

LA ESTRELLA SUBLIME

Marcha de Procesión

Compositor: M. López Farfán

Año de composición 1925

Dedicada a la Hdad. de la Hiniesta de Sevilla

ANÁLISIS ORGANOLÓGICO Y DE INSTRUMENTACIÓN

Según consta en la partitura original, la marcha fue compuesta para los siguientes instrumentos:

En el manuscrito borrador aparecen en este orden descendente: Cornetas, Tambores, Violines, Flauta, Oboe, Requinto, Clar. pral, Clar. primeros en dos voces, Clar. segundos en dos voces, Saxos Altos en dos voces, Tenores una voz, Barítono una voz, Fliscorno primero, Fliscorno segundo, Trompas dos voces, Trombones 3 voces, Bombardino, Bajo y Batería.



Si analizamos la disposición de los instrumentos en este primer documento, vemos claramente las intenciones del autor de darle preponderancia a las cornetas. Además observamos que los tambores también tienen música escrita diferente al ritmo habitual de marcha. Realmente estaba pensando en una marcha para Banda de Cornetas con acompañamiento de Banda de Música.

En el manuscrito limpio, los instrumentos aparecen en este orden descendente: Violines, Flauta, Oboe, Requinto, Clarinetes, Altos, Tenor, Baritono, Fliscornos, Cornetines (dos voces), Trompas, Trombones, Bombardino, Bajo, Bombo, Caja, Cornetas y Tambores.



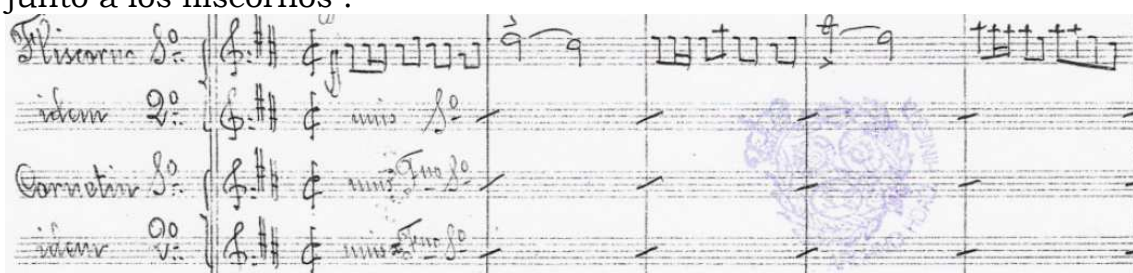
Aquí observamos dos cosas diferentes al borrador:

1. Las cornetas y tambores ya no están arriba del guión, sino abajo. ¿Le quiso quitar importancia a la interpretación de las cornetas y tambores o simplemente era una cuestión visual? o posiblemente querría mantener por tradición su estructural guión con el único añadido arriba del Violín por considerarlo extraordinario, y añadir abajo las cornetas y tambores adelantando sus intenciones de seguir el mismo modelo en posteriores composiciones.

Desde un punto de vista personal, fue la primera vez, y casi la única, que se utiliza la corneta en un sentido melódico y no estrictamente armónico, tímbrico o contrapuntístico como se utiliza en la actualidad. Pero este asunto lo analizaremos en el siguiente apartado.

2. Por otro lado incorpora los cornetines. El cornetín al que se refiere Farfán en sus partituras, no es más que una trompeta como las que conocemos actualmente, con la diferencia de un tudel más corto y un timbre más dulce sin llegar a la pastosidad del fliscorno.

