
MANUEL DE FALLA: CUATRO PIEZAS ESPAÑOLAS PARA PIANO

Juan Jesús PERALTA FISCHER

El presente trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de estas piezas. Tan solo pretende comentar algunos elementos, recursos y procedimientos que imprimen a éstas el inequívoco sello de su creador.

Las cuatro piezas españolas para piano supusieron una auténtica carta de presentación del compositor en París a su llegada en 1907. En 1905 ya había concluido "La vida breve", primera obra de auténtica envergadura del compositor con la que definitivamente abandona el periodo que Gerardo Diego, de forma no exenta de retórica calificó de "Premanuel de Antefalla". En efecto, con "La vida breve" y con sus "Cuatro piezas españolas para piano" abandona Falla su primera etapa juvenil en cuyas composiciones se advertía una influencia notable de Chopin, Mendelssohn, así como de las arias de ópera escuchadas a su madre, Maria Jesús Matheu, excelente pianista además, que interpretaba con gran talento y una voz más o menos educada las arias de Bellini y Donizetti.

Aburrido de esperar el estreno de su ópera, Falla marcha a París con sus dos primeras piezas bastante avanzadas, y media parte de la tercera. La cuarta la compondrá íntegramente en París.

Presentadas a Ravel, Debussy y a Dukas, se mostraron tan entusiasmados que recomendaron su edición al importante editor Jacques Durand, quien las publicó en 1909 abonando al compositor 300 francos, cantidad importante para la época. Falla empieza a ser considerado compositor importante y verá cómo se le abren las puertas a diversos proyectos: estreno en Niza de "La vida breve" en abril de 1913 y en diciembre del mismo año en París, las "Siete canciones populares españolas" terminadas en 1914 y las "Noches en los jardines de España" estrenadas en abril de 1916.

Sin entrar en la polémica sobre la influencia albeniciana en las piezas de Falla (A. Iglesias y F. Sopena la niegan rotundamente, J. Romero la reconoce) está sobradamente documentado que Falla conoció al menos los tres primeros cuadernos de Iberia durante la creación de sus cuatro piezas. Se conserva un ejemplar digitado y anotado por él mismo en el Archivo Manuel de Falla.

Parece más lógico reconocer en el compositor influencias diversas: en primer lugar, la de su maestro Felipe Pedrell, indudable conocedor de la música popular, la de los músicos franceses a los que conocía y admiraba, e incluso la de un libro del que Falla reconoce que cambió por completo su concepto de la armonía: "L'acoustique nouvelle", del teórico francés Louis Lucas, publicado en 1849 donde trata el fenómeno físico-armónico de la resonancia, que sin duda influyó en su sistema armónico desarrollado a partir de las resonancias de 5^{as} superior e inferior. El propio Falla lo esquematiza en un boceto de "El amor brujo." Igual principio armónico fundamenta su "Fantasía Bética".

Las cuatro piezas españolas se estrenaron en París el 27 de marzo de 1909 en la Sala Érard por Ricardo Viñes.

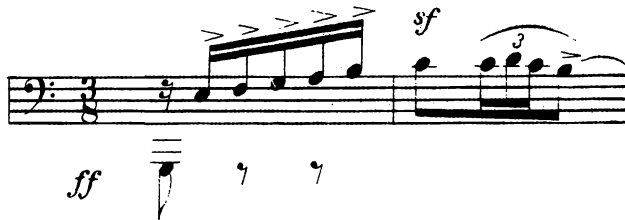
ARAGONESA

Falla sigue la estructura convencional de danza - copla.

Justo Romero, en su *Obra completa comentada* dedicada a Falla, recoge, tomado de uno de los borradores autografiados del compositor, lo que parece el corpus armónico al que desea ceñirse:

- Huir en las modulaciones de la quinta inmediata.
- Preparar la modulación a un tono para luego entrar en otro.
- En una melodía hecha en la tónica tomar como base (pedal) la dominante.
- Anticipaciones en las progresiones.
- Haciendo un diseño armónico sobre un acorde, dar en la melodía notas extrañas a él.
- Resolución de las notas de atracción.

