

# “LA SINFONIA DE ROBERTO FALABELLA”

p o r

*José Vicente Asuar*

Algún día deberá escribirse una Antología que resuma la producción musical chilena gestada en estos años posteriores a la creación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Podemos afirmar que en nuestro medio ya existe una continuada actividad creadora en todos los géneros de composición, surgida a través de la enseñanza académica, efectivo instrumento de formación de compositores “en casa” eliminando los necesarios viajes al extranjero de antaño, y de las instituciones y actividades particulares que, desgraciadamente, aun en pequeña escala, difunden la música del compositor nacional. Esta actividad sostenida y en continua expansión, es merecedora ya del estudio propuesto, cuyos detalles y conclusiones reflejarán un momento histórico de gran interés en la vida musical chilena, cual es el nacimiento y consolidación de un centro musical nacional, el cual, a pesar de sus cortos años y de la carencia de una tradición secular, se encuentra en un plano de elevada jerarquía y dignidad artística que puede exhibir con plena confianza ante los ojos críticos de un observador extranjero.

De estas digresiones y de una conversación sostenida con la gentil y culta encargada de esta Revista, nació la idea de adelantar un análisis periodístico de alguna obra nacional que reflejase el espíritu de esta nueva generación de músicos “caseros” a través de alguno de sus representantes más idóneos. Confieso que mi elección no sufrió ninguna vacilación; la “Sinfonía” de Roberto Falabella, estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1956, me parece un magnífico representante de esta producción post-Facultad, sin pretender, naturalmente, erigirla como un modelo que la sintetice, sino, contrariamente, la Sinfonía de Roberto Falabella es una obra muy particular, producto de una concepción y estilística exclusiva de su autor que no puede incluirse incondicionalmente en algún grupo o tendencia de la joven música chilena, pero, una de las características de las obras de esta nueva hornada, es un inquieto espíritu de búsqueda, su independencia de pensamiento que dificulta

standarizar distintos autores en algún movimiento estilístico o conceptual común, espíritu que está muy presente en esta obra de Falabella y la hace acreedora a la dedicación de este trabajo.

Sobre Roberto Falabella no quiero extenderme mucho. El se incluye en este grupo de jóvenes compositores cuya técnica y cultura las ha obtenido directamente de la práctica musical chilena. Su nombre ha sido varias veces honrado al ser incluidas obras suyas en los Festivales de Música Chilena, siendo de entre ellas la más considerada su Sinfonía, la cual alcanzó el más alto puntaje en su sección; además, otras obras le han sido estrenadas en conciertos auspiciados por entidades particulares, entre las cuales la de más envergadura ha sido su ballet "El Peine de Oro", estrenado por el coreógrafo Szedeny en 1954. Su producción es, pues, variada y fecunda. Cultiva, al parecer, con igual dedicación las más diversas formas musicales aportando en cada una de ellas su natural talento e ingenio, además de una vena dramática que parece ser característica de su personalidad.

Al titular Roberto Falabella la obra que comentamos como "Sinfonía" —y posteriormente como Sinfonía N<sup>o</sup> 1—, dio solución elemental al problema de denominación que se le planteaba. Al enfocar este punto se presenta nuevamente la eterna discusión acerca de la legitimidad de usar denominaciones clásicas en una obra contemporánea. De acuerdo a un estricto criterio formal tradicionalista esta obra está muy lejos de presentar las características de una Sinfonía tal como se la entiende en el período clásico o romántico. Sin embargo, este criterio es inadecuado para clasificar una obra contemporánea. La forma y la armonía tonal son elementos conjugados en que cada uno de ellos determina al otro. Superando la etapa tonal y en esferas de la música "atonal" o "serial", ¿será lícito continuar empleando la misma clasificación en obras que se evaden del plan armónico-formal tonal y conservan solamente contactos externos ya sea evocativos o anecdóticos con la forma clásica? Desde luego que sí, pues la forma es substancia viva de la música y experimenta las mismas evoluciones que el resto de sus elementos. Hay que recordar el origen de los términos "Sinfonía", "Cantata", "Sonata", "Toccata", etc., para darse cuenta cuan imprecisos y universales eran, y cuan absurdo es pretender encasillarlos según la interpretación que se les ha dado en determinada época. Por ésto, al titular Falabella su movimiento sinfónico como "Sinfonía", procedió lícitamente sin traicionar el antiguo espíritu griego que ideó el término, aun cuando para el formalista intransigente será siempre un enigma el origen del título.

