

Análisis descriptivo de “Las Folías de España”
de Adina Izarra

por
Sebastián Sánchez Giraldo

Seminario de Teoría y Contexto
Módulo 2: Músicas académicas de los siglos XX y XXI
Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia

3 de Septiembre de 2017

Análisis descriptivo de “Las Folías de España” de Adina Izarra

“La **folía**, también conocida como **folia** (it.) **folie** (fr.), **folías de España** o **folía de España**, es uno de los temas musicales europeos más antiguos y recurrentes. Además de indicar dos temas musicales parecidos, pero con características muy definidas (la "folía temprana" y la "folía tardía"), el término sirve también para designar un esquema armónico-melódico utilizado en cientos de composiciones a partir de finales del Siglo XV” (Wikipedia).

Al parecer el término fue usado por primera vez en la obra de teatro “Auto de Sibilla Casandra” del dramaturgo Gil Vicente (Portugal) en 1503. Su origen Musical se presume de Portugal y/o España como una danza de mediados del siglo XV en la cual según Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611) describe como: “Una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana ‘folle’, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana”.

En términos Musicales más precisos, a partir de su popularización por la versión de Lully que es la que le da el conocido nombre de “Las Folías de España”, también conocida como la folía tardía, es una danza ternaria en compás de 3 por 4, en modo menor (usualmente en re menor), casi siempre instrumental y en forma de “Variaciones” (antes llamadas “Diferencias”); Es una forma de “Pasacalle” (para algunos “Chacona”, ya que en esta época no existía diferencia entre estas dos o eran mínimas) y su ritmo nos recuerda la “Sarabande” en la cual la acentuación del segundo tiempo es muy importante:



Armónicamente es una progresión fija que a partir de la version de lully es tomada como referente (pocas veces variadas en su forma original, en las épocas del barroco y el clasicismo, aunque sí a partir del romanticismo y más aún en el siglo XX y XXI):

[i - V - i - VII - III - VII - i - V] (frase antecedente)

[i - V - i - VII - III - VII - i V - i] (frase consecuente)

Su melodía básica es la siguiente, con un cambio rítmico en la version de Marais (compases pares no hace tres negras sino: negra con punto, corchea y negra; afirmación que vale también para el ritmo que lleva la armonía):



Si juntamos la base armónica y la melodía estructural tendremos:

i V i VII III VII i V

⁹

i V i VII III VII i V i

Las variaciones de Marais (ver anexo 1) alternan entre rápidas (rítmicas y “alegres”) y lentas (cantabile) y aunque no tienen indicaciones de tempo, de dinámicas, ni de articulaciones, las versiones que hoy escuchamos tienen cambios y contrastes de los tres tipos (no explícitas).

Es sobre esta obra que la compositora venezolana (y de ascendencia vasca) Adina Izarra (1959) crea su obra “Folias de España” (Introducción, Seis variaciones y Final) para arpa sola (ver Anexo 2 con las indicaciones del análisis sobre la partitura). En re menor, estas variaciones están en un tiempo de m.m. igual a 120 (ya sea la negra, la blanca o la corchea), lo que con sus cambios de tiempo, le da una unidad de pulso que permanece a lo largo de la obra.

INTRODUCCIÓN

tempo: ♩=120; tonalidad: re menor; carácter: rítmico e inestable.

En esta introducción encontramos un motivo melódico que llamaremos “X” (compas 8):



Este motivo es presentado en esta forma (“original” con su métrica en 7 por 16, 3+2+2) en el compás 8; la armonía que se deduce es i-V-VII, lo cual sería una síntesis del comienzo armónico de las Folias de España de M. Marais; en su aspecto melódico está conformado por las dos primeras notas del tema (re y do#); los 7 compases anteriores (en métrica de 11 por 16, 4+3+4) presentan un motivo rítmico -que llamaremos “A”- en ostinato sobre el cual se desfasa este motivo “X”:



Este motivo es retomado en los 3 últimos compases en los cuales el motivo “X” se expande con su respectiva retrogradación, para terminar con el motivo sincopado en sus notas graves. es de suma importancia destacar el pedal en mi grave que será retomado a través de toda la obra y que muchas veces será el bajo más importante, reemplazando a la tónica).

