

una determinada figura real; la composición posee el mismo rigor; los objetos son en todo semejantes a los anteriores, las mismas mesas, las mismas sillas, los mismos quinqués y fonógrafos antiguos y unas cuantas figuras humanas, y, sin embargo, el efecto no es el mismo. ¿Qué es lo que hace que en sentido cambie tan totalmente? En esencia, dos cosas: la primera, el pintor se preocupa ahora de crear para estos elementos un particular ambiente, situándolos en un medio característico que tiene un valor real dentro de la composición del cuadro; pero que, por otra parte, personaliza dichos elementos, fijándolos como representantes de una determinada realidad, o incluye objetos que contribuyan a formar un sentimiento (el globo que se pierde en la distancia en el cuadro titulado así, es un ejemplo clarísimo de esto último). La segunda, Orlando coloca a sus figuras humanas en el momento de ejecutar un acto vital de cualquier especie que sugiere posibilidad de cambio, o fija un acontecimiento que debe tener importancia para la personalidad de la figura, situándolas así dentro del tiempo, haciéndolas susceptibles de evolucionar de un acontecimiento o una actitud

a otra, con lo que la figura tratada se desprende de su anterior característica de simple forma plástica.

Por otra parte, el mundo que Orlando crea ahora es fundamentalmente mágico, subjetivo. El artista sigue ofreciendo interpretaciones muy personales de la realidad y su pintura sigue siendo esencialmente eso: pintura; pero ahora además es relato, mundo particular en el que el artista se sitúa voluntariamente para alimentar su fantasía. Podría decirse que Orlando ha agregado un valor metafísico a su pintura, y que de Braque o Juan Gris (nombres usados nada más para ejemplificar el apoyo a una determinada intención plástica) ha caminado hacia Chirico —sentido del tiempo, nostalgia— Leonora Carrington o Remedios Varo —magia, aparición de lo inesperado, sentido oculto de la realidad— y, en algunas ocasiones se acerca a algunos primitivos tanto flamencos como italianos —pureza de trazo, sencillez en el tema. El significado que pueda tener esta evolución dentro de la obra general del artista no puede ser determinado aún; pero los resultados alcanzados con este sistema sólo pueden calificarse de excelentes.

El *Retablo* restablecerá pronto y violentamente —como una santiguada contra aquellas tentaciones— el sentido de una evolución que podríamos calificar de ascética. El paso que Falla da en esa obra es enorme. Pero detrás viene *Psyché*, música en la que el autor evoca el perfume de las rosas de Francia, y con ella vuelve a quebrarse la famosa curva. Al timbre cálido de una voz de mezzo-soprano se añaden el de la flauta —equivocamente angélico y pánico—, el del arpa —suntuoso y decorativo— y el del trío de cuerda —sensual por naturaleza—. Y será preciso que aparezca el *Concerto* para que la ascesis se consume de pronto y cierre su curva de modo egregio.

La verdad es, pues, que no hay tal continuidad en la obra de Falla, en cuanto progresivo y continuo acrisolamiento de la materia sonora. En cambio puede afirmarse que ya en su primera obra importante, *La vida breve*, asoma inequívoca la tendencia a economizar los medios expresivos, a dejar sólo lo esencial de la música, tendencia que ha de verse realizada con toda plenitud en el *Retablo* y el *Concerto*. En resumen: esa tendencia es innegable y tan antigua como *La vida breve* (1905), pero no describe la curva continua y ascendente que se ha querido ver en la evolución del maestro.

Ruptura, que no continuidad, encontramos también en otro plano. Esa ruptura acaece en 1919. Falla, desde sus primeras obras, había estado hablando en andaluz. Giros melódicos, armonías, sonoridades instrumentales, todo en sus obras resultaba exaltación de Andalucía, de una Andalucía profunda que nadie hasta él había descubierto, como única base posible de un nacionalismo musical firme y legítimo. Pero en aquel año, con la aparición de *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia baética*, dice adiós a su Andalucía para en seguida internarse, con el *Retablo*, en la realidad española total —de hoy y de ayer, de una y otra región—, bajo el signo de lo castellano. Y ahora sí del *Retablo*, terminado en 1922, al *Concerto*, terminado en 1926, no habrá solución de continuidad, todo será adentrarse y ahondar en aquel sentido, al mismo tiempo que acrisolar la armonía y dar lógica a la estructura formal.

