

ENRIQUE BLANCO: Introducción a su obra

Jaime Martín Salgado

(4º curso de la asignatura “Composición, Instrumentación y Orquestación”)

Tesina fin de carrera para la asignatura “Pedagogía especializada de Composición”

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesores: Antón García Abril, Zulema de la Cruz

Junio 2001

Agradecimiento:

- A Enrique, por su paciencia y atención, ayuda imprescindible para realizar este trabajo. Pero en realidad no sólo por eso, sino por la música que me ha enseñado y regalado.
- También a mi familia, padres y esposa, por su ayuda y comprensión presentes y pasadas...

ENRIQUE BLANCO: Introducción a su obra

Jaime Martín

Tesina fin de carrera para la asignatura “Pedagogía especializada de Composición” (R.C.S.M.M.)

Junio 2001

Índice

Introducción

1. Presentación del autor

- 1.1 Las facetas de su actividad:
- 1.2 Datos culturales, e investigación del entorno artístico y cultural

2. La música de Enrique Blanco

- 2.1 Intenciones generales
- 2.2 Elementos recurrentes de origen no específicamente musical
- 2.3 Rastreo de influencias y elementos musicales.
- 2.4 Elementos recurrentes específicamente musicales
- 2.5 Técnicas específicas
- 2.6 Análisis de algunas obras
 - 2.6.1 “*Kalí*”
 - 2.6.2 “*Luna En Los Charcos*”
 - 2.6.3 “*Inanna*”
 - 2.6.4 “*Sílice*”
 - 2.6.5 “*Madrid: Escenas e Historias*”
 - 2.6.6 “*Melencoliah*”
 - 2.6.7 “*Tangram*”
 - 2.6.8 “*Si El Caballo Canta...*”
- 2.7 Crítica de “*Tangram*”

3. Referencias

Apéndices

- I. Listas de obras publicadas
- II. Lista de obras estrenadas
- III. Lista completa de obras
- IV. Trabajos bibliográficos, cursos y estudios
 - 1. Textos
 - 2. Cursos y seminarios
 - 3. Publicaciones
- V. Premios y otros

Introducción

Este trabajo pretende servir de iniciación a la obra de Enrique Blanco, compositor y pedagogo afincado en Madrid.

Dado que desconozco la existencia de otros estudios sobre su obra, tengo la esperanza de que, si fuera así, éste sirva para romper la barrera inicial creada por la falta de bibliografía; y si existen otros, espero que este material pueda servir de intercambio y conocerlos.

Los motivos de mi elección de este autor para mi tesina de fin de carrera son múltiples. Tantos, que en realidad casi no se trata de una elección:

1. He sido su alumno de Composición en el Conservatorio de Amanuel, en cursos que entiendo que fueron de la mayor trascendencia personal, al tender un puente entre mis ideales personales sobre la música y la música actual en sí, a través de su pedagogía
2. En realidad conocía pocas de sus obras, pero algunas de sus ideas. Realizar una tesis sobre él me permitiría concentrarme por un tiempo en esas obras
3. Egoístamente, elegir un compositor cercano y accesible (lo que le debo de agradecer, por el gran sacrificio de su tiempo) me permitió obtener su ayuda más fácilmente
4. Puesto que se trata de un compositor joven, que entiendo que aún no ha llegado (al menos en lo que respecta al nivel de difusión de su obra) a su máxima proyección, mi trabajo tiene mayor sentido, por dar a conocer una obra menos conocida que si se tratase de una figura consagrada; a la vez, convierte este trabajo en una investigación más personal, por carecer de ninguna referencia más que la del propio autor. Al mismo tiempo, esto permite sembrar más perspectivas para el futuro, ya que mientras este estudio se realiza, y desde que se termina, el compositor sigue evolucionando.
5. Su labor como pedagogo es generosa, en mi opinión, tanto por su constante reivindicación de la música de otros autores, y de la música del siglo XX en general, como por su compromiso hacia sus alumnos, que se manifiesta en el esfuerzo en el análisis y práctica de las técnicas contemporáneas. Este trabajo también es un agradecimiento como alumno por ello.

1. Presentación del autor

Como compositor, es autor de gran número de obras para diversas formaciones instrumentales con o sin participación de voces, así como de obras para orquesta. Muchas de ellas se han estrenado en España y otros países (ver apéndice I)

Ha obtenido diversos premios, entre ellos el 2º y 4º de la S.G.A.E., así como el 1º premio de composición sinfónica “Virgen de la Almudena”.

En el aspecto académico y pedagógico, Enrique Blanco es profesor superior de guitarra y ejerce como profesor titular en el Conservatorio de Amanuel (Madrid). Imparte o ha impartido cursos oficiales de Armonía, Contrapunto, Formas Musicales y Composición.

Dentro de su labor pedagógica se incluyen diversas aplicaciones informáticas e iniciativas en Internet, relacionadas con la composición, y la publicación (tanto en texto impreso como en Internet) de diversos trabajos sobre la música y los músicos.

Los temas más importantes de la música de nuestro tiempo han sido tratados de forma teórica por él: instrumentos musicales, acústica, modalidad, armonía, contrapunto, análisis, notación, composición, técnicas del siglo XX, ritmo, pedagogía, técnicas interactivas de composición, música e Internet, música y dibujo, taxonomía musical, etc.

Asímismo compositores relevantes de la música pasada y sobre todo la actual han sido merecedores de su atención: desde Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, G. Crumb, W. Lutoslawsky, K. Stockhausen, T. Takemitsu, etc.

1.1 Las facetas de su actividad

Presento estos datos como algo que puede ayudar a entender el porqué de la obra del autor, dadas las múltiples influencias a que estuvo o está sometido. Pero evidentemente, este terreno es complementario solamente al de la personalidad artística.

Titulado superior de Guitarra, ha ejercido como guitarrista por algún tiempo. Como se ve en el Apéndice, ha escrito gran cantidad de obras para guitarra o con participación de este instrumento. El realizar estudios de guitarra moderna permite, a diferencia quizá de otros instrumentos, interesarse por músicas de un arco temporal y espacial considerable: esto se debe a que la guitarra e instrumentos de su familia se usan desde las culturas más antiguas del mundo. Esto establece nexos a nivel musical y cultural con la etnomusicología, el conocimiento de las músicas más antiguas y más remotas. Por otro lado, la guitarra ha evolucionado en el presente hasta integrarse en las corrientes de vanguardia, siendo la literatura musical del siglo XX abundante en partituras con participación de la misma.

Otro elemento importante en la personalidad del autor es su faceta pedagógica. Aquí tengo que decir que comparto la filosofía que E.B. utiliza para la pedagogía, la cual consiste, creo, en no reservar un espacio antinatural para la pedagogía dentro de la música con el pretexto de su importancia y autonomía: es decir, la pedagogía puede proporcionar en algún caso criterios para la composición y la ejecución musicales (por ejemplo, la composición de obras musicales con fines especialmente pedagógicos, ilustrando el ritmo, la improvisación, la instrumentación, etc., pero no hasta el punto de constituirse en una especie de reino de Taifas independiente del resto de la música: está claro que la pedagogía de la música no puede existir independientemente de la música en sí, y por tanto es una capa más que puede o no estar presente: por el contrario, debajo de ella puede existir la música, sin necesitar de la pedagogía.

Si bien la pedagogía de la música no existe independientemente de la misma, la misión pedagógica sentida por el autor le lleva a encontrar la necesidad pedagógica dentro de la música. Puesto que la música se crea para ser escuchada, está en la raíz de ella la búsqueda del interlocutor. Y el diálogo puede ser la simple escucha de una obra, u otro tipo de experiencias. Si esas experiencias llevan consigo la puesta en común de ideas, y el destinatario es alguien que siente la necesidad de aprender, eso es ya pedagogía. No siendo imprescindible, resulta una ayuda inestimable.

Podemos citar la variedad de textos escritos por el autor destinados principalmente a sus alumnos, sobre la música del siglo XX, sus técnicas, la obra y procedimientos de algunos compositores importantes, etc. Asímismo, los análisis de obras concretas (ver apéndice IV, apartados 1 y 3).

Las obras musicales de tipo didáctico, así como las experiencias de composición interactiva a través de Internet para la C.A.M., son ejemplos de aportaciones pedagógicas no convencionales.

Otro campo que nos ayudará a conocer la personalidad del autor es el de la Informática. Ya se ha visto hace un momento la experiencia del autor en el uso de las técnicas actuales más avanzadas de comuni-

caciones y ordenadores (Internet) como herramienta de alto valor para la interactividad de la composición. Solamente añadir en estas líneas que la formación de E.B. en la informática musical y general nos ayudará a entender algunos de sus desarrollos musicales, y demuestra por otro lado su grado de compromiso con el papel del compositor en el momento presente, que innegablemente pasa por el conocimiento de los avances tecnológicos de nuestros días.

Las facetas anteriores se combinan tanto con fines pedagógicos (uso de la informática al servicio de la composición, etc.) como musicales y de creación (uso de la informática para la música, uso de criterios pedagógicos en la composición, por ejemplo) de un modo mucho más eficiente del que obtendría con diversos especialistas.

Para no extendernos más, sí debemos dejar claro el valor de la actividad pedagógica de Enrique, en la creación de un enfoque lo más amplio posible del estudiante de música, el trabajo analítico y pedagógico por la metodología de la enseñanza de la composición, y su trabajo y compromiso por la divulgación de la música actual. Si recordamos otros casos de importantes compositores que han dedicado grandes esfuerzos en pro de la difusión de la música actual, y es inevitable que vengan a la cabeza en seguida los casos de Luis de Pablo y Tomás Marco, podemos sospechar que esta actividad no está tan desligada de la creación personal como puede parecer, ya que permite al compositor reflexionar sobre toda la música, incluida la suya propia. Este hecho parece indicar la posibilidad negada por muchos, de analizar la obra propia (¿un caso de “bucle extraño”...?), con la mayor objetividad. Sólo el conocedor de muchas y diversas músicas (en el espacio y en el tiempo) puede llegar a entender la suya propia.

1.2 Datos culturales, e investigación del entorno artístico y cultural

Iremos viendo en distintas obras del autor un despliegue de su visión de aspectos de gran interés, digamos que tanto a nivel de implicaciones musicales como puramente filosóficos. Hay que observar que es importante, en mi opinión, la labor compositiva del autor, entre otros, desde el punto de vista de el ejercicio de imaginación que supone la introducción en la música, o la creación de música, de elementos que superficialmente podrían considerarse sin específico interés musical. Entre ellos podemos observar ya, que figuran

- las culturas ancestrales (por ejemplo, la china, hindú, mediterránea...)
- la mitología (divinidades de todos los tiempos: sus aspectos comunes y sus diferencias...)
- la literatura de todos los lugares y tiempos (por ejemplo, los himnos védicos, la antigua poesía china, los himnos cristianos medievales, la poesía y la novela románticas, etc.)
- la pintura y las artes plásticas (incluyendo, pero no limitándose, al concepto que Luis de Pablo define como “creación a partir de sugerencias plásticas”)
- filosofía
- las formas de la naturaleza (especialmente la geología: cristales, formaciones geológicas de interés formal...)
- la matemática, geometría y numerología
- las nuevas tecnologías (ordenadores y el problema del determinismo alrededor de los mismos)
- la ciencia en general
- el hombre en general

Dichos temas aparecen recurrentemente en los siguientes capítulos, ya dedicados concretamente al estudio de las obras del autor, por lo cual preferimos no extendernos aquí.

2. La música de Enrique Blanco

Este capítulo es lógicamente el más extenso del presente trabajo, cuyo objetivo es servir de introducción a la obra compositiva de Enrique Blanco. Tengo que avisar aquí de que las limitaciones razonables en cuanto a las dimensiones de este estudio exigen una labor de síntesis. Por ello, revisaremos globalmente las técnicas compositivas del autor. Sin embargo, considero importante incluir algún apartado más detallado dedicado al análisis de unas pocas de sus obras, elegidas entre las más significativas: de otro modo, quizá no se entendería a concreción de ideas que parten de hechos e ideaciones muy generales y abstractas. Y por otro lado, la lectura del estudio sería quizá más árida. Dado que en mi opinión la elaboración es en algunos casos muy compleja, esos capítulos serán necesariamente algo extensos.

2.1 Intenciones generales

Al analizar a otro autor no podemos caer en el espejismo de creer que controlamos o entendemos su obra desde una perspectiva más amplia y objetiva que la suya propia: esto puede ser en parte así, pero esa aparente ventaja es mínima en comparación con la desventaja que supone “no ser” el propio autor, “no estar” en el momento del autor y su composición. Por eso, mi idea del análisis es muy humilde: partimos casi de cero, e intentamos entender algo, compartir algo, y reconstruir algo de lo mucho que la obra contiene. Según la naturaleza de la obra, a lo largo del hilo de esa búsqueda puede salir todo un ovillo, pero también puede salir solo una parte del tejido ideativo, musical y artístico de la misma.

Por ello, no puedo aventurar mucho sobre las intenciones artísticas más profundas del autor. Sólo puedo apuntar datos que conozco, muchos de ellos muy personales suyos, pero otros lógicamente compartidos por muchos artistas de nuestro tiempo. Quizá la suma de esos datos nos dé un resultado sobre la personalidad artística del autor. Lo mejor es comenzar desde la impresión subjetiva a la escucha de sus obras: ¿qué puedo decir de ello? Pues sin un nivel de placer estético y artístico, de nada nos valdría adentrarnos en las profundidades del análisis; por ello intento describir aquí los pasos que como simple oyente pueden conducir, de una forma sucesiva, al interior de sus obras:

- que su música tiene un encanto por encima de su compleja elaboración ... lo que Messiaen llamaba “vidrio y arco iris”... Lo apreciamos en sus ritmos y texturas, en su melodía, en su polifonía, en su elaboración tímbrica, etc.
- que cuando se intenta aprehender un poco más allá de la mera escucha, el “cómo” de esta música, mi primera impresión fue de dificultad: no es un compositor sencillo, su paleta incluye materiales muy numerosos y diversos, por lo que una perspectiva demasiado polarizada desde presupuestos teóricos demasiado monográficos no permite adentrarse en su música.
- por otro lado, resulta evidente a medida que avanza el análisis que el autor, a pesar de lo muy personal de sus técnicas, enmarca sus ideas musicales dentro de la corriente evolutiva de la música actual. Creo que no se trata de un compositor “eclectico”, que toma técnicas de aquí ó allá sin comprometerse con ellas, sino que por el contrario, aunque entre sus técnicas se incluyan algunas de uso universal en nuestros días (siempre de manera personal), dicha interpretación es respetuosa con la finalidad o filosofía artística que dio origen a dichas técnicas. Un ejemplo es el uso de posibilidades seriales inexploradas. En resumen, demuestra que se puede ser sintético sin caer en el eclecticismo.

2.2 Elementos recurrentes de origen no específicamente musical

Las motivaciones extramusicales son importantes para entender las obras. Podemos citar algunos “temas” (en el sentido extramusical) recurrentes en las obras del autor:

- elementos universales de la cultura universal, especialmente en la mitología: el fenómeno de la triple diosa (1), que está en el sustrato de “Kali”, “Inanna”, “Ratri” e incluso “Hierodulos” (de “Sílice”). Su atención a temas literarios y poéticos de culturas ancestrales (por ejemplo, la china, hindú, mediterránea...). Literatura de todos los lugares y tiempos (por ejemplo, los himnos védicos, la antigua poesía china, los himnos cristianos medievales, la poesía y la novela románticas, etc.)
- la filosofía
- la pintura y las artes plásticas (incluyendo, pero no limitándose, al concepto que Luis de Pablo define como “creación a partir de sugerencias plásticas”)
- las formas de la naturaleza (especialmente la geología: cristales, formaciones geológicas de interés formal...) cristalización, mosaicos y teselas (Gödel, Escher, Bach...), fractales (Mandelbrot...), formantes (Luis de Pablo)...
- la matemática, geometría y numerología
- la ciencia actual, las nuevas tecnologías (ordenadores y el problema del determinismo alrededor de los mismos), las paradojas de la inteligencia artificial...

2.3 Rastreo de influencias y elementos musicales

Los elementos extramusicales se reflejan en la obra musical a través de la elección de textos, formas, elementos temáticos, elementos rítmicos, armónicos y modales, timbres, etc. Por tanto, no los encontramos disociados de la realización musical, sino totalmente engarzados con ella. Sin embargo, aquí podemos incluir también aspectos “puramente” musicales (que en el fondo, quizá no son tan puros, sino también enraizados en motivos extramusicales..).

Con gran prudencia podemos establecer unos “antecedentes” musicales al autor en la influencia de algunos autores. Hasta cierto punto, la lista podría ser larguísima (¿quién se siente libre de la influencia de los grandes compositores que todos hemos estudiado, desde Perotin a Boulez o Stockhausen...) Sin embargo, es posible diferenciar aquéllos que pueden estar más cercanos a las intenciones artísticas de Enrique Blanco. Él mismo reconoce en su labor pedagógica (y por tanto, puedo deducir que han sido importantes en su formación) la importancia como fuente de ideas del estudio de compositores como Bach, Haydn, Brahms o Debussy, Schönberg, Webern, Bartók, Messiaen, Stravinsky, Varèse, Boulez, Stockhausen, Ligeti, y más cerca aún Luis de Pablo. Por otro lado, está la clara aportación de la música no occidental (quizá más marcada la de la música hindú, así como la africana); y todo el peso de la música antigua, en la raíz de la modalidad.

Dentro de este abanico, las técnicas del autor pueden quizá enraizarse quizá más estrechamente con algunos nombres, tanto debido a la simple cercanía temporal o espacial, como a la confluencia en cuanto a la filosofía de la música.... En ese caso, nos podemos quedar con Messiaen, Boulez y Luis de Pablo, por sus propias referencias, a sabiendas de que los nexos se pueden encontrar con muchos otros autores más o menos conocidos.

No creo que sea muy determinante el aspecto de compositores influyentes, pero es imposible ignorar ciertas ideas dentro de su música, y lo único que se pretende aquí es fijar algunos puntos de partida (necesarios, pero en absoluto suficientes).

2.4 Elementos recurrentes específicamente musicales

Antes de referirnos a técnicas muy específicas utilizadas por el autor, puesto que las mismas se entienden solamente con relación a asuntos más generales que dan por sentados, hemos de irnos adentrando en ciertos sistemas musicales genéricos, básicos incluso en distintos estilos y épocas, cada uno de los cuales tiene hasta cierto punto su propia evolución, y por otro lado su independencia es relativa, estando unos relacionados con otros. Muy lejos de visiones estrechas de lo que cada una de esta familia de técnicas supone, quizá una de las aportaciones importantes de Enrique Blanco es su capacidad de extraer nuevas consecuencias de procedimientos que muchos creen agotados: a través de la generalización de sus normas de construcción, de la fusión de unas técnicas con otras y cómo no, de la adición de técnicas nuevas, o bien de la invención de nuevos procedimientos dentro de capítulos como la modalidad, la construcción de armonías, la atonalidad, el serialismo, etc., que aumentan sus posibilidades.

- **la modalidad**, desde las músicas ancestrales (música india, china, griega, persa, árabe, etc.), la música paleocristiana (gregoriano) y el folklore asociado con ella, el modalismo medieval y renacentista, la música modal culta de la época moderna (Bartók, Debussy...), etc.

La importancia de los aspectos modales en la obra de Enrique es grande, a mi entender. Sus obras hacen uso de posibilidades modales muy variadas, desde el uso más o menos literal de modos melódicos artificiales (o incluso, parcialmente tradicionales) a conceptos mucho más amplios. La modalidad “estándar”, formada por un centro tonal, una o varias “escalas” básicas, uno o más polos tonales funcionales (centrales, recitativos...), y un uso de giros que crean costumbre cadencial a partir de determinadas inflexiones, se abre a posibilidades mucho más variadas en el siglo XX (polimodalidad, modalidad politonal...). El uso de modos multioctava (que no se repiten por octavas), el uso de “modos” melódicos en un contexto atonal (escalas simétricas y “modii”, pero también construcciones puramente interválicas a partir de la estructura modal), y las técnicas contrapuntísticas y melódicas por las cuales se puede alterar la estructura interválica de un modo, son algunos ejemplos que ilustraremos de las técnicas modales de Enrique Blanco, relativamente simples en el contexto de su obra: pues en realidad, a partir de esos modos veremos otras construcciones aún más abiertas como las sinclinales

- **la armonía**: al hablar de modalidad en general, y concretamente en este compositor, estamos hablando también de armonía, de aspectos “tonales”. En muchos casos, la semilla de la que nace la melodía y la armonía es común: puede tratarse de agregados de base, de modos con o sin centro tonal con sus escalas o escalas asociadas (más en general con su comportamiento interválico), etc. La distinción entre acorde y modo se minimiza, se trata muchas veces de la disposición vertical u horizontal de sonidos atendiendo a las mismas reglas de construcción: un esquema interválico en ambos casos (con los matices debidos a la distinta función de ambos elementos). Los sistemas funcionales que tiende a potenciar un tipo de intervalos “orientado a acordes” (en la tonalidad, las terceras y sus combinaciones e inversiones: quintas, séptimas, sextas, cuartas, etc.) y otro “orientado a melodía (en la tonalidad clásica, como en Haydn o en Mozart, en este grupo también están las terceras, pero se suman las segundas, muy propias de la melodía pero solamente existentes en la armonía como inversión muy excepcional de la séptima). Asimismo otros sistemas modales basados en “reglas de construcción de acordes” que no son aplicables a la construcción melódica.

En la música de Enrique Blanco, por el contrario, y sin ser en absoluto una particularidad suya sino algo común en mucha música de nuestros tiempos, las diferencias de tratamiento interválico horizontal y vertical se diluyen: en un concepto diagonal de la construcción musical, armonía y melodía son dos caras de la misma moneda.

- **la atonalidad**, y tipos particulares de la misma (dodecafonismo, serialismo libre, serialismo integral...). Hasta cierto punto, tratable como un caso límite de modalidad. En las obras del autor, creo que aunque podemos encontrar fácilmente casos de música con un centro tonal (inicio de “Inanna”) o varios (inicio de “Kalí”), es más general el uso de la atonalidad libre con el uso de técnicas tanto procedentes de un tipo de trabajo ya casi tradicional, de la atonalidad clásica (basada en el valor estructural del intervalo o del

sonido individual en sí) como (lo que creo que constituye parte de su originalidad) de nuevas aportaciones del autor a la misma (modos atonales,¹ y politonales, sinclinales, nuevas técnicas seriales libres ...) incluyendo procedimientos no atonales como la modalidad extendida (polimodal, politonal, multioctava, etc.).

Dejando de un lado los aspectos seriales que veremos en el próximo apartado, queda mucho que añadir respecto a las técnicas atonales, pero lo iremos viendo en adelante con ejemplos, al ser “atonal” un adjetivo demasiado amplio.

- **las técnicas seriales**, que como veremos son fuente de muchas macroestructuras para la música de Enrique Blanco

- técnicas de construcción armónica-melódica: en principio podemos hablar de técnicas “diagonales”, en el sentido de que son válidas y unifican las dimensiones horizontal y vertical de la música.

Es uno de los aspectos más complicados, dada la variedad de posibilidades que usa el autor. Su planteamiento puede ser la del uso de una determinada paleta interválica, que puede proceder de un “agregado” básico o de un “modo”. El uso puede ser sólo horizontal, sólo vertical, o bien ambas cosas a la vez. Suponiendo que dicha paleta no se modifique (lo cual ocurrirá), se tiene un conjunto de relaciones interválicas. Las relaciones pueden ser de sonidos adyacentes o no, sin embargo creo que el plantamiento de Enrique suele ser el del uso de las relaciones adyacentes del material básico para la construcción de elementos melódicos o armónicos, en los cuales esa “adyacencia” no tiene por qué mantenerse.

La construcción, por ejemplo, puede hacer uso del material interválico para la construcción de melodías o armonías en las cuales el valor interválico se puede invertir, o no, según el contexto (una tercera mayor será o no equivalente a una sexta menor). En general, los intervalos melódicos son en promedio (¡solamente!) más pequeños que los armónicos, de modo que la necesidad de inversión es menor en el caso melódico. Por otro lado, el salto de octavas es necesario y abundante, lo cual ocasiona inversiones “excepcionales” que no quitan el carácter literal de una estructura interválica. Es decir, la inversión producida en estos casos por motivos de tesitura no debe tenerse en cuenta, como no la tiene el oído pues el sonido concreto sigue siendo el mismo.

- **las técnicas contrapuntísticas y texturales y la búsqueda tímbrica**: como experto reconocido en las técnicas contrapuntísticas del siglo XX, investigador de la obra de los principales compositores de este siglo, sería sorprendente que su obra propia no reflejase la inquietud por dichas técnicas (pues tal investigación es necesariamente de tu agrado y para satisfacer tu necesidad, o no es) y el conocimiento de las mismas (que se refleja en el resultado docente y didáctico de su actividad, y asimismo debe reflejarse en su propia obra).