I VARIACIÓN

tempo: ♩.=120 ; tonalidad: re menor (corta modulación a mi bemol menor) ; carácter: rítmico e inestable; recuerdo de danza .

Esta variación está en compás de 5 por 8 en su casi totalidad, con algunas incursiones de métrica en 6 por 8; la melodía está separada del acompañamiento por el registro en el que se utilizan y consta del tema completo que llamaremos “a” expuesto tres veces de la siguiente manera: “a”, “a1”, “a2”.

La primera parte, “a”, esta construida en 15 compases de los cuales los primeros 7 más dos corcheas son la frase antecedente y los demás la frase consecuente (esto equivale a los 8 primeros compases y 8 siguientes del tema original; téngase en cuenta el desfase de la segunda parte con respecto a la primera). su métrica en 5 por 8 está casi siempre pensada en 3+2, con algunas pequeñas variantes en 2+3 y los compases en 6 por 8; la primera estructura de cambios de compás es retomada a lo largo de la variación, es decir: 5 compases en 5 por 8, 1 compás en 6 por 8; 3 compases en 5 por 8, 1 compás en 6 por 8; 3 compases en 5 por 8, 2 compases en 6 por 8. Esta gran estructura es retomada (con pequeñas desviaciones) 3 veces y media.

En “a” se expone el tema completo, terminando con un calderón; “a1” (c.27 a c.40) empieza en lo que sería el segundo compás del tema y continua con todo el tema desfasado en los tiempos y compases (con respecto a la primera parte); “a2” comienza con el segundo compás y comprime las primeras notas de la melodía (c.41 con anacrusa) para terminar la frase consecuente (c. 46 con anacrusa) dividida en 4; la primera solo expone las 4 primeras notas de la melodía, la segunda hace lo mismo en mi bemol menor, la tercera las tres primeras notas en mi bemol y la

cuarta en re menor, para dar paso a la cuarta en la cual se expone toda la melodía y terminar en un final inconcluso con la nota si, y no re como es en el original; creando así una cadencia rota .

Cabe anotar que dentro de este desfase de melodía y de compases el fraseo va independiente, creando otro aspecto a considerar de manera separada, creando así una estructura compleja con diferentes capas que se entrelazan, se superponen y se empalman.

Con respecto al original la idea proviene de la variación 22 y un fragmento de la variación 25.

II VARIACIÓN

tempo: blanca =120; tonalidad: re menor con modulaciones pasajeras ; carácter: tranquilo y estable.

Esta variación es un poco más compleja armónicamente pues tiene modulaciones pasajeras a la menor sol mayor y mi bemol menor, pero ese es un análisis que necesitaría un estudio minucioso que no alcanzaremos a realizar en este primer acercamiento a esta obra.

Su estructura está dividida en tres como la variación 1: “a” (c.64 a c.80), “a1” (c.81 a c. 99), “a2” (c. 100 a c. 127); cada una de estas partes es una variación de la otra. Su escritura está basada en arpeggios y bordaduras; podríamos decir que provienen de la variación 3, 6 y 23 de Marais (depronto también de la 12). En cuanto a la métrica, la parte “a” esta en 4 por 4 con su compás final en 3 por 4; sus siguientes variaciones (a1 y a2) están en esta misma métrica con variantes a en 7 por 8, 6 por 8, 3 por 4 y 5 por 8.

Al igual que la “variación I”, utiliza el desfase rítmico para cada una de sus partes en relación a la parte “a”, añadiendo modulaciones a otros tonos; e incluye un glissando en el compás 97 a 98, algo que no se había utilizado antes, y hago énfasis en esto, pues la escritura es muy tradicional (en el sentido de la práctica común europea), y nada más que un glissando, algún sonido

armónico y el apagado de notas es utilizado en la escritura de arpa a lo largo de la obra (no hay técnicas extendidas).