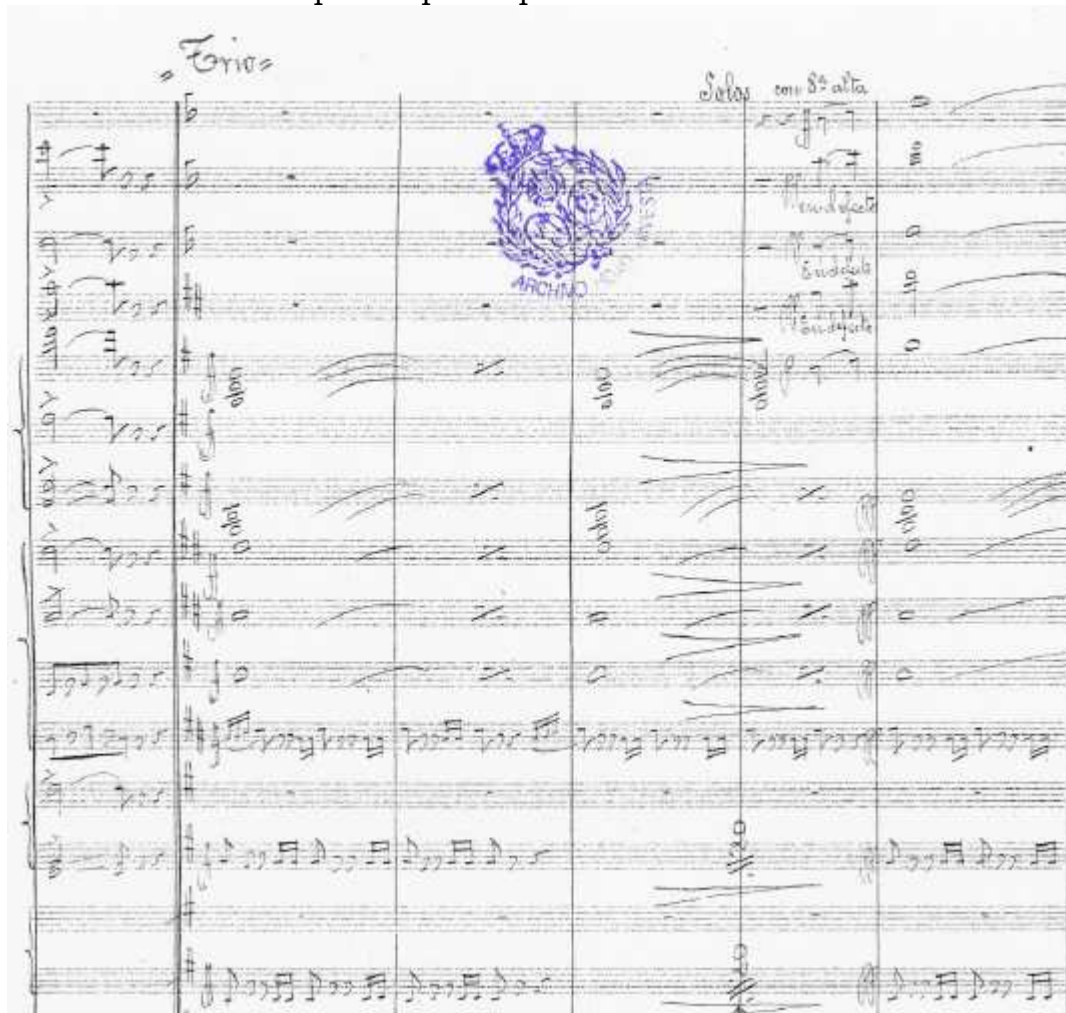
El tratamiento de los Cornetines es algo curioso y digno de elucubraciones. Partimos del conocimiento de que los trata en bloque junto a los fliscornos .



En la introducción le escribe la misma melodía que tiene las cornetas, poniendo de relieve más aún si cabe la importancia de esta melodía. Pero a partir del tema A pasa algo curioso cuando menos, y es que en el pentagrama no escribe nada. **Ni notas, ni silencios.**

Handwritten musical score for cornetines. The score shows multiple staves with musical notation. A label "cornetines" is placed at the bottom left of the score. A blue circular stamp is visible at the bottom right.

Ojo, no es un borrador, está perfectamente corregido y revisado. Tampoco ha sido un olvido, pues a la parte del Violín sí que le pone silencios en toda la partitura hasta el Trio donde empieza a tocar, y en los cornetines primeros si que le vuelve a poner los silencios al principio del trio cuando no quiere que toquen.



