

Armándo Pérez Mántaras

Análisis formal, armónico y estilístico

de la

ARAGONESA

de las

"Cuatro piezas españolas"

Manuel de Falla

Edición en facsímil  
del manuscrito



Claramente b nace de a conservando, ahora como elemento principal, un elemento no poco importante de a:

Este elemento, y la incorporación al tema del ritmo básico conforman en total el motivo b principal. También aparece en b un contratema en contrapunto con el t<sup>o</sup> (en otras dos voces), construido como se ve, con los mismos elementos, aunque desplazados los acentos rítmicos a otros puntos del metro.

Prácticamente todo el resto de material que aparece en la pieza, está contenido, por lo menos en algún aspecto (rítmico o melódico), en a; o en la Introducción, como es el caso del incremento en la densidad de los acordes a partir de [107], por ejemplo.

### Armonía

La base funcional es clásica, muy simple. Los temas se construyen sobre grados I, V y IV. Solo en las cadencias y en las secciones de desarrollo se producen giros armónicos menos obvios, aunque sin dejar de ser sencillos.

Lo que le da interés armónico a la pieza es la elegancia en la utilización de recursos de conducción de voces, como apoyaturas, anticipaciones, floreos o retardos, que enriquecen la armonía produciendo alteraciones y hasta acordes enteros formados por sensibles (Ej. [63])

Haré ahora una descripción detallada de todo esto.

### Introducción [1]-[3]

Sobre una pedal de Dominante, con los acordes de T, S y D, Falla expone aquí la base del estilo armónico que se desarrollará en la pieza: Acordes con 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup> añadidas, las cuales producen tensiones internas que no buscan ser resueltas de modo académico.

### A. Exposición : ① Tema principal a

a, a' ; a, a'

I, V, IV

La primera frase a, es ya un ejemplo de la transformación que puede sufrir la armonía aplicando solo los recursos de conducción de voces de los que hablábamos arriba. La melodía requiere una armonización simple de T y D, y en efecto ese es el esquema, pero queda oculto por el movimiento de las voces.

Armonía de paso      fbreo      Armonía de paso

I [ III D->(III) ] II (D) VII (D) (II) - VII - (#II7) I

En [6] la armonía de paso aprovecha el subsistema D-T del 3<sup>er</sup> grado. El si de la melodía, que sería la 7<sup>a</sup> añadida al acorde de tónica Do, se convierte así en, por un momento, en dominante de mi.

En [7], el retardo del do que exige la melodía conforma un  $\text{II}^{\text{7}^\circ}$  antes del  $\text{VII}$  en la última parte del compás. (Subsistema  $\frac{\text{II} \rightarrow \text{VII}}{\text{D} \rightarrow \text{T}}$ )

En [8], el floreo en las dos voces superiores es casi completamente independiente de la melodía (llegan a sonar do# y do4 al tiempo), pero en la última fracción se forma el acorde de la II, lo que con [9] forma otro subsistema  $\text{D} \rightarrow \text{T}$  ( $\text{VI} \rightarrow \text{II}$ )

En [10], el sentido último está aún más oculto, por el hecho de que las dos notas superiores no parecen "de paso" puesto que rompen la línea entre [9] y [11]. Sin embargo esto se aclara si se completa el acorde que está implícito, un acorde de  $7^\circ$  disminuida:

El hecho de que en vez de do4, aparezca un si#, muestra que Falla (o el editor?) está pensando no en ese acorde, sino en una alteración del acorde de dominante, estableciendo así un paralelismo más estrecho con a', donde en [18] escribe una forma más simple de ese acorde. Pero creo que es una complicación innecesaria.

A pesar de estos "sofisticados" recursos, el tema conserva casi puro su carácter popular. Esto se debe entre otras cosas, (ritmo de jota, estructura en frases donde cabrían 4 versos octosilabos, etc), a la perfecta conjunción del ritmo melódico y el armónico. Como puede verse, la melodía agrupa los compases de dos en dos, uno anacrúsico o débil, donde no hay apoyo en la 1ª parte del compás, y otro fuerte, que si cuenta con ese apoyo, formando el esquema  $\text{[4]-[5]}$ ;  $\text{[6]-[7]}$ ;  $\text{[8]-[9]}$ ;  $\text{[10]-[11]}$ \*. Pues   
 débil fuerte d f d f d -

bien, el ritmo armónico sigue y apoya exactamente este esquema, de manera que en los compases fuertes, la armonía corresponde a los grados principales de D o T, y en los débiles se efectúa el "paso" o el "floreo".

\* los dos últimos no los cumplen melódicamente, pero sí armónicamente.

En  $a'$  ( $\boxed{12}$ - $\boxed{19}$ ) cambia la factura, se suavizan los acentos rítmicos, y la armonía queda más al desnudo, cediendo en favor del contrapunto, que se dispone en 4 voces con rítmicas distintas.

En  $\boxed{18}$  el acorde de  $7^a$ ,  $9^a$  Dominante (sin fundamental) con  $5^a$  + ( $7^a$  en el bajo) se enharmoniza con el de Dominante de  $MiM$  con  $7^a$  y  $5^a$  disminuida (en el bajo), resolviendo con toda naturalidad sobre la tónica  $Mi$ , en una cadencia que nos recuerda a la andaluza  $II-I$ .

$a$ , y  $a_1$  es transposición casi exacta de  $a$  y  $a'$  a  $MiM$ , con la consiguiente modulación en  $\boxed{34}$ - $\boxed{35}$  a  $Sol\#M$ .

② Puente ( $\boxed{36}$ - $\boxed{42}$ ). Transición al segundo tema a través de una secuencia de movimientos de  $4^a$  en las fundamentales, que pasa por tres tonalidades antes del  $SolM$  en  $\boxed{43}$ . A todas ellas se llega a través de su dominante. En  $\boxed{40}$  y siguientes ya no aparece la tónica. En este compás el acorde es el mismo que en  $\boxed{18}$  y nos vuelve a recordar el modo frigio andaluz, no solo por la estructura del acorde, sino también porque en  $\boxed{41}$  aparece el  $IV$  menor. Pero todo queda en una sugerencia, pues el objetivo es la dominante de  $SolM$  en  $\boxed{43}$ .

Temáticamente, es clara la transición que se realiza aquí desde  $a$ , a través del elemento melódico-rítmico  $\left| \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}} \right|$ , que será célula fundamental en  $b$ . Pero además se introduce otro elemento derivado del ritmo, pero con un nuevo significado armónico, que se manejará en  $b$ . Me refiero a la apoyatura en el contralto; Apoyatura ascendente que se va a producir casi invariablemente sobre la  $3^a$  del acorde o la fundamental, según sea acorde de Dominante o de Tónica respectivamente.

③  $b$  - Segundo tema. Se estructura en frases de 4 compases que conforman un periodo ( $\boxed{43}$ - $\boxed{62}$ ) más la repetición (con variación) de las dos últimas del periodo

