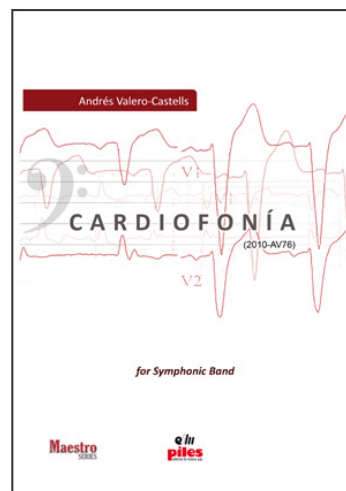


# Análisis de Interludio sobre un latido (Cardiofonía III) de Andrés Valero-Castells

La pieza que vamos a analizar es la 3ª parte de *Cardiofonía*, obra escrita para banda sinfónica entre marzo y junio de 2010. Al título le acompaña la referencia AV76, como opus personal del autor. Fue escrita por encargo del IVM para ser obra obligada en el XXXII Certamen de la Comunidad Valenciana, que se celebró el 24 de octubre de 2010 en Xest. Fue estrenada por las bandas participantes: SM La Constancia de Catral, la AF Borrianea y la AM Canalense, bajo la dirección de L. Martínez, J. L. Tur, y J. Martínez respectivamente (1).

Está dedicada “con amistad al maestro J. R. Pascual-Vilaplana (2), por su defensa incansable del nuevo repertorio bandístico”.



*Cardiofonía* es una obra de unos 20' de duración, organizada en forma de Suite en 4 tiempos:

I.- *Preludio sobre un recuerdo* (5'45")

II.- *Balada sobre unas palabras de Lorca* (6'35")

III.- *Interludio sobre un latido* (2'20")

IV.- *Fantasia sobre un riff de Sherpa* (5')

Comenzamos por reproducir el texto introductorio que acompaña la partitura, con la presentación de la obra y los fragmentos en los que se aborda la 3ª parte de la suite:

Está basada en diferentes aspectos relativos al Corazón. Si bien los movimientos 1º y 3º están hechos a partir de parámetros fisiológicos objetivos, el 2º y el 4º son más subjetivos, pero también relacionados con la temática general. A pesar de la independencia de cada una de las 4 piezas, hay elementos musicales unificadores entre ellas, como acabar el primer tiempo presentando una de las células melódicas más importantes del segundo, ciertos planteamientos rítmicos comunes entre el primero y el tercero, o una sucesión similar de acordes para concluir el 1º, el 2º y el 4º. Al tratarse de 4 piezas independientes, naturalmente se pueden interpretar por separado y en cualquier combinación. Por ej. en caso de no interpretar la 1ª parte, se aconseja el siguiente orden: III, II, IV, aunque esto ya será decisión del director o programador.

En la 3ª parte retomamos la racionalidad para describir el latido humano. De entrada la banda se divide en 4 grupos, aportando una estructura espacial como la del corazón, con sus 4 cavidades, de modo que aquí la metáfora obedece al binomio corazón-sangre/banda-sonido. Después de continuas polirritmias que sugieren todo tipo de irregularidades (taquicardia, fibrilación, bradicardia, etc.), se produce en el c. 35 la representación del latido normal, que a 72ppm se estructura en 3 movimientos: la sístole arterial (8ª parte del ciclo), la sístole ventricular (de la 2ª a la 4ª porción de tiempo) y la diástole (2ª mitad de la du-

ración del latido). Por tanto escucharemos a negra=72, la 1ª fusa del pulso con los metales, de la 2ª a la 4ª con las maderas, y el contratiempo o 2ª corchea del pulso, que sonará en los timbales. Para realzar el carácter conceptual de este tiempo, se ha optado por una realización simple, puesto que cada 1/4 parte de la banda toca básicamente lo mismo, aunque es sólo una simplicidad aparente porque rítmicamente hay pasajes muy exigentes.