Nos encontramos aquí con algunas dudas sobre la intención del autor. Si quería que tocasen los cornetines, ¿por qué no les pone la escritura de Idem o el signo musical de imitación de las cornetas?. Si quería que estuvieran en silencio, ¿por qué no les pone el signo de silencio de redonda a cada compás?.

Llegado a este punto, podríamos pensar que lo dejó “ad libitum” del intérprete.

Con respecto a las Flautas, Oboe, Requinto y Clarinetes, los trata en bloque formando acordes en vertical,

o doblando voces en las melodías.

En este aspecto es un tratamiento pobre y dependiente, intentando hacer rellenos armónicos y melódicos. Tan solo en el Trio se lucen los timbres de los instrumentos mencionados poniendo de relieve su interpretación melódica.

Los altos, tenores y bombardinos tienen un tratamiento puramente armónico y contrapuntístico en bloque, sin que en ningún momento apreciemos los timbres claramente de cada uno de ellos.

De la misma manera (en bloque) están tratados los trombones y trompas, imponiendo un ritmo constante durante toda la marcha excepto en el tema B que al margen de las Trompas, los Trombones se funden con las tubas, tenores, altos y barítono. Una vez más los timbres de los instrumentos son sacrificados en beneficio de un relieve melódico.

Las tubas y barítono hacen unísonos constantes con el objetivo de hacer una base armónica, excepto en el tema B donde desarrollan en Fuerte una melodía.

La inclusión de los violines en el Trio fue además un alarde, en el buen sentido, de innovismo que hoy en día queda por encima de nuestra imaginación. Pues todos sabemos que este instrumento tiene una acústica limitada que en la calle además se acentúa. Es de suponer que Farfán pensó en dos versiones claramente diferenciadas supeditadas al lugar de interpretación. Versión de Concierto en lugares cerrados con violines y versión de calle sin ellos.

Aunque sabemos que la estrenó en la calle con violines, también nos consta que no fue precisamente un ejemplo a seguir. Haría falta un “cuerpo importante” de violines, para que obtuviera un resultado acústico igualable a los planos sonoros que desarrolla una Banda.

A modo de resumen, podríamos decir que en el campo organológico significó una novedad, por la inclusión de nuevos instrumentos en la interpretación de marchas para Bandas de Música. Pero en la instrumentación fue un paso atrás, ya que el tratamiento de los mismos fue muy pobre en un sentido tímbrico y melódico en beneficio de las Cornetas y el ritmo.

No es necesario decir que el instrumento de la época era muy inferior al actual. Su precisión, su afinación y sus complementos eran todavía un mundo por perfeccionar.

Si además añadimos la formación académica de los intérpretes, pues es de suponer muchas carencias por la falta de Centros especializados en los estudios musicales. Por ejemplo, en Sevilla no surge el primer Conservatorio hasta el año 1933. Y aunque es siempre interesante buscar la originalidad en las interpretaciones, ya le hubiera gustado a Farfán oír su música tal y como suena hoy en algunas de las Bandas señeras de Sevilla.

ANÁLISIS MELÓDICO

Las melodías están muy claras en esta marcha : Introducción (1 vez), sobresaliendo una melodía ondulante en las cornetas con contrapunto similar en los trombones y trompas. En la madera se observa una línea recta sincopada a modo de percusión. Tema A (2 veces), se observa una línea quebrada en las Cornetas y línea ondulante en la madera. Tema B (2 veces), se observa línea oblicua quebrada en los metales graves, línea recta en los cornetines y fliscornos, y línea recta percusiva en las maderas. Repetición del Tema A (2 veces) similar a la primera vez interpretada. Tema C (2 veces), se observa una línea elástica en las maderas y metales agudos, y una línea recta percusiva en los metales graves.

