diferente grado de actividad rítmica. En la primera pieza aparecen unas pocas notas en un espacio de tiempo relativamente corto, específicamente catorce notas en un número idéntico de compases (4/4), contraponiéndose largas notas en un instrumento con valores más cortos en el otro, y articulándose la pieza en tres secciones mediante la interpolación de silencios, lo que se asemeja bastante al estilo tardío de Anton Webern. La segunda pieza tiene un devenir rítmico continuo y vivaz, cohesionado a través de la reiteración e imitación entre los instrumentos de una pequeña célula. Este manejo del contraste en la actividad rítmica cobra una importancia particular en la estructura de dos obras claves de Falabella, escritas al año siguiente de estas piezas, los *Estudios Emocionales* tanto para piano como para orquesta.

El *Dúo* para flauta y corno inglés escrito también alrededor de 1956, se divide en cuatro movimientos, siendo una de las pocas composiciones de Falabella que no encuadra dentro de las características típicas de su tratamiento dodecafónico. Se observan pocos intervalos verticales de octava, como resultado, en gran parte, de la presentación de la serie primordialmente en forma vertical, y no linealmente, como es la costumbre de Falabella. (Ver ejemplo 14).

Si bien coincidimos con Vicente Salas Viu en considerar esta obra como de "escaso relieve"³¹, existen algunos pasajes interesantes y novedosos, como es la primera sección del cuarto movimiento (compases 1-15) donde Falabella recurre a una textura muy similar a la del *hoketus* medieval. Esto no es un caso aislado, pues dicha textura se observa también en gran parte

Ejemplo N°14

DUO para Flauta y Corno Inglés, I, compases 1 - 6

Flauta $\text{♩} = 60$
 Corno Inglés (escrito en Do)
 Ova baja

del único movimiento completado de una *Suite* para dos flautas fechada en 1956.

Obras para Piano.

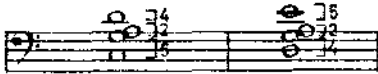
La música para piano madura de Falabella consta de seis obras, a saber: de 1954, el *Tango y Vals*, un *Preludio*, y una *Sonata*; de 1955, las *Impresiones*; de 1957, los *Estudios Emocionales*, y, aproximadamente de este mismo año, los *Retratos*. Este conjunto de obras trasunta fielmente la amplia gama de recursos de la música madura de Falabella: el lenguaje popular en el *Tango y Vals*, el atonalismo y dodecafonismo en los *Estudios Emocionales*, la escritura a la Webern en las *Impresiones*, y un estilo más tradicional en la *Sonata*.

El *Tango y Vals* continúan la exploración de lenguajes populares observada en la música incidental para *El Viejo, el Amor y la Muerte* compuesta dos años antes. El esquema armónico del *Tango* es bastante semejante al de la inolvidable *Cumparsita*, pero enriquecido por la adición de muchos acordes de séptimas y novenas, mientras que el *Vals* sigue casi sin estilizaciones el modelo del vals popular peruano.

El *Preludio* del mismo año es, por otro lado, de gran complejidad y refinamiento. Yuxtapone Falabella dos *Moods* de carácter pronunciadamente diferente, uno trágico y misterioso en un andante inicial, seguido de uno agresivo vertido en un "Allegro de frentón". La primera parte se mueve en el registro grave del piano, estructurándose el ritmo por medio de la reiteración de dos células, una en la mano izquierda, y otra en la derecha, la que en parte es una retrogradación de la anterior. La segunda parte consta de desplazamientos lineales yuxtapuestos o combinados con acordes percus-

tidos, y se estructura en una manera más bien desusada para Falabella: todo el material de los primeros 47 compases, incluyendo tanto desplazamientos lineales como acordes, se retrograda en forma inversa a partir del compás 48. La retrogradación de acordes se realiza de la siguiente manera: un acorde de sección 1, cuya formación interválica, considerada desde la nota más grave es, por ejemplo, quinta-segunda-cuarta, cambia su formación interválica en la segunda sección a cuarta-segunda-quinta, tal como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

EJEMPLO 15



En los primeros 17 compases de sección 2, se observan pocas alteraciones del material correspondiente de la primera sección aparte de la retrogradación inversa, por supuesto. En los últimos 30 compases, sin embargo, el material de la mano derecha retrograda e invierte al material correspondiente no de la mano derecha sino que aquel de la mano izquierda de la sección anterior, transpuesto además y en otro registro, mientras que en la mano izquierda se retrograda e invierte al material correspondiente de la mano derecha de la sección anterior. El uso de este tipo de estructura puede perfectamente ser un resultado de la influencia de Gustavo Becerra³². Es interesante anotar también que, pese a lo desusado que es la estructura del *Preludio* en la música de Falabella, su personalidad creativa está plenamente presente, particularmente en el tratamiento del ritmo y la textura.

La *Sonata* del mismo año es la más breve y simple de todas las sonatas de Falabella, siendo también la menos interesante. Sólo el primero de los tres movimientos posee vigor e inventiva. Contiene éste dos secciones fuertemente contrastadas seguidas de una síntesis de elementos de cada una, unificándose cada sección por la reiteración de células rítmicas. El segundo movimiento se escribe a la manera de un simple coral, mientras que el tercero es una fuga bastante tiesa y académica, donde el estilo de Falabella asoma sólo en un corto esquema rítmico, el que funciona en diferentes formas melódicas como contrasujeto para el tema principal.

Las *Impresiones* del año siguiente, en cambio, son de gran interés. Inspiradas en poemas de Raquel Jodorovsky, transparentan estos tres brevísimos trozos (que duran 7, 14, y 19 compases, respectivamente) una fuerte influencia de la obra tardía de Anton Webern. Las notas de la serie se individualizan por medio de diferentes ataques, ritmos, intensidades, y registros; destacándose el acabado dominio de Falabella sobre las interpolaciones de silencios.

Los *Estudios Emocionales* son, sin duda, lo más importante de la producción pianística de Falabella³³. Se divide esta obra en dos cuadernos, subdivididos en seis y tres estudios, respectivamente, en los que Falabella sintetiza su tratamiento maduro de la forma, del devenir sonoro, del silencio, y del

ritmo, con la exploración de novedosos recursos del teclado³⁴, entre los que se destacan los gigantescos *tone-clusters* comprendiendo cinco octavas al final del estudio IV del primer cuaderno, o el ataque de las teclas no con las manos sino con los antebrazos al final del estudio III del segundo cuaderno. El tratamiento no serial del total cromático prevalece en el primer cuaderno, mientras que el segundo es dodecafónico en la manera característica de Falabella, creándose ejes tonales a través de la continua y destacada reiteración de la nota Mi bemol en estudio II, y de Mi bemol y Re bemol en estudio III. Tal como en la obra homónima para orquesta, expresa cada uno de los estudios un *mood* propio y característico a partir de un tratamiento diferente del ritmo, textura, forma, y de la utilización del espacio musical. Este contraste oscila entre dos polos: esquematismo rítmico y simetría estructural por un lado, con flexibilidad rítmica y asimetría estructural por el otro. Dichas características pueden apreciarse mejor en un breve análisis del primer cuaderno. Estudio I es casi exclusivamente rítmico, donde dos células se reiteran sincrónicamente en forma casi hipnótica con una neutralización casi total del desplazamiento sonoro. La estructura consiste en una progresión gradual desde un pianissimo inicial hasta un glissando descendente en fortissimo al final, lo que ocurre paralelamente a un gradual desplazamiento del registro grave al agudo. Falabella emplea una escritura similar para el estudio VI, que cierra esta parte del ciclo, evidentemente con el propósito de darle una unidad como totalidad al primer cuaderno. En los otros estudios prevalece una gran libertad y flexibilidad rítmica, vertida en una textura unilineal en el segundo estudio, donde se aprovechan muy bien los diferentes recursos del piano; en la yuxtaposición de pasajes acordales con pasajes melódicos en estudio III; en las sonoridades agresivas y percutidas del estudio IV, donde se explota con gran efecto la oposición entre el registro agudo y grave del piano, oposición que alcanza una síntesis en los gigantescos *tone-clusters* finales; y en la textura de una lírica melodía con acompañamiento en estudio V. Este manejo del contraste se palpa en el segundo cuaderno, vertido eso sí en un contenido musical más rico, interesante, y variado.

Cerraremos nuestra discusión de la obra pianística de Falabella con sus 9 *Retratos*, en los que Falabella, con su acostumbrado humor, da una interpretación personal del estilo de un grupo de compositores chilenos, amigos o conocidos de él. En orden alfabético, los compositores retratados incluyen a Miguel Aguilar, Leni Alexander, Gustavo Becerra, Eduardo Maturana, Jaime Oxley, Raúl Rivera, y Gonzalo Toro. Carecemos de mayor información por el momento respecto a "Poblote" y "Mesquida", los que corresponden a retratos IV y VI, respectivamente.

Música Orquestal.

Pese a no ser la más numerosa (sólo cinco obras) es la producción orquestal la más difundida de la obra de Falabella. No sólo ha sido toda su música orquestal ejecutada en público, con la sola excepción de los *Dos*

Divertimenti para orquesta de cuerdas de 1956, sino que la pieza más difundida y popular de toda su producción —los *Estudios Emocionales* de 1957— es para orquesta sinfónica. Obtuvo ésta una mención honrosa en los Festivales de Música Chilena correspondientes a 1958, ha representado a Chile junto con la Primera Sinfonía de su maestro Gustavo Becerra, en el concierto-festival de música interamericana dirigido en Santiago, por Guillermo Espinosa, el 29 de noviembre de 1963 y ha figurado junto con los *Tres Aires Chilenos*, de Enrique Soro y *Sebastián Vásquez*, de Fernando García, en el concierto de gala en homenaje al pueblo de Chile que dirigiera Eduardo Moubarak, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional Cubana, el 14 de diciembre de 1972, e inspiró a Patricio Bunster para su ballet *La Silla Vacía*, estrenada el 5 de octubre de 1968, por el Ballet Nacional Chileno. No es de sorprender, entonces, que la imagen proyectada por Falabella sea la de un compositor sinfónico, el eminente Robert Stevenson habla de un “respected symphonic composer”²⁵, más que la de un compositor de música de cámara, lo que sería más consecuente con la calidad y cantidad de su producción en este rubro.

