

SUPERPOSICIONES TONALES EN LA *FANTASÍA BÆTICA* DE MANUEL DE FALLA

TONAL SUPERPOSITIONS IN MANUEL DE FALLA'S FANTASÍA BÆTICA

Carmen Hernández-Sonseca Álvarez-Palencia
<http://orcid.org/0000-0002-8947-1639>
Conservatorio Profesional de Música de Amaniell

RESUMEN

Numerosos estudios de la obra de Manuel de Falla hacen referencia a la existencia de la superposición tonal en la construcción armónica de su obra, pero apenas existen estudios que examinen este fenómeno de forma concreta. Sobre esta base analizamos la técnica de la superposición tonal teniendo como referencia una de sus obras pianísticas más importantes, la *Fantasía Bætica*, con el objetivo de determinar su alcance y repercusión. Estudiaremos la posición del acorde superpuesto y los sonidos resultantes en función del acorde triada que toman como base dentro del contexto armónico en el que se circunscriben, lo que nos llevará a entender mejor el papel que representa esta técnica en el lenguaje armónico del compositor.

Palabras clave: Manuel de Falla; Fantasía Bætica; superposiciones tonales; armonía; análisis.

ABSTRACT

Numerous studies of Manuel de Falla's work mention the existence of tonal superposition in the harmonic construction of his work, but there are hardly any study that examine this fact concretely. Based on that, we analyze the technique of tonal superposition using as a reference one of his most important piano works, *Fantasía Bætica*, with the aim to determine its scope and impact. We will study the position of the superposed chord and the resulting sounds according to the triad chord they take as a basis within the harmonic context in which they are circumscribed, which will lead us to better understand the role that this technique represents within the harmonic language of the composer.

Key words: Manuel de Falla; Fantasía Bætica; tonal superpositions; harmony; analysis.

1. INTRODUCCIÓN

La superposición tonal no es una técnica exclusiva de la *Fantasia Bætica* —en adelante, *Fantasia*—, está presente en numerosas obras de Manuel de Falla¹. Tampoco se trata de una técnica anecdótica, de un primer acercamiento a la *Fantasia* resulta claro que es importante. Detectamos acordes superpuestos a lo largo de toda la obra, especialmente en los principales puntos estructurales, a lo que se suma que la construcción del acorde superpuesto en sí no es independiente del contexto armónico sobre el que se desarrolla. La superposición tonal se desarrolla dentro de un contexto armónico concreto que define el tipo de superposición dentro del cual adquiere pleno sentido, como tendremos ocasión de examinar más adelante.

Por todo ello, el estudio de la superposición tonal en la *Fantasia* es un estudio con una repercusión más amplia de lo que en un principio pueda concebirse, puesto que nos acercará no solo a un mejor entendimiento de esta técnica de construcción de acordes, sino también del lenguaje armónico general de la *Fantasia* y de otras obras de Falla.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

Manuel de Falla hace mención de la superposición tonal de la *Fantasia* en *Superposiciones* (Falla, 1976), lo que convierte a este documento en una referencia clave en nuestro estudio². No hemos encontrado estudios concretos que analicen la superposición tonal en la *Fantasia*³, no obstante contamos con ciertas fuentes que analizan el lenguaje armónico de Falla, como son las tesis de Nommick (1999), González (1999) o Narejos (2004). A ellas se suman otras fuentes que analizan la superposición tonal en la producción de Falla o en otros compositores, como es el caso del artículo de Collins (2003) sobre la resonancia natural en la obra de Falla y del artículo de Harper (1996) en el cual se analiza la relación entre Halffter y Falla desde el punto de vista de la superposición.

El presente estudio parte de un análisis de la bibliografía que ha tratado el tema, dentro de la que ocupa un lugar principal los escritos de Falla (2003)⁴, sin embargo, al no encontrar estudios concretos que analicen la superposición en la obra, es el análisis de la partitura⁵ el que concentra la mayor parte de este trabajo de investigación.

¹Podemos decir que la superposición tonal es una constante en la obra de Falla, encontramos superposiciones tonales en obras anteriores a la *Fantasia* (como por ejemplo en *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*) y en obras posteriores a ella (*El retablo de Maese Pedro*).