El propio compositor nos ilustra con suficiente claridad respecto al origen del material temático y su tratamiento en la pieza: “Para hacer la Aragonesa no he adoptado ninguna jota auténtica, sino que más bien he procurado estilizar la jota”. A continuación el compositor explica cómo toda la pieza se articula a partir de la melodía escrita en los dos compases que siguen a la introducción: (ej. 1)



En efecto, Falla maneja el material temático de manera admirable, repitiéndolo con frecuencia casi literalmente, cambiando armonía, textura, dinámica, pero manteniéndolo presente durante toda la pieza.

Incluso para el arranque de la copla toma el segundo compás del tema, sustituyendo la primera corchea por un silencio: (ej. 2)



Tres compases de amplios acordes sobre una pedal de Sol sirven de introducción. En fortísimo, con brío, todos ellos acentuados, con cierta semejanza a la introducción de la “Navarra” de I. Albéniz, prepara a la perfección el ambiente de la jota.

A continuación encontramos una melodía en do M (cc 4 al 11) en la mano izquierda en fortísimo, acompañada de corcheas en staccato y acentuadas en la derecha. Por tesitura, (zona central del barítono) vigor rítmico y por carácter bien podría recordarnos el extrovertido y viril canto de un mozo. La frase es repetida de forma idéntica en la derecha (cc 12 al 19) pero más suave (*mf*), con un carácter mucho más “dolce” y un acompañamiento más polifónico a dos voces de cierta entidad melódica, cuyo arranque coincide rítmicamente con el primer compás del tema y con la introducción (corcheas). El carácter aquí es coqueto, casi insinuante, femenino.

Todo el pasaje es repetido ahora en la tonalidad de mi mayor, conformando un bloque de 35 compases.

La sección de esta forma cobra un aspecto de coloquio que bien podría parecer el diálogo entre el mozo (melodía en los graves vigorosa, con acentos en melodía y acompañamiento) y la moza (melodía escrita en el registro de mujer) con matiz más suave y sin los acentos en la melodía. Esta se prolonga ocho compases más hasta enlazar con la copla. En los tres últimos compases Falla anticipa el arranque de la misma repitiendo el tresillo inicial tres veces, con una sutil evolución cromática por movimiento contrario en ambas manos (en el acompañamiento) de la que se sirve para llegar con suavidad a la copla: (ej. 3)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked "Poco rit." and "dim.", featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system is marked "Tranquillo cantando" and "mf", featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La copla es una espesa textura polifónica imitativa a cuatro voces. La armonía, siguiendo el procedimiento habitual de la jota, oscila casi exclusivamente entre la tónica y la dominante. De las cuatro voces que componen el tejido, siempre es la melodía (parte superior) y otra voz las que contienen mayor entidad temática (tresillo de semicorcheas seguido de corcheas)

mientras las demás completan más o menos la armonía. De nuevo hay una sensación de dialogo insistente y continuo.

Desde el compás 70 Falla utiliza la melodía de los ocho primeros compases de la pieza (descontando introducción) pero alterándolos con un efecto de escala de tonos enteros en su arranque, dándole un cierto aire impresionista. Ahora se trata de una melodía acompañada por un diseño rítmico estable y regular en la izquierda. Durante los siguientes compases jugará con los diversos elementos de la pieza desarrollándolos, repitiendo, cambiando acompañamientos, hasta llegar al compás 107 en el que tenemos una sensación de vuelta a la danza, en ff, en donde, curiosamente en la melodía lo que utiliza es el tema de la copla, sobre un tejido contrapuntístico muy imitativo. En la izquierda aparece una imitación al tema de la copla e inmediatamente, como dialogando con la melodía, una cita casi literal del tema principal de la pieza (el que recordaba al canto de un "mozo"). Todo el pasaje es de culminación, de energía exultante.

La pieza concluye con una coda de 22 compases. Disminuyendo progresivamente la intensidad hasta acabar en un ppp, Falla nos lleva desde el clímax absoluto hasta un final lejano, apagado, casi de recuerdo.

No cabe duda de la predilección que el compositor sentía por esta danza. Con posterioridad a la que nos ocupa, Falla incluirá otra jota en sus *Siete canciones populares españolas* y en el ballet-suite para orquesta "El sombrero de tres picos".