El Peine de Oro, su primera obra orquestal completada, es música para una coreografía del artista húngaro Carlos Zsedenyi, sobre un libreto de René Sarzoza, el que se inspira en la leyenda de *Las Cantaclaras y su Peine de Oro*. Damos a continuación una síntesis de su trama, basándonos en parte en las notas del programa para el estreno, y en apuntes del mismo Falabella:

Las Cantaclaras son doncellas que moran y cantan en la claridad de las aguas, y que custodian el Peine de Oro, objeto maravilloso que posee el poder de la fertilidad y de lo fecundo. Este peine traerá nueva abundancia al campesino que arroje henchidas espigas en un pozo o vertiente durante la época de la cosecha del trigo, y permitirá a la mujer que se lave la cara con el agua del pozo en que están las espigas, el conseguir marido en el primer hombre que encuentre. El ballet se inicia con una escena de fiesta en que los labriegos, contentos de su suerte, ofrecen al agua sus primeras simientes, mientras que las muchachas se lavan la cara para que el hechizo dé hermosura a sus rostros. Hay, sin embargo, un campesino que no cree en la leyenda, y que, pese a esto, se queda solo en la orilla arrojando las espigas sin convicción alguna. De repente ve que del pozo surgen las ninfas, una de las cuales tiene el Peine de Oro. Cegado por la ambición, el muchacho la sigue dentro del pozo, y en el fondo de este se encuentra rodeado de otras Cantaclaras que lo reciben acariciantes. Pero la codicia por el Peine domina al joven, y al tratar de arrancárselo a la ninfa, provoca la ira de las Cantaclaras, quienes lo acorralan, y por último lo estrangulan.

Como una buena ilustración de la actitud de Falabella ante el arte, trans-

cribimos su opinión sobre este libreto, contenida en un catálogo parcial de su obra, fechada el 29 de diciembre de 1953:

“El argumento está bien hecho; pero el contenido es insignificante: es una leyenda que está en el folklor [*sic*] de casi todos los pueblos europeos, romántica, singularmente trivial y para colmo reaccionaria porque castiga la curiosidad”.

La música es simple, de claro fraseo, y de un lenguaje predominantemente modal y neoclásico, con algunas reminiscencias de Ravel. Se emplean ciertos recursos que no son muy comunes en el estilo de Falabella, a saber los procedimientos de la *passacaglia* y del contrapunto imitativo, los que se manifiestan particularmente en la “Danza de la Caricia” del segundo acto. En general, peca la música de una cierta monotonía³⁶, y de un nivel bastante inferior al de otras obras compuestas el mismo año (1954), como las sonatas, para violín y piano, y cello y piano. El segundo y último cuadro, eso sí, contiene elementos de interés, como ser la expresividad de las danzas cuando bajan las ninfas con el muchacho, o cuando suben a la superficie al muchacho muerto, y la garra Falabelliana en las percutidas sonoridades y las armonías de la “Danza de la Desesperación” y la “Danza de las Furias” (climax de toda la obra). La orquesta es pequeña, con pocos instrumentos de percusión, e inspirada en gran medida por los grupos orquestales del clasicismo. La orquestación se inspira también en el estilo clásico dieciochesco, caracterizándose por una transparente distribución de los materiales entre las cuerdas y los vientos. Las diferentes líneas de los pasajes polifónicos emergen claramente a través de una adecuada diferenciación tímbrica, sea de instrumentos individuales (como por ejemplo al comienzo de la “Danza de Ofrenda” en el primer acto), o de grupos de instrumentos. Esta diferenciación tímbrica se explota muy bien en otras texturas, como la de la etérea danza que abre el segundo cuadro (Bajada de las Ninfas con el Muchacho), en la que se combinan diferentes instrumentos de viento con el piano, instrumento que, a través del ballet, no sólo amalgama los timbres de los otros instrumentos, sino que también actúa como principal protagonista.

La *Sinfonía* de 1955 es una obra capital de Falabella, donde su pensamiento musical maduro se vierte plenamente en el medio sinfónico, una calidad que se reconoce públicamente en los Festivales de Música Chilena de 1956, donde obtiene el más alto puntaje de la categoría sinfónica. Su lenguaje es dodecafónico, tratado en la manera típica de Falabella. Desusado es, eso sí, el empleo de dos series, serie 1 (Mi-Fa#-Si-Si bemol-Fa-Mi bemol-Sol-La-La bemol-Do-Do#-Re) entre compases 1-96, y serie 2, a partir del compás 99, la que es idéntica a la serie de las sonatas para violín y piano, y de cello y piano, compuestas el año anterior. La obra es en un movimiento, el que se puede dividir en cuatro secciones, siguiendo el excelente análisis hecho por José Vicente Asuar³⁷, sección 1 (compases 1-17), sección 2 (compases 18-79), sección 3 (compases 80-101), y sección 4 (compases 101-149). La

casi totalidad del devenir musical en secciones 2 y 4 se gobierna a través de la reiteración de dos esquemas rítmicos diferentes, elaborados predominantemente en densos bloques sonoros verticales, donde la tónica agresiva y descarnada del estilo de Falabella se manifiesta en la distribución de los sonidos de la serie en intervalos tensos, como las segundas menores, novenas menores, y séptimas mayores, y en las agregaciones verticales resultantes de movimientos paralelos disonantes. Es importante destacar que la mayor parte de la *Sinfonía* exhibe esta escritura, pues el largo combinado de estas dos secciones se extiende a 110 de los 149 compases que dura la obra. También importante es el hecho de que este predominio es pronunciadamente más marcado en la *Sinfonía* que en la *Sonata* para violín y piano.

Como es dable suponer, la primera sección obra como una introducción y la segunda como un interludio o más bien como un oasis dentro del clima obsesivo y casi paroxístico de secciones 2 y 4. En secciones 1 y 3 Falabella escribe la música en una textura más polifónica, con una notable disminución de la reiteración rítmica. Su fino sentido arquitectónico se manifiesta en el modo en que concluye la *Sinfonía*, no con una intensificación de las ya violentas sonoridades de sección 4, sino con la elaboración de esquema rítmico 2 por los instrumentos de percusión en un *perdendosi* gradual, el que constituye el climax más efectivo para la obra.

La orquesta de la *Sinfonía* es notablemente más grande que la de *El Peine de Oro*, especialmente en el número y variedad de los instrumentos de percusión. No existe tampoco la variedad timbrística del ballet, sino lo que José Vicente Asuar ha acertadamente descrito como el empleo de "los colores orquestales fuertemente polarizados en familias sin dispersarse ni agruparse buscando sonoridades peculiares"³⁸. En la introducción, por ejemplo, comienza Falabella con los bronce por ocho compases, siguiendo entonces con las maderas por cinco, para rematar en un climax con las cuerdas y maderas. En secciones 2 y 4 la orquesta es tratada como un gigantesco instrumento de percusión, en familias, en sección 2, (bronce y percusión especialmente), o en tutti, en sección 4, cumpliendo los instrumentos mismos de percusión un rol pivotal en la elaboración de los esquemas rítmicos básicos.

Los *Dos Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956 es una obra menor, pero de gran frescura y espontaneidad. Como en muchas de las obras discutidas anteriormente, Falabella explota en forma variada los recursos colorísticos de las cuerdas, destacándose a comienzos del segundo divertimento la percusión en la parte posterior de la caja de los celli y contrabassi, un efecto ya observado en las *Cosas* para violín y piano de 1954. El lenguaje se caracteriza en general por el uso no serial del total cromático con infusión, eso sí, de elementos más tradicionales, derivados de los antiguos modos eclesiásticos o del mayor-menor. La estructura contiene la ya acostumbrada yuxtaposición de secciones contrastantes unificada a través de reiteraciones rítmicas o melódicas. Se aprecia en el primer divertimento el contraste entre secciones de un carácter vigoroso, muchas veces de escritura

rítmica reiterativa, con secciones melódico-dramáticas a la manera de un recitativo. En el segundo divertimento Falabella introduce una melodía que recuerda a la tonada chilena, ya incluida en la *Sonata* para cello y piano de 1954, además de material inspirado en la música popular, lo que redundará en una mayor variedad y contraste en la estructura. Esta obra, como muchas otras de Falabella, debiera figurar en forma más prominente en nuestro repertorio de conciertos.

Los *Estudios Emocionales* de 1957 es otra obra capital de Falabella, en la que alcanza finalmente una síntesis entre el folklore chileno, por un lado, con su tratamiento maduro del ritmo, estructura, orquestación, textura, y del silencio, por el otro.

Se escriben en el año del máximo interés de Falabella por el folklore, cuando compone sus *Adivinanzas* para coro mixto, donde alcanza una síntesis semejante a la de los *Estudios Emocionales*, y el ballet *Andacollo*, donde incorpora con una muy ligera estilización materiales derivados aparentemente de la festividad del mismo nombre, la que ocurre en diciembre de cada año (culminando el 25 y 26) en un pequeño pueblo ubicado al interior de Ovalle en el norte de Chile. Es en 1957, en consecuencia, que llega a su término la búsqueda por la incorporación integral del folklore a su música, observada, entre otras obras, en la *Sonata* para cello y piano de 1954, y los *Divertimenti* para orquesta de cuerdas de 1956.

Los *Estudios Emocionales* se dividen en siete trozos, los que se extienden entre las siguientes páginas en la versión IEM: I, pp. 1-8; II, pp. 8-12; III, pp. 12-17; IV, pp. 17-19; V, pp. 19-24; VI, pp. 24-29; VII, pp. 29-32. El material folklórico proviene de la Festividad de la Virgen de La Tirana, la que tiene lugar en julio de cada año (culminando el 16) en el pueblo de La Tirana, ubicado aproximadamente a 80 km. al sur-este de Iquique. Falabella toma una de las melodías para la despedida de Los Morenos, un grupo de baile que interviene en la fiesta, melodía que transcribimos a continuación.

EJEMPLO 16

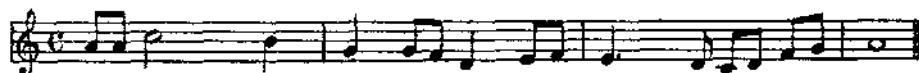
The musical score consists of four staves of music. The first staff is labeled 'FRASE 1' and contains two sub-phrases: 'Subfrase 1' and 'Subfrase 2'. The second staff contains 'Subfrase 3' and 'Subfrase 4'. The third staff is labeled 'FRASE 2' and 'Segunda parte'. The fourth staff continues the 'Segunda parte' with a '2' in a circle. The tempo is marked '♩ = 66'.

ción en la versión conocida por él, la que se preserva actualmente en el archivo de su viuda. (Ver ejemplo 16).

Existen en la obra dos melodías también entroncadas con el folklore nortino chileno, una que podría ser derivada directamente de este repertorio, y otra que podría ser una recreación personal de Falabella. En el análisis que sigue, nos referiremos a estas melodías, como melodías 2 y 3, respectivamente.

EJEMPLO 17

MELODIA 2



MELODIA 3



La melodía de Los Morenos se elabora en los estudios III, VI, y VII sirviendo así para unificar la obra en un todo homogéneo, mientras que las otras dos melodías se confinan a estudios individuales: melodía 2 al segundo es-

EJEMPLO 18 ESTUDIOS EMOCIONALES, II, compases 1-8

♩ = 60

Trompetas sordina frulato

Flautín *p*

Clarén *p*

Oboe I *p*

MOTIVO

Varian.