Cabe notar la aparición del motivo rítmico principal de la variación I en el c. 108, las dinámicas explícitas (ff, mp, pp y el crescendo), la figuración de corcheas a lo largo de la variación con algunas excepciones de negras, el armónico en el c.74, las octavas en el c.119, la ausencia de acordes en bloque, el final de las frases en la nota la y do (primera y segunda parte respectivamente), y el final en la nota la.

III VARIACIÓN

tempo: blanca =120; tonalidad: re menor; carácter: motuo perpetuo, veloz.

Esta variación en motuo perpetuo con algunas síncopas en los graves del arpa y contratiempos está construida con las ideas de la variación 16 de Marais; el tema aparece mezclado entre los graves (m.i del arpa) y los agudos (m.d. del arpa); está construida básicamente sobre arpeggios, bordaduras y un nuevo motivo “y”, que va a aparecer hasta la última variación y que proviene de las variaciones de Marais.

Cabe notar la utilización recurrente de la nota fa# a lo largo de la segunda parte (c.166), la utilización de pasajes de octavas, y los cambios de registro que llegan hasta la octava más aguda del arpa; además la reexposición del tema la final (Da Capo), lo que nos muestra una forma ternaria [: A :]-[: B :]-[A]; probablemente con influencia de la forma sonata (una suposición que habría que comprobar con lupa).

IV VARIACIÓN

tempo: ♩ =120; tonalidad: re menor; carácter: misterioso (motuo perpetuo).

En esta variación “a” se presenta dos veces, con una pequeña variación al final de la segunda vez para finalizar en dominante y no en tónica, dejando así, un final abierto (recordar que

cuando me refiero a la parte “a”, estoy hablando de todo el tema en relación a la versión original, frase antecedente y consecuente); este movimiento está construido también en un “motuo perpetuo” y proviene de las variaciones 13 y 27 de Marais.

Cabe notar la dinámica explícita de pp y mf, el uso recurrente del pedal en “la” y en “mi”, así como el final en un compás que se repite ad libitum.

V VARIACIÓN

tempo: ♩(?) =120; tonalidad: re menor; carácter: misterioso y tranquilo.

Esta variación proviene de las ideas de las variaciones 18, 32 (y de pronto de la 20) de Marais; en motuo perpetuo en los agudos, la mano izquierda en los graves realiza el motivo melódico por completo y de manera espaciada; resulta de esto una superposición del tema en forma reducida y amplificadora, respectivamente; la mano derecha está realizando pasajes de variaciones de Marais (algunas veces de manera literal) mientras la mano izquierda está con una ampliación rítmica y las notas del tema (de manera literal con algunas notas de adorno); esta melodía está desfasada rítmicamente del motuo perpetuo de la mano derecha.

Cabe notar que la introducción se realiza por medio de un proceso de añadidura de notas progresivamente, y el final en re duplicado tres veces (recurso que antes no había sido empleado). el tema “a” está presentado una sola vez en esta variación.

VI VARIACIÓN

tempo: ♩ =120; tonalidad: re menor y modulaciones a mi bemol menor; carácter: “Ansiosa”.

Esta variación, basada en la 9 de Marais, introduce de nuevo el compás de 11 por 6 y el ritmo característico de la introducción; desde el comienzo de esta variación hasta el compás 290, la compositora crea una elaboración con las ideas ya expuestas en las variaciones anteriores, como una especie de síntesis, pero a la vez de desarrollo; sorprendentemente en esta variación nos muestra

en el compás 270 que ahí entra el tema (cosa que no había hecho en ninguna de las variaciones anteriores) y en el compás 291 realiza una re-exposición literal de la “Introducción” (pero sin sus últimos tres compases).