La Aragonesa constituye todo un ejemplo de maestría compositiva, un poco "a lo Bach" en cuanto a la parquedad del material temático usado y el resultado obtenido. En efecto, Falla exprime el tema hasta el límite de sus posibilidades creando una unidad compacta y manteniéndose próximo y fiel en toda la pieza al espíritu de la danza. No usa, por ejemplo, imitaciones por aumentación, en espejo o procedimientos similares que pudiesen mostrar un indiscutible mérito compositivo pero que difuminarían sin duda la esencia popular de la pieza, el espíritu, que dificultarían reconocer un determinado ritmo, un determinado tema por el oyente, alejándose del espíritu de la pieza. En efecto, pese a la complejidad, a su extrema e incluso enrevesada a momentos arquitectura de la obra, en ningún momento deja-

mos de percibir con absoluta claridad ritmos, melodías, armonías de jota. El resultado final es como un tejido, una bello tapiz de apariencia sencilla en el que toda la complejidad de nudos y remaches quedan por debajo, ocultos a la vista.

CUBANA

La segunda de sus piezas la dedica a Cuba, perla recién perdida para la Corona española. El propio Falla explica como todo varía con respecto a la pieza anterior, como es lógico al tratar de expresar un carácter y una atmósfera completamente opuestos. Continúa explicando como los temas de la "Cubana" están basados en la guajira, el primero, y en el zapateado el segundo.

Pieza de marcada sensualidad, como muestra la alternancia o simultaneidad (al principio indica un compás en cada mano) de 3/4 y 6/8, la suave cadencia de su melodía o el calderón colocado tras la primera frase.

Comienza con una introducción de tres compases, con una figuración de tresillos de semicorcheas, blancas y negras en la melodía, esquema rítmico que aprovecha idéntico para el acompañamiento del primer tema, a partir del tercer compás: (ej. 4)

Refiriéndose a esta sección, Falla escribía "...canta (la guajira) sobre un fondo inspirado por el movimiento de la hamaca"...

Un buen ejemplo lo observamos en la repetición idéntica de dos compases (cc 8,9 y 12,13) a distancia de medio tono bajo (la M-la b M). Hace un

efecto de “desafinado” que le da un carácter como de vahído, de sensual desmayo momentáneo: (ej. 5)

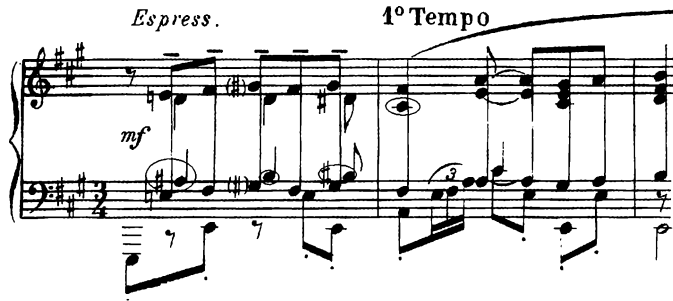
The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a tempo marking of *Poco rit.* (Poco ritardando). The system concludes with a tempo marking of *a Tempo* (allegretto) and a triplet of eighth notes. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

De nuevo Falla usa un material temático más o menos breve. Toda la sección está sacada de los seis primeros compases, básicamente modulando o superponiendo las melodías con esa habilidad tan suya.

La sección del “zapateado” es bastante más extensa. En palabras de Antonio Iglesias, “opone una mayor valoración rítmica, de danza, al “movimiento de la hamaca” anterior, del que, por otra parte, toma elementos, insistiendo en la personalísima alternativa rítmica binario-ternaria”.

En efecto, con la indicación de “Poco piú vivo”, los primeros 12 compases se suceden en una rigurosa alternancia de 6/8 3/4, extensión suficiente para asentar con solidez el cambio de guajira a zapateado. A partir del compás 41, establecida ya la danza, la alternancia de compases se relaja un poco; las frases se van haciendo algo más largas y simétricas: no abandona el 6/8 desde el compás 44 hasta el 61, en el que vuelve a la alternancia 3/4 6/8 aunque ahora de forma menos rigurosa. En el compás 79 culmina la entrada de la reexposición, preparada desde algunos compases antes con una

evolución armónica personalísima. Observamos de nuevo, al igual que en la pieza anterior, el gusto del compositor por el cromatismo: (ej. 6)



Lo que ocurre desde el compás 79 hasta el 107 es casi del todo una re-exposición, pero ampulosa, ancha, grande, donde el fondo del “movimiento de hamaca”, si lo sigue habiendo, es más sólido, más firme y decidido. El efecto de “languidez”, de “vahído” que antes mencionaba lo sustituye ahora con toda intención (cc 87 y 88) por una más sólida sucesión II - V - I.