Tam Tam

Fusta

p sub

Trompetas **TUTTI**

Clarinetes *p*

Motivo transformado melódicamente

Ritmo original

Cornos 1-2 *p*

Tuba sord *p*

guss

Wood Block

Platillo

Platillo Triángulo Bombo

tudio, y melodía 3 al séptimo. Nuestro creador puede perfectamente haberse inspirado en el folklore nortino para el repertorio de sonidos de estudio I, el que ordenado gradualmente nos da una escala pentáfona incompleta: Mi-Sol-La-Do, la que sirve de base en la elaboración sincrónica de varias células rítmicas. En consecuencia, sólo en estudios IV y V Falabella prescinde de elaboraciones del folklore.

De bastante interés es la manera en que se elaboran las melodías antedichas en estudios II, III, VI, y VII. El devenir sonoro del segundo estudio está impregnado en gran medida por el motivo inicial de la melodía 2, desarrollado por Falabella en variadas transformaciones melódicas y tímbricas, conjuntamente con interesantes acompañamientos armónicos, o a través del

EJEMPLO 19 ESTUDIOS EMOCIONALES, III, compases 26-35

The musical score consists of a main melody line and several accompaniment staves. The instruments listed are: Cuerdas (Strings), Clarinete y Trompeta Clarinete (Clarinet and Trumpet/Clarinet), Timbal (Tambourine), Flauta (Flute), Oboe, Celesta, Triángulo (Triangle), and Wood block. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. The melody is characterized by a pentatonic scale (Mi-Sol-La-Do) and is accompanied by a complex rhythmic pattern involving the triangle and wood block. The score shows a sequence of five measures, each with a different time signature: 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4.

tratamiento independiente de su ritmo, según se observa en el siguiente ejemplo. (Ver ejemplo 18).

Además de su motivo inicial, la nota de reposo (La) de la melodía aparece como eje de reposo en diversos puntos del estudio, culminando todo este desarrollo con la presentación integral de la melodía al final del estudio.

En los estudios III y VI elabora Falabella fragmentos de la melodía de Los Morenos. En el tercer estudio desarrolla el ritmo de la primera frase en forma independiente, pero vertido en ropajes sonoros, que, tal como la melodía original son pentatónicos. (Ver ejemplo 19).

EJEMPLO 20 ESTUDIOS EMOCIONALES, VI, compases 3-8

Musical score for Example 20, measures 3-8. The score is written for a variety of instruments. The top staff is for Clarinetes y Trompetas. Below it are Cornos sardina, Celesta, Violini, and Timpani tr. The bottom two staves are for Triángulo and Bombo. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and dynamic markings like *p* and *tr*.

Musical score for Example 20, measures 3-8. The score continues from the previous block. The top staff is for Clarón. Below it are Fagotes, Wood block, Pandereta, and Triángulo. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and dynamic markings like *p* and *tr*.

En el sexto estudio desarrolla sucesivamente (1) la melodía original de esta misma frase simultáneamente en valores originales y en aumentación, (2) motivos de la melodía en un contexto armónico disonante, y (3) la segunda subfrase en una interesante combinación de instrumentos compuesta de flauta, oboe, corno inglés, clarinete, corno, trombón, platillo, y cuerdas sin contrabajos. Falabella reserva para el final del séptimo estudio la segunda parte de la melodía, la que presenta en una brillante y sonora orquestación que sirve como un adecuado climax para toda la obra. (Ver ej. 20).

Si bien la orquesta de los *Estudios Emocionales* es casi idéntica a la de la *Sinfonía*, el manejo de la orquestación difiere considerablemente. Se caracterizan los *Estudios Emocionales* por una gran variedad de efectos tímbricos, los que junto con diferentes texturas, contribuyen poderosamente a individualizar cada uno de los fragmentos. Esto contrasta con el tratamiento de la orquesta en la *Sinfonía*, por familias de instrumentos o como un gigantesco instrumento de percusión, el que resulta en gran medida del predominio de la textura vertical.

El manejo de la orquesta en los *Estudios Emocionales* incluye, entre otras cosas, los siguientes recursos: (1) tratamiento masivo de la orquesta en estudio I, y en las fuertes densidades sonoras de estudios V (pp. 21-24) y VII (pp. 30-33, 34-37); (2) yuxtaposición de diversos timbres en estudio III, y en segmentos de estudios V (pp. 19-20) y VI (pp. 24-26); y (3) rápida yuxtaposición de combinaciones instrumentales pequeñas a la manera de Webern en estudios II y IV. Interpone, además, Falabella, cortos *tutti* orquestales en fortissimo, seguidos de algunas de sus notas resonando en pianissimo especialmente en puntos articulativos, *tutti* que en algunas ocasiones engloban los doce tonos de la octava en gigantescos *tone-clusters*. Este efecto se ha generalizado de tal manera entre nuestros creadores jóvenes, hasta constituir un verdadero manierismo.

La cantata *La Lámpara en la Tierra* también integra material autóctono con el lenguaje maduro de Falabella. El devenir sonoro se organiza, en su gran mayoría, alrededor de escalas pentáfonas empleadas individualmente o en diferentes combinaciones simultáneas. En algunas ocasiones, las sonoridades derivan de escalas por tonos tratadas en forma individual o en combinación con escalas pentáfonas. La organización de lo sonoro a través de estos medios se explica no sólo a partir de los postulados estilísticos de Falabella, sino que también como una expresión en música del contenido americanista del poema homónimo de Pablo Neruda, el que constituye la primera parte de su *Canto General*, un ciclo monumental publicado por primera vez en México en 1950, y originado, en las palabras de Jaime Concha, de "la vida de una América nueva, resucitada en sus dolores y en su alumbramiento"³⁹. De esta primera parte, Falabella selecciona fragmentos de los siguientes poemas: *Amor América*, *Algunas Bestias*, *Los Ríos Acuden*, y *Los Hombres*.

A ésto se agrega un imaginativo manejo del ritmo que se trasunta en la acentuación irregular de valores temporales regulares, la gran variedad de

síncopas, y las complejas polirritmias, lo que también contribuye a la sonoridad "americanista" de la obra. Este manejo del ritmo se complementa, a su vez, con un alto grado de complejidad en su estructuración. En el acompañamiento orquestal para "la noche pura y pululante de hocicos saliendo del légamo, y de las ciénagas soñolientas" por ejemplo, Falabella reitera sincrónicamente no menos de siete esquemas. La orquesta es similar a la de la *Sinfonía* y de los *Estudios Emocionales*, si bien reduce considerablemente el instrumentario en las cuerdas y los vientos. La orquestación de la cantata representa en cierta medida una síntesis entre la orquestación de las otras dos obras. Se asemeja a la *Sinfonía* en el rol pivotal de los instrumentos de percusión en la elaboración de los diversos esquemas rítmicos, relacionándose con los *Estudios Emocionales* en la búsqueda de sonoridades peculiares resultantes de las combinaciones de diferentes grupos de instrumentos. El resultado es una orquestación bastante transparente, si bien monócroma por la falta de una adecuada diferenciación tímbrica que sea congruente con el largo de la obra¹⁰, o que se compense por una suficiente variedad en otros planos.

Además de la correspondencia entre el sentido general del poema y la sonoridad general de la música ya discutida, se nota una equilibrada correlación entre la prosodia del texto y la música. Se destaca también la selección de materiales con miras a expresar musicalmente el cambiante contenido del texto, entre los que se puede mencionar: (1) el contraste entre las suaves y sostenidas sonoridades para "tierno" y los abruptos ritmos para "sangriento", en la frase "Tierno y sangriento fue"; (2) la contraposición de una línea melódica sola para "el idioma del agua fue enterrado, las claves se perdieron o se inundaron de silencio" con un disonante tutti para "y sangre"; o (3) las sutiles inflexiones cromáticas con que se subraya el adjetivo "erótico" en "Los monos trenzaban un hilo interminablemente erótico".

Canciones.

El número de canciones compuestas por Falabella asciende a siete (entre los que hemos incluido la microópera *Del Diario Morir*), la mayor parte de las cuales fueron escritas en su madurez, más particularmente durante el prolífico año de 1954. Sólo *Angela Adónica*, una hermosa canción para barítono y piano (sobre el poema homónimo de Neruda) que se caracteriza por una armonía fuertemente triádica y tonal, no fue compuesta durante su madurez.

Las canciones maduras se inclinan más bien a un lenguaje tradicional, modal en los *Dos Marinos en la Orilla* (1954) y en las *Dos Canciones* para soprano y violín (1954) (las que Nino Colli compara en sus sonoridades con la música de Guillaume de Machaut)¹¹, modal y con trazas de la música popular española en los *Palimpsestos* (1954), y también modal, pero yuxtapuesto con el uso no serial del total cromático en los *Dos Poemas* para viola y barítono (1957). Lenguajes atonales prevalecen sólo en la microópe-

ra *Del Diario Morir* (1954) donde Falabella trata el dodecafonismo en su peculiar manera, y en los *Tres Retratos con Sombra* (1955).

En la última se evidencian el empleo no serial del total cromático como asimismo un procedimiento afín al de los "tropos" que Josef Matthias Hauer inventara en la década del veinte. Consiste este procedimiento en el tratamiento de una serie de doce notas no en la manera del dodecafonismo, sino que dividido en segmentos (o tropos) cuyo contenido, no así su orden de sucesión, permanece constante en sus diversas apariciones⁴². Falabella divide la serie en tres segmentos de cuatro notas cada uno, cuyo tratamiento se muestra en el extracto que sigue.

EJEMPLO 21 TRES RETRATOS CON SOMBRA, primera canción, compases 23-28,
parte del piano

The musical score consists of four staves of music. The first staff is divided into three segments labeled 'SEGMENTO 1', 'SEGMENTO 2', and 'SEGMENTO 3'. Each segment contains four notes. The notes in Segment 1 are G4, A4, B4, and C5. Segment 2 contains A4, B4, C5, and D5. Segment 3 contains B4, C5, D5, and E5. The second staff repeats the sequence of segments, with fingerings 1, 2, and 3 indicated above the notes. The third staff continues the sequence with fingerings 1, 2, and 3. The fourth staff concludes the sequence with fingerings 1, 2, and 3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Gustavo Becerra emplea un procedimiento similar en muchas de sus obras⁴³, lo que da pábulo a la suposición de que Falabella aprendiera este sistema de "policordios complementarios" como Becerra los denomina, de las enseñanzas de nuestro Premio Nacional de Arte 1971.

Junto a esta relativa variedad de lenguajes, manifiestan las canciones la mayoría de las características maduras de Falabella: (1) uso de una amplia gama de instrumentos, (2) explotación de los recursos colorísticos de los instrumentos de cuerda, (3) un elaborado tratamiento del ritmo como elemento referencial primario de la estructura, (4) las frecuentes armonías basadas en acordes simétricos, y (5) el cuidado con que se vierte musicalmente el texto poético.