Pero así como para sus obras anteriores había tenido que extraer él mismo, con tesón y clarividencia, lo esencial de la música que había de utilizar, para el *Retablo* no necesitó de tal labor previa, pues se la encontró realizada en libros de música antigua española. Lo que éstos le brindaban no requería destilación alguna: era ya en sí puras esencias de lo tradicional. Y así lo tomó. Pero hay que aclarar que, no siendo él musicólogo, ni por formación ni por afición, no podía enfrascarse directamente en los viejos libros de polifonía vocal, de vihuela y tecla o de teoría. Así hubo de recurrir a lo publicado por Eslava, Pedrell y Barbieri en transcripciones asaz defectuosas. Pero ni la *Lira sacro-hispana*, ni la *Hispaniae schola musica sacra*, ni la *Antología de organistas*, ni el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* parecen haberle servido gran cosa para la composición del *Retablo*, aunque sí para obtener una idea general de lo que había sido la música culta es-

M U S I C A

MANUEL DE FALLA, DEL "RETABLO" AL "CONCERTO"

Por Jesús BAL Y GAY

LA AUDICIÓN de un disco que acaba de aparecer, conteniendo *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*,¹ me hizo ver la necesidad de plantear de nuevo ciertos problemas del caso Falla. Con frases felices y brillantes y unos cuantos dítirambos, quienes hasta ahora escribieron sobre la música del genial andaluz universal creen haber despachado para siempre una problemática que, en realidad, es bastante marraja y está por lidiar. No seré yo el que pretenda hacer la faena definitiva, pero sí contribuir con unos capotazos para llevar al toro hasta los terrenos en que sea posible hacerla.

En la obra de Manuel de Falla hay que distinguir lo que es evolución de lo que es tendencia. Vista panorámicamente, esa obra presenta una curva continua, la de su evolución, que parece representar una progresiva depuración de la materia musical hasta llegar, en el *Concerto*, a verdaderas quintaesencias. De ahí que generalmente se haya admitido la tal curva como representación de una tendencia inflexible y continua del compositor. Pero esa idea no se ajusta a la realidad. Aunque por su fácil brillantez hizo fortuna entre los musicógrafos más autorizados, está necesitando una revisión a fondo. Es muy cierto que los árboles suelen impedir que se vea el bosque, pero en el presente caso parece como si el bosque no permitiese ver algunos árboles.

Uno de esos árboles es *El sombrero de tres picos*. Situada cronológicamente entre *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*, la música del famoso ballet que re-

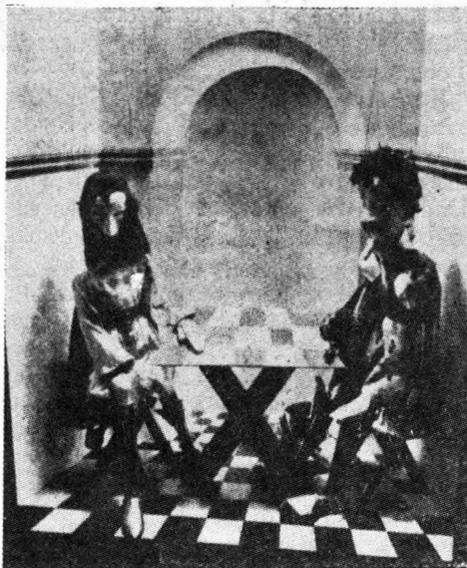


Manuel de Falla, dibujo de Picasso

veló a Falla universalmente como uno de los primeros compositores de nuestro tiempo, viene a romper la continuidad que se pretende ver en la obra total de su autor. En ella se deja llevar Falla a un plano bastante sensual y exuberante, se entrega al juego, al *flirt* podríamos decir, con una materia musical llena de gracia y coquetería hasta el punto de caer a veces dominado por los encantos pingües de opulentas sonoridades, como si, olvidado de *El amor brujo*, retrocediera a las *Noches en los jardines de España*.