Cuando hablamos del uso por parte del autor de técnicas de otros, no estamos hablando de una determinada técnica cercana al estilo de un autor concreto, sino de procedimientos o mejor, objetivos estéticos comunes. Pienso que ese conocimiento es lo más lejano que se puede imaginar a una falta de inventiva propia, bien demostrada por otro lado en la variedad de procedimientos y contenidos de la obra que estudiamos. Bien al contrario, en mi opinión se trata de un requisito sin el cual malamente un compositor en el año 2001 puede llegar a realizar su objetivo natural, que no es otro sino el de crear música nueva: crearla, que significa en el mundo temporal en que vivimos, partir de su propia imaginación por un lado, y de su conocimiento por otro, hasta llegar a la nueva obra de arte. Y crearla nueva, dado que poco sentido puede tener, bien por desconocimiento absoluto del trabajo de los demás, bien por falta de curiosidad e iniciativa estética, anclarse en un subconjunto de las posibilidades de la música que ya ha podido ser casi totalmente explorado por otros. Aun quedando siempre un espacio para cada nuevo compositor en los caminos ya trillados, la duda surge de si lo queda en la del oyente al que va destinada.

En la música de cualquier estilo la textura, las cualidades del tejido sonoro son de gran importancia: desde luego, todos los parámetros se interrelacionan entre sí, altura y ritmo a través del tiempo, ritmo, altura y textura por medio del contrapunto, altura, ritmo y dinámica mediante la armonía... En el siglo XX es evidente que se presta gran atención al cálculo y resultados en términos de textura, y se comprende, como causa de lo anterior quizá, que dicho desplazamiento del enfoque no corresponde a una ruptura con el enfoque anterior más centrado a las alturas, sino que es continuación de ellas y en cierto modo una síntesis con otros valores ya investigados más antiguamente, y desvalorizados en algún momento de la música occidental, como el valor del tiempo en la dimensión macroscópica, el valor intrínseco del timbre o las relaciones entre altura, duración macroscópica, ritmo de superficie, timbre y registro. Todos ellos valores que desde el mismo Perotin han recibido su atención merecida, pero que quizá en el siglo XX han sido agrupados de forma sintética por primera vez en busca de una generalización de las posibilidades musicales más amplia.

El mismo compositor estudiado en este trabajo comenta en algún lugar que siente la intuición de que la experimentación de texturas en un grupo de instrumentos iguales (refiriéndose de partida a su obra “Tangram”) se realiza a costa de la desnaturalización del timbre individual, solístico si así nos entendemos mejor, de cada uno de los instrumentos del grupo. La obtención de texturas presenta la complejidad de estar subordinada, en efecto, no sólo al timbre original de cada instrumento, sino también a las propiedades generales de un grupo con independencia del timbre elemental, pues dos mosaicos o empaquetamientos muy granulares de tejidos unitarios muy distintos pueden no resultar tan distintos entre sí como lo eran sus componentes elementales. Desde el impresionismo pictórico a la síntesis granular, por citar solamente ejemplos dentro del arte, se puede adivinar que a nivel macroscópico, las leyes de la percepción del conjunto son independientes de las que rigen el universo microscópico, y así puede ocurrir con los timbres.

En los grupos de pocos instrumentos, pueden predominar casi totalmente las características del timbre solista; con algunos más, quizá de seis a doce, más cuanto más complejo es el timbre elemental, se produce un equilibrio fácilmente manipulable por el compositor con sus recursos contrapuntísticos desde una perspectiva actual (control de densidades, amplitud y ubicación del registro; empleo consciente de ataques y duraciones puntuales y lineales; posibilidades de engrosamiento de las líneas; control del resultado de las posibles estratificaciones, tanto por superposición total como parcial, y del contraste de las yuxtaposiciones (mediatas o inmediatas); acotamientos espaciales y temporales de bloques “isla”; y muchos otros recursos que han venido enriqueciéndose con la ayuda de los influjos de muchos estilos musicales que exigen el apoyo de su estructura en unas fuertes bases en estos aspectos, como inicialmente el impresionismo, el expresionismo y la atonalidad, el serialismo dodecafónico e integral, y tras la aparición de la música concreta y electroacústica, cuya influencia en la conciencia de los aspectos plásticos de la música tanto electrónica como electroacústica y puramente acústica ha sido decisiva, la obra de muchos importantes autores que han sentido la necesidad de evolucionar en esos aspectos y han aportado su creatividad para conseguirlo.

En este contexto sitúo la obra de Enrique Blanco, parte de la cual eleva quizá tanto el listón de los procedimientos melódicos y armónicos que puede ensombrecer o hacer invisibles sus aportaciones en los aspectos puramente plásticos, algo independientes de que un sonido en concreto sea fa ó fa #, por ejemplo (aunque ese semitono pudiera llegar a tener si así se quisiera consecuencias de enorme magnitud...); muchas de sus obras sin embargo, por no decir todas, adaptan a la plantilla instrumental disponible las mayores exigencias en los aspectos tímbricos y se conciben desde una visión generalista de todos los parámetros musicales en consonancia en la época en que vive.

Valga el párrafo anterior para justificar, por limitaciones seguramente más de mi persona en el difícil trabajo del análisis que de las obras analizadas, que dichos aspectos puedan aparentar secundariedad en algunas de las obras estudiadas, haciéndose en cambio con la primera fila en casos como el de “Melencoliah” o “Tangram”. Como mucho, y apartando esas limitaciones que evidentemente existen,

más bien deberíamos pensar que siendo éstas últimas obras recientes del catálogo del autor, es más mérito de éstas incrementar la potencia y perspectiva del planteamiento musical, que demérito de las anteriores no focalizarse de modo tan claro en dichos aspectos. Gracias a las obras anteriores, además, pueden las siguientes acumular los beneficios de la búsqueda y pensamiento musical de las anteriores con las propias, produciéndose posiblemente algo que destaca en la obra de este compositor, la recurrencia de elementos y técnicas anteriores en las obras nuevas, siempre con muchos otros ingredientes novedosos, encontrando nuevos paisajes de belleza sorprendente.

2.5 Técnicas específicas

Para introducirnos examinamos elementos de algunas obras significativas: “Kali” y “Frágil” como puntos de referencia importantes reconocidos por el autor, y algunas otras obras como “Inanna”, “Sílíce”, “Luna en los charcos”, “Madrid: escenas e historias”, “Tangram”, “Si el caballo canta...” ...

Ordenaciones numéricas

Se utilizan tanto como series de alturas (en los párrafos dedicados a cada tipo de ordenación y en los análisis de diversas obras profundizaremos en la variedad de esquemas seriales empleados por Enrique Blanco) como series rítmicas (hemos visto en “Hieródulos” un tratamiento rítmico a partir de elementos intercambiables dentro de cada línea. En “Teselas” (segundo movimiento) es una serie rítmica la generatriz de la forma general...), pero en general ambos tipos de aplicaciones pueden proceder incluso de la misma ordenación numérica.

Entre las diversas clases de ordenaciones utilizadas por el autor podemos destacar los ordenamientos seriales (derivados del uso de series de 12 o más sonidos con o sin repetición, en sus formas contrapuntísticas clásicas, no necesariamente de modo riguroso o completo), las series numéricas divergentes (Fibonacci, Lucas y muchos de sus derivados), los cuadrados mágicos, etc.

- Ordenaciones seriales

Aunque este tipo sea de obvia inclusión dado lo visto en el apartado anterior, lo incluimos por su importancia en la generación de formas mediante su uso en cualquier parámetro musical (no sólo en las alturas): por ejemplo, las series rítmicas (tanto en ritmo de superficie como en estructuras de mayor duración) que se pueden disponer en forma serial, con las operaciones equivalentes de retrogradación e inversión rítmica; series de ataques o timbres (normalmente asociadas a series de alturas en las obras del autor);

- Cuadrados mágicos

El cuadrado mágico es una construcción matemática consistente en una matriz (un “cuadrado” construido con números) cuya regla de construcción consiste en situar los sucesivos números naturales desde 1 hasta el último que cabe en el cuadrado, que puede ser de cualquier tamaño (es decir, si el cuadrado tiene cuatro números por lado, cabrán 4x4 0 16 números, etc.) de modo que la suma de todos los números de cada fila o columna sea siempre la misma cantidad.

Musicalmente esta construcción es interesante dado que sus propiedades aplicadas a diversos parámetros musicales permiten obtener esquemas formales de características especiales. Por ejemplo, aplicada a un modo constituido por un número de intervalos igual al número de elementos del cuadrado, sus filas o columnas proporcionan siempre intervalos sucesivos cuya suma total es la misma. Otra aplicación interesante es la que veremos en “Madrid, escenas e historias” o “Melencoliah”: el establecimiento de duraciones rítmicas en una polirritmia, estableciendo una “politalea” (lo que he llamado polirritmia de multirritmos) con la particularidad de que a pesar de la total independencia rítmica de cada parte (que ejecuta los ritmos, por ejemplo,

de una determinada fila o columna), la suma es siempre la misma, es decir, la duración total de las partes de la talea se mantiene lo que permite encajar perfectamente la estructura.

Hay que tener en cuenta que el cuadrado puede considerarse circular (esférico) del mismo modo que las series, es decir, acabada una fila o columna se puede seguir en el elemento del extremo contrario.

“Melencolia” recoge en el diseño de su prefacio (y en su motivación y construcción) el famoso cuadro de Alberto Durero del mismo nombre (referenciado a veces como “Melencolia I” o “Melencoliae I”) de 1514, en que dos ángeles parecen meditar sobre la filosofía rodeado de diversos símbolos de la ciencia y la tecnología de la época (figuras geométricas, una especie de bloque en forma cristalina que nos recuerda las inclusiones similares de Escher, armas y herramientas, y una especie de edificio que en su fachada tiene grabado el cuadrado mágico de tamaño 4 x 4 (con una modificación licenciosa que no altera nada las propiedades del mismo para obtener la fecha de creación del cuadro)

Los cuadrados mágicos de hasta 12 x 12 calculados con un programa de ordenador se incluyen a continuación. Hay que decir que el cuadrado de 2 x 2 es solamente semimágico (menos mágico que los demás) ya que es imposible obtener uno cuyas filas y columnas sumen lo mismo, solamente las filas o las columnas lo hacen.

magic (1)

1

magic (2)

1 3
4 2

magic (3)

8 1 6
3 5 7
4 9 2

magic (4)

16 2 3 13
5 11 10 8
9 7 6 12

4 14 15 1

magic (5)

17	24	1	8	15
23	5	7	14	16
4	6	13	20	22
10	12	19	21	3
11	18	25	2	9

magic (6)

35	1	6	26	19	24
3	32	7	21	23	25
31	9	2	22	27	20
8	28	33	17	10	15
30	5	34	12	14	16
4	36	29	13	18	11

El autor, por supuesto, no utiliza todas estas posibilidades, alguna de las cuales genera números ya muy elevados (aunque todavía útiles para la generación de aspectos formales); sin embargo, sí cita el uso de “cuadrados de cuadrados” (cuadrados en los que cada elemento se reemplaza por otro cuadrado del mismo tamaño que el principal, con o sin un desplazamiento de su numeración según el número original del elemento, para continuar sin repeticiones la serie numérica) o de cubos mágicos (que no guardan que yo sepa ninguna relación con el de Rubik, al que falta el elemento del centro...) en los que se establecen sumas iguales en tres dimensiones.

Es evidente que son los cuadrados más pequeños (hasta 4 x 4 o 5 x 5) los de mayor aplicación dado que el número de elementos y la suma crece desmesuradamente con el orden del cuadrado.

Sinclinales

Entre los procedimientos técnicos personales más importantes está la técnica de las *sinclinales*. Se trata de un procedimiento de creación muy general, que permite obtener resultados muy variados a partir de un origen común. Desde ese punto de vista, es como si la técnica de las sinclinales consistiese, o por lo menos tuviese como objetivo, explorar el conjunto de posibilidades más completo que se puede extraer de un origen común.

Para obtener este objetivo, el elemento de base (*semilla*, que puede ser cualquier objeto musical, desde un conjunto de notas o ritmos, un acorde, un timbre, etc.), la metodología consiste en utilizar un conjunto de *descripciones*: criterios que se deducen de las propiedades del elemento original. Cualquier elemento tiene muchas propiedades según el punto de vista desde el que se analice: incluso desde el mismo punto de vista, la definición de propiedades puede ser todo lo precisa que se desee, llevando a la posibilidad de definir criterios diversos partiendo de una única propiedad común.

Por ejemplo, a partir de simplemente un determinado tipo de intervalos, por ejemplo una segunda menor, éste se puede definir, desde lo más específico a lo más amplio (aunque, ¡quizá no lleguemos nunca a esa descripción más amplia de todas!: el procedimiento es infinito), como intervalo de segunda menor, intervalo de segunda simplemente, intervalo muy pequeño, intervalo pequeño simplemente, intervalo menor que media octava, , etc. Según la definición que se utilice en cada momento, la estructura resultante dispondrá de un conjunto más específico y menos variado de elementos (segundas menores solamente, segundas de todo tipo, incluso aumentadas, intervalos “pequeños” (según el contexto una tercera menor, por ejemplo, podría ser incluida), intervalos menores que la cuarta aumentada, etc. Para satisfacer la reconocibilidad del conjunto utilizado es preciso caracterizarlo por contraste, de modo que se hará perceptible que el intervalo es pequeño por contraste con un grande, o que es muy pequeño por contraste con otro reconocible como mayor, pero todavía pequeño (lo cual exigiría el uso adicional de otro “no pequeño”, etc.).

El sistema como se puede ver a pesar de este ejemplo elemental no se limita a alturas, ni siquiera a elementos musicales de la microestructura. Precisamente, su principal objetivo es establecer niveles superiores de estructura por generación de forma, lo cual obtiene mediante aplicación de criterios diferentes (y con un grado controlado de diferencia) a lo largo del tiempo. Del mismo modo, permite estratificar la música al aplicar criterios controladamente diferentes a distintas capas sonoras.

A este último respecto, en el trasfondo de esta técnica existe una exigencia de mucho control de las superposiciones sonoras, pues por un lado la estratificación se puede obtener de forma voluntaria según el procedimiento expuesto, pero en ocasiones resulta necesario, y no siempre fácil, superponer sinclinales distintas (criterios distintos procedentes del mismo origen, o incluso de distintos orígenes) aplicando un cambio gradual, y no brusco, a la situación anterior. Por tanto, se deben controlar situaciones de simultaneidad de varias sinclinales y del grado de progresividad de cada una, para permitir evolucionar gradualmente de un contexto a otro.

La complejidad puede ser incluso mayor si en el conjunto de elementos básicos utilizados en un contexto dado, aparecen elementos de distinto tamaño, por ejemplo, en vías de la congruencia global, procedentes todos de una “suprabase” común. Este puede ser el caso de la serie K en algunas obras del autor, pues sirve como sustrato del que se toman un número variable de elementos base, pudiendo ser cada uno de ellos de una amplitud en principio diferente.

Los criterios de definición de las sinclinales aplicadas a alturas o ritmos pueden estar, y lo hacen a menudo, asociados a una estructura numérica, que puede servir de base para la generación de alturas melódicas o armónicas (en forma de melodías, series, acordes, etc.) y de ritmos. Se parte de un elemento de arranque como puede ser por ejemplo un agregado individual, una serie numérica u otro tipo de elemento.

Las sinclinales interválicas son construcciones melódicas o armónicas que derivan de series numéricas. Dichas series contrastan con los esquemas interválicos típicos de los modos (que, sean de simple o múltiple octava, simétricos, etc., tienen un carácter más o menos cíclico, están pensados con comienzo y final), habitualmente carentes de “tendencia” dentro de ellos. Las sinclinales usan a menudo series crecientes, normalmente incluso cada vez más crecientes, como las de Fibonacci o Lucas, generando una gran asimetría o direccionalidad en la sucesión interválica. Es decir, son “divergentes” y no suele estar definido su final.

El mismo tipo de series numéricas se utiliza en las sinclinales rítmicas, aplicado a las duraciones, y con un claro objetivo cadencial, dado que en este caso la divergencia significa una gran tendencia al alargamiento de las duraciones. En el caso de las duraciones, no obstante, es una variante sencilla utilizar periodos repetitivos constituidos por sinclinales relativamente breves.

En el apartado de las sinclinales rítmicas es aplicable la diferenciación entre homorritmia, heterorritmia y polirritmia por un lado (términos de amplia difusión) y lo que denomino “*monorritmia*” y “*multirritmia*” (término este último elegido para evitar confusión con “polirritmia”) por otro: una parte que solo utiliza un tipo de duración usa un monorritmo, y si combina varias un multirritmo. Las superposiciones de monorritmos diferentes constituyen una polirritmia de monorritmos (uno de los tipos de polirritmia que llamaríamos *polimonorritmia*, pero el simple desfase entre partes no pasa de diversos tipos de síncopa, siendo pues un polirritmo casi trivial (*heteromonorritmia*). En cambio, varias partes sobre el mismo multirritmo simplemente desfasadas provocan una polirritmia compleja (*heteromultirritmia*), por la combinación entre la variedad temporal de duraciones del multirritmo y la espacial provocada por la polifonía, que hace difícil la preciar el carácter heterorrítmico subyacente. La máxima variedad se da en la *polimultirritmia* en la cual varias partes usan diferentes multirritmos (o algunos multirritmos y otros monorritmos) de forma simultánea. Cuando los ritmos son “cromáticos” (usan una gran cantidad de duraciones diversas por adición o subdivisión), tanto la polimonorritmia como la polimultirritmia pueden ser muy ricas. En un pasaje polirrítmico cualquiera, existen momentos homorrítmicos, heteromonorrítmicos, heteromultirrítmicos, polimonorrítmicos y polimultirrítmicos.

La sinclinal rítmica aplicada a una sola parte constituye siempre un multirritmo; aplicada una de ellas a distintas partes de modo no simultáneo, o varias a varias partes, genera siempre polirritmia (de tipo polimultirrítmico) siempre que las sinclinales tengan poca correlación entre ellas, evitando efectos heterofónicos. Un ejemplo claro del uso de sinclinales polimultirrítmicas es el de *Sílice*, “*Teselas*”, c. 43 ss.: en este caso, distintas partes entran desfasadas, obedeciendo además a distintos esquemas de sinclinales rítmicas, en forma de talea (periódicos)

Sílice y Madrid, escenas e historias, ilustran ampliamente la técnica de las sinclinales interválicas y rítmicas y el uso de excepciones. Usa dos series que en realidad son manifestaciones concretas de sinclinales.

Reglas y excepciones

Otro elemento al que el compositor da extrema importancia (pues lo demuestra el hablar de él ya en el comienzo) es el de la “regla de las excepciones”, valga la paradoja, en el sentido de que de una manera preconcebida en parte busca cometer excepciones respecto a las reglas compositivas de una obra de modo que el conjunto de reglas creado no le haga esclavo una vez establecido., para impedir clichés, rigideces, y sobre todo automatismos. Como ya comentaré, el propio Enrique nos ha comentado en alguna ocasión la regla de la excepción regular en Luis de Pablo... volveré al tema en su momento.

Un ejemplo de la ventaja de esta técnica está en la construcción de escalas. Muchas escalas simétricas en su versión literal implican la recurrencia de sonidos a cada octava. Esto te puede o no interesar. Aplicado excepciones a las reglas de construcción de sistemas de alturas previamente establecidas se modifican las propiedades del resultado.

Las excepciones se pueden aplicar a las reglas “armónicas” o modales, así como a las reglas rítmicas; se pueden aplicar a todo tipo de sinclinales (y lo hace constantemente).

Podemos ver en KALI casos donde el compositor no necesita tales excepciones. Por ejemplo, en Kali, en general se utilizan escalas simétricas sin evitar la repetición a la octava.

Normalmente, la excepción elimina un problema de construcción, o de cualquier otro tipo (imposibilidad de ejecución, etc.) o una recurrencia demasiado evidente que no se desea. Si el uso de la excepción para evitar cualquiera de esas posibilidades causa un nuevo trastorno del orden “previsto”, lo normal es no complicar el sistema con una nueva excepción cuando aún no se ha establecido la primera, sino convertir primero la excepción en nueva regla que se suma a las anteriores y eventualmente repetir el procedimiento más adelante.

En Sílice encontramos muchos ejemplos de excepciones (ver el estudio particular sobre esta obra).

Encontramos en esta técnica relación con la “técnica de la excepción regular” de Luis de Pablo: una vez fijadas unas reglas, cada cierto tiempo es interesante confirmarla a base de atacarle con pequeñas excepciones, con objeto de evitar automatismos pero también de hacer a la propia regla más evidente al contrastarla con algo que se parece a intercalar mentiras en un discurso esencialmente verdadero. Esas mentiras enriquecen el lenguaje e incorporan a los elementos básicos una riqueza adicional: si se establece un acorde básico, una nota extraña a él puede sembrar la semilla de una evolución nueva de la música a partir de ella.

Es ilustrativo examinar los estudios para piano de Ligeti. Vemos en los primeros compases de los nºs 1 y 2 cómo se va creando la forma a partir de una construcción dada, que empieza a sufrir ligeras variantes (“excepciones”) respecto al diseño inicial, lo cual evita su rigidez y de forma calculada generan en sí un dinamismo. Oigamos lo que dice el compositor:

“En realidad Ligeti busca el orden completo (metafóricamente) y tropieza (muy deseadamente) con la excepción. Yo la provoqué sin atenerme exactamente a reglas”.

Resonancias y estelas

Técnica a la que el compositor se refiere por el primer término, en la que podemos distinguir distintos tipos:

- ***resonancias*** basadas en la continuidad de sonidos desde un instrumento tipo “punto” a lo largo de otros que la alargan como una resonancia (visualmente como una sombra) mediante sonidos comunes o relacionados en la serie acústica: por ejemplo, “Daga” en Sílice, c. 1-3, en cuanto a la permanencia del soni-

do “mi”, o “Luna en los charcos”, inicio del IV mov., IV (“La noche y el olvido”): las maderas entran escalonadamente creándose una resonancia a partir de los sonidos de las campanas (fa # de la flauta como armónico del do de las campanas, y respectivamente re del clarinete con el la b de las campanas y si b del oboe con el mi).

- “*estelas*”: se ejecuta una sucesión de sonidos (serie, melodía, etc), pero cada uno de ellos no se agota al terminar su primera presentación, sino que queda presente mediante notas repetidas, notas largas posteriores, ecos, etc.: ejemplo, c. 1-3 de “Daga”, en cuanto a las notas del clarinete, flauta y oboe
- *cánones* en estrecho que utilizan la coincidencia parcial (como casual) en el unísono para provocar efectos de eco (“Hieródulos”, en Sílice, inicio)

Citas

Procedimiento de rancia raigambre y muy diversas utilidades, desde las “Misas Parodia” renacentistas, donde fundamenta la macroforma, hasta el recurso más anecdótico que también es posible (por un asociación de ideas momentánea, con mayor o menor fundamento, como las citas de temas melódicos fuera de contexto estilístico del jazz o del flamenco, que demuestran el virtuosismo del improvisados al fundir dos estructuras rítmicas diferentes:). Un recurso interesante y que permite variedad de funciones: la cita de pasajes de otras obras del mismo compositor es frecuente (por ejemplo, el uso de la serie “K”, ver más adelante), y lo que resulta en ocasiones son consecuencias que van más allá de la cita. En Kalí tenemos el “Dies Irae”, en otras obras la serie K (a veces como cita, otras muchas como material esencial).

En Sílice (“In memoriam”, pg. 90), se cita el uso de una regla (de “Geodas” para piano): la interválica del piano con tres notas formando 3ª M y 5ª J en la mano derecha, y dos notas a otra 5ª justa, pero a distancias de semitono de dos de las anteriores en la izquierda.

2.6 Análisis de algunas obras

2.6.1 Kalí

“Kalí”, para doce flautas, piano y recitador, escrita en 1991, forma parte de la trilogía “*Shakti*” (“esposa”): “Kalí” + “Inanna” + “Ratri”. La esposa de *Shiva*, *Devi*, recibe muchísimos nombres en la mitología hindú. *Kali* (“la negra”) da pie al título de esta obra, *Durga* (“la inaccesible”) y *Karala* (“la espantosa”) a los de sus dos movimientos.

“Kalí” figura entre las obras que el propio maestro reconoce como más significativas que además del lugar que ocupa en su catálogo, ha ejercido una influencia como punto de referencia importante en su posterior obra. También es citada por él como su segunda obra importante.