Para una lectura simplificada, la partitura se presenta en formato de guión reducido y escrita en sonidos reales (en DO). A excepción de la percusión, el resto de la banda está condensado en 4 grupos (A, B, C, y D). Cada grupo interpreta su parte en 3 octavas diferentes, según la siguiente distribución (apareciendo sólo la 8va. central):

· A - octava aguda: Flautín	· C - 8ª aguda: Trompeta 1; Fliscorno
· A - 8ª media: Flautas 1, 2; Oboe 1; Requinto	· C - 8ª media: Trompetas 2, 3; Trompa 1
· A - 8ª grave: Oboe 2; Clarinetes 1, 2, 3, 4	· C - 8ª grave: Trompas 2, 3, 4
· B - 8ª aguda: Saxo alto 1; Corno inglés	· D - 8ª aguda: Trombón 1; Bombardino 1
· B - 8ª media: Saxo alto 2; Saxos tenores 1, 2; Fagot 1	· D - 8ª media: Trb 2, 3; Bombardino 2
· B - 8ª grave: Fagot 2; Saxo barít; Cl. bajo; Chelos	· D - 8ª grave: Tuba; Contrabajo

El tempo base es de negra=72 (velocidad normal del corazón), pero los grupos A, B, y C pasan a estar momentáneamente escritos en compases proporcionales de 5/4, 6/4, y 7/4, que equivaldrían a los tempis respectivos de negra = 90, 108, y 126. Se trata de una escritura que pretende clarificar los distintos grupos irregulares de figuras. Cuando cada grupo pasa a tocar corcheas y tresillos, incluso mientras toca negras, se presupone que la conjunción no será exacta matemáticamente; mientras no se produzca una “inexactitud” excesiva, no habrá mayor problema, ya que se obtendrá mayor riqueza en la textura rítmica. Dentro de cada grupo, se deben aplicar los divisos necesarios para evitar una fatiga excesiva, manteniendo siempre el equilibrio sonoro entre los 4 grupos.



Queda patente que se trata de una música descriptiva, pero como la génesis responde a un acontecimiento vital (el latido del corazón humano) en el que el aspecto más destacable es el ritmo, se ha minimizado el uso de otros elementos como la melodía. Sin embargo, la armonía se convierte en el 2º aspecto constructivo en importancia, después del ritmo. En un sentido tradicional, podemos afirmar que se trata de una música atemática, puesto que motivicamente este breve Interludio no es más que es un gran ostinato, un gran corazón bombeando incesantemente sonido hacia el oyente. Desde la primera nota se despliega una direccionalidad incontestable que busca sin cesar el punto final. Podríamos definir esta música como un objeto que tiene como principal fin completar un proceso. La idea de “tema” queda concentrada en un sólo pulso, espacio suficiente para la representación del latido.

La estructura del *Interludio* está organizada en 2 partes, según el siguiente esquema:

- cc. 1 a 2: introducción	- c. 34 (2/4): nexo
- c. 3 (2/4): nexo	- cc. 35 a 44: sección B
- cc. 4 a 34: sección A	- cc. 35 a 39: subsección a (1ª resolución)
- cc. 4 a 19: subsección a (incremento de polirritmias)	- c. 39: nexo encubierto
- c. 19: punto culminante de complejidad polirrítmica	- cc. 40 a 44: subsección b (2ª resolución)
- cc. 19 a 34: subsección b (descenso de polirritmias)	- cc. 43 y 44: cadencia final

En la sección A se producen una serie de desviaciones polirrítmicas respecto al latido normal, para representar distintos tipos de arritmias cardíacas. Así pues, los dos primeros cc. de esta sección no contienen polirritmia, así como el último; desde el tercer c. las polirritmias van adquiriendo mayor complejidad hasta el c. 19, a partir de ahí el nudo rítmico empieza a deshacerse. Al disponer 15 cc. para crear tensión rítmica, un punto culminante y 14 cc. para deshacer esa tensión a nivel rítmico se trata de un arco, una ida y vuelta, pero ya hemos dicho que la tensión no se resuelve hasta el final, porque aunque las polirritmias se simplifiquen, la armonía prosigue su búsqueda unidireccionalmente. Además el 4º percusionista, tocando un set de caja sin bordón y 4 tom toms, apoyado por el perc. nº 3 con los bongós, empieza duplicando el sonido a contratiempo (diástole) de los timbales (perc. nº 1), pero durante toda la sección va ornamentando cada vez más su figuración, hasta convertirse en un auténtico fluido sónico horizontal. Ante la dicotomía de la pérdida parcial y progresiva de tensión rítmica por la aclaración de las polirritmias, y el aumento de tensión provocado por la armonía y por las partes de percusión que acabamos de describir, prevalece claramente la idea de tensión continua sobre el musicograma en arco que describiría la textura polirrítmica.

