

El sueño de Ybd'laron

Conjunto instrumental

© Sergio Blardony

PROPUESTAS GENERALES

El planteamiento externo que va a dar lugar a la obra, mediante su transformación al plano musical, consiste en la descripción del proceso que se produce al pasar del plano onírico al plano consciente de la vigilia. Por tanto, el objetivo en la descripción de una serie de elementos distorsionados y en apariencia carentes de significado lógico, su paulatina clarificación y contextualización hasta la llegada del plano consciente donde cobrarán categoría de realidad.

La traslación al plano musical de esta idea consistiría en la presentación de una serie de elementos en un estado aparentemente absurdo e inconexo que, conforme avanzase la obra, fueran tomando forma hasta una sección final donde se presentarían de una manera "legible" y dieran sentido al proceso. Es importante conseguir un grado de sutileza suficiente como para permitir la comprensión, a posteriori, del juego psicológico que se propone sin que los elementos sean demasiado obvios. Es decir, al comienzo de la obra los elementos deberán ser lo bastante oscuros e impenetrables como para dar la sensación de irrealidad que se produce en los sueños, pero a la vez tener características que permitan su identificación cuando aparezcan en su estado "normal".

El resultado (que no el proceso, como se verá más adelante) constructivo de la composición será opuesto al tradicional, donde los elementos son expuestos de una manera más o menos clara para luego ir perdiendo su forma primitiva como consecuencia de los procedimientos de desarrollo a que son sometidos. Así, siempre desde el punto de vista del resultado, se podría considerar este tipo de discurso musical que se pretende, como una inversión de las funciones lógicas del discurrir clásico, pero manteniendo la premisa de la legibilidad por medio de su revelación final.

En cuanto al proceso constructivo, creo que debería seguirse un orden inverso al resultado. Es decir, elaborando primero la sección "legible" para luego ir oscureciéndola hasta la parte más impenetrable. Desde luego se podría proceder al revés (elaborando elementos absurdos, por ejemplo producto de algún procedimiento de azar, para después dotarlos de significado lógico) pero creo que dificultaría el control del proceso, aunque constituiría un reto interesante.

Hay que decir que, al igual que ocurre en los sueños, lo que se podría llamar lógica del lenguaje no desaparece. Por lo tanto, la realización musical no debería responder a planteamientos de completo absurdo en el lenguaje, sino a la deformación de sus elementos creando nuevas realidades.

CARACTERÍSTICAS FORMALES:

A.- Macroforma 1er Nivel:

La obra estaría estructurada en tres grandes secciones o niveles:

- I. Sueño [*Paisaje onírico*]
- II. Entresueño [*La escalera de caracol*]
- III. Vigilia [*Vigilia*]

El resultado formal podría interpretarse como:

- I. Desarrollo sobre los elementos de III.
- II. Transición entre I y III (con los elementos de III).
- III. Exposición de elementos en estado primario.

B.- Macroforma 2º Nivel:

En el plano formal de cada una de las secciones se establecerían las siguiente premisas:

I. Sueño: la única conexión con la tercera sección estaría establecida en la microforma (motivos, etc.). Estos elementos microformales aparecerán en contextos opuestos o distintos a como se expondrán en la vigilia. Por supuesto el oyente, al no conocer esta tercera parte, asimilará como naturales estos contextos, pero esto es lo mismo que ocurre en los sueños, donde el durmiente no se cuestiona si lo que sueña es una realidad o no.

II. Entresueño: aquí la estructura formal de la vigilia (que es la única que aparecerá con claridad) debería quedar esbozada y clarificada progresivamente. Esto se puede conseguir introduciendo paulatinamente asociaciones de elementos principales con secundarios, formando bloques cada vez mayores, hasta reproducir casi exactamente el modelo original (vigilia). Esto daría como resultado que el/los último/s bloque/s de la segunda sección fueran similares a sus homólogos de la tercera, lo cual permitiría su reconocimiento posterior.

III. Vigilia: como se ha dicho antes sería conveniente que en esta sección, tanto la estructura como el contenido temático, fueran de una relativa sencillez discursiva para permitir su identificación y manipulación. Las posibilidades podrían ser:

- 1.- Una forma tradicional.
 - 2.- Una forma extraída de una estructura no musical (p. e. un poema o una representación plástica).
 - 3.- Una forma producto de una idea temática que controlaría todos los parámetros musicales. Esta manera de enfrentar la forma puede incluir o no, el control sobre hipotéticos centros tonales.
- 2.- Forma extraída de la palabra "VIGILIA" (que va a dar nombre a esta parte):
Descomponiendo la palabra en fonemas nos encontramos con cinco elementos que podemos asociar con periodos musicales (subsecciones):

V = Subsecc. 1

I = Subsecc. 2

G = Subsecc. 3
I = Subsecc. 4
L = Subsecc. 5
I = Subsecc. 6
A = Subsecc. 7

Además podemos hacer un primer análisis constatando la repetición por tres veces del fonema I, lo cual puede dar un resultado formal como:

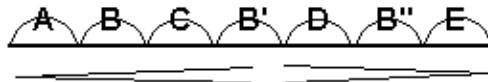
V = Subsecc. **A**
I = Subsecc. **B**
G = Subsecc. **C**
I = Subsecc. **B'** = **A - B - C - B' - D - B'' - E**
L = Subsecc. **D**
I = Subsecc. **B''**
A = Subsecc. **E**

que tiene un cierto parecido con la forma rondó, sólo que los estribillos se encuentran en el lugar de las coplas y viceversa. Es decir, la sección no se abriría y cerraría con dichas subsecciones cohesionadoras, sino que figurarían entre otras libres que no tendrían relación entre sí. Si esto plantease un problema de legibilidad (al no aparecer B, el principal elemento de cohesión, como primera referencia al oyente) podría articularse una solución consistente en hacer aparecer algún elemento de B en la primera subsección A, de forma más o menos velada.

Prosiguiendo el análisis podemos trazar una curva de entonación tomando la referencia del acento:



esto nos daría un punto climático situado en la subsección B', que podía llevar implícito el crecimiento dinámico:



este planteamiento tendría la siguiente interpretación:

Subsección: Mínimo dinámico: Máximo dinámico:

A	ppp	mp
B	p	mf
C	mf	f
B'	(libre)	ff (fff = clímax)
D	mf	f
B''	p	mf
E	ppp	mp

es decir, que no resultaría un crecimiento uniforme sino unos "picos" dinámicos que habría que respetar, lo cual permite una mayor riqueza expresiva. Si se observa en el gráfico la evolución de la

dinámica desde A hasta la subsección central B', podemos comprobar que los mínimos aumentan su intensidad produciéndose saltos entre los valores, mientras que los máximos se incrementan de forma uniforme y de uno en uno. Esto produce un estrechamiento progresivo del margen dinámico que se "libera" al llegar al centro formal, para luego irse ensanchando motivado por la simetría existente.

Asimismo podemos relacionar el diptongo I_A con una unión entre la sexta y la séptima subsección a modo de finale, en donde E podría constituir una coda conteniendo elementos de A, C y D:



Además, y desde el punto de vista tímbrico y articulatorio, las vocales podrían determinar el predominio de un timbre y las consonantes de otro. Así, una primera división instrumental quedaría:

- a) Grupo vocálico: cuerda
- b) Grupo consonántico: madera, metal, percusión

De la misma forma las características fonéticas de cada letra darían lugar a una transposición (parcialmente subjetiva) al plano instrumental:

- V:** Forma de ataque = brusco y percusivo
 Grupo instrumental predominante = perc. de membr. y lám., pizz., pf.
 Textura predominante = valores breves (puntillismo), stacc., sfzp, etc.
- I:** Forma de ataque = suave, en un breve cresc.
 Grupo instrumental predominante = cda.
 Textura predominante = valores largos (linealidad), legato
- G:** Forma de ataque = áspero
 Grupo instrumental predominante = metal
 Textura predominante = cuivré, trém., frull., tr., etc.
- I:** Igual al primer I
- L:** Forma de ataque = cresc.-dim.
 Grupo instrumental predominante = madera (con Cl. como principal)
 Textura predominante = libre (stacc.-legato)
- I:** Igual al primer I
- A:** Forma de ataque = suave, en un breve cresc.
 Grupo instrumental predominante = cda.
 Textura predominante = valores largos (linealidad), legato

La diferenciación entre las dos vocales que aparecen se haría mediante una transposición del concepto de densidad, en la acústica de los fonemas vocálicos, que se determina en función del grado de acercamiento entre los formantes de cada letra. Así, el fonema I tiene una menor densidad que el fonema A, ya que en el primer caso sus formantes se hallan muy separados y en el segundo bastante juntos. De esta forma se puede establecer una relación con la altura de los sonidos determinando que, para la subsección correspondiente a I, el predominio será de sonidos muy agudos y muy graves con un gran espacio entre ambos, y para la subsección correspondiente a A habrá un predominio de la zona tesitural media.

Cada grupo de características sonoras mencionadas para cada letra se pueden considerar como motivos tímbricos y articulatorios que actúan, de por sí, como elementos estructurales definitorios de cada parte.

Desde el punto de vista tonal podríamos establecer un centro (v. D.2.a.4, D.2.b y nota 2) para cada subsección partiendo de la siguiente relación de equivalencia entre el ciclo de 5as. y el alfabeto:

A = Do	Ñ = Re
B = Sol	O = La
C = Re	P = Mi
D = La	Q = Si
E = Mi	R = Fa#
F = Si	S = Do#
G = Fa#	T = Sol#
H = Do#	U = Re#
I = Sol#	V = La#
J = Re#	W = Mi# = Fa
K = La#	X = Do
L = Mi# = Fa	Y = Sol
M = Do	Z = Re
N = Sol	

lo cual daría el siguiente resultado:

LETRA	SUBSECCIÓN	CENTRO TONAL
V	A	La#
I	B	Sol#
G	C	Fa#
I	B'	Sol#
L	D	Mi# = Fa
I	B''	Sol#
A	E	Do

C.- Microforma:

I. Sueño: en este nivel los elementos serán presentados en su estado máximo de ilegibilidad (variaciones muy alejadas del motivo original). Sin embargo habrá que mantener algún punto de conexión con su forma original para su posterior comprensión. Estos puntos de conexión pueden ser:

- Asociaciones de parámetros musicales como p. e. timbre-altura, etc.