La Sinfonía de Falabella presenta una arquitectura formal extraordinariamente equilibrada y claramente expuesta. No existen vaguedades, desvíos, o recurrencias que nublen el mensaje del autor, sino su reciedumbre contenida en este marco de franqueza es causa de la fuerte impresión con que la recibe el auditor. Podríamos compararla en este sentido, al esqueleto metálico de un edificio en construcción cuya simetría y solidez no se ocultan a la vista del paseante.

Esta Sinfonía consta de un movimiento dividido en 4 "tempi" ejecutados sin interrupción. A cada tempo corresponde una sección de la obra, las cuales están distribuidas cíclicamente componiendo una estructura herméticamente cerrada donde no existe la posibilidad de quitar ni agregar nada más.

Un esquema grueso de la forma de esta Sinfonía puede deducirse presentando la secuencia de estas secciones de cuyas funciones nos referiremos posteriormente.

*FORMA GRUESA DE LA SINFONIA DE FALABELLA*

<u>Sección</u>	<u>Metro</u>	<u>Pulso</u>	<u>Compases</u>	
a.- <u>Introducción</u>	5 4	♩ = 60 ----- ♩ = 100	17	
b.- <u>Tema rítmico 1</u>	5 4	♩ = 120	62	
c.- {	<u>Interludio</u>	C	♩ = 40	17
	<u>Enlace en accel.</u>	C	♩ = 40 ----- ♩ = 100	5
d.- <u>Tema rítmico 2</u>	C	♩ = 100, 40, 120, 80, 120	48	

La función de cada una de estas secciones es muy clara y no deja lugar a ambigüedades o "interpretaciones" del analizador.

La sección a), que he llamado *Introducción*, funciona como preparación ambiental a la densidad armónica y timbrística del resto de la obra. Su realización es ingeniosa y prosigue una estructuración sistematizada, rasgo común a toda la obra. Falabella presenta un cortejo de familias instrumentales (bronces, maderas y cuerdas) que depositan al final de cada una de sus intervenciones un brillante ff. Las percusiones se mantienen presentes como un color de fondo; es el escenario donde se desarrolla la acción.

La sección b), de gran tensión emotiva, se basa en una figura rítmica desarrollada en sucesivas transformaciones sin perder su fisonomía sincopada característica. Sobre este andamiaje rítmico se apoyan distintas líneas melódicas elaboradas según una primera serie dodecafónica ya presente en la sección anterior. Impera la dinamización al *ff* en un ambiente de líneas nerviosas y agitadas con una constante variedad timbrística en la que las percusiones participan con todas sus posibilidades.

La sección c), la he dividido en dos subsecciones en el esquema anterior. Su objeto es el respiro relajante necesario después de la alta densidad sonora de la sección anterior y el enlace con la sección final, el cual se realiza mediante la introducción del Violín concertino con un corte rítmico que evoca la figura de la sección b) y anticipa la frase rítmica base de la última sección. Este solo del Violín concertino, expuesto nuevamente en un marco de percusiones, introduce, además, la segunda serie dodecafónica, fuente melódico-armónica de la cuarta sección de esta Sinfonía.

La sección d), final de la Sinfonía, es el desarrollo de una frase rítmica cuya figura central sufre transformaciones de acuerdo a un procedimiento semejante al utilizado en la segunda sección. Nuevamente impera el *ff*, pero ahora mantenido por la orquesta a *tutti* y en violentos contrastes entre las distintas masas orquestales. No existe casi un respiro en esta orgía rítmica en la cual el autor poseído de un frenesí cercano a lo irracional exige del auditor una tensión emotiva que, a durar mayor tiempo, podría caer en la exasperación. Sin embargo, cuando pareciera franquearse el límite de resistencia, el autor desgrana la orquesta, enrañando su contenido timbrístico, apaciguando su furia dinámica y conduciendo con naturalidad los colores orquestales a un "perdendosi" a cargo de las percusiones que otorga un final lógico y orgánico a esta obra intensamente vivida y ante la cual es imposible permanecer indiferente.