En la sección B no existen polirritmias, pero los 8 primeros cc., que se dirigen a la cadencia final están trabajados bajo el punto de vista de la variación continua por ornamentación, con lo que prosigue la sensación de avance. Entre el 5º y el 6º c. de esta breve sección final se produce un nuevo nexo a través de la figuración de la percusión, es como uno de los nexos anteriores de 2/4, encubierto en los 2 últimos pulsos del c. 39 (de 4/4). La principal diferencia entre los 5

primeros cc. y los 3 siguientes estriba en una cuestión armónica, como veremos más adelante.

En las siguientes tablas podemos observar la evolución de las polirritmias de la sección A. La primera cifra hace referencia al total de pulsaciones interpretadas por cada grupo de instrumentos (3), y a continuación queda reflejado el c. en el que están escritos (4). Cada casilla representa un compás, entre los cc. 5 a 19 (5), y 19 a 33, respectivamente. Cuando en la tabla se producen cambios en el número de las figuraciones, pero no cambia de compás, es debido a que el incremento de figuras se produce por pasar de negras a corcheas, y a tresillos.

Tabla nº 1 (incremento de tensión rítmica):

4 4/4	5 5/4	5	5	6 5/4	6	7 7/4	7	7	7	14 7/4	<b>14</b>	14	14	<b>21</b> 7/4
4 4/4	4	5 5/4	5	5	6 6/4	6	6	6	12 6/4	12	<b>12</b>	12	18 6/4	<b>18</b>
4 4/4	4	4	5 5/4	5	5	5	5	10 5/4	10	10	<b>10</b>	15 5/4	15	<b>15</b>
4 4/4	4	4	4	4	4	4	8 4/4	8	8	8	<b>12</b> 4/4	12	12	<b>12</b>

Tabla nº 2 (descenso de tensión rítmica):

<b>21</b> 7/4	14 7/4	14	14	<b>14</b>	7 7/4	7	7	7	6 6/4	6	5 5/4	5	5	4 4/4
<b>18</b>	18	12 6/4	12	<b>12</b>	12	6 6/4	6	6	6	5 5/4	5	5	4 4/4	4
<b>15</b>	15	15	10 5/4	<b>10</b>	10	10	5 5/4	5	5	5	5	4 4/4	4	4
<b>12</b>	12	12	12	<b>8</b> 4/4	8	8	8	4 4/4	4	4	4	4	4	4

Desde la 1ª columna hasta la última de cada tabla el proceso es progresivo, con la sola excepción de la casilla 12 en la 1ª tabla, y la casilla 5 en la 2ª. En el primer caso coinciden dos grupos de instrumentos con el mismo número de figuraciones, y dicha coincidencia respecto al c. anterior puede suponer un pequeño descenso de tensión rítmica en el proceso de incremento. Por la misma razón de coincidencia, en el 2º caso se puede producir un incremento de tensión dentro del proceso de disolución, en la casilla 5 respecto a la anterior. Estas excepciones, quedan subrayadas en negrita dentro. Además podemos ver en negrita y cursiva la casilla 15 y la 1 en cada tabla (c. 19), como punto culminante polirrítmico.

El uso de cc. proporcionales (5/4, 6/4 y 7/4, respecto a 4/4) nos da una superposición de distintos metrónomos simultáneos (negra a 90, 108 y 126, respecto a negra=72), lo que enfatiza el concepto de modulación métrica, muy utilizado por el autor, aunque en este caso dicho concepto quede adscrito al de polimetría (organización sistemática de la polirritmia).

