

Andżelika Jędrzejczyk

Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie baletu "El sombrero de tres picos"

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 20 (1), 4-19

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andżelika Jędrzejczyk

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Elementy flamenco w twórczości Manuela de Falli na podstawie baletu *El sombrero de tres picos*

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów kultury hiszpańskiej jest z pewnością flamenco, które już od dwustu lat zajmuje w niej stałe miejsce. Flamenco jest zjawiskiem, które przez szereg lat fascynuje nie tylko muzyków, ale także przedstawicieli innych gałęzi kultury. Stanowi także niegasnące źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń twórców.

Tematem niniejszej pracy jest jeden z najbardziej atrakcyjnych przykładów rezonansu flamenco, jaki znajdujemy w twórczości Manuela de Falli, a poświadczyć mogą o tym między innymi słowa anonimowego komentatora, iż:

nie było kompozytora, który bardziej intelektualnie i emocjonalnie nadawałby się do kontynuowania dzieła nowoczesnej szkoły hiszpańskiej, tak wspólnie zapoczątkowanego przez Pedrella, Albeniza i Granadosa niż Manuel de Falla¹.

Zaproponowany temat, w rzeczywistości ogromny (bowiem nawiązania do flamenco można znaleźć w wielu kompozycjach hiszpańskiego twórcy), został tu ograniczony do przeglądu baletu *El sombrero de tres picos*. Celem pracy jest zanalizowanie utworu pod kątem obecności w nim konkretnych elementów flamenco. Chodzi nie tylko o zidentyfi-

1 Brak autora, *Manuel de Falla* (w serii: „Miniature Essays”), London, 1922, s. 5.

kowanie tych elementów, ale i wyjaśnienie, jaką rolę pełnią w konstrukcji całego dzieła oraz w tworzeniu jego symbolicznego przekazu.

Flamenco w twórczości kompozytorów hiszpańskich XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem Manuela de Falli

Epoka romantyzmu w całej Europie przyniosła wzmożony rozwój ruchów narodowych. W Hiszpanii również nastąpiło odrodzenie się świadomości narodowej, mimo że dziedzictwo muzyczne nigdy nie zostało tam całkowicie zatracone. Jednak od czasów Calderóna rozpoczął się proces italianizacji muzyki². Kompozytorzy najczęściej kopiowali obce wzorce. W XIX wieku były to głównie tendencje przejęte z muzyki francuskiej i niemieckiej, a w twórczości scenicznej z Włoch. Wyzwolenie spod obcych wpływów rozpoczęło się od zarzueli, czyli hiszpańskiej formy opery w twórczości F.A. Barbieriego, E. Arrieta czy M. Soriano Fuertes.

Największe znaczenie dla rozwoju nowszej muzyki hiszpańskiej miał Felipe Pedrell (1841–1922), który w manifeście *Por nuestra musica* wezwał młodych kompozytorów do wyzwolenia się spod obcych wpływów i stworzenia stylu narodowego opartego na dawnych tradycjach i muzyce ludowej. Hasła te znalazły odbicie m.in. w twórczości Manuela de Falli, Isaaka Albeniza, Enrique’a Granadosa i innych. Warto nadmienić, że zarówno program artystyczny młodych kompozytorów hiszpańskich, jak i ich dzieła, zyskały uznanie Karola Szymanowskiego. Pisał on:

Kompozytorowie Hiszpanii (nieżyjący już Granados i Albeniz), z młodszych przede wszystkim Emanuel Falla, znajdują się pod przemożnym i zbawienym wpływem muzyki ludowej. Szczęśliwi są, mają bowiem z czego czerpać; ich bowiem muzyka ludowa jest istotnie czarująca i niezmiernie bogata pod względem melodycznym i rytmicznym³.

Wśród wyzyskanych przez przedstawicieli młodej szkoły iberyjskiej gatunków muzyki ludowej jest także flamenco.

Pierwszym z kompozytorów hiszpańskich, który nawiązywał do muzyki flamenco, znanym także poza granicami Hiszpanii, jest Isaak

2 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł.: M. i S. Jarocińscy, Kraków 2009, s. 348.

3 Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny „Kuriera Polskiego”, w: *Pisma. Pisma muzyczne*, t.1., red. K. Mchałowski., Kraków 1984, s. 61.

