

Tres propuestas sonoras para tres enunciados literarios

Flauta y Piano (1995)

© **Sergio Blardony**

PROPUESTAS GENERALES

Esta obra se propone cumplir dos objetivos principales:

- 1.- Elaborar tres propuestas sonoras a partir de la sugerencia obtenida por medio de tres textos literarios de Pilar Martín Gila, escritos a su vez sobre un enunciado externo.
- 2.- La experimentación en esta obra breve del planteamiento armónico-estructural concebido originariamente para la obra "El sueño de Ybd'laron", que será llevada a cabo posteriormente.

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES:

A.- 1er Nivel formal (macroforma):

La obra está estructurada en tres secciones:

- I. Ante el mar
- II. Azul
- III. Anochecer

Al principio, al final e intercaladas entre cada una de la secciones, hay una serie de interludios con los cuales la obra presenta una forma total similar al rondó:

- A** = Preludio
- B** = I. Ante el mar
- A'** = Interludio I
- C** = II. Azul
- A''** = Interludio II
- D** = III. Anochecer
- A'''** = Postludio

B.- 2º Nivel formal (macroforma):

1.- Configuración armónica¹: la idea armónica principal parte del diseño de una progresión de tres acordes de cinco sonidos, que van a generar las ulteriores formas melódicas y armónicas, partiendo de diversas propuestas. Estos tres acordes poseen tres funciones diferenciadas:

- 1er. acorde: tensión-*disonancia*
- 2º acorde: intermedio
- 3er. acorde: reposo-*consonancia*

que representan a su vez una relación con el contenido de las tres propuestas literarias por las que transcurre la obra:

- 1er. acorde: I. Ante el mar
- 2º acorde: II. Azul
- 3er. acorde: III. Nocturno

La progresión de acordes (v. configuración armónica 1):

1er. acorde:	2º acorde:	3er. acorde:
Sol	Fa	Sol#
Do#	Do	Do#
La	Lab	La
Si	Re]-----[Re
Mib	Sol	Fa#

El análisis de cada acorde da (v. configuración armónica 1):

1er. acorde: por 2as. (cluster) que tendría otra interpretación también como procedente de la escala de tonos enteros.

2º acorde: podría interpretarse como una 2ª inversión del acorde menor de Fa (con 2º y 6ª añadidas), o bien como una séptima de dominante sin fundamental de MibM (con 6ª añadida).

3er. acorde: mayor con séptima sobre Re (con tritono añadido).

¹ hago esta organización armónica no para proponer un método infalible a seguir, sino simplemente como un intento de acotar un terreno, el armónico, donde de otra forma el compositor se podría sentir perdido. Creo firmemente que los sistemas deben servir como propuestas de trabajo y nunca como fin en sí mismos. La distorsión del sistema es lo que suele producir arte; el sistema en estado puro (por muy perfecto que fuere) no es más que un conjunto de reglas establecidas que hay que romper si no se quiere caer en la mediocridad. Si los grandes genios que han hecho posible el avance histórico del hombre no hubiesen roto los sistemas, éste no hubiera sido posible. Por lo tanto, dejo claro que el sistema que voy a emplear no es la panacea de nada, sólo una manera de mirar al papel con cierta tranquilidad (o quizá pura pasión por la ingeniería teórica) mientras intento llevar a cabo unos fines artísticos. *La era de los sistemas universalizantes murió hace tiempo.*

Para observar con cierta claridad la diferencia en las funciones de cada uno de los acordes podemos recurrir a un análisis donde la manera de determinar la disonancia de éste, sea determinada por el grado de espacialización entre las notas, o grupos de notas, que lo componen. Para esta comparación sería útil transportar los tres acordes a un mismo centro tonal (Sol) y presentarlos en la posición más cerrada que se pueda obtener (v. configuración armónica 1):

Voz n°:	1er. acorde:	2º acorde:	3er. acorde:
5	[Re# (Mib)]	[Mib (Re#)]	[Re#]
4	[Do#]---asciende 2ªm-----	[Re]-----	[Re]
3	[Si]-----asciende 2ªm-----	[Do]-----	[Do]
2	[La]-----	[La]----desciende 2ªm ---	[La]
1	[Sol]-----	[Sol]-----	[Sol]

De esta forma obtenemos las siguiente observaciones:

- La voz n° 5 se mantiene sin variar en toda la progresión con lo cual proporciona un "techo" interválico fijo.
- Las voces nos. 3 y 4 ascienden una 2ªm en la primera progresión, abriendo un espacio interválico en el centro del 2º acorde. Dicho espacio se podría considerar como una disminución de la tensión interválica. En la segunda progresión se mantienen sin cambios.
- La voz n° 2 se mantiene en la primera progresión pero descende una 2ªm en la segunda, incrementando el espacio sonoro central del 3er. acorde.
- Al igual que ocurre con la voz n° 5, la n° 1 se mantiene invariable en las dos progresiones, constituyendo en este caso un "suelo" interválico fijo. Esto nos permite comprobar que a pesar de que los límites superior e inferior de los acordes (es decir, sus límites interválicos) no cambian, sí lo hacen sus funciones de tensión-distensión. Se podría alegar que la apertura de un espacio interválico en el centro de los acordes no es razón suficiente para considerar un relajamiento en la tensión de los mismos (máxime cuando observamos que a la vez se produce un acercamiento de los miembros internos a los externos, con el consiguiente aumento de la tensión entre ellos e inversión de las funciones), y por ello se debe aclarar que se parte de una hipótesis de trabajo completamente subjetiva y abstracta que sólo tiene importancia en cuanto a que ayuda a elaborar un planteamiento teórico previo. Es obvio que se podrían haber invertido las funciones, pero esto *sólo cambiaría el planteamiento*, que no es lo más importante.
- Por último podemos observar que todos los movimientos interválicos que se producen para abrir progresivamente un espacio en el centro de los acorde son cromáticos (ascendiendo o descendiendo una 2ªm)

Sin embargo, éstas razones interválicas no son las únicas que permiten la diferenciación de las funciones asignadas a estos acordes en su estado original (sin llevar a un mismo centro tonal). Otros factores importantes serían:

- La posición de los acordes y sus inversiones.
- El hecho de que el 2º y 3er. acorde tengan implicaciones auditivas de la armonía tradicional: el 2º podría presentarse como una séptima de dominante sin fundamental; el 3º como un acorde mayor con séptima.
- La tendencia resolutive del 2º acorde hacia el 1º, jugando en esto un papel muy importante el bajo Sol en su descenso de 2ª m hacia Fa#, que permite asignar a estos dos acordes las funciones de puente desde la tensión, al 2º acorde, y de reposo, al 3º.

2.- Funciones de los tres acordes generadores de la armonía: estos acordes tienen dos funciones bien diferenciadas en la obra:

- En el preludio, el postludio y los interludios: aparecen estos acordes en "estado puro" como una presentación directa de la fuente armónica que va a generar el resto de la obra.
- En las secciones: manipulando de una determinada manera dichos acordes se obtiene una armonía determinada para cada una de estas secciones.

a.- **Preludio, interludios I y II, y postludio:** el tratamiento de la armonía en estas partes es bastante transparente y sencillo, para que nada entubie lo anteriormente expuesto. Estos elementos actúan como principales cohesionadores de la obra, razón ésta para que sean doblemente claros por lo menos en sus primeras apariciones.

b.- **Secciones I, II y III:** la fórmula empleada para determinar la armonía de cada una de estas partes se explica en los siguientes pasos (v. configuración armónica 1 y 2):

- Se extienden horizontalmente los tres acordes por separado, formando así tres escalas pentáfonas, tomando el bajo como punto de partida:

Escala 1er. acorde: Mib - Sol - La - Si - Do#

Escala 2º acorde: Sol - Lab - Do - Re - Fa

Escala 3er. acorde: Fa# - Sol# - La - Do# - Re

- Se determinan cinco modos o inversiones posibles sobre cada una de las escalas:

Escala 1 (1er. acorde):

Modo 1: Mib - Sol - La - Si - Do#

Modo 2: Sol - La - Si - Do# - Mib

Modo 3: La - Si - Do# - Mib - Sol

Modo 4: Si - Do# - Mib - Sol - La

Modo 5: Do# - Mib - Sol - La - Si

Escala 2 (2º acorde):

etc... (v. configuración armónica 1)

3.- Tomando como punto de partida la posición original de cada acorde, se transporta un modo de cada escala a una voz del acorde. Es decir, en el acorde nº 1, la voz 1 (el bajo Mib) corresponde al modo 1, la voz 2 (Sol) al modo 2 (transportado a Sol), etc. Con esto obtendremos la armonización de las tres escalas básicas (modo 1):