La diosa oscura

Devi, la esposa (“*shakti*”) de *Shiva*, recibe muchísimos nombres en la mitología hindú. *Kali* (“la negra”) da pie al título de esta obra; *Durga* (“la inaccesible”) y *Karala* (“la espantosa”) a los de sus dos movimientos. El compositor explica su interés en este mito de la triple diosa debido a su universalidad, pues hay equivalentes en todas las religiones:

El autor explica su interés concretamente en el mito de la triple diosa debido a su universalidad, pues hay equivalentes en todas las religiones y en general en todos los sistemas de creencias (entendamos por tal el conjunto de mitos que enfocan la visión del mundo de una persona; en este sentido la afición —por ejemplo— a un equipo de fútbol, puesto que genera pasiones, odios, convivencia con correligionarios, comentarios racistas y esfuerzos de superación personal y social sería un sistema de creencias, aunque uno que me interesa poco), sean o no religiosos. Un estudio larguísimo que hice en su momento encuentra la triple diosa en los cómics, los culebrones venezolanos, las series de TV.

De aquí que el esquema que sigue incorpore actrices y podría incorporar personajes varios de todo ámbito (por ejemplo Pícara de la patrulla X como la Doncella, Jane Grey como la Madre/diosa del amor, la Reina Blanca como una interface entre la madre y la vieja, Destino como la vieja):

Mitología céltica	Simbología básica y figuras mitológicas conocidas	Ejemplos mitológicos bastante conocidos	Obra dentro de “Shakti”
La Doncella	Vitalismo, renovación, primavera, el rey de primavera, virginidad. Diana, Artemisa, Atenes, Minerva, Judy Garland	Diana y Acteón	<i>Ratri</i>
La Madre	Madurez, equilibrio, amor sexual, campos fecundos, bodas del rey de primavera que se va convirtiendo en el de invierno. Venus, Afrodita, Proserpina en su fase no infernal, Brigitt, Marylin Monroe	<i>Inanna</i> y Dumuzi Marte y Venus	<i>Inanna</i> (diosa sumeria)
La Vieja	Muerte y destrucción (de las que abren paso a ulteriores renova-	Circe, Écate	<i>Kali</i> (diosa hindú)

	ciones) invierno, asesinato ritual del rey de invierno. Proserpina infernal, la Morrigan, Marlene Dietrich		
--	--	--	--

Esta es una primera aproximación elemental, en la que ya se advierte la transformación de un aspecto en otro de la triple diosa. Los tres aspectos son también tres momentos, pues *Kali* parece derivar de *kala* = tiempo.

Kali (“la negra”: una de las lenguas del dios Agni, el fuego) también significa “la que todo lo abarca” pues tanto el tiempo (*kala*) como el negro son infinitos: el negro es suma y a la vez desaparición de todos los colores (*Mahanirvana Tantra*: “todos los colores desaparecen en el negro, todas las formas y nombres en *Kali*”).

“Ratri” (“la noche”), para piano, fue escrita primero, y evoca el mundo de la primera de estos aspectos (el mundo de la doncella). Inanna, para soprano y grupo instrumental, vendría después.

“*Kali*” tiene dos movimientos: “*Durga*” y “*Karala*”. *Durga* (la inaccesible) es “asesina de demonios” y de su frente surge *Kali*.

Los occidentales, acostumbrados a dioses y demonios polarizados en la bondad y la maldad absolutas respectivamente, tienen dificultades en entender la adoración hindú a deidades tan complejas. Para ellos, la sabiduría consiste en aprender que las monedas tienen dos caras, la muerte y la vida no pueden existir la una sin la otra. *Kali* es la maestra de la muerte, es la madre del tiempo y por tanto también la destructora del mismo. A la vez puede ser virgen y amante celestial; esposa complaciente y amazona independiente...

El interés en *Kali* desde una perspectiva artística musical está más que justificado por su relación explicada con el tiempo, la creación (su principio femenino) y la destrucción, el conocimiento y la sabiduría. La imagen de *Kali* enseña que el dolor, la tristeza, las caídas, la muerte y la destrucción no se pueden superar negándolas o evitándolas, sino que están incrustadas en la textura de la vida humana de tal modo que negarlas es totalmente fútil. De modo que la aceptación de la muerte es el modo de estar en paz con los dioses. Una vez conseguido esto, el hombre es capaz de cantar, bailar y gritar con *Kali*. *Kali* no nos da la inmortalidad, sino que pretende ser nuestra compañera en la mortalidad...

La obra musical

1. Aspectos generales

“*Kali*” es reconocida por su autor como una obra seminal, que crea una base técnica en la que se apoya en los trabajos posteriores, e incluso muchos materiales musicales concretos de recurrencia posterior de formas desde totalmente literal a casi irreconocible. Concretamente, los aspectos técnicos que “*Kali*” presenta y que reconoceremos en sus posteriores desarrollos son:

- la modalidad y la generación de armonías y melodías modales
- las sinclinales como generalización de construcciones armónicas y rítmicas
- la exploración de las posibilidades del serialismo (entre otros, dodecafónico)

2. Texto

El texto íntegro de “Kali” es el siguiente (entre paréntesis y en cursiva las indicaciones del compositor, que no se pronuncian):

I. DURGA

(Ad mortem festinamus)

(Dies irae)

II. KARALA

(Dies irae)

(Recitado)

Baila Kali

(Gritando)

Kali Kali Kali

(Recitado)

Amante enemiga

(Mezza voce ma en crescendo)

Baila Kali

(Dies Irae)

(Recitado)

Si matarnos te complace llévanos

(Gritando)

Llévanos

(Recitado, con fuerza y rabia)

Pero deja que muramos por tu mano

Maldice a los que nos matan

Véngate de los que te usurpan

Impide las guerras

Tómanos tú uno a uno

(Dies Irae)

Podemos ver en este texto algunos detalles de interés para la comprensión de la obra, como:

- 1) el **carácter de invocación no literal** a la diosa que nos acerca a los recitados védicos, especialmente los dedicados a Kali entre los mantras sánscritos:

Om hrim shrim krim parameshvari kalike svaha

(Gran diosa Kali, por el poder de tu naturaleza que todo lo penetra y perfección suprema, Tú que eres el misterio de la vida, muerte y regeneración, somos uno contigo)

Om asatoma sad gamaya

Tamasoma jyortiggamaya

Mrityorma amritam gamaya

(De la mentira a la verdad llévanos,

de la oscuridad a la luz llévanos,

de la muerte a la inmortalidad llévanos)

- 2) la **referencia a las guerras**. El compositor reconoce el impacto de la situación bélica en Irak (guerra del Golfo) durante la composición de la obra. Debido a ello, E.B. manifiesta que el carácter de la diosa en el primer movimiento se modificó de un aspecto más academicista a algo más tangible y real.

3. Elementos compositivos

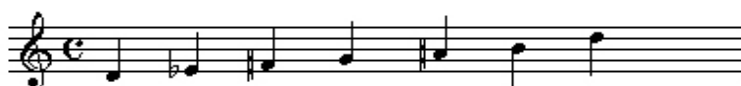
Como veremos, hay algunos elementos primarios sencillos de identificar en la obra, que se pueden encajar dentro de las constantes compositivas del autor:

- **uso de citas.** Puede ser de significado diverso, enfocado hacia el material (cita de una melodía, acorde, pasaje, etc. conocido, o de sentido que se quiere subrayar o utilizar), hacia el autor, etc. Puede ser seria o informal, incluso humorística, y tiene antecedentes tan imponentes como el de las misas renacentistas. En este caso, la cita del comienzo del “Dies irae”, conocida secuencia de origen gregoriano:

Por otro lado, la serie entera se puede ver como procedente de una cuña cromática (reb- do- re- si- mib- sib- mi, etc.) por interversión de los sonidos 1 con el 3, el grupo 8-9 con el 10-11-12 y finalmente el 9 con 12 con el 11. Ello reduce su evidencia, y personaliza el “gesto Bach” de su comienzo.

Modalidad

Esta escala (simétrica y bien conocida, que alterna intervalos de segunda y tercera menores) se utiliza tanto a partir de re, como de mi b, de manera simultánea (politonal), en el comienzo de “Kali”, donde a la vez hay otro modo simultáneo en mi, que es el mismo anterior de re transportado:



(modo denominado “Karma” por el autor, en la época de la composición de la obra). Es importante notar que transportado una segunda mayor por encima es su propio complementario

Sin embargo el modo de mi b no es el mismo transportado, sino el que constando de los mismos sonidos comienza por tercera menor (transposición diatónica en ese modo). Así podemos decir que el uso simultáneo de ambos implica bien atonalidad (uso libre de “modii”) o polimodalidad politonal.:

Al final de la sección introductoria el conjunto de alturas responde ya a esquemas más complejos y por ejemplo, las flautas tocan en glissando a partir del agregado compuesto por las notas de una escala cercana, pero distinta:



Inmediatamente después, la modalidad se complica un poco más, y el piano presenta un nuevo modo también con repeticiones a la octava:

Este modo no es simétrico. Sin embargo, el compositor va a generar un modo simétrico a partir de él:

- los sonidos de esta escala se utilizan en forma arpegiada en los cc. 42-50
- el agregado 1 (4ª aum. + 3ª M) se transporta una 3ª menor a una nota no del modo (mi b) de manera inexacta:



La construcción de agregados insiste inicialmente en las terceras (flautas en el c.20, acorde cc.37-38), pero ya hemos visto en el c. 39 las construcciones de cuartas (no justas). En el c. 59 comienza una metamorfosis de los modos utilizados previamente (especialmente el primero) en una serie que se presta a un uso, más que dodecafónico, modal, al aplicar procedimientos de construcción de acordes escalares sobre la misma (acordes con los sonidos 1-4-7-10, 2-5-8-11, 3-6-9-12). Aun tratándose de un “modo “ de 12 sonidos, podemos seguir manteniendo que los procedimientos modales de esta obra, hasta el momento, no pretenden evitar la repetición a la octava, como se verá en otras obras.

Sobre un fondo de “aire solo” de cuatro flautas con sonidos a distancias de semitono y tercera mayor, el uso de los acordes anteriores es homofónico, y se forman una especie de “anillos” con una técnica que está



en la intersección entre la modalidad y el dodecafonismo, sobre la serie K (ver la sucesión de sonidos más graves):

Podemos observar que cada grupo de tres sonidos tiene su importancia especial en la construcción de la obra: así los sonidos 10-11-12 recogen el germen del modo utilizado en el comienzo de la obra, los sonidos 1-2-3 forman un grupo más cromático en el que se puede ver la elección de los tres tonos de la politonalidad inicial (Mib- Re-Mi), los sonidos 4-5-6 explican las relaciones de 3ª mayor y 6ª menor que hemos encontrado al comienzo y por fin 7-8-9 forman otro comienzo modal diferente que también se utiliza.

Hay una construcción dodecafónica en los cc. 59-74 sobre esta serie, formando acordes como se ve en la figura anterior por “cuartas escalares” (por ejemplo el primer acorde está formado por los sonidos 1-4-7-10, etc.). Debido a esta construcción simétrica la estructura interválica se repite cada tres acordes, de modo que solo hay tres tipos de ellos, y de hecho dos de los tres desde un punto de vista atonal son similares:

I: acorde de tres cuartas justas superpuestas,

II: enharmónico de una 7ª de dominante

III: enharmónico de una 7ª de sensible.

Como la constitución interválica de II y III es equivalente a través de una inversión atonal, el contenido interválico de dichos agregados es el mismo: en ambos casos, una 3ª M y dos m.

A partir del c. 83 la construcción interválica se va liberando y las características más destacadas (2ª menor y 3ª menor de las escalas del comienzo, 3ª mayor de otras de las escalas etc.) se usan de forma más aislada e insistente. En el c. 101, estas 3ªs mayores ya forman triadas aumentadas, y en el 108 las 3ªs menores se expanden en tritonos (que ya habían sido anunciados de forma melódica por el piano desde el 77)

En el compás 111 podemos ver el uso del concepto de sinclinal (ver “Sinclinales”)

Desde el c. 129 se produce una explosión del complejo modal previamente expuesto con fuerza cadencial. Quizá se pueden ver ejemplos de sinclinales de nuevo en el c. 135 ss. (ver “Sinclinales”)

En los cc. 59-81 citados vemos un uso de las excepciones en “Kali”. (ver “Excepciones”). Esto en realidad no tiene mucha trascendencia momentáneamente, pues las armonías son rápidas y melódicamente los intervalos con la nota anterior y siguiente simplemente se trastocan.

También se puede considerar “excepcional” la construcción del c. 43 visto, donde la transposición respecto al 42 es inexacta.

En el c. 117, la construcción de grupos armónicos de 3ªs mayores citada se trastoca en las Fl. 5-6 por una cuarta justa.

Las técnicas modales y armónicas vistas hasta ahora partían en general de la base de construcciones de escalas que se repiten a cada octava. En otras obras veremos que el uso de excepciones permite obviar esta consecuencia en caso de no interesar.

- Sinclinales

- en el compás 111 podemos ver el uso del concepto de sinclinal o seudomodo, pues las voces comienzan a hacer un uso de los intervalos de los modos anunciados más libre (en este caso 2ª y 3ª menores melódicas y 3ªs mayores armónicas).

- quizá se pueden ver ejemplos de sinclinales de nuevo en el c. 135 ss. (“Ad mortem festinamus”), donde los sonidos 2-3-4-5 de la serie aparecen invertidos en el diseño del ostinato del piano.

- **Excepciones**

- en los cc. 59-81 citados vemos un uso de las excepciones en “Kali”. En el c. 80, los flautines tocan un sonido que “no toca” (el la) por el si bemol que correspondería.

- también se puede considerar “excepcional” la construcción del c. 43 visto, donde la transposición respecto al 42 es inexacta.

Tímbrica, densidad sonora, estratificaciones

La plantilla de doce flautas y piano junto con recitador, fue pensada para la Orquesta de Flautas de Salvador Espasa. Por sugerencia de éste, se incluyó el piano para compensar la ausencia de graves de la orquesta (en aquél momento no se disponía aún de flautas bajos y contrabajos en la orquesta, que ahora es habitual. Sin embargo, el compositor rechazó la posibilidad demasiado trivial (y problemática para la coherencia vertical) de encomendar al piano un papel de bajo, y prefirió que éste, sin descartar puntualmente esa aportación, fuese utilizado como un instrumento de color y de percusión.

Conociendo los problemas de las duplicaciones a solamente dos instrumentos iguales, la formación de doce flautistas se trata en principio a doce voces. Pero la paleta se puede enriquecer, y así se hace, con un tratamiento en dos grupos de seis formando dos estratos musicales diferenciados (por ejemplo, acordes y líneas melódicas, acordes y puntos percusivos, dos capas armónicas con distinto ritmo, etc.), tres grupos de cuatro, cuatro de tres, etc.

La densidad por el divisi variable que esto supone permite una gradación de la densidad, puesto que siendo el efecto dinámico de las duplicaciones muy limitado, el efecto que prevalece es el de la densidad espacial conseguida con un incremento del número de sonidos simultáneos.

Por otra parte, para conseguir un resultado audible, los estratos sonoros deben estar fuertemente caracterizados, con una diferenciación textural, tímbrica, rítmica, métrica, agógica o de otro tipo. Vemos que la cantidad de recursos dedicados a ello es muy importante:

- uso de timbres y ataques especiales del instrumento: la flauta se usa con sonidos normales, frullati o “flutterzünge”, pizzicato, aire sólo, golpes de llaves, a los que se añade el característico glissando de flautas, que puede ser ascendente o descendente (en Inanna veremos como este instrumento predilecto del autor utiliza también el “tongue-ram”).
- uso de polímetros y polirritmos: empleo libre del acento en cualquier parte del “compás” escrito.

Es superfluo decir que el uso de politempos puede resultar complicado para la dirección de la obra, de modo que en esta como en otras obras del autor que hacen uso de técnicas polimétricas, siempre que es posible se utiliza una escritura unificada, de forma que la pauta del compás referencia el “tiempo único” de medida, pero no sirve como referencia de acento, solamente válida para la música de métrica “homométrica” compaseada. Haciendo uso de pies métricos variados, posibles desplazamientos de los mismos y posición de los acentos independiente de la métrica, se puede realizar una partitura sencilla de dirigir.

Ejemplos

El mismo comienzo de la obra muestra la aparición progresiva de los sonidos polares iniciales (mi b, mi y re, sobre los cuales se construirán tres modos melódicos diferentes) en un tratamiento polimodal- politonal. El primer sonido, mi b, es ejecutado por la flauta contralto 1 en frullato rápido, generalmente en valores muy largos, comenzando en *fff* y cayendo rápidamente. El segundo, mi, por la flauta 7 *pizzicato*, en negras acentuando las del 2º tiempo, y el tercero, re, por las flautas 6 y 3 en tresillos de negra principalmente.

Desde el c. 25, el 1º flautín toma una función melódica a solo siendo “acompañado” por acordes breves y cortados de las fl. 1..4 que se complementan rítmicamente con los de las demás ff. soprano y contralto. A todo ello se suma un ostinato modal del piano.

La idea de complementos rítmicos entre dos instrumentos o grupos de instrumentos en sus voces, polifonía, sucesiones armónicas, etc., es utilizada ampliamente por el compositor en esta obra (ej. cc. 91-94, ...) en otras obras como “Sílce” o Inanna”.

Las texturas contrapuntísticas son muy variadas para compensar la falta de variedad de la instrumentación:

- en los momentos cadenciales todo el grupo de flautas se puede llegar a unir (como en los cc. 35...38); el *divisi* se incrementa repentinamente al doble (cc. 107 a 108).
- una idea de textura homófona de todas las flautas como la de los cc. 42-43 puede intensificarse en su variación con un incremento del número de voces e instrumentos (cc. 42-43 3 voces en 8ª/ 8 flautas; cc. 46-48 2 voces en 8ª / 10 ff; cc. 49-52 3 voces / 12 ff.).
- todas las flautas pueden dialogar con el pf. ((cc. 53-58) o superponerse contrapuntísticamente (cc. 97-101, ostinato de acordes del pf. utilizando una recurrencia de tres acordes sobre un metro de 5/8, provocando acentos en continuo desplazamiento, mientras las flautas elaboran armonías homofónicamente en valores algo más largos)
- una idea melódica en valores relativamente breves por 8 ff. puede superponerse sobre un fondo de acordes largos de las otras 4 (cc. 66...74), o una sola flauta dialogar con una homofonía de las demás (cc. 76-84)
- un estrato de notas puntuales en complemento rítmico de pf. y *picc.* puede superponerse a un continuo homófono de las demás (cc. 91-94); en los cc. 104-107, el pf. se libera de esa servidumbre rítmica dibujando diseños de tipo melódico con grupos de cuatro notas, creando acentos fuera del metro vigente de 3/8;

En pasajes con predominio armónico, la presencia de más o menos sonidos es muy apreciable: nótese la sutileza del c. 120, donde se callan 6 de las 12 flautas antes de llegar a un compás en completo silencio.

El pasaje homófono recurrente que aparece por primera vez en los cc. 151-162 utiliza solamente 6 voces con 6 ff.

Texturas más complejas:

- vemos en los cc. 140-145 (un estrato con 2 flautas por terceras con la melodía del “Dies Irae”, dos flautas con un contrapunto a ella en valores de ese mismo tipo, otro estrato con seis flautas a tres voces en valores más cortos, y el pf. apoyando al ritmo de ese grupo pero de manera heterofónica, con libertad para irse del esquema 2 corcheas con puntillo- corchea a un continuo de semicorcheas.
- superposición de tres velocidades (tipo “gamelán”: negra- corchea- semicorchea) en los cc. 199-204; indagando en su estructura vemos que cada estrato está formado por varias voces homofónicas entre sí, que elaboran ostinatos de pocas notas (6); este ostinato se divide en un grupo de 3 ascendente y otro con-

siguiente descendente, caa uno con los sonidos de una triada aumentada. En el grupo de dos flautas a corcheas (ffl. 11-12) hay un microcanon en estrecho al unísono y a distancia de corchea. Las ffl. 9-10 elaboran el mismo diseño, pero a velocidad de negra, formando con el grupo anterior un “estrecho” por aumentación, y lo mismo, pero por disminución, puede decirse de la capa de ffl. 7-8 (solo que en estas la distancia de la “imitación” es tal que suenan en espejo). Una vez constituida esta textura de seis voces, en los cc. 197-198, a ella se le superpone otra de características muy parecidas, con los mismos tres ritmos y el mismo tipo de diseño, pero con otros sonidos: concretamente los seis que no sonaban en el grupo anterior.

- tras la 2ª recurrencia del pasaje citado anteriormente (cc. 206-214) a 6 veces, en el c. 219 dicha idea se traslada armónicamente adaptándola a la melodía del “Dies Irae” (formando una mixtura real) y ello se combina con una elaboración de las otras seis flautas que supone una variación del pasaje anterior: los ritmos siguen siendo los mismos (superposición tipo gamelán), pero las voces dibujan ahora escalas modales – en el modo inicial octatónico- en vez de ostinatos, potenciando la interválica de 3ª M entre ellos (vemos una “excepción” en el c. 222, donde la escala modal de la fl. 5 se transpone un semitono ascendente).
- finalmente, el final de “Durga” provoca un crescendo en el c. 298-292 mediante la dinámica, pero también con el aumento de voces de forma canónica libre, haciendo un uso ya más libre también de la interválica propia del sistema modal que se ha empleado en todo el movimiento, hasta llegar a seis voces, a las cuales bruscamente se le unen las otras seis y el pf. Tras llegar al f, las voces se estacionan en un acorde que aparece gradualmente y se resuelve en otro, para dejar después, finalmente, sola a la fl. 2.

Conclusiones

El conjunto de los modos (y modii) y su tratamiento (desde puramente escalístico a ricamente modal, polimodal, politonal, polimodal-politonal), y de los sinclinales, como de otros procedimientos menos encorsetados en la modalidad pero originados desde la interválica del modo, junto con el de la serie, desde la generación de estructuras que son parcialmente seriales (en su uso de conjuntos ordenados de 12 u otro número de sonidos); esto se puede ver en casos como los del c. 59-81 y 197-205 de “Durga”, así como otros que veremos en “Sílice” e “Inanna”.

El aspecto serial, el puramente interválico, la ideación interválica y rítmica con las sinclinales, el uso de excepciones de uno u otro tipo de reglas, etc. forman finalmente parte de un complejo más amplio de técnicas, las cuales a veces inspiradas por las posibilidades de uno u otro procedimiento, sirven para sumergirlos en marcos sonoros más amplios (que dada la complejidad, muchas veces acaban por superar auditivamente el nivel armónico), sino que combinados y dentro de la forma se reducen de algún modo a elementos de una paleta o caja de herramientas del compositor, que los usa a conveniencia. La mezcla de estos procedimientos puede ser ocasionada por la personalidad del autor, que no se siente integrado (ni integrable) en sistemas rigurosos pero excluyentes, y siendo atraído no obstante por la potencialidad de los mismos, prefiere (y es capaz) de complicar más su sistema, para integrar técnicas diversas al servicio de una finalidad más personal.

Si consigue esto sin caer en el excesivo eclecticismo que puede suponer el “usar todas las técnicas” en una misma obra, es algo que debe apreciar el oyente o estudioso. Mi opinión subjetiva es que sí lo consigue, y se puede intuir que la evolución de la creatividad conlleva siempre de alguna manera la fusión, al menos en la memoria, y el establecimiento de relaciones. Y que ese establecimiento o síntesis es fructífera si, como veremos en el caso de Enrique, de esa síntesis salen también nuevas ideas, más generales en algún sentido, como puede ser la de las sinclinales, como lo fue en su momento el serialismo integral a partir del dodecafonismo, por citar un solo ejemplo.

2.6.2 LUNA EN LOS CHARCOS

Ya en el compás 1 aparece una serie con mucha relación con K (transportada en el sonido inicial desde Re a Si b):



que como vemos puede derivarse de una serie de tres agrupaciones de cuatro notas que forman grupos cromáticos:



Inicio del IV mov., IV (“La noche y el olvido”): las maderas entran escalonadamente creándose una resonancia a partir de los sonidos de las campanas (fa # de la flauta como armónico del do de las campanas, y respectivamente re del clarinete con el la b de las campanas y si b del oboe con el mi). Se explota la acústica de este instrumento que favorece los armónicos más lejanos (con los sonidos agudos a distancias de tritono); las cuerdas desde el c. 60 realizan una idea cercana a la anterior, pero ya sin la necesidad de los sonidos “raíz”, y finalmente en el c. 72 se vuelve con una variante de la misma idea a los sonidos del comienzo coincidiendo con una aparición de la melodía inicial de las campanas (en este caso el sonido re no aparece en la resonancia).

2.6.3 INANNA

Inanna, para soprano y grupo instrumental, data de 1991, justo después de la composición de Kali.