Entroncando ya con la cuestión de las alturas, veamos a continuación una reproducción de esta misma sección en partitura (cc. 5 a 34, sin la percusión):



Con respecto a la armonía, no podemos decir que exista funcionalidad tonal más allá de la cadencia final, pero la idea de consonancia perfecta asociada a la imagen sonora del latido humano en rendimiento óptimo (sección B), nos avoca a la tonalidad de Mib Mayor. Pero es en la sección A en donde se halla un simple al tiempo que interesante proceso armónico. Durante toda la 1ª sección los timbales ejecutan siempre el sonido Do, que funciona a modo de pedal, sobre el cual se despliegan distintos acordes, que aunque se puedan analizar verticalmente, son fruto de su transcurrir sintáctico.

Al dividir la banda (excepto la perc.) en 4 grupos y asignar a cada uno de ellos un sonido realizado en 3 octavas el resultado son formaciones acórdicas de 4 sonidos, pero debido al proceso que sufre cada voz hay 5 acordes en los que uno de los grupos duplica a otro (el A y el D). Así, de los 29 acordes que contiene la sección, el 7, 11, 15, 19, y 23 son tríadas. Se observa una equidistancia entre cada uno de esos acordes de tres cuatrías, y seis al principio y al final.

La sintaxis acórdica viene determinada porque partiendo de un acorde que encadena intervalos de 3ª menor (acorde de 7ª disminuida), cada grupo sube progresivamente un semitono cromático al tiempo que se producen las variaciones en la figuración rítmica, de modo que el punto que alcanzan al final de la sección es un acorde que enlaza intervalos de 4ª justa (6). Así, el grupo D parte del sonido Do y sube una 3ª Mayor (Mi), el grupo C parte del sonido Mib y alcanza una 4ª aumentada (La); el grupo C parte del sonido FA# y sube una 6ª menor (Re); y el grupo A partiendo del sonido La llega a una 7ª menor (Sol).

Si atendemos a la evolución cromática de cada voz observamos que como los cambios de sonido se producen con los cambios rítmicos, tendremos una secuencia simétrica distinta para cada grupo. Todos tienen 29 cc. para llevar a cabo su progresión, pero como el intervalo que recorren es diferente, el número de cc. dedicado a cada sonido es distinto. En la siguiente tabla las cifras se refieren al número de cc. en los que suena el mismo sonido.

Grupo A:											1	3	2	4	4	1	4	4	2	3	1	= 29
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL												
1	3	2	4	4	1	4	4	2	3	1												
Grupo B:											2	3	4	4	3	4	4	3	2	= 29		
FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE														
2	3	4	4	3	4	4	3	2														
Grupo C:											3	5	4	5	4	5	3	= 29				
Mib	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA																
3	5	4	5	4	5	3																
Grupo D:											7	4	7	4	7	= 29						
DO	DO#	RE	RE#	MI																		
7	4	7	4	7																		

Ya hemos dicho que la verticalidad de los acordes no responde al criterio compositivo principal (7), pues es el resultante del proceso horizontal. No obstante, igualmente se producen asociaciones verticales, por lo que atendiendo a sus relaciones interválicas, encontramos toda clase de tipologías entre los 29 acordes del pasaje. En la siguiente tabla se desglosa la composición interna de los tipos de acordes que aparecen (sección A), y los acordes (del 1 al 29) en los que se da cada tipo. Los acordes más utilizados pertenecen al tipo de acordes de 7ª no clasificados, y no funcionales (8), por lo que queda reforzada la idea de que nos encontramos ante una música más o menos consonante, pero no tonal. Y no solamente por el tipo de acordes, sino porque su encadenamiento tampoco sigue criterios de funcionalidad y lógica tonal. En el caso de los últimos 4 acordes (del 26 al 29), pueden tener distintas clasificaciones con los mismos sonidos. En los 3 primeros es más lógico auditivamente considerar en primer lugar su naturaleza de cuatría por terceras y en segundo lugar por cuartas, pero en el caso del último acorde ocurre lo contrario, es decir, “suena” a acorde por cuartas, que mediante la enharmonización y teorización, es justificable bajo el prisma de acorde por terceras.