(v. configuración armónica 2)

que se corresponderán con sus respectivas subsecciones de la siguiente manera:

Sección I = armonización 1

Sección II = armonización 2

Sección III = armonización 3

4.- Funciones tonales²: para determinar dichas funciones se ha partido de la siguiente reflexión: para que exista una jerarquía entre una serie de elementos cualquiera, algunos de éstos deben diferenciarse de los otros sea cual sea esta diferencia. El predominio de unos elementos sobre los otros hará que estos últimos cobren mayor relieve y por tanto se conviertan en principales. Por lo tanto se escogerán como grados primarios aquellos que, por sus características, presenten una diferencia sustancial con el resto y estén en minoría. La tónica se establecerá sobre el primer grado que es el que contiene el acorde generador.

Escala 1:

Tónica = I

Principal = II. Contiene todas las notas del I en distinto estado armónico (5ª inversión). Por tanto, la única manera de diferenciarlos será mantener estado original.

Secundarios = III, IV y V. Los tres contienen duplicaciones.

² el hecho de hablar de un concepto como centro tonal puede inducir a error. Soy plenamente consciente de que una organización armónica como la planteada no sólo no lleva implícita una concepción acústico-tonal, sino que se opone a ella. El concepto tradicional de centro tonal, si es que se pretende, sólo se conseguirá por otros medios (continua recurrencia a dicho centro, duplicaciones, etc.). El objetivo que se persigue está muy lejos de querer plantear un descubrimiento acerca de un hipotético y novedoso concepto de tonalidad, y más lejano aún de quererlo demostrar teóricamente. Sigue siendo tan sólo una propuesta de trabajo que puede representar un reto (a veces casi un juego) que el compositor se propone y que, en cierto modo, le sustenta para no sentirse perdido. Así, al hablar de centro tonal hay que tener en cuenta de antemano que el resultado sonoro de esta organización armónica va a ser completamente atonal (cosa que por otro lado no me importa, ni me deja de importar) si no se impide con otros medios.

Escala 2:

Tónica = I

Principal = III. Por afinidad con la tónica, ya que contiene 3 sonidos comunes con ésta. Además, hay una duplicación que actúa como sensible superior de la tónica.

Secundarios = II, IV y V.

Escala 3:

Tónica = I

Principales = III y IV. En este caso no se puede cumplir lo expuesto en 4.- ya que existe igualdad numérica entre primarios y secundarios. La elección se basa en que el III y el IV tienen unas características similares: los dos contienen la tónica, 3 sonidos comunes con ella, y una duplicación entre sus notas.

Secundarios = II y V.

Estos ejes tonales servirán para establecer, de una manera similar a la tonalidad tradicional, una polarización en la que los acordes primarios y la tónica tengan una función de ejes estructurales, mientras que los secundarios sirvan para imprimir variedad a las progresiones.

C.- Tonalidad: La tonalidad del preludio, los interludios y el postludio queda implícita en la progresión de los tres acordes, es decir no hay tonalidad propiamente dicha, sino unas funciones armónicas que se miden al ser expuestas.

La tonalidad de las secciones responde a la organización armónica antes expuesta, derivada de la progresión generadora (v. a. nota 2). Por tanto sería:

Sección I = Tónica acorde 1

Sección II = Tónica acorde 2

Sección III = Tónica acorde 3

D.- 3er. Nivel formal (microforma): no hay un plan precomposicional de motivos para la construcción temática.

ANÁLISIS

A = Preludio [comp. 1 a 40]:

1.- Estructura formal: responde a un planteamiento a - b - a'

a = hasta el comp. 12

b = desde el comp. 13 hasta el 23

a' = desde el comp. 24 hasta el 40

2.- Armonía: como se ha dicho en el planteamiento precomposicional, la armonía de esta parte corresponde a la progresión de los tres acordes generadores:

Acorde 1 = hasta la cesura de a (comp. 11)

Acorde 2 = desde la cesura de a (inclusive) hasta el final de b, en cuyos comp. 20-21 se produce la modulación al tercer acorde.

Acorde 3 = desde el final de b (comp. 21) hasta el final de a (comp. 38)

3.- Construcción microformal: bastante libre; con un motivo predominante (expuesto por la flauta al comienzo y por dos veces), y que sufre algún desarrollo posteriormente.