En esta obra el planteamiento acumula muchos de los elementos vistos en Kali, junto con algunas ideas adicionales como pueden ser:

- construcciones armónicas y melódicas basadas en esquemas interválicos no procedentes de modos (por ejemplo, alternancia 4ª justa ó 5ª justa- 2ª mayor, 3ª mayor- 5ª justa o 2ª menor- tritono). Esto es evidente desde el inicio de la obra.
- Generalización de los tipos de construcciones anteriores en el más general de “intervalo grande- intervalo pequeño” (en el que se puede comprobar que encajan sin confusión todos los anteriores)

Los esquemas anteriores los englobaremos en un “elemento A” (clarinete, cuerdas y flauta de los cc. 1-4). La flauta en el c. 5 lo disloca algo al utilizar 4ª aum- 2ª m, pero siempre es intervalo grande- intervalo pequeño.

Un segundo elemento, “B”, está basado en una sinclinal interválica, en sus primeras apariciones (pf. c. 4 y contestación del oboe c. 5) con la forma 1-3-4-6-8, de tipo de serie creciente, inicialmente como la de Fibonacci, pero que se modera en su crecimiento a partir del 4º elemento. La serie está formada restando a la suma equivalente a la de Fibonacci (los dos términos anteriores) un número cada vez mayor (0, 1, 2...).

Desde el c. 6, entran en el juego de A (intervalo grande- intervalo pequeño) esquemas modales conocidos como el octatónico (2ªm- 3ª m).

En esta obra se aprecia la formalización del uso de una serie de elementos armónicos estructurados:

- el acorde base formado por alternancia 2ªM- 4ª J/5ªJ
- el acorde base formado por alternancia 3ª J- 3ª M
- el acorde base formado por la alternancia 2ªm- tritono
- el acorde formado por la serie de Fibonacci 1-2-3-5-8-11

El comienzo de Inanna tiene claramente un único centro tonal en el sonido **si**.

En el c. 14 hay una estructura tonal compleja, basada en la superposición de un ostinato de tipo “anillo” procedente de la serie K (pf. mano izqda.) y de los intervalos 2ªm- tritono (m.dcha.), junto con una serie octatónica (vibráfono), la sinclinal citada 1-3-4-6-8 (cuerdas) en ostinato unidas por el intervalo 3, por tanto combinando estructuras estáticas como el ostinato con progresivas como el uso escalístico (que al ser ascendente y descendente simultáneamente se cancelan).

Hay excepciones en la estructura de la escala octatónica en el vibráfono al saltar una 3ª M (c.14-15, do-mi y la –do#) para evitar la repetición a la octava.

En el c. 17 aparece la serie K completa en su altura original, con la conocida combinación de acordes 1-4-7-10, 2-5-8-11 y 3-6-9-12. El violín toca los sonidos 1-9 de K transpuesta un semitono descendente. La idea se extiende en el c. 22, con la simultaneidad de K (3) y K(-1). Siempre se mantiene la combinación de acordes anterior, y siempre se mantiene el orden de esos acordes.

El elemento A en su versión 2ª m – tritono se apodera de la estructura escalística inicialmente a cargo de la escala octatónica en el c. 28 (pf.).

Hay otro caso de excepción en el fagot del c. 30 (el sol debería ser # y los sonidos siguientes un semitono más altos)

La construcción melódica y armónica del tipo 3^aM / 5^aJ se va apoderando de toda la música, salvo apariciones de las 2^{as} y 3^{as} menores de la octatónica desde el c. 25. Una estructura expandida de ese tipo en el c. 44-46 del pf., en el que las dos manos se van distanciando solamente usando esos intervalos.

El aspecto temático de la melodía inicial se utiliza para introducir variantes melódicas (interversiones) y otros procedimientos temáticos desde el c. 47. Se aplican desarrollos por transposición (c.48). El tema se descompone en elementos mínimos (c. 50-51).

Desde el c. 55 aparece un nuevo personaje armónico, el acorde mayor- menor.

2.6.4 SÍLICE

Luis de Pablo comenta en uno de sus libros (ver referencias) cómo una sugerencia plástica puede ser generatriz de una obra. Hablando de las ideas extramusicales en la ideación, y de cómo una obra puede nacer de un primer impulso extramusical que se adapta después a una realización técnica, o viceversa, siendo una idea técnica (o digamos una idea musical) la que genera la obra, me comentaba Enrique Blanco que para él, el “carácter” es extramusical (o al menos extratécnico) y siempre debe estar en la obra, y a partir de ahí nos hallamos en un círculo. Intentaremos ver en sus obras cómo los medios se ajustan a los fines y viceversa.

“Sílice”, para grupo de cámara formado por maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot), percusión (un percusionista con vibráfono, glockenspiel, caja sin bordones y plato) y cuerdas (violín, viola y violonchelo), fue compuesta en 1995.

Consta de cuatro movimientos:

1. Daga
2. Teselas
3. Hierodulos
4. In memoriam

Sin pasar de los títulos de la obra y de sus movimientos, encontramos algunos elementos que nos pueden orientar sobre los planteamientos subyacentes en esta composición (qué es “hierodulos”, qué son las teselas, de qué daga nos habla el autor, In memoriam de quién, pues no se dice explícitamente). Incluso, podemos sospechar, tras haber visto el caso de “Kali”, que esos elementos fundamentan toda la obra en su nivel más alto: en ese caso, “Sílice” sería la intersección y la síntesis de dichos elementos (en general) con Enrique Blanco. Parece interesante por tanto analizarlos, pues nos ilustrarán sobre la obra tanto como sobre el compositor.

Además, el título de otras de sus obras, “Geodas” y “Tangram”¹, nos da pie a profundizar en este tema en busca de afinidades, que parecen trascender a esta obra en concreto (el uso de técnicas cercanas por otros compositores nos podría llevar a una perspectiva más general del análisis). Geodas, sinclinales, sílice... parecen llevarnos al terreno de la geología.

Las geodas (“Geodas” para pf. es una obra del catálogo del autor) son formaciones especiales en los huecos de la roca, debidos a burbujas de gas volcánico durante el proceso de formación de las rocas, en los cuales se forman cristales de cuarzo y ágata

1. Referencias

Mosaicos y teselaciones

Las teselas son los bloques que forman un mosaico regular. Un mosaico es un sistema geométrico de innumerables aplicaciones científicas y artísticas, que goza de gran unidad interna (sus elementos se definen en función del conjunto). Visto desde la perspectiva, digamos subjetiva, de una pieza, el mosaico impone condiciones (reglas) a la forma de la pieza (tesela), pues debe encajarse con las que le rodean. Desde la perspectiva del conjunto, el mosaico permite la máxima libertad en la forma de las piezas, siempre y cuando entre ellas exista esa complementariedad. En el mosaico regular, además, todas las piezas tienen la misma forma (pero esta regularidad podría hacerse tan laxa como se desee). Finalmente, desde el punto de vista del que intenta

¹ Por su relación con “Sílice” y “Teselas” respectivamente. Ver más adelante.

recomponer el mosaico a partir de sus piezas como un “puzzle” (en este caso el oyente), la gran forma viene dada por la forma del conjunto, junto con la textura general de sus subdivisiones, y la pequeña forma estaría presente en la dialéctica de los contornos de las teselas.

Ejemplos del uso artístico de los mosaicos son innumerables, especialmente en la arquitectura y decoración de origen oriental. Las construcciones imposibles de Escher son un buen ejemplo del partido que se le puede sacar a una idea geométrica.

En la música hay posibilidades paralelas a las construcciones de Escher: se ha jugado con construcciones mediante cánones, por ejemplo, que presentan ilusiones audibles.

Formantes musicales

Los formantes de que hablamos no tienen mucha relación con los formantes acústicos (propiedad de los cuerpos sonoros). El nombre de formantes en general sí tiene ese significado: por ejemplo, son formantes de una palabra sus prefijos, raíz y sufijos. En ambos casos, se trata de un conjunto de piezas que de algún modo encajan y se complementan.

La técnica de los formantes de Luis de Pablo se basa también en propiedades de los mosaicos. La obra “Senderos del aire” está basada en un conjunto de construcciones precalculadas para que “encajen” por sus propiedades de inicio y fin, respectivamente con el fin e inicio de otros tantos elementos.

Cristales y música

Sin duda deben ser una referencia en esta obra dado su título (el sílice es un mineral con estructura cristalina) y la portada de la edición original (un *trisoctaedro* regular de 24 caras y 14 vértices).

“...un cristal corresponde a una orquesta dirigida por un director vigoroso cuando todos los ojos siguen atentamente sus movimientos ... para mí, la música de las leyes físicas no suena en ningún otro sitio con un acorde tan completo y rico como en la física de los cristales” (W. Voigt)

Un cristal es una estructura de materia molecular sólida (otras son la metálica y la iónica). Se disponen de manera indefinida como átomos entrelazados unidos por *enlaces covalentes* (de paso podríamos decir que Enrique Blanco utiliza un material o al menos una intuición “químicamente opuesta” a la de Varèse (“Ionization”)... La unión molecular es mucho más débil que las fuerzas intramoleculares, y se denomina *fuerza de Van der Waals*.

El sílice es un óxido (Si O₂) muy abundante en la naturaleza (cuarzo: sílice deshidratada, cristal de roca, ópalo: sílice hidratada, calcedonia, arena, pedernal...). El silicio compone la cuarta parte de la corteza terrestre), y presenta propiedades eléctricas especiales (semiconductor), en el que se basa hoy en día la microelectrónica (chips). La sílice cristalina más común es el cuarzo, presente con frecuencia en muchos tipos de polvo mineral natural.

La portada original de la obra parece hacer referencia a este tipo de sílice. Otro tipo de cristales no silíceos conocidos son el diamante y el carbón (carbónicos), el grafito, muchas piedras preciosas o semipreciosas (topacio, granate, circonita ...), etc. También pueden adquirir estructura de cristal algunos metales, y los semiconductores puros como el silicio.

En el sílice la unidad estructural es el tetraedro, constituido alrededor de un átomo de silicio por cuatro de oxígeno. Esta forma se da de modo simple en la circonita, granate y topacio. En otros minerales las formas se complican por combinaciones muy diversas de tetraedros.

Sílice, sinclinales, “Geodas” (“Geodas” para pf. es una obra del catálogo del autor)... parecen llevarnos al terreno de la geología. Las geodas son formaciones especiales en los huecos de la roca, debidos a burbujas de gas volcánico durante el proceso de formación de las rocas, en los cuales se forman cristales de cuarzo y ágata.

Alguna de las técnicas compositivas de Edgar Varèse se puede asimilar a una especie de crecimiento de tipo orgánico, concretamente el crecimiento de los cristales a partir de elementos mínimos por generación geométrica. Podemos ver en ello una especie de desarrollo a partir de unos elementos melódicos muy básicos, que se van reproduciendo conservando ciertas características propias.

De una manera más general, podemos aventurar que se asemeja al crecimiento de los cristales una elaboración o entretejido musical desde la escala microformal hacia la macroformal manteniendo patrones deducidos de la primera, y sin modificar sus dimensiones por el contexto. Por el contrario, los desarrollos que partiendo de los patrones microformales: bien combinan elementos muy variados o heterogéneos, o bien practican un escalado de dichos patrones a diversas escalas (fractales), o simplemente no utilizan dichos patrones, no responden a una estructura que se pueda comparar con la cristalina.

Finalmente, habría que mencionar la relación de los cristales con la música a través del tiempo. Los relojes de cuarzo son usados con frecuencia por su gran precisión, debida a que su estructura física les hace muy estables como elementos *piezoeléctricos* (tienen propiedades eléctricas que los hacen útiles). En última instancia, se trata de un caso particular de la relación general entre el espacio (la geometría de la estructura) y el tiempo.

Hierodulos

Citamos en primer lugar las palabras del autor:

“Hace mucho tiempo (al menos cinco o seis años antes de escribir Sílice), leyendo un cómic encontré una especie de poema, titulado Cantos magnéticos que decía algo así como “estas almas -refiriéndose a inteligencias artificiales, robots...- ¿añorarán la libre pureza del estado cristalino?” La frase me gustó (y me sigue gustando) y anda entre las varias motivaciones de la obra. Puede que te quede más claro ahora el sentido de Hieródulos como título. Los ordenadores y demás son hieródulos -esclavos sagrados del templo- sirviendo a designios que no les afectan, que no han elegido. Y las inteligencias de carbono -no basadas en el silicio, y esto ya has visto que se relaciona con la sílice- puede que no sean tan distintas – “Dios mueve al jugador y éste a la pieza/¿qué Dios detrás de Dios la trama empieza?” que decía Borges-. Verme como una máquina de carbono que responde a órdenes que no ha elegido y no puede modificar me resultó extrañamente consolador, además de poner las cosas en perspectiva, en una época en que necesitaba consuelo. O sea: los hieródulos somos nosotros. Pero esto no es más que una de las metáforas (quizá la más compleja, porque tiene varios niveles) que empleé para ponerme en el estado mental deseado”.

En principio, los *hierodulos* son los esclavos dedicados a la práctica de la prostitución de los sacerdotes de *Tanit* (diosa cartaginesa, similar a Venus/ Inanna, que tendría relación con la fenicia Astarté...). Si esto es exacto, “Hierodulos” esconde una clara relación con la triple diosa...

2. Aspectos generales de la obra

Aspectos técnicos de interés en “Sílice” son:

- Influencias de la naturaleza, plásticas y geométricas
- Armonía atonal con tematicidad interválica (recursos seriales abundantes, empleo de fórmulas numéricas para la obtención de ritmos, melodías y armonías)
- sinclinales como generalización de las construcciones modales, interválicas, rítmicas y formales
- la exploración de las posibilidades del serialismo (entre otros, dodecafónico).

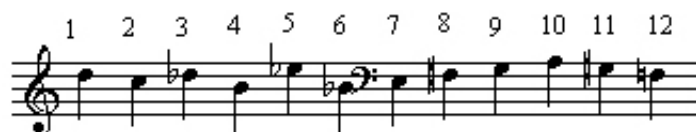
3. Elementos compositivos

Como veremos, hay algunos elementos primarios sencillos de identificar a la escucha o primera lectura en la obra (pero no tan sencillos de relacionar), que se pueden encajar dentro de las constantes compositivas del autor:

- construcción interválica atonal, con elementos seriales y otros atonales puros
- uso de series (incluso de varias series, llegando al ser simultáneas al “poliserialismo”)
- artificios de resonancia a partir del uso de sonidos comunes (estelas, cánones, y como veremos, e incluso, como veremos, el planteamiento global de las alturas)
- rítmica de tipo serie cromático-numérica
- idea de complementos rítmicos (una de las manifestaciones de la complementariedad de las teselas)
- uso de citas
- sinclinales
- excepciones
- ideas de interversión melódica y rítmica
- ostinatos cercanos a los “personajes rítmicos” de Messiaen

3.1 Uso de series

Como se ha comentado en “Kali”, el uso de series (nos referimos ahora a series de sonidos, pero éstas se pueden contemplar como un caso particular de series numéricas), tanto dodecafónicas como de otro tipo, parece haber propiciado la invención de nuevos sistemas de generación de armonías, melodías y texturas, siempre haciendo que tal uso no esté encorsetado en los procedimientos clásicos. La siguiente serie, que se podría pensar que aparece como cita, sin embargo va más allá en su recurrencia a lo largo de Kali, Inanna, Sílice, Luna en los charcos... siendo una referencia constante en las obras del autor:

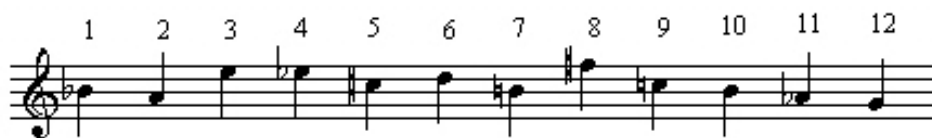


Serie K

Esta serie tiene doce sonidos, todos distintos, cosa que no es válida para otras de las que veremos (sobre la constitución de esta serie, ver el capítulo dedicado a “Kali”).

Veamos el uso de esa serie (que llamaremos serie K; por ser su forma directa sin transponer la llamaremos forma D_0) en el primer movimiento (Daga):

- 1- maderas cc. 1...4 y glk. c. 5: se presenta un comienzo de serie cuyo origen veremos en “Teselas”: la llamaremos serie A:



Serie A

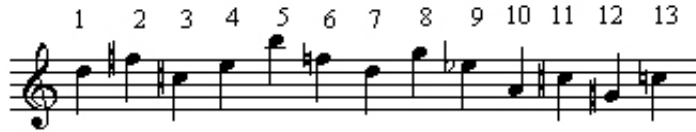
Esta serie tiene 12 sonidos como K, pero sólo 11 son distintos: el 7 y el 10 son SI, a cambio de esta repetición falta el FA.

Podemos advertir el predominio de pares de notas a distancia de semitono, el diseño en cruz del inicio (que ya apareció en K) y el final octatónico.

- 2- flauta c. 4...10: elabora una “paráfrasis” de la serie K/D_0 disfrazándola entre repeticiones de un sonido fijo (re), que es el primero de la serie. Así aparecen los sonidos 1 a 6, y 10 a 12. Los sonidos 7 a 9 aparecen mientras en el glockenspiel, dentro de una secuencia más completa 5..12. Las cuerdas acompañan con 1-3-4 y el piano con 3-4-6. Desde el c. 5, percusión y piano utilizan un grupo de sonidos de una transposición de la serie invertida (K/I).
- 3- c. 10- 14: las maderas presentan los sonidos 1...3 en el c. 10, cambian a 4...7 en el 11, junto con el glk., que lo viene desplegando desde el c. 10. Dichos sonidos forman un agregado interesante. Finalmente el piano hace sonar los sonidos restantes en el c. 13. En el c. 14, el piano toma el grupo de sonidos 4...7 y lo transforma ligeramente. El glk. hace sonar 1...3 de una transposición de la serie.
- 4- c. 14: el oboe toma la misma forma serial citada en 1.
- 5- c. 18: el glk. Empieza con una transposición de K. Después produce diseños resultado de variar el agregado citado en 2.
- 6- c. 33 ss: diseños de la flauta sobre los sonidos 2...4 de I, 2...4 de K/D_0 . El piano le sigue haciendo los sonidos 1..4 de I_5 . Diversos diseños sobre fragmentos de K/D_0 en la flauta c. 39.

En Teselas hay un serialismo de alturas más intenso:

- c. 1 ss. la flauta presenta una nueva serie, que llamaremos T :



Serie T

Esta serie consta de 13 notas, con dos repetidas (do # y re) y una ausente (si b).

También es particular esta serie en cuanto a su constitución melódica: los intervalos entre los sonidos 1-3-5-7-9-11-13 y 2-4-6-8-10-12 son siempre de 1 o 2 semitonos, salvo el 5-7. Y los sonidos 1-3-5-7 son los del comienzo del “Dies Irae” traspuesto... dejémoslo aquí, pero como se verá estas relaciones no son casuales.

A diferencia de “Daga”, donde las armonías son generadoras de comportamientos melódicos, pero no utilizan sonidos de las series, aquí el piano acompaña con armonías seriales (se evidencia por el uso de sonidos consecutivos en los acordes).

- c. 15 la fl. comienza la retrogradación de la serie. En el c. 17 vuelve a la forma directa.
- c 24: la flauta elabora un continuo de semicorcheas muy emparentado con el diseño del comienzo de Daga (alternancia del sonido 1 de la serie K/D₀ de Kali a modo de pedal con el resto de sonidos de la misma). El sonido 3 (do #) se repite al final sirviendo de coda.
- c. 36-52: la flauta presenta íntegramente K/D₀ y a continuación (c. 44) una “nueva” serie, también de 13 notas... cromáticamente completa, con repetición del FA #, que no es nueva pues se trata de una variación de la serie comentada del comienzo de “Daga”: a su vez muy relacionadas con la serie 1. La llamaremos serie U:



Serie U

La segunda vez, el sonido 3 (de nuevo, pero ahora su “valor” es fa #) sirve de coda.

De esta sucesión podemos destacar además su especial constitución interválica (en semitonos, 1-4-6-4-6-1-2-4-4-2-3-2).

- c. 60 de Teselas: una nueva sucesión, que llamaremos V, de quince sonidos (10 distintos, repetidos FA, FA #, SOL, LA b y LA, faltan MI b y SI:



Serie V

En el c. 119 de Teselas encontramos otra serie más (W), de 13 sonidos, 11 distintos:

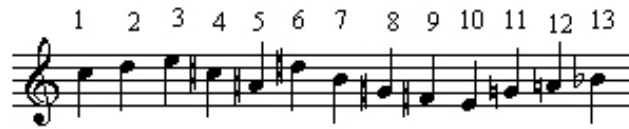


Serie W

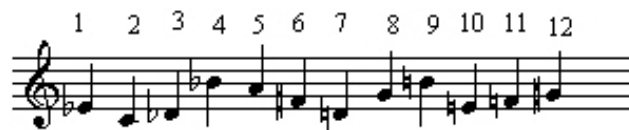
Falta el FA y se repiten FA # y SI b

A las anteriores “series” hemos de añadir las que aparecen en Hieródulos, que aparenta una construcción de un tipo muy distinto. Desde el compás 1,

Serie H1



Desde el compás 34:



Serie H2

Y desde el 35:



Serie H3

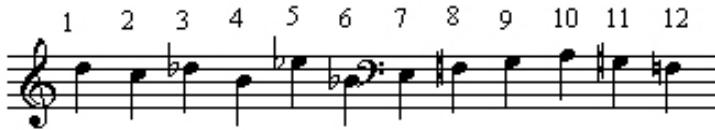
También tendremos en cuenta las sucesiones de sonidos de cada instrumento al inicio de este movimiento, que no tienen un aspecto exterior de “serie” (conjunto de alrededor de 12 sonidos, que completa o casi completa el total cromático): las voces del chelo, viola, violín, clarinete, etc.

A estas alturas empieza a urgir la pregunta: ¿cómo se relacionan todos estos bloques? Es importante saber si tienen alguna relación que justifique el efecto audible de un cierto o lejano parentesco. Deberían tener fuertes nexos, ya que la escucha o la lectura delatan un sinfín de pequeñas relaciones tonales; en otro caso, además, estaríamos ante un arsenal de recursos demasiado heterogéneo.

Es difícil reconstruir la génesis ideativa de la obra, pero podemos acercarnos algo a ella si intentamos relacionar el mayor número de estos elementos.

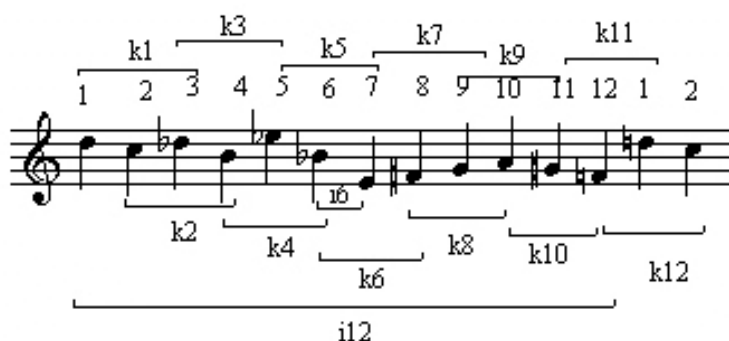
Como veremos en el resto del análisis, además de los elementos rítmicos, quizá la construcción intervalica es el aspecto de mayor peso en esta obra. La sensación de parentesco entre bloques de frases, agregados, incisos, etc., debe tener un origen calculado, a pesar de la apariencia de gran heterogeneidad en los sonidos concretos.

Partamos para el análisis de la serie K:



Serie K

Llamemos K_1 al conjunto de notas 1-2-3. Asimismo llamemos K_2 al formado por las notas 2-3-4, etc. De modo cíclico, podemos incluir los grupos K_{11} (formado por las notas 11, 12 y 1) y K_{12} (notas 12, 1 y 2):



La lista completa es la de la tabla 1:

Grupo	Sonidos	Composición interválica	Notas	
K1	1-2-3	re- do- reb	-2 1	
K2	2-3-4	do- reb- si	1 -2	=RI(K1)
K3	3-4-5	reb- si- mib	-2 4	
K4	4-5-6	si- mib- sib	4 -5	
K5	5-6-7	mib- sib-mi	-5 6	
K6	6-7-8	sib-mi-fa#	6 2	
K7	7-8-9	mi-fa#-sol	2 1	
K8	8-9-10	fa#-sol-la	1 2	=RI(K7)
K9	9-10-11	sol-la-sol#	2 -1	=I(K1)
K10	10-11-12	la-sol#-fa	-1 -3	
K11	11-12-1	sol#-fa-re	-3 -3	
K12	12-1-2	fa- re-do	-3 -2	

Tabla 1: *descomposición de la serie K*

Podemos observar que K es una serie bastante especial (ver en “Kalí”, de donde procede, el procedimiento por el que ha sido creada). Los grupos de 3 notas que hemos definido forman un mosaico saturado (completan con elementos comunes todo el conjunto de notas). Podríamos decir que $K_1 \dots K_{12}$ son las raíces semánticas que se pueden encontrar en K siguiendo el necesario convencionalismo en el que se debe entender (como en todo lenguaje) la construcción serial: la importancia del orden estipulado de los sonidos que define la interválica entre sonidos contiguos y cercanos en la serie, y la forma de entender la distancia interválica dentro de la octava) para la composición de “Sílice”.