La coda, desde el compás 108 hasta el final, toma la música de la introducción evocándonos el tan repetido fondo de “hamaca”, pero cada vez más atenuado, poco a poco más lejano, como desdibujándose lentamente sobre una plácida puesta de sol caribeña.

MONTAÑESA (Paisaje)

Bastante expresivo resulta el subtítulo de la pieza. En efecto, nos encontramos ante una verdadera joya impresionista. Falla la concluye a la vuelta de una gira de conciertos por el norte de España. Justo Romero recoge las palabras del maestro: “Esta pieza la escribí al regresar a París después de haber estado en el norte de España el invierno antepasado. ¡Qué emoción me produjo el ambiente y el paisaje de aquella parte de mi país! (...) Las campanas lejanas, las canciones lentas y tristes, las danzas, y todo ello con el fondo soberbio de aquellas imponentes montañas nevadas... en fin, que allí hay tela para hacer, no digo una pieza, si no un mundo de música”. Falla utiliza melodías de la recopilación “Cantos de la montaña” de Rafael Calleja.

La primera sección abarca hasta el compás 28. Los primeros diez constituyen una bellísima estampa del norte español, lluvioso, de verde intenso. Describe la escena sobre la que aparece un canto (compás 11) sosegado y melancólico. Entre sonidos de campanas, ambiente brumoso y húmedo, emergen esquilas, pequeñas campanitas que se perciben lejanas (“au loin” en la partitura).

Se sirve de una pedal de re en el bajo para los cuatro compases iniciales, sobre la que reposa serena y casi plácida la melodía en valores largos pp “quasi campani”. El efecto de campanitas lejanas (cc 5,6) es intercalado en el pasaje como una pincelada sonora: se desplaza hacia la zona aguda, usando unos giros que rompen con lo anterior. Con el pedal que generalmente se suele oír el pasaje, tenemos, en realidad, las notas si, do#, re, mi, fa#, sol# sonando a la vez, creando el efecto de un eco lejano: (ej. 7)

Comienza un sosegado canto en el compás 11, pero sin sacarlo en ningún momento del cuadro: continúa presente la pedal de re (que se mantendrá, a excepción de la segunda sección y de la coda, en toda la pieza) y cita las campanas del primer compás (si - la de la melodía) literalmente, en la misma tesitura, solo que tocadas ahora con la mano izquierda: (ej. 8)

Al final de la sección vuelve a recordar los elementos, dando unidad al pasaje.

El tema de la segunda sección está tomado literalmente de la canción santanderina “La casa del Señor Cura”:

*La casa del Señor Cura
Nunca la vi como ahora
Ventana sobre ventana
Y el comedor a la moda.*

El contraste es manifiesto. La melodía se desarrolla sobre el efecto inquieto producido por un acorde de 7^a, reposando sobre un sol blanca (mano izquierda). De agudo a grave, la melodía se mueve en un ámbito de cinco notas: re, do#, si la sol (escala de tonos), mientras un trémolo suena todo el rato de fondo.

Falla de nuevo trabaja el tema de forma exhaustiva, dándole diferentes matices, diferentes sonoridades hasta casi exprimir todas sus posibilidades, para después calmarlo poco a poco y fundirse con un nuevo recuerdo de las campanas iniciales. Y de nuevo el cromatismo, lo que parece ser su “firma reexpositiva”: (ej. 9)

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The right hand plays a melodic line with various dynamics and articulations. The left hand provides a tremolo accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p con misterio*, *decresc*, and *pp*. A tempo marking *Tempo 1º* is placed above the right hand staff. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Se despide con la sensación inicial de lejanía (“como un eco”) del principio (*ppp*), reposado y suavísimo final que por cierto, emplea para la conclusión de las cuatro piezas.