B = Sección I (Ante el mar) [comp. 41 a 63]:

1.- Estructura formal: responde a un a - a'

Subsección a = desde el comp. 41 al 50

Subsección a' = desde el comp. 51 al 63

2.- Armonía: a pesar de la escritura claramente contrapuntística se pueden distinguir las siguientes progresiones:

En a = **I - IV - II - V - I**

En a' = **I - V - IV - (V sin fund.) - II - V - III - I ? - I - II - I**

Subsección a:

I = comp. 41

IV = comp. 43

II = comp. 44 (como anacrusa hacia V, que se podría interpretar como una cadencia rota)

V = comp. 45

I = comp. 46 a 49

Subsección a':

I = 1ª y 2ª parte comp. 51

V = 3ª parte comp. 51 y comp. 52

IV = comp. 53

(V sin fundamental) = última parte comp. 53 (como anticipación) y 1ª parte comp. 54

II = 2ª parte comp. 54

V = 3ª parte comp. 54 y comp. 55

III = comp. 56

I ? = comp. 57

I = comp. 58

II = comp. 59 y 60

I = comp. 61 a 63

3.- Construcción microformal: el motivo que genera esta sección es expuesto por el piano al principio del comp. 41 y contestado por la flauta en ese mismo comp. Se ha procurado mantener un criterio de continua variación rítmica y articulatoria, lo que produce esa inestabilidad que sugiere el texto. Además, esta irregularidad en el ritmo está equilibrada en los aspectos binario y ternario (al menos en a y parte de a'), ya que las contestaciones de un instrumento a otro, tratan de ser complementarias en esta cuestión (cuando una finaliza un motivo en ritmo binario, la otra le contesta en ternario, y viceversa). Por último, decir que la sensación estática que se ha querido conseguir viene dada en parte por una escritura básicamente puntillista (con gran importancia de las pausas), en parte por la construcción en diálogo entre los dos instrumentos, y en parte por el continuo cambio dinámico (sólo en lo que se podrían denominar cadencias -comp. 47 a 49, 58 a 60 y 63-, aparecen los dos instrumentos simultáneamente). Se podría también observar una estrecha relación entre el motivo (en el piano) que constituye esta cadencia, y el de los comp. 19 a 21 del preludio.

A' = Interludio I [comp. 64 a 98]:

1.- Estructura formal: puede considerarse como un a - b - a'

a = desde el comp. 64 hasta el 77

b = desde el comp. 77 hasta el 84

a' = desde el comp. 84 hasta el 98

2.- Armonía: la progresión de los tres acordes generadores se produce de la siguiente manera:

Acorde 1 = desde el comp. 64 hasta el 70

Acorde 2 = desde el mordente del comp. 70 hasta la modulación hacia el acorde 3 que se produce a partir de la última parte del comp. 77 (al comienzo de b). Esta modulación se prolonga al repetirse el diseño dos veces más, hasta el comp. 81 donde acaba, pasándose por tanto al acorde 3.

Acorde 3 = desde el comp. 81 hasta el final de a' (comp. 98)

3.- Construcción microformal: casi todo el material motivico está extraído del preludio. La frase con que la Fl. inician a y a', son una variación desarrollada del comienzo de la obra. Asimismo, la respuesta del piano (comp. 68) -en la m. izq.- proviene de la aumentación del motivo de los comp. 11 y 12 del preludio, y de la aumentación e inversión -en la m. der.- del mismo motivo. Este motivo, sometido a variación, va a constituir también el material de b, así como de buena parte del interludio (sobre todo en el piano).

Otro motivo importante, que resulta como un eco articulatorio de la sección I, es el mordente de dos notas que aparece por primera vez en el comp. 69, y que -después de aparecer repetidamente actuando como un freno en el discurso- cierra el interludio sobre un Do# tenido que produce una ansiada sensación de reposo.