FINAL

tempo: ♩ =120; tonalidad: re menor; carácter: misterioso (motuo perpetuo).

En esta última variación, llamada “Final”, izarra expone la variación I de Marais (transcrita para arpa de la viola da gamba) en forma literal en acordes y con ampliación del ritmo, mientras mezcla en corcheas la Variación I (de ella misma) en 5 por 8; esto nos crea un desfase entre las dos variaciones que se escuchan simultáneamente. Para terminar, en el compás 336, Adina introduce la Variación I de Marais sola en una métrica de negra igual a 60, para terminar exponiendo el tema de las variaciones al final de toda su obra, recurso que muchos compositores han utilizado cuando crean obras en forma de variaciones (al contrario de lo usual que sería exponer el tema al comienzo).

Para finalizar este análisis, quiero rescatar el gran interés que este tema- “Las folias de Espana” - ha generado desde el siglo XV hasta nuestros días, pudiéndose encontrar versiones (en variaciones o no) en músicas académicas y/o clásicas de diferentes épocas y hasta en musicales populares o bandas sonoras (ver Britney spears -Oops!.. I did it again-, Vangelis “1492”, Karl Jenkins o en la polifonía “Corse” con Roccu Mambrini). Quisiera recomendar el Blog de “Le Lutin d’Ecouves” (incluido en la bibliografía), pues recopila 40 versiones de “Las Folías de España”, con pequeñas notas históricas. Por último quisiera decir que este fue un primer acercamiento a esta obra, y que muchas cosas pueden haberse quedado por fuera, y algunas otras podrían ser discutibles, pero cada una de las partes fue analizada con un referente personal y de forma correcta.

BIBLIOGRAFÍA

<http://www.musicaantigua.com/la-folia/>

“La Folia” Un fenómeno sin precedentes en la historia de la música, una de las bases musicales del renacimiento.

Acerca de La folia:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Fol%C3%ADa>

Le Blog du Lutin d’Ecouves

<http://lelutindecouves.blogspot.com.co/2010/09/les-folies-despagne-1.html>

(40 versiones de las Folías de España con su autor, video y breve explicación).

Versiones en Youtube más cercanas para este Análisis:

Version de Lully: primera version en ser popularizada y que dio el nombre a “Folias de Espana” (1672).

<https://www.youtube.com/watch?v=P1ngcsx1Drs>

Versión de Corelli: 12 Sonatas para violín, violonchelo y clave, opus 5 (1700) - (12º La Folia).

https://www.youtube.com/watch?v=VHRdFIlo_Yw

Version de Marais: (1701).

<https://www.youtube.com/watch?v=yIBj5qZb71M>

Versión de Vivaldi: opus I de 1705.

https://www.youtube.com/watch?v=7v8zxoEoA_Q

Version de Haendel: Grande Sarabande (1720).

<https://youtu.be/J2MOgWFmvKA>

Version de Bach: Cantate des Paysans (1742).

<https://youtu.be/BujCLa3mVPg>

Version de Carl Philipp E. Bach: 12 Variaciones para Clavecín.

<https://www.youtube.com/watch?v=lbhV1NVoib8>

Version de francesco Petrini (1744-1819): Variaciones para Arpa.

<https://youtu.be/CLT83oPVsS4>

Version de Salieri: (1815).

<https://www.youtube.com/watch?v=tzgSMXKfJl4>

Version de Liszt: Rapsodia Española (1863?)

<https://www.youtube.com/watch?v=Pf12I4w3IxE>

Version de Rachmaninov: Variaciones sobre un tema de Corelli (1931)

<https://www.youtube.com/watch?v=vZTSzvcW9q8>

Version de Karl Jenkins (1944): Para Marimba y Orquesta (2004)

<https://youtu.be/wnRAIPio-xg>

Version de roccu Mambrini: Lamentu di Ghesu (1982)

<https://youtu.be/ebiKym2oh-k>