Evidentemente, existe una relación entre las cuatro secciones de la obra: La distribución y contenido de las dos primeras se repite e intensifica en las dos últimas; se podría hablar de una exposición y reexposición en la cual esta última juega las veces de una gran dominante resuelta en el "perdendosi" que es de carácter esencialmente distenso. En este sentido puede considerarse la Sinfonía de Falabella como una gran Sonata scarlattiana, en la que a la volatilidad del autor italiano responde Falabella con una fuerte gravitación hacia las densidades sonoras y las secuencias rítmicas. Pero, a más de estas cualidades cíclicas, el equilibrio

interno parece más comprometido con otras razones, decididamente objetivas y... ¿por qué no? matemáticas que en relación al aspecto formal se deben encontrar en el campo temporal.

Con esta idea en mente, emprendí el trabajo de encontrar las relaciones temporales entre ambos períodos. Desde luego, del esquema anterior saltaba a la vista la coincidencia de los 17 compases de la *Introducción* y del *Interludio*; además, ambas secciones rítmicas, aunque de distinto número de compases, podrían compensarse temporalmente debido a la distinta métrica y pulso. Un cálculo matemático se hacía necesario para salir de dudas, el cual, debido a los distintos pulsos y metros, había que referirlo a la unidad invariante: el segundo. Considerando que el

signo  $\text{♩} = 60$  significa que cada  $\text{♩}$  dura un segundo, y que,

en general  $\text{♩} = n$ , dura  $\frac{60}{n}$  segundos, la duración aproximada en segundos de cada sección es:

<u>a) <i>Introducción</i>:</u>	$\frac{17 \times 5 \times 60}{60}$		=	85
<u>b) <i>Tema rítmico 1</i>:</u>	$\frac{62 \times 5 \times 60}{120}$		=	155
		Duración primer período . . . . .		240 segundos.
<u>c) <i>Interludio y enlace</i>:</u>	$\frac{22 \times 4 \times 60}{40}$		=	132
<u>d) <i>Tema rítmico 2</i>:</u>	$\frac{24 \times 4 \times 60}{100}$	+	$\frac{1 \times 4 \times 60}{40}$	+
			$\frac{6 \times 4 \times 60}{120}$	+
			$\frac{2 \times 4 \times 60}{80}$	+
			$\frac{15 \times 4 \times 60}{120}$	
			=	111,6
		Duración segundo período . . . . .		243,6 segundos.

Este cálculo es sólo aproximado, debido a que existen variaciones de pulso paulatinas a más de prolongaciones temporales (calderones) y respiros imposibles de avaluar analíticamente, pues dependen del impulso natural que adquiere la obra en su ejecución; pero suponiendo que estas alteraciones guarden una proporción semejante en ambos períodos, la diferencia de duración derivada del cálculo, 1,4%, es verdaderamente insignificante.

Este admirable equilibrio entre las partes de su Sinfonía habla de

una extraordinaria ordenación composicional de Falabella y un sentido innato de la forma que rara vez se presenta. La distribución en períodos de igual duración aproxima a la Sinfonía a arquitecturas formales clásicas, pero aun en esa época es difícil encontrar en obras de aliento y de realización libre relaciones temporales tan exactas. Esta cualidad en la obra de Falabella le confiere una concisión indestructible que se percibe inmediatamente en su audición sin necesidad de recurrir, naturalmente, a la regla de cálculo para sentirla, pero al mismo tiempo se puede pensar si una mayor libertad en la forma, aun a riesgo de sacrificar su concisión, podría haber enriquecido su vuelo expresivo. Esta afirmación reconozco que es discutible, ya que seguramente el más sorprendido con estos resultados será el mismo Falabella, quien al componer esta Sinfonía no habrá tenido en cuenta más consideraciones que las que emanaban de su sentir innato del equilibrio formal que, traducido en su obra, se ve que es eminentemente sintético y matemático.