²El documento *Superposiciones* se trata de un estudio armónico sobre la técnica de la superposición de acordes, en el que el compositor utiliza fragmentos concretos de su obra para ejemplificar esta técnica, entre ellos, uno procedente de la *Fantasia*. Se publicó en versión facsímil, en una colección de tirada limitada, no venal, en conmemoración del centenario de Manuel de Falla, con motivo del aniversario de su nacimiento. *Superposiciones* consta de dos folios de papel pautado, de veinticuatro pautas por folio, con anotaciones manuscritas. En el primer folio Falla analiza el resultado de superponer quintas ascendentes o descendentes a acordes mayores y menores, en el segundo folio se incluyen catorce ejemplos musicales de su obra (numerados del 1-12, más dos duplicados: *2 bis* y *4 bis*). Como señala Gallego (1990, pp. 153-71), siete de estos ejemplos pertenecen a *El amor brujo* (los ejemplos 1, 2, *2 bis*, 3, 4, 5 y 6), tres a *El sombrero de tres picos* (*4 bis*, 7 y 8), uno a la *Fantasia Bætica* (9) y tres a *El retablo de Maese Pedro* (10, 11 y 12). En cuanto al ejemplo que aparece de la *Fantasia*, Falla utiliza la superposición que se produce en el compás 29, la cual se genera sobre un acorde triada menor de *Mi*, al que se añaden las quintas *La* (quinta descendente desde la primera del acorde, *Mi*) y *Re* (quinta ascendente desde la tercera, *Sol*) (Falla, 1976, fol. 2, r.).

³Nos referimos aquí solamente a estudios que traten detalladamente la superposición tonal en una o varias obras de Falla.

⁴Esta colección de los escritos de Falla (*Escritos sobre música y músicos*) recopila la gran mayoría de los que han sido publicados. Actualmente se está llevando a cabo una nueva edición a cargo de Collins y Torres con documentos inéditos que se conservan en el Archivo Manuel de Falla. Otras fuentes escritas por el compositor que hemos consultado son *Apuntes de Harmonía* (Falla, 2001) y el documento ya mencionado anteriormente, *Superposiciones* (Falla, 1976).

⁵Utilizamos la edición Chester (Falla, 1996). También hemos consultado los borradores de la *Fantasia* que se conservan en el Archivo Manuel de Falla.

Realizaremos primeramente una contextualización del entorno armónico de la obra, lo que nos dará paso al segundo punto, donde estudiaremos la técnica de la superposición en la obra de forma concreta. A ello hemos sumado un anexo donde incluimos las superposiciones más importantes que se suceden en la obra, clasificadas según la nota que toman como base, es decir, la fundamental del acorde triada, lo que nos permitirá ver de forma más esquemática las superposiciones más frecuentes y estudiar la relación entre la superposición que se produce y la modalidad que la circunscribe.

3. CONTEXTUALIZACIÓN ARMÓNICA

En 1904 Falla descubrió un tratado de armonía que cambiaría su pensamiento armónico, *L'acoustique nouvelle: Essai d'application à la musique, d'une theorie philosophique* (Lucas, 1854)⁶. Uno de los puntos claves en la teoría de Lucas es el concepto de resonancia natural cuya influencia vemos reflejada en la técnica de la superposición tonal que utiliza Falla. El acorde superpuesto que utiliza Falla privilegia la resonancia natural del mismo puesto que se basa en la superposición de quintas justas, es decir, de armónicos cercanos o resonancias naturales de una nota del acorde triada sobre el que se construye⁷.

Desde un punto de vista armónico más global, la *Fantasia* se encuentra dentro de la tonalidad —entendida en un sentido amplio— o modalidad, puesto que utiliza modalidades más allá de la dicotomía mayor/menor. Es decir, el análisis de la superposición estará ligado a una tonalidad concreta, lo que conlleva una necesaria contextualización armónica de la superposición⁸.

La repetición de patrones es un elemento clave en la construcción armónica de la *Fantasia*⁹. La estructura armónica de la *Fantasia* se construye a través de la repetición insistente de ciertos acordes clave que normalmente se suceden de forma yuxtapuesta. El aspecto armónico de la obra es relativamente sencillo si consideramos su ritmo armónico, no encontramos grandes cambios armónicos dentro de una misma sección armónica, sino más bien reiteraciones de un mismo acorde que habitualmente se encarga de establecer la modalidad de la sección¹⁰. En la mayoría de casos, un mismo acorde sirve de base para crear una región armónica a través de la yuxtaposición con su sección anterior. Esta nueva sección suele repetir varias veces el acorde que toma como referencia —igual o variado— antes de yuxtaponer la siguiente sección armónica, de modo que se van sucediendo las diferentes secciones armónicas y se va formando

⁶Un ejemplar de este tratado se encuentra en la biblioteca del Archivo Manuel de Falla y muestra numerosas anotaciones del compositor, lo que demuestra el profundo trabajo al que fue sometido. Probablemente su adquisición se produjo el 27 de septiembre de 1904 (Torres, 2009, p. 35). En cuanto a la repercusión de este libro en el compositor, el biógrafo de Falla, Pahissa (1996, p. 43), reproduce un testimonio de Falla en el que reconoce que *L'acoustique nouvelle* cambió radicalmente su concepción armónica.

⁷El intervalo básico es el de quinta justa, no obstante, Falla utilizará también la quinta aumentada y disminuida. En *Superposiciones* (Falla, 1976, fol. 1) se muestran diferentes posibilidades que se derivan de superponer quintas a una acorde triada mayor o menor, utilizándose quintas ascendentes o descendentes, justas, aumentadas y/o disminuidas.