pañola en otros tiempos. En cambio, los materiales que necesitaba los fue a encontrar en el *Cancionero* de Pedrell, obra fruto del entusiasmo y la certera visión de aquel maestro suyo, verdadero evangelio del nacionalismo musical español, aunque plagado de errores de transcripción imputables no a falta de inteligencia y laboriosidad del autor, sino al atraso en que entonces se encontraban los estudios musicológicos. En los tomitos de su *Cancionero* había reunido Pedrell canciones tradicionales de todas las regiones de España y —esto es lo que aquí más nos interesa— transcripciones de piezas para vihuela, de piezas para instrumentos de tecla y, en fin, de aquellos sabrosísimos ejemplos que Francisco de Salinas —el primer folklorista que tuvo España siglos antes de que se inventase el folklore— recoge en pleno siglo XVI de boca del pueblo para ilustrar sus *De musica libri septem*. Con genial intuición, con milagroso instinto, Falla toma lo mejor, lo potencialmente más fecundo que de la vieja música española hay en aquella obra de Pedrell y de ello hace la base o, mejor, la entraña del *Retablo*. En 1923, al año siguiente de concluir esta obra suya, Falla se expresará así en un artículo publicado por *La Revue Musicale* de París: “Este cancionero, que cual preciosa arca guarda la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos, nos hace vibrar con su magia sugeridora de lugares y épocas insignes en la historia y la leyenda de la península hispana. Pero si tales riquezas encierra para todo aquel en que está viva la facultad de sentir, ¿qué enseñanzas no promete al músico español consciente de su arte? En él hallará, no sólo una abundante y diversa manifestación de nuestra música natural, sino también los múltiples valores modales y armónicos que se desprenden de la substancia rítmico-melódica de esa música”. Tales frases revelan cuan útil debió de ser para el autor del *Retablo* la obra de Pedrell.

El *retablo de maese Pedro*, que lleva el subtítulo o calificación de “Adaptación musical y escénica de un episodio de *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes”, es una obra profundamente castellana, austera, cervantina, pero —como España misma— abundosa en resonancias desprendidas de diversas regiones peninsulares. Al lado de una melodía de romance castellano surgen giros andaluces y cadencias catalanas, todo fundido en una apretada unidad de estilo. En pura sustancia musical fallista se transmutan una *cantiga* de Alfonso el Sabio, la gallarda, la zarabanda, la *Canción del marabú* y hasta la marcha real española. (Estos dos últimos elementos, más una recatada cita de la *Canción del fuego fatuo* del propio compositor, confirman el gusto de Falla por las alusiones de índole irónica que ya había asomado en *El sombrero de tres picos*.) Y de todo eso no desentona la cantilena del Trujamán que va explicando lo que sucede en la escena, con sus inflexiones de pregón popular y de salmodia gregoriana, todo admirablemente realizado por una orquestación de color arcaico en la que maderas y metales afirman sus timbres por encima de un corto número de cuerdas, el clavicímbalo y el arpa-laúd. El ritmo interno —eso que tanto preocupó siempre a Falla— se mantiene tenso a lo largo de toda



El retablo de maese Pedro
Marionetas de Remí Bugano (New York, 1925)

la obra, y a él se debe que ésta fluya con una continuidad que en principio está amenazada por lo fragmentario de aquella serie de breves escenas o cuadros que la componen.

En el *Concerto per clavicembalo* (o *pianoforte*), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello se extrema aún más lo que ya bastante extremado parecía en el *Retablo*. La economía del medio instrumental corre parejas con la concisión del material temático y lo descarnado de las armonías. Castilla, seca y ardiente, elevada y rectilínea —“¡Caballero, en Castilla no hay curvas!”—, se exclama en *El espectador* de Ortega— es el alma de la obra, por mucho que en el último tiempo la gracia dieciochesca se envuelva en un ligero aroma de claveles andaluces.