No cabe duda que el impulso vital de esta obra radica en su devenir rítmico, tallado en duros relieves y de exposición tan descubierta como acontece en la forma. El ímpetu brutal, salvaje de este ritmo desbocado no está disfrazado con finuras ni filigranas. Toda la orquesta o parcialidades sucesivas golpea el oído con una figura rítmica de enérgicas líneas esquematizando el contenido sonoro de la obra en una sucesión de ritmos descarnados sobre los cuales se apoyan algunas veces giros melódicos que, contrariamente a lo usual, sirven de fondo a este primer plano rítmico. Falabella, sabiamente, evitó caer en pedales u ostinatos rítmicos que habrían producido una rápida saturación perceptiva en el auditor, sino continuamente desarrolla una frase rítmica al variar de ubicación sus valores temporales, pero sin introducir nuevos elementos que podrían distorsionar la figura central o introducir vaguedad en torno a ella. Aclaremos esta idea estudiando el procedimiento que utiliza Falabella para conseguir variedad en su discurso rítmico a partir de unas cuantas divisiones temporales elementales. Por ejemplo, la figura

rítmica inicial de la acción b) es:  $\frac{5}{4}$   En

esta figura rítmica está contenido en potencia todo el desarrollo ulterior. Los elementos que emplea son: corchea, negra, blanca y silencios; a estos últimos podemos considerarlos como valores temporales negativos en contraste a los valores temporales sonorizados que podemos considerarlos como elementos positivos. Si asignamos un valor unitario a la cor-

chea  $\text{♩} = 1$  por sus relaciones relativas se tendrá:  $\text{♪} = 2$  y  $\text{♫} = 4$ ;  
análogamente, para los silencios:

$$\gamma = -1, \quad \delta = -2 \quad \text{y} \quad \epsilon = -4.$$

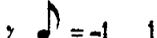
Con esta convención podemos insertar un esquema que contenga las sucesivas transformaciones de la figura rítmica inicial de la sección b) en dos versiones: una según su notación musical, y otra, más clara para el análisis, en su equivalente matemático:

A.	$\delta$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\left[ \begin{smallmatrix} -2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	
B.	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 & 2 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
C.	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ -1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 & 2 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
D.	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ -1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 & 2 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
E.	$\text{♩}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ -1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 & 2 \\ 2 & -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
F.	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ -1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 & -1 & 1 \\ 2 & 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
G.	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -2 & 1 & 1 \\ 2 & 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -2 \\ 2 \\ 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
H.	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 2 & 1 & 1 \\ -1 & 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
I.	$\text{♩}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\gamma$	$\text{♩}$	$\text{♪}$	$\text{♫}$	$\gamma$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 & 1 & -1 \\ -1 & 1 & 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \\ -1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$
J.	$\text{♩}$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 & 1 & 1 & 1 \\ 1 & 1 & 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 & 1 \\ 1 & 1 \\ 1 & 1 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$	$\left[ \begin{smallmatrix} 1 & 1 \\ 1 & 1 \\ 1 & 1 \\ 1 & 1 \end{smallmatrix} \right]$							

Este esquema ha sido realizado respetando la evolución cronológica de la figura inicial A. He encerrado en casilleros algunas parcialidades de las columnas numéricas, con la intención de resaltar sus ciclos evolutivos.

Es interesante observar algunos detalles: En primer lugar, todos los valores temporales se reducen a la unidad y su duplicación (1 y 2) tanto positiva como negativamente. Solamente en la presentación de la figura rítmica y su variación B. (la que consiste solamente en sonorizar un silencio), aparece la división 4, o sea, la  $\text{♫}$ , la que no vuelve

a aparecer debido al constante desmenuzamiento de la idea inicial en su conducción al clímax. Falabella no introduce, pues, nuevas dimensiones temporales como podrían ser la semicorchea y divisiones menores o figuras ternarias o de otro valor distinto al 1 y 2. El diseño rítmico A se conserva a través de toda la evolución por medio de la conservación de los 4 batidos del compás 5/4. Este compás está subdividido en 1 - 2 - 1 - 1, que corresponden a cada una de las columnas del esquema y cuya distribución permanece invariable a lo largo de todas las variaciones.

Incluso, la última columna es constante  $\gamma$   = -1 1 y confiere un

toque sincopado común a todos los diseños rítmicos. La evolución es sencilla y clara. El inciso C. se obtiene subdividiendo las dos primeras columnas y manteniendo constantes las otras dos. En D. E. y F. hay una figura sincopada que avanza en las dos primeras columnas, permaneciendo constantes las restantes. En G. H. e I. el diseño rítmico se torna más complejo, debido a la variación de la tercera columna; pero no existe un cambio substancial en su movilidad. En efecto, si escribimos

G. como  resultado de ubicar la primera

columna al final, vemos que H. se obtiene inmediatamente cambiando el

signo de las dos primeras columnas  e I. co-

mo una anticipación de la 2ª columna 

lo cual da un carácter muy semejante a estas 3 variaciones. La última variación J. es la manera más simple de ordenar la mínima división en el

compás:  y su diseño elemental

está compensado en la complejidad de su tratamiento en las percusiones.

