

Huella de la voz inmóvil

(Pieza I de 4 Holografías poético-sonoras)

Saxofón barítono y ensemble (2007)

Obra dedicada a Ricardo Capellino y al Ensemble Espai Sonor

© Sergio Blardony

"Huella de la voz inmóvil" es la primera obra de la tetralogía "4 Holografías poético-sonoras", donde cada pieza participa de una visión poética fundamentada en una interpretación sobre la esencia de la técnica holográfica: La visión del objeto desde tres diferentes puntos de vista estructurales (dimensiones formales), que se producen en una sucesión de acontecimientos paralelos en el tiempo, dando lugar a la inestabilidad propia de un tiempo "liso" (según el concepto desarrollado por P. Boulez). La técnica holográfica permite que lo contemplado adquiera volumen, distancia y profundidad. Estos parámetros se trasladan al campo musical según una interpretación simbólica subjetiva, que permite la elaboración de una forma insrita en los elementos esenciales con que la música se manifiesta: sincronía y diacronía.

La cuarta obra de la tetralogía asume las otras tres, correspondiéndose con la idea de geometría fractal, donde se puede reconocer la fracción, o el paso de una dimensión a la siguiente, como un valor con entidad propia. Así, podríamos considerar que el conjunto de las cuatro obras formaría una visión cuatridimensional, una visión holográfica de tres visiones holográficas paralelas, que se van a desarrollar en un mismo intervalo temporal.

En esta primera obra de la tetralogía, el objeto –asumido por el ensemble– se muestra de forma desnuda y con una concepción del relieve extremadamente sutil. Existe el movimiento, sí, pero es un movimiento circular, continuo y automatizado. Los acontecimientos sonoros se producen sin apenas expresividad. Se podría decir que constituye una especie de esqueleto musical, donde la forma se presenta esquematizada, ausente, como sin alma o con el alma congelada. Los elementos melódicos se escuchan desnudos; la armonía es clara y carece de tensión. Podríamos considerar que se trata del objeto mismo, que se fundamenta en su elemento generador: la melodía correspondiente a la primera dimensión de la estructura musical; al fin y al cabo, el elemento simple que se muestra sin ambages ni dobles sentidos.

Frente a esta visión del objeto, el papel del solista se convierte en una representación de la luz que permite la visión del objeto, después de pasar por el holograma. Para observar un holograma, se ilumina éste con un haz luminoso similar al haz de referencia original. Al atravesar el holograma, la luz es modulada por la transparencia que hay en él. Saldrá más luz en las zonas donde el holograma es más transparente, es decir, en las zonas donde el flujo luminoso de la imagen de interferencia era mayor en el momento del grabado. Trasladando estos principios a la obra, se podría considerar la parte de saxofón como la luz que emerge de los “huecos” más o menos transparentes del holograma, y que representa la imagen virtual del objeto. Por eso, en términos de procedimiento musical, el saxo trabajará sobre el espectro tonal que no es ocupado –en cada momento– por el resto de instrumentos, que en este caso representan el holograma por el que pasa la luz, siendo ambos (ensemble y saxo) absolutamente necesarios para que el objeto sea representado para el espectador. La mayor o menor transparencia y, por tanto, las diferencias de intensidad con las que emerge la luz (el saxo), están representadas musicalmente –desde luego, de forma subjetiva en el proceso compositivo– por el mayor o menor grado de espectro tonal que cubre el saxo en cada momento. Es decir, el saxo “completa” el total cromático en los momentos en los que mayor transparencia exista en el holograma (representado por la parte del ensemble). Evidentemente, al no ser el saxo un instrumento polifónico –o serlo de forma limitada a la producción de multifónicos, y aunque éstos son utilizados en abundancia a lo largo de la pieza– la totalidad de este espectro será cubierto de forma melódica. Y aquí intervendrá el factor temporal, siendo la relación mayor número de sonidos en menor tiempo = mayor transparencia, el que determine esta gradación. Además, esta diferenciación de la transparencia se verá reforzada “artificialmente” por otro contraste expresivo entre saxo y ensemble: mientras que el grupo permanece, durante gran parte de la obra, en una dinámica estática, la del saxo quedará determinada por el factor número de sonidos/tiempo (mayor número de sonidos en menor tiempo = mayor intensidad = mayor transparencia). De igual forma ocurre con otros parámetros, como la articulación o la textura: por ejemplo, la mayor unidad horizontal de los sonidos (legato) se considera como mayor transparencia, mientras que la mayor separación entre éstos (staccato, non legato) representará una menor cantidad de luz emergente.

Como se puede deducir, esta asociación entre transparencia y cantidad de luz aportada y los procedimientos musicales expuestos (insisto que subjetiva y no proveniente de una asimilación rigurosa de parámetros), es paradójica si la observamos desde el punto de vista del concepto musical tradicional de transparencia en la textura. Es decir, habitualmente entendemos que existe una mayor transparencia y que una textura es más “luminosa” (o, al menos, menos oscura, de menor densidad) cuando existe una mayor separación entre los sonidos o una relación menor del número de sonidos en mayor

cantidad de tiempo. Un ejemplo claro es la textura llamada “puntillista”, que al oyente le transmite una sensación de vacío que podemos asimilar a la transparencia. Esta inversión conceptual que se produce en “Huella de la voz inmóvil” está sugerida por las características paradójicas del procedimiento de exposición holográfico. El propio hecho de que un plano genere, a través de su exposición a la luz, una imagen tridimensional o estereoscópica, que además tiene perspectiva variable (dentro de los límites impuestos por el tamaño del holograma) es un motivo que ha apoyado la lógica de producción de paradojas derivadas, en este caso, en la obra musical.