⁸La superposición de acordes ha de entenderse predominantemente dentro del contexto tonal (Falla, 2003, p. 42). Falla hace múltiples referencias en sus escritos de las bases del sistema armónico que utiliza dejando claro su preferencia por la tonalidad en sentido amplio (Falla, 2003, pp. 42 y 120) y su rechazo de la atonalidad (Falla, 2003, p. 43).

⁹La repetición de patrones como elemento generador de estructura también se observa en otros parámetros, como el ritmo y la melodía. A este respecto consúltese la tesis de González (1999) cuya investigación estudia la repetición temática-motívica en la obra para piano de Falla.

¹⁰Por otro lado, aunque no estamos estudiando directamente la relación de esta obra con el folklore, es importante señalar que la repetición insistente de elementos es uno de los aspectos formales más característicos de la obra cuyo origen lo encontramos en la evocación del folklore. En cuanto a la influencia del folklore en el aspecto armónico de la *Fantasia*, esta influencia se sitúa en la propia creación del lenguaje. Determina tanto la modalidad principal, *Mi flamenco*, como la estructura armónica de la obra y determina otros aspectos armónicos como el privilegio de ciertas modalidades y movimientos armónicos sobre otros, como es el movimiento entre modalidades por un intervalo de segunda.

así la estructura armónica de la obra. Por ello, estudiar la formación del acorde que sirve de base en cada una de las células de la obra, conlleva estudiar el comportamiento armónico de gran parte de la obra.

La formación del acorde en sí es ‘compleja’ puesto que normalmente se genera a través de la adición o superposición de nuevas resonancias, a distancia de quintas, sobre un acorde triada. La superposición de acordes en la *Fantasia* utiliza como base una triada —normalmente mayor o menor— que puede aparecer de forma incompleta. Por lo general el acorde que se superpone es el I de la modalidad en la que se encuentra la sección que examinemos y, como veremos más detenidamente en el siguiente apartado, la utilización de una modalidad concreta suele ir ligada a un acorde y superposición específicos.

Las notas que se utilizan para realizar la superposición suelen ser notas claves dentro del modo y tienen cierta relación con la modalidad anterior. Aunque no exista una verdadera modulación entre regiones armónicas, es frecuente detectar una relación entre las notas elegidas para realizar el acorde superpuesto que introduce la nueva modalidad y las notas elegidas para establecer la modalidad precedente, por lo que la superposición puede ser entendida como resonancia armónica dentro de la modalidad en la que se encuentra.

4. SUPERPOSICIONES TONALES

La superposición tonal se utiliza para formar gran parte de los acordes de la *Fantasia*, especialmente aquellos acordes que determinan el cambio de una armonía o introducen un nuevo elemento temático. Este último caso lo vemos, precisamente, en el acorde utilizado por Falla para ejemplificar la superposición tonal de la *Fantasia* en *Superposiciones*¹¹:



Ejemplo 1. Transcripción del ejemplo 9 de *Superposiciones* (Falla, 1976, fol. 2, r.)¹²

Como se observa en el ejemplo, Falla superpone dos quintas justas al acorde, pero, aunque este tipo de superposición con quinta justa es bastante común¹³, en la *Fantasia* también encontramos la superposición de quintas aumentadas y disminuidas, lo que se encuentra conectado, como explicaremos más adelante, con el contexto armónico en el que se desarrolla.

Para abordar el estudio de la superposición, analizamos en primer lugar la posición de los sonidos que conforman el acorde superpuesto, en segundo lugar, el acorde superpuesto como recurso formal, y, en tercer lugar, los sonidos utilizados en la superposición.

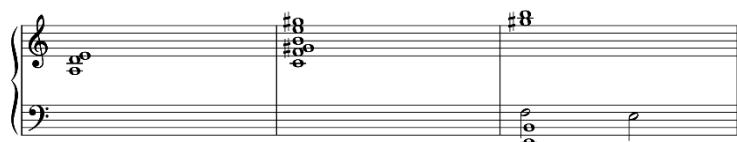
¹¹En la *Fantasia* distinguimos dos materiales temáticos principales: el grupo temático 1 (dividido a su vez en cinco variantes) y el tema 2. En el *Ejemplo 1* nos encontramos en la cuarta variante del grupo temático 1. El acorde que utiliza Falla en este ejemplo de *Superposiciones* es el más representativo de esta variante, se encarga de introducir una variante del primer grupo temático que además es repetida insistentemente.

¹²Esta superposición se produce en el compás 29 de la *Fantasia* y se reflejaría como 1-5, 3+5, donde 1-5 indica la superposición descendente de *La* (5) sobre *Mi* (1), 3+5 indica la superposición ascendente de *Re* (5) sobre *Sol* (3). Esta misma superposición es utilizada por Falla para ejemplificar en *Superposiciones* otras dos obras: *El amor brujo* (en el ejemplo 6) y *El Retablo de Maese Pedro* (ejemplo 10), lo que demuestra que es una constante en su obra.