Ac. 7, 11, 15, 19, 23	· 5ª a = acorde de quinta aumenta: 3ª M, y 5ª aum
Ac. 1	· 7ª d = acorde de séptima disminuida: 3ª m, 5ª dis, y 7ª dis
Ac. 2	· 7ª + = acorde de séptima de sensible: 3ª m, 5ª dis, y 7ª m
Ac. 3, 27	· 7ª m = acorde de séptima menor: 3ª m, 5ª j, y 7ª m - en el caso del acorde 27, acorde por cuartas: j + dis + j
Ac. 4	· 7ª V = acorde de séptima de dominante: 3ª M, 5ª j, y 7ª m
Ac. 5, 9, 13	· 7ª M = acorde de séptima mayor: 3ª M, 5ª j, y 7ª M
Ac. 6, 10, 14, 18, 22	· 7ª nc I = acorde de séptima no clasificado I: 3ª M, 5ª aum, y 7ª M
Ac. 8, 12, 16, 20, 24	· 7ª nc II = acorde de séptima no clasificado II: 3ª m, 5ª j, y 7ª M
Ac. 17, 21, 25	· 7ª nf I = acorde de séptima no funcional I: 3ª m, 5ª aum, y 7ª M
Ac. 26	· 7ª nf II = acorde de séptima no funcional II: - 3ª dis, 5ª j, y 7ª m - 3ª aum, 5ª aum, y 7ª m - acorde perfecto m (3ª m + 5ª j) con 4ª j añadida - acorde por cuartas: dis + j + j
Ac. 28	· 7ª nf III = acorde de séptima no funcional III: - 3ª m, 5ª aum, y 7ª m - 3ª aum, 5ª j, y 7ª dis - acorde por cuartas: j + j + dis
Ac. 29 (final)	· 4ª Js / 7ª nf IV = acorde por cuartas / de séptima no funcional IV: - cuartas: j + j + j - 3ª dis, 5ª j, y 7ª dis - 3ª aum, 5ª j, y 7ª m



En esta otra tabla, las notas blancas (1 al 29) se corresponden exactamente con las que aparecen escritas en la partitura (9), pero de cara al análisis y comprensión del hecho armónico, algunos de los acordes están reescritos a continuación con cabezas negras, incluso con más de una posibilidad. Durante los 29 cc., el 2º perc. (xilófono a 4 baquetas) toca cada acorde en el primer pulso de cada compás, y ya en esa particella encontramos alguna enharmonización con respecto a los vientos. Las indicaciones que encontramos significan:

· F: reescritura del acorde en estado fundamental
· E <sup>10</sup> : reescritura del acorde con alguno de sus sonidos enharmonizados
· F+E: contiene tanto la reinversión a estado fundamental, como la enharmonización
· Segmento discontinuo: para distinguirlo del resto, se han marcado las 5 triadas de 5º aum

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

En la 2ª sección hay que tener en cuenta que al asociar la idea de latido humano en condiciones normales al acorde perfecto M, esta breve parte se vuelve más consonante, incluso con algún detalle de funcionalidad tonal. En el nexo que nos lleva a ella, los timbales interpretan una mínima secuencia cadencial sobre Do (Sol-Do), como las fundamentales de una cadencia perfecta. En dicho momento, los 4 grupos de la banda, más el 2º perc. con el xilo, resuelven en un acorde perfecto M de Mib. Pero son dos acontecimientos que aunque se produzcan al mismo tiempo, no buscan la globalidad (11), sino la ambigüedad, puesto que transcurridos 5 cc. encontramos una nueva resolución, idéntica para los vientos, ornamentada para el xilo, y con adición del perc. 3, que pasa a tocar la lira, todo ello sobre la tríada M de Mib, pero ahora los timbales preparan ese momento (c. 40) con un nuevo nexo (Sib-Mib). Para reforzar la consideración de 1ª resolución ambigua y 2ª como definitiva, la 1ª se acompaña con un sonido de tam tam (perc. 6), pero la 2ª con un sonido más brillante, a cargo del perc. 5 con un plato suspendido. En esa 1ª subsección, los vientos no ornamentan por adición la rítmica, que en cada pulso reproduce la sístole arterial y ventricular (completada por la diástole en los timbales (12), pero sí las alturas. El acorde de Mib M se va enriqueciendo paulatinamente, con los sonidos Fa y Lab, presentados como variantes melódicas del sonido del que parte cada uno de los grupos. En el siguiente ejemplo podemos ver una reproducción del inicio y el final de

ese pequeño proceso, confrontando el c. 35 con el 39. Así mismo se observa el elemento principal de los dos nexos aludidos, a cargo de los timbales, que a su vez son los que marcan la 1ª resolución ambigua, y la 2ª efectiva.