Ej.-1

♩ = 120

TIMBALES  
BOMBO  
PLATO SUSPENDIDO  
TAMBOR  
TAMBOR CHINO

*Esquema que se repite con ligeras variantes.*

La segunda idea rítmica, presentada y desarrollada en la sección d) :

C 7: evoluciona de una manera muy similar, aunque en este caso Falabella introduce algunas figuras ternarias

( y ) que, sin embargo, no alteran substan-

cialmente su fisonomía inicial. Aun cuando la elaboración rítmica es siempre brutal, sostenida por grandes masas orquestales en un obsesivo movimiento perpetuo, se escapan, sin embargo, algunas sutilezas que contribuyen a adornar esta rica materia prima. Un excelente efecto consigue Falabella al superponer en el compás 11 de esta sección, dos de las variaciones de la figura rítmica inicial, una de ellas sustentada por la orquesta a Tutti ff, y la otra, un contratiempo desarrollado por el timbal y el bombo, y seguidamente por el tambor chino. Cabe destacar que todas estas variaciones habían sido ya desarrolladas independientemente.

Ej.-2      ♩ = 100

ORQUESTA  
TIMBALES  
BOMBO  
TAMBOR CHINO

En la *Introducción e Interludio* el elemento rítmico se apacigua; estas secciones son de carácter más lírico, trabajadas según la técnica serial, y en las que la variable ritmo funciona al dar sentido a la frase melódica y otorgar variedad a la presentación de la serie. Es necesario destacar, sin embargo, que aun en estos pasajes Falabella sistematiza el elemento rítmico, logrando en momentos una rara evocación al procedimiento isorítmico con tanta frecuencia empleado en el *Ars Nova*.

Ej.-3      ♩ = 60

TROMBON 2  
TUBA

La fuerte concentración en torno de ideas rítmicas expresadas en secuencias del mismo metro y variadas periódicamente, hace que esta obra sea especialmente apta para ser danzada. Al ver la forma y encontrar que tanto en la macro como en la microforma existe una cuadratura casi cronométrica, ya estábamos vislumbrando esta posibilidad, la que es ahora afirmada al estudiar sus características rítmicas.

La aplicación de la técnica serial es tan descubierta y descarnada como acontece con la forma y el ritmo. Las series se exponen siempre iguales a su posición inicial, partiendo del mismo grado de la escala, sin

existir mayor elaboración (inversión, aumentación, disminución, etc.) en su tratamiento. Sólo en momentos en que existe diafonía, Falabella conduce una voz según la exposición normal de la serie y la otra según su retrogradación. Podríamos decir que no existe una "modulación dodecafónica" (y que me perdonen los dodecafónicos por el término), sino al aparecer cada serie siempre, según su posición normal, se colige que Falabella no asignó el mayor interés de esta obra a su tratamiento lineal o polifónico, sino pareciera que hubiese escrito serialmente para aprovechar las facilidades que da el procedimiento en cuanto a la construcción melódica y armónica, pero no como producto de una problemática interna cuya única solución estaría en este sistema. Incluso, en momentos en que le molesta la serie para la conducción vocal, no vacila en alterarla ofreciendo una solución sui géneris que se aparta completamente del espíritu con que fue ideado el sistema. Existe una incongruencia, además, entre este procedimiento lineal y vertical de escritura con respecto a la manera de tratar los otros elementos musicales, que se desprende de la falta de relación entre la despolarización melódica y la fuerte polarización rítmica y colorística que caracterizan a la obra. Sin embargo, Falabella salva este escollo imprimiendo a sus series la misma cruda exposición que caracteriza a toda su obra; es una curiosa posesión del medio dodecafónico, aplicándolo burdamente para salvar el compromiso y como una solución al problema melódico que, en contraste con la intención rítmico-percutida, estaba francamente en un segundo plano. Pero cabe preguntarnos si era realmente necesario recurrir a este sistema, producto de una evolución del expresionismo alemán tan distante de la estética de Falabella, para realizar el contenido armónico melódico de la obra, o ¿no habría sido preferible un tratamiento obsesivo, con duras insistencias armónicas y melódicas, que se ajustara con mayor propiedad a las cualidades impresas a las demás variables? Quizás este tratamiento dodecafónico obedezca a un deseo de Falabella de experimentar en este campo, seguramente influenciado en esos momentos por sus maestros, pero que no fructificó en su obra posterior, la cual se ha visto entronizada con raíces folklóricas, producto de una posición artístico-social que ha influido en una forma muy particular en su concepción de la música.