Las canciones para una o dos voces acompañadas de un instrumento se destacan por la correspondencia entre el registro de la línea vocal y aquel del acompañamiento. Así el violín acompaña a la soprano en las *Dos Canciones*, la viola al barítono en los *Dos Poemas*, y el clarinete amalgama tanto al soprano como al bajo en los *Dos Marineros en la Orilla*. Las otras canciones se acompañan con instrumentos diferentes: bombo y címbalo en *Del Diario Morir*, piano en los *Tres Retratos con Sombra*, y un pequeño conjunto instrumental compuesto de fagot, corno, timbales, tambor, y címbalo

suspendido en los *Palimpsestos*. Los *Dos Poemas* presentan una rica y variada explotación de los recursos colorísticos de la viola, particularmente en los hermosísimos efectos de la segunda canción, resultados de una hábil yuxtaposición de armónicos, sordina, pizzicati, y coll legno, los que apropiadamente complementan la línea vocal.

Tal como lo indicáramos anteriormente, la estructuración del ritmo en la manera característica de Falabella, se aplica sólo al acompañamiento instrumental, nunca a la línea vocal. De esto resulta una textura del tipo *Spaltsatz* en la que se contraponen el ritmo libre de la voz con el ritmo estructurado del acompañamiento. Como un índice del alto grado de complejidad alcanzado por Falabella en la estructuración del ritmo se puede citar la primera canción de los *Palimpsestos*. En ésta se desarrollan no menos de ocho células rítmicas, las que se combinan en la estructura a-b-c-a'-c', tal como lo muestra el siguiente diagrama:

CELULAS RITMICAS

ESTRUCTURA

| Sección | Compases | Células Rítmicas |
|---------|----------|----------------------|
| a | 1-17 | 1, 2, 3, 4, 5 |
| b | 18-21 | 2, fragmento de 2, 6 |
| c | 22-26 | 2, 3, 7, 8 |
| a' | 27-38 | 1, 2, 3, 4 |
| c' | 39-45 | 7, fragmento de 2, 3 |

Para la unificación de la línea vocal, sigue Falabella el proceso inverso, es decir, reitera cortos motivos melódicos en diferentes ropajes rítmicos. Damos una muestra en el ejemplo siguiente, extraído de las *Dos Canciones* para soprano y violín y de los *Tres Retratos con Sombra*. (Ver ej. 22).

De los acordes simétricos se hace bastante uso en los *Tres Retratos con Sombra*. El ejemplo siguiente ilustra esta importante faceta de la armonía de Falabella. (Ver ejemplo 23).

Como se indicó anteriormente, la equilibrada correlación entre el texto y

EJEMPLO 22 DOS CANCIONES para soprano y violín, segunda canción

Compases 7-8 Compases 8-9 Compases 16-17

pe-ro no e-ra a-sí La tar- de Y la luz en-co-gí-a

Compases 26-27 Compás 28 Compases 34-35 Compases 79-81

pe-ro es i-nú-til Es- ta La o-tra no-ri ves-

te - - - - - la.

TRES RETRATOS CON SOMBRA, segunda canción

Compases 2-5 Compases 14-16

Ver-de ru-mor in-tac-to me-tien-do sus bra-zos

Compases 42-43 Compases 46-47

a-yer ma-ne- gray ver-de

la música existe no sólo al nivel de prosodia sino que también al nivel de contenido en la música vocal de Falabella. En sus canciones, Falabella expresa o destaca musicalmente frases o palabras apropiadas de los poemas mediante (1) la asociación de frases poéticas de contenido similar mediante material melódico similar, como es el caso de "Y la luz encogía sus hombros como una niña" o en "Y la luz como la ven todos jugaba a la estatua con el niño loco" en la segunda de las *Dos Canciones* para soprano y violín; (2) la expresión musical de estados anímicos, como es la duda implícita en "¿No vendrá?" en la misma canción, la que se realiza mediante una séptima mayor para "vendrá" (Re bemol-Do); (3) la descripción musical de vocablos poéticos en los que se alude a objetos de la naturaleza, como es el acompañamiento ondulante del clarinete para "mar rizado, cien estrellas y su barco" en la segunda canción de *Dos Marineros en la Orilla*; (4) el destaque de ciertas palabras a través de material musical contrastante, como son las agresivas sonoridades rítmicas para "como una pantera, su sombra" en el segundo de los *Tres Retratos con Sombra*, a las que preceden sonoridades de rit-

EJEMPLO 23 TRES RETRATOS CON SOMBRA, segundacanción, compases 27-36

♩ = 90 meno mosso ♩ = 76

Som - bra p La lu - na cuen - ta los

pe - rros mf se - qui - vo - ca y em - pie - za de nue - vo p

mo más reposado, o (5) el uso del silencio en el acompañamiento para enfatizar ciertas expresiones poéticas, como "Sin ojos ni ademán inmóvil sufre un sueño" en la tercera canción del mismo ciclo. A esto se agrega la sensibilidad de Falabella hacia la idea poética central, como es la muerte en la cuarta canción de los *Tres Retratos con Sombra*, la que se expresa a través de una textura muy simple de sólo acordes sostenidos embellecidos por unos pocos desplazamientos lineales, o la expresión en música de los diferentes planos en que un poema transcurre, como es el exclamativo y el reflexivo en la última canción del mismo ciclo, los que se vierten musicalmente en la línea vocal a través de parlato y melodía, respectivamente.

Música Coral.

Las obras corales se afinan en el lado más tradicional del variado espectro estilístico de la etapa madura de Falabella, observándose aquí rasgos generales similares en muchos aspectos a los de los períodos anteriores: (1) textura más bien homofónica; (2) clara delimitación de secciones; (3) escritura predominantemente modal; (4) lenguaje armónico basado en tríadas con agregaciones de sextas, séptimas; o novenas, y en acordes isointervalicos contruidos generalmente en cuartas o quintas; (5) uso de formas musicales repetitivas, especialmente del tipo rondó en obras cuyos poemas llevan refrán, como ser el *Madrigalillo (Cuatro granados)*, *Desposorio (Ti-*

rad ese anillo al agua), y *Media Luna* de 1954; y (6) la ingeniosa y variada agrupación de las voces en diferentes combinaciones.

Un lenguaje armónico más disonante aparece en parte de las *Canciones* y *Rondas de Navidad* de 1954 para coro a tres voces (S-C-B) y pequeño conjunto de cámara (trompeta, flauta, y timbal), y a través de su *Marcha Fúnebre* del mismo año. Las disonantes agregaciones sonoras que predominan en esta última no apuntan a un cambio estilístico en lo coral, sino que, junto a otros recursos, obedecen a un propósito humorístico que es el de solemnizar la "Pobre obra de Roberto que murió en esta fecha tan funesta", según el mismo autor lo expresa en el texto de la obra.

Las facetas maduras del lenguaje coral de Falabella incluyen en primer término el aprovechamiento del folklore del área centro y sur de nuestro país. Este proporciona el texto para las *Siete Adivinanzas* de 1957, sirviendo también como fuente de inspiración para la música en piezas 1, 4, y 5. Esta obra, primer premio de los Festivales de Música Chilena de 1958 en la categoría de música de cámara, es también la más difundida de Falabella después de los *Estudios Emocionales* para orquesta, y una de sus obras más importantes. Se destaca por su vivacidad rítmica, sus interesantes y "no siempre fáciles" ** giros armónicos, las combinaciones de las voces, y el apropiado uso de silencios, especialmente entre el acertijo y su solución.

Previo a las consideraciones de las otras facetas del estilo coral de Falabella debemos detenernos brevemente en tres canciones: dos canciones para contralto, tenor, y bajo de 1954 sobre poemas de García Lorca, *Madrigalillo* (*Cuatro granados tiene tu huerto*) y *Despedida* (*Si muero, dejad el balcón abierto*), y una para coro mixto a cuatro voces sobre un poema de Lope de Vega, *¿Quién tendrá alegría?* De la última no conocemos fecha exacta, pero, partiendo de criterios estilísticos, puede haber sido escrita alrededor de 1954. Sobre estos tres poemas escribió Falabella otras canciones, motivado en gran parte por su gran devoción hacia los poetas españoles, y más en especial hacia Federico García Lorca. Ninguna de estas otras canciones lleva fecha, pero por sus rasgos estilísticos las ubicamos en el período temprano o en el de transición. Para mayor facilidad de referencia incluimos una tabla sinóptica de los diferentes *settings* de cada uno de los poemas:

| | Título del Poema | Período Temprano (1950-1951) | Período de Transición (1952-1953) | Período de Madurez (1954-1958) |
|---------------------|--|------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|
| <i>Madrigalillo</i> | <i>(Cuatro granados tiene tu huerto)</i> | c. 1951: dos tenores y bajo | c. 1953: cuatro voces mixtas | 1954: contralto, tenor, y bajo |
| | <i>¿Quién tendrá alegría?</i> | c. 1950: cuatro voces mixtas | | c. 1954: cuatro voces mixtas |
| <i>Despedida</i> | <i>(Si muero, dejad el balcón abierto)</i> | | c. 1953: cuatro voces mixtas | 1954: contralto, tenor, y bajo |

Procederemos ahora a una comparación, entre las diferentes canciones para cada uno de estos poemas, con el objeto de ilustrar mejor las restantes facetas del estilo coral de Falabella.

Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto): La canción de c. 1951 es de una simple escritura homofónica careciendo de gran interés en su armonía. La canción de c. 1953 se caracteriza por una mayor riqueza armónica y de textura, resultado esta última de la imitación tanto melódica como rítmica. Existe además un mayor realce de ciertas palabras del texto por medio de la interpolación de silencios, en particular dentro de la frase final. La canción de 1954, finalmente, presenta características similares a la anterior, pero con un tratamiento más extenso de la imitación rítmica.

¿Quién tendrá alegría?: La canción de c. 1950 es de una armonía de sólo tríadas, a las que no se agregan séptimas o novenas, evidenciándose en las numerosas octavas paralelas entre soprano y bajo una mano inexperta en la conducción de los acordes. La versión de c. 1954 contiene un vocabulario armónico rico y variado, el que incluye tríadas con séptimas y novenas agregadas, acordes simétricos contruidos en base a cuartas, y otras formaciones acordales. El tratamiento modal se enriquece bastante gracias a la inflección cromática, la que alcanza por momentos un alto nivel expresivo. La textura también se enriquece a través de la imitación, destacándose la imitación inversa entre soprano y bajo en compases 8-14, procedimiento este último bastante desusado en la música de Falabella.

Despedida (Si muero, dejad el balcón abierto): En la canción de c. 1953, Falabella hábilmente balancea la textura acordal con la textura polifónico-imitativa, recurriendo a la imitación tanto melódica como rítmica. La canción de 1954 muestra en plenitud el profundo sentido dramático del Falabella maduro, puesto aquí al servicio de la idea central del poema: la muerte. Falabella reitera en forma casi obsesiva el "Si muero" del refrán (Si muero, dejad el balcón abierto) en una textura homofónica de ritmo isócrono, lo que contribuye en gran medida al largo considerablemente mayor de esta versión. Además, la armonía es más rica, áspera, y densa que la de la otra versión, y más apropiada, en consecuencia para esta concepción músico-dramática del poema. Finalmente, la canción de 1954 involucra un tratamiento más extenso de la imitación rítmica como asimismo de la reiteración de células rítmicas.