Albeniz (1860–1909). Za jedno z najsłynniejszych dzieł kompozytora uznaje się suitę *Iberia*. Zbiór powstał pomiędzy 1905 a 1908 rokiem. Jedną z najpopularniejszych części tej suity to *Triana*. Sam tytuł już kojarzy się ze sztuką flamenco, ponieważ jest to nazwa cygańskiej dzielnicy Sewilli. Autor łączy w tym dziele muzykę flamenco ze swoim wypracowanym już stylem kompozytorskim. Innym cyklem Albeniza nawiązującym do muzyki flamenco jest *Chants d'Espagne*, który składa się z pięciu utworów: *Preludium*, *Orientale*, *Sous les palmiers*, *Cordoba*, *Seguidilla*. W twórczości kompozytora nie można spotkać oryginalnych cytatów z muzyki ludowej, kompozytor stara się jedynie czerpać z charakterystycznych elementów rytmicznych oraz melodycznych i stylizuje je na swój oryginalny sposób⁴.

Inspiracje muzyką flamenco znajdziemy również w muzyce bohatera tego artykułu Manuela de Falli. Charakteryzując muzykę, poglądy estetyczne oraz postawę twórczą kompozytora należy mieć na względzie wiele czynników. Kompozytor tworzył w czasie, kiedy z jednej strony duży wpływ miały na muzykę idee romantyczne, z drugiej zaś trendy modernistyczne, które docierały do niego głównie z Francji. Falla jednakże poszukiwał swojego własnego języka, w którym integrował nowe tendencje stylistyczne i nowe środki z folklorem Andaluzji poznawanym już od najmłodszych lat. Ważną rolę odegrało pochodzenie kompozytora – Kadyks, jego miasto rodzinne, był kolebką muzyki flamenco. Nie można również pominąć roli Felipe'a Pedrella oraz pobytu w Paryżu czy w Grenadzie w rozwoju jego drogi twórczej.

W 1901 roku Manuel de Falla rozpoczął studia u Pedrella, profesora Królewskiego Konserwatorium w Madrycie, który był kompozytorem i założycielem muzykologii hiszpańskiej. Zajmował się również zbieraniem folkloru. Od swego profesora przejął młody kompozytor zainteresowanie muzyką ludową. Kolejną inspirację stanowił traktat *L'Acoustique nouvelle* Luisa Lucasa z 1854 roku⁵, który przeczytał Falla około 1905 roku. Lucas w swoim traktacie przedstawia „teorię rezonansu” oraz nawołuje do sięgania po mikrotonowe skale Orientu i odkrycia enharmoniczne Greków. Inspiracje teoriami Lucasa są widoczne w sposobie podejścia Falli do muzyki ludowej Andaluzji,

4 A. Rogalaska-Marasińska, *Magiczny świat flamenco*, Kraków 1999, s. 79–93.

5 L. Lucas, *L'Acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la compositions musicale*, Paryż 1854.

a przede wszystkim do *cante jondo*. „Teoria rezonansu” miała wpływ na stosowane przez Fallę rozwiązania harmoniczne. Za pierwszy zbiór, będący efektem przejęcia tego wpływu uważany jest *Siete canciones populares españolas* (1914). Przez wiele lat twierdzono, że Falla oparł cały swój system harmoniczny na propozycjach Lucasa. Dopiero Chris Collins w artykule *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed* z 2003 roku⁶ po szczegółowym przebadaniu pracy *L'acoustique nouvelle* stwierdził, że wpływ Lucasa na harmonikę Falli przejawia się jedynie w preferowaniu trójdźwięków durowych na końcu utworów oraz w zastosowaniu modulacji i rozwiązań dysonansów osiągniętych przejściami o pół tonu, a także w wykorzystaniu skal modalnych⁷.

Muzyka Manuela de Falli jest bardzo różnie klasyfikowana przez badaczy. Wiesława Berny-Negrey w *Encyklopedii Muzycznej PWM* dzieli jego twórczość na dwa okresy: impresjonistyczny (do roku 1920) oraz neoklasyczny (po 1920 roku)⁸. Belen Perez Castillo, twórca hasła *Spain* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyróżnia cztery okresy jego twórczości: nauka u Felipe'a Pedrella, okres impresjonistyczny, andaluzyjski i neoklasyczny⁹. Natomiast Carol A. Hess wymienia aż pięć głównych okresów: pierwszy okres madrycki, paryski, drugi okres madrycki, okres granadyjski oraz czas wojny domowej i emigracji do Argentyny, gdzie kompozytor praktycznie zaprzestaje tworzyć¹⁰.

Podziały te – dokonane z różnych perspektyw (stylistycznej bądź biograficznej) – nie są w stanie w pełni oddać istotnego mechanizmu ewolucji twórczości Manuela de Falli. Niewystarczający jest zwłaszcza ogólny podział na okres impresjonistyczny i neoklasyczny (ten drugi identyfikowany z podleganiem koncepcji muzyki narodowej), bowiem tylko kilka z jego utworów posiada cechy impresjonistyczne, a idiom muzyki ludowej, narodowej (nie tylko andaluzyjskiej) przenika

6 Ch. Collins, *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed*, „Journal of the Royal Musical Association”, v. 128, n. 1 (maj 2003), s. 71–97.