Cita el tema de “La casa del Señor cura” y el canto de la primera sección, a modo de “epílogo”: (ej. 10)

The image shows the first system of a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo marking is "Poco rit.". The piano part begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line with a "dim." (diminuendo) marking. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. A "ppp" (pianissimo) marking is present in the piano part. The second system continues the piece, featuring a "como un eco" (like an echo) marking over a series of chords in the piano part. The bass part continues with eighth notes. A "dol. espress." (dolce e espressivo) marking is in the bass part. The system ends with a "3" (triple) marking over a triplet of eighth notes in the piano part and a "8ª bassa pppp" (8th bass pppp) marking in the bass part.

ANDALUZA

Al igual que hará con sus *Siete canciones populares españolas*, que concluye con su racial "Polo", Falla rinde homenaje a su tierra cerrando el ciclo con su "Andaluzá".

Es, en palabras del propio compositor, "...la más libre de las cuatro, como forma, como fondo y como todo".

No obstante, la típica alternancia de danza /copla resulta fácilmente reconocible: danza (cc 1 al 48), copla (cc 49 al 72), danza (cc 73 al 106) copla (cc 107 al 119) y coda (cc 120 al 137). Falla continúa diciendo: "... su estructura general responde más a una intención dramática que a otra cosa. En esta Pieza he procurado en parte estilizar las danzas de movimiento vivo (el polo, el fandango, etc) y el grupo que pudiéramos llamar "de canto", el "cante jondo".

Evidente precursora de su magistral *Fantasía Bética*, su interés por el cante andaluz le llevaría a embarcarse en 1922 en la realización de un azaroso proyecto, en cuyo proceso, no exento de dificultades y sinsabores, colaborarían personajes muy relevantes del mundo artístico literario y cultural de aquellos días: el concurso de cante jondo.

La idea se fraguó en las gratas tardes de tertulia vividas en el carmen del Ave María. El concurso pretendía conservar y salvaguardar el auténtico

cante andaluz, con frecuencia adulterado por versiones ligeras de artistas mediocres. Personajes de la importancia de Federico García Lorca, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Juan Ramón Jiménez, Wanda Landowska, Ramón Gómez de la Serna entre otros muchos y no menos importantes se sumaron al proyecto que por fin, tras múltiples vicisitudes, tuvo lugar entre el 13 y 14 de junio de aquel año.

La naturaleza de la primera sección (Vivo, muy ritmado y con sentimiento salvaje) es en realidad más que rítmica: es percusiva. Sobre todo hasta el compás 32. Iniciada con acordes ásperos, cortos y secos en *ff*, Falla coloca acentos sobre cada nota que escribe. Las corcheas picadas en ambas manos nos recuerdan a unas castañuelas, a incluso a las baquetas de un percusionista: (ej. 11)

En el compás 33 la “saturación rítmica” se relaja, introduciendo un tresillo en el pentagrama de la izquierda, un “quejío”, que le sirve además para introducir elementos nuevos en la sección que progresivamente van “calmando” el brío inicial de la danza: (ej. 12)

Desde el compás 49 encontramos la copla, desgarradora , sobre un efecto de “taconeo” en la mano izquierda. Podemos encontrar en la melodía ese efecto de “quejío” en los tresillos de semicorchea (cc 49, 58 y 59, por ejemplo), y las característica “ráfagas” melódicas rasgadas propias del “cante jondo” (cc 51 y 61): (ej. 13)

Doppio più lento ma sempre mosso

f *canto bien expresivo y la melodía*

El “poco affretando” de los compases 70 al 72 nos conduce al “Agitato”, autentico recital de radiante taconeo: (ej. 14)

Agitato

f

8va bassa

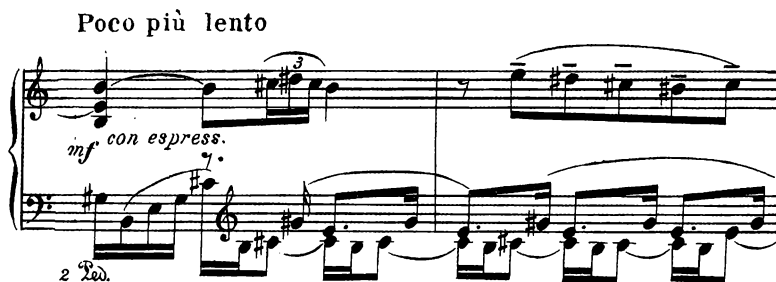
De nuevo nos encontramos en la danza. Guarda cierto parecido melódico con la inicial, pero ahora los acordes en sínkopas se alternan de una mano a otra en cada compás, dejando el “taconeo” en la izquierda de manera intermitente.