II. Entresueño: en esta sección se debe producir la transición entre el estado onírico y la vigilia. Por tanto el discurso se irá aclarando progresivamente, cumpliendo en cierto modo esta parte una función de transición hacia la tercera sección. El discurso puede ser articulado mediante:

- fragmentos temáticos en su estado más legible, distorsionados con otros elementos ajenos que produzcan grandes choques. Por supuesto, al principio, el predominio será de los elementos ajenos sobre los que quedarán sobreimpresionados los primeros como tenues expresiones fugaces, progresando a la inversa a medida que se acerca la tercera sección.

- En la parte más cercana a la vigilia, exposición de los elementos de una forma casi reconocible, interrumpidos por elementos extraños o bien por periodos de silencio.

III. Vigilia: en este nivel aparecerán los elementos en su forma más comprensible. Al igual que lo que ocurre con el tema en una forma como las variaciones, esta sección deberá estar construida de una manera relativamente sencilla y reconocible, siendo claramente moldeable (sin lo cual sería prácticamente inviable la construcción de las otras dos).

D.- Elementos constructivos de la Sección III, Vigilia:

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

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

que representan a su vez una relación con las tres etapas conceptuales por las que transcurre la obra:

- 1er. acorde: Sueño
- 2º acorde: Entresueño
- 3er. acorde: Vigilia

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

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 daría:

- 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 4ª añadida).
- 3er. acorde: mayor con séptima sobre Re (con 4ª añadida).

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 uno 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, no hubiera habido avance. 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 el grado de tensión 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:

Voz nº:	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 nº 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 2ª m 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 nº 2 se mantiene en la primera progresión pero desciende una 2ª m en la segunda, incrementando el espacio sonoro central del 3er. acorde.
- Al igual que ocurre con la voz nº 5, la nº 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 no varían, el movimiento interior produce unos cambios sustanciales que afectan a toda la formación sonora.
- 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 (quizá los más 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 van a tener dos funciones bien diferenciadas en esta Sección III:

- En las subsecciones B, B' y B'': manipulando de una manera determinada dichos acordes se obtendrá la armonía para cada una de estas subsecciones (que sólo respetará la cuerda, siendo los demás instrumentos casi siempre ajenos a ella, y produciéndose así una relación timbre-armonía. V. a., -en características formales de la Sección III- lo concerniente a la configuración tímbrica)

- En la subsecciones A, C, D y E: mediante un hecho observable se extraerán los motivos melódicos para la construcción de éstas.

a.- **Subsecciones B, B' y B''**: la fórmula empleada para determinar la armonía de cada una de estas partes se explica en los siguiente pasos (v. configuración armónica 1 y 2):

1) 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

2) 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 de cada escala):

(v. configuración armónica 2)

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

Subsección B = armonización 1

Subsección B' = armonización 2

Subsección B'' = 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 su estado original.

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

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, 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.

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 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.

b.- **Subsecciones A, C, D y E:** para estas subsecciones se utilizarían elementos derivados de los acordes generadores, sólo que esta vez en el plano exclusivamente horizontal. Para ello se pueden extraer las sucesiones melódicas que van implícitas en las progresiones de los acordes, asignando cada voz a una subsección de III. Hay que aclarar que este grupo de subsecciones hace un total de cuatro, y las voces que forman la armonía son cinco. Sin embargo, podemos observar como las voces 3 y 4 se mueven paralelamente por 3as. M. Esto nos permite considerar a dichas voces como un motivo único.

La asociación de subsecciones con los motivos quedaría así:

Subsección A	= voz 5	= Sucesión 1	} Motivo 1
Subsección C	= voz 4 y 3	= Sucesión 2	} Motivo 2
Subsección D	= voces 2	= Sucesión 3	} Motivo 3
Subsección E	= voz 1	= Sucesión 4	} Motivo 4

El planteamiento armónico será mucho más libre que en el grupo de subsecciones formado por B. El concepto de centro tonal (para cumplir la planificación establecida al hablar de los aspectos macroformales del 2º nivel) será muy distinto al descrito para las subsecciones B, B' y B". En este caso consistirá en establecer dicho centro predeterminado en el centro temporal de cada una de las subsecciones. La manera de alcanzar y alejarse del centro tonal estará basada en un aumento de la densidad tonal mediante la acumulación progresiva de la nota elegida como central, conforme a las proporciones marcadas por la serie de Fibonacci. Por ejemplo:

i = inicio del proceso
C = centro del proceso (centro tonal)
f = final del proceso

Nº de veces: 1 1 3 5 8 13 8 5 3 1 1
i ----- **C** ----- f

Por supuesto en los puntos i y f dicha nota no aparecerá.

Esto se dará en el caso de A, C y E. En el caso de D sólo se producirá el proceso de acercamiento y ariibada al centro tonal.

ANÁLISIS

III. VIGILIA

Macroestructura: además de lo expuesto anteriormente acerca del plano macroestructural (v. características formales), esta sección está regida -desde el punto de vista temporal- por la serie de Fibonacci, utilizada de la misma manera que se ha descrito al hablar de centros tonales en D.b. Así, dicha serie va a determinar el valor temporal (en segundos) de la siguiente manera:

Asignación numérica: 1 = 30" aprox.

	<u>Subsección:</u>	<u>Proporción:</u>	<u>Total min./seg.:</u>	<u>Valores reales:</u>
	A	1	30"	34"
	B	1	30"	36"
	C	2	1'	1'
Centro temporal =	B'	3	1.30"	1.32"
	D	2	1'	1.03"
	B''	1	30"	36"
	E	1	30"	22" (+Coda=32")

Esta forma de utilizar la serie de Fibonacci produce una simetría, que también se da en otros planteamientos previos, en cuyo centro se encuentra B'.

A = Subsección 1 (34")

a.- Estructura formal: a - a' (A1 - A2)

A1: Desde el comp. 1 hasta el 12

A2: Desde el comp. 13 hasta el 21

c.- Construcción microformal y tonalidad: como se ha comentado en D.b. en esta subsección se ha trabajado con el Motivo interválico 1 = M1. Éste consta de un movimiento de 2ªM descendente y de otro de 3ªm ascendente que va a aparecer, de forma literal, en los siguientes lugares:

Comp. 2-3 [Timb.]

Comp. 3-4 [Pf.]

Comp. 4-5 [Ob.]

Comp. 5-6 [Pf.]

Comp. 10-11 [Ob. y Fl.]

Comp. 14-15 [Fl.]

Comp. 17-18 [Vla pizz.]

Comp. 19 [Fl. y Pf.]

Comp. 20 [Fl.]

y en forma variada en los siguientes:

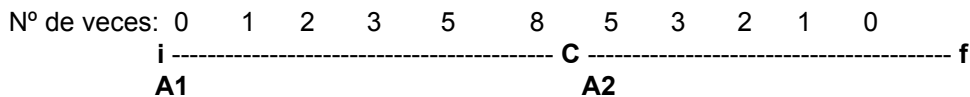
- Comp. 8 (1ª mitad) [VI. I-II] Cambio de 8ª en la segunda nota
- Comp. 8 (2ª mitad) [VI. I-II] Cambio de orden en las notas
- Comp. 8-10[Pf.] Cambio de orden en las notas
- Comp. 19 [Cl.B.] Retrogradado (1ª mitad del seisillo); cambio de orden (2ª mitad del seisillo)
- Comp. 15 [=b.] Incompleto (falta el Sol) y con cambio de orden
- Comp. 15 a 17 [T. Bells] Retrogradado

asimismo, el motivo aparece como suma de tres voces instrumentales en:

- Comp. 1 a 4 [Fl.-Trp.-VI. I] Cambio de orden
- Comp. 8 [Trp.-Trbn.] Por coincidencia armónica parcial
- Comp. 11 [CB.-Vla (arm)-VI. II (La#=Sib)] Por coincidencia armónica
- Comp. 17 [Trp.-Trbn.-T.Bells] Por coincidencia armónica

Desde el punto de vista tonal y conforme a lo expuesto en D.b. el análisis sería:

i = inicio del proceso
C = centro del proceso (centro tonal)
f = final del proceso



1) proceso de acercamiento a C desde i:

- Comp. 1: La# (Sib) = 0
- Comp. 2-3: La# (Sib) = 1 [Trp.]
- Comp. 4: La# (Sib) = 2 [Pf. y Fl.]
- Comp. 6-7: La# (Sib) = 3 [CB., Vc. y Vla. pizz.] En forma desplegada
- Comp. 8: La# (Sib) = 5 [Trp., Trbn., Pf., VI. I-II] En forma desplegada

2) arribada al centro tonal = centro temporal (18" de 34") (= centro formal):

- Comp. 10-11: La# (Sib) = 8 [Fl., Ob., Cl.B., Vibraf. (2), Pf., VI. II (tr), Vc. (pizz.)] En forma parcialmente desplegada

3) proceso de alejamiento de C hacia f:

- Comp. 13 y 1er. tercio de 14: La# (Sib) = 5 [Pf., Fl., VI. I, Cl.B., CB. (col legno batt.)] En forma desplegada
- Comp. 14, 3er. tercio: La# (Sib) = 3 [VI. I (proviene del paso anterior), Pf., Ob.] En forma parcialmente desplegada
- Comp. 17: La# (Sib) = 2 [Vla., Vc. (pizz.)]
- Comp. 19: La# (Sib) = 1 [Pf.]
- Comp. 20-21 (f): La# (Sib) = 0

La serie de Fibonacci también ha sido utilizada para la construcción rítmica. La forma en que esto se ha llevado a cabo es la siguiente:

La perc. (parte que lleva el mayor peso estructural en esta subsección) tiene una rítmica que, partiendo de la asignación 1 = 1 negra, se rige por las proporciones de la serie de Fibonacci: 1, 2, 3, 5. (para el proceso de acercamiento al centro) y, su inversión, 5, 3, 2, 1 (para el de alejamiento).

Es decir, que en el primer caso (acercamiento) el Timb. (doblado por otros instrumentos) va a golpear cada 1, 2, 3 y 5 negras; y en el segundo caso (alejamiento) las T.Bells (también dobladas) van a golpear cada 5, 3, 2 y 1 negras. Por supuesto esto se corresponde con la estructura formal A1-A2 o más bien la determina.

También en un aspecto menor se da esta misma construcción rítmica: es el caso del comp. 8, donde la figuración de los VI. I y II se rigen por el mismo sistema (sin la forma retrogradada) sólo que el valor de referencia es 1 = semicorchea.