Pienso que estas apreciaciones son importantes para entender que la creación de la estructura tonal a partir de la descomposición de la serie K en estos grupos obtiene automáticamente ventajas en la percepción del oyente al respetar la filosofía de la escucha serial, ya que genera sus elementos constructivos respetando el cardinal de la serie (que en otros procedimientos queda más difuso) a la vez que aprovecha el máximo de características comunes entre los elementos al utilizar grupos de tres notas con hasta dos en común (por ejemplo, en la técnica de los dominios cada agregado generador no tiene nada en común con los demás). Ambas propiedades se traducen inevitablemente en una ayuda para la audición.

Por otro lado, ya se había visto en “Kali” el procedimiento de agrupación en 4 grupos de 3 notas (generando tres formaciones acórdicas).

En la tabla se indica la composición interválica teniendo en cuenta la distancia canónica entre sonidos, conservando el sentido interválico (por ejemplo, re-do es -2, segunda mayor descendente). Como se indica también en la tabla, algunos grupos coinciden con la inversión (I) o retrogradación invertida (RI) de otros.

La serie T ya vista, que aparece en el c. 1 de “Teselas”, se puede deducir de K de esta forma:

- los sonidos 1-2-3 (grupo T1) de T son una transposición de K4 (tercera menor superior)
- los sonidos 4-5-6 (grupo T2) de T son una transposición de K5 (segunda menor superior)
- los sonidos 7-8-9 (grupo T3) de T son una transposición de RI(K4) (es decir, de la inversión retrogradada de K4) (tercera mayor superior):
- los sonidos 10-11-12 (grupo T4) de T son una transposición de K4 (segunda mayor inferior)

¿Cómo se fijan las transposiciones? Evidentemente, interesa conseguir un conjunto aproximadamente cromático completo. Además, T tiene un décimo tercer sonido.

Llamemos i6 al intervalo formado entre los sonidos 6 y 7 de K. Igualmente, i12 será el formado por los sonidos 12 y 1 de K (cualquier aficionado al serialismo conoce la importancia de estos intervalos, pues el primero es el “origen”, eje central de la serie, que la divide en dos semiseries de 6 sonidos, y el segundo de forma similar pero al revés, desde fuera de la serie). En K, i6 es un tritono (emulando a Webern), pero i12 es una tercera menor.

Por otro lado, si dividimos K en grupos de tres notas, los intervalos entre los grupos 1-2 y 3-4 son de segunda mayor.

En T, los grupos T1 y T2, así como los grupos T2 y T3, están separados por el intervalo $i12$ ($3^{\text{a}}m$) de K. Los grupos T3 y T4 están separados por un tritono, como $i6$.

Así pues, las distancias de transposición de T1...T4 no son significativas de por sí, sino por los intervalos que forman con los sonidos anterior y posterior al grupo, que es lo que les conecta en un conjunto nuevo con validez completa.

La serie T se completa con un décimotercer sonido, Do, que está a distancia de 2^{a} mayor del re inicial (como las distancias entre los subgrupos de K) y a $^{\text{a}}$ M del 12° . El sonido Do no completa una serie cromática, pues además de repetirse sonidos (el Re y el Do#), en T falta otro, el Si bemol.

Dándole vueltas a todo lo visto, y con la imagen del trisocaedro delante, podemos entender que esa construcción se asemeja en todo a la de un poliedro semejante: no hay más que darse cuenta de que las caras de un cristal cúbico (isométrico) como éste tienen tres vértices, y entre dos caras adyacentes hay dos vértices comunes. Los vértices son los sonidos, las notas. Los lados, los intervalos. La serie K equivale al cristal tridimensional, y las series derivadas son como el despliegue de dichas caras... K es el cristal de "Silice", bastante parecido al trisocaedro, pero con 12 caras y doce vértices.

T1, T2, T3, T4 y el Do son las "teselas" que constituyen T, y que se han formado a partir de un número mínimo de propiedades de K. T es una descendiente de K.

En Teselas veremos otros descendientes de K: las series U del c. 44, V del compás 60 y W del compás 119 utilizan como generatrices otros grupos de K.

La construcción de T sí responde a la idea del mosaico casi totalmente regular (el elemento básico, K4, aparece tres veces, y K5 una vez. El hecho de que K4 aparezca en una ocasión en su forma RI lo podemos asociar simplemente con que la pieza se coloca de una manera distinta, pero de todos modos es la misma pieza.

Por otro lado, K4 y K5 son distintas, pero enormemente familiares una con la otra:

K4: si-mib-sib

K5: mib- sib- mi

El juego de sonidos si-mi-sib-mib es utilizado profusamente en “Sílice”, obedeciendo o no a las reglas de construcción impuestas por las teselas.

Para construir V, podemos decir del mismo modo que con T que se utilizan I(K3), I(K7), I(K4) y dos notas adicionales. Dado el profuso uso de grupos invertidos, es útil tomar como punto intermedio de referencia la forma I4(K), es decir la transposición a la 3ª mayor superior de la inversión de K:

Además, desde el c. 52 de “Teselas” aparece la forma I5 (K) de manera literal, muy repartida entre instrumentos. Vemos que en la zona central del movimiento, predominan las formas inversas.

Más complicada sería la filiación de la forma serial que aparece en el compás 44, que hemos llamado U. Para relacionarla con las anteriores hemos visto por un lado, su relación con T, y por otro, el empleo de grupos deducibles de K, siempre en formas retrógradas inversas:

- llamando T1 al conjunto ordenado de sonidos 13- 1-2-3-4-5 de T, este conjunto aparece variado en los sonidos 1...6 de U,: el do final de T pasa a cabeza como do #, trastocando en cambio el sonido 3 de T, que pasa a ser do natural en U; los sonidos 1 y 2 de T son los 2 y 3 de U, el mi sigue siendo mi y el si pasa a si b. A pesar de estos cambios, el grupo conserva mucha de su naturaleza.
- a partir del sonido 6, encontramos R(K1) (sonidos 6-7-8 de U), RI(K3) (sonidos 9-10-11) y finalmente el conjunto sol-fa-sol#-fa#, que parece provenir de una inversión especial de los primeros cuatro sonidos de K, en la que se invierten los sonidos en grupos de dos.

Podemos decir (sin desistir de llegar a una explicación más clara) que el juego de intercambiar do y do#, el paso de si a sib y la inversión de los 4 sonidos finales son excepciones.

La serie W que se encuentra al final de “Teselas” tiene una procedencia parecida, partiendo de grupos que se encuentran bien en K, bien en T.

La serie H1 del comienzo de “Hierodulos” tiene mucho en común con W, además de con K:

- los mismos sonidos 1-2-3-5-6-9
- los sonidos 1-2-3 pueden verse como una interversión o permutación de K3
- los sonidos 4-5-6 son el grupo K3
- los sonidos 7-8-9 son K12
- los sonidos 11-12-13 son K7

Desde la serie V se puede llegar con facilidad la serie H2 de “Hieródulos” (aunque no he encontrado la procedencia de los tres primeros sonidos mib-do- reb):

- los sonidos 4-5-6-7-8 de H2 coinciden literalmente con los sonidos 6-7-8-9-10 de V. A este grupo de 5 sonidos de V (que se asemeja a una sucesión armónica reM- Sol) lo llamamos v1.
- Dentro de v1 distinguimos la triada la-fa#-re (V1) que se utilizará en otros casos
- Los sonidos 10-11-12 de H2 los encontramos en K: son la inversión I(K10)
- llamaremos h1 al grupo de sonidos 7-8-9 de H2 (re-sol-si), que pueden proceder del grupo de sonidos 9-7-6 de H1, sucesivo si tenemos en cuenta que el SOL# de la posición 8 parece no pertenecer del todo a la serie.

En cuanto a H3 está formada a partir de V1 (sonidos 1-2-3), K7 (sonidos 4-5-6), K10 (sonidos 7-8-9).

En el comienzo de “Hierodulos” no encontramos sucesiones que se puedan llamar serie (que sí aparecerán a partir del compás 33), pero las voces de todos los instrumentos glosan ininterrumpidamente los grupos matrices de K (especialmente K3 y K7) y los grupos “arpeggio de acorde mayor” de V (V1) y el que hemos encontrado en H1 (en todas sus formas clásicas directa, inversa, retrógrada y retrógrada inversa).

Respecto a la serie del comienzo de “Daga”, que hemos llamado A y que había quedado sin explicar, sus “teselas” (grupos de sonidos 3 a 3) las podemos deducir a partir de los grupos definidos en K, junto con el grupo que hemos llamado T1 (se obvian las transposiciones):

- los sonidos 1...3 son I(T2)
- los sonidos 4...6 son K1
- los sonidos 5-6-8-9-10 son T1 (exceptuando el 7, el primer si natural) son T1 reordenado
- los sonidos 10...12 son R(K10)



Volviendo a Hierodulos donde nos habíamos quedado, desde el compás 33 aparecen ya formas seriales de aproximadamente 12 sonidos:

- c. 33 la serie K en su transposición original, con permutación de sus sonidos en grupos de 4:

3 2 1 4..... 6 5 7 8.....10 9 12 11

(por alterar la construcción de K, modifica su fisonomía: por ello la llamaremos K’).

- c. 34, la serie H2 citada
- c. 35 la serie H3 citada

Sinclinales interválicos

Llamamos así a las construcciones melódicas y armónicas que derivan de series numéricas crecientes. Por ejemplo, el clarinete en el c. 9 de “Daga” elabora un ascenso fa-fa#-la-do#... cuya interválica melódica es

1-3-4-7-11... , de la familia de Fibonacci (en el caso del sonido 11, la tesitura obliga a un descenso que se aprovecha para seguir).

En el c. 10 el fagot responde con un “sinclinal” descendente (sol-fa-re- sib-mib: 1-3-4-7, también de Fibonacci).

Armónicamente vemos ejemplos en el c. 17 y.25-26 del pianode este movimiento, que consisten en el agrandamiento del intervalo armónico (2m-2M-3m-4^a). Un ejemplo más complicado, en el que la sinclinal se intervierte, lo vemos en el c. 23 del pf.

El pasaje de los cc. 24...31 de “Hierodulos” supone una gran variación del pasaje homófono de “Daga” de los cc. 25 ss. (que representa un elemento recurrente en la obra) y dispone de manera distinta las formaciones verticales, y además añade nuevos estratos que se superponen a lo anterior: el piano despliega grandes acordes que básicamente duplican la armonía de maderas y cueras, y el vibráfono añade en ritmo independiente una especie de sucesión de acordes de dos sonidos con interválica de tipo sinclinal (c. 28 ss., intervalos 4-5-6-8-9-9-9-10...). Temporalmente, triplica la duración del pasaje mediante tres variantes de la “frase”.

Otro gran sinclinal armónico lo vemos en el vibráfono de “Hierodulos”, c. 35 ss (intervalos 22-20-18-16-15-14-13-9-2-10). Esta construcción aparece también en el chelo acto seguido (c. 36), con interválica melódica de Fibonacci (1-3-4-7-11...)

Hay muchos otros ejemplos, muy abundantes en “In memoriam”, por ejemplo.

La idea se usa también rítmicamente, ver más adelante.

Resonancias

En la introducción me he referido dentro del apartado de “resonancias” a diversos procedimientos que tienen en común la creación de ambientes sonoros con esa propiedad.

He citado los que podríamos llamar “estelas”:

Ejemplos:

- c.1-3 de “Daga”: en la variedad de acordes que aparece, siempre suena un MI.
- c. 1-3 de “Daga”: uno de los sonidos de cada acorde se despliega en notas repetidas de otros instrumentos
- c. 42 de “Teselas”: no se trata del mismo procedimiento, pero lo apuntamos aquí por su cercanía: consiste en la presentación de los sonidos de una serie dejando su estela, bien con ostinatos de notas repetidas o con notas largas (c. 4 ss.). Los ostinatos son rítmicamente interesantes, ver más adelante.
- c. 1 ss de “Hierodulos”: hay una variante de la idea de las resonancias de apariencia bastante distinta. En una especie de falsa imitación, la viola imita al chelo a mayor velocidad, de modo que lo supera y pasa a ser el chelo el que imita a la viola. El violín se introduce entre los dos sin embargo, y en los cc. 2/ 3 son tres instrumentos los que se “imitan”. Dejamos para otro momento el estudio rítmico de esta obra, en este comienzo se aprecia la construcción a base de una especie de “taleas” en las cuales cada instrumento tiene bastante libertad a partir de unos ciertos elementos rítmicos. Pero debido a la diferencia de velocidades es por lo que se producen estos “adelantamientos”, valga el símil automovilístico.

Esta técnica se puede decir que busca un resultado armónico inverso a la de los dominios de Pierre Boulez: mientras ésta última garantiza un flujo de notas no comunes, en este caso se garantiza la aparición de notas comunes.

Hay un canon de tipo melódico, al unísono / 8ª, y, utilizando el argot más clásico, en estrecho... El estrecho es especial porque de modo deliberado permite la superposición del mismo sonido en distintas voces. Esto es lo que provoca el efecto de la resonancia, ya que la coincidencia temporal solamente es parcial.

En principio no existen reglas canónicas para el ritmo, que más bien se construye a partir de “taleas” independientes para cada voz. Sin embargo, la construcción rítmica no es independiente del canon, pues la distancia de la imitación y la duración de los sonidos está calculada para generar un proceso de sincronización paulatina (en el c. 8, las cuerdas terminan a la vez y con duraciones iguales). Por tanto lo que comienza como una relativa disminución va desapareciendo. Pero a medida que el ritmo va haciéndose más homófono, la imitación de las alturas va desapareciendo, y se queda finalmente reducida a un contorno similar.

- Finalmente no debe pasar desapercibido que la propia construcción general del sistema de series que hemos visto potencia el uso de grupos melódicos y armónicos con sonidos comunes. En realidad, veremos que el autor utiliza tanto procedimientos basados en grupos de alturas concretas como de esquemas interválicos. La generación de las “teselas” de tres notas a partir de los grupos de la serie K implica que cada una de ellas tiene por lo menos un intervalo común a dos de ellas (en muchos casos, dos de sus tres sonidos individuales). Por tanto, este planteamiento genera continuidad interválica entre las secciones construidas alrededor de distintas series, y en muchos casos, unidad incluso en las alturas concretas. En resumen, podemos decir que se obtiene una “resonancia” de K en las series U, V, etc.

Interversiones melódicas

En los anteriores procesos está implícito el uso de este procedimiento:

- los diversos procedimientos aplicados sobre los primeros 4 sonidos de K
- la construcción de la serie del c. 33 de “Hierodulos”, K’.
- la creación de nuevas series modificando el orden de los grupos de tres sonidos
- la inversión de notas a parejas en U
- la retrogradación en sí, constituye una interversión especial, que modifica la posición de todos los sonidos

Excepciones en las alturas

En “Daga”:

- c. 5 el mi de la flauta debería ser bemol
- c. 17 el acorde de dos notas más agudo debería ser lab-reb
- c. 37 siguiendo el orden serial correspondería un si en el Glk., pero ya está en la flauta y se sustituye por un do.

Estructura interválica predominante

En ocasiones, algún pasaje parece estar construido sobre todo atendiendo al predominio de un o unos determinados intervalos, sin consideración de las alturas concretas con que ello se obtiene (si bien el origen del proceso está en el uso de un elemento previo que hace evidente esa característica). Vemos algo así en las formaciones armónicas de “Daga” al comienzo (5^{as}, 2^{as} M y 7^{as} m), lo cual reaparece en “Hierodulos” (c. 19).

En “Teselas”, c. 70-117 aproximadamente, donde el predominio de las 3^{as} mayores y tritonos se hace cada vez mayor. Este procedimiento atonal, en realidad se aleja algo de las técnicas que creemos predominantes en “Kalí” y “Sílice”.

Elementos rítmicos

En “Daga” vemos muchas ideas rítmicas que proceden de series numéricas especiales, como por ejemplo:

- la serie trivial 1-2-3-4..., su inversión temporal (...4-3-2-1, c. 1 violín), sus múltiplos directo e inverso (1-2-4-8..., ...8-4-2-1, c. 1 chelo) y sus permutaciones periódicas (por ejemplo, 2-1-4-3... c. 25 flauta) u otras interversiones (ver apartado siguiente)
- la serie de Fibonacci en sus posibles formas: 1-2-3-5-8-..., 1-3-4-7-..., etc. (ver sinclinales rítmicos)
- sucesiones alternantes como 1-2-1-2... (c. 28 flauta, c. 45 pf. ...), 2-3-3 2-3-3... (c. 43 cuerdas), etc.
- todas las series anteriores, con la aplicación de excepciones

Otros conceptos rítmicos importantes son:

- complementos rítmicos (una de las manifestaciones de la complementariedad de las teselas), muy llamativos en algunos pasajes
- el alargamiento de sonidos cadenciales. Es un recurso de todos los estilos musicales, pero se puede conseguir de forma especial con ritmos aditivos evitando que las duraciones largas sean múltiplas de las cortas, lo cual genera mayor incertidumbre en la resolución
- ostinatos rítmicos: por ejemplo, los del c. 44 ss. de “Teselas”, a modo de taleas, como el de violín (1-2-3-4-2-1-2) o viola (1-2-3-4-3-2-1). Taleas como las del comienzo de “Hierodulos” (chelo, y sus disminuciones inexactas)
- procesos de orden-desorden como el del comienzo de Hierodulos, en el que los instrumentos de cuerda parecen irse sincronizando desde una gran independencia rítmica inicial a una sincronía en el c. 8.

En muchos casos (no todos, pero innumerables) los ostinatos están constituidos por series no retrogradables (ej. c. 79 de “Teselas”, flauta: 6 4 3 4 6)

Además encontramos en muchas ocasiones un paralelismo entre la construcción de acordes, series interválicas y series rítmicas.

Interversión rítmica

Ya hemos visto muchos ejemplos de interversión melódica: su contrapartida rítmica se sucede continuamente en “Sílice”.

Un ejemplo lo encontramos en el Glk., c. 4 (duraciones en semicorcheas de cada acorde: 4-7-5-6).

Otro ejemplo en el c. 25 de “Daga”, donde comienza un pasaje predominantemente homófono que nos recuerda a uno recurrente en “Kali” (y que se vuelve a presentar, variado, en Hierodulos). Las duraciones obedecen a la sucesión 3-2-4-1-5 en valores de corchea..

Sinclinales rítmicos

El uso de sucesiones de valores crecientes como el de la serie de Fibonacci da lugar a este tipo de construcción tanto melódica como armónicamente, y del mismo modo lo vemos en sucesiones de valores:

- c. 65 de “Teselas”, Fl.
- c. 67 de “Teselas” fagot

Conclusiones (instrucciones para estudiantes pacientes, amantes de la papiroflexia)

El análisis de esta obra en mi opinión puede dejar indiferente a algún compositor o musicólogo interesado en la música actual. Alguno dejará de leerlo al encontrar por primera vez la palabra “serie”.

El uso libre de las posibilidades del serialismo fija una especie de barrera de entrada que repele a muchos. Es algo infantil rechazar sistemas de una fertilidad y versatilidad tan sorprendente, que seguramente supera en mucho a lo previsto por Schönberg. Pero también es injusto, pues nadie pone en solfa (nunca mejor dicho: digamos “tela de juicio”) por ejemplo, dentro del arte, los valores del desarrollo de la polifonía occidental, o en general, cualquier invención de resultados provechosos. Pero en ámbitos del una forma de guardar celosamente un tesoro es poniendo en el baúl un cartel con la leyenda: “Aquí hay una serie”). Para los suspicaces no hay peor consuelo que las reflexivas palabras de Stockhausen: “una vez has atravesado el cristal del serialismo, no existe vuelta atrás”.

Pero el serialismo también puede ser solamente un ingrediente entre otros, que puedes utilizar o no, y no necesariamente una finalidad, como no lo es esta obra. En ella, existe una sugerencia atrayente desde realidades físicas y matemáticas. El éxito de su diseño puede quizá consistir en que su coherencia interna recompensa con creces el acto de fe inicial que se exige del oyente.

Si trazamos una línea desde cada nota de una serie a la siguiente, y otra línea a la que está dos posiciones más adelante, obtenemos una línea quebrada poligonal formada por un conjunto de triángulos que tienen dos vértices (notas) y un lado (intervalo) en común (el dibujo resulta más fácil si, como ocurre con muchas de las series de esta obra, la línea melódica es quebrada, alternando intervalos ascendentes y descendentes, pero si no lo es, basta con transponer a la octava algunos sonidos).



Ese conjunto, si no se olvida el carácter cíclico de la serie, se puede entender como el desarrollo plano de un posible poliedro. Un proceso de este tipo se aplica sobre la serie K. Si ahora tomamos alguno o todos esos triángulos y los utilizamos de forma independiente (desligándolos de la serie original y cambiando su colocación, es decir, invirtiéndolos o retrogradándolos), tenemos un conjunto de elementos que tienen propiedades comunes dos a dos y tres a tres (un triángulo con el anterior y el posterior), y la fisonomía de la serie original se ha heredado, se ha desarrollado, y se manifiesta en una serie de descendientes que comparten esa raíz común, sin estar esclavizados a aquélla.

Desde el origen de la serie K, con su procedencia de un movimiento cromático doble, se da el carácter quebrado de la interválica (sin necesidad de octavas, en su forma simple); existe debido a ello también una melodía doble de los sonidos pares e impares, y por tanto existen y son importantes, además de los intervalos entre sonidos sucesivos, los formados “cada dos notas”. Esta propiedad no sería necesaria para justificar una construcción en grupos de tres notas, pero da si cabe más consistencia a los “triángulos” citados.

Así, las teselas son la música de las teselas, los cristales son la música de los cristales, y todo ello elaborado con la suficiente maestría y originalidad, y una buena dosis de detallismo, como para no quedarse en una premisa vaga.

2.6.5 MADRID: ESCENAS E HISTORIAS

Obra para orquesta, compuesta a partir de la base de la exigencia de una temática alrededor de Madrid, compuesta en 1998.

“Madrid, escenas e historias” para orquesta, ilustra ampliamente la técnica de las sinclinales y el uso de excepciones. Usa series muy libremente, y se basa en ellas sólo parcialmente. En realidad las dos series que aparecen en la obra son manifestaciones concretas de sinclinales. Genera armonías por desplazamiento temporal de alguno de los sonidos de los agregados generados mediante las sinclinales, y lo que quizá llama más la atención, articula la música con un sentido cadencial muy evidente, a partir de una organización rítmica que suplementa de forma natural la estructura de esos agregados. También hay nociones “temáticas”, uso de “motivos” como el de las notas repetidas, y otros grupos de notas. La sonoridad orquestal es de gran interés.

Su plantilla orquestal “a tres” utiliza sin embargo un grupo de maderas algo menor (flautín y dos flautas, pero dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes). En las cuerdas, se solicita una subdivisión a nueve partes (cuatro de violines, dos de violas y violonchelos y una de contrabajos).

Técnicamente la obra presenta aspectos muy interesantes como pueden ser:

- uso de polirritmia, polimétrica y politemporalidad. Por facilitar la ejecución y especialmente la dirección, toda la obra se escribe en compás común a todas las partes y con el menor número posible de cambios de compás, a expensas de una escritura algo más compleja de cada parte instrumental.
- uso de la serie K como firma
- uso de dos series (que veremos) basadas en el predominio de quintas (justas y tritonos) de características especiales (antisimétricas)
- profusión de artificios de resonancia, estelas, ecos y cánones tímbricos
- técnicas de modulación tímbrica, mediante la adición sucesiva de timbres de diversos instrumentos sobre las mismas alturas
- sistemas numéricos aplicados al ritmo: sucesiones “divergentes” (Fibonacci, Lucas), cuadrados mágicos y otras.

Esta obra emplea varias series, algunas de las cuales ya hemos visto:

- 1) serie K (de “Kalí”): empleada solamente como “firma” del compositor.
- 2) serie “M”: serie creada para esta obra:



Serie M

Es de observar la construcción simétrica de esta serie. Su sucesión interválica melódica (2 6 7 7 3 5 3 7 7 6 2 + 5) es antisimétrica, es decir, la serie retrogradada coincide con la inversión (traspuesta) de la original. Aquí se muestra una variante de la técnica de Webern y Berg, consistente en obtener una serie igual a su retrogradación (no invertida). En este último caso, el segundo hexacordo (leído de forma retrógrada) consiste necesariamente en la transposición del primero a distancia de tritono. Como se puede comprobar, en el caso de construcción de series antisimétricas como M esta condición no es precisa, ni ninguna equivalente. Curiosamente, tanto en M como en la serie T (que veremos en otras obras), la distancia de los sonidos 6 al 7 es de cuarta justa (y lo mismo del 12 al 1), pero esta condición no es imprescindible para obtener una serie de estas características. Es relevante decir que la razón de estas cuartas en la serie M no es otra que en general, la serie está construida bajo el condicionante de obtener una cantidad predominante de quintas (cuartas), no necesariamente justas (melódicamente: entre los sonidos 3-4, 4-5, 6-7, 8-9, 9-10 hay quintas justas y entre 2-3 y 10-11, quintas disminuidas).