Después de estos análisis podemos anotar otras facetas del estilo coral maduro de Falabella: (1) la mayor riqueza armónica, (2) el rol más importante del ritmo en la estructura, (3) el enriquecimiento de la textura por medio de la imitación, (4) un mayor cuidado por el texto, y (5) el aflorar de un sentido dramático-musical profundo y expresivo. Esto demuestra sin lugar a dudas que, si bien las características generales de su lenguaje coral son básicamente las mismas en sus tres períodos creativos, el tratamiento de los recursos en cada uno de ellos, es muy diferente.

Afirmándonos en estas conclusiones hemos datado aquellas canciones corales sin fecha conocida, las que indicamos una vez más en la siguiente lista:

- c. 1950: *Temblando estaba de frío el mayor fuego* y *A la dana dina* para coro mixto a cuatro voces. Estas forman parte de un ciclo de tres canciones cuyo tercer miembro es *¿Quién tendrá alegría?*
- c. 1951: *Moza fui*, para coro mixto a cuatro voces.
- c. 1953: *Quienquiera que sea la que hoy ha nacido*, para coro mixto a cuatro voces.
- c. 1954: *¿Agua, dónde vas?*, para coro mixto a cuatro voces.

CONCLUSION

Después de nuestro examen de la vida y obra de Falabella, quisiéramos confrontar los logros de su creación musical con los tres postulados que formulara en su ensayo sobre la música joven latinoamericana, y brevemente considerar su proyección en la cultura chilena y latinoamericana.

Su reacción contra el hermetismo, característico con la posición individualista del artista en nuestra cultura occidental contemporánea, superable para Falabella a través de un lenguaje simple y directo que permita una comunicación fácil y espontánea con el público, alcanza su realización más completa y feliz en su obra coral.

Su anhelo de crear un arte que se nutra y exprese la problemática humana, social, y política, tanto chilena como americana, quedó lamentablemente truncado en su realización. Falabella no concluyó la gran mayoría de sus proyectos en esta línea entre los que contamos su *Ballet de los Trabajadores* y la ópera *La pasión de Sacco y Vanzetti*⁴⁵. Completó solamente *La Lámpara en la Tierra*, basada, como hemos dicho, en una parte del *Canto General* de Pablo Neruda, ciclo magnífico cuyo gran mensaje americanista ha inspirado a muchos de nuestros otros creadores jóvenes, entre los que destacamos a Fernando García y León Schidlowsky⁴⁶. En todo caso, Falabella puede considerarse como uno de los iniciadores más importantes de la música docta comprometida en Chile, la que ha cobrado un fuerte auge durante los últimos diez años, en gran medida como reflejo de los importantes cambios sociales y políticos acaecidos en nuestro país. Fernando García considera a Falabella como "el primer músico [chileno] que tuvo planteamientos políticos claros frente a la creación musical"⁴⁷.

El deseo de Falabella de crear un lenguaje original basado en la fusión de formas y procedimientos de extracción europea con el acervo folklórico y étnico, tanto chileno como latinoamericano, lo realiza en dos de sus obras capitales, los *Estudios Emocionales* para orquesta y las *Adivinanzas* para coro mixto (ambas de 1957), como asimismo en *La Lámpara en la Tierra* (1958). Su interés por nuestro acervo vernáculo es premonitorio del amplio revivir que ha experimentado la música folklórica chilena en los últimos diez años en la obra de muchos de nuestros creadores jóvenes. Podríamos citar, como ejemplos importantes de este revivir, dos obras compuestas dentro de los últimos cuatro años, la *Cantata Popular Santa María de Iquique*,

de Luis Advis (grabada por Discoteca del Cantar Popular [Dicap], disco JJL-08), y *La Fragua* de Sergio Ortega (grabada por Dicap, disco, JJL-17). Ambas obras están escritas para narrador y conjunto instrumental, y en ellas la estilización de folklore chileno y latinoamericano se une a textos (escritos por Advis y Ortega, respectivamente) de contenido social y político: la masacre de trabajadores acaecida en la Escuela de Santa María en Iquique el 21 de diciembre de 1907, en la obra de Advis; y un ciclo de poemas que se refieren a variadas etapas y aspectos de la lucha social en Chile, como conmemoración del cincuentenario del Partido Comunista de Chile, en la obra de Ortega.

La posición de Falabella ante el acervo vernáculo es afín a la posición de Pedro Humberto Allende en Chile⁴⁸, la de Heitor Villa-Lobos en Brasil⁴⁹, Amadeo Roldán en Cuba⁵⁰ y Carlos Chávez de la *Sinfonía India* en Méjico⁵¹. Sería simplista, eso sí, considerar su música sólo como una versión modernizada del nacionalismo folklorista, o indigenista latinoamericano. Falabella no sólo alcanza un alto grado de originalidad en su elaboración del folklore, sino que crea además un vigoroso estilo propio, fruto de su tratamiento característico de la forma, la textura, la orquestación, y en especial el ritmo, el que aflora en otras obras capitales de su madurez, las que guardan poca o ninguna conexión con lo folklórico o lo étnico, como ser su *Sonata* para violín y piano (1954), su *Sinfonía* (1955), sus *Estudios Emocionales* para piano (1957), y su *Cuarteto* (1957). La originalidad de su estilo constituye en sí otro de sus aportes valiosos a la cultura chilena y latinoamericana; aporte que ha sido muy apropiadamente descrito por José Vicente Asuar para la *Sinfonía* en los siguientes términos:⁵²

“La Sinfonía tiene un gran valor como obra original, producto del medio musical chileno surgida no como una imitación o prolongación de estilos o técnicas europeos, sino, al margen de contactos externos y de compromiso, su lenguaje es de una auténtica novedad, que *sin necesidad de recurrir a elementos folklóricos, tiene un trascendente significado como una manifestación artística, más que chilena, latinoamericana*” [el subrayado en cursiva es nuestro].

El nivel de su creatividad musical, lo multifacético de su quehacer artístico y vital, su fuerte cultura humanística, y la integridad con que siguió su posición política, tanto en su vida como en su arte, resultan más admirables si recordamos los obstáculos casi insuperables derivados de su condición física que lo acompañaran durante toda su existencia. Nadie ha entonado palabras más sublimes a su lucha y victoria que aquellas con que el gran poeta Pablo Neruda, Premio Nóbel 1971, lo despediera en sus funerales:⁵³

“Despedimos a un héroe, a un joven héroe que nunca fue ven-

cido. Despedimos a quien fue la encarnación de la vida, de la creación, de la alegría, de la lucha y de la esperanza, aunque su vida fue un largo tormento. Polvo eres y en polvo te convertirás. No es verdad. El convirtió el polvo y el dolor, en cantos; él transformó las tinieblas, en olores luminosos; él, está aquí, aún con nosotros y no está convertido en polvo oscuro, sino que en clara música.

Persistirá su música, continuará viviente esta delgada voz que la muerte no apagará, pero en Roberto Falabella Correa, yo saludo y despido al militante de la esperanza.

Su milagro, es como el de las tierras desoladas, que nos dan, sin embargo, olores y frutas deslumbrantes; su ejemplo, es el del árbol quemado por el rayo, que nos entrega miel y canto matutino de innumerables pájaros.

Su ejemplo, es el de la voluntad del hombre; la victoria de la belleza y la creación, sobre la angustia.

Represento al Comité Central del Partido Comunista de Chile en esta despedida. Mi Partido enluta sus banderas y hace presente su dolor y su respeto, ante una pérdida tan grande para nuestro partido y la cultura de Chile".

N O T A S

¹ Un excelente retrato humano de Falabella se puede encontrar en Gustavo Becerra, "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *RMCH*, xix/91 (enero-marzo, 1965), pp. 29-36. En relación con ésto se pueden consultar también los siguientes reportajes: "Falabella, el inválido que hizo cantar el dolor" en *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958; "Genio y carácter de Roberto Falabella" en *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960); y el artículo de Santiago del Campo, "Entrevista-Concierto a la memoria de Roberto Falabella Correa", *Pomaire*, III/17 (marzo-abril, 1959).

² Entre los discípulos destacados de Gustavo Becerra podemos mencionar a Gabriel Brncic, Miguel Letelier, Sergio Ortega y Enrique Rivera.

³ Gustavo Becerra, *op. cit.*, p. 28.

⁴ Dos de estos poemas (*Uno es y se fue*, y *Arena y sonido*) se han editado en *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).

⁵ Becerra, *op. cit.*, p. 34.

⁶ Los epitafios se titulan *Fué mi hermosura* (de Altesibeia, Dama); *Enseñé, no me escucharon* (de Erástenes, Médico); y *Hendí, rompí, derribé* (de Filonte, Bravo). Por una edición ver Federico Carlos Salas de Robles (ed.), *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas* (Madrid: M. Aguilar, 1946), II, pp. 130-131. Además, Falabella compuso (alrededor de 1951) una canción coral sobre otro de estos epitafios de Lope: *Moza fui* (de Falsirena, Vieja) (editado en *ibid.*, p. 130).

⁷ *RMCH*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 80-81.

⁸ *RMCH*, XII/57 (enero-febrero, 1958), p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *RMCH*, XII/58, p. 93. Ver también el ensayo de Falabella, "¿Es pobre nuestro folklore musical?", *Revista Literaria de la S.E.Ch. [Sociedad de Escritores de Chile]*, 1/3 (noviembre, 1957), pp. 226-228.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² Véase su discusión de la poesía joven chilena en *ibid.*, p. 92.

²³ *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.

²⁴ Edgardo Martín, *Panorama Histórico de la Música en Cuba* (La Habana: Cuadernos CEU de la Universidad de La Habana, 1971). Ver capítulo VII ("Revolución y Música") en pp. 185-214.

²⁵ Vladimír Štěpánek y Bohumil Karásek, *Pequeña historia de la música checa y eslovaca* (Praga: Orbis, 1964). Ver: "En la patria liberada", pp. 123-152.

²⁶ Lyudmila Polyakova, *Soviet Music* (traducción de Xenia Danko, Moscú: Foreign Languages Publishing House, s. f.).

²⁷ Carlos Riesco, "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, xvii/83 (enero-marzo, 1963), p. 23 (Ortega) y p. 26 (García).

²⁸ Roberto Escobar, *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile* (Santiago: Editorial Pomaire, 1971), pp. 241-242.

²⁹ María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, xxii/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52. Schidlowsky dedicó su *Tríptico* para orquesta (1959) a la memoria de Falabella.