¹³Aunque aquí no analizamos el análisis del folklore en la armonía, es interesante mencionar que esta forma de utilizar quintas para formar el acorde refleja la evocación del aspecto armónico de la guitarra (Hernández-Sonseca, 2019, p. 178).

4.1. LA POSICIÓN DEL ACORDE SUPERPUESTO

La posición de los sonidos que conforman el acorde es importante y su disposición está relacionada con la acústica de los sonidos resultantes de la superposición. Existe una tendencia al equilibrio de la resonancia donde la utilización de la misma nota —en diferentes registros— busca potenciar este equilibrio sonoro. Los intervalos más pequeños del acorde los encontramos en la zona más aguda, mientras que los intervalos más grandes se sitúan en el bajo, lo que propicia que la resonancia sea más clara y nítida¹⁴. Este fenómeno se produce en la mayoría de acordes:



Ejemplo 2. Transcripción de los acordes superpuestos en los compases 1, 9 y 15 de la *Fantasia*¹⁵

Las notas que se repiten suelen estar bien en la parte grave, bien repartidas entre la parte aguda y grave. Estas notas nunca se encuentran concentradas en la parte aguda o media-aguda, a no ser que el acorde resultante tenga un registro reducido, en cuyo caso, suele quedarse en una zona intermedia. El reparto sonoro entre la zona grave y aguda es el más frecuente. De esta forma, el acorde gana resonancia consonante, puesto que de una u otra forma tenemos un sonido consonante (a la octava) en la zona grave, lo que aumenta la estabilidad del acorde y la resonancia armónica de los sonidos consonantes.

4.2. LA SUPERPOSICIÓN TONAL COMO RECURSO FORMAL

Si bien la superposición tonal es principalmente un recurso armónico, también es capaz de generar estructura en la frase a través de su omisión, repetición o variación. Un ejemplo lo encontramos en una de las variantes del primer grupo temático de la obra. La variante a la que hacemos referencia comienza en el compás 16 y es sometida a diferentes exposiciones con diversas variaciones, dentro de las cuales encontramos una en la que, precisamente, se elimina la superposición. En esta variación el aspecto armónico principal permanece invariable y la línea melódica se mantiene. Aunque existan otras diferencias, como la sustitución de la escala por glissandos, la principal diferencia es precisamente la ausencia de superposición en todos los acordes, utilizando a cambio acordes triadas simples, lo que aporta un sonido menos árido y más consonante¹⁶. También encontramos el caso contrario, es decir, en la primera aparición el acorde no está superpuesto, incluyéndose una superposición posteriormente, siento esta la principal variación entre ambas partes¹⁷. Es por tanto, la ausencia o inclusión de la

¹⁴Es decir, Falla tiene en cuenta la acústica para ordenar la superposición. Cuando el acorde —o poliacorde, usando la terminología que utilizan Persichetti y Santos (2003, pp. 140-143)— coloca los intervalos más pequeños en el registro superior y los intervalos más anchos en el grave, gana resonancia.

¹⁵El componente acústico en el acorde es importante porque rebaja la tensión del acorde, esto es, la superposición de acordes se hace más estable aunque encierre disonancias. Así, en el tercer acorde del *Ejemplo 2*, aunque tenga el choque de novena *Mi-Fa*, suena relativamente estable y con mayor nitidez ya que aparece rebajado por un sonido (*Si*) que se encuentra en una zona intermedia.

¹⁶El material expuesto entre los compases 16 al 18 se reintroduce, sin superposición tonal, en los compases 58-60.

¹⁷Esto sucede en los compases 62-71, 370-374 y 378-380 de la *Fantasia*. En el compás 63 identificamos un acorde triada de *Fa#*, mientras que en compás 71 este mismo acorde está superpuesto. La superposición es de una quinta disminuida ascendente desde la quinta del acorde, es decir, del *Sol* sobre el *Do#* (5+5-). En los compases 370-374 aparece el acorde sin superponer en el compás 370 (acorde *Do#* menor, la triada se completa al final del compás con el *Mi* natural) y posteriormente aparece superpuesto en el compás 374 (cuya superposición es 1-5). Este

superposición de los acordes lo que genera la variación de la frase y por tanto influencia su estructura.

4.3. ACORDES SUPERPUESTOS

Para abordar este apartado hemos tomado como base el estudio de la superposición tonal en función de su clasificación según la fundamental del acorde triada sobre el que se generan¹⁸. Este análisis nos permite observar las superposiciones tomando como base un mismo acorde triada y, a su vez, comparar estas superposiciones con otras triadas y otros contextos armónicos, lo que nos será muy útil para llegar a las conclusiones que se deriven del presente apartado.