B = Subsección 2 (36")

a.- Estructura formal: a - a' (B1 - B2)

B1: desde el comp. 22 hasta el 32

B2: desde el comp. 33 hasta el 41

También se podrían analizar los comp. 33-34 como la primera presentación de un motivo que va a tener bastante relevancia en otras subsecciones B, en cuyo caso la estructura sería: a - b - a' (B1 - B2 - B3)

B1: desde el comp. 22 hasta el 32

B2: Motivo 2 de B = M2[B] = comp. 33-34

B3: desde el comp. 35 hasta el 41

b.- Armonía y tonalidad: conforme a la organización armónico-tonal descrita en D (elementos constructivos de la sección III) se dan las siguientes progresiones:

B1: (III?) - I - II - (V?) - III - II

B2: Motivo libre (sobre la escala de tonos enteros)

B3: I - III - (IV) - II - V - I

B1:

(III?) = comp. 22

I = comp. 23-25

II = comp. 26

(V?) = comp. 27

III = comp. 28-29

II = comp. 30-32

B2: comp. 33-34

B3:

I = comp. 35

III = comp. 36

(IV) = 1er. y 2º tercios del comp. 37

II = 3er. tercio comp. 37 y comp. 38-39

V = comp. 40

I = comp. 41

Nota: es importante para la comprensión del análisis recordar que, como se ha dicho en D.2, la armonía de las subsecciones B (según la configuración armónica del planteamiento precomposicional) sólo será respetada -y no en todo momento- en la cuerda, teniendo los otros instrumentos un papel de oposición -tampoco siempre respetado- a dicha armonía.

c.- Construcción microformal: se pueden distinguir tres motivos básicos:

- el que abre la subsección en el comp. 22 (para mejorar la comprensión se omite la caída - en parte fuerte- del motivo, comp. 23) [Vc.] = M1[B]
- el ya mencionado antes de los comp. 33-34 [Pf.] = M2[B] (que podría considerarse como un derivado lejano de M1[B])
- y el arabesco del comp. 25 [Vla.] = M3[B]

que aparecen de forma literal en:

- M1[B]:
 - Comp. 22 [Vc.]
 - Comp. 35 [Vc. y CB.]
- M2[B]:
 - Comp. 33-34 [Pf.]
 - Comp. 36-37 [Vibraf.]
- M3[B]:
 - Comp. 25 [Vla.]
 - Comp. 38 [Cl. y Vla.]

y de forma más o menos variada en:

- M1[B]:
 - Comp. 23-24 [VI. I] por cambio de dirección de la 3ª nota
 - Comp. 23-24 [Vla.] por cambio interválico de su 2ª nota y omisión de la 3ª
 - Comp. 25-26 [VI. II] por inversión, cambio interválico y disminución
 - Comp. 27 [Vc.] por omisión de la 3ª nota e inversión del 1er. intervalo
 - Comp. 29-30 [VI. I] bastante alejado del original (valores igualados y partidos)
 - Comp. 29-31 [VI. II] vale lo dicho para el anterior
 - Comp. 36-37 [VI. I y Vla.]
 - Comp. 38 [VI. II]
- M3[B]:
 - Comp. 41 [C.Ing. y Vla.] por cambio en la dirección

C = Subsección 3 (1')

a.- Estructura formal: a - b - a' (C1 [C1a - C1b] - C2 - C3)

- C1 = C1a: comp. 42-52
- C1b: comp. 53-66
- C2 = comp. 67-89
- C3 = comp. 90-102

b.- Armonía: no hay un sistema armónico preestablecido, sino que será la propia construcción motivica la que determine el resultado de este parámetro.

c.- Construcción microformal: como se ha comentado en D.b. en esta subsección se ha trabajado con el Motivo interválico 2 = M2. Éste consta de un movimiento de 2^am descendente y de otro de 2^am ascendente -como una bordadura- que, siempre de forma invertida, aparece en los siguientes lugares:

Comp. 42-43 [Pf. y Trbn.]
 Comp. 43 [Trp.]
 Comp. 44-45 [Perc.]
 Comp. 49-50 [Trbn.]
 Comp. 50 [Trp.]
 Comp. 51-52 [Perc.]
 Comp. 53-54 [Pf. y Trbn.]
 Comp. 54 [Trp. y Vc.]
 Comp. 54-55 [Vla.]
 Comp. 58 [Vc. y Vla.]
 Comp. 65-66 [Cl.]
 Comp. 90-91 [Ob.]
 Comp. 91 [Fl.] (en su forma original)
 Comp. 92 [Cl.]
 Comp. 93-94 [Pf., Trbn. y Trp.] (en su forma original e invertido)
 Comp. 96 [Vi. I-II] (en su forma original e invertido)
 Comp. 100 [Fl. y Glockpl.] (en su forma original e invertido)

y de forma variada en:

Comp. 55 [Vi. II] por disminución
 Comp. 60-61 [Trbn. y Trp.] cambio de orden de sus notas y cambio de 8^a
 Comp. 68-69 [Fl.] por ampliación (forma original)
 Comp. 69-70 [Ob.] por ampliación
 Comp. 70 [Cl.] cambio de valores
 Comp. 70-71 [Ob.] por ampliación, cambio de orden de sus notas y cambio de 8^a
 Comp. 71 (2^a mitad)-72 [Fl.] por ampliación
 Comp. 83 (4^a corchea)-84 [Pf.] por ampliación, cambio de orden en sus notas y cambio de 8^a
 Comp. 86, 88 y 89 [Pf.] por disminución

El peso estructural de C1 lo lleva el Pf. que está regido por la serie de Fibonacci de dos forma distintas: en la primera, la tercera nota del motivo (parte fuerte) va a entrar cada 8, 5, 3, 2 y 1 negras (es decir, la serie retrogradada); y en la segunda, se van a ir añadiendo notas -con valor de semicorchea- al motivo (siempre por la cabeza de éste y con una relación de 2^am o 7^aM) en la proporción marcada por la serie en su forma original. Esto último dará el siguiente resultado:

C1a (Pf.):

<u>Nº de notas que se añaden:</u>	<u>Comp.:</u>
0	42
1	46
2	49
3	50

En el caso de C1b la base estructural es una repetición casi literal de C1a.

Este mismo sistema se da en la percusión en C2b:

	<u>Nº de notas que se añaden:</u>	<u>Comp.:</u>
C1a (Perc.):	0	(44 y 51)
C1b (Perc.):	1	55
	2	62

También se da un proceso algo parecido en las corcheas que cierran las partes melódicas de la Fl. y el Ob. (entre los dos instrumentos) en C2. En este caso la serie controla la cantidad de estas figuras:

- Comp. 70: Fl. = 2 corcheas
- Comp. 70 (última corchea)-71: Ob. = 3 corcheas
- Comp. 73-74: Fl. = 5 corcheas

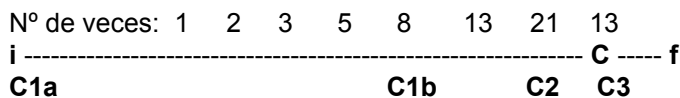
y de manera superpuesta (sumándose al proceso el Cl.) en:

- Comp. 76-77:
 - Fl. = 2 corcheas
 - Ob. = 3 corcheas
 - Cl. = 5 corcheas

Asimismo, en C3, la serie de Fibonacci se ha utilizado para la determinar las entradas de la tercera nota del motivo, de forma similar a C1 pero con la serie en su sentido original: cada 1, 2, 3, 5 y 8 negras.

Desde el punto de vista tonal el proceso seguido es algo diferente al de la subsección A. El esquema es el siguiente:

- i = inicio del proceso
- C = centro del proceso (centro tonal)
- f = final del proceso



En el proceso de acercamiento al centro tonal se ha seguido un procedimiento similar al empleado en la subsección A (cuando el motivo aparezca como una bordadura sobre la nota elegida como el tono principal, se contará como 1 y no como 2):

- Comp. 42: Fa# (Solb) = 0
- Comp. 43: Fa# (Solb) = 1 [Cl.]
- Comp. 44: Fa# (Solb) = 2 [Cl. (proviene del paso anterior) y Fl. en Sol]
- Comp. 48-50: Fa# (Solb) = 3 [VI.I, Fl en Sol y Trp.]
- Comp. 51-52: Fa# (Solb) = 5 [Trp. (proviene del paso anterior), Pf. y Fl en Sol]
- Comp. 54-56: Fa# (Solb) = 8 [Pf., Trp., Vc., VI.II y Ob.]
- Comp. 58-63: Fa# (Solb) = 13 [Vc., Vla., Cl., Fl. y Pf.]

En el proceso de arribada al centro tonal (aparición de Fa#, 21 veces según la progresión de la serie) se ha considerado el total de veces que aparece la nota principal en C2 (contando las bordaduras y los cambios de 8ª como 1):

Comp. 68: 1ª vez [Ob.]
Comp. 69: 2ª vez [Cl.]
Comp. 70: 3ª y 4ª veces [Fl. y Cl.]
Comp. 70-71: 5ª vez [Ob.]
Comp. 72: 6ª vez [Cl.]
Comp. 73: 7ª vez [Vc.]
Comp. 74: 8ª y 9ª veces [Pf. y Ob.]
Comp. 75: 10ª y 11ª veces [Cl. y Fl.]
Comp. 76: 12ª vez [Fl.]
Comp. 80: 13ª, 14ª y 15ª veces [Fl., Ob. y Cl.]
Comp. 81: 16ª y 17ª veces [Trbn. y Vl.I]
Comp. 83: 18ª vez [Pf.]
Comp. 86: 19ª vez [Vl.I]
Comp. 88: 20ª y 21ª veces [Pf. y Trbn. (punto de partida del gliss.)]

Por último, en el proceso de alejamiento del centro tonal (que corresponde a C3) se ha seguido la misma fórmula descrita para la arribada. Este distanciamiento del centro tonal es de un solo paso, al contrario de lo que ocurría en la subsección A en donde se volvía al estado inicial (es decir a tono principal = 0). En este caso el valor numérico empleado como final de la subsección es 13:

Comp. 90-91: 1ª vez [Ob.]
Comp. 91: 2ª vez [Fl.]
Comp. 92: 3ª vez [Cl.]
Comp. 93-94: 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª y 9ª veces [Trp., Trbn. y Pf.]
Comp. 96: 10ª y 11ª veces [Vl.I-II]
Comp. 100: 12ª y 13ª veces [Fl. y Glockpl.]