Podemos dar un rápido vistazo que demuestre prácticamente las consideraciones expuestas:

Existen dos series a lo largo de la Sinfonía; la primera la expone el trombón I al comienzo de la *Introducción* y la finaliza la trompeta II.

Ej.-4

Esta serie no sufre mayores alteraciones a lo largo de su desarrollo. Siempre se presenta según su exposición primitiva, y aun partiendo del mismo grado que es el Mi. Una elaboración elemental se encuentra cuando se reúnen simultáneamente dos voces, situación que resuelve Falabella sistemáticamente introduciendo la retrogradación superpuesta a la exposición normal.

Ej.-5

En ocasiones en que trabaja con dos voces sin emplear el recurso de retrogradación, Falabella acomoda la serie según la conducción vocal y la interválida resultante de la superposición de ambas voces. En el ejemplo siguiente, extraído de los compases 9 al 13 de la *Introducción*, vemos una solución de este tipo:

Ej.-6

El oboe comienza con el # para evitar la duplicación de octava que se produciría al comenzar con el primer grado de la serie. Posteriormente, la flauta evade el # en parte debido a que el comienzo de la exposición de la serie puede considerarse compartido por ambos instrumentos y, además, para evitar el intervalo de tercera con el oboe. La prosecución de la serie es textual en el resto de la línea flautística; pero

sin embargo, el oboe introduce modificaciones en la serie de acuerdo a los escollos que se le van presentando en el camino. En primer lugar, intercala nuevamente un  $b$  que, por razones de facilidades de escritura, había señalado como  $\#$  anteriormente, sin otra finalidad que la de dar una mayor riqueza a la línea melódica y un deseo aparente de prolongar el grado  $b$  anteriormente sostenido por la flauta y que posteriormente se mantiene en un clarinete que no aparece en el ejemplo. Antes de finalizar la serie, introduce el Mi, su primer grado, el cual no había aparecido en el comienzo por las razones ya anotadas y que, en el lugar donde se encuentra, otorga fluidez y soltura a la línea, a más, naturalmente, de completar la serie. Finalmente, los dos últimos grados aparecen intercambiados debido a la resolución del canon serial, que en el caso de ser tratado rigurosamente habría dado como final:

Ej. -7

FLAUTA 1<sup>a</sup>

OBOE 1<sup>o</sup>

lo cual es solución defectuosa en cualquier sistema.

Este procedimiento herético-dodecafónico se ve aún con más claridad cuando Falabella esboza construcciones polifónicas. En un ejemplo extraído de los últimos compases del *Interludio*, se pueden observar algunos detalles interesantes:

Ej. -8

$\text{♩} = 40$

TROMPETA 1<sup>a</sup> - 2<sup>a</sup> - 3<sup>a</sup>

CORNO II

TROMBON 1<sup>o</sup>

TUBA

*f pesante* *f cresc.* *ff*

Las trompetas (a 3) exponen dos veces textualmente la serie en su posición y grado inicial alterando solamente su última nota, un Si en vez del La que correspondería a la ordenación, con el evidente propósito de formar un acorde por superposición de segundas menores y sus transposiciones que comienza con el Si  $\flat$  del corno I, el Si libre de las trompetas, el Do de la tuba y el Do  $\sharp$  del trombón I, a más de añadir mayor brillantez al acorde en ff por el registro en que se encuentra sonando.