3) serie "T" (que llamamos así por constituir la sinclinal T, a su vez proveniente del agregado T):



Serie T

Como hemos dicho, esta serie constituye una sinclinal. Dicha sinclinal se basa en el agregado T:



Agregado T

T tiene propiedades comunes a M: es antisimétrica, la distancia entre los hexacordos es de 4ª justa (sonidos 6-7) (pero segunda menor (sonidos 12-1)) y hay un predominio de quintas. Sin embargo su contenido interválico es algo distinto, y no hay predominio de las quintas justas, sino de los tritonos.

El primer movimiento tiene un aire ligero, vivo (“Amable, ligero, gracioso”), estructurado a partir de líneas de notas puntuales repetidas. Las primeras notas de la obra, a cargo de los violines, nos presentan cuatro sonidos según la sucesión de Fibonacci (interválicamente 1-3-4). lo cual no se halla en las series citadas.

Desde el c. 2 se establece una estructura polimétrica, en la que la mano dcha. del piano, la marimba y los violines se acomodan al 3/8 escrito, pero la izquierda funciona en un 4/8 de la misma duración de compás, más rápido pues en su pulso, lo cual para facilitar la dirección se hace equiveler a un cuatrillo sobre el 3/8. El xilófono, los chelos y los contrabajos se van adelantando sobre ese metro, ya que su ritmo se correspondería con un 5/16 al mismo pulso de semicorcheas correspondiente al escrito, que al escribirse en 3/8 = 6/16 se va desfasando una semicorchea por compás.

En conjunto la estructura forma una polirritmia mixta de multirritmos, en la que simultáneamente hay polimetría implícita.

En el mismo primer movimiento (“De viajeros y noctámbulos”) vemos un ejemplo de “estelas” en los cc. 175- 182: el piano se hace eco con sucesivas repeticiones de la nota previa del clarinete, lo mismo hace la marimba del 2º percusionista con los “mi” de los oboes y el “la” de las violas. La inmensa variedad que se puede obtener con esta técnica nos lleva aquí a la creación de una especie de cluster con los sonidos de una serie, al quedarse sonando las diversas estelas de cada parte durante tiempo suficiente.

El segundo movimiento (“Del Retiro y el Rastro”) presenta un ambiente sonoro muy distinto: se diría que al ambiente festivo de la noche madrileña se le yuxtapone un segundo ambiente que, con su ritmo de extrema lentitud y su goteo de notas repetidas, quiere llevarnos a las antípodas de lo anterior.

En su inicio, de nuevo tenemos una compleja polirritmia mediante el uso de patrones rítmicos diversos superpuestos, tanto de partes que se amoldan a la misma métrica (encajan en el 2/4 escrito solamente los violines sección B y las violas, mientras que los demás instrumentos se rigen en realidad por otros metros: por ejemplo,

- la marimba y violines I sección A se podrían escribir en un 3/8 cuyo pulso sería la corchea con puntillo escrita, pero la duración del compás por tanto encajaría 8 compases en tres de los generales

- los violines II sección A tendrían como metro propio un 6/8 sobre la misma duración del 2/\$ escrito
- los violines II sección B llevan una periodicidad de 9 semicorcheas escritas... lo cual significa que su metro propio sería un 9/16 sobre el mismo pulso por semicorchea.

Incluso en los casos en que los metros propios de las partes se pueden entender que comparten el pulso en cuanto a velocidad (como hemos visto por ejemplo con este último grupo de instrumentos), a la polirritmia y polimetría evidentes se le añade politemporalidad desde el momento en que esa semicorchea puede no actuar como verdadero pulso de la parte: en 9/16, el pulso es la corchea con puntillo, cuya velocidad es distinta desde luego que la de negra = 52 escrita, por lo tanto se hace manifiesta la politemporalidad (presencia de tempi diversos en partes simultáneas) de la estructura rítmica, aunque no resulte evidente ni en la escritura, ni siquiera en la derivación necesaria también de la polimería existente.

El sistema de alturas de la obra se basa en gran proporción en la serie M, como se ve en el enunciado de la marimba desde el comienzo (también puede observarse el contenido de alturas verticalmente, pues en este caso son los mismos sonidos literalmente). Armónicamente se obtiene un sistema basado en las quintas, pero muy variable. En el inicio, se establece la armonía en forma de cluster a partir de los sonidos de la serie, mediante superposición a distintas velocidades, si bien podemos encontrar excepciones en la ordenación de los mismos.

En el c. 40 de este mismo movimiento tenemos otro ejemplo de la técnica de las estelas, con la variante de que los sonidos resonantes (en las cuerdas) van modificando su timbre por superposición de nuevos instrumentos.

En el c. 82, el piano enuncia la serie M, en la transposición original, con excepciones en el orden de los sonidos (debido, como es usual, a razones armónicas).

En “Albas” (tercer movimiento), desde el c. 3 el compositor utiliza el sistema numérico de los cuadrados mágicos (cuadrado de 4x4) para establecer la rítmica (ver capítulo 1).

El cuadrado mágico de orden 4 es:

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Las campanas, por ejemplo, siguen la sucesión de duraciones 4-9-5-16, que se deriva de la primera columna del cuadrado, en orden ascendente (retrogradada), la mano izq. del pf. 1-12-8-13, etc. El Glk. sigue en cambio la 1ª fila en orden directo, y el vibráfono la 4ª.

Las armonías de este comienzo de “Albas” está basada en la sinclinal L.

Desde el compás 5 podemos ver un ejemplo de modulación tímbrica: los sonidos puntuales de las maderas, metales y cuerdas son seguidas por la combinación pizzicato- arco simultánea del c. 6, ya menos propiamente puntual por la persistencia del arco. En el c. 7, cada instrumento ejecuta grupos de dos sonidos, de los cuales la percusión del segundo coincide con la del primero del siguiente instrumento, que es el mismo sonido. De esta forma se modifica progresivamente el carácter puntual del sonido, evolucionando a un timbre

lineal. En el c. 8, los sonidos de los vientos tienen ya mayor duración, y la mezcla melódica es ahora como en el c. 7, pero de dos en dos sonidos.

En el c. 19 de “Albas” se emplea una técnica similar para gradualizar los cambios de timbre de un instrumento a otro.

En el movimiento final se vuelve parcialmente al ambiente sonoro del primero, y vuelve a encontrarse un ejemplo de la técnica de resonancias en el c. 117.

2.6.6 MELENCOLIAH

Compuesta en 2000, esta obra es peculiar dentro del catálogo del autor por diversas razones:

- al ser solicitada por el propio conjunto instrumental para su repertorio, se le impusieron tanto la plantilla a utilizar (bastante inusual) como aspectos particulares de “performance”: concretamente, la exigencia de movilidad de los instrumentistas a partir del guión del propio compositor.

El origen de la pieza lo sitúa el autor en el grabado de Alberto Durero citado en el primer capítulo (a propósito de los cuadrados mágicos): “Melencolia I” (¿”Melencolia I”, “Melencoliae I”?). de 1514, con tal leyenda al fondo, como el título de la propia obra “Melencolia”, que reflexiona sobre el propio hecho de la reflexión y del pensamiento, puesto que el término “melancólico” no tenía el significado actual de tristeza o nostalgia, sino (algo que aún se traza hasta el romanticismo, en cuyo momento cobra un nuevo sentido) el del temperamento pensativo, la reflexión sobre las cosas, algo en fin muy relacionado con el mismo hecho del pensamiento y la creación, tanto en las artes como en las ciencias (que por lo demás se hayan completamente unidos en este cuadro... y cómo no, en esta obra musical).

La obra busca sus objetos (su “paleta” metamusical) bajo este lema general, y siguiendo de manera evidentemente no literal la simbología de los objetos del propio cuadro (instrumentos científicos y técnicos como un reloj, una balanza, una esfera, una espada, clavos..., figuras geométricas, dos ángeles pensativos, un animal dormitando -¿casi se diría que pensativo también?-), se conectan los mitos de Fausto y Odín (Woden). Los títulos de los movimientos (en realidad escenas) expresan esta temática mixta entre los objetos del cuadro de Durero y los que Enrique Blanco incorpora adicionalmente a su obra (“Fausto trabajando”, “El árbol de Woden”, “Woden encuentra su magia”, “Woden domina su magia”, “La magia de Woden”, “Wicca Woden” (Odín el sabio) “Geometría silenciosa”, “Círculo insensato”, “Invocación del pentágono”, “Aflicción del triángulo”, “Mephisto” y “Durero”).

Como explica el autor en el prefacio de la obra, se asimilan Fausto y Mefistófeles con los ángeles del cuadro, que tratan de entender las relaciones entre los objetos del universo (como por ejemplo, el carácter circular de un cuadrado mágico). En cuanto a Odín, el mito relevante es el de la obtención de la sabiduría a cambio de su ojo, en realidad sacrificando para ello su vida. Ambos temas, el de Durero y el de Fausto, intrínsecamente unidos por la búsqueda del conocimiento. El elemento adicional de la fantasía que da pie a la obra es el de un relato de R. Zelazny y la trilogía de D. Zindell “Requiem por el Homo Sapiens”. Muy resumidamente, los científicos y artistas ganan el pulso a los demonios en el primero, y la segunda aporta el elemento de la Llama Eterna, elemento que como el Grial da la salvación tras una búsqueda mística.

La obra se compone de escenas musicales sobre un escenario en el que están dibujados los símbolos esenciales: un triángulo, un pentágono con una estrella inscrita de cinco puntas y un círculo con la silueta inscrita de un cuadrado mágico de 4 x 4 elementos.

Los intérpretes deben ejecutar algunos movimientos y gestos (pasos de diversos tipos, elevación de la mirada, miradas a diversos lugares, etc.).

La composición utiliza los cuadrados mágicos de forma libre, especialmente en la generación de alturas, tanto el reflejado en el cuadro de Durero, de 4 x 4, como el de 3 x 3 y otros más complejos, cuadrados de cuadrados (cada elemento se sustituye por su cuadrado correspondiente del mismo tipo) y cubos mágicos (nada que ver con el de Rubick, al menos aparentemente...).

Por supuesto no sólo de cuadrados mágicos vive la obra, así por ejemplo encontramos las técnicas de sinclinales basadas en interválicas alternantes entre intervalo grande- intervalo pequeño como las vistas en Kalí, Inanna, etc.: p. ej. el trombón en los cc. 70 ss. de “El árbol de Woden”, alterna primeramente intervalos

melódicos de segunda menor y tercera menor, el el c. 74 pasa a cuarta justa- tercera menor, y en el c. 77 parece seguir el cuadrado mágico con la sucesión de intervalos melódicos 7-8-5-10...13-8-1...

Hay elementos procedentes de series recurrentes en varias obras, como nos tiene acostumbrados el autor: por ejemplo, el saxo soprano desde el c. 80 de “El árbol de Woden” elabora una melodía básicamente constituida por cuartas y quintas, que debe resultar conocida pues se trata de la forma R2 de la serie M (vista en “Madrid, escenas e historias”. EL saxo tenor le acompaña con grupos de D9, D2 y D7 de la misma serie (tomados desde el sonido nº 3 de la serie para comenzar con dos quintas justas consecutivas). Acto seguido el saxo soprano enuncia la forma directa D2 y el tenor I8 siempre de la serie “M”.

En esta misma escena hace su aparición una especie de personaje, “La Llama Eterna”, consistente con la filiación temática respecto al libro de Zindell expresada en el prefacio. Consiste en el siguiente grupo, indicado en la parte de trombón :



La Llama Eterna, 1ª presentación

Codificando sus alturas, intervalos y duraciones tenemos respectivamente:

(0 1 10 5 4)
 [1 -3 7 -1]
 “8 2 3 3 12”

que no parece provenir literalmente de ninguna de las series ni cuadrados, sin embargo manifiesta el contorno formal de la sinclinal T melódicamente (intervalos en S, alternativamente ascendente y descendente crecientes en principio, disminuyendo el último) y rítmicamente (duraciones alternativamente larga o media y corta o media).

Posteriormente aparece otro “personaje” (“El Conocimiento”, al inicio de la 3ª y 4ª escenas, y varias veces más adelante):



El Conocimiento, 1ª presentación

El perfil de alturas, intervalos y duraciones es:

(0 11 2 8 - 9 10 7 6 / 0 11 2 8 - 9 10 7 6 5)
 [-1 3 6 1 1 -3 -1 6 -1 3 6 1 1 -3 -1 -1]
 “8 4 1 3 - 4 4 8 8 / 1 3 2 2 - 2 2 2 8”

Como vemos tiene dos periodos de idénticas alturas, con la inclusión de un sonido final. EL segundo periodo tiene en promedio sonidos más breves, si bien la primera célula semicorchea- corchea con puntillo se toma del primero. Además cada periodo tiene dos elementos diferenciables de cuatro notas.

Tampoco parece provenir de series ni de cuadrados mágicos directamente de un modo literal, y sí en cambio manifiesta un perfil claro:

- el primer elemento de cuatro notas melódicamente es una cuña que se va abriendo en S (pero ahora comienza por descenso, a diferencia del otro personaje) con intervalos crecientes, mientras que el segundo es un “gesto Bach” cromático no saturado, también en S, que deja un sonido cromático interno sin utilizar.
- rítmicamente, lo más característico es el agrupamiento de cada dos sonidos sucesivos según tres posibilidades: larga- breve, breve- larga o iguales. Ello, correspondiendo a una construcción por pies métricos inexactos, lo hace muy reconocible y distinto de “La Llama Eterna”, pues aquella no estaba internamente constituida por esas parejas, en las que hallar tales relaciones.

Después, ambos elementos siguen recurriendo en varias presentaciones nunca iguales. Lo que se conserva es el perfil melódico- rítmico y dinámico, en lo concerniente al tamaño relativo aproximado de los intervalos y las duraciones y al perfil dinámico.

Dichos personajes admiten alteraciones en su estructura que no lo desfiguran o hacen irreconocible: por ejemplo, “La llama eterna” en el c. 136 de “La magia de Woden”, aparece con la ampliación por los extremos de una nota en cada uno, sin que deje de resultar claro el perfil del elemento previo. En el c. 142 sigue siendo perfectamente reconocible aunque ahora los dos sonidos finales vengán descendiendo de los anteriores (como si fuese una transposición a la octava de los mismos, que no le hace perder su fisonomía). Tras tomarse un pequeño descanso, los volvemos a encontrar bastante cercanos entre sí en el tiempo en “Geometría silenciosa” (7ª escena): “La Llama Eterna” está ahora embellecida con mordentes (si nos fijamos bien, estos mordentes guardan un contorno en la interválica relativa a la nota principal, cada vez más amplios); ha recuperado su inicio habitual, sin agrandamiento al inicio, pero en cambio recibe una prolongación codal que básicamente invierte su coda natural (de descenso por semitono a ascenso); acto seguido aparece el Conocimiento, que ha renovado mucho su apariencia, sin dejar de ser él mismo:

- la versión que aparece de él ahora es a tres partes (primera ocasión que algún personaje lo hace)
- cada parte ejecuta una versión alterada del original: la más cercana al mismo es la del saxo tenor, que conserva el perfil melódico y rítmico en otra métrica, pero trastoca el orden de los sonidos 3º y 4º ; elimina el segundo periodo más breve, pero conserva la nota codal que se añadía a aquél.
- El saxo soprano no se aleja mucho de ese mismo contorno simplificado, pero sí le añade sonidos que enriquecen su carga interválica; aparentemente, el primero de cada grupo de dos notas es un sonido que sigue el perfil original, a nivel de contorno melódico, no literal. Se pierde la distinción rítmica, habiendo grupos de un compás cada uno.
- El trombón elabora una especie de paráfrasis muy embellecida, que nos recuerda los procedimientos coralísticos para órgano de Bach... se conserva el esqueleto del contorno original, añadiendo aparentemente más contenido interválico (a las segundas menores predominantes iniciales se le añaden terceras mayores “de adorno”) mediante la adición de sonidos a cada grupo de dos. Estructuralmente esta versión del trombón sí conserva los dos periodos.

Puede entenderse más o menos que el saxo tenor ha respetado el contorno melódico- rítmico pero ha alterado la estructura al reducir el segundo periodo, el saxo soprano ha alterado algo más la estructura tonal sin eliminar sus elementos básicos, además de reducir la forma, y el trombón, aunque respeta más o menos la estructura inicial, altera radicalmente su interválica.

Se pueden citar otros pasajes de interés como por ejemplo el esquema politemporal que aparece en el compás 285 (los saxofones ejecutan cuatro sonidos de igual duración por compás de 7/8, lo cual significa un pulso de corchea doble puntillo igual 4/7 del pulso de corchea en 7/8 del trombón).

La utilización de un grupo tan atípico (por la ambigüedad del saxofón entre la madera y el metal, su unión con el trombón es poco clara) lleva a la utilización de ciertas técnicas para diferenciarlos, desde las más evidentes (además de la obvia de alternar su discurso) de los contrastes notas largas- notas cortas o legato-staccato, evidenciada por ejemplo en “Fausto trabajando”, el uso de notas repetidas solamente en el trombón, de arpeggios de los saxofones sobre notas tenidas del trombón, reservar los glissandos para este último y otras muchas.

2.6.7 TANGRAM

“Tangram” para grupo de saxofones, compuesta en 2000, tiene una sonoridad que interesa desde el comienzo, a mi entender refleja una búsqueda tímbrica interesante dentro de la escritura para grupos de instrumentos iguales, con un tratamiento más libre y exigencias de dominio instrumental fuertes.

En el caso del grupo de saxofones, las posibilidades son amplias dada la enorme tesitura que puede alcanzar este grupo en conjunto comparado, por ejemplo, a la del grupo de flautas o metales.

Durante una escucha sin pretensiones analíticas quizá se aprecie como en mi caso que se trata de una obra muy personal, cuyos trazos no nos retrotraen a otras obras del mismo u otros autores.

La obra parte de la idea del juego chino del Tangram para explorar las posibilidades constructivas de un sistema de ese tipo. Obviamente, la construcción musical solo sigue metafóricamente el sistema del juego, pero este paralelismo, complementado por un completo sistema estructural del autor destinado exclusivamente en principio a la composición de esta obra, aporta en coherencia con las premisas establecidas del juego una arquitectura y reglas de construcción coherentes con ella, pero aplicables a parámetros musicales.

En el capítulo dedicado a “Sílice” hemos hablado de pasada del sistema de formantes de Luis de Pablo. Algo que podía tener relación con el juego serial de los mosaicos y cristales de “Sílice”, como con los procedimientos de Edgar Varèse, y otros muchos ejemplos. “Formantes” es también la palabra (en realidad su traducción más afortunada) elegida por Pierre Boulez para definir su idea de la construcción de forma fuera de las formas fijas (ver referencias). En “Tangram”, tras la metáfora de la construcción de objetos sonoros mediante un grupo reducido de piezas como las del juego (“Figuras” y “Líneas” parecen ilustrar siendo solamente dos movimientos de títulos tan contrastantes que la obra, como así debe ser, no agota en absoluto las posibilidades del sistema formal, como el juego es capaz de generar quizá infinitas realizaciones en el tiempo y en el espacio), se encuentra el placer por crear estructuras complejas a partir de un número reducido de elementos, a la vez que esa limitación permite un mayor control de las propiedades del objeto creado, al sentar una fuerte estructuración.

Dicha estructuración se basa en la definición de un conjunto de propiedades para cada “pieza”, que hacen a la misma diferente en algo de las demás, pero con algo común con cualquier otra. Ello permite la superposición o yuxtaposición de piezas en la obra con elementos de cohesión a la vez que variedad.

Creo de gran interés insertar aquí un extracto de diversos escritos del autor respecto a esta obra, tanto en lo que concierne a la concepción de la obra como a su ejecución por un grupo de saxofones, así como sus respuestas ante las críticas más corrientes desde los medios y aficionados racios a los procedimientos musicales contemporáneos.

En la página posterior insertamos un gráfico de gran valor para el entendimiento de la obra, al estar creado por el autor durante la concepción de la misma. En él observamos la clasificación de las piezas por sus propiedades, alguna de las cuales merecen un más extenso comentario ya que a la vez que explican el procedimiento compositivo, ilustran muchas de las técnicas empleadas por el autor.

“Al escribir "Tangram", mi planteamiento inicial ha sido escribir una obra que empleara los doce saxofones como un grupo integrado, es decir, desde como doce líneas musicales individuales hasta como una múltiple. De la misma forma que una buena práctica orquestal es más que emplear a cada uno de sus componentes por separado o a todos en conjunto, he querido descubrir una escritura que le sea natural a la formación y respete el sonido del saxo. Al mismo tiempo, y dado que en mi oído el saxofón está íntimamente asociado con el concepto de flexibilidad, he buscado una música que esté en un perpetuo estado de cambio, manteniendo al mismo tiempo un grado de unidad y direccionalidad tan alto como deseara en cada momento, garantizando así el libre flujo de asociaciones sonoras.

Una de mis técnicas más habituales, y que debo explicar someramente antes de poder continuar, es la que denomino "sinclinales". Sin hacerme excesivamente prolijo, podría decir que las sinclinales consisten en ciertas tipificaciones del material sonoro (que pueden ser interválicas, rítmicas, tímbricas, registrales... o cualquier combinación de ellas) que deben cumplir el doble requisito de ser de una naturaleza tan variable que resulte casi proteica y, a la vez, siempre identificables (de lo contrario no serían tipificaciones).

Quizá lo más destacable de esta técnica es su fluidez y capacidad de mutación.

En esta obra me he servido de la metáfora del Tangram. Éste consiste en un rompecabezas de origen chino que sólo dispone de siete piezas, pero que pueden combinarse y recombinarse de infinidad de maneras para crear todo tipo de figuras. Así pues, en cada una de las piezas de un Tangram imaginario he escrito una serie de características (en su mayor parte, diferentes sinclinales) buscando, para que la metáfora fuese apropiada, que siempre cualquier pieza tuviese características en común con cualquier otra, o bien que tuviese condicionantes que se pudieran aplicar a cualquier otra. De esta manera, todas las piezas pueden yuxtaponerse o superponerse en la medida que sea deseado. La variabilidad inherente a las sinclinales garantiza que, sin perder coherencia formal, cada sonido que se escriba pueda ser amoldado a las necesidades expresivas del instante. Por otro lado, el que el resultado sonoro de la obra en cada instante sea resultado de una o varias piezas del Tangram que se hayan podido superponer, me ha obligado a mantener un alto grado de atención a una escritura como la que describí al principio: era preciso, para una correcta realización de la idea, emplear muchas de las combinaciones camerísticas internas que se daban en la plantilla, así como el grupo al completo. En cuanto a los criterios por los que se cambia una pieza del Tangram por otra, o se superpone una a otra, pueden ser librados a las exigencias del sonido en cada momento, dada la mutabilidad intrínseca de las sinclinales, que hace sencilla la transformación de una en otra.

Otra de mis estrategias formales favoritas consiste en transformar cada cosa en su opuesto. En este sentido, para precisar la metáfora, he dividido la obra en dos movimientos: en "Figuras", la superposición de ideas lineales da lugar a una música de una carácter ante todo de volúmenes, en analogía con las figuras que se pueden realizar con el Tangram; en "Líneas", un pensamiento ante todo textural y de agregados da lugar a líneas claramente perceptibles, en semejanza con las líneas que separan las diversas figuras del Tangram y revelan la solución a los rompecabezas.

Quizá sólo quepa añadir que una de las mayores fuentes de mi interés por el Tangram es que el que la combinación de pocas piezas dé lugar a múltiples y diversos resultados me resulta muy semejante a la plasticidad de la vida orgánica. A fin de cuentas todos nosotros somos resultado de la combinación de sólo cuatro aminoácidos en nuestro ADN. Sin querer expresar nada con esa analogía, me resulta intrigante”.



La pieza 1 tiene entre sus propiedades poseer un amplio registro (y debiendo evidenciarlo, para ser reconocible), un tempo no pulsátil (a base, por ejemplo, de duraciones muy superiores a las apreciables como pulso o relacionadas con un pulso), el uso de la sinclinal T (que ya hemos visto en “Madrid, escenas e historias”, como procedente del agregado T) y una textura “ligera con fuertes interrupciones” (por tanto en cierto compromiso con el uso indiscriminado de notas muy largas).