B' = Subsección 4 (1.32"):

a.- Estructura formal: a - b - c (B' 1 - B' 2 - B' 3)

B' 1: Desde el comp. 103 hasta el 122 (este periodo es similar a su homólogo B1)
B' 2: Desde el comp. 123 hasta el 138
B' 3: Desde el comp. 139 hasta el 164

b.- Armonía y tonalidad: conforme a la organización armónico-tonal descrita en D (elementos constructivos de la sección III) se dan las siguientes progresiones:

B' 1: (II?) - I - V - II / IV - ? (libre) - III - I - III - I - ? (libre)
B' 2: periodo modal (v. configuración armónica 1) donde los dos Vl. hacen un contrapunto con cambios continuos de modo, coincidiendo en algún momento:
Vl. I = Modos: 1/5 - 2 - 4 - 2 - (IV - I - V *)
Vl. II = Modos: 2 - 1/5 - 4 (I - V *)
(*) aquí hay una preparación para el periodo armónico que viene (B' 3). También hay un cluster con otros instrumentos del comp. 134 al 136.
B' 3: I - V - IV - III - V - IV - I

B' 1:

(II?) = comp. 103
I = comp. 104-107
V = comp. 108-109
II / V = comp. 110-111 (Vls.: II, VIa.-Vc.: V)
? (libre) = comp. 112
III = comp. 113
I = comp. 114-117
III = 1er. tercio comp. 118
I = 2º y 3er. tercios comp. 118
? (libre) = comp. 119-122

B' 2:

VI. I:
Modo 1/5 = comp. 123-124
Modo 2 = comp. 125-126
Modo 4 = comp. 127 (con Mi como nota de paso)
Modo 2 = comp. 128-132
IV = armonía desplegada = comp. 133-134
I - V = armonía (con VI.II) y participación en el cluster por 2ªm de los demás instrumentos (como duplicación en I y como complementación en V) = comp. 135-136

VI. II:
Modo 2 = comp. 124-125
Modo 1/5 = comp. 126, 130 y 1ª parte del 131
Modo 4 = 2ª parte comp. 131 y 132
I - V = armonía (con VI.I) y participación en el cluster por 2ªm de los demás instrumentos (como duplicación en I y como complementación en V) = comp. 135-136

B' 3:

I = comp. 139-141
V = comp. 142-143 (contando la FI.)
IV = comp. 145-147
(del comp. 146 al 149 el Ob. está en I, formándose una poliarmonía con la cda.)
III = 2ª parte comp. 149 y comp. 150
V = comp. 151-152
IV = comp. 153-154
I = comp. 156-164

Nota: es importante para la comprensión del análisis recordar que, como se ha dicho en D.2, la armonía de las subsecciones B (según la configuración armónica del planteamiento precomposicional) sólo será respetada -y no en todo momento- en la cuerda, teniendo los otros instrumentos un papel de oposición -tampoco siempre respetado- a dicha armonía.

c.- Construcción microformal: se mantienen los motivos básicos de B: M1, M2 y M3 (M1[B'], M2[B'] y M3[B']). Es importante reseñar que M2[B'] está presente en los tres periodos B' 1, B' 2 y B' 3, al contrario de lo que ocurría en B donde sólo se hacía una corta exposición (mas una imitación) en la parte central. Además, aparece un nuevo motivo, M4[B'] derivado de M3[B], que va a constituir el material para la construcción de B' 2 y B' 3. La aparición de forma literal de todos estos motivos se da en:

M1[B']:

Comp. 103 [Vc.]

M2[B']:

Comp. 135-136 [Pf. y Vc.]

Comp. 138 [Pf., Vc. y Vla.]

Comp. 149 [Pf., Trp. y Trbn.]

Comp. 151-152 [Pf., Trp., Trbn., Fl., Ob. y CB.] (sólo con un pequeño cambio interválico)

M3[B']:

Comp. 106 [Vla. y Pf.]

M4[B']:

Comp. 123 [VI.I]

Comp. 124 [VI.II]

y de forma más o menos variada en:

M1[B']

Comp. 104-105 [VI.I] por inversión y cambio interválico

Comp. 104-105 [Vla.] por cambio interválico de la 2ª nota y omisión de la 3ª

Comp. 106-107 [VI.II] por inversión, cambio interválico y disminución

Comp. 108-110 [Pf.] por aumentación y cambio interválico de la 2ª nota, y cambio de dirección de la 3ª

Comp. 110-111 [Ob.] por cambio de valores e interválico, y partición de la 3ª nota (también se podría considerar como una variación de M2[B'])

Comp. 110-111 [VI.I] bastante alejado del original (valores igualados y partidos)

Comp. 110-112 [VI.II] vale lo dicho para el anterior

Comp. 110-111 [Vibraf.] vale lo dicho para comp. 108-110 [Pf.]

Comp. 114-115 [CB.] por omisión de la 3ª nota

Comp. 117-118 [VI.I y Vla.]

Comp. 119-120 [VI.II]

M2[B'] (es interesante observar que este motivo aparece en B' 1 ya variado, y en B' 2 y B' 3 primero en su estado original y variado después; con ello se invierten los conceptos de exposición, primero, y variación, después):

Comp. 115-117 [Trbn.] por aumentación de sus dos primeros valores

Comp. 118-119 [Trp.] por omisión de sus dos primeros valores

Comp. 118-119 [Trbn.] por división de su primer valor

Comp. 119-120 [Trp.] por omisión de sus dos primeros valores

Comp. 152-154 [Trbn.] por omisión de sus dos primeros valores

Comp. 153-154 [Trp.] por omisión de sus dos primeros valores

Comp. 153-154 [Fl. y Ob.] por omisión de sus dos primeros valores e inversión

M3[B']:

Comp. 113 [Fl.] por disminución en un valor más (8 fusas en lugar de septillo)

Comp. 122 [Vla.] por cambio en la dirección

Comp. 119-120 [Pf.] por repetición unida del motivo

Comp. 121-122 [Pf.] por cambio de dirección

Comp. 152-155 [Pf.] por aumento del espacio interválico y repetición unida del motivo

M4[B'] (recordemos que este motivo proviene de M3[B']):

Se observa con claridad que las partes del VI.I y II en B' 2 están enteramente construidas con pequeñas variaciones de este motivo; en B' 3 el motivo está por aumentación y omitiendo la caída. No se considera necesario un análisis más exhaustivo.

También se puede constatar un modelo de variación del M3 en la primera parte de la frase de acompañamiento que hacen -alternándose- el Glockspl., el Pf. y la Fl. La variación consiste en añadir una nota, entre las dos últimas de cada grupo correspondiente a una parte de compás, que produzca un cambio en la dirección melódica.

D = Subsección 5 (1.03"):

a.- Estructura formal: en esta subsección se ha utilizado una estructura inventada y desarrollada por Javier Darías consistente en la presentación de unos elementos que van a definir unos módulos que, en un primer momento, se presentan así:

A = a b c

El siguiente paso consiste en intercalar nuevos módulos entre éstos:

B = a d b e c

El proceso continuaría, formándose C, D, etc. En este caso sólo se han utilizado dos niveles, es decir, A y B. Así, la forma de esta subsección quedaría:

A (a - b - a) - B (a' - d - b' - e - c')

A:

a: Desde el comp. 165 hasta el 169
b: Desde el comp. 170 hasta el 173
c: Desde el comp. 174 hasta el 178

B:

a' : Desde el comp. 179 hasta el 182
d: Desde el comp. 183 hasta el 184
b' : Desde el comp. 185 hasta el 190
e: Desde el comp. 191 hasta el 197
c' : Desde el comp. 198 hasta el 208

El timbre interviene aquí como un elemento estructural de la siguiente forma: cada módulo que se repite (a', b' y c') va a conservar los timbres de los módulos presentados en primer lugar, cambiando en 1, 1, 2, 3, 5, etc. según la serie de Fibonacci. En este caso el esquema sería:

en a intervienen: Fl. - Ob. - Glockspl. - Pf. - Cda.

en a' intervienen: **Cl.** - Ob. - Glockspl. - Pf. - Cda. = 1 cambio

en b intervienen: Fl - Cl. - Xiló. - Pf. - Cda.

en b' intervienen: Fl. - Cl. - **Vibráf.** - Pf. - **Cda. pizz.** - Cda. = 2 cambios (Vibráf. por Xiló. y se añade la Cda. en pizz.)

en c intervienen: Fl. - Ob. - Trp. - Plt. - Pf. - Cda.

en c' intervienen: Ob. - Trp. - **Trbn.** - **Timb.** - **T. Bells** - Pf. - Cda. pizz - Cda. = 3 cambios (T. Bells por Vibraf.; Trbn. por Fl. y se añade el Timb.)

el resto de módulos (d y e) no se repiten.

b.- Armonía: no hay un sistema armónico preestablecido, sino que será la propia construcción motivica la que determine el resultado de este parámetro.

c.- Construcción microformal y tonalidad: conforme a lo expuesto en D.b. en esta subsección se ha trabajado con el Motivo interválico 3 = M3. Éste, a diferencia del resto, consta únicamente de dos notas (Si-Re) con una relación de 3^am. El tratamiento que se da a esta interválica es el siguiente:

1.- A cada letra representativa de un módulo formal se le ha asignado una forma distinta del motivo, haciéndose más alejada de la forma primitiva cuanto más avanzada sea la letra en el orden alfabético. En la relación interválica de sus elementos hay un claro predominio del intervalo 3^am, acabando en una 7^a. En el resto de elementos ajenos a dicho motivo predomina la relación de 7^a, siendo ésta una manera eficaz de resaltar -por contraste- la interválica principal. El M3 correspondiente a los módulos "a" se considera la forma primitiva y aparece en:

M3[D.a]:
Comp. 167-168 [Pf.]
M3[D.a']:
Comp. 180-181 [Pf.]

de forma algo variada en los módulos "b":

M3[D.b]:
Comp. 172-173 [Xiló.]
M3[D.b']:
Comp. 188 [Vibráf.]

de forma más variada, igualando los valores en un seisillo irregular con silencio de corchea al principio, en los módulos "c":

M3[D.c]:
Comp. 176 [Fl.]
M3[D.c']:
Comp. 203 [VI.II]

con reducción de elementos sobre la forma primitiva en el módulo "d":