³⁰ Sin pretender hacer una lista exhaustiva podemos mencionar las siguientes obras: De Fernando García, *Canto a Margarita Naranjo* (1965) (subtitulada Antofagasta, 1948), una cantata para recitante, coro, orquesta, y cinta magnética, sobre un texto de Pablo Neruda; *La Tierra Combatiente* (1965) para tres recitantes y orquesta, escrita como homenaje al XIII Congreso del Partido Comunista de Chile, sobre un texto de Pablo Neruda; *Tres Canciones para una Bandera* (1965) para voz y piano sobre textos de Andrés Sabella; *Sebastián Vásquez* (1966), para recitante, soprano, orquesta, y cinta magnética sobre un texto de Andrés Sabella; y *Los Héroes Caídos Hablan* (1967) cantata para tres recitantes, coro hablado, y orquesta sobre "cartas póstumas de combatientes soviéticos contra los invasores fascistas alemanes (1941-1945)". De Eduardo Maturana el "*Responso*" para el *Guerrillero (Comandante Ché Guevara)* para orquesta (1968). Finalmente, de Sergio Ortega su *Responso para el Guerrillero Muerto* para soprano y percusión (ejecutado en los Festivales de Música Chilena de 1969).

³¹ Véase Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, xix/92 (abril-junio, 1965), p. 76.

³² Gustavo Becerra, *op. cit.*, p. 34.

³³ Véase Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (Nueva York: Philosophical Library, 1950), p. 108, y George Perle, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern* (Londres: Faber and Faber, 1962), p. 109 (lamentablemente no hemos tenido a mano la nueva edición de este libro). Ambos aducen razones diferentes para una tal prohibición.

³⁴ *RMCH*, xii/58, p. 91. Véase también Gustavo Becerra, "El aporte técnico de Roberto Falabella", *Ultramar*, N° 3 (febrero, 1960). Fernando García y Sergio Ortega han expresado ante el dodecafonismo una posición similar a la de Falabella. Ver nota 17.

³⁵ Para una discusión detallada de esto véase Perle, *op. cit.*, pp. 79-83.

³⁶ *RMCH*, xiv/91, p. 33.

³⁷ Véase el análisis de estas obras en Perle, *op. cit.*, pp. 33-34.

³⁸ Miguel Aguilar en su reseña sobre los cuartos Festivales de Música Chilena en *RMCH*, x/48 (enero, 1955), p. 53. En pp. 61-69 de su reseña hace Aguilar un excelente análisis de la *Sonata*.

³⁹ Pablo Garrido, *La Nación*, 22 de diciembre de 1954.

⁴⁰ *RMCH*, x/48, p. 61.

⁴¹ *El Mercurio*, 31 de mayo de 1964.

⁴² Véase la discusión del *Cuarteto* IV de Becerra, por ejemplo, en Merino, *op. cit.*, pp. 55-57.

- ³³ Para un análisis véase Inés Grandela, "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *RMCH*, xxv/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 40-41 y 43-44.
- ³⁴ Consúltese la crítica de esta obra por Pablo Garrido en *La Nación*, 22 de julio de 1963.
- ³⁵ Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 17, nota 46.
- ³⁶ Ver también las críticas de esta obra, por Hans Ehrmann-Ewart en *La Nación*, 26 de diciembre de 1954, y por Federico Heinlein en *El Mercurio*, 28 de diciembre de 1954.
- ³⁷ José Vicente Asuar, "La Sinfonía de Roberto Falabella", *RMCH*, xii/61 (septiembre-octubre, 1968), p. 17.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 30.
- ³⁹ Prólogo de Pablo Neruda, *Poemas Inmortales* (Santiago: Quimantú, 1971), p. 3.
- ⁴⁰ Ver también las críticas de esta obra por Alejandro Gumucio en *El Diario Ilustrado*, 23 de octubre de 1960, y por Juan Orrego Salas en *El Mercurio*, 25 de octubre de 1960.
- ⁴¹ *El Siglo*, 21 de agosto de 1955.
- ⁴² Por una discusión más detallada de este procedimiento véase Perle, *op. cit.*, p. 3.
- ⁴³ Véase Merino, *op. cit.*, pp. 57-59.
- ⁴⁴ Federico Heinlein, *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1958.
- ⁴⁵ Gustavo Becerra, *RMCH*, xix/91, p. 34.
- ⁴⁶ Entre otras obras podemos mencionar (1) *Caupolicán* (1958) para recitante, coro, dos pianos, celesta, y percusiones de León Schidlowsky basada en tres poemas de *Los Libertadores* (cuarta parte del *Canto General*): Toqui Caupolicán, La Guerra Patria, y El Empalado, y en un fragmento de *Los Hombres*, extraído de *La Lámpara en la Tierra* (por una discusión de esta obra ver María Ester Grebe, *op. cit.*, p. 21); y (2) la Cantata *América Insurrecta* (1962) para recitante, coro, y orquesta de Fernando García basada en el poema homónimo (extraído de *Los Libertadores*) y en un fragmento de *A pesar de la Ira* (extraído de la tercera parte: *Los Conquistadores*) (por una discusión de esta obra ver Carlos Riesco, *op. cit.*, pp. 26-29).
- ⁴⁷ Fernando García, "Chile: Música y compromiso", *Música* [Casa de las Américas, La Habana], xxix (1972), p. 6. Ver también nota 20 de nuestro artículo por obras chilenas que pertenecen a la música docta comprometida.
- ⁴⁸ Ver Vicente Salas Viu, "Allende y el nacionalismo musical", *RMCH*, i/5 (septiembre, 1945), pp. 15-24; del mismo autor, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.), pp. 115-129; y Robert Stevenson, *op. cit.*, pp. 5-6.
- ⁴⁹ Ver Juan A. Orrego-Salas, "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, xix/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 33-38 y 57-61.
- ⁵⁰ Ver Gilbert Chase, "Hacia una conciencia americana en la música", *RMCH*, xii/61 (septiembre-octubre, 1958), p. 51.
- ⁵¹ Ver *ibid.*, p. 52. Por una discusión de la *Sinfonía India*, ver Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 144-152.
- ⁵² José Vicente Asuar, *op. cit.*, p. 31. Gustavo Becerra en la necrología que escribiera para Falabella en *RMCH*, xii/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 59-60, dice en p. 60: "Nos ha dejado [Falabella], además, un principio germinal: 'Se puede hacer arte nacional sin caer en el nacionalismo'".
- ⁵³ *El Siglo*, 15 de diciembre de 1958.

BIBLIOGRAFIA

La siguiente bibliografía incluye un catálogo de los escritos de Falabella, además de una lista de las publicaciones citadas en el presente trabajo. Hemos subdividido esta lista en tres categorías: (1) críticas de obras de Falabella aparecidas en diarios de la capital, (2) reportajes sobre Falabella, y (3) libros y artículos citados por nosotros.

(1) ESCRITOS DE FALABELLA:

ENSAYOS:

"¿Es pobre nuestro folklore musical?", *Revista Literaria de la S.E.Ch.* [Sociedad de Escritores de Chile], 1/3 (noviembre, 1957), pp. 226-228.

"Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *RMCH*, xii/57 (enero-febrero, 1958), pp. 41-49; y xii/58 (marzo-abril, 1958), pp. 77-93.

LIBRETOS DE OPERA:

Epitafios Fúnebres (1953).

Del Diario Morir (1954).

Interpretación (s. f.).

Sin Nombre Todavía (s. f.).

POESIA:

Tres Poemas de Año Nuevo (s. f.).

(2) CRITICAS DE LA OBRA DE FALABELLA CITADAS EN EL PRESENTE
ARTICULO:

El Peine de Oro, ballet para orquesta sinfónica (1954)

Ehrmann-Ewart, Hans. *La Nación*, 26 de diciembre de 1954.

Heinlein, Federico, *El Mercurio*, 28 de diciembre de 1954.

Dos Canciones para soprano y violín (1954)

Colli, Nino. *El Siglo*, 21 de agosto de 1955.

Sonata para violín y piano (1954)

Garrido, Pablo. *La Nación*, 22 de diciembre de 1954.

Dúo para flauta y corno inglés (c. 1956)

Sala Viu, Vicente. *El Mercurio*, 31 de mayo de 1964.

Siete Adivinanzas para coro (1957)

Heinlein, Federico. *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1958.

Estudios Emocionales para piano (1957)

Garrido, Pablo. *La Nación*, 22 de julio de 1963.

La Lámpara en la Tierra para barítono y orquesta (1958)

Gumucio, Alejandro, *El Diario Ilustrado*, 23 de octubre de 1960.

Orrego-Salas, Juan. *El Mercurio*, 25 de octubre de 1960.

(3) REPORTAJES SOBRE FALABELLA CITADOS EN EL PRESENTE ARTICULO:

- Campo, Santiago del. "Entrevista-Concierto a la memoria de Roberto Falabella Correa", *Pomaire*, III/17 (marzo-abril, 1959).
 "Falabella, el inválido que hizo cantar el dolor", *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.
 "Genio y carácter de Roberto Falabella", *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).

(4) LIBROS Y ARTICULOS CITADOS EN EL PRESENTE TRABAJO:

- Aguilar, Miguel. "Cuartos Festivales de Música Chilena", *RMCH*, x/48 (enero, 1955), pp. 43-70.
 Asuar, José Vicente. "La Sinfonía de Roberto Falabella", *RMCH*, xii/61 (septiembre-octubre, 1968), pp. 15-32.
 Becerra, Gustavo. "El aporte técnico de Roberto Falabella", *Ultramar*, Nº 3 (febrero, 1960).
 "Necrología: Roberto Falabella Correa (1926-1958)", *RMCH*, xii/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 59-60.
 "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *RMCH*, xix/91 (enero-marzo, 1965), pp. 28-36.
 Concha, Jaime (ed.). *Pablo Neruda: Poemas Inmortales*. Santiago: Quimantú, 1971.
 Chase, Gilbert. "Hacia una conciencia americana en la música", *RMCH*, xiv/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 49-56.
 Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado: Composición y compositores de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
 García, Fernando. "Chile: Música y compromiso", *Música* [Casa de las Américas, La Habana], xxix (1972), pp. 2-9.
 Grandela, Inés. "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *RMCH*, xxv/113-114 (enero-junio, 1971), pp. 35-59.
 Grebe, María Ester. "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, xxii/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.
 Hoyo, Arturo del (ed.). *Federico García Lorca: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.
 Martín, Edgardo. *Panorama Histórico de la Música en Cuba*. La Habana: Cuadernos CEU de la Universidad de La Habana, 1971.
 Merino, Luis. "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, xix/92 (abril-junio, 1965), pp. 44-78.
 Neruda, Pablo. *Canto General*. Segunda edición. México: Ediciones Océano, 1952.
 Orrego-Salas, Juan A. "Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo", *RMCH*, xix/93 (julio-septiembre, 1965), pp. 25-62.
 Perle, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londres: Faber and Faber, 1962.
 Polyakova, Luydmila. *Soviet Music*. Traducción de Xenia Denko. Moscú: Foreign Publishing House, s. f.
 Riesco, Carlos. "Octavo Festival de Música Chilena", *RMCH*, xvii/83 (enero-marzo, 1963), pp. 7-36.
 Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.). *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas*. Volumen II. Madrid: M. Aguilar, 1946.
 Salas Viu, Vicente. "Allende y el nacionalismo musical", *RMCH*, I/5 (septiembre, 1945), pp. 15-24.
La Creación Musical en Chile: 1900-1951. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s. f.
 Stepanek, Vladimír y Bohumil Karasek. *Pequeña historia de la música checa y eslovaca*. Praga: Orbis, 1964.
 Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

Music in Aztec & Inca Territory. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea.* New York: Philosophical Library, 1950.

