

Recibido: 30/07/2012
Aceptado: 10/09/2012
Agustín Martínez Fernández

Consideraciones sobre cuatro obras cimeras del pianismo falliano

RESUMEN: Falla es uno de los compositores españoles más importantes. Su estética nacionalista, con miras hacia la universalización de su lenguaje, influyó a muchos compositores posteriores. Dos de sus obras capitales originales y dos transcripciones para piano de sus ballets más importantes son comentados. Son: Cuatro piezas españolas, Fantasía Baética, El Amor Brujo y El Sombrero de Tres Picos. Se ofrecen consideraciones sobre ritmo, forma, influencias modales...

PALABRAS CLAVE: Manuel de Falla, obras, piano, ballets, forma, influencias modales, ritmo, El Amor Brujo, Fantasía Baética, El Sombrero de Tres Picos, Cuatro Piezas Españolas

ABSTRACT: Falla is one of most important spanish composers. His aesthetic, nationalistic towards universal influenced many later composers. Two of his original capital piano works and two piano transcriptions of his most important ballets are commented. They are: Four Spanish Pieces, Fantasía Baética, Love Sorcier and Three Cornered Hat. Here are commented concerning rhythm, form, modal influences...

KEYWORDS: Manuel de Falla, works, piano, ballets, form, ritmo, modal influences, El Amor Brujo, Love Sorcier, Fantasía Baética, El Sombrero de Tres Picos, Three Cornered Hat, Cuatro Piezas Españolas, Four Spanish Pieces

Para este artículo he seleccionado cuatro obras de Manuel de Falla (1876-1946) de estética nacionalista. Dos de ellas corresponden a transcripciones de sus ballets más conocidos. Las otras dos fueron pensadas desde el instrumento. No obstante, las transcripciones muestran una lograda escritura específico-idiomática.

El cuaderno de las **Cuatro Piezas Españolas** constituye, junto con su Fantasía Baética, una de las obras cumbre del pianismo del compositor gaditano, compartiendo ese puesto en el cénit de las colecciones pianísticas trascendentes con la Iberia albeniciana o las Goyescas de Granados.

Estas páginas fueron gestadas entre 1902 y 1908, viajando en la mente del compositor de España a Francia y siendo estrenadas por el insigne Ricardo Viñes. Quedó atrás ya la época que Gerardo Diego denominara como el "Premanuel de Antefalla". Ello es

palpable en el hecho de que en este cuaderno se decide Falla a aunar un lenguaje armónico avanzado, de claro cariz impresionista basado asimismo en la neomodalidad, una de las formas de expandir la tonalidad que se practicaron a la sazón, con una escritura de precisión cuasirravelliana no exenta de inspiración popular. No se tratará de un mero despliegue de pirotecnia virtuosística sin un fin estructural al dotar Falla, con su carácter austero y ascético, de una economía de expresión verdaderamente inigualable, estando al servicio de la evocación de diferentes zonas geográficas. Falla comentó a colación de estas obras: "mi idea principal al componerlas ha sido la de expresar musicalmente el alma y el ambiente de cada una de las regiones indicadas en sus títulos respectivos".

La **Aragonesa**, en do Mayor, con una estructura tripartita (exposición de danza y copla, desarrollo y reexposición de ambos motivos superpuestos) enmarcada por su brillante introducción y su original coda, se inspira en las sonoridades de la jota. Es pródiga en modulaciones y pasos súbitos a otros tonos a modo de rápidos cambios de colorido, como el inicial que va de la tónica a la mediantes Mayor, muy usado por Falla en danzas similares de su ballet *El Sombrero de Tres Picos*.

La **Cubana**, en la Mayor, es una bella página que tiene como referente los sones procedentes de hispanoamérica que se fundieron con los andaluces en las denominadas "formas (o palos) de ida y vuelta". Así, una de ellas, la guajira, con su alternancia rítmica de seis por ocho y tres por cuatro (o hemiolia) viene a ser sublimada en esta pieza que finaliza con un efecto de alejamiento gradual o perdendosi, muy utilizado por Manuel de Falla.

La **Montañesa**, en re Mayor, es más reposada. Además de su tempo, subraya este carácter la relación armónica que establece con la pieza anterior. Basada en dos melodías folklóricas santanderinas, "San Martín del Rey Aurelio" y "Sal a bailar", intenta evocar paisajes norteños donde tendrán gran protagonismo los tañidos de campanas perdidos en la niebla en repeticiones de breves módulos, recurso hondamente impresionista.