M3[D.d]:
Comp. 182-183 [Fl.] con comienzo anacrúsico (en el módulo anterior)
Comp. 183 [Ob.] y comp. 184 [Cl.] como imitaciones a la Fl.

y como forma más alejada del motivo original en el módulo "e":

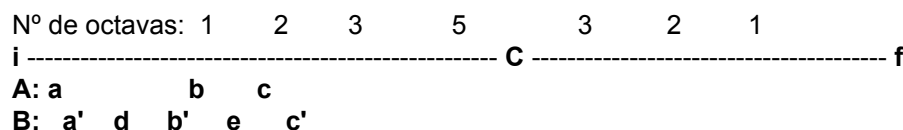
M3[D.e]:
Comp. 197-198 [Pf.] con caída en el módulo siguiente (c')

Además de estos motivos principales hay un motivo -valor breve/valor largo, casi siempre en relación de 7^a/2^a- que actúa como cohesionador de todas las partes y que aparece en:

Comp. 166-167 [Ob.]
 Comp. 168-169 [Glockspl.]
 Comp. 169-170 [VI.I-II]
 Comp. 171-172 [Pf.] en gliss. y la segunda vez en relación de tritono
 Comp. 175-176 [Ob. y Trp.] relación de tritono
 Comp. 179-180 [VI.II]
 Comp. 181 [Ob.] con igualación de valores
 Comp. 181-182 [Glockspl.]
 Comp. 183 [Trp. y Trbn.] en imitaciones y con el primer elemento dividido
 Comp. 186-187 [Cda. pizz.] funciones arsis-tesis repartidas en los distintos instrumentos y en relación de 8^a (v. más abajo lo referente a la tonalidad)
 Comp. 193-197 [Fltn.] en distintas variaciones que constituyen el elemento principal de "e"
 Comp. 197-198 [Timb.] en gliss. y relación de tritono
 Comp. 202-203 [Ob., Trp. y T.Bells] en relación de tritono

Por último observar que el motivo de los comp. 165-166 de la Fl. y su variante por el Cl. en los comp. 179-180 es un derivado de M1[B] (v. las subsecciones B).

En cuanto a la tonalidad, aquí se ha variado algo el planteamiento respecto a las subsecciones A y C. En este caso la serie de Fibonacci no controla, como en aquellas, el número de veces que aparece la nota constitutiva del centro tonal (Mi#=Fa según el planteamiento precomposicional), sino el número de octavas en que aparece dicha nota. De esta manera el esquema tonal sería así:



que, señalado en sus respectivos compases quedaría (siempre aparece en la Cda. en arco o pizz.):

en el proceso de acercamiento al centro tonal:

Comp. 170: Fa = 1 octava
 Comp. 175: Fa = 2 octavas
 Comp. 179-180: Fa = 3 octavas

en la arribada:

Comp. 186-187: (C) Fa = 5 octavas

en el alejamiento:

Comp. 198-201: Fa = 3 octavas
 Comp. 204: Fa = 2 octavas
 Comp. 205: Fa = 1 octava

B" = Subsección 6 (36"):

a.- Estructura formal: a - a' (B"1 - B"2)

B"1: desde el comp. 209 hasta el 215

B"2: desde el comp. 216 hasta el 220 (esta última se puede considerar como una cadencia final a la que se le añadirá la coda)

b.- Armonía y tonalidad: de acuerdo con la organización armónico-tonal descrita en D (elementos constructivos de la sección III) se dan las siguientes progresiones:

B"1: **I - II - (I) - III - V**

B"2: **IV - V - I**

B"1: (el Ob. no cumple la armonía planteada)

I = comp. 209 hasta la primera negra del 211

II = desde la segunda negra del comp. 211 hasta 212

(I) = comp. 212-213 (sólo en el Pf.)

III = comp. 213 hasta la primera negra del 214

V = desde la segunda negra del comp. 214 hasta el 215

B"2: (Pf. y Glockpl. están sobre la escala de tonos enteros)

IV = comp. 216 hasta su cuarta nota en tresillo

V = desde la quinta nota en tresillo del comp. 216 hasta 217

I = comp. 218-220

c.- Construcción microformal: se sigue trabajando sobre los motivos M1[B], M2[B] y M3[B], pero intentando que se integren de la manera más natural posible. Dado que en B el motivo más relevante era M1[B], y en B' el M2[B], en esta subsección se ha trabajado principalmente con el menos utilizado con anterioridad: M3[B]. También aparece el motivo surgido en B': M4[B]. Todos los motivos presentan algún tipo de variación respecto al original expuesto en B (excepto M2[B] en una ocasión):

M1[B]:

Comp. 209 [Vc. y CB.] por ampliación y cambio de dirección melódica de la 2ª y 3ª notas.

Comp. 210 [VI.I-II] por cambio interválico

Comp. 210-211 [Ob.] por corrimiento en el comp. y división de la 3ª nota

Comp. 214 [Vla.] por inversión rítmica de sus dos primeras notas y cambio interválico

M2[B]:

Comp. 213 [Fl. en Sol] motivo bastante alejado del original

Comp. 213-214 [Vibráf.] motivo bastante alejado del original

Comp. 216-217 [Pf.] de forma literal (sólo está transportado una 4ª aumentada)

M3[B]:

Comp. 213 [Cl.] por aumentación (semicorcheas en vez de fusas en septillo)

Comp. 216 [Fl. en Sol y Ob.] por aumentación, cambio de valores y, en la Fl., por inversión (en la última parte de la frase cambia la dirección melódica en los dos instrumentos)

Comp. 218-219 [Pf. y Glockpl.] por aumentación e inversión

M4[B]:

Comp. 211 [Vc. y CB.] por aumentación (esta forma se podría considerar además como proveniente del M3[B])

Comp. 212 [Pf.] por aumentación

E = Subsección 7 (22")

a.- Estructura formal: a - b [coda = b' - b''] (E - Cd1 - Cd2)

E: Desde el comp. 221 hasta el 226

Cd1: Desde el comp.

Cd2: Desde el comp.

b.- Armonía: no hay un sistema armónico preestablecido, sino que será la propia construcción motivica la que determine el resultado de este parámetro.

c.- Construcción microformal y tonalidad: de acuerdo con lo expuesto en D.b. en esta subsección final el material motivico principal es el Motivo interválico 4 = M4. Dicho motivo, junto con la serie de Fibonacci, van a tener una función estructural muy clara en esta parte, configurando la forma de la misma. La idea principal consiste en asignar a a una voz (Vc. en este caso) un papel de delimitador de la forma por medio del motivo. Así, dicha voz tendrá tres notas (las constitutivas de M3) que se dispondrán en el tiempo con los valores controlados por la serie de Fibonacci:

Voz 1 (Vc.):

Partes:	a	b	c
Valores:	Redonda	2 Redondas	3 Redondas
Notas:	Mib	Sol	Fa#
Nº compases:	1	2	3
S. Fibonacci:	1	2	3

El siguiente paso a observar es que el resto de la cda. va a tener esta misma relación proporcional pero dentro de cada una de las partes que la voz 1 ha determinado. De esta forma la voz 2 (VI. II) va a conservar en sus valores la proporción 1 - 2 - 3 pero dentro del valor 1 de la voz 1 (a):

Voz 2 (VI.II):

Valores:	(silencio corchea) -	Corchea -	Negra -	Negra puntillo -	(silencio corchea)
Notas:	--	Reb	Fa	Mi	--
S. Fibonacci:		1	2	3	
<u>Voz 1 (Vc.):</u>	_____ a			b	c

asímismo se puede comprobar como la voz 3 (VIa. trem.) ocupará el valor 2 de la voz 1 (b):

Voz 3 (VIa.):

Valores:	(silencio negra) -	Negra -	Blanca -	Blanca puntillo -	(silencio negra)
Notas:	--	Re	Fa#	Fa	--
S. Fibonacci:		1	2	3	
<u>Voz 1 (Vc.):</u>	a	b		c	

(nótese que lógicamente los valores de las voces que se incorporan van aumentando conforme aumenta el valor de la voz 1)

de igual forma la voz 4 (VI.I) se sitúa sobre el tercer valor de la voz 1 (c):

Voz 4 (VI.I):

Valores:		Blanca -	Redonda [2 blancas ligadas] -	Redonda puntillo
Notas:		La	Do#	Do
S. Fibonacci:		1	2	3
<u>Voz 1 (Vc.):</u>	a	b	c	

el siguiente paso se podría decir que es "rizar el rizo" y consiste en "encajar" dentro de cada valor de la voz 4 una nueva voz con las mismas proporciones:

Voz 5 (Vla. pizz.):

Valores:		Corchea [tresillo] - Negra [tresillo] - Negra
Notas:		Fa La Sol#
S. Fibonacci:		1 2 3

Voz 4 (VI.I):

Valor:		Blanca	- Redonda - Redonda puntillo
Notas:		La	
S. Fibonacci:		1	

Voz 1 (Vc.):

	c	
--	----------	--

la voz 6 (VI.II):

Voz 6 (VI.II):

Valores:		Negra [tresillo] - Blanca [tresillo] - Redonda
Notas:		Si Mib Re
S. Fibonacci:		1 2 3

Voz 4 (VI.I):

Valor:	Blanca -	Redonda [2 blancas ligadas]	-	Redonda puntillo
Notas:		Do#		
S. Fibonacci:		2		

Voz 1 (Vc.):

c	
----------	--

y la voz 7 (CB.):

Voz (CB):

Valores:		Negra - Blanca - Blanca puntillo
Notas:		Solb Sib La
S. Fibonacci:		1 2 3

Voz 4 (VI.I):

Valor:	Blanca -	Redonda [2 blancas ligadas]	-	Redonda puntillo
Notas:				Do
S. Fibonacci:				3

Voz 1 (Vc.):

c	
----------	--

Por supuesto todas las voces están realizadas sobre M4 con variaciones de transporte y octava.

El resto de elementos (madera, perc. y metal) son motivos constitutivos de las partes A, C y D, colocados según el orden de aparición en la sección y que además van a estar encargados de definir el centro tonal por acumulación. El hecho de reexponer todo el material básico de las subsecciones mencionadas constituye una especie de síntesis motivica que ayudará a dar la necesaria cohesión estructural que necesita esta parte.

M1:

Comp. 222 [Pf.]