7 Ibid., s. 77.

8 W. Berny-Negrey, hasło: *Falla de Manuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dzieńbowska, t.3, Kraków 1987, s. 62–63.

9 B. Castillo Perez, hasło: *Spain*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S.Sadie, J. Tyrrell, t. 24, Londyn 2001, s. 131.

10 C. A. Hess, hasło: *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S.Sadie, J. Tyrrell, t. 8, Londyn 2001, s. 529–534.

praktycznie wszystkie jego kompozycje. Bardziej adekwatny wydaje się podział „terytorialny”, podporządkowany biografii kompozytora. W jego twórczości można bowiem wyodrębnić cztery okresy, w których widoczne są zmiany techniki kompozytorskiej, zbiegające się istotnie ze zmianami zamieszkania.

Pierwszy okres twórczości (do roku 1905) można nazwać późno-romantycznym. Dostęp do dzieł tworzonych w latach młodości jest trudny, ponieważ kompozytor odrzucał swoją wczesną twórczość i dzieła te nie zostały nigdzie publikowane. Większość prac zachowała się w rękopisach, część tylko we fragmentach. Dominuje tutaj przede wszystkim muzyka fortepianowa, która była wykonywana często przez samego kompozytora. Widoczny jest również wpływ Chopina oraz innych romantycznych twórców miniatury fortepianowej na młodego Fallę. Wpływy romantycznej muzyki fortepianowej wychwycić można między innymi w rysunku linii melodycznej, schematach formalnych, akompaniamencie czy sposobie pedalizacji. Już wtedy w utworach Andaluzyjczyka można zaobserwować elementy folklorystyczne. W większości tych kompozycji przeważa forma trzyczęściowa ABA¹.

Drugi okres twórczości, trwający od 1905 do 1914 roku, to czas, w którym kompozytor szczególnie zgiebł historię muzyki oraz folklor Hiszpanii. Wpływ na to miały zapewne dalsze spotkania z Pedrellem. Widoczna jest zmiana postrzegania hiszpańskiej muzyki ludowej i jej miejsca w kulturze europejskiej. Falla obiera także drogę bardziej ambitną niż ścieżka komponującego wirtuoza fortepianu. W dalszej jego twórczości prym wiedzie twórczość sceniczna. Jednym z najsłynniejszych dzieł stworzonych w tym okresie był dramat liryczny w dwóch aktach i czterech scenach *La vida breve*. Kompozytor stworzył ten utwór na konkurs Real Academia de Bellas Artes w San Fernando. Celem de Falli było skomponowanie narodowej opery hiszpańskiej z librettem w języku ojczystym¹¹, której podstawą muzyczną miał być śpiew i taniec zaczerpnięty z kultury ludowej. Kompozytor wykorzystał tutaj dosłowne cytaty z muzyki ludowej. W obrazie drugim aktu II zastosował śpiew i taniec flamenco wraz z akompaniamentem gitarzysty, także występującego na scenie. Wykonywana zostaje *solea* – jeden ze śpiewów flamenco – który najprawdopodobniej pochodzi z oryginalnej

11 A. Gallego, *La vida breve, Programa de concierto, Teatro Real, Madryt październik 1997*, s. 58–69.

*solea gitana*¹². Jak podaje Carol A. Hess, była to pierwsza dokonana przez de Fallę próba „eksploracji cygańskiego *cante jondo*”¹³. Ważną kompozycją z tego okresu jest też *Siete canciones populares* stworzone w 1914 roku. De Falla bardzo rzadko sięga tutaj po dosłowne cytaty z muzyki ludowej, częściej stara się stylizować swoje melodie, bądź znacznie przekształca wzorcowy materiał. Stosuje w tym dziele wspomnianą już wcześniej „teorię rezonansu” Lucasa.

Największy wpływ flamenco na twórczość Manuela de Falli można zaobserwować w trzecim okresie twórczości, trwającym od 1914 do 1919 roku. W tym czasie widać zdecydowaną zmianę podejścia do folkloru, który staje się celem a nie środkiem – chodzi już nie o wyzyskanie materiału ludowego jako atrakcyjnego „barwnika” struktur dźwiękowych, lecz o dążenie do pełnego wyrażenia w dziele autentycznego ducha muzyki ludowej, jej przesłania, idei. Wyraził to między innymi w swoim artykule, gdzie napisał: „Chociaż w niektórych przypadkach proceder ten jest nieunikniony, to skromnie myślę, że w popularnym śpiewie ważniejszy jest duch niż tekst”¹⁴.