Las superposiciones tonales sobre acordes mayores son menos frecuentes que las que se suceden sobre acordes menores, pero, a cambio, son más homogéneas y se producen sobre acordes decisivos en la obra. Los acordes superpuestos más importantes sobre una triada mayor son, según la nota fundamental que toman como base, el acorde de *Mi*, en primer lugar, y el acorde de *Si*, en segundo lugar, mientras que si examinamos el tipo de superposición, las más frecuentes son aquellas en las que se superpone una quinta disminuida sobre la quinta del acorde (5+5-)¹⁹.

Dentro las superposiciones que toman como base la triada mayor de *Mi* las más recurrentes son dos: la primera, la superposición que mencionamos antes, la quinta disminuida ascendente que se genera desde la quinta del acorde (en el acorde triada de *Mi* mayor sería *Si-Fa*) y, segunda, la superposición doble que se forma por la combinación de la misma quinta superpuesta (*Si-Fa*) junto con la superposición de quinta aumentada descendente sobre la tercera (*Sol#-Do*):



Ejemplo 3. Esquema de las superposiciones tonales más frecuentes en la *Fantasia* sobre la triada mayor de *Mi* (5+5- en el primer compás y, 5+5- y 3-5+ en el segundo)

En ambos casos, la superposición genera el choque de sonidos situados a distancia de segunda o novena menor con una de las notas del acorde (*Mi-Fa* y *Si-Do*). Además, la superposición que es común a ambos acordes superpuestos, es decir, el *Fa*, coincide con un intervalo clave dentro de la modalidad en la que se circunscribe, la segunda aumentada (*Fa-Sol#*)²⁰.

Estos dos tipos de acordes superpuestos son los más importantes en la obra dentro de este contexto modal, no solo por su frecuencia²¹, sino también por su relevancia estructural, ya que se reiteran continuamente a lo largo de toda la obra. Si analizamos el resto de superposiciones

esquema se vuelve a repetir entre los compases 378 y 380, en este caso primero aparece el acorde de *Mib* menor sin superponer y después se superpone con el mismo tipo de superposición, 1-5.

¹⁸Este estudio se incluye en el *Anexo*. El *Anexo* está formado por seis cuadros en los que indicamos las superposiciones de acordes más importantes clasificados según el acorde triada que toman como base: *Cuadro 1* superposiciones sobre la triada de *Mi* y *Mib*, *Cuadro 2* sobre *Fa* y *Fa#*, *Cuadro 3* sobre *La*, *Cuadro 4* sobre *Si*, *Cuadro 5* sobre *Do* y *Do#* y *Cuadro 6* sobre *Re*.

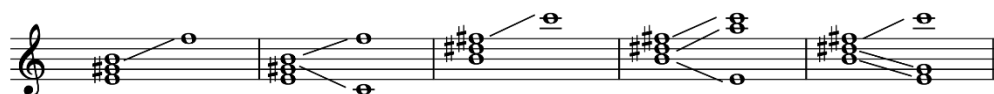
¹⁹Donde 5 indica la nota del acorde (en este caso, la quinta), el + el sentido ascendente del intervalo que se superpone, el 5 siguiente el intervalo superpuesto y el guion final el intervalo disminuido. En resumen: la superposición sobre la quinta (5) del acorde, ascendente (+), de una quinta (5) disminuida (-). Así, sobre la triada mayor de *Mi*, 5+5- indica la superposición del *Fa* sobre el *Si* y en la triada mayor de *Si*, la del *Do* sobre el *Fa#*. Por otro lado, en cuanto a las notas fundamentales más frecuentes de las triadas, como cabe esperar, son aquellas que toman como base el acorde triada cuya fundamental es *Mi*, es decir, la modalidad principal de la obra.

²⁰El uso de este intervalo en sentido melódico es muy escaso, es mucho más frecuente de forma vertical, es decir, dentro del acorde. Este comportamiento también se encuentra en otras obras de Falla (Narejos, 2004, pp. 358-359).

²¹Véase el apartado 6. *Anexo, Cuadro 1. Superposiciones sobre la triada de Mi y Mib.*

sobre la triada mayor de *Mi*, encontramos que son menos frecuentes y que su importancia estructural no es tan acusada. La superposición sobre esta triada que utiliza las notas *La*, *Re* y *Fa#* no tiene tanta relevancia desde el punto de vista estructural porque, aunque se desarrolla sobre veinte compases en total, se concentra en una misma sección y se refiere a un material que ya se expuso anteriormente en otra modalidad²². En cuanto a la triada mayor de *Si* —al igual que ocurría con la de *Mi*, como ya adelantábamos antes— la superposición más frecuente es aquella que se genera sobre su triada mayor y cuyo intervalo es de quinta disminuida ascendente desde la quinta del acorde (es decir, 5+5-, *Fa#-Do*)²³.