M2:

Comp. 222-223 [T.Block.]
 Comp. 223-224 [Ob.] por disminución
 Comp. 224 [Fl. y Trp.] por disminución

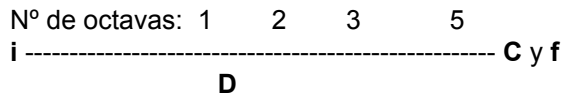
M3:

Comp. 225-226 [T.Bells]

El M4 se contrapone a los demás con el proceso explicado arriba.

Además hay un elemento de la subsección A en el comp. 226 [Pf.] que va a participar en la construcción de la arribada al centro tonal.

El centro tonal funciona con el mismo sistema de octavas empleado en la subsección D, sólo que no hay retorno:



que, señalado en sus respectivos compases resultaría:

en el proceso de acercamiento al centro tonal:

Comp. 221: Do = 0 octavas

Comp. 222: Do = 1 octava [Pf.]

Comp. 223: Do = 2 octavas [Pf.]

Comp. 223-224: Do = 3 octavas [Ob., Cl.B. y Trp.]

en la arribada:

Comp. 226: Do = 5 octavas [Pf. y Cl.B]

CODA (32")

Como se vió en el planteamiento inicial de la obra los tres acordes generadores de la armonía fueron manipulados de tal forma que nunca aparecen juntos en una progresión. En el caso de la coda se ha pretendido presentarlos de forma desnuda y como síntesis final. En este sentido se sigue el planteamiento conceptual de toda la obra respecto a la presentación de los elementos que la forman en un orden inverso al habitual.

Además la coda está estructurada con la serie de Fibonacci controlando la duración de cada acorde:

1er. acorde: 3 blancas = 1

2º acorde: 6 blancas = 2

3er. acorde: 12 blancas = 3

Asímismo cada uno de los acordes está representando una de las partes macroestructurales de la obra:

1er. acorde [tensión]: representación del sueño = ataque brusco

2º acorde [intermedio]: representación del entresueño (como transición a la vigilia) = ataque brusco seguido de un suave crescendo (participa de los dos tipos de ataque).

3er. acorde [distensión]: representación de la vigilia = crescendo-diminuyendo (con la dinámica apagada)

I. PAISAJE ONÍRICO:

Macroestructura: como se ha comentado en el plan precomposicional de la obra esta sección no está estructurada previamente sino que su forma surgirá de manera espontánea producto de la construcción microformal. De esta manera se pretende trasladar la idea del proceso onírico (nadie estructura sus sueños) al proceso compositivo. Sin embargo se han establecido unas premisas básicas que conduzcan con seguridad esta parte de la obra:

1ª premisa: la mayor parte del material deberá estar extraído de la sección III. De este modo se asegura la idea freudiana de que los sueños están contruídos sobre realidades simbolizadas y distorsionadas. Estas dos interpretaciones están representadas en el proceso compositivo por la variación -casi siempre muy alejada del original o, por lo menos, sacada de contexto- de los elementos de la sección III.

2ª premisa: se establece una idea básica de crecimiento también inspirada por la interpretación freudiana: estas realidades cotidianas aparecen de forma condensada. Así, en esta parte de la obra, el material de la realidad se irá mostrando cada vez más frecuentemente hasta formar una verdadera condensación sonora (en la cual todos o casi todos los elementos pertenecerán a dicho material) que, unida a un crecimiento dinámico, constituirá el clímax de la sección. Esta progresividad en la aparición del material citado no se hace con un planteamiento acumulativo simple sino que va a estar formado por pequeñas constelaciones de elementos de la sección III, que se irán haciendo cada vez más amplias y con mayor número de elementos, y entre las cuales habrá periodos donde no aparezca ninguna alusión a la vigilia (que se podrían considerar "silencios" alusivos a una subrealidad más alejada de la consciencia). Además habrá un aumento de densidad del material, es decir que aparecerán cada vez más los motivos de forma simultánea. De esta manera se pretende cumplir, en un nivel interno más profundo, la idea freudiana de condensación del material externo.

3ª premisa: esta sección deberá tener un cierto caracter de improvisación para corresponder a la idea de irracionalidad que sugiere este estado onírico.

Microforma: el análisis que se describe a continuación se limita a mencionar de donde procede el material utilizado respecto a la sección III, sin detallar demasiado su utilización en la sección I. Los números encuadrados de la partitura (y sus subdivisiones, indicadas con letras detrás de dichos números) establecen una especie de fraseo que además sirve de guía para la interpretación. Los números sin encuadrar son las partes de que consta cada uno de los módulos (entiéndase "módulo" no de la forma depabliana sino en el sentido anteriormente expuesto).

Nota: el subrayado de los números en el análisis corresponde, en la partitura, a los que figuran con un recuadro. Obviamente la numeración en compases y las letras solas se refieren a III. Vigilia.

1a-1c :

Vibráf. = proviene de las notas tenidas de C1 (comp. 43-55)

1b :

Pf. = comp. 19-20 en A [Fl. y Pf.]

1b-1c :

Fl. = retrogradación de la interválica del comp. 35-36 en B [CB.]

2 :

Pf. = retrogradación del comp. 152-155 en B' [Pf.] con algún cambio en el ámbito y en el orden interválico.

3a :

Glockpl. = proviene del comp. 151-152 en B' [Fl., Ob. y Pf.]

Periodo de silencio motivico

4a :

Pf. = proviene del comp. 213 en B" [Cl.B.] con cambio de orden de las notas y, por tanto disolución de las características esenciales del motivo.

Pf. = proviene del comp. 113 en B' [Pf.] con cambios de octava.

4b :

Trg. = proviene de la retrogradación del elemento del comp. 14-15 [Pf., VI.I y VI.a.]

5a :

Pf. = proviene del comp. 108-112 en B' [Pf.]

5b :

Fl. = proviene del comp. 139-141 en B' [VI.I-II]

Pf. = proviene del comp. 71-72 en C [Fl.] con cambios de octava.

6 :

Pf. = cita casi literal (aunque fuera de contexto) del comp. 176 en D.

Trp., Trbn. y Ob. = proviene del comp. 172-173 en D [Xiló.] con la textura y la instrumentación del comp. 183 de la misma parte.

Periodo de silencio motivico

8 :

Aquí el material está sacado de una serie dodecafónica extraída de la evolución del motivo interválico 2 = M2 en el Pf. (v. la sección III, C, comp. 42-52). La directriz empleada para confeccionar dicha serie ha sido el ir colocando los sonidos en el orden en que aparecen en la mencionada evolución del motivo, por supuesto omitiendo las repeticiones. Dado el planteamiento interválico que da lugar a este desarrollo (siempre por semitonos) la serie resulta con unos agrupamientos de dos notas con esa distancia semitonal. A continuación se menciona de que instrumentos parte cada una de las formas de la serie teniendo en cuenta que no todos están supeditados a ella:

Vc., VI.a., VI. I-II, Ob. = O completa

Vc. y VI.a. = dos primeros sonidos de I

Cl. = resto de sonidos de I

Ob. = IR hasta el sonido 7

Fl. (tr) = sonido 8 de IR

(como se ha dicho ya las demás voces son libres)

9 :

Vc. = extensión temporal del motivo del comp. 51-52 (seisillo) perteneciente al final de la evolución del M2 en C [Pf.] (mencionada arriba).

Pf. = proviene del comp. 5-6 en A [Pf.] (se da dos veces la segunda transportado y con cambio de octava en la última nota)

Vibráf. = a partir de la mitad del tercer módulo de 9 proviene del comp. 50 en A [Pf.]

10a :

Pf. = proviene del comp. 119-120 en B' [Pf.] casi de forma literal

Cl. = proviene del motivo del comp. 44-45 [Perc.] en el que ha sido sustituido la nota larga de caída por un silencio que lo desvirtúa casi enteramente (además de aparecer repetido tres veces en un periodo muy breve lo cual lo hace todavía menos reconocible)

Marimba = doblaje del Cl. pero además tiene la base interválica del motivo del comp. 2-4 [Timb.] en A

CB. = proviene del comp. 221-226 transportado descendentemente un semitono

Periodo de silencio motivico

(10b :)

Fl. = (representando un eco lejano de 10a) proviene del motivo expuesto en 10a [Cl.] pero más alejado del original que éste

11a :

Cl. y Trb. = proviene del motivo expuesto en 10a

VI.I = proviene del comp. 71 en C [Fl.] por extensión de valores y con transporte de 1/2 tono descendente

Vibráf. = proviene de la suma de los motivos de los comp. 70 [Cl.] y 71 [Fl.] en C

Pf. = proviene del comp. 25-26 en B [Vla.]

CB. = proviene del comp. 29-32 en B [VI.II]

Vc. = serie I (explicada en 8)

Pf. = serie O+R (explicada en 8)

Vla. = proviene de la suma de los motivos del comp. 25-26 [Vla.] y 25-26 [Pf.] en B

11b :

Pf. = serie R+1 (explicada en 8)

Cl., Trp., Trbn., CB. (2º acorde) y Vc.+Vibráf. = 2 acordes (el 1º breve) formados con las notas de los motivos del comp. 172 [Xiló.] y 176 [Fl.] en E

Cl., Trp., Trbn. VI.I, VI.II y Vla. = acorde formado a partir de las notas del motivo del comp. 213-214 [Cl.] en B"

Fl. y Ob. = proviene de la suma de la figuración del comp. 188-191 [VI.I-II] en D

11c :

Xilóf. = proviene de la unión de todas las formas del motivo que hace la cda. (menos la última, CB.) que constituyen E

Fl., Ob. y Cl. = inversión del motivo anterior [Fl. y Ob.]

Pf. = proviene del comp. 52-55 [Pf.]

12 :

Tutti formado por dos acordes (clímax de la sección):

valor largo: proviene suma de los elementos del comp. 151-152 [Fl.-Ob.] con los del comp. 115-117.

valor muy breve (sffz): proviene del comp. 35 [CB.]

Pf. = serie O + R+ I + IR

Periodo de silencio motivico (a modo de puente hacia la sección II).

II. La escalera de caracol

Macroestructura: la idea básica consiste en ir "dibujando" progresivamente la estructura de la sección III pero sin que el proceso resulte demasiado evidente. Así la parte más parecida lo será en su plano estructural de base pero aún con reminiscencias de la sección I.