Los acordes en sínkopas van generando tensión hasta culminar en *ff* en el compás 89. Aquí reúne varios elementos a la vez, práctica tan característica suya: En la derecha, con un diseño de acordes y octavas reproduce el ritmo inicial de la pieza, mientras que en la izquierda conserva los giros melódicos del anterior “taconeo”, sólo que ahora en corcheas, y lo alterna con acordes en sínkopas que nos recuerdan a la mano derecha del compás 81, donde comenzó a aumentar la tensión: (ej. 15)



De nuevo el efecto “taconeo”, ahora en staccato en la zona central del piano. Un compás con indicación de “cédez” con las notas do, re mi, fa#, sol# (escala de tonos) crea una cierta vaguedad momentánea con la que llegamos a la segunda copla. Tomando algunos elementos rítmico-melódicos de la anterior, el carácter aquí es por completo distinto.

La melodía tiene un carácter dulce y evocador, el acompañamiento lo forman dos voces en la mano izquierda con un sereno y monótono motivo repetitivo, como queriendo adormecernos. Casi como una “nana”: (ej. 16)



En la coda (compás 120, ppp lejano) “da la vuelta” a las células melódicas del principio, otorgándoles ahora un carácter irreal, misterioso. Como en las anteriores, huye del final rotundo en forte para despedirse en la lejanía, cada vez más suave hasta desdibujarse en un remoto pppp.

El conjunto guarda la sólida unidad de un todo: las piezas primera cuarta vivas, enérgicas equilibradas por las dos centrales, más reposadas y descriptivas.

Estas piezas constituyen los cimientos, el germen tanto en el lenguaje como los recursos pianísticos de dos obras posteriores de envergadura mayor: la *Noches en los jardines de España* y de su monumental *Fantasia Bética*.

En unos momentos en que se está creando para piano música de estéticas tan distintas (en esos años Ravel compone sus *Miroirs*, *Sonatina* y el genial *Gaspar de la nuit*, Alban Berg su *Sonata para piano*, compuesta entre 1907 y 1908, Rachmaninov su primera sonata op 38, y Prokofiev su también primera sonata, su op.1, por citar sólo unos cuantos), dentro, como digo de tan diversas tendencias, con las *Cuatro piezas españolas para piano* asoma la cabeza nuestro genial gaditano en el grupo de los grandes con una dimensión internacional, consolidado por la calidad de sus composiciones posteriores en todos los géneros.

Podemos decir sin lugar a dudas que se trata del más internacional de nuestros músicos, el más conocido y más interpretado fuera de nuestras fronteras. Ojalá estos modestos apuntes sirvan para rendirle, desde el modesto teclado de mi ordenador, un merecidísimo homenaje, en este año en el que sus geniales piezas cumple un siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- SAGARDIA, Ángel. *Manuel de Falla*. Madrid. Unión musical española, 1946.
- HALFFTER, Ernesto. *Falla. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- PEDRELL, Felipe. *Las formas pianísticas*. Valencia. Manuel Villar. 1918.
- IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla (su obra para piano)*. Madrid. Editorial Alpuerto. 1983.
- ROMERO, Justo. *Discografía recomendada. Obra completa comentada. Falla*. Barcelona. Ediciones Península. 1999.
- CAMPOAMOR, Antonio. *Manuel de Falla*. Madrid. Sedmay ediciones. 1976.

- GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y el amor brujo*. Madrid. Alianza editorial. 1990.
- TRANCHEFORT, F. de. *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid. Taurus Humanidades. 1990.

Partituras:

- FALLA, Manuel de. *Piezas Españolas*. Madrid. Unión Musical Ediciones. 1992.
- FALLA, Manuel de. *Fantasia Bética*. Madrid. Real Musical, 1986.
- FALLA, Manuel de. *La Vida Breve*. París. Editions Max Eschig.
- FALLA, Manuel de. *Noches en los jardines de España*. Madrid. Manuel de Falla ediciones. 1996.