

MANUEL DE FALLA Y EL CONCIERTO DE CLAVECIN

LA nueva modalidad de la música de Falla, desconcierta a aquéllos que sólo quisieran encontrar al autor del Amor Brujo. Sin embargo, observando la línea de sus obras se presenta claramente vertebrada.

Por otra parte, el músico español no puede limitar sus facultades creadoras a sus anteriores adquisiciones; al contrario, por ser estas logradas, le obligan a fugarse de ellas.

Y, si analizáramos esta trayectoria, encontraríamos que, por ejemplo, El retablo de maese Pedro profetiza al Concierto de clavecin.

La concepción de estas dos obras, tanto en el aspecto substancial como en la forma de expresión, estrecha su parentesco. A su vez, ni las comparamos con otras anteriores del autor; ellas se presentan en un polo opuesto, aunque un nexo común las amarre entre sí.

Para Falla, no existe el fenómeno musical como constante determinada. Su pensamiento se esparce hacia el ideal, siguiendo más un estímulo emotivo, sensorial, que una lenta elaboración intelectual.

Su espíritu capta aquellos elementos sensoriales, pintorescos, cuyo sabor aventurero impregnan, especialmente, sus obras anteriores.

Su captación es de pura esencia realista. Es por esto que la obra no se presenta aquí como arquitectura que corresponde a una concepción específica personal o bien a una diseción de estímulos externos, en que el artista hace prevalecer su particular actitud. Su identidad hay que buscarla, precisamente, en estos estímulos externos, sin olvidar, por supuesto, el aporte personal del compositor.

Establecer este equilibrio externo con

aspectos particulares, idealismo que se desenvuelve con fervor de espiritualidad, le conduce, a través de toda la genealogía de su producción, al Concierto de clavecin, la obra más española de Manuel de Falla.

Su actual misticismo se presenta, entonces, como una resultante lógica de su evolución. Tal vez, característica racial, en que este misticismo tiende a fundirse con su anterior aspecto realista.

Desde la «Vida Breve», primera obra catalogada, trata de acentuar elementos constitutivos españoles. El material folklórico le ayuda anexarse a la tradición, que ocupa en el músico andaluz un importante centro de interés. La Vida Breve, tiene ligazón directa con el popular teatro tradicional de España.

La posterior producción adquiere un aspecto más cincelado. Se eliminan de su lenguaje, aquellos vocablos que reducen su obra a un área provinciana. El músico español, universalizándose, tiende a devenir más español.

Sus medios de expresión se adaptan respondiendo a este espíritu que regula su pensamiento musical.

Las primeras obras de Falla están basadas en el folklore andaluz. La emocionante tristeza del canto gitano-andaluz, sus mágicas escalas orientales concentraban su atención. Las manifestaciones musicales de otras regiones no le ofrecían ningún interés.

Quizás las ideas de Pedrell, su maestro, ejercían sobre él una fuerte influencia. La independencia, de la cual hablaba este precursor del nacionalismo español, la «conciencia nacional» estarían demasiado arraigadas en Falla; pero más bien consideradas en un aspecto local.

Reacción sumamente curiosa es la que se observa en sus últimas obras. El material que le proporcionaba Andalucía es abandonado. El músico explora, ahora, el canto popular en otras regiones. El folklore vasco y castellano, asturiano, galiciano, extremeño, aragonés, catalán, ofrecen al compositor un interés especial, tanto en el aspecto de tonalidades, como rítmico. El lenguaje de Castilla le ha seducido; seguramente por su riqueza tonal.

La tonalidad gregoriana es allí predominante: modo dorio, frigio, cadencia anormal. Su origen litúrgico, gregoriano o mozárabe ha sido cuidadosamente analizado por don Gonzalo Castrillo en su estudio de la música popular castellana.

El folklore de la Vieja Castilla se desarrolla paralelamente al romance de la lengua española. Y, hasta hoy, se conserva en forma de romance.

Después de haberse habituado al lenguaje de Falla, su nueva modalidad tiene que sorprender. Este cambio de los valores de expresión, no se produce como un hecho esporádico, sino que en correlación directa a las nuevas concepciones orgánicas de sus obras. En el Amor Brujo, la sensación actúa directamente en el músico, manifestándose como simple materia sonora, identificándose ésta, a su vez, con el estímulo generador. En el Concierto, el proceso toma otro aspecto. El espíritu dictamina con sagacidad sobre ella, la elabora, la substituye y su emotividad atrae por serenidad de expresión.

He aquí, porqué en el concierto los trazos son más incisivos, aunque esta seguridad de trazos le despoje de «ese encanto» que se encuentra en los otros trozos de Falla. El estímulo se ha transformado poco a poco, mediante una intervención más directa del espíritu.

Esta actitud especial le conduce a inves-

tigar los pre-clásicos; nueva constitución musical que se nutre en los siglos anteriores, hasta el XVIII: Victoria, Morales, Cabezón, como esencia del espíritu español polifónico.