A continuación se dan las premisas que regirán cada una de las partes siempre tomando como base estructural la sección III:

A:

- a) Un instrumento dará todas las notas correspondientes a su parte en A [sección III] pero en un orden y figuración completamente libres (pero en este caso respetando su altura real u octava). Es decir, las alturas como único material invariable.
- b) El resto de las voces será libre.

B:

- a) Un instrumento dará las notas correspondientes a su parte en B [sección III] con modificación de valores y transporte, reduciendo, invirtiendo, retrogradando, uniendo y desordenando (por supuesto no es necesario que ocurran todas estas alteraciones) los motivos que componen dicha parte.
- b) Dos instrumentos darán todas las notas correspondientes a sus partes respectivas en B [sección III] pero en un orden y figuración completamente libres (igual que A.a).
- c) El resto de las voces será libre.

C:

- a) Se mantiene el sistema de organización tonal de C (sección III) pero desordenando aleatoriamente el incremento del centro tonal.
- b) Un instrumento hará los motivos que componen su parte en C (sección III) reduciéndolos y/o uniéndolos pero manteniendo su orden de aparición y sus valores relativos (por tanto se considera válida la aumentación y la disminución).
- c) Dos instrumentos darán las notas correspondientes a sus partes respectivas en C [sección III] con modificación de valores y transporte, reduciendo, invirtiendo, retrogradando, uniendo y desordenando los motivos que componen dichas partes (igual que B.a).
- d) Tres instrumentos darán todas las notas correspondientes a sus partes respectivas en C [sección III] pero en un orden y figuración completamente libres (igual que A.a).
- e) El resto de las voces será libre.

B':

- a) Introducción de fragmentos muy breves pero reconocibles de B' [sección III] sin que el resultado sea muy evidente, con cambios de asignación tímbrica y frecuentes "invasiones" de elementos extraños.
- b) Dos instrumentos harán los motivos que componen sus partes respectivas en B' [sección III] reduciéndolos y/o uniéndolos pero manteniendo su orden de aparición (igual que en C.b). Se excluirán los motivos que ya hallan aparecido producto del cumplimiento de a).
- c) Tres instrumentos darán las notas correspondientes a sus partes en B' [sección III] con modificación de valores y transporte, reduciendo, invirtiendo, retrogradando, uniendo y desordenando los motivos que componen dichas partes (igual que B.a).

- d) Cuatro instrumentos darán todas las notas correspondientes a sus partes respectivas en B' [sección III] pero en un orden y figuración completamente libres (igual que B.b).
- e) El resto de las voces será libre.

D:

- a) Cambio del orden formal mediante un proceso aleatorio, manteniendo la asignación motivica a cada parte pero variando respecto a D (sección III). Se comprimirá la extensión de las partes eliminando elementos y, en algún caso, una breve alusión al elemento/s más característico bastará para definir una parte.
- b) Organización tonal conforme a D (sección III) pero omitiendo el proceso de alejamiento del centro tonal.

B":

- a) Aparición de periodos completos pero breves, correspondientes a B" [sección III] con interrupciones bruscas que recuerden a la sección I (como apariciones fugaces).

E:

- a) Se mantiene la base estructural de la subsección (toda la cda.) exactamente igual que en E [sección III]. El único cambio respecto a ésta última es la omisión de los motivos de las subsecciones precedentes de dicha sección III. Al no aparecer otros elementos no se da el sistema de centros tonales que se ha utilizado para E [sección III].

Como se puede deducir de este planteamiento, hay un acercamiento progresivo al material original de la sección III pero básicamente en un plano estructural interno, intentando que las recurrencias a este material sean de forma velada. Lo contrario podría dar un resultado demasiado explícito que no es el propósito de la obra. Por el contrario, se pretende que los acontecimientos que marcan el acercamiento a la sección III fluyan por debajo del propio acontecer sonoro sin que por ello la obra tome un rumbo exclusivamente conceptual.

Además se ha intentado producir, al principio de la sección, una sensación de confusión incluso más evidente que en la sección correspondiente al sueño. La explicación conceptual reside en que el periodo intermedio entre el sueño y la vigilia es en el que va apareciendo la conciencia y, por tanto, se produce un fuerte choque entre lo irracional y lo racional que provoca esta confusión en el durmiente..

La grafía irá sufriendo un proceso similar al aspecto estructural, pasando progresivamente de una escritura proporcional (propia de la sección I) a una más convencional (propia de la sección III).

A = Subsección 1

a.- Estructura formal: se puede considerar como una sola frase con un movimiento cadencial brusco (característico de la sección precedente).

b.- Construcción microformal: siguiendo el planteamiento previo se han extraído los grupos de notas de la parte e instrumento elegido (en este caso el **Pf.**) y a continuación se ordenan de arriba a abajo, y de forma que se puedan observar las repeticiones de cada sonido:

Nota: Nº de veces que aparece:

Fa5	1
Mi5	1
Re5	1
Sib4	3 (en el caso del comp. 14-15 las repeticiones de la nota no se tienen en cuenta y, por tanto, se toma sólo la primera del grupo).
La4	2
Sol4	3
Solb4	1
Fa4	1
Re4	1
Reb4=Do#4	2
Do4	1
Sib3	2
La3	4
Sib2	1
Lab2	1
Sol2	1
Fa2	1

a partir de aquí se ha construido la subsección con el resto de voces libres.

B = Subsección 2

a.- Estructura formal: a - b (B1 - B2)

B1: Comp. 9-10

B2: Comp. 11-13

b.- Construcción microformal: siguiendo el planteamiento previo para esta subsección se han elegido las tres partes que van a constituir el material fijo y que se enumeran a continuación:

a) **Vc.** : la parte de este instrumento, proveniente de la subsección B (Sección III), contiene tres elementos melódicos que llamaremos **X**, **Y** y **Z**.

X = Comp. 22-25 (sección III).

Y = Comp. 27-31 (sección III)

Z = Comp. 35-38 (sección III)

éstos han sido presentados y variados de la siguiente forma:

Y = Variación en el orden interno del motivo: la última nota pasa a ser la primera (las otras dos permanecen igual).

X = Transporte de 4ª ascendente. Cambio de octava en la tercera y cuarta notas.

Z = Disminución de los cuatro primeros valores del motivo. Transporte de 2ªM ascendente. Cambio de octava de la cuarta y séptima notas (esta última pasa a ser un trino).

b) El listado de notas que componen los dos instrumentos es:

	<u>Nota:</u>	<u>Nº de veces que aparece:</u>
VI.I	Do5	2
	La#4	3
	La4	1
	Sol#4	2
	Sol4	1
	Fa#4	1
	Mi4	2
	Re#4	1
	Re4	1
	Do4	1
	Sol#3	1

(en esta parte, sacada de la parte del VI.I de la sección III, se emplean conjuntamente VI.I-II)

Pf.	Fa5	1
	Do5	1
	La#4	1
	Sol#4	1
	Fa#4	1
	Mi4	2
	Re4	2
	Do4	1
	La#3	1
	Sol#3	1
	Fa#2	1
	Mi2	1
	Do2	1
	Sol#1	1

C = Subsección 3

a.- Estructura formal: a - b - c (C1 - C2 - C3)

C1: Comp. 14-23

C2: Comp. 24-26

C3: Comp. 27-32

b.- Construcción microformal: a continuación se detalla la construcción según el planteamiento antes descrito para esta parte:

a) Organización tonal: mediante un procedimiento aleatorio se ha modificado el orden de los valores de incremento de la densidad tonal con este resultado:

i = inicio del proceso
C = centro del proceso (centro tonal)
f = final del proceso

Nº de veces:	2	8	1	13	5	3	21	3 (*)	
i -----								C -----	f
C1				C2			C3		

(*) (v. la explicación más abajo)

La descripción del proceso de acercamiento al centro tonal es:

Comp. 14: Fa# (Solb) = 0
 Comp. 15: Fa# (Solb) = 2 [Vc. pizz. y Cl.]
 Comp. 16-18: Fa# (Solb) = 8 [Pf. y Ob.]
 Comp. 18: Fa# (Solb) = 1 [Glockpl.]
 Comp. 22-23: Fa# (Solb) = 13 [Vc., Pf., Ob. y Fl.]
 Comp. 25: Fa# (Solb) = 5 [Glockpl., Vl.II pizz. y Vc. pizz.]
 Comp. 26-27: Fa# (Solb) = 3 [Pf. y Vl.I arm.]

la arribada al centro tonal:

Comp. 28-29: Fa# (Solb) = 21 [Pf. (se cuenta el Fa# que logicamente aparece en el cluster), Trbn., Trpt., Cl., Ob. y Fltn.]

al alejamiento del centro tonal le correspondía un valor repetido, es decir que, según el planteamiento general para la organización tonal (utilizado en la sección III), después de alcanzar el centro se volvía hacia atrás con el valor anterior a dicho centro lo cual produce la repetición de ese valor. En este caso se ha conseguido este valor mediante la elección (mediante otro procedimiento de azar) entre todos los valores usados hasta ahora.

Comp. 30: Fa# (Solb) = 3 [Vla. tr., Vc. tr. y Pf. (cluster)]

b) **Pf.**: a continuación se describe el uso de esta parte de C (sección III) en C (sección II) [todas las referencias lo son a C de la sección III]:

Comp. 14(1ª y 2ª partes): proviene de la unión de los elementos (por disminución) del comp. 42-43 con los de comp. 46-47.
 Comp. 14(3ª parte)-15: proviene (por disminución) del comp. 49.
 Comp. 16-17(1ª parte): proviene, con variación parcial de los valores (aumentación y disminución) del comp. 50-52.
 Comp. 17(4ª parte): proviene (por disminución) del comp. 53-54.
 Comp. 17(5ª parte)-18(1ª parte): proviene del comp. 55-56
 Comp. 18(3ª parte)-19(1ª parte): proviene (por aumentación) del comp. 57-58.
 Comp. 19: proviene (por disminución y transporte de 4ªA descendente) del comp. 60.
 Comp. 20: proviene (por disminución del último grupo de notas) del comp. 61-63.
 Comp. 21: proviene del comp. 63-66.
 Comp. 22-23: proviene de la suma de los elementos (por reducción) del comp. 82-83 con los del comp. 93-94.