TRES POEMAS DE AÑO NUEVO

(Roberto Falabella)

I

Uno es y fue.
El otro es y será.

Como una rueda
que nunca
deja
de girar,
como un árbol
que no llega
al cielo
y tampoco
baja
al seno
de sus raíces.

Uno es él mismo
y otro que fue,
remolino,
espejo,
caja
sin paredes.

El otro será
y aun es,
mar,
blanco,
sombra sonora.

II

Arena
y
sonido.

Estoy
en el centro
de algo.

Mis pies
tocan
rocas
y nubes.
Sobre mi cabeza
giran

árboles y colores.

A mi alrededor
pasan
cosas inmóviles
y desfilan
impresiones
que no siento
todavía.

Piedra
y
luz.

III

Calles.
Abrazos.

Túneles llenos
de estacas negras
con hormigas
que se apretujan
como enloquecidas.

Calles.
Abrazos.

Recortes de madera
que danzan
incomprensiblemente
sobre una inmensa
lámina incolora.

Calles.
Abrazos.

Niños
que preguntan
por qué nos abrazamos,
mujeres
que lloran suavemente,
Hombres esperanzados
y yo
estrechándolos a todos
con mis ojos.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ROBERTO FALABELLA

Introducción

(a) Incluimos en este catálogo todas las obras completadas de Falabella que han sido examinadas por quién escribe estas líneas. Pese a que la instrumentación de los *Epitafios Fúnebres* y de *El Viejo, el Amor y la Muerte* de 1952, no fue terminada, hemos incluido estas obras de todas maneras en el catálogo, atendiendo al hecho de que la música misma fue completada. La *Sonata* para cello y piano de 1954 se encuentra también en nuestro catálogo, pese a que aparentemente está incompleta, por la importancia que tiene dentro de la evolución estilística de Falabella.

(b) Este catálogo amplía el número de las obras mencionadas o discutidas por Gustavo Becerra en páginas 30-35 de la *RMCH*, xix/91 (enero-marzo, 1965). Además, debemos formular las siguientes correcciones al artículo de Becerra:

(1) el *Andante Cantabile* para piano (ítem 8 en el catálogo de p. 33) no es sino el segundo movimiento de la *Sonata* de 1951;

(2) la *Suite Siglo Veinte* (ítem 10 en *ibid.*) no fue jamás completada por Falabella;

(3) los *Dos Marineros en la Orilla* (1954) los describe Becerra como "Ideas para coro" (p. 33), cuando en realidad se trata de dos canciones para soprano, bajo, y clarinete;

(4) los *Palimpsestos* (1955) no es una composición para "conjunto de cámara" (p. 33) sino que para contralto y conjunto de cámara.

(c) Becerra (p. 34) también menciona la música para el "Bucy sobre el Techo" de Cocteau, una "versión mímica que también realizó en colaboración con Jodorovsky". Esta obra, continúa Becerra, fue estrenada en el Teatro Municipal de Santiago, y se ha perdido.

(d) Las siguientes obras no han podido ser localizadas:

(1) el ballet sobre la festividad de La Tirana, mencionada por Becerra en su necrología de Falabella (*RMCH*, xiv/62 [noviembre-diciembre, 1958], p. 59);

(2) las *Canciones de Año Nuevo* mencionadas en *Pomaire*, iii/17 (marzo-abril, 1959);

(3) la *Cantata Festival* para doble coro y orquesta de cámara, compuesta en 1953, y mencionada en un catálogo del mismo Falabella de fecha 29 de diciembre de 1953;

(4) la ópera de cámara *Pelleas y Melisanda* para coro mixto, solistas, y conjunto instrumental sobre un texto de Pablo Neruda mencionada en ese mismo catálogo y (como cantata para solistas y orquesta eso sí) en *Pomaire* (*loc. cit.*), y en *Vistazo*, 23 de diciembre de 1958.

(e) Las siguientes obras mencionadas como terminadas en ciertos artículos no fueron aparentemente jamás concluidas:

(1) la cantata *El Deseo* mencionada en *Pomaire*, *loc. cit.*

(2) el *Trío* para flauta, clarinete, y fagot, mencionado en *Vistazo*, *loc. cit.*

(f) La ordenación de las obras dentro de sus respectivas fechas anuales se ha hecho cronológicamente cuando ha sido posible. En caso contrario, las obras se han ordenado alfabéticamente por títulos.

(g) Hemos recurrido a las siguientes ediciones de aquellos poemas de Lope de Vega, Federico García Lorca, y Pablo Neruda, que fueron usados por Falabella:

Lope de Vega

Federico Carlos Saínz de Robles (ed.). *Lope Félix de Vega Carpio: Obras escogidas*, vol. II. Madrid: M. Aguilar, 1946.

Federico García Lorca

Arturo del Hoyo (ed.). *Federico García Lorca: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.

Pablo Neruda

Canto General. Segunda edición. México: Ediciones Océano, 1952.

Jaime Concha (ed.). *Pablo Neruda: Poemas Inmortales*. Santiago: Quimantú, 1971.

Las referencias a estas ediciones se hacen en la columna correspondiente a "Observaciones".

(h) La indicación "(+)" se aplica a obras cuya fecha nos es conocida solamente a través del catálogo preparado por Becerra (*RMCH*, xix/91, pp. 30-35).

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ROBERTO FALABELLA

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|---------|--|--------|---|----------------------|----------------|--|
| 1950 | <i>Coral con Variaciones</i> , piano, tema (andante), 7 variaciones y coda | C | | MS | | |
| (+) | <i>Preludios Enlazados</i> , piano, 1. Allegro tranquilo 2. Moderato quasi andante 3. Allegro moderato 4. Andante 5. Allegretto con motto 6. Allegro moderato 7. Allegretto 8. Andante | C | | IEM | | |
| c. 1950 | <i>Tres Canciones</i> para coro, S-A-T-B, 1. <i>Temblando estaba de frío el mayor fuego del cielo</i> , Canción Sacra 2. <i>A la dana dina, a la dina dana</i> , Canción Sacra 3. <i>¿Quién tendrá alegría sin la blanca niña?</i> , Villancico religioso | C | Lope de Vega (<i>Obras escogidas</i> , II, pp. 47 y 39) | MS | | |
| 1951 | <i>Dos Baladas Amarillas</i> , coro, S-A-T-B, (+) 1. <i>En lo alto de aquel monte</i> 2. <i>La tierra estaba amarilla</i> | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 275-276) | IEM | 1954 (FMCH) | |
| (+) | <i>Cortaron Tres Arboles (Eran tres)</i> , coro, S-A-T-B, | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 295) | IEM | 1954 (FMCH) | |
| | <i>Preludio</i> , piano | C | | MS | | Fecha de término: 3 de septiembre de 1951. |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|---------|--|--------|---|----------------------|----------------|---|
| | Sonata, piano, 1. Andante 2. Allegretto 3. Andante 4. Allegro con brio | C | | MS | | |
| c. 1951 | Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto), coro, T I -T II -B | C | Federico Garcia Lorca (Obras Completas, p. 337) | MS | | |
| | Moza fui, coro, S-A-T-B, | C | Lope de Vega (Obras escogidas, II, p. 130) | MS | 1918 | |
| 1952 | Dueto, flauta y violín, 1. Lento 2. Allegro | C | | MS | 1954 | El ms indica también 1953 como fecha de composición. |
| | El Viejo, el Amor y la Muerte, piano con apuntes de orquestación en el sexto movimiento, 1. Gimnasia 2. Marcha hacia el Lecho 3. Ragtime cuando el Viejo vé al Amor 4. Vals del Viejo con el Amor 5. Tango de la Muerte con el Viejo 6. Marcha Fúnebre | C | | MS | | Música para una pantomina original de Alejandro Jodorovsky. |
| | Epitafios Fúnebres, ópera cómica en un acto para títeres, voces de contralto, tenor, y barítono, con acompañamiento de piano, un fragmento del cual está orquestado | C | Roberto Falabella | MS | | |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|---------|---|--------|---|----------------------|----------------|---|
| 1953 | <i>Angela Adónica</i> , barítono y piano | C | Pablo Neruda (<i>Poemas Inmortales</i> , p. 27) | MS | | En el catálogo del 29 de diciembre de 1953, Falabella la describe como una "Cantata para barítono, flauta y piano". |
| | <i>Cuatro Canciones</i> para coro, S-A-T-B, 1. <i>Remansos</i> (<i>Cipreses</i> , [Agua estancada]) 2. <i>Remansillo</i> (<i>Me miré en tus ojos</i>) 3. <i>Variación</i> (<i>El remanso del aire</i>) 4. <i>Remanso, Canción Final</i> (<i>Ya viene la noche</i>) | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 273-275) | IEM | | Fechas de término: 30 de agosto de 1953 (canción 1), y 16 de septiembre de 1953 (canción 4). |
| | <i>Preludios Episódicos</i> , piano, 1. U: 100 2. U: 58-60 3. U: 108 4. Grave, Andante con motto, U: 80 5. Moderato, U: 92 6. Allegro indiferente, semplice, U: 100 | C | | MS | | |
| c. 1953 | <i>Despedida</i> (<i>Si muero, dejad el balcón abierto</i>) para coro, S-A-T-B | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 133) | MS | | |
| | <i>Madrigalillo</i> (<i>Cuatro granados tiene tu huerto</i>) para coro, S-A-T-B | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 337) | MS | | |
| | <i>Quienquiera que sea la que hoy ha nacido</i> , Canción Sacra para coro, S-A-T-B | C | Lope de Vega (<i>Obras escogidas</i> , II, p. 39) | MS | | Fragmento de <i>A la dana dina</i> (c. 1950), con diferente música. |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|------|--|--------|--|----------------------|----------------|---|
| 1954 | <i>El Peine de Oro</i> , Ballet para orquesta sinfónica, 2 cuadros, Orquesta: flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete en Sib, corno en Fa, gran cassa, tambor, címbalo, timbales, piano, cuerdas | S | Libreto de René Zarzosa basado en una leyenda chilena (<i>Las Cantaclaras y su Peine de Oro</i>) | MS | 1954 | Fecha de término: mayo de 1954. |
| | <i>Dos Canciones</i> , soprano y violín, 1. <i>El niño Mudo (El niño busca su voz)</i> 2. <i>El niño Loco (Yo decía: "Tarde")</i> | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 331-332) | MS | 1956 | Fechas de término: marzo de 1954 (canción 1), y 22 de julio de 1954 (canción 2). |
| | <i>Sonata</i> , violín y piano, 1. Allegro, U: 120 2. Andante cantabile, U: 76 3. Allegro súbito, U: 120 | C | | IEM | 1954 (FMCH) | Fecha de término: 27 de julio de 1954. |
| | <i>Tres Canciones Corales</i> , C-T-B, 1. <i>Madrigalillo (Cuatro granados tiene tu huerto)</i> 2. <i>Desposorio (Tirad ese anillo al agua)</i> 3. <i>Despedida (Si muero, dejad el balcón abierto)</i> | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 337 y 333) | IEM | | Fechas de término: 30 de julio de 1954 (canción 2), 31 de julio de 1954 (canción 1), 5 de agosto de 1954 (canción 3). |
| | <i>Dos Marinos en la Orilla</i> , soprano, bajo, y clarinete en Si bemol, 1. <i>Se trajo en el corazón</i> 2. <i>Tenia la lengua de jabón</i> | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 346-347) | MS | 1955 | Fechas de término: 2 de septiembre de 1954 (canción 1), 7 de septiembre de 1954 (canción 2). |
| | <i>Sonata</i> , cello y piano, 1. Allegro, U: 100 2. Adagio molto, U: 40 | C | | MS | | Fecha de término: 5 de octubre de 1954. |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|-----|---|--------|---|----------------------|----------------|---|
| | <i>Tango y Vals</i> , piano | C | | MS | | Fechas de término: 23 de septiembre de 1954 (Tango), 5 de octubre de 1954 (Vals). |
| | <i>Naranja y Limón</i> , para coro, S-A-T-B | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 320) | MS | | Fecha de término: 20 de octubre de 1954. |
| | <i>Preludio</i> , piano | C | | MS | | Fecha de término: 22 de octubre de 1954. |
| | <i>Palimpsestos</i> , contralto, fagot, corno, timbales, tambor, címbalo suspendido, 1. <i>Ciudad (El bosque centenario penetra en la ciudad)</i> 2. <i>Corredor (Por los altos corredores)</i> 3. <i>Primera Parte (Fuente clara)</i> | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , pp. 278-280) | IEM | | Dedicados a su hija Florencia. Fecha de término: 11 de noviembre de 1954. |
| | <i>Media Luna (La luna va por el agua)</i> , coro, C-T-B | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 275) | MS | | Fecha de término: 16 de noviembre de 1954. |
| | <i>Sonata</i> , piano, 1. Allegro, U: 108 2. Adagio, U: 50 3. Fuga, allegro, U: 100 | C | | MS | | Fecha de término: 16 de noviembre de 1954. |
| | <i>Tres Pequeñas Piezas</i> , cello y piano, 1. Allegro, U: 108 2. Largo, U: 60 3. Allegro vivace, U: 108 | C | | IEM | | Fecha de término: 17 de noviembre de 1954. |