La sinclinal T se manifiesta de muy diversas maneras, desde la interválica melódica literal o simplemente de contorno derivada del agregado T (ver figura), mediante el uso de la serie T y sus derivaciones:



Serie T



Agregado T

Dicha sinclinal es predominante en “Tangram”, si bien también se utiliza la sinclinal L

La pieza 2 posee por definición un registro muy variable (se entiende que susceptible de grandes expansiones y compresiones), lo cual puede hacerla cercana o lejana a la pieza 1. Su tempo es moderadamente apulsátil (con cierta cercanía con 1). Armónicamente tiene establecidos *dominios* (en relación con la técnica de Boulez) procedentes del agregado T, lo cual tiende otro nexo con 1, todo lo identificable o diferente que el autor desee. Finalmente su textura “admite línea- agregado”, aparentemente admitiría tanto línea sola como línea- agregado o lo que es lo mismo “melodía con acompañamiento acordal”

La pieza 3 se define por el uso del agregado T en el aspecto armónico, esta vez derivando su campo armónico no por sinclinal diagonal como 1, ni por dominios como 2, sino mediante mutabilidad de su contenido interválico (en el extremo, se llegaría al uso de un simple contorno). Las tres primeras piezas se relacionan con T, pero como veremos, no así las demás (o no necesariamente así en algunos casos). Su textura es esta vez exclusivamente acordal, y su tempo lineal (en contraposición al tempo totalmente apulsátil de 1, algo apulsátil de 2, y otras posibilidades como el tempo estriado, congelado....

La pieza 4 contrasta en su definición con las anteriores, sin llegar a contradecirlas: densidad variable, ataques marcados, resonancias de ataque (esto último correspondiente a las técnicas explicadas de resonancias, ecos, estelas y cánones). La 5 también incluye la densidad variable, pero aporta la distinción de su fuerte direccionalidad (puede entenderse tanto melódica como rítmica, dinámica, etc: en general tensiva) y el uso de “unisonos confusos” (técnica ampliamente utilizada, que en el caso de Enrique Blanco puede, por ejemplo, manifestarse en diferentes versiones simultáneas y heterofónicas de un mismo perfil melódico) y “caídas en agregados”. El conjunto “unisonos confusos- fuerte direccionalidad- caídas parciales en agregados” llevaría a un tipo particular de manifestación de 5 muy concreto y de fácil aplicación, pero hay muchos más posibles.

Sin tener que llegar hasta el final, podemos ver que las piezas se definen de modo parcialmente contradictorio entre sí, pero dejando amplio /y variable) margen para “entenderse”, es decir, compatibilizarse hasta el punto que se desee. 1 y 2 tienen más en común que por ejemplo 1 y 5, pero ello ocurre también con las piezas correspondientes del juego.

En función de las propiedades de cada pieza, se pueden establecer clasificaciones útiles de las mismas: por ejemplo, según sus posibilidades de registro se dividirían en:

- Posible grande: 1 y 2 (éste variable) y los no definidos (3...7)
- Posible pequeño: 2, y los no definidos (3...7)

(pero la variabilidad del registro es nula en 1 y necesariamente grande en 2)

En función del tempo, tendríamos:

- Totalmente sin pulso: 1, y los no definidos (4...7)
- Parcialmente sin pulso: 2, y los no definidos (4...7)
- Lineal: 3, y los no definidos (4...7)

La flexibilidad obtenida por el uso de un juego de piezas que no se definen en algunos parámetros consiste en que pueden variarse según el contexto. Si se trata de establecer una familiaridad entre 1 y 4, por ejemplo, 4 podría hacer uso de su posibilidad de tener un registro grande, ya que ninguna de sus reglas se lo impide. Si, en cambio, y por otro ejemplo, se pretende establecer un contraste superponiendo o yuxtaponiendo 2 con 1, una posibilidad sería que la variabilidad de registro de 2 se establezca sin alcanzar la magnitud de registro de 1, ello, junto con su gran variabilidad, hace sensible mejor la diferencia. Este sistema está pues muy en línea con la técnica de las sinclinales, que permiten que la música tome giros y aspectos muy flexibles.

La composición para saxofones

Uno de los aspectos interesantes de esta obra es su tratamiento instrumental de una plantilla no convencional que poco a poco va adquiriendo importancia: el grupo de saxofones. No haría sino redundar en las palabras del maestro, que entre sus escritos ha seleccionado el siguiente, al respecto de su enfoque y experiencia con dicha plantilla (se trata de las respuestas a una entrevista):

1. El saxofón: instrumento monódico / instrumento polifónico

- Ni lo uno ni lo otro, sino su combinación. Desde hace tiempo los instrumentos "imperfectamente polifónicos" como la familia del violín o el laúd han proporcionado nuevas maneras de escribir música que se adecuen plenamente a ellos. Así, el "estilo laudístico" de los barrocos franceses es responsable de algunas de las más hermosas páginas de Bach (notablemente las sonatas y partitas para violín), precisamente por la enorme especificidad de los medios que se deben usar para ser justos con el instrumento. El caso del saxofón, instrumento más reciente, es similar aunque no idéntico. El ámbito y la facilidad de cambio de registro que le son propios permite, ciertamente, una polifonía implícita que en poco, si es que en algo, es inferior a la de la cuerda. A cambio de la imposibilidad del empleo de dobles y triples cuerdas, encontramos que el empleo de multifónicos y la mezcla con voz permite un resultado muy similar.

Pero estaríamos equivocados intentando remodelar el "estilo laudístico" para aplicarlo al saxofón. Más bien, resuscitemos en nosotros el espíritu de quienes inventaron este estilo y descubramos una escritura que integre con plenitud los multifónicos con el sonido "normal", el cambio de registro con el de timbre, de forma que todos integren un mismo pensamiento morfogénico musical".

2. Parámetros que te interesan del saxofón: cualidades tímbricas, dinámicas, etc.

- En términos generales me resultan muy fascinantes sus enormes y variadas posibilidades tímbricas, su facilidad dinámica en todos los registros y para todos los miembros de la familia y su clara y precisa articulación. Con mayor detalle, cabría distinguir varios casos posibles:

- **El saxo como instrumento solista** (con o sin instrumentos de otro tipo): el instrumento a solo es siempre el que mejor refleja las posibilidades que le son propias. La variedad de timbres, articulaciones, registro, etc. van a dar el máximo de riqueza a la música que se escriba sin por ello hacer vacilar la unidad profunda del sonido, puesto que el contraste con el silencio o el resto de los instrumentos será más acentuado. En el caso concreto del saxofón, opino que es un instrumento capaz de oponerse (e integrarse) a un grupo tan amplio como se desee y de generar propuestas (melódicas, tímbricas, rítmicas_) que no sólo sean suficientes, sino que pueden bien ser la base del conjunto de elementos formales de la obra.

- **El saxo en combinaciones con otros saxos:** para nadie es novedad que la agrupación de instrumentos iguales ha sido y sigue siéndolo en los tiempos recientes una de las principales bazas del compositor. El reciente gusto por la creación de texturas hace que la homogeneidad tímbrica sea un factor más que deseable. Tiendo a sentir que a veces esto sucede a costa de la desnaturalización del instrumento (toda textura suficientemente bien realizada adquiere fuertes componentes tímbricos por la simple mezcla de sonidos, independientemente del timbre de los instrumentos que los emitan). No obstante, en un conjunto de la flexibilidad que nos permiten los saxos el problema, si se piensa que lo es, resulta fácilmente paliable: cada saxo tiene potencia suficiente como para permitir que uno no suene mucho más débil que doce, registro como para que uno mantenga polifonías implícitas que no desmerezcan de los enormes agregados realizables con más, etc., posibilitando así la tarea de matizar, modelar y proporcionar texturas más rápidas e identificables que en otras combinaciones instrumentales. Quiero con esto decir que el grupo de saxos me parece de una potencialidad inmensa, que no queda limitada por la preferencia por una u otra técnica.

(...)

- **El saxo en combinaciones tradicionales:** entre las más atractivas posibilidades del saxo, debe figurar muy primordialmente la de integrarse en combinaciones tradicionales. El compositor de hoy debería, sobre todas las cosas, leer de una manera tan inocente (es decir, tan exenta de apriorismos) una combinación de vibráfono y piccolo como una orquesta sinfónica. Y, en este sentido, debo decir que me parece urgente la inclusión del saxo en la plantilla fija de la orquesta: su timbre permitiría una fácil y excelente integración entre la madera y el metal; su agilidad, un papel mediador que está normalmente reservado a cuerda y clarinete; su registro y facilidad dinámica, un papel fusor y de soporte que está habitualmente reservado al cuarteto de trompas. Pero nada de esto sería interesante si además no aportara una voz absolutamente propia y atractiva. Del mismo modo, la inclusión del saxo en otras combinaciones típicas sería excelentemente recibido.

3. Los roles del saxofón: tradición y ruptura

- Esta es cuestión que atañe por igual a todos los instrumentos de "reciente" creación. (Dicho sea de paso: resulta un poco vergonzante que a instrumentos que cuentan ya con un siglo largo se les deba seguir calificando de recientes, por la simple razón de que no tienen obras escritas originalmente para ellos en la música "de repertorio". La inclusión de la cuerda en la orquesta barroca fue mucho más rápida. ¿No estaremos demasiado mediatizados por las plantillas que cuentan con subvenciones?) Mi respuesta es muy simple: se debe encontrar la voz real del instrumento, lo que implica, por supuesto, música creada específicamente para el saxo antes de poderse permitir realizar transcripciones de música antigua que estén a la altura de los originales. Podré un ejemplo de un instrumento que hoy damos por sentado: el piano. Sólo cuando los románticos descubren una de las escrituras con que el piano alcanza su madurez empezamos a oír versiones que rivalicen con los originales (resultan ejemplares en este sentido las transcripciones de Listz de las fugas de Bach para órgano). No quiero decir con ello que las actuales interpretaciones de música antigua con saxofón sean prematuras, sino que espero grandes cosas de los próximos cincuenta años de evolución del instrumento.

4. Cualidades intrínsecas de los diferentes saxofones

- En este punto voy a ser muy breve: lo que más me atrae de la plantilla es su homogeneidad en todo el registro y su facilidad dinámica (el saxo bajo es uno de los pocos instrumentos graves con potencia) Por lo demás, no cabe duda de que los saxofones más graves (por tener más tubo) son capaces de alcanzar una cantidad de registro más alta, unos multifónicos más ricos y unas cualidades percusivas que son mucho más que notables. Inversamente, la pureza tímbrica que consigue un soprano o sopranino en manos de un buen intérprete son estremecedores. Y conseguimos un espléndido equilibrio entre estas características en el alto y el tenor que los hacen inmensamente versátiles.

5. Relación compositor / intérprete

- Caben dos respuestas a esta pregunta: la más sencilla consistiría en decir que "en mi caso, excelentes", refiriéndome a los saxofonistas con que he tenido la oportunidad de colaborar. Pero entiendo que esta pregunta no se refiere tan específicamente al saxofón, sino a las relaciones entre compositores e intérpretes en general. Entiendo que lo más satisfactorio y enriquecedor es que sean:

- **Amplias:** de tal modo que el compositor aprenda sobre el instrumento mucho más de lo que realmente va a usar, para tener un margen holgado que le permita una música de mayor envergadura que un simple catálogo de efectos. También de tal modo que el intérprete deje de considerar lo que toca como una serie de notas y respire algo de lo que el compositor desea con su obra.

(...)

- Igualitarias: *es excesivamente frecuente que algunos compositores desprecien a los intérpretes no teniendo en cuenta sus posibilidades físicas y echándoles culpa de malos resultados de su obra que hubiesen podido ser evitados. Es también demasiado habitual escuchar a ciertos intérpretes decir que la música actual no hace falta afinarla ni medirla ni tocar las notas que se han escrito. Mejor es que cada uno respete el campo de especialización de los demás, aprenda lo que necesite y explique lo que sea necesario. Y, en ese sentido, bueno es que las relaciones sigan siendo igualitarias, y que cada uno sepa que puede sin desmedro aprender cosas del otro.*

- Frecuentes: *cuanto mayor se el contacto entre compositores e intérpretes, tanto mayor será la posibilidad de que cada uno entienda las aspiraciones del otro, produciendo así el compositor una obra que esté a la altura del instrumentista y el instrumentista interpretando con todo su entusiasmo”.*

Ejemplos

Como ya hemos dicho, la sinclinal T es predominante en "Tangram". Apreciamos este predominio armónico y melódico desde el comienzo de Tangram. En los primeros compases de "Figuras" se nos presenta una textura polifónica de notas largas y métrica independiente por parte, que la hacen apulsátil, y que abarca un gran registro; a la vez, su proveniencia es claramente la sinclinal T, que se expresa armónicamente en los grupos iniciales que siguen literalmente (cc. 1-2) las notas del agregado T: si- b- fa – sol- si b (esta última en el primer mordente). El análisis detallado es laborioso con la partitura de que dispongo, ya que los saxofones están transportados a sus respectivas distancias (es simple práctica ya que se utilizan solamente los saxofones más habituales sopranino, contralto y barítono en mi b, soprano, tenor y bajo en si b). Transportado a la cuarta ascendente aparece a continuación (cc. 2-3, mi b- la –si –re). En los cc. 4-6 la forma del agregado T re-lab- sib- do#, se enlaza superpuesto parcialmente a otra transposición del mismo agregado, do#-sol-la-do (con el do# común), formando un agregado derivado más complejo. La intervención de los saxos tenores, barítonos y bajos aporta otras formas de T menos literales, en este caso en forma lineal (por ejemplo en el tenor 3 sib- mi- la- mi b que difiere ligeramente del T original (sería literal con con fa en lugar de mi b), pero esto entra dentro del sistema de las sinclinales.

En conjunto, la música desde el c. 1 al 7, sin incluir el nuevo elemento sonoro entrante en este último compás en los agudos, conforma una masa sonora de gran registro, que no obstante progresa desde un reducido registro agudo al casi máximo cuando entra el saxo bajo, y vuelve a reducirse al grave al desaparecer los agudos, si bien esto ya no es perceptible pues nuevos agudos aparecen. Por otro lado, la forma es progresiva y no estática, ya que el humilde mordente del 2º saxo soprano en el c. 1 va siendo sucedida por mordentes de más notas posteriormente, hasta desahorrollarse en líneas melódicas de notas breves desde el c. 5 en los saxos más graves. Esto nos lleva a pensar que todo este entramado constituye una única pieza, de gran registro, tempo apulsátil, que utiliza diagonalmente la sinclinal T (uso armónico y melódico por separado, sin embargo, pero formando también una unidad al progresar desde el uso literal y armónico al no literal y melódico de T), y cuya textura incluye líneas y agregados: parece pues que se trata, según el esquema del autor, de una pieza tipo "1" o "2".

A continuación, parece que se podría englobar en un elemento la música de los cc. 7- 10, que evoluciona en densidad desde 4 líneas, después 3, y después 6. El registro en cada momento es más bien reducido, aunque globalmente sea amplio. Manifiesta una gran direccionalidad (melódicamente descendiendo del sobreguido a un medio- grave, y rítmicamente el número de notas por compás se va reduciendo), su tempo es lineal, respetando una subdivisión en pulsos de negra (más bien que de corchea, debido a los grupetos) y su interválica de segundas y terceras no guarda relación directa con T, si bien esboza alguna familiaridad (por ejemplo en el c. 8 cuatro saxos caen en el agregado mi- la- do#- do3-mib evidentemente relacionado con T, y en el c. 10., el saxo alto 1 toca los sonidos "sol-fa#-do-si" que se aproximan mucho a la estructura de T).

Por otro lado, las líneas de algunos pares de instrumentos (sopranino- soprano 1 y soprano 2- alto 1 en el c. 7; altos 2 y 3 en el 8; barítonos e incluso bajo en el 10) son evidentemente cuasiunísonos heterofónicos que encajan dentro de la definición de unísonos confusos. No así los dos altos del c. 9 y 10, lo cual no evita el predominio de los mismos, en cambio tal excepción reivindica la independencia de ambos.

Así que, en resumen, hemos caracterizado este bloque sonoro por su registro globalmente amplio, pero reducido en cada momento; gran direccionalidad melódica descendente y rítmica decreciente; un tempo lineal con cierta compatibilidad respecto al pulso de corchea, y por tanto entre las diferentes partes; el uso armónico y melódico de derivaciones del agregado T no literales; las caídas en agregados al final de algunos bloques lineales; y una textura lineal no uniforme (densidad de líneas variable en cantidad). Todas estas propiedades parece que encajan con la filiación de este bloque al tipo 5.

Del mismo modo, el bloque de los cc. 11-14 podría corresponder al tipo 2, los del 15 al 20 quizá al 5 de nuevo, etc.

En los cc. 79 ss. encontramos una presentación de T en su manifestación como líneas superpuestas, en este caso todas ascendentes en diferentes manifestaciones melódicas (es decir, se trata de la sinclinal). De paso sea dicho, el pequeño registro empleado al comienzo (que se acrecienta mucho al final), la débil direccionalidad, el uso de la sinclinal T, la densidad constante de líneas y el tempo medianamente pulsátil, junto con la existencia de “unísonos confusos” entre algunos pares de voces, nos podrían llevar a catalogar este bloque como de tipo 2, manifestando la posibilidad de familiarizarse con los tipos 1 (registro, tempo, T), 3 (carácter acordal, tempo, T), 5 (cuasiunísonos) ó 7 (densidad uniforme, direccionalidad): manifiesta esta variedad de similitudes la extrema flexibilidad de la definición de los tipos.

Antes de terminar con “Figuras” hay que recordar las palabras del autor respecto a la paradoja que se obtiene al obtener mediante un material principalmente de líneas un contorno general de aspecto externo a base de bloques o figuras (mediante el uso adecuado de la textura), así como lo contrario se puede obtener utilizando elementos de volumen (figuras) que permiten bajo ciertas condiciones obtener globalmente un aspecto de líneas (gruesas, parece evidente): en el comienzo del 2º movimiento (“Líneas”) se hace evidente ese objetivo mediante el uso de bloques sonoros mayoritariamente compuestos por bloques polifónicos de aproximadamente tres partes, que constituyen “figuras” por estar dotadas de volumen espacio-temporal, al contrario de la línea, pero finalmente su registro y densidad hacen que su percepción sea claramente de “línea gruesa”, cercana a la de las mixturas de registro limitado. Si las condiciones de textura y densidad lo permiten, este efecto se puede conseguir incluso si las líneas son totalmente simultáneas: un examen visual de la partitura de “Líneas” puede reflejarlo al menos parcialmente, pues los parámetros plásticos resultan generalmente evidentes en una partitura (a diferencia desgraciadamente de los armónicos, por ejemplo).

Sin ir más lejos, tras los primeros compases comentados en que se enuncian distintas líneas gruesas de tres o cuatro partes (a partir de una célula original más reducida: un agregado inicial de la familia de T, y diversas manifestaciones lineales del mismo en los cc. 5 ss. en los sopranos y soprano), se produce un primer conflicto entre una estructura de siete partes lineal, de gran densidad con otra más estática que actúa como colchón en los graves, medianamente gruesa (cinco líneas no muy separadas). La permanencia del “colchón” (que solo es un colchón con respecto a la línea más densa superpuesta) no impide la clara percepción del estrato lineal.

Acto seguido, el sistema de los cc. 42 ss. hace uso de las propiedades de un grupo de instrumentos iguales para obtener una línea descendente mediante apariciones algo puntuales y sucesivas de cada instrumento. Tenemos así líneas que se pueden desplazar a través de todo el registro. En el c. 50 ss., se da una estructura en forma de cuña que se abre, formando un estrato muy amplio a partir de uno muy estrecho, de nuevo beneficiándose de la cantidad disponible de instrumentos monotímbricos. Esta estructura está fuertemente enraizada en la sinclinal T, que aparece de forma melódica ascendente en las líneas más agudas y descendente en las más graves.

Poco después, en los cc.- 69 ss., se replantea lo visto en los cc. 5 ss. (manifestaciones de T).

Los entramados de líneas gruesas vuelven a adquirir preponderancia desde el c. 100 en adelante. Líneas de tres, cuatro, dos, siete, doce partes (todas las disponibles) van superponiéndose o yuxtaponiéndose de diversos modos, reservándose dicho conjunto de doce artes simultáneas en un solo estrato para los momentos cadenciales cercanos al fin de la obra, momento desde el cual por dos veces, con densidades de extremos opuestos, efectos canónicos producen un impulso cadencial que nos lleva a un último momento musical al final de la pieza, que cierra el soprano solo manteniendo una única nota como diciendo: aquí queda una verdadera línea.

Por limitaciones de tiempo y la necesidad del transporte mental, el análisis detallado, que merecería esta obra ha sido muy esquematizado, pero creo que lo comentado hasta aquí ilustra en forma suficiente la

validez y riqueza de los procedimientos del autor, enriquecidos en esta obra desde el punto de vista de la textura y parámetros plásticos de la música.

El uso de la metáfora del juego del Tangram admite la variante de la yuxtaposición o la superposición que ya se ha citado, sin comentar, aunque es manifiesto, que no se encuentra en el propio juego (solamente se permite yuxtaponer). Las posibilidades se incrementan pues para el mismo número de elementos (que como hemos visto en el esquema, también se respeta), sin contar además con las diferentes posibilidades de superposición (sincronizada, desfasada, cabeza con cola, inserción en la zona central...) y de yuxtaposición (en los mismos instrumentos que sonaban o en otros con alguno o ninguno común, inmediata o mediata, etc. La lógica de esta construcción formal es implacable, una vez establecidos los bloques y los objetivos la gran forma sobreviene sin esfuerzo y el sentido arquitectónico de esta construcción musical recupera buena parte de los formalismos de otros tiempos (desde los flamencos renacentistas, como en el caso de Ligeti), si bien aquí se da una convivencia entre los aspectos plásticos y tímbricos y los melódicos y armónicos. Finalmente es de esperar un predominio de la percepción plástica dada la prioridad concedida en la definición de la obra a los aspectos de registro, textura, direccionalidad y densidad, pero intervienen también las definiciones armónicas, melódicas y temporales para completar un contorno más preciso de la música posible dentro de estas premisas.

2.6.8 SI EL CABALLO CANTA...

“Si el caballo canta...”, para clarinete y piano, fue compuesta en 1999.

Se trata de una obra que, al menos según mi experiencia, “llega” en el primer momento, deslumbrante en el aspecto armónico y sobre todo en la escritura del clarinete, de gran fluidez y carácter de aparente improvisación. Pensando en algunas obras de E. Varèse, O. Messiaen o K. Stockhausen sin duda muy distintas, pero con una cierta vena lírica en su vertiente de escritura solista de libre vuelo, introduzco sin más este último estudio de las obras que he podido abarcar (algunas merecerán más tiempo por mi parte tras el final de este trabajo, sin duda).

Su escritura, aun siendo virtuosística, no intenta destacar lo “difícil” (¡que es mucho!) sino lo fácil en el instrumento y permite por ello en el oyente el espejismo de que se trata de una improvisación (normalmente con posibilidades de virtuosismo, pero más limitadas que en el caso de una obra estudiada). Los autores citados anteriormente consiguen a mi entender, al igual que Enrique Blanco en esta obra, una sensación de improvisación partiendo como en “Si el caballo canta...” de una escritura completamente determinada. Los nombres citados podrían servir solamente como excusa para comparar técnicas bajo ciertas condiciones que hemos de ver si se dan, pero en ningún caso para comparar la calidad de la obra de lo mismos, dada la gran personalidad de cada uno de ellos.

En los aspectos técnicos hay una jerarquía en cuya cúspide se hallan ideas de serialismo integral, a la vez que un intento de romper la inflexibilidad de sus normas mediante, una vez más, la generalización o sustitución de alguno de sus postulados. En este caso, en lo concerniente a las alturas se intenta evitar la sumisión a una regla implícita en las técnicas seriales (pero, desde luego, también en la modalidad antigua, la tonalidad, la atonalidad libre y muchos otros estilos: la igualdad armónica (solamente matizada por criterios funcionales en escasas ocasiones en la tonalidad, y por razones cadenciales en cualquier estilo) de los sonidos a distancia de octava.

Parece un difícil propósito, que enunciado así podría parecer incluso irreverente y hasta poco compasivo si asumimos la previa ruptura de las reglas tonales y formales producida en el siglo XX, el atrevido encargo asumido por el autor en estos términos. Y ya se conocen experimentos bastante cercanos en los que la octava puede ser funcionalmente reemplazada por otros intervalos menos carismáticos desde antiguo, como la novena menor... Ello llevará a una mayor o menor dificultad del intento, pero ninguna posibilidad que sea consecuente consigo misma hasta las últimas consecuencias puede ser excluida en nombre de la Física hablando de arte. En el caso de nuestro autor, hay una gran prudencia en la elección del intervalo sustituto (pues se aporta uno, del mismo modo que es legítimo no hacerlo): la 15ª o doble octava. Siempre hablamos de 8ª o 15ª justa.