Más arbitrarias son las líneas de los otros 3 instrumentos que intervienen en este fugaz "a cuatro": El bajo, llevado por la tuba, expone la retrogradación incompleta de la serie hasta el Mi  $\flat$ . Partiendo de ese grado, se devuelve por el mismo camino como un espejo de la frase anterior, exponiendo, por consiguiente, el final de la serie en su posición normal. Fijadas las voces extremas, Falabella idea las dos voces intermedias libremente en cuanto a su organización serial, pero comprometidas en su interválica con las voces restantes. Del ejemplo se puede apreciar cómo Falabella busca especialmente la formación de intervalos tensos: segundas, séptimas, novenas y sus transposiciones, cuidando la conducción orgánica de cada voz y la compensación y atractivo rítmico del pasaje.

Del estudio de este pasaje y otros similares que se encuentran en la Sinfonía, se puede observar que no existe intención de escribir polifónicamente en esta obra. El pincel de Falabella traza manchas densas en el lienzo y las pocas ocasiones que se entrecruzan líneas con carácter independiente, existe como una impaciencia por agruparse rápidamente en una figura acórdica, procedimiento que caracteriza la conducción de voces en esta obra.

La segunda serie la expone el violín concertino con un fondo de percusiones (me atrevería a decir "percusión obligada") al comenzar la última sección. Como dato curioso citaré que ésta es la misma serie que Falabella utilizó en su Sonata para violín y piano, estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1954. Inmediatamente después de su exposición, la continúa la trompeta I en su retrogradación con una movilidad rítmica de gran interés que es proseguida por el trombón I nuevamente en su posición normal y con el mismo diseño rítmico.

9

♩ = 100

TROMPETA I<sup>a</sup>

ff

TROMBON I<sup>o</sup>

mb

Existe una libertad en el tratamiento serial análogo al visto en la primera serie, y sería insistencia continuar ilustrándolo con nuevos ejemplos. En sí, se desvanece ya cualquier esbozo de construcción polifónica y toda esta sección es una loca carrera rítmica sustentada por grandes bloques orquestales, en muchos casos por la orquesta a tutti, los cuales exponen parcialidades de la serie en disposición vertical como un refuerzo a la idea rítmica, cada vez más densamente poblados hasta el último golpe orquestal en tutti, en que la serie es expuesta íntegramente, o, mejor dicho, toda la escala cromática aparece distribuida verticalmente en un intento de enfatizar el clímax de la obra.

Hemos visto que existe una relación entre la densidad armónica entregada por la serie y la densidad colorística entregada por la orquesta; sin embargo, al querer hablar de la orquestación, es necesario reconocer que no es mucho más lo que se puede decir. Falabella no escribe para la orquesta, sino se aprovecha de ella para enfatizar su contenido rítmico-percutido a través de sus distintas densidades armónicas. En estas condiciones hacer un análisis crítico de los detalles de orquestación sería demasiada acuciosidad en relación a los resultados que se podrían obtener; es preferible enjuiciarla de acuerdo al acierto con que ha cumplido su función, y en este sentido no puede desconocerse que Falabella logra un sabor colorístico que permanece inalterable a lo largo de la obra.

En ambas secciones rítmicas la orquesta se transforma en un gigantesco instrumento de percusión, policromático y de movedizas dinimizaciones. No existen propiamente voces reales, sino cada instrumento contribuye con su sonoridad a reforzar este todo. En la *Introducción* o *Interludio*, predomina un carácter solemne —en contraste con el carácter heroico del resto de la obra— donde se percibe un mayor despliegue de líneas "cantábiles", casi siempre presentadas por un instrumento solista que es sostenido por las percusiones o por formaciones acordales en familias instrumentales.

En general, el tratamiento de la orquesta es tan claro y sencillo como el empleado en los otros elementos musicales que ya hemos visto. Fala-

bella emplea los colores orquestales fuertemente polarizados en familias, sin dispersarse ni agruparse buscando sonoridades peculiares. El tratamiento más interesante radica en las percusiones, las que siempre se hallan presentes como un nexo común, distribuyéndose la frase rítmica en un plan continuamente variado y de gran interés en sus múltiples combinaciones. En el ejemplo N° 1, vimos la distribución de la frase rítmica en las percusiones durante un momento climático. Insertaremos el exquisito "perdendosi" que finaliza la obra, el cual es también arquetipo del desglose rítmico que Falabella emplea en todo momento en las percusiones:

Ej. 10 ♩ = 120

TIMBALES

BOMBO  
PLATILLOS  
TAMBOCA  
TAMBOCA CH.  
MUSACA

XILOFONO

The image shows two systems of musical notation for percussion. The first system is labeled 'Ej. 10' and has a tempo marking '♩ = 120'. It includes staves for 'TIMBALES', 'BOMBO', 'PLATILLOS', 'TAMBOCA', 'TAMBOCA CH.', 'MUSACA', and 'XILOFONO'. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense rhythmic texture. The second system continues the notation for the same instruments, showing a more melodic and flowing rhythmic pattern.