Estudio melódico a parte, merecen las cornetas que adquieren aquí una importancia sin igual en la historia de la interpretación de las marchas, ni siquiera comparable a la anterior compuesta por Beigbeder, ya que en la marcha Virgen del Rosario tiene un tratamiento melódico supeditado a la armonía (melodía armónica). Sin embargo, en “La Estrella Sublime” tiene un tratamiento melódico predominante. Podríamos imaginarnos perfectamente la interpretación de la marcha del Maestro Gaditano de principio a fin sin cornetas, pero, ¿podríamos tararear La estrella Sublime completa sin la intervención de estos instrumentos?. A mi modo de ver, creo que no.

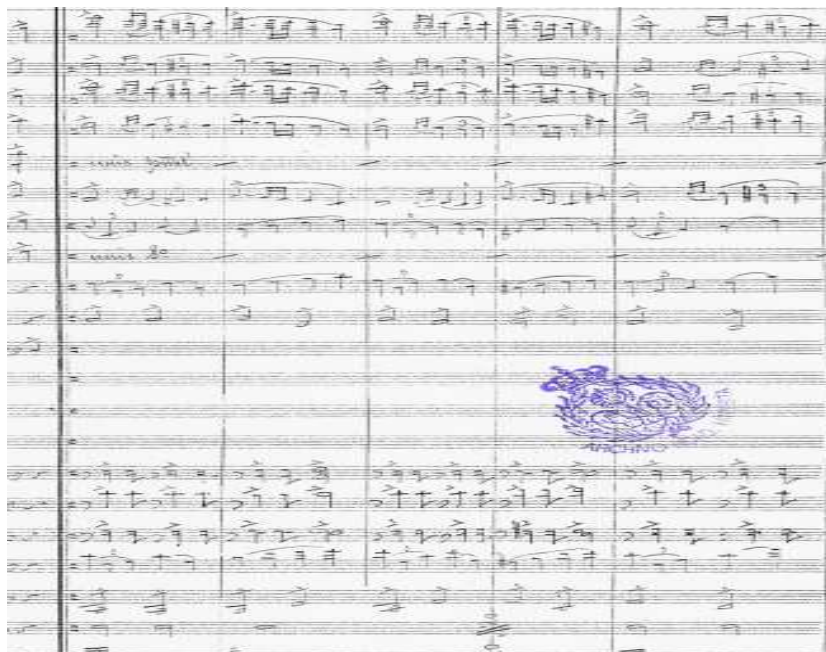
Como mencionamos al principio, casi que podríamos decir que la introducción y tema A de la marcha está pensada para Banda de Cornetas con acompañamiento de Banda de Música. La Banda de Música cobra su protagonismo en el tema B (Fuerte-Bajo), donde imprime importancia a la sección de metales graves, y que además sirve para dar descanso al cuerpo de cornetas, que después vuelven a intervenir repitiendo el tema A. Pero, sobre todo, donde verdaderamente toma el relevo la Banda de Música es en el Trío, donde expone a la madera en superposición a un obstinato de los metales, para después repetir con un contrapunto de los Saxofones y Bombardino.

El esquema melódico-tímbrico está muy bien definido, Cornetas, Metales graves, cornetas y madera.

ANÁLISIS ARMÓNICO

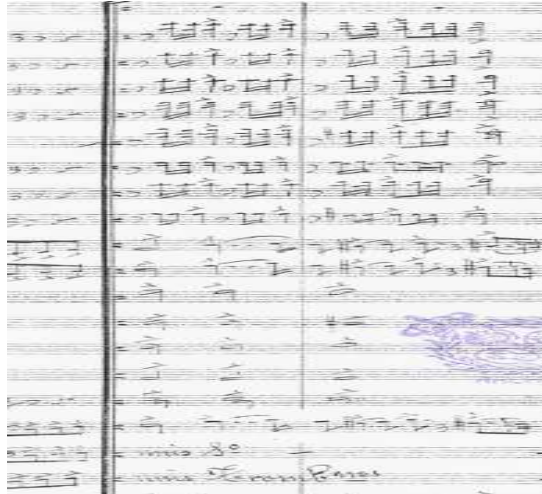
La introducción que se desarrolla en una frase de 8 compases (una métrica de la época clásica), está en una tonalidad de DoM sin salir del primer grado hasta el compás 6, donde sus dos últimas partes tienen un acorde de 7^a de Dominante con la ausencia del 5º Grado que tan solo aparece de paso en las tubas y bombardinos.