Pero los compositores españoles jóvenes, como Ernesto Halffter, tienen un fuerte sabor scarlattiano. Ellos le defienden su acento español, con justo derecho. Falla, también en su Concierto, especialmente el último movimiento, denota la predilección por el idioma scarlattiano.

El músico napolitano le ofrece aspecto tan simple como estructura formal y economía de medios de expresión. Sin embargo, creo que la exactitud intencional del español es más precisa que la del músico italiano. Tal vez, más áspera, sin el arabesco ornamental, pero más elocuente como calidad específica musical.

La anterior preocupación de la forma, adquiere, ahora, un grado de intensidad único. El equilibrio que ha sabido imprimirle a tan desacreditada forma, la de concierto, sorprende por la íntima cohesión de sus elementos.

Nada más interesante como psicología musical que observar el desarrollo de una forma, observación que, unida a factores de orden estético, explica tantos hechos que se presentan aislados. La primitiva simplicidad del concierto, tanto expresiva como estructural, podemos limitarla hasta Stamitz. Su arquitectura en este período aun no se ha fijado, es todavía una fantasía. Su forma es muy clara: exposición de todos los temas y la reexposición correspondiente, en la misma tonalidad. En las tonalidades cercanas, alternan una serie de episodios, en que el solista o los solistas, independientemente, desarrollan su discurso con naturalidad. La exposición confiada a los acompañantes y además éstos contribuyen a cimentar la trama iniciada por los solistas. Los tiempos se enlazan sin esfuerzo. El

aria a dos partes sigue al primer tiempo, y ésta, a su vez, se une al final, generalmente un rondo. La trayectoria de la forma concier-to se acentúa hasta Beethoven y después su línea desciende en franca decadencia. Los con-ciertos de Listz, que tanto aman los pianistas, nos prueban el virtuosismo técnico al igual que el vacío substancial.

El concierto de clavecín de Falla no es una forma escolástica estricta, pero está ínti-mamente unida a la del primer período.

Junto con el clavecín actúan flauta, oboe, clarinete, violín y cello. Los instrumentos se sumergen unos en otros, y del choque produ-cido por su no específica afinidad se esparce el timbre, o mejor los timbres que, al ser tra-tados individualmente, constituyen el colorido especial de la obra. Sus diferentes partes pue-den unirse en un momento dado, pero es sólo accidental. Característica que se acentúa en la música contemporánea. El timbre no ya subordinado, sino elemento capaz de mantener el interés de una obra. Ravel valoriza su Bo-lero, alternando su paleta orquestal. Schon-berg ha profetizado las «melodías de timbres», concepción más pura a aquella de Ravel, concepción orgánica, elemento que puede generar, intrínsecamente, un edificio sonoro.

El clavecín en la obra de Falla, conserva siempre su áspera flexibilidad.

Las marchas tonales, como en todas las obras de este músico, se presentan siempre claras, incisivas. Sin embargo, sería ingenuo pensar que existe aquí la jerarquía armónico-tonal de los teóricos.

La estructura y organización de los dife-rentes vértices alrededor de los cuales gravi-tan los enlaces armónicos, están relacionados con simetría bien manifiesta. El encadenas miento de acordes se produce, huyendo de la-fórmulas tonales suspensivas o de reposo. Es

por esto que con frecuencia el músico español gusta de usar cadencias evitadas. Hay que recordar también que este procedimiento de cadencias evitadas es muy común en la música popular andaluza.

Estas consideraciones inducen a creer en un atonalismo. Aun cuando existe en Falla cierta tendencia al atonalismo, por lo menos en latencia, es imposible aceptar esta deno-minación, ya que el concepto, tal como Falla lo realiza, difiere diametralmente del de su creador: Schonberg. En Falla existe más bien una vaguedad tonal. Esta sensación atonal que se evade de la obra de Falla, descansa también en la alternativa de diferentes tona-lidades. Es fácil comprender que el músico busca con ello cierta evocación de siglos an-teriores. En «El retablo de maese Pedro», sugerente evocación de los romances del siglo XVII, los contornos melódicos, al igual que su esencia armónica, se desarrollan especial-mente en modalidades eclesiasísticas.

El concepto schönbergiano es una ruptura radical con el tonalismo. Terminar con la to-nalidad no significa, como en Falla, que ella permanezca en latencia, pues el músico espa-ñol siempre mantiene la arquitectura tonal de su sistema, aunque superponga tonalidades. Las concepciones de Schönberg consisten en trabajar con sonoridades liberadas de todo convencionalismo. Unir lógicamente aquellos acordes distanciados en la sucesión armónica y que parecen disociarse entre sí.

Los conceptos de dinamismo y estáticas se efectúan, no respondiendo a fórmulas precon-cebidas, tonalismo, sino que a la intrínseca estructura orgánica del trozo. Es decir, es una organización tanto en el espacio como en el tiempo virgen de todo concepto convencional.

Eduardo Lira Espejo.