Wśród dzieł, w których kompozytor łączy muzykę ludową z nowoczesnym językiem muzycznym (czyli eksperymentami harmonicznymi czy nawiązaniem do impresjonizmu), są:

- *El amor brujo*, jednoaktowy balet z pieśniami, 1914–15, premiera: 15 kwietnia 1915 roku;
- *Noches en los jardines de España*, impresje symfoniczne na fortepian i orkiestrę, 1911–15, premiera: 9 kwietnia 1916 roku;
- *El corregidor y la molinera*, pantonima, 1916, premiera: 7 kwietnia 1917 roku;
- *Fantasia baética*, fortepian, 1919, premiera: 1922 rok.

Najbardziej wyraziste nawiązanie do flamenco widoczne jest w *El amor brujo*, które zostało w pierwszej wersji nazwane przez krytyków *gitaneria* czyli po prostu baletem cygańskim¹⁵. Podsumowanie podejścia de Falli do muzyki ludowej można zaobserwować w fortepianowym utworze *Fantasia baética*. Znajdziemy w nim skale

12 M. Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6, s. 41–68.

13 C. A. Hess, hasło: *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 8, op. cit., s. 530.

14 M. de Falla, *Nuestra música*, „Música”, I, no. 11, col. 2.

15 G. Jean-Aubry, *Manuel de Falla*, „The Musical Times”, no. 890, April 1, 1917, s.153.

modalne, rytmikę tańców hiszpańskich, arpeggia nawiązujące do falset gitarowych oraz ornamenty melodii przywodzące na myśl *cante jondo*.

Kompozytor w tych utworach wykorzystuje muzykę ludową przede wszystkim Andaluzji, pokazując typowe cechy muzyki Cyganów tam zamieszkujących. Istnieją różne opinie na temat tego, jak wykorzystywany zostaje przez Fallę materiał. W literaturze można spotkać dwie przeciwstawne opinie: jedni interpretatorzy twierdzą, że dosłownie cytuje melodie, często w całości¹⁶, inni – że jedynie stylizuje materiał muzyczny z zachowaniem cech istotnych, przywodzących na myśl muzykę hiszpańską¹⁷. Niezaprzeczalnie jednak można zauważyć, że w swoich kompozycjach Falla często wykorzystuje rytmikę taneczną przywodzącą na myśl *baile flamenco*, nawiązuje do *falset* gitarowych, oraz używa instrumentów kojarzących się z Hiszpanią jak bębenek baskijski czy kastaniety.

W czwartym okresie, najdłuższym w jego twórczości (trwającym od 1920 do 1946 roku), kompozytor nie stworzył zbyt dużo utworów. Spowodowane to było dążeniem do perfekcjonizmu. W tym czasie powstały najbardziej modernistyczne kompozycje, w których nadal stosuje „teorię rezonansu”. Widoczne są również wpływy neoklasycyzmu, które zapewne wynikają z kontaktu z muzyką Strawińskiego w Paryżu czy zainteresowania twórczością „Grupy Sześciu”. De Falla w zdecydowanie mniejszym stopniu wykorzystuje wówczas muzykę ludową. Szuka inspiracji w dawnej muzyce hiszpańskiej, w szczególności religijnej.

Jak ważne dla Manuela de Falli było flamenco, świadczyć może udział kompozytora w zorganizowaniu wspomnianego już wcześniej konkursu *Cante jondo*, który rozpoczął się od konferencji w Alhambra Palace Hotel. Wśród prelegentów znaleźli się Federico Garcia Lorca z referatem *Historyczna i artystyczna ranga prymitywnego śpiewu andaluzyjskiego zwanego Cante jondo*, oraz Manuel de Falla z artykułem *Propozycja Cante jondo*. Tekst ten został opublikowany w gazecie „El Defensor”. Kompozytor w swoim artykule bronił tradycji flamenco oraz wyrażał swoje obawy, iż może ona ulec deformacji, bądź całkowicie zostać utracona. Podkreślał również jej znaczenie kulturowe poprzez porównanie do zamku Alhambra i tradycyjnej muzyki Orientu. Starł

16 M. Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6, s. 41–68.

17 M. Manzano Alonso, *Fuentes populares en la musica de El sombrero de tres picos*, w: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, red. Y. Nomminick, A. Alvarez Cañibano, Granada, s. 73–88.

się również wykazać, iż flamenco miało wpływ na muzykę modernistycznych szkół francuskich i rosyjskich¹⁸.