Hemos llegado al final de esta incursión por la Sinfonía de Roberto Falabella. De entre las conclusiones que podemos extraer, aparece una clara y definitiva: Esta obra *no es* dodecafónica. Su concepción y realización dista mucho de pretender la atmósfera, el contenido lógico e ideológico de este sistema que, ya lo sabemos, puede expresarse con muchos lenguajes distintos, pero siempre incluidos en una esfera atractiva en torno a valores propios de expresión más allá de la barrera tonal y de la escueta realización serial de sus elementos. Sin embargo, la sinfonía de Falabella es constructiva; plantea una problemática propia quizás mucho más interesante que la mera repetición de procedimientos de

una ya existente academia dodecafónica que no tiene por qué ser el único campo de acción de la música de avanzada y que, en ciertos aspectos, puede conducir a una intransigente dogmatización de recursos que limiten la imaginación creadora de un compositor.

Hemos diseccionado esta obra, analizando cada uno de sus elementos, y en cada caso nos hemos encontrado frente a realizaciones burdas, primarias, sin pretensión de lograr sutilezas, refinamientos de cualquier orden; contrariamente, todo está expuesto como en un silabario, a flor de piel, con una naturalidad animal más propia de un reflejo instintivo que de un meditado intelectualismo. Sin embargo, es necesario reconocer la inutilidad de enjuiciar la calidad de esta obra en base a estas conclusiones. La Sinfonía de Falabella, en su realización formal, rítmica, orquestal, posee un dinamismo, una fuerza interior que destroza cualquier frío análisis, imponiéndose como algo plenamente realizado, un mensaje vibrante y enérgico, que, al margen de sus imperfecciones, nos transmite una extraña belleza, imposible de ser descrita con rebuscamientos literarios, la cual brota a través de sus líneas enérgicas, sin retoques, sólidamente afirmadas en una estructuración equilibrada y con un devenir rítmico pleno de movilidad y dinamismo. Es bella como una estación de ferrocarril, sin finuras ni filigranas, sino con esa vida interior subyugante y opresora, diluida en un continuo movimiento, una acción ininterrumpida y transmitida a través del talento de un compositor de alta vena expresiva que, a no dudar, aún tiene mucho que exhibir de su bagaje interior.

Algún día se escribirá una Antología de la producción musical chilena de estos años, y ese día la Sinfonía de Falabella ocupará un lugar privilegiado entre las obras incluidas.

Su importancia sobrepasa su valor intrínseco o las proyecciones que pueda derivar en la obra posterior de su autor. La Sinfonía tiene un gran valor como obra original, producto del medio musical chileno surgida no como una imitación o prolongación de estilos o técnicas europeos, sino, al margen de contactos externos y de compromiso, su lenguaje es de una auténtica novedad, que sin necesidad de recurrir a elementos folklóricos, tiene un trascendente significado como una manifestación artística, más que chilena, latinoamericana. Este quizás sea el mayor valor de la Sinfonía de Falabella; es una obra portadora de un mensaje que supera altamente sus propias limitaciones, y la futura Antología nos responderá si este mensaje prosperó en la obra ulterior de su autor o de otro músico, o bien si sólo fue una llamada sin respuesta,

un "monolito al lado del camino" henchido de posibilidades, pero abandonado en la ruta que señaló. Por ahora concretémonos a haber gozado de este viaje en torno a la Sinfonía de Falabella, que tan curiosas experiencias nos ha deparado y que, además, nos ha demostrado prácticamente cómo el contenido artístico de una obra es inmensurable en las unidades de sus componentes, sino se escapa a todo aprisionamiento dialéctico, identificándose sólo con aquello a lo cual va dirigido: la misteriosa e indefinible sensibilidad artística del ser humano.