Aunque Falla no utiliza las mismas superposiciones sobre la triada mayor de *Mi* y de *Si*, es interesante observar que la superposición de la quinta disminuida ascendente desde la quinta del acorde (5+5-) se encuentra normalmente presente cuando el acorde se circunscribe dentro de la modalidad flamenca, aunque aparezca combinada junto con otras superposiciones:



Ejemplo 4. Acordes superpuestos más recurrentes en *Mi* y *Si* dentro del modo flamenca

Las superposiciones que utilizan un acorde triada cuya fundamental no coincide con la tonalidad en la que se circunscriben son más comunes cuando se usa la triada menor. Mientras que encontramos muy pocos casos en los que una triada mayor se use para generar una tonalidad que no coincida con su fundamental —como ocurre por ejemplo, en la superposición sobre el acorde de *Fa#* mayor dentro del modo de *Sol#* en los compases 47-51, 97-114 y 195-204 de la *Fantasia*—, los casos son más abundantes cuando estudiamos este fenómeno en la triada menor. Así, por citar algunos ejemplos, encontramos que la triada menor de *Mi* se utiliza dentro de la tonalidad de *La*, *Si* o *Fa#*, la triada de *Do* menor para *Sol* y la de *Do#* para *Sol#*. En todos estos casos no se suele evocar la modalidad flamenca, en cambio, los modos frigio y eolio son más frecuentes, lo que resulta más adecuado debido a la interválica de la triada menor. Cuando analizamos el uso de la triada menor, la superposición sobre *Mi* sigue siendo la más frecuente, pero a cambio, es menos homogénea, existe una mayor variedad modal —eolio y frigio principalmente, pero también encontramos el modo mixolidio y modalidades mixtas— y una mayor diversidad de acordes —acordes triada con fundamental en *Mi*, *Mib*, *Fa#*, *La*, *Si*, *Do*, *Do#* y *Re*—, que, aún no llegando al mismo nivel de frecuencia, sí presentan cierto protagonismo.

En el acorde superpuesto sobre una triada menor la superposición más frecuente es 1-5, es decir, la superposición de la quinta justa descendente desde la fundamental del acorde:



Ejemplo 5. Superposiciones frecuentes sobre la triada menor de *Mi* y *La*

También encontramos otras superposiciones que ya detectamos en la triada mayor, como, por ejemplo, 5+5-, sin embargo, aquí ya no se forma el choque del intervalo de segunda

²²En estos casos la referencia a la modalidad original está presente y lo escuchamos como un transporte de ese material. Nos referimos, por ejemplo, a los compases 338-352. Estos compases transportan a *Mi* el material que ya se expuso en los compases 135 al 149 en el modo de *Si*. Consúltese el *Anexo, Cuadro 1* y *Cuadro 4*.

²³Véase el *Anexo, Cuadro 4*.

aumentada entre el II y III, sino que esta superposición está ligada al contexto modal²⁴. La superposición sobre la triada menor está ligada principalmente a un contexto modal frigio y eolio, pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, la nota fundamental del acorde y la modalidad en la que se circunscribe no siempre coinciden, por ejemplo, la utilización de la triada menor de *Mi* para realizar una superposición dentro del contexto de *La* eolio o la utilización del acorde triada menor de *La* dentro de *Re* eolio. Todas estas formaciones tienen en común que, en su mayoría, una de las notas del acorde superpuesto se encuentra en relación de cuarta o quinta invertida con la modalidad, lo que parece extender el mismo principio que se utiliza para superponer las notas en el acorde²⁵. Es decir, el intervalo de quinta no solo fundamenta la superposición que se produce sobre el acorde, sino que también establece la relación entre el acorde triada y el contexto armónico cuando la nota fundamental del acorde y el modo no son coincidentes.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo y sobre la base de un estudio de la superposición tonal incluida en el anexo, se ha hecho evidente que la superposición tonal se encuentra integrada dentro del contexto de la obra. Aspectos como la disposición del acorde, la elección de las notas superpuestas, la posición de las mismas, la repetición de notas consonantes o disonantes dentro del acorde o la inclusión o no de la superposición en materiales repetidos, son un reflejo del trabajo concienzudo que Falla realiza en la *Fantasia*.

Como expresa Falla (2003, p. 42) la superposición debe entenderse dentro de la tonalidad, y así lo hemos visto en la obra: la elección de las superposiciones tonales en cada sección está supeditada al entorno tonal-modal en el que se encuentra. También hemos observado que la posición de la superposición promueve el equilibrio de las resonancias, de modo que el acorde sitúa en su extremo agudo los intervalos más pequeños, mientras que su extremo grave encierra los intervalos más grandes, propiciando así, por la resonancia natural de los sonidos, un acorde más nítido. Cuando se superponen dos quintas, suele crearse un acorde ‘simétrico’ o ‘equilibrado’, es decir, las resonancias no se saturan en un extremo, sino que los sonidos, seguidos por una distancia menor, suelen incluir una nota a distancia de segunda con la fundamental y otra entre la tercera y quinta del acorde. Normalmente, en la superposición siempre existe un choque de segunda entre una nota superpuesta y una del acorde. La elección de una superposición en la que se privilegian los choques de segunda menor o los choques de segunda mayor, parece estar relacionada con el tipo de armonía en la que se circunscribe. Falla utiliza la superposición sobre un acorde menor para evocar principalmente modalidades eolias, mixolidias o dorias, mientras que utiliza la superposición sobre el acorde mayor para evocar la modalidad flamenca.