| Año | Título | Género | Texto | | |
|---------|--|--------|---|----|--|
| | <i>Cosas</i> , violín y piano, 1. Final, U: 108 2. Contraste Rítmico, Adagio, U: 54 3. Marcha Fúnebre, U: 54 4. Melodía, U: 120 5. Cualquier Cosa, Andante, U: 60 6. Colón Frustrado, U: 80 7. Dos es a Uno, U: 60 8. Romance, adagio molto, U: 40 9. Comienzan las Cosas, U: 120 | C | | MS | Fecha de término: 22 de noviembre de 1954. |
| | <i>Marcha Fúnebre</i> , para coro, S-A-T-B | C | Roberto Falabella | MS | Fecha de término: 29 de noviembre de 1954. |
| | <i>Del Diario Morir</i> , microópera en tres actos para 2 tenores, bombo, platillo | C | Roberto Falabella | | Fecha de término: 20 de diciembre de 1954. |
| | <i>Por aquí daréis la vuelta</i> , Villancico religioso para coro, S-C-Bar. | C | Lope de Vega (<i>Obras escogidas</i> , II, pp. 35-36) | MS | |
| c. 1954 | <i>Agua, ¿dónde vés?</i> , para coro, S-A-T-B | C | Federico García Lorca (<i>Obras Completas</i> , p. 344) | MS | |
| | <i>¿Quién tendrá alegría?</i> , Villancico religioso para coro, S-A-T-B | C | Lope de Vega (<i>Obras escogidas</i> , II, p. 39) | MS | |
| 1955 | <i>Divertimento</i> , 2 violines, 1. Adagio, U: 60 2. Allegro, U: 120 3. U: 60 | | | | |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|-----------------------|--|--------|---|----------------------|----------------|--|
| 4. U: 126 5. U: 40 | | C | | MS | | Dedicado a los Taulés. Fecha de término: 25 de noviembre de 1955. |
| | <i>Canciones y Rondas de Navidad</i> , coro a tres voces (S-C-B), trompeta, flauta, timbal | C | | MS | | Fecha de término: 23 de diciembre de 1955. |
| | <i>Impresiones</i> , piano, 1. La casa en la ciudad, U: 80 2. Esto se llama así, U: 80 3. Quien nos oye, U: 80 | C | | MS | | Inspiradas por poemas de Raquel Jodorowsky. Fecha de término: diciembre de 1955. |
| | <i>Sinfonía Nº 1</i> , orquesta: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en Si bemol, clarón, 2 fagotes, contrafagot, 3 trompetas en Do, 4 cornos en Fa, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, platillo a 2 y suspendido, tambor, tambor chino, huasca, pandereta, triángulo, maracas, xilófono, piano, cuerdas | S | | IBM | 1956 (FMCH) | Dedicada a Miguel Aguilar, Gustavo Becerra, y Raúl Rivera Vargas. |
| | <i>Tres Retratos con Sombra</i> , contralto y piano, 1. Verlaine (<i>La canción que nunca diré</i>) 2. Baco (<i>Verde rumor intacto</i>) 3. Juan Ramón Jiménez (<i>En el blanco infinito</i>) 4. Venus (<i>Así te vi</i>) 5. Debussy (<i>Mi sombra va silenciosa</i>) | | Federico García Lorca (<i>Obras Com-</i> | | | |

| <i>Año</i> | <i>Título</i> | <i>Género</i> | <i>Texto</i> | <i>Edición o Manuscrito</i> | <i>Año de Estreno</i> | <i>Observaciones</i> |
|------------|---|---------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------|--|
| | 6. <i>Narciso (Niño. ¡Que te vas a caer al río!)</i> | C | <i>pletas, pp. 311-314)</i> | IEM | | |
| 1956 | <i>Dos Divertimenti</i> para orquesta de cuerdas, 1. Allegro, U: 120 2. U: 60 | S | | MS | | Fecha de término: 1º de febrero de 1956. |
| | <i>Pieza</i> para flautín | C | | MS | 1956 | Fecha de término: 25 de abril de 1956. |
| | <i>Pieza</i> para flauta | C | | MS | 1956 | |
| | <i>Pieza</i> para flautón (flauta grave) | C | | MS | 1956 | |
| c. 1956 | <i>Dos Piezas</i> , oboe y fagot, 1. U: 80 2. U: 60 | C | | IEM (sólo en partes) | | |
| | <i>Dúo</i> , flauta y corno inglés, 1. U: 60 2. U: 120 3. U: 90 4. U: 120 | C | | MS | 1959 | |
| | <i>Partita</i> , violín, 1. U: 100 2. U: 60 3. U: 48 | C | | MS | | |
| | <i>Pieza</i> para corno inglés | C | | MS | | |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|------|--|--------|-------------|----------------------|---|--|
| | Pieza para oboe | C | | MS | | |
| 1957 | <i>Estudios Emocionales</i> , piano, Cuaderno I 1. U: 48 2. U: 80 3. U: 80 4. U: 80 5. U: 80 6. U: 48 Cuaderno II 1. U: 80 2. U: 138 3. U: 80 | C | | IEM | 1963 (Cuaderno II) 1966 (Cuaderno I) | Fecha de término: abril de 1957. Editados en disco (Odeón) por la Asociación Nacional de Compositores de Chile en 1967. |
| | <i>Dos Poemas</i> , barítono y viola 1. <i>Como aquella nube blanca</i> 2. <i>Que día tan largo</i> | C | León Felipe | IEM | | Fecha de término: 6 de junio de 1957. |
| | <i>Andacollo</i> , ballet para voces, piano, y percusión en tres actos | C | | MS | | Dice al final del manuscrito: "Aquí murió el ballet el miércoles 26 de junio de 1957, Lyon 3004, a las 20 horas y 35 minutos". |
| | <i>Cuarteto de cuerdas</i> | C | | IEM | 1962 | Fecha de término: 4 de octubre de 1957. |
| | <i>Adivinanzas</i> , coro, S-A-T-B 1. <i>Tengo un cerro muy cercado</i> 2. <i>Corre mulita</i> 3. <i>Me elevé tanto en el vuelo</i> | | | IEM, Compositores de | | |

| Año | Título | Género | Texto | Edición o Manuscrito | Año de Estreno | Observaciones |
|------|---|--------|---|--|----------------|---------------|
| | 4. <i>Tengo yo una vaca blanca</i> 5. <i>¡Ah!, un enamorado triste</i> 6. <i>Un ciervo llegó a mi casa</i> 7. <i>Mi madre tenía un chamanto</i> | C | Folklore chileno | Chile, Serie c, Obras Corales, c. 18-24, s. I. | 1958 (FMCH) | |
| | <i>Estudios Emocionales</i> , orquesta, orquesta: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 3 clarinetes, clarón, 2 fagotes, contrafagot, 3 trompetas, 4 cornos, 3 trombones, tuba, timbales, platillos suspendidos, tambor chino de madera, triángulo, fusta, bombo, tambor, tam-tam, xilófono, pandereita, chicharra, celesta, piano, cuerdas | S | | IEM | 1958 (FMCH) | |
| | c. 1957 <i>Retratos</i> , piano, 1. Toro 2. Oxley 3. Aguilar 4. Poblote 5. Rivera 6. Mesquida 7. Leni 8. Becerra 9. Maturana | C | | MS | | |
| 1958 | <i>La lámpara en la Tierra</i> , barítono y orquesta, orquesta: flautín, corno inglés, clarinete en Si bemol, fagot, 2 trombones con | | Pablo Neruda (Falabella usa los siguientes poemas de la primera parte del <i>Canto Ge-</i> | | | |

| <i>Año</i> | <i>Título</i> | <i>Género</i> | <i>Texto</i> | <i>Edición o Manuscrito</i> | <i>Año de Estreno</i> | <i>Observaciones</i> |
|------------|---|---------------|--|-----------------------------|-----------------------|---------------------------------------|
| | pistón, claves, campana, tambor, platillo suspendido, fusta, woodblock, bombo, chicharra, marimba, timbal, celi, bassi, | S | <i>neral: Amor América, Algunas Bestias, Los Ríos Acuden y Los Hombr</i> | MS | 1960 | Fecha de término: 8 de julio de 1958. |
| | <i>Partita</i> , cello solo, 1. U: 104 2. U: 60 3. U: 120 | C | | MS | | |
| | <i>Tema con Variaciones</i> , violín solo, tema (U: 80) y 2 variaciones | C | | 1EM | | |