Compás 35 Compás 39

Grupo A  
 Grupo B  
 Grupo C  
 Grupo D  
 Perc. 1  
 Perc. 2

La 2ª subsección consta de 3 cc. (40 a 42), en los que además de repetirse de manera atomizada el proceso de ornamentación armónica de la subsección anterior, se enriquece el conjunto por adición de elementos rítmicos; y la cadencia final (cc. 43 y 44) sobre Mib M. Se trata de una cadencia formada por 3 acordes, el 1º es un acorde de IIº con 7ª m, aunque al presentarse en 1ª inversión, con la 3ª en la parte más grave (Grupo D), podría interpretarse como un acorde de IVº con 6ª añadida (13). El penúltimo acorde podría analizarse como un acorde de 7ª de Vº, sustituyendo la sensible por el sonido inferior (el Re por el Do), o en todo caso por un acorde de 9ª de Vº, con la sensible omitida, aunque también podría considerarse como un acorde de IIº con la 4ª j añadida, pero al estar el añadido (Sib) en el bajo, queda patente la naturaleza funcional de dominante. Finalmente se completa la cadencia perfecta con el acorde de tónica de Mib M. Este último acorde queda configurado rítmicamente como el último latido del Interludio.

El análisis completo de esta obra va a ser publicado en breve por la editorial Piles, en un libro con análisis de obras de 15 compositores valencianos. El presente texto es un resumen. Además, para ampliar información sobre esta obra se puede consultar la web del compositor: [www.andresvalero.com](http://www.andresvalero.com).

Andrés Valero-Castells

(1) El jurado, integrado por F. Signes, P. Sánchez-Torrella, J. V. Alcayna, F. Moral, y un servidor, concedió la mención de honor a la banda de Canals, primer premio a la de Catral, y segundo a la de Borriana.

(2) Podría decirse que el maestro Pascual-Vilaplana está plenamente autorizado en lo que a la música bandística del autor se refiere, pues la ha interpretado en numerosas ocasiones.

(3) A excepción de la percusión.

(4) Recordemos que se trata de cc. proporcionales, siempre respecto al c. principal de 4/4, a negra=72.

(5) En el c. 4 se inicia la sección pero el contenido rítmico es el mismo que en el c. 5, por lo que se omite.

(6) Este último acorde por cuartas, coincide con las cuerdas al aire del contrabajo (Mi-La-Re-Sol)

(7) A excepción del primer y último acorde de la sección A (por 3ª menores y 4ª justas respectivamente).

(8) La expresión de 7ª "no funcional" hace referencia a la configuración interválica y debería ser entendida en el contexto adecuado, puesto que en un ámbito puramente tonal, también podrían aparecer este tipo de acordes, como acordes alterados, o acordes de color.

(9) El autor tiene por costumbre presentar cada instrumento transpositor con sus notas de lectura, pero debido al formato peculiar de esta pieza, todas las voces aparecen escritas en sonidos reales.

(10) Solamente se han enharmonizado aquellos sonidos necesarios para dar sentido a su configuración como acordes de 7ª. Obviamente existen más posibilidades de enharmonización, pero no resultan de utilidad, excepto en todo caso el acorde nº 26 en su tercer posible interpretación.

(11) En ese caso tendría la consideración de acorde de 7ª m (DO-Mib-Sol-Sib), o bien de acorde perfecto M sobre Mib, con la 6ª añadida (Do).

(12) El 4 perc. 4 con los tom toms aún esos 3 golpes rítmicos (sístoles y diástole).

(13) Esta doble interpretación no es importante, porque en cualquier caso no modifica la función armónica.