El broche de este cuaderno está a cargo de la **Andaluza**, en modo frigio, pieza de gran intensidad dramática basada en el fandango y el polo. Falla se inspirará para su recreación de su tierra natal en el cante jondo y muy especialmente en la guitarra, instrumento que produce en manos de los artistas flamencos -según sus propias palabras- acordes "bárbaros", considerados por algunos, y por él una "revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas". Falla dejó constancia de que pensaba que la guitarra era el instrumento a su juicio más completo a excepción de los de teclado. Una gran conciencia idiomática o tímbrica, acciaturas, melodías "melismáticas", podríamos decir, y desgarradoras en un ámbito reducido, una inmensa riqueza rítmica, notas pedales (al igual que los bordones de las guitarras en el flamenco, muchas veces invariables), una zona de gran tensión musical que estalla en un clímax

que no podría contenerse por más tiempo... son elementos que hacen de esta pieza una obra maestra de su género, obra que contribuirá a elevar el rango dentro del contexto de la historia de la música occidental a nuestra nación, que empezaría entonces a "tomar peso musical".

La **Fantasia Baética** es, en palabras del propio compositor, la única obra "escrita por mí con intencions puramente pianísticas en lo que a su técnica instrumental se refiere. Otra cosa: el título de Baética no tiene ninguna especificación especialmente sevillana. Con él sólo he pretendido rendir un homenaje a nuestra raza latina-andaluza". Baética aludiría pues a la región romana que abarcaba el sur de España. Fue compuesta en 1919 y estrenada por Arthur Rubinstein en Nueva York al año siguiente. Rubinstein la interpretó varias veces hasta 1926 (en Cádiz), abandonándola entonces manifestando su no comprensión de la misma. Obra de grandes proporciones, no sólo en cuanto a su duración se refiere sino en cuanto a su concepción musical y técnica también, siendo un verdadero compendio en este último campo: glissandi, notas repetidas, trinos, técnica polifónica, superposiciones, cruzamientos, escalas, arpeggios, variedad de géneros de toque, riqueza de planos dinámicos, etc... la hacen junto a su grandeza expresiva y su dramatismo una de las obras que mejor captan las hondas entrañas musicales de Andalucía.

Como elementos formales básicos citaré la alternancia entre la danza y la copla del cantaor, con sus arrebatados ornamentos; como factor de contraste a gran escala, la inclusión de un intermezzo central a modo de plácida recreación antes de la brusca reexposición, y un tratamiento de la armonía bastante avanzado, abundando los acordes disonantes en aras de crear tensión.

Melódicamente se podría afirmar que la obra es un continuo arabesco sobre sencillos patrones, verdaderos lamentos "melismáticos", motivos ascendentes y descendentes que son como "oleadas" sonoras. Rítmicamente sobresale entre todas sus obras. Nos dejaremos llevar seguramente por sus taconeos en staccato, sus breves esquemas repetidos varias veces, sus continuos cambios de compás y tempo, su vitalidad contagiosa, en definitiva. En cuanto a su textura destacaría la alternancia de técnicas de punteado y de rasgueado guitarrísticos, trémolos combinados con melodías sinuosas en los bajos.

De los ballets comentaré los números que se suelen interpretar más asiduamente en su versión pianística. La Suite del ballet **El Amor Brujo**, compuesto en 1915 y revisado después varias veces, servirá como final al concierto. El mismo Falla gustaba de interpretar la reducción de su obra, sin duda la más arraigada en las resonancias de la música gitano-andaluza. Se trata de unas canciones y danzas cuyo poder de seducción, de "encantamiento" es realmente fascinante.

La **Pantomima** comienza con la célebre introducción del ballet, esa sobria pero punzante melodía en ámbito reducido (de una sexta, muy propio, según comenta Falla en sus escritos, de los cantos jondos más arcaicos). El tema melódico se apoya en unos arpeggios cuasiguitarrísticos, especialmente por su armonía de corte modal. Le sigue el tema del violoncello en el insólito compás de siete por ocho, tema de una belleza conmovedora. Antes de la siguiente pieza escucharemos lejanas evocaciones de los temas presentados.

Tras la escena que le sirve de introducción escucharemos la breve y conocida **Canción del fuego fatuo**. Aunque está en compás ternario, el esquema de acentuaciones sugiere hemiolias con bastante frecuencia.

La **Danza del terror** viene precedida de tres "hechizantes" acordes y de glissandi que en la versión orquestal están a cargo del piano. Es un Allegro rítmico tritemático de carácter hipnótico y frenético. Abundan los ostinatos en bordones en el acompañamiento. Refleja el terror de la gitana Candelas al verse perseguida por el Espectro. Según el crítico y musicólogo Adolfo Salazar está basada en el ritmo de la tarantela.