Podemos concluir, por tanto, que la superposición tonal es una técnica esencial dentro del lenguaje armónico de la *Fantasia*, que se circunscribe dentro de un contexto modal concreto y que adquiere pleno significado dentro del mismo.

²⁴En la superposición del modo frigio, 5+5- implica superponer uno de los intervalos característicos de este modo, esto es, la distancia de segunda menor entre el I-II (en el caso de *Mi* frigio, el *Fa* y en el caso de *Fa#* frigio, el *Sol*), de ahí que encontremos ejemplos de este tipo de superposición dentro del modo frigio, más que en el eolio.

²⁵La superposición del acorde de *Mi* menor se utiliza dentro de la modalidad de *Fa#*, *Si*, *La* y de *Mi*, todas ellas guardan una distancia de cuarta o quinta invertida con alguna de las notas del acorde de *Mi* (el mismo principio que se aplica a la propia superposición dentro del acorde), a lo que se suma la distancia de cuartas entre estas modalidades. Para la triada de *La* menor, las modalidades son *La* y *Re*, para el acorde de *Do*, el modo de *Sol* y para el acorde de *Do#* menor, el modo de *Sol#*. Véase el Anexo, Cuadro 1, 3 y 5.

6. REFERENCIAS

- Collins, C. (2003). Manuel de Falla, L'acoustique Nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed. *Journal of the Royal Musical Association* 128(1), 71-97.
- Falla, M. de (1976). Romero C. (Ed.). *Superposiciones*. Madrid: El Ventalle 8.
- Falla, M. de (1996). *Fantasia Bætica*. Londres: Chester.
- Falla, M. de (2001). Nommick, Y. (Ed.). *Apuntes de armonía: Dietario de París (1908)*. 1. ed. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Falla, M. de (2003). Sopenña, F. (Ed.). *Escritos sobre música y músicos*. 4. ed. aum. Madrid: Espasa Calpe.
- Gallego, A. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, P. (1999). *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Harper, N. L. (1996). Rodolfo Halffter and Superposiciones of Manuel de Falla: Twelve-tone Applications of "Apparent Politonality". *Ex tempore*, 57-91.
- Hernández-Sonseca, C. (2019). *El folklore musical como fuente de inspiración: la Fantasia Bætica de Manuel de Falla y la Sonata para piano (1926) de Béla Bartók*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Lucas, L. (1854). *L'acoustique nouvelle: Essai d'application à la musique, d'une theorie philosophique*. París: Lucas.
- Narejos, A. (2004). *La estética musical de Manuel de Falla*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Murcia.
- Nommick, Y. (1999). *Manuel de Falla: OEuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Université de Paris IV, Paris-Sorbonne, París.
- Pahissa, J. (1996). *Manuel de Falla*. Milán: Ricordi.
- Persichetti, V. y Santos A. (2003). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Torres, E. (2009). *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval.

7. ANEXO

A continuación incluimos seis cuadros con las superposiciones más importantes utilizadas en la *Fantasia*, ordenadas según la nota fundamental del acorde triada que utilizan como base:

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
Mi	Mayor	<i>Fa</i> (5+5-)	16-21, 172-182, 286-291, 396-399	<i>Mi</i> flamenco
		<i>Fa</i> y <i>Do</i> (3-5+ y 5+5-)	9-15, 67-70, 75-78, 279-285, 403-407	<i>Mi</i> flamenco
		<i>La</i> (1-5)	306-310	<i>Mi</i> mixolidio [Transporta los compases 36-40]
		<i>La, Re</i> y <i>Fa</i> # (1-5, 3+5- y 5+5)	338-352	<i>Mi</i> mixolidio [Transporta los compases 121-149]
	Menor	<i>La</i> y <i>Re</i> (1-5 y 3+ 5)	29-35	<i>La</i> eolio
		<i>La, Re, Do</i> y <i>Fa</i> (1-5, 3+5, 3-5 y 5+5-)	332-337	<i>Mi</i> frigio Acorde formado por cuartas [Transporta los compases 115-120]

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
		<i>La</i> (1-5)	324	<i>Fa#</i> frigio
		<i>La</i> (1-5)	353-359	<i>Si</i> frigio
		<i>La</i> (1-5)	366-369	<i>La</i> eolio
<i>Mib</i>	Menor	<i>Lab</i> (1-5)	378-381	<i>Mib</i> frigio