C.- Sección II (Azul) [comp. 99 a 138]:

1.- Estructura formal: la sección está dividida en un a - b - a, constando el primer a de dos periodos a1 y a2, y el segundo a sólo de a1.

a = del comp. 99 al 115
a1 = del comp. 99 al 106
a2 = del comp. 107 al 115
b = del comp. 116 al 125
a (a1) = del comp. 126 al 138

2.- Armonía: en esta sección se pueden distinguir dos niveles armónicos diferentes: uno, formado por progresiones de los acordes (generalmente partidos) de la armonización 2, y otro, por el uso melódico de un determinado modo de los que se han utilizado para generar la armonía (es decir, el uso escalístico de una de las voces que componen la armonización 2. Véase configuración armónica 2). Así, estos dos niveles se irán intercambiando de un instrumento a otro hasta coincidir en distintos puntos en un mismo nivel (el puramente armónico).

En a1:

Piano = construcción según la armonización 2: V - I - IV - III - V - I - II

V = comp. 99 (con Do como nota extraña)
I = comp. 100
IV = comp. 101 (con Reb como anticipación de III)
III = comp. 102
V = comp. 103
I = comp. 104-105
II = comp. 106 (con Do como nota extraña)

Flauta = construcción según el modo 1 (voz 1): comp. 99 al 105

En a2:

Piano = construcción según los modos 5=1, 3 y 4 (voces 5/1, 3 y 4)

modo 5=1 = comp. 107-108

modo 3 = comp. 109-110

modo 4 = comp. 111 a 115 (con Re como nota extraña en la primera parte de los comp. 111 y 114; La al final del comp. 114; y Fa en el comp. 115)

Flauta = construcción según la armonización 2: **III** - V - II - **III** - IV

III = comp. 107 (con Sib como anticipación de V)

V = comp. 108-109 (con Mi como nota extraña y Mib como anticipación de II)

II = comp. 110

III = comp. 111 (con Fa# como retardo de II, y la apoyatura Sib como nota extraña)

IV = comp. 112

En b:

Piano = construcción según los modos 1 y 4 (voces 1 y 4)

modo 1 = comp. 116-117

modo 4 = comp. 118 (con Fa como anticipación del modo 1; y Sol, Lab del mordente de tres notas, también como anticipación del modo 1)

modo 1 = comp. 119

En los comp. 120-121 hay una confluencia de las antes descritas entre las dos técnicas armónicas, y por tanto de los dos instrumentos en ellas. De esta forma el piano pasa a estar regido por el grado IV de la armonización 2 (mientras que la flauta está en el grado I, pudiéndose considerar como una poliarmonía formada por los dos instrumentos).

A partir del comp. 120 y hasta el final de b, el piano está dirigido por la armonización 2:

IV = comp. 120-121 (con Fa como nota extraña)

III = comp. 122 a 125. En los comp. 122-123 confluyen los dos instrumentos en la misma técnica y en el mismo grado.

Flauta = construcción según la armonización 2: II - I - IV - I - **III**

II = comp. 116-117 (al final de este último el Fa es una anticipación de I)

I = comp. 118 y primera mitad del 119

IV = segunda mitad del comp. 119

I = comp. 120

III = comp. 122-123

nota extraña (Si) = comp. 124

En a (a1):

Piano = repetición casi literal de a1. Por tanto la construcción vuelve a estar dirigida por la armonización 2 (no se repite todo el análisis dado que es igual a a1, sólo el final): V - I - IV - **III** - V - I (final)

I (final) = comp. 131 a 138 (como se habrá podido deducir, las notas del modo 1 y del grado I son las mismas, produciéndose otra confluencia entre técnicas que -dicho sea de paso- ya ocurría en el primer a1).

Flauta = repetición literal, a la 8ª baja, de a1 hasta el comp. 132 (que se omite el Do) y en el final:

I = comp. 134 a 138

3.- Construcción microformal: la construcción temática surge de un material rítmico bastante reducido que se va alternando. Básicamente el material utilizado sería: grupo de tres corcheas; negra-corchea (con la variante: negra-silencio de semicorchea-semicorchea); y dos "híbridos" entre los anteriores: corchea con puntillo-semicorchea-corchea y corchea-corchea con puntillo-semicorchea. Además de utilizarse la aumentación en la parte del piano (comp.107 a 114) donde aparece otra fórmula rítmica: dos negras-dos corcheas (y su variante: dos negras-[corchea con puntillo-semicorchea]).