Treść baletu *El sombrero de tres picos*

El Sombrero de tres picos czyli *Trójgraniasty kapelusze/Trójkątny kapelusze* opowiada zabawną historię szeroko rozpowszechnioną wśród mieszkańców dziewiętnastowiecznej Hiszpanii¹⁹. W balecie występuje pięć głównych postaci: Młynarz (*El Molinero*) – i Młynarka (*La Molinera*), Burmistrz (*El Corregidor*) wraz z żoną (*La Corrigadora*) oraz Dandy (*El Dandi*). Akcja urozmaicona jest również przez postacie Strażników (*El Alguacils*) oraz Sąsiadów (*Los Vecinos*). Balet jest typową farsą mówiącą o małżonkach podejrzewających się o zdradę.

Rzecz dzieje się w małym hiszpańskim miasteczku. Po uniesieniu kurtyny widać młyn. Młynarz próbuje nauczyć oswojonego kosa, by ćwierkaniem oznajmiał, jaki jest czas. Ptak na złość wyśpiewuje inną godzinę. Wszystkiemu przygląda się z rozbawieniem Młynarka, która zbiera winogrona. Podchodzi do klatki z ptakiem i zachęca ptaka by zaćwierkał dwa razy. Kos posłusznie imituje dwa uderzenia zegara. Małżonkowie powracają do swoich codziennych obowiązków. Młynarz podlewa rośliny w ogródku żony, ona natomiast karmi ptaki.

Korzystając z nieuwagi męża, główna bohaterka flirtuje z przechodzącym Hiszpanem – Dandysem, który pragnie oczarować ją swym tańcem (*bolero*)²⁰. Młynarz jednak zauważa zaloty, porzuca swoje zajęcie i przybliża się do żony odganiając zalotnika.

Obok ich domu przechodzi Burmistrz, czyli właściciel tytułowego trójgraniastego kapelusza, wraz ze swoją żoną i świtą. Młynarka podoba się urzędnikowi, dlatego orszak po chwili powraca. Burmistrz odprawia strażnika i zaleca się do pięknej dziewczyny, która w tym czasie tańczy *fandango*. Kobieta kusi nieszczęsnego urzędnika kiściami winogron, które ten próbuje nieporadnie uchwycić ustami. Kończy się to upadkiem. Cafemu zająsci z ukrycia przygląda się Młynarz, który

18 E. Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo: edición especial homenaje a Manuel de Falla*, Granada 1976.

19 E. Istel, *Manuel de Falla: A Study*, „The Musical Times”, vol. 12, no. 4, 1926, s. 510.

20 K. Pahlen, *Manuel de Falla und die Music in Spanien*, Freiburg im Breisgau 1953, s. 174.

w tym momencie uzbrojony w kij wychodzi z ukrycia i udaje, że ma zamiar bronić swój młyn przed złodziejami. Pomaga jednak żonie podnieść z ziemi burmistrza, który po chwili odchodzi i obmyśla plan, by niedostępna Młynarka w końcu mu uległa. Zaraz po jego odejściu para kpi z urzędnika i wyśmiewa go, a następnie radośnie tańczy *fandango*.

Część druga baletu odbywa się w noc św. Jana. Para głównych bohaterów wspólnie z sąsiadami celebryje święto – tańczą razem *seguidillas*. Później Młynarz za namową żony wykonuje taniec zwany *farruca*. Uroczystości zostają przerwane przez Strażników Burmistrza, którzy przyszedli aresztować Młynarza. Urzędnik idzie złożyć jego żonie niemoralną propozycję, lecz w wyniku niezdarności wpada do rzeki. Zdejmuje swoje ubrania, w tym trójgraniasty kapelusz – symbol jego władzy – i kładzie je na krześle. Młynarka wymyka się i idzie odwiedzić męża w więzieniu. Burmistrz natomiast kładzie się do pustego łóżka. Młynarz tymczasem ucieka i wraca do domu, gdzie w łóżku zastaje urzędnika. Myśląc, że żona go zdradza, postanawia zemścić się i uwieść żonę burmistrza, dlatego ubiera się w jego strój. Na ścianie młyna zostawia także napis: „Panie Burmistrzu, jestem tutaj po to by się zemścić. Żona Burmistrza jest również ładna”. Burmistrz rano spostrzega napis na ścianie i wpada w panikę. Próbuje szybko znaleźć swój strój, lecz nie widzi swoich ubrań i przywdziewa strój Młynarza. Strażnicy, widząc Burmistrza w stroju Młynarza, myślą go ze zbiegiem i próbują aresztować. Wraca Młynarka, która widząc zajście, rusza na pomoc „mężowi”. Młynarz także przybywa i widząc żonę, spieszy jej na ratunek. Seria nieporozumień, przebieranek i aresztowań kończy się jednak szczęśliwie – małżonkowie padają sobie w objęcia, a mieszkańcy miasteczka drwią ze swojego burmistrza²¹.