El tema A que también tiene 8 compases, empieza en DoM, haciendo énfasis en la tonalidad de Lam en el compás 4º y 5º para volver nuevamente a DoM.

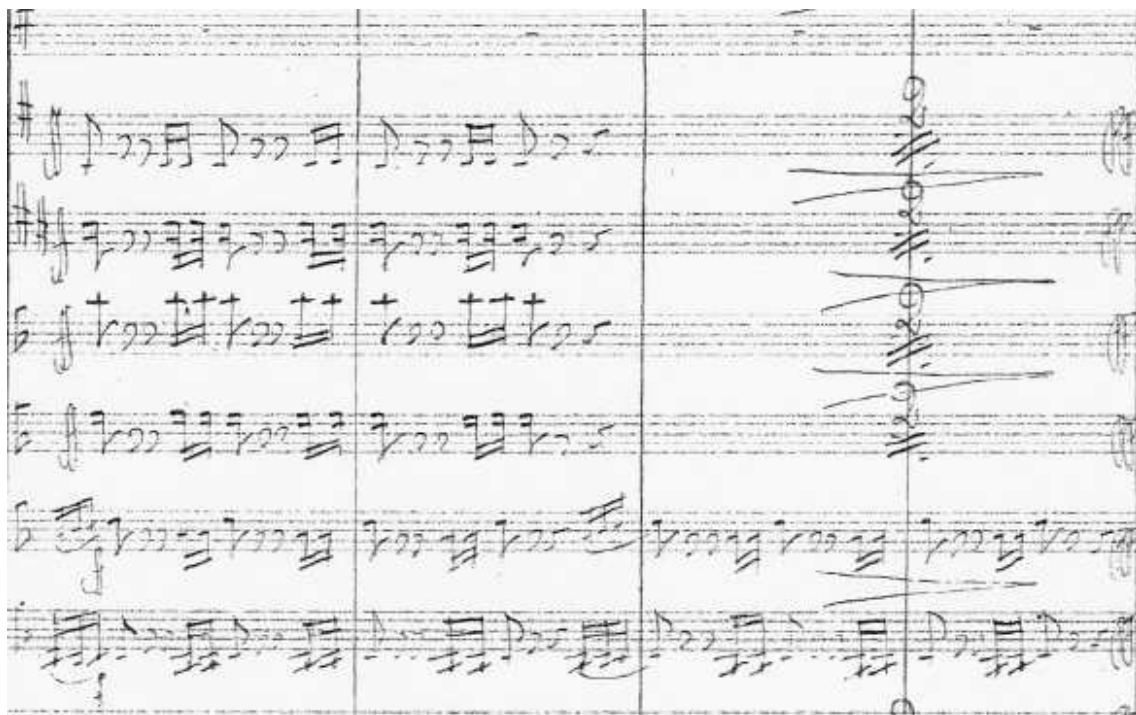


El tema B de 8 compases, se desarrolla en Lam, haciéndole un guiño a su grado 5º, sin que necesariamente se produzca una consolidación de la tonalidad de MiM.

9 Patrimonio Musical de la Hiniesta



El tema C o Trío, tiene una introducción de tres compases y medio a modo de preparación del tema , resaltando de forma percusiva la tonalidad de FaM.



La melodía principal de este periodo se desarrolla en una tonalidad sólida de FaM hasta el compás 14, que pasa a la tonalidad de Sibm ,utilizándolo como dominante de FaM hasta el compás 17, para terminar en la tonalidad de FaM.



Desde un punto de vista armónico, diríamos que la conclusión de la marcha es perfecta, ya que empieza en Do y acaba en Fa. Es decir, el Do actúa como grado dominante de Fa, haciendo una cadencia perfecta conclusiva. No cabe pensar, desde esta perspectiva, en un retorno a Da Capo con un final diferente.