Se trata en realidad de un sexteto y si Falla lo denominó *concerto* fue para situarlo paladinamente en la línea de la música concertada preclásica, a diferencia de los *concertos* posteriores en los que se pone frente a frente un instrumento solista tratado virtuosísticamente y un conjunto instrumental homogéneo. Aquí, de hecho, como música de cámara quintaesenciada que es, no sólo cada instrumento tiene categoría de solista, sino que además está tratado en un plano virtuosístico. Por encima de las dificultades de ejecución de cada parte hay una, general, que corresponde al equilibrio de la dinámica al mismo tiempo que al ensamblaje de todas las partes, dificultad que no parece que pueda vencerse sin el concurso de un director. Hay un disco muy antiguo en el que está grabada esta música con el propio autor tocando el clavicímbalo y dirigiendo al mismo tiempo; el resultado —sobre todo en el *vivace*— no es nada satisfactorio, por falta de un director que, independiente de toda otra función, presida y ordene el conjunto.

El *Concerto* es una obra tan enérgica como delicada. Hay que ejecutarla como fue concebida: con el alma en vilo. El menor descuido o falta de comprensión puede convertirla en un montón de ruinas. El segundo tiempo, *lento* (*giubiloso ed energico*), fechado “A. Dom. MCMXXVI. *In Festo Corporis Christi*”, y al que Ravel calificó como la obra maestra de la música de cámara de nuestra época, es quizás el más peligroso de los tres, con un aparente fragmentarismo que sólo una

compenetración absoluta con el espíritu ardiente que lo informa podrá desmentir. Y luego el tercero, que exige una gran precisión de ataque y una gran ductilidad de fraseo en todos y cada uno de los ejecutantes para que se haga justicia a su apretada escritura contrapuntística.

Y por lo que se refiere al equilibrio dinámico entre el clavicímbalo y los demás instrumentos, se hace necesario un gran cuidado en la colocación de cada miembro del sexteto para que aquél se oiga como es debido. Al frente de la partitura puso Falla esta advertencia: “El clavicímbalo debe ser lo más sonoro posible. Se colocará en el primer plano, ocupando el grupo de los vientos y cuerdas el segundo y aun el tercero... Los matices indicados en las partes de los vientos y las cuerdas serán regulados de acuerdo con la sonoridad del clavicímbalo, de manera que no la cubran, sin dejar de respetar las intenciones sonoras y expresivas de los matices señalados. El clavicímbalista deberá, en cambio, aumentar un grado el valor de los matices, sirviéndose en la mayor parte de la obra de la plena sonoridad del instrumento.” Quiere decirse que éste se ha de oír con una potencia que iguale a la del resto del conjunto. Hará falta, por tanto, que esté bien situado y sea, de por sí, un instrumento de gran sonoridad, como el que Wanda Landowska —a la que está dedicada la obra— había de utilizar en su ejecución. Y aun así... Con todo lo que de sacrificio significa en cuanto al color, somos bastantes los que preferimos el piano al clavicímbalo (sustitución por otra parte autorizada en el título mismo de la obra), porque así sólo se puede obtener un equilibrio dinámico perfecto, sino también realizar plenamente numerosas acentuaciones prescritas por el autor. Recuerde que, al comentar una audición del *Concerto* en la primavera de 1936 en París, en la que intervino Rosita Bal utilizando el piano, como acostumbra, André Coeroy escribió que hasta entonces no había entendido la obra, pues el piano era “como una ventana abierta de par en par” sobre esa música admirable. Y en esa opinión abundó también entonces Ricardo Viñes.

Todos esos problemas de realización provienen y están en razón directa de la depuración misma de la materia musical. Por eso lo que en el *Concerto* aparece extremadamente agudizado, en el *Retablo* —música de gran pureza, pero no tan extensa— ofrece aspectos menos alarmantes. Con todo, el equilibrio entre las voces —sobre todo la de Don Quijote— y la orquesta no deja de ofrecer dificultades. Son dos obras, en fin, cuya realización óptima parece reservada al disco, pues con un hábil manejo de micrófonos y controles podrá lograrse esa realidad que todos aquellos que han leído sus partituras sienten cantar en su interior, pero nunca lograron oír hasta ahora. En este sentido el disco que suscitó el presente artículo —notable por la interpretación— deja bastante que desear. Y así seguiremos esperando el que venga a hacer justicia a esas dos obras de tan grande belleza y pureza tan honda.

1 Disco London en cuya grabación intervinieron Robert Veyron-Lacroix, Julita Bermejo, Carlos Munguía, Raimundo Torres, elementos de la Orquesta Nacional de España y como director el recientemente fallecido Ataúlfo Argenta.