El **Círculo mágico** servía en la primitiva versión de **El Amor Brujo** como música incidental para el recitado de un romance. EN versiones posteriores Falla eliminaría el recitado en favor de esta música severa, hermosísima y magistralmente construida con tan pocos medios (incluye un pequeño episodio en fugato libre).

Tras las doce campanadas de la medianoche culminará la suite la pieza que popularizara en su versión pianística Arthur Rubinstein, su celeberrima **Danza ritual del fuego**, con el trino sobre la nota mi que caracteriza su crepitar, su tema inicial tomado de una vieja canción gitana, su tema central que se presenta en un fortísimo súbito y su eclosión final en rápidas escalas y acordes.

La Suite de **El Sombrero de Tres Picos** está extraída del ballet que tuviera como argumento la obra literaria de Pedro Antonio de Alarcón y como base musical "El Corregidor y la Molinera", primigenia versión del propio Manuel de Falla. Con libreto de Martínez Sierra, coreografía de Diaghilev y decorados de Picasso, fue uno de sus más grandes éxitos artísticos.

La fanfarria inicial, raramente interpretada por los pianistas españoles (así como la suite completa, dicho sea de paso), estará a cargo de timbales y metales en su versión orquestal. Oiremos seguidamente un pasaje monofónico que corresponde a la mezzosoprano.

Una sucesión rápida de motivos de **La Tarde** nos conduce a la **Danza de la molinera**, inspirada en el fandango, típico baile y cante español. Consta de varios temas que contrastan en carácter, originales modulaciones a la mediante y la submediante como recurso armónico principal, varias cadencias modales, temas ascendentes en los bajos (muy utilizados por el compositor de Cádiz) y un final que recuerda el de la **Danza ritual del fuego de El Amor Brujo**.

La **Danza del corregidor** es un minué en la tonalidad de la Mayor y compas de tres por cuatro, de forma diáfana, un exponente singular del Neoclasicismo español. Su gracia y sencillez la convierten en una obra musical de apreciable valor.

La **Danza de los vecinos**, en re Mayor, está basada rítmicamente en las seguidillas. Rebosa alegría y luminosidad y no está exenta en absoluto de dificultades técnicas. Formalmente es una composición a medio camino entre la sonata y el rondó, sin ser tampoco un rondó-sonata.

La **Danza del molinero** es un fragmento que Falla compuso para una versión posterior, adosándola a petición del solista masculino, el cual le solicitara una danza para su lucimiento. Se trata de una contenida farruca modal con un gran predominio en el campo rítmico de acentuaciones de las partes débiles del compás, cuaternario. Su final en *affrettando* es un intento de elevar la danza al paroxismo.

Agustín Manuel Martínez, Profesor de Piano, Acompañamiento y Repertorista de Canto del Conservatorio "Maestro Tárrega" de Castellón

BIBLIOGRAFÍA:

- Casares, Emilio (1988): *Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27*. Venecia: Actas del Simposio Manuel de Falla
- Falla, Manuel de (1988): *Escritos sobre Música y Músicos*. Introducción y notas de Federico Sopena. (4a ed.). Espasa Calpe, Colección Austral
- Gallego, Antonio (1990): *Manuel de Falla y El Amor Brujo*. Alianza Música
- Livermoore, Ann (1974): *Historia de la Música Española*. Barral Editores, 312- 322

- Molina, Eduardo (1998): *Manuel de Falla y el "cante jondo"*. Prefacio de Andrés Soria. Granada: Universidad, Ed. Archivum
- Orozco, Manuel: (1985): *Falla*. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías
- Romero, Justo (1999): *Falla. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Guías Scherzo/Península
- Sopeña, Federico (1976): *Manuel de Falla y el mundo de la Cultura Española*. Instituto de España
- Sopeña, Federico (1988): *Vida y obra de Falla*. Turner
- Martínez, A. M. (2005) *El flamenco en "El Amor Brujo" de Manuel de Falla*, Ed. Instituto de Etnografía y Cultura Popular de Castellón (Ensayo)
- Martínez, A. M. (2011) *De Música Española: Albéniz, Falla, Rodrigo, Tárrega, Turina*, Ed. Lulú (Ensayo) En: www.lulu.com/spotlight/agustinmanuelmartinez
- Martínez, A. M. (2012) *Entrevista sobre música española*. En: labrujuladelcanto.blogspot.com.es/2012/05/unaconversacion-sobre-interpretacion
- Martínez, A. M. (2012) *Suite de obras de Manuel de Falla para orquesta de plectro (Serenata, Nana, El paño moruno), (Partitura)*, Ed. TecleaTeCrea En: tecleatecrea.wordpress.com/2012/04/01/suite-de-obras-de-manuel-de-falla-paraorquesta-de-plectro/