Cuadro 1. Superposiciones sobre la triada de *Mi* y *Mib*

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
<i>Fa</i>	Mayor	<i>Si, Mib, Sol</i> , (1-5-, 3+5- y 5+5)	328-331	<i>Fa</i> mixolidia con cuarta lidia ²⁶ [Transporta de forma modificada compases 52-62]
<i>Fa#</i>	Mayor	<i>Re# y Sol#</i> (3-5- y 5+5)	47-51, 97-114, 195-204	<i>Sol#</i> mixolidio principalmente
	Menor	<i>Sol</i> (5+5-)	71-74, 325	<i>Fa#</i> frigio
		<i>Si, Mi y Sol#</i> (1-5, 3+5 y 5+5)	382-389	<i>Fa#</i> dorio (diluido)

Cuadro 2. Superposiciones sobre la triada de *Fa* y *Fa#*

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
<i>La</i>	Menor	<i>Re</i> (1-5)	1-6, 271-276	<i>La</i> frigio
		<i>Re y Fa#</i> (1-5 y 3-5-)	52	<i>La</i> eolio principalmente
		<i>Fa y Sol</i> (3-5 y 3+5)	54-58	<i>La</i> eolio principalmente
		<i>Fa y Sol#</i> (3-5 y 3+5+)	158-165	<i>La</i> eolio principalmente ²⁷
		<i>Re y Sol</i> (1-5 y 3+5)	299-305	<i>Re</i> eolio [Transporta los compases 29-35]

Cuadro 3. Superposiciones sobre la triada de *La*

²⁶Si ordenamos por terceras los sonidos del acorde principal que aparece en estos compases, nos daría la siguiente secuencia: *Fa-La-Do-Mib-Sol-Si*, por tanto, podemos considerar que se trata de un acorde de onceava sobre *Fa*.

²⁷Decimos que la modalidad principal es *La eolio* aunque en la superposición encontremos el *Sol#*, impropio de este modo, porque esta nota se combina posteriormente con el *Sol* natural. Primero, el *Sol#* aparece junto con el *Fa* natural (de forma simultánea), lo que genera un choque de segunda aumentada. Posteriormente, el *Sol#* aparece junto con el *Sol* natural, creándose un intervalo de octava disminuida donde el *Sol* natural se sitúa en el agudo (lo que, por otro lado, emula la desafinación característica del cante jondo).

SUPERPOSICIONES TONALES EN LA *FANTASÍA BÆTICA* DE MANUEL DE FALLA

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
<i>Si</i>	Mayor	<i>Do</i> (5+5-)	22-28, 292-298	<i>Si</i> flamenco [Transporta los compases 16-21]
		<i>Mi, La</i> y <i>Do</i> (1-5, 3+5- y 5+5-)	121-149	<i>Si</i> flamenco* ²⁸
		<i>Mi, Sol</i> y <i>Do</i> (1-5, 3-5+ y 5+5-)	183-194	<i>Si</i> flamenco
	Menor	<i>Do#</i> y <i>Sol#</i> (3-5 y 5+5)	317-321 (327)	<i>Do#</i> mixolidio principalmente [Transporta compases 47-51]
		<i>Mi, La, Sol</i> y <i>Do</i> (1-5, 3+5, 3-5 y 5+5-)	115-120	<i>Si</i> frigio Acorde formado por cuartas
		<i>Mi, La</i> y <i>Sol</i> (1-5, 3+5 y 5-5)	353-359	<i>Si</i> frigio

Cuadro 4. Superposiciones sobre la triada de *Si*

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
<i>Do</i>	Menor	<i>Fa#</i> (1-5-)	79-86	<i>Sol</i> mixolidio principalmente
		<i>Si, Lab</i> y <i>Re</i> (3+5+, 3-5- y 5+5)	360-365	<i>Do</i> eolio [Transporta compases 158-165]
<i>Do#</i>	Menor	<i>Fa#</i> (1-5) <i>Fa#</i> y <i>Re#</i> (1-5 y 5+5)	150-157	<i>Sol#</i> frigio ²⁹
		<i>Fa#</i> (1-5)	374-377	<i>Do#</i> frigio

Cuadro 5. Superposiciones sobre la triada de *Do* y *Do#*

Nota fundamental	Tipo de triada	Notas superpuestas	Compases	Contexto modal
<i>Re</i>	Menor	<i>Sol, Si</i> (1-5, 3-5-)	322	<i>Re</i> dorio

Cuadro 6. Superposiciones sobre la triada de *Re*

²⁸El acorde en la superposición el *Do* natural, sin embargo el *Do#* es el dominante en todo este pasaje, de ahí que pongamos como modalidad principal la modalidad flamenca.

²⁹El *Si* que determina la triada menor no aparece hasta pasados tres compases, por lo que al principio, en el acorde superpuesto, se elude, creando así un acorde ambiguo que es completado después, en la sucesión de cuartas que se incluye entre los compases 152 y 153.