Analiza fragmentów baletu *El sombrero de tres picos*²²

Balet składa się z introdukcji i dwóch części głównych. Pierwsza złożona jest z trzech podczęści: *La tarde*, *Danza de la Molinera* (*fandango*) i *Las Uvas*. Natomiast druga dzieli się wewnętrznie na trzy taneczne podczęści: *Danza de los vecinos* (*seguidillas*), *Danza del Mo-*

21 I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 358–360.

22 Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos*, Londyn 1921.

linero (farucca), *Danza final (jota)*. W utworze można zaobserwować znaczną liczbę nawiązań motywicznych pomiędzy poszczególnymi częściami, dzięki którym dzieło jest spójne. Również wybrani bohaterowie mają przypisane do siebie tematy czy instrumenty. Kompozytor wykorzystuje także liczne efekty ilustrujące treść libretta, jak np. ćwierkanie kosa itp.

Pod względem tonalnym utwór opiera się głównie na harmonii funkcyjnej. De Falla bardzo często obniża II stopień tonacji, co powoduje skojarzenia z muzyką ludową. Tonacje, w których utrzymane są poszczególne części utworu, często są niestabilne poprzez dodawanie akcydencji do wybranych dźwięków, a później ich usuwanie. Dzięki temu utwór brzmi orientalnie. Stanowi to nawiązanie do flamenco, a w szczególności do *cante jondo*. Bardzo ważną rolę pełnią również skale modalne, które można odnaleźć praktycznie na przestrzeni całego dzieła. Mają one nadawać utworowi koloryt lokalny. W szczególności stosowana jest skala frygijska, charakterystyczna dla muzyki flamenco. W akompaniamentcie często wprowadza puste kwinty, które także powodują skojarzenia z muzyką ludową. Kompozytor umiejętnie bawi się tonalnością, która posłużyła mu do scharakteryzowania bohaterów utworu. Gdy na scenie obecne są postacie z ludu – Młynarz, Młynarka i Sąsiedzi – melodia jest niestabilna tonalnie, natomiast Burmistrz wraz z żoną i służbą wiążą się z prostą i uporządkowaną harmoniką funkcyjną. Już od samego początku dzieła można zaobserwować wpływ muzyki flamenco. We wstępie śpiew zostaje poprzedzony wykrzyknieniami *olé*. Kompozytor wprowadza także kastaniety oraz rytmiczne klaśniecia. Wszystko to charakterystyczne jest dla flamenco.

The image shows a musical score snippet for three parts: 'Vox solista', 'Mezzo solista', and 'Castagn.'. The 'Vox solista' part features a vocal line with lyrics '0-le! 0-le! 0-le! 0-le!' and dynamic markings *f-p*. The 'Mezzo solista' part has a dynamic marking *ff*. The 'Castagn.' part shows a rhythmic pattern of castanets.

Melodii prowadzonej przez mezzosopran nie towarzyszy żaden akompaniament. Jest popisem solowym wokalistki, który jedynie przerywają wykrzyknienia *olé* i towarzyszące im kastaniety.

Musical score for voice and guitar. The voice part is marked *con forza* and has lyrics: "Ca-sa - di - ta, ca-sa - di - ta, cier - ra con tran-ca la puer - ta". The guitar part is marked *tr.* and *f marcato*.

Tematyka pieśni jest jakby ostrzeżeniem przed wydarzeniami, które wkrótce nastąpią²³.

*Casadita, casadita,
cierra con tranca la puerta, (bis)
que aunque el diablo esté dormido,
a lo mejor se despierta. (bis)*

Żoneczko, żoneczko
zamknij drzwi,
bo chociaż diabeł śpi,
może się obudzić.

Linia melodyczna pieśni formalnie zbudowana jest z cząstek aabb', z ambitus wynoszącym septymę wielką. Utrzymana jest w stylu typowym dla *cante jondo*.

Początek i koniec introdukcji stanowi kłamrę kompozycyjną przez wykorzystanie równomiernych przebiegów rytmicznych wykonywanych przez trąbkę z towarzyszeniem kotłów oraz waltorni.

Musical score for trumpet, trombone, and timpani. The trumpet part is marked *a2* and *f marcato*. The trombone and timpani parts are marked *Tr.* and *Timp.* respectively.