ANÁLISIS ESTÉTICO

La década de los años 20 en el S.XX, se caracteriza por una inestabilidad política que desemboca en 1923 en un golpe de estado de Primo de Rivera. Esta nueva situación política marcará los destinos de la cultura y sociedad de nuestro País hasta la restauración de la segunda república en el año 1931.

Farfán vive en aquellos tiempos, en un país en el que el Ejército es el máximo mandatario. La paz y alegría social se palpa tras el final de la guerra con marruecos, Rodríguez Ojeda aporta su granito de arena para sacar el luto del manto ...El Capitán de Soria 9 aprovecha toda esta coyuntura para innovar, por encima de las restricciones que imponía el arzobispo de Sevilla Ilundain Esteban a las Hermandades, durante su estación de penitencia.

El carácter de la obra está muy influenciado por el éxito cosechado el año anterior por "Pasan los Campanilleros". El ritmo percusivo sincopado de la parte cantada de Campanilleros está presente en el tema B (Fuerte-Bajo) de La Estrella Sublime, emulando a las campanillas con los sonidos agudos de la madera, mientras los metales exponen el tema melódico a modo de coro. También copia la forma en la que se suceden los temas en "Los Campanilleros": Una Introducción que dá paso al tema A, una sección B (Parte cantada) que da nuevamente paso al tema A y una sección C en forma de trio.

CONCLUSIONES

La única marcha de Farfán dedicada a la Hiniesta, posiblemente por influencias de la buena relación entre la Hdad. y el Regimiento Soria 9, es desde un punto de vista formal, una prolongación de la marcha “Pasan los Campanilleros” .

Desde un punto de vista organológico fue una innovación, por la inclusión de violines. Y en el campo de la instrumentación, también significó una novedad por dar un carácter netamente melódico al cuerpo de cornetas y tambores, sometiendo a un segundo plano a la Banda de Música, y por tratar en bloque de manera percusiva a las maderas agudas mientras los metales graves exponen una melodía.

Su armonización es simple y lineal, pues la mayoría de sus acordes son tríadas perfectas tonales y se sale poco o nada de la tonalidad que expone en la armadura. No utiliza puentes armónicos para realizar cambios de tonos. Tampoco prepara los cambios melódicos, sino que los afronta directamente, salvo en el trío donde resalta un ritmo percusivo en los metales graves que da paso a la melodía de las maderas.

Con esta composición, Farfán consigue desviar la atención del público hacia las Bandas de Música, ya que utiliza elementos musicales más fáciles de asimilar por el pueblo, implantando una forma musical e instrumentación que será imitada por compositores de la época y actuales.

En resumen, Farfán con pocos elementos armónicos, instrumentación poco compleja, tratamiento melódico predominante en las cornetas, tratamiento percusivo en las maderas, una forma musical diferente y la incorporación del violín en las Bandas de Música como novedad, consigue cautivar al pueblo, y mostrar un camino nuevo a compositores de la época y venideros.

Sin lugar a dudas, un atrevimiento desde la sencillez que desemboca en una genialidad.

Como anécdota, tengo que decir que ninguna de las grabaciones existente en la actualidad, se ajustan a lo que originalmente compuso Farfán. La que más se aproxima, es la versión que realiza en 2005 la Municipal de Sevilla, pero la ausencia de Tambores en la introducción para resaltar el redoble escrito para ellos y durante toda la marcha para marcar el ritmo, el plano secundario de las Cornetas en el Tema A, y el despiste de los mismos porque no saltan después de la “O” cuando retoman el tema A después de hacer el Fuerte-Bajo, hacen que esta magnífica interpretación no sea fidedigna.

El Carmen de Salteras, por su dedicación incansable a la buena interpretación de la música, y por tener el honor de acompañar a la Hdad. de la Hiniesta, está trabajando constantemente para que cada interpretación de esta marcha sea fiel a lo escrito por el maestro Farfán.

Francisco Pizarro.