La octava funciona en esta obra como la extensión de un ciclo. La obra hace un tratamiento serial unificado tanto de las alturas como de la rítmica, por tanto al hablar de 8ª y 15ª estos ciclos tienen manifestaciones seriales tanto de ámbito de alturas (“color”) como de duraciones (“talea”).

El serialismo integral establece posibilidades contrapuntísticas sobre las series de alturas (inversión y retrogradación de alturas) como sobre las de duraciones (inversión y retrogradación de duraciones). La inversión de alturas en un contexto serial clásico consiste en la sustitución de una altura por otra cuya distancia interválica respecto a la anterior sea otra equivalente en amplitud, pero de sentido opuesto (tercera menor ascendente, por ejemplo, en vez de tercera menor descendente); esta referencia al unísono puede ser reemplazada por la referencia a la octava si consideramos que una tercera menor descendente equivale a una sexta mayor ascendente en lo que atañe a la obtención del nombre del nuevo sonido, descartando, como se ha dicho es lo habitual en el serialismo ortodoxo, su posición de octava del valor del sonido dentro de la serie (por

tanto es libre la colocación de un sonido dado en la tesitura más conveniente según la situación y en realidad no hay un control absoluto de las alturas debido a ello, sino un control de las alturas tipo de una octava dada).

Por lo tanto, el unísono y la octava son referencias interválicas básicas para el serialismo del siglo XX en general. En lo que atañe a las duraciones, la inversión y la retrogradación se aplican de un modo paralelo al de las alturas: no requiere mayor explicación la retrogradación, pero sí la inversión, que se calcula en relación a una referencia con un papel equivalente al de la octava en las alturas: se establece una duración de ciclo o talea, que podrá ser totalmente fija o modulable a lo largo de una obra (incluso puede ser distinta para cada parte si admitimos posibilidades “poliseriales” del mismo modo que lo hacemos con el uso de varias series a la vez), resultando que el inverso de una duración es su complemento respecto al valor total de la talea (si se escoge un valor de talea menor que el doble de cualquier duración individual que se necesite) o de cualquier valor de duración menor que ella (si como es corriente se escoge un valor de talea mayor, incluso mucho mayor, que la de las duraciones que se desea generar, elección más clara para asociar una talea a un ciclo relativamente largo de duraciones), que fijaría en este caso el valor máximo de duraciones posible individualmente dentro de las taleas afectadas.

En la obra de Enrique blanco, la 8ª asume el papel de talea o duración total del ciclo para las inversiones, tanto de alturas como de duraciones como en el serialismo integral, solo parcialmente: admite la posibilidad de que diversas partes simultáneas funcionen o no rítmica y armónicamente según el serialismo integral referenciado por la octava: algunas lo hacen, mientras que otras se referencian en la 15ª negando la ley anterior.

Este planteamiento constituye, en relación con las técnicas estudiadas anteriormente, un caso límite de la regla de las excepciones, ya que los componentes musicales que se someten a la regla (partes, por ejemplo) no son predominantes respecto a los que no la siguen.

Estos postulados, aun parcialmente contradictorios con el serialismo integral, o si se prefiere en todo el serialismo clásico, no lo son tanto con su filosofía estética (cualquier serialista integral no demasiado obcecado habría de ver con buenos ojos que alguien pretendiera hacer música con un sistema que plantea el mismo tipo de premisas, aunque no sean exactamente las mismas, y siempre que no le pareciera intocable algo tan “sagrado” como la octava. Sea o no por este motivo, y aparte de que muchos otros elementos de la construcción obra son personales e independientes de este tipo de planteamientos, el caso es que el resultado sonoro puede tener un nexo en común con las obras seriales integrales, y así se hace notar en su escucha y lectura. Tanto los aspectos comentados como los que no se comentan aquí por falta material de tiempo lo merecerían en mayor grado, pero no siendo ello posible quiero pensar que todo lo visto en los análisis anteriores lo suple en parte, al menos para el que, interesado por lo que ha podido descubrir hasta ahora con o sin este estudio, con la escucha y estudio de las obras, desee continuar hacia un conocimiento más profundo.

Crítica de “Tangram”

Por amabilidad del autor incluimos unos comentarios que realizó en respuesta a una especie de interrogatorio de tipo encuesta sobre su música (hay que entender algunas preguntas del entrevistador como “abogado del diablo” más que su propia opinión, me figuro). Tras haber dudado de si situarlas en la introducción o en el capítulo dedicado a “Tangram”, me he decantado por hacerlo al final de este estudio, ya que solamente tienen sentido tras adquirir un cierto conocimiento y familiaridad con la creación del autor estudiado, y por otra parte creo que en realidad son aplicables no solamente a esta obra concreta, sino en general a toda la obra del autor (... incluso a la obra de muchos otros compositores actuales, a la de muchos no actuales también, y aún diría más, a la de muchos artistas no dedicados a la música, a la de muchos seres humanos no dedicados al arte que exploran las posibilidades del mundo en que vivimos, y quizá a algún otro...)

1. Demasiada ciencia y, por consiguiente falta de sensibilidad

“Estoy en completo desacuerdo con este argumento, por al menos tres razones:

- El enunciado comete la falacia de interpretar ciencia como lo contrario de sensibilidad. Éstas, no sólo no están contrapuestas sino que son excelentes e imprescindibles aliadas. Si ciencia y sensibilidad tienen opuestos son la guerra, la barbarie, el hambre, el racismo... De lo que no cabe ninguna duda es de que nadie querría admirar los bajorrelieves de una catedral si ésta estuviera a punto de caer sobre el admirador. Se necesita una sólida trama de vigas y soportes para poder con confianza apreciar la sensibilidad de los escultores. En otras palabras: la ciencia (es decir, en el caso de la música, el conocimiento de los materiales y su uso) es imprescindible para crear una articulación tan sólida que se haga invisible y permita la percepción fluida de lo que la sensibilidad del compositor le haya sugerido. Conocer con qué elementos se trabaja, cómo funcionan, de qué maneras se pueden emplear con elegancia, sorpresa, profundidad..., es tan básico como para un pintor saber las diferencias entre uno u otro tipo de pincel, pigmento o textura...

- Si eso fuera así, jamás hubiese existido música sensible. Todos los lenguajes musicales occidentales u orientales de los que tenemos noticia, sin excepción alguna, tienen elementos descritos y escritos que nos demuestran que todo músico necesita entender de música (circunstancia que no se discute, por cierto, en ningún otro arte). ¿Alguien puede creer en serio que Bach se sentaba a escribir y decía "Qué suerte, me ha salido una fuga"? ¿Qué las polirritmias de los pigmeos Aka no se aprenden? ¿Qué los 120 decimales de la música hindú no son estudiados? Este tipo de pensamiento tiende a corresponder a personas que creen que la película "Amadeus", basada en la obra de teatro "Mozart y Amadeus" de Pushkin tiene algún grado de veracidad histórica. Es arguable que alguien que, como Mozart, hablaba cinco idiomas, mostraba excelentes dotes matemáticas y se expresaba con humor y claridad en sus escritos no era el perfecto imbécil que se nos pinta en tales obras.

- Decía Omar Khayyam "Si el alma puede liberarse y volar desnuda, ¿no sería una vergüenza para ella seguir arrastrándose?" Aunque saque de su contexto religioso la cita, es muy asumible: querer ser más de lo que se es, crecer, aumentar la diversidad; son actitudes que me parecen admirables. Guardar en el congelador la mitad de nuestras capacidades y decir que uno es mejor por ello me resulta repugnante.

Componer bien es un trabajo enorme (con tremendas satisfacciones): ninguna de las capacidades que se puedan aplicar a ello es prescindible sin coste de la calidad de la obra”.

2. Búsqueda de la originalidad a toda costa, lo que comporta una evolución artificial y forzada

“Sería un buen argumento si cualquiera de sus dos partes fuese cierta:

- Muy pocos de los compositores actuales buscan la originalidad ni creen que sea un factor a considerar. Más cierto es que bastantes de ellos, notablemente los que desarrollaron su actividad tras la segunda guerra mundial, buscaron el empleo de nuevos materiales. Una cultura que había dado lugar a Auschwitz e Hiroshima

era altamente cuestionable. Convenía buscar nuevas rutas. Si añado que en el mundo no artístico los nuevos materiales han dado excelente fruto, quizá me haga comprender: sin vigas de acero, no habría rascacielos, sin materiales plásticos no habría lentes de contacto ni válvulas cardíacas de titanio, sin microchips no habría ordenadores ni vídeos... Si esto no anima a buscar nuevos materiales, nada lo hará. Ciertamente, si existe algún compositor que base su producción en la originalidad y que no sea del siglo XIX, yo no lo conozco.

- La búsqueda de originalidad se dio ciertamente en el Romanticismo (decía Listz que ninguna obra que no contenga al menos un acorde nuevo puede ser buena). Quién opine que el Romanticismo fue una época musicalmente inane de evolución artificial y forzada, tiene autoridad moral (aunque se equivoque, según hemos visto) para emplear ese argumento. De lo contrario..."

3. Individualismo exacerbado, provocando una ruptura del contacto con el público

"Me agradecería dar por contestado este argumento con lo comentado en el punto anterior. No obstante, quisiera detenerme un momento en el "contacto con el público", formulando unas preguntas:

- ¿Para cuantas personas escribía Haydn cuanto trabajaba para el conde Sterhazy?*
- ¿Qué cantidad de público tenía Vivaldi?*
- ¿Eran muchas las personas que asistían a las cantatas de Bach?*

Las respuestas son fácilmente verificables y recomiendo su constatación. ¿No será que estamos pretendiendo que todo lo que no sea vender 50.000 ejemplares de un disco es alejarse del público? Porque si es así, pocas músicas merecerían la pena".

4. Falsa perspectiva histórica, produciéndose un rechazo de la historia

"Aquí, un recuerdo para el Papa Marcelo cuando quiso prohibir la polifonía. Un saludo al burgomaestre que reñía a Bach por emplear armonías oscuras. Nuestros respetos a Federico II de Prusia que opinaba que la música de Mozart tenía demasiadas notas. Recordemos emocionados al crítico que opinaba que la séptima de sensible en tercera inversión empleada por Beethoven en su Novena sinfonía era demasiado dura para el público. Una mención a quién impidió el estreno de la Sinfonía Fantástica de Berlioz por imposible de reducir a piano. Al parecer la historia ha consistido siempre en que el creador inventa y es rechazado. Hay veces que me siento excesivamente tradicionalista por lo bien que se adecua la época a este esquema: la tradición fue en su momento la novedad, rechazada por los que entonces veneraban la tradición. Respetar la tradición es saberla viva y mutable. Recordemos la frase de Santayana sobre los pueblos que no conocen su historia".

5. Inexistencia de un orden natural de las cosas

"Este punto es incontestable: es verdad, no hay un orden natural de las cosas. Si lo hubiera, sería esperable que las diversas culturas del mundo hubiesen coincidido en un lenguaje común (la última vez que empleé este argumento se me contestó que "el resto de las culturas mundiales eran primitivas", respuesta que despide cierto tufillo xenófobo que ni siquiera voy a contestar, por miedo de que alguien piense que tomo el argumento en serio). La naturaleza es amplia, rica y diversa. El mismo fenómeno físico-armónico que explica el acorde perfecto mayor (no temperado, dicho sea de paso), explica el modo diatónico de Bartok, y es incapaz de explicar el acorde perfecto menor. Cualquier resonador de tipo campana emite sobretonos diferentes al fenómeno físico-armónico, lección bien aprovechada por Boulez. El canto de los pájaros no es temperado ni emplea ritmos divisivos, para alegría de Messiaen. Muchos animales emiten multifónicos. La naturaleza nos propone una gran variedad de elementos sonoros. ¿Debemos desdeñarlos en aras de un hipotético "orden natural" que no es más natural ni más ordenado que otros? Por otro lado, quiero insistir en lo que escribí en el primer punto: la ciencia y la civilización no son opuestos de sensibilidad y naturaleza, sino que se derivan de ella. El uso responsable ética y artísticamente de estos elementos es materia que exige reflexión y toma de postura individual, pero no algo que se pueda estudiar apriorísticamente".

Referencias

- (1) BLANCO, E., notas durante las reuniones para elaborar este trabajo
- (2) BLANCO, E., apuntes personales para la composición de sus obras (1995-2000)
- (3) BLANCO, E.: "Kali" para doce flautas, piano y recitador
- (4) BLANCO, E.: "Sílice" para grupo de cámara
- (5) BLANCO, E.: "Inanna", para soprano y conjunto instrumental
- (6) BLANCO, E.: "Luna en los charcos", para soprano y conjunto instrumental
- (7) BLANCO, E.: "Madrid: escenas e historias", para orquesta sinfónica
- (8) BLANCO, E.: "Melencolia", para saxo soprano, saxo alto y trombón tenor
- (9) BLANCO, E.: "Si el caballo canta...", para clarinete y piano
- (10) BLANCO, E.: "Tangram", para doce saxofones
- (11) BLANCO, E.: apuntes de 1º y 2º cursos de Composición, Conservatorio Profesional de Amanuel, 1995
- (12) BOGNER, U., DURERO, A., "Das kleine Dürer album"
- (13) BOULEZ, P., "Puntos de referencia"
- (14) CHANDRA ALEXANDRE: Kali Puia for East and west: Ancient practice. Open hearts.
- (15) DE PABLO, LUIS, "Aproximaciones a una estética de la música contemporánea"
- (16) DE PABLO, LUIS, conferencia sobre "Senderos del aire"
- (17) DICKERSON- GRAY- HAIGT: "Principios de Química"
- (18) ENCYCLOPEDIA MITHICA
- (19) GRAVES, Robert, "La triple diosa"
- (20) HOFFSTAEDTER, D.R., "Gödel, Escher, Bach. An eternal golden braid"
- (21) <http://www.crystalcaves.com.au/>: Geodes and thundereggs
- (22) HOWARD, MIKE y DARCY, "Crystallography and mineral crystal systems"
(<http://www.members.aol.com/jmichaelh/part1.html>)
- (23) KUMAR, NITIN: "Mother goddess as Kali" (<http://www.exoticindianart.com>)
- (24) LIGETI, G., Estudios para piano
- (25) WALKER, B.: "The woman's encyclopedia of Myths and Secrets"

Apéndices

I. Lista de obras publicadas

- a) *"Inanna"*. Editorial E.M.E.C.
- b) *"Hasta el alba"*. Editorial "Orquesta de Flautas de Madrid".
- c) *"Encrucijada"*. Editorial "Orquesta de Flautas de Madrid".
- d) *"Luna en los charcos"*. Editorial E.M.E.C.
- e) *"Silice"*. Editorial E.M.E.C.

II. Lista de obras estrenadas

- a) *“Dos apuntes”*. Instituto Nacional de Bachillerato “Gabriela Mistral” (22-IV-1983).
- b) En el periodo entre 1983 y 1985 estrenos de las obras para guitarra *“Preludio”*, *“En esa soledad”*, *“El sabor de la lluvia”*, *“Tango”*, *“Nocturno”*, *“Romanza”*, *“Una educación sentimental”*, *“Ana”* y otras como colaborador del grupo poético “Ráfagas”. Con el mismo grupo, y para dos guitarras, la música del montaje poético-musical “La ciudad”, creación colectiva de dicho grupo.
- b) *“Loa”*. Salón de Actos del Conservatorio de Ópera (21-II-1985).
- c) *“Reflejos”*. Estreno en el Centro Cultural Nicolás Salmerón (23-XI-1987).
- d) *“Kali”*. Estrenada por la “Orquesta de Flautas de Madrid” en el Teatro Alcázar, en Segovia (5-VII-1991).
- e) *“La oscura”*. Estrenada por el grupo “Aerófonos” en el Auditorio del Centro Cultural de la Plaza de la Villa (Junio 1991).
- g) *“Inanna”*. Estrenada por el Grupo Koan con José Ramón Encinar como director y María José Sánchez como soprano en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. (18-XII-1991).
- h) *“Variaciones para Eduardo”*. Estrenada por la “Orquesta de Flautas de Amanuel” en el centro cultural “Conde Duque” de Madrid (18-XII-93).
- i) *“Luna en los charcos”*. Estrenada por el grupo “L.I.M.” con José Vicente Egea como director y Pilar Jurado como soprano, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid (22-XII-93).
- i) *“Silice”*. Estrenada por el “Grupo Círculo” con José Luis Temes como director y Salvador Espasa como solista, en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid. (23-IV-96).
- k) *“Madrid: escenas e historias”*. Estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid con Antoni Ros-Marbá como director en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid. (6-XI-98).
- l) *“Melencoliah”* Estrenada por el grupo De-Sax-tre en Quebec, Canadá. (6-VII-2000).
- m) *“Tangram”* Estrenada por el Grupo Español de Saxofones en Quebec, Canadá. (7-VII-2000).
- n) *“Si el caballo canta...”*. Estrenada por José Segovia y Marco Cresci en Barcelona. (27-XI-2000).

III. Lista completa de obras

- 1983** *Dos apuntes* para guitarra
1983-5 *Preludio* para guitarra
En esa soledad para guitarra
El sabor de la lluvia para guitarra
Tango para guitarra
Nocturno para guitarra
Romanza para guitarra
Una educación sentimental para guitarra
Ana para guitarra
La ciudad (música incidental para dos guitarras)
- 1985** *Loa* para flauta, violín, violonchelo y piano
- 1987** *Hasta el alba* para flauta sola
Treinta estudios para guitarra
Reflejos para guitarra
- 1989** *Ratri* para piano a cuatro manos (parte de la trilogía *Shakti*)
The whichness of the why para medios electroacústicos
- 1990** *La oscura* para dos flautas, dos clarinetes y dos saxofones
Kalí para doce flautas, piano y recitador (parte de la trilogía *Shakti*)
- 1991** *Inanna* para conjunto instrumental (parte de la trilogía *Shakti*)
- 1992** *Variaciones sobre Twinkle* para cuarteto de flautas y piano
(publicada como *Disfraces para una canción*)
- 1993** *Variaciones para Eduardo* para quinteto de flautas
Encrucijada para conjunto instrumental indeterminado, en
colaboración con Salvador Espasa
Luna en los charcos para conjunto instrumental
- 1995** *La belleza inmerecida* para flauta y piano
Sílice para conjunto instrumental
- 1996** *Funeral Vikingo* para clarinete, oboe, dos trompetas y trompa
Una de templarios para tres clarinetes
- 1998** *Madrid: escenas e historias* para orquesta
Frágil para orquesta
Alyáidan para clarinete bajo, percusión y piano
- 1999** *The broken mirror's fair* para doce clarinetes
Mangrove para clarinete bajo
If the rain gets silent... para trio de clarinetes
Si el caballo canta... para clarinete y piano
- 2000** *Melencoliah* para dos saxofones y trombón
Tangram para doce saxofones
Geodas para piano

Trazo para soprano

IV. Trabajos bibliográficos, cursos y estudios

1. Textos

- a) “Acerca de “*La Escollera de Torrevieja*” de José Agüera”, artículo publicado en la revista “*Cadencia*” en el número de Diciembre de 1989. Murcia, 1989.
- b) “*Las obras de Andrés Carreres*”, notas al programa del concierto “*in memoriam Andrés Carreres*”, celebrado el 2 de Junio de 1993. Madrid, 1993.
- c) “*Fundamentos de Composición: Técnicas interactivas*”, documentación publicada por editorial Adelai. Orense, 1999.
- d) “*El coral luterano*”, separata publicada por Adelai. Orense, 1999.
- e) “*Dibujo y música*”, Web publicada en Internet desde 1997 a 2000.
- f) “*leXXico. Algunos términos técnicos sobre música de nuestros días*” (1994). Actualizado y publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- g) “*Apuntes sobre el siglo XX. I— Primera aproximación*”. (1994). Actualizado y publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- h) “*Contextos*” (1996). Actualizado y publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- i) “*Perfil de Luciano Berio*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- j) “*Perfil de Pierre Boulez*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- k) “*Perfil de John Cage*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- l) “*Perfil de George Crumb*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- m) “*Perfil de Witold Lutoslawski*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- n) “*Perfil de Olivier Messiaen*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- ñ) “*Perfil de Luis de Pablo*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- o) “*Perfil de Karlheinz Stockhausen*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- p) “*Perfil de Toru Takemitsu*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- q) “*Mixturas armónicas*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.
- r) “*Las tres heptatonías*”. Publicado en Internet en <http://www.nova.es/~eblanco> desde 2000.

2. Cursos, ponencias y seminarios impartidos

- a) Ponencia "*Teoría y práctica del análisis musical*". 40 horas. Alcázar de San Juan. (1993).
- b) Ponencia "*Didáctica del análisis*". 19 horas. Madrid-Norte. (1995-96).
- c) Ponencia "*Educación con, por, de y para Internet*". 20 horas. Xagoaza y O Barco de Valdeorras. (1999).
- d) Ponencia "*Técnicas lineales, polilineales, rítmicas y transparamétricas*". 16 horas. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (2000).
- e) Ponencia "*Didáctica musical: conceptos y grafías del siglo XX*". 24 horas. Puertollano. (2001). Pendiente de certificación
- f) "*Messiaen y el Mirlo Negro*" en el cursillo de la Orquesta de Flautas de Madrid en Pozuelo de Alarcón. (1992).
- g) "*Presentación de la personalidad musical de Olivier Messiaen*" y "*Análisis de "Le Merle Noir"*" en el ciclo "*En torno a Messiaen*" del Conservatorio de Amanié. (1993).
- h) "*Análisis de "Kali"*" en el II curso de Flautas "Manuel Garijo". (1993).
- i) "*Análisis de "Density 21,5" de Edgard Varese*" en el II curso de Flautas "Manuel Garijo". Aranjuez. (1993).
- j) "*Desinhibición frente al instrumento*", cursillo integrante del conjunto de los que se dieron en el II curso de flauta "Manuel Garijo". Aranjuez. (1993).
- k) "*Acústica*". Serie de charlas sobre la materia para los alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (1994).
- l) "*Técnicas contrapuntísticas contemporáneas*". Serie de 5 conferencias, totalizando 20 horas, sobre las técnicas de la segunda mitad del siglo XX. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (1994).
- m) "*Técnicas contrapuntísticas contemporáneas I*". Serie de 5 conferencias, totalizando 20 horas, sobre las técnicas básicas de la segunda mitad del siglo XX. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (1997).
- n) "*Técnicas contrapuntísticas contemporáneas II*". Serie de 5 conferencias, totalizando 20 horas, sobre las técnicas avanzadas de la segunda mitad del siglo XX. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (1998).
- o) "*Técnicas y estrategias en la Composición contemporánea I*". Serie de 4 conferencias, totalizando 16 horas, sobre las técnicas básicas contrapuntísticas y formales de la segunda mitad del siglo XX. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (1999).
- p) "*Introducción a la música del siglo XX*". Serie de 3 conferencias, totalizando 12 horas, sobre las técnicas formales de la primera mitad del siglo XX. Conservatorio Profesional Ángel Arias de Madrid. (2000).
- q) "*Técnicas y estrategias en la Composición contemporánea II*". Serie de 4 conferencias, totalizando 16 horas, sobre las técnicas básicas contrapuntísticas y formales de la segunda mitad del siglo XX. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. (2000).
- r) "*Por fin, el siglo pasado*". Serie de 4 conferencias, totalizando 16 horas, sobre las técnicas básicas contrapuntísticas y formales de todo el siglo XX. Conservatorio Superior de Música de Salamanca. (2001).

3. Publicaciones

- a) Coautor del artículo "*Fundamentos de Composición: Técnicas Interactivas*". Publicado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid en "*El valor de Educar, jornadas de intercambio de experiencias; actas*".
- b) Autor del artículo "*Valoración del sitio Web "Fundamentos de Composición: Técnicas Interactivas"*". Publicado en la documentación de las jornadas "*Educación con, de, por, para Internet*".
- c) Coautor del artículo "*Fundamentos de Composición: Técnicas Interactivas*". Publicado por la Comunidad Autónoma de Madrid en "*Proyectos de Innovación premiados, curso 1998-99*".
- d) "*Variaciones para Eduardo*". Obra para grupo de flautas. Editorial Orquesta de Flautas de Madrid.
- e) "*Disfraces para una canción*". Obra para grupo de flautas. Editorial Orquesta de Flautas de Madrid.

V. Otros

Premios

Premios de composición

- a) 2º premio del concurso de la S.G.A.E. para jóvenes compositores. (1991).
- b) 4º premio del concurso de la S.G.A.E. para jóvenes compositores. (1993).
- c) 1º premio del concurso “Virgen de la Almudena” de composición sinfónica. (1998).

Premios relacionados con la docencia

- a) Premio a la Innovación Pedagógica de la Comunidad Autónoma de Madrid junto con Rafael Puerta, Jesús Sevillano y Armando Zanón por la Web “*Fundamentos de Composición: técnicas interactivas*”. (1998-99).