Całość *Wstępu* ma budowę ABA, gdzie część B stanowi pieśń.

Jeden z muzykologów hiszpańskich – Manuel García Matos – dokładnie przyjrzał się źródłom muzyki popularnej w dziełach Manuela de Falli. W dwóch artykułach zatytułowanych *Folklore en Falla*²⁴, które ukazały się w czerwcu i grudniu 1953 roku, skrupulatnie omówił utwór *El sombrero de tres picos*, doszukując się dokładnych cytatów nawiązujących do popularnych pieśni flamenco. Zaprzeczył tym samym

23 I. Nommick, *El Sombrero de Tres Picos*, w: *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD, 1997.

24 M. Garcia Matos, *Folklore en Falla*, op. cit. s. 41–68.

słowom Manuela de Falli, który nie był zwolennikiem dokładnego wykorzystaniu folkloru:

Jestem przeciwny muzyce, która dokładnie bazuje na dokumentach z autentycznym folklorem; myślę, że wręcz przeciwnie, konieczne jest czerpanie z żywych źródeł popularnych i używanie brzmień i rytmu, ale nie tego, co pojawia się poza tym. Dla muzyki Andaluzji, na przykład, jest konieczne dogłębne poznanie, a nie karykaturowanie²⁵

Już we *Wstępie* García Matos zauważył podobieństwo pieśni do jednego z utworów popularnych – *Canción de bamba*. Jak wspomina, cytat ten został wzięty ze zbioru pieśni Rodrígueza Marína bądź Felipe Pedrella²⁶.

Falla

Ca - sa - di - ta ca - sa - di - ta

Popular song

La ni - ña que esta en la bam - ba con

5

cier - ra con tran - ca la puer - ta.

3

la to - quil - la en car - na

Jednakże Miguel Manzano Alonso, mimo że zauważa liczne podobieństwa pomiędzy tymi pieśniami, nie twierdzi, że pieśń zastosowana w introdukcji była dokładnym cytatem jakiegoś źródła ludowego²⁷. Mimo że nie można zaprzeczyć, iż istnieje podobieństwo pomiędzy tymi dwoma pieśniami, to kompozytor stosunkowo luźno nawiązuje do źródła i raczej tylko się na nim wzoruje.

25 M. de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madryt 1988, s. 119.

26 M. García Matos, *Folklore en Falla*, op. cit. s. 41–68.

27 M. Manzano Alonso, *Fuentes populares en la música de El sombrero de tres picos*, w: *Les Ballets Russes de Diaghilev y Espana*, red. Y. Nomminck, A. Alvarez Canibano, Grenada 2000.

W balecie możemy znaleźć znaczną ilość fragmentów tanecznych, które bezpośrednio w formie stanowią typowe tańce flamenco jak bolero czy fandango. Kompozytor nie boi się również dla skonstrastowania wprowadzić tańców kojarzonych z dworskimi uroczystościami, takich jak menuet. Część druga składa się z typowo tanecznych fragmentów jak seguidillas, *farucca* i *jota*.

Danza de los vecino (*Taniec Sąsiadów*) rozpoczynająca część drugą, oparta jest na dwóch tematach. Pierwowzorem dla pierwszego z nich jest wykonywany na ślubach śpiew rytualny. Początkowo wprowadzają go pierwsze skrzypce:



Temat ten często oddzielany jest krótkim motywem:



Temat drugi naśladuje jakby skradanie się, kroki:



W tym tańcu nawiązania do flamenco są realizowane przede wszystkim poprzez zastosowanie zmiennego metrum (na przemian 3/4 i 3/8), a to powoduje zmienną pulsację. Zastosowanie w partii smyczków pizzicato służy naśladowaniu brzmienia gitary flamenco:

The image shows a page of a musical score for 'Danza del Molinero' by Manuel de Falla. It features five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola, Violoncello (V.C.), and Contrabasso (C.B.). The music is in 3/4 time and G major. The score includes various dynamic markings such as 'pizz.', 'cresc. poco a poco', and 'f'. A red vertical bar is on the left side of the page.

W *Danza del Molinero* (*Taniec Młynarza*) kompozytor zastosował taniec zwany *farucca*, który składa się z czterech motywów melodyczno-rytmicznych. Przeplatają się one, tworząc formę: ABCBDBACB. Częstka B występująca najczęściej pełni funkcję refrenu, podobnie jak w *farruce*, *falsetas*²⁸. Budowa formalna może przypominać także rondo. Centrum tego fragmentu stanowi częstka D. Kompozytor w tej części wykorzystuje typową dla flamenco skalę frygijską, która jest transponowana o sekundę wielką w dół.