A'' = Interludio II [comp. 139 a 180]

1.- Estructura formal: esta parte es una variación desarrollada del preludio que abre la obra sin cambios en la forma: a - b - a'

a = desde el comp. 139 a la primera parte del 155

b = desde la segunda parte del comp. 154 hasta 165

a' = desde el comp. 166 hasta el 180

2.- Armonía: vuelve a repetirse la progresión de los tres acordes generadores de la siguiente manera:

Acorde 1 = desde el comp. 139 hasta la primera parte del 148

Acorde 2 = desde la segunda parte del comp. 148 hasta la modulación del 158 en la flauta (el piano ya ha pasado a la armonía del acorde 3)

Acorde 3 = desde el comp. 159 hasta el 180

3.- Estructura microformal: como se ha comentado anteriormente el material proviene del preludio, siendo aquí desarrollado sobre todo por extensión de los motivos mediante repeticiones de los mismos.

Es interesante observar que en la entrada que hace el piano al principio de a (comp. 139), la anacrusa va aumentando su valor rítmico de semicorchea a corchea (pasando por corchea de tresillo), mientras que en el mismo lugar pero en a' (comp. 166), se invierte el proceso yendo esta vez de negra a semicorchea de tresillo (pasando por corchea, corchea de tresillo y semicorchea). De esta manera, el proceso resulta más largo ayudando así a la construcción del final de la parte.

El resultado sonoro de este interludio coincide con un estilo mucho más virtuosístico y

arrebatado que en las partes anteriores, sirviendo sobre todo como gran contraste con la siguiente sección.

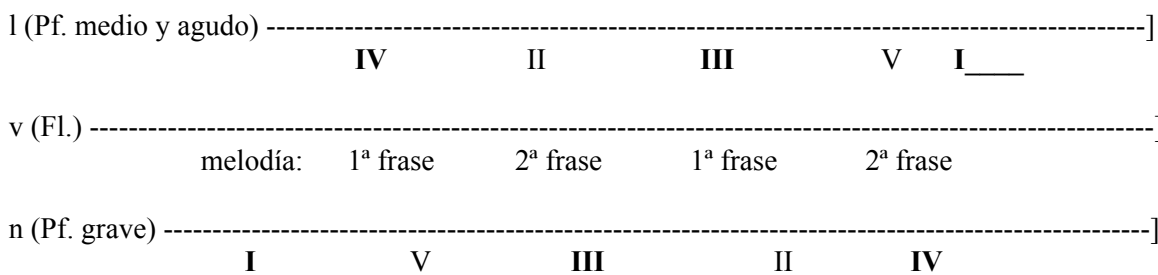
D = Sección III (Nocturno) [comp. 181 a 190]:

El planteamiento de esta sección es completamente distinto al resto de la obra. En este caso no sería demasiado útil hacer una separación clara entre estructura formal, armonía y construcción microformal ya que, explicando la concepción global de la parte, se entenderán mejor cada uno de sus elementos.

En el plano conceptual, se ha establecido una relación musical, y especialmente tímbrica, con el contenido literario. La presencia sin sorpresa de la noche está representada por la zona más grave del piano (n, en el esquema), que aparece desde el primer momento; la pérdida irremediable de la luz está representada por una melodía continua en la flauta (y cantada a la vez por el/la flautista.) que se repite en dos octavas distintas (l, en el esquema); y el piano en las zonas media y aguda se encarga de representar a los seres vivos que contemplan como cae la noche (v, en el esquema), en contrapunto con el resto.

Nota: la melodía continua de la flauta está extraída casi literalmente de un fragmento del *Orestes* de Eurípides.

En el plano armónico, la correspondencia con la armonización 3, se lleva a cabo de la siguiente forma: la zona grave del piano hace una progresión que contiene todos los grados de dicha armonización dispuestos de esta manera: **I - V - III - II - IV**, y las partes aguda y media hacen una retrogradación de la progresión: **IV - II - III - V - I** (formándose una relación poliarmónica entre las dos líneas), que establecería una confluencia en el acorde primario central. Por tanto el esquema global quedaría así:



Esta sección aparece sin compasear ya que un cambio continuo de compás creo que estorpecería el sentido del discurso. Sí he creído oportuno hacer una división (con línea de compás) que sirviese de indicación a las sucesivas entradas y periodos.

A''' = Postudio [comp. 191 a 236]

Esta sección es una reexposición (algo variada) del preludio con que comienza la obra. Su análisis es similar a éste, por lo que no considero necesario el detallarlo.

Copyright © Sergio Blardony, 1995