El resto de motivos se han omitido pero, como puede observarse, el orden discursivo sigue siendo el mismo que en la sección III.

c) A continuación se detalla el uso de las partes de los dos instrumentos elegidos para cumplir el plan precomposicional [las referencias siguen siendo a la sección III]:

Glockpl.: en este caso se produce un cambio tímbrico: la fuente de donde se extrae el material es la parte de la Fl. en C (sección III) y aquí va a ser utilizada por el Glockpl.:

Comp. 18(2ª parte): proviene (por aumentación, octavación de la penúltima nota y eliminación de la última) del comp. 71-72.

Comp. 18(5ª parte): proviene (con cambio de valores) del comp. 74-75.

Comp. 19(1ª parte)-20: proviene (con cambio de valores) del comp. 79.

Comp. 25(4ª parte): proviene (con transporte de 9ªm descendente y omisión de las notas 8ª y 10ª) del comp. 67-69

Comp 25(6ª parte): proviene del comp. 70.

El resto se ha omitido.

Trbn:

Comp. 20(2ª parte): proviene (excepto el Do y por reducción) del comp. 78.

Comp. 20(4ª parte): proviene (con modificación de valores) del comp. 53-54.

Comp. 21(1ª parte): proviene (por reducción) del comp. 49-50.

Comp. 21(2ª y 3ª partes): proviene (por reducción) del comp. 42-43.

Comp. 21(3ª parte): proviene de las notas primera y última del gñiss. del comp. 88-89.

Comp. 28-29: proviene de la utilización libre de las notas de los elementos del comp. 60-66 y más el del comp. 93-94.

Comp. 31-32: proviene (con transporte de 4ª descendente) del comp. 81-82.

d) El listado de notas que componen los dos instrumentos es:

	<u>Nota:</u>	<u>Nº de veces que aparece:</u>
Ob.	Sib4	1
	La4	2
	Sol#4	3
	Sol4	2
	Fa#4	5 = Centro tonal
	Fa4	1
	Mi4	2
	Re#4	1
	Do#4	1
	Do4	2
	Si3	1
	La3	1
	Sol#3	1
	Fa#3	3 = Centro tonal
	Fa3	1

Trpt.	Sol4	2	
	Fa#4	2	= Centro tonal
	Sib3	1	
	La3	2	
	Sol3	3	
	Fa#3	5	= Centro tonal
	Fa3	2	
	Mi3	1	
	Mib3	1	
	Re3	2	
	Do#3	2	
	Do3	1	
	Si2	1	
	La#2	1	

Vc. (en este caso dada la uniformidad tímbrica de la cda., el material que se da a continuación ha sido utilizado conjuntamente por el Vc. y la Vla., pero no doblemente).

	Lab4	1	
	Sol4	1	
	La2	1	
	Sol2	1	
	Fa#2	4	= Centro tonal
	Fa2	3	

B' = Subsección 4

a.- Estructura formal: aparición de dos breves fragmentos pertenecientes a B' (sección III) que llamaremos **F1** y **F2**.

a - [F1] - b - transición - [F2] - c = B'1 - [F1] - B'2 - t - [F2] - B'3

B'1: Comp. 33-39
 [F1]: Comp. 40-43
 B'2: Comp. 44-47
 t: Comp. 48-49
 [F2]: Comp. 50-53
 B'3: Comp. 54-57

b.- Construcción microformal: a continuación se detalla la construcción según el planteamiento precomposicional para esta parte:

a) Descripción de los fragmentos extraídos de B' (sección III):

[F1]: proviene del comp. 123-125. Se han hecho una serie de cambios como bajar una 8ª la parte del VI.II, sustituir (y bajar dos 8vas.) el Glockpl. por la Marimba, añadir una parte de Trpt. (con una figuración similar a la Marimba y el Pf.), añadir unos clusters graves en el Pf. a modo de ruptura sonora y el cambio a una dinámica inmediatamente superior.

[F2]: proviene del comp. 139-143. Los cambios realizados en este caso son la acentuación brusca en los VI.I-II, el gliss. con que queda suspendido el fragmento en el final de la parte del VI.II, la introducción del Pf. a contratiempo de los valores

de la cda., la ruptura sonora del Plt. deslizado con baq. de Trg., la disminución de la parte del CB. y el cambio en la dinámica.

b) **Ob.:** a continuación se describe el uso de esta parte de C (sección III) en C (sección II) [todas las referencias lo son a C de la sección III]:

Comp. 33-34(1ª y 2ª partes): proviene del comp. 110-112.
Comp. 34(3ª parte): proviene (por disminución y 3ªM descendente) del comp. 121.
Comp. 38-39: proviene (con transporte de 2ªm descendente) del comp. 46-47.
Comp. 48-49: proviene (por disminución) del comp. 53-54.

CB. a continuación se describe el uso de esta parte de C (sección III) en C (sección II) [todas las referencias lo son a C de la sección III]:

Comp. 36-37: proviene (con transporte de 2ªm descendente) del comp. 114-117.
Comp. 42-43: proviene del comp. 122 (en este caso se ha alterado la regla dada en el plan precomposicional retrogradando el gliss. y acabando en pizz.)
Comp. 50-53: corresponde a [F2] (con la disminución arriba mencionada).

c) A continuación se detalla el uso de las partes de los tres instrumentos elegidos para cumplir el plan precomposicional [las referencias siguen siendo a la sección III]:

Vla.:

Comp. 36-37: proviene (con cambios de octava y valores rítmicos) del comp. 104-107.
Comp. 46-47: proviene (parcialmente y con cambios de octava y valores) del comp. 121-122.
Comp. 48-50: proviene (con cambios de octava y valores, y transporte de 2ªm descendente) del comp. 149-154.

Vibráf.:

Comp. 35-37: proviene (con cambios de octava y valores, y transporte de tritono descendente) del comp. 110-111.

Cl. y Cl.B.:

Comp. 37-38 [Cl.]: proviene del comp. 113
Comp. 43 [Cl.B.]: proviene (con transporte de 5ª ascendente) de la suma de las notas del comp. 134-136 con las del comp. 152-152.

d) El listado de notas que componen los cuatro instrumentos es:

	<u>Nota:</u>	<u>Nº de veces que aparece:</u>
Trpt.	Sol4	1
	Fa#4	1
	Fa4	1
	Mib4	1
	Do#4	2
	Do4	1
	Si3	1
	La3	2
	Lab3	2

	Sol3	2
	Fa#3	1
	Fa3	2
	Mi3	1
	Mib3	3
	Re3	1
	Do#3	2
	Do3	1
	Si2	1
	Sib2	1
	La2	1
	Sol#2	2
	Fa#2	1
Vc.	Fa3	1
	Si2	2
	La2	2
	Sol#2	2
	Sol2	2
	Fa2	3
	Mi2	2
	Re#2	1
	Re2	2
	Do#2	2
	Do2	1
	Si1	1
	La#1	3
	La1	4
	Sol#1	3
	Sol1	1
	Fa#1	2
	Fa1	1
	Mi1	1
	Re#1	4
	Do1	1
Trbn.	Fa3	1
	Re#3	2
	Do3	3
	Si2	2
	La2	1
	Lab2	1
	Sol2	2
	Fa#2	3
	Fa2	4
	Mib2	2
	Re2	3
	Do#2	3
	Do2	1
	Sib1	1
	La1	2
	Sol#1	3
	Sol1	1
	Fa#1	1

Glockpl. (repartido entre las partes de Glockpl. y Fltn.):

Lab4	1
Sol4	2
Fa#4	2
Fa4	3
Mi4	4
Mib4	3
Re4	4
Do#4	4
Do4	4
Si3	3
Sib3	2
La3	6
Lab3	3
Sol3	2
Fa#3	1
Fa3	3
Mi3	2
Re3	1
Do#3	1

(estas alturas no resultan reales debido a la condición transpositora del Fltn. y la escritura del Glockpl.)

D = Subsección 5

a.- Estructura formal: el resultado del proceso aleatorio que se ha llevado a cabo para cumplir el requisito precomposicional a) ha dado el siguiente orden formal:

a) b - e - c - a' - d - c' - b' - a

b: Comp. 58-60

e: Comp. 61-64

c: Comp. 65-66

a': Comp. 67-69

d: Comp. 69-70

c': Comp. 71-72

b': Comp. 72-74

a: Comp. 75

b.- Construcción microformal: a continuación se detalla la construcción según el planteamiento antes descrito para esta parte:

b) Organización tonal: el esquema es el siguiente:

Nº de octavas: 1 2 3 5
i ----- C
 b e c a' d c' b' a

que, señalado en sus respectivos compases quedaría (siempre aparece en la Cda. en arco o pizz.):

en el proceso de acercamiento al centro tonal:

Comp. 59: Fa = 1 octava

Comp. 67: Fa = 2 octavas

Comp. 70-71: Fa = 3 octavas

en la arribada:

Comp. 74-75: (C) Fa = 5 octavas

Dada la facilidad del análisis microformal -prácticamente se han usado los mismos motivos correspondientes a D (sección III), con transportes, algunas modificaciones en la relación interválica, cambios tímbricos y alguna variación en los valores rítmicos- se omite éste aunque se pueden dar las siguiente observaciones:

- se han comprimido o eliminado algunos elementos de cada uno de los módulos e incluso hay casos en que se mezcla el final de uno con el inicio de otro (a' - d; c' - b').
- En algún momento el motivo característico ha sido variado considerablemente en su estructura rítmica (el Pf. en c y c') para que la recurrencia que se pretende no se convierta en obviedad.
- Asimismo se introduce alguna alusión a texturas características de la sección I (Pf. en a) que pretenden recordar a ésta.
- También hay una utilización "engañosa", desde el punto de vista tonal, de una parte que en D (sección III) corresponde al proceso de acercamiento al centro tonal y aquí se emplea una nota distinta a éste (en la sección III: en a', comp. 179-180; en la sección II: en c', comp. .70-71).

B" = Subsección 6

a.- Estructura formal: a - a' (B"1 - B"2)

B"1: Comp. 76-82

B"2: Comp. 83-87

(El comp. 87 forma una transición donde se funden B" con E)

b.- Construcción microformal: se mantienen casi literalmente (hay alguna omisión) los elementos de su homóloga en la sección III, interrumpidos en forma de rupturas sonoras (trémolos, frullatos, etc.) por elementos cercanos a la sección I.

E = Subsección 7

a.- Estructura formal: Coda (E)

E: Comp. 87-93

b.- Construcción microformal: al no haber cambios en la base estructural que forma la cda. (como ya se ha comentado en el planteamiento previo el resto de las voces se han eliminado) se remite su análisis a E (sección III).