The image shows a short melodic line in 3/4 time. It starts with a forte (*ff*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. A red vertical bar is on the left side of the page.

El sombrero de tres picos już od dnia premiery zostało uznane za jedno z najwybitniejszych dzieł Manuela de Falli i zapewniło mu sukces na arenie międzynarodowej. Balet jednak stosunkowo rzadko wystawiany jest poza granicami Hiszpanii. Jak pisze Irena Turska, wynika to z tego, iż „realizacja (baletu) wymaga dobrej znajomości hiszpańskiego folkloru tanecznego”²⁹.

Manuel de Falla w swojej twórczości baletowej zastosował szereg środków melodyczno-rytmicznych oraz kolorystycznych, które nadały tym utworom brzmienie typowo hiszpańskie. Kompozytor ten, jako

28 J. Marin, *El arte flamenco de la guitarra*, Londyn 1987, s. 86.

29 I. Turska, op. cit., s. 360.

jeden z nielicznych, potrafił zsyntetyzować indywidualny styl z kulturą muzyczną swojego kraju, tak by był on interesujący dla słuchaczy z innych części Europy. Umiejętnie korzystał z tendencji istniejących w muzyce XX wieku, które połączył z surową i prymitywną muzyką ludową, w tym i flamenco.

Bibliografia

- Berny-Negrey W., *Falla de Manuel*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3, Kraków 1987.
- Collins C., *Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed*, „Journal of the Royal Musical Association”, vol. 128, no. 1, 2003.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł.: M. i S. Jarocińscy, Kraków 2009.
- Falla M. de, *Nuestra música*, „Música”, I, no. 11, col. 2.
- Falla M. de, *Escritos sobre música y músicos*, Madryt 1988.
- Gallego A., *La vida breve*, w: *Programa de concierto*, Teatro Real, Madryt, October 1997.
- Garcia Matos, *Folklore en Falla*, „Música”, I, no 6.
- Hess C. A., *Manuel de Falla*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrell, t. 8, Londyn 2001.
- Istel E., *Manuel de Falla: A Study*, „The Musical Times”, vol. 12, no. 4, 1926.
- Jean-Aubry G., *Manuel de Falla*, „The Musical Times” no. 890, April 1, 1917.
- Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad specjalny „Kuriera Polskiego”, w: *Karol Szymanowski Pisma. Pisma muzyczne*, t.1., red. K. Michałowski, Kraków 1984.
- Lucas L., *L'Acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la compositions musicale*, Paryż 1854.
- Manuel de Falla* (w serii: „Miniature Essays”), London 1922.
- Manzano Alonso M., *Fuentes populares en la musica de El sombrero de tres picos*, w: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, red. Y. Nominick, A. Alvarez Cañibano, Madryt 2000.
- Mayer-Serra O., *Falla's Musical Nationalism*, „The Musical Quarterly”, vol. 29, no.1, January, 1943.
- Molina Fajardo E., *Manuel de Falla y el cante jondo: edición especial homenaje a Manuel de Falla*, Granada 1976.

Nommick Y., *El Sombrero de Tres Picos*, w: *El Sombrero de Tres Picos y Noches en los Jardines de España*. CD, 1997.

Pahlen K., *Manuel de Falla und die Music in Spanien*, Freiburg im Breisgau 1953.

Rogalska-Marasińska A., *Magiczny świat flamenco*, Kraków 1999.

Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.

Abstract

The elements of flamenco in the work of Manuel de Falla on the basis of the ballet *El sombrero de tres picos*

Present thesis concerns the influence of the flamenco music on Manuel de Falla's ballets. Manuel de Falla was the 20-th century spanish composer. In classical compositions Falla often had been inspired by the artistry of flamenco however the most had been shown in his ballets. The purpose of this study was to investigate which elements of flamenco has been used by Falla and approach to spanish folk music on an example of *El sombrero de tres picos*. The story – a magistrate infatuated with a miller's faithful wife attempts to seduce her – derives from the novella by Pedro Antonio de Alacón. The composition history is very interesting because Manuel de Falla first wrote pantomima ballets – *El corregidor y la molinera* – based on this novella. Sergei Diaghilev, of the Ballet Ruses, saw the premiere of *El corregidor y la molinera* and commissioned Falla to rewrite it. The outcome was a two-act ballet scored for large orchestra called *El sombrero de tres picos*. Not only the text is about the spanish customs and people but throughout the ballet Falla uses traditional Andalusian folk music. I would like to exhibit and prove it.

Keywords

M. de Falla, balet, flamenco, *El sombrero de tres picos*