

Muscio, Mario

Nora Ponte's Mirrors

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XX, N° 20, 2006

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Muscio, Mario. “Nora Ponte's Mirrors” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 20, 20 (2006). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/nora-ponte-mirrors.pdf> [Fecha de consulta:.....]

NORA PONTE'S *MIRRORS*

MARIO MUSCIO

Esta obra, basada en textos de Ana Olagaray, propone una unidad temática, de sintaxis y de integración con el texto que excede el marco de carácter programático o complementario para convertirse en un equilibrado y sugerente resultado de imágenes musicales y literarias.

Los poemas intentan motivar en el oyente/lector ideas y emociones contenidas en el relato del espejo: en *Mirror* (I), rojo, imágenes de caída, erotismo; en 'Broken Mirror' (II), amarillo, imágenes de temor y fragmentación; en 'Black Mirror or the Mirror of Mourning' (III), gris, imágenes de soledad y de tiempo perdido; en 'Time Begins' (IV), verde, tiempo de primavera, imágenes de crecimiento y unificación.

El material musical esta concebido por no otra razón estructural que la habilidad y destreza de la compositora para el manejo de la repetición, la imitación y la reelaboración temática en un contexto de atonalismo puntillista sin el rigor específico de construcciones regidas por el número o programa estructural. Sin embargo, tanto la horizontalidad de la línea cantada, como los elementos que configuran el escenario orquestal están estrechamente ligados e inspirados en una serie de doce sonidos que aflora en el último párrafo de la soprano hacia el final de la pieza (III) "the air will perhaps...." (cs. 71-77), el estricto 70 % de la longitud total de la obra).



Esta serie es acompañada por once acordes que continúan una vez finalizado el canto hasta concluir la pieza y, con estos mismos acordes por retrogradación, es decir un espejo vertical, comienza el prologo de la IV canción con un vuelco al registro grave.



En la IV canción el canto se inicia con una reconstrucción parcial de la serie, en el orden original, y esto constituirá una diferencia importante respecto de los tres números anteriores donde la línea de la soprano reproduce motivos expuestos por el conjunto instrumental en las respectivas introducciones y luego los deriva conforme la necesidad dramática del texto y la forma del poema.

La estructura de la serie original presenta una dirección netamente ascendente (solo 2 de los intervalos son descendentes) y posee disposiciones explícitas de acordes en primera inversión como del 1° al 4° sonido y del 8° al 10°. Al mismo tiempo, la composición interválica de la serie se integra con dos segundas menores ascendentes, y una descendente, dos segundas mayores ascendentes, dos terceras menores ascendentes, dos cuartas justas ascendentes, y una descendente y una 5ta justa ascendente. Esta disposición interválica genera relaciones lineales, y por supuesto simultáneas (verticales o armónicas), con abundancia de sonoridades de reminiscencia “tonal, en un sentido y uso ampliados”, (sobre todo consonancias imperfectas) que equilibran y orientan a un resultado menos pragmático.

El orgánico instrumental presenta en la pieza (I) cuarteto de maderas (flauta, oboe, clarinete y fagot), trío de metales (corno francés, trompeta en Sib y trombón) y quinteto de cuerdas (violín I, violín II, viola, violoncelo y contrabajo). En las piezas (II y III) se reemplaza el trío de metales por vibráfono y piano. En la última pieza se vuelven a incorporar los metales, el clarinete bajo cambia a soprano y queda el piano pero no el vibráfono. Puede entenderse que esta especie de forma arco en la variación tímbrica del conjunto está al servicio del desarrollo dramático y camarístico que alcanza su punto culminante en la pieza (II) y es continuado, en parte, en la siguiente.

I Mirror

Comienza con un sector introductorio que opera, además de prólogo del primer poema, como una especie de breve overture de la obra completa donde se hacen presente, de manera anticipada, los giros melódicos que se consolidarán y estructurarán en la voz al servicio del texto. El primero de los elementos melódicos, retomado en el comienzo de la voz (FA-DO#-LA, c. 27), que surge del espejo horizontal a la altura del DO# (simetría interválica de sexta menor superior y quinta aumentada inferior), será citado en las piezas (II y IV).



I am the light__

La técnica de derivación ejercida por la voz según los motivos planteados en el sector inicial puede ejemplificarse de la siguiente manera: Voz, (cs. 27-30), proviene de la flauta y el clarinete en Sib (cs.1 al 3):



I am the light__ the breeze_____ the shad - ow



voz, (cs.34-35), proviene del oboe y violines I y II (cs.12 al 15):



I am a wild - - - rose a dream-ing gi - ant



y la tríada de la voz (cs.35-36), proviene de la trompeta en Sib (c.21):



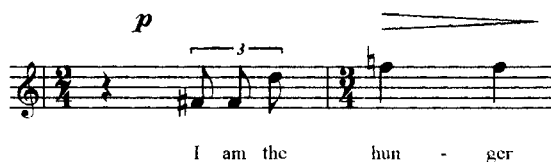
la voz en el (c.45) proviene del violín I (c. 6):



I am the



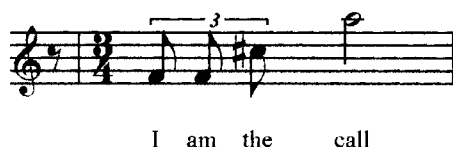
La voz en los (cs.51-52), proviene de la flauta y el clarinete en Sib (c.2):



Fl./Cl.



Cierra la voz en el (c.76) citando la idea del principio a manera de epílogo:



Con excepción del “casi hablado” (cs.39-43), las otras 5 frases del texto comienzan con un amplio giro ascendente sobre el “I am...”, verbo activo de cada idea, y evolucionan con un perfil general de arco ascendente declinando hacia el final. Solo la 5ª frase concluye con un agudo LA como repercusión del punto culminante (SI b-fff-c.68) de la canción completa, en estrecha correspondencia con el poema.

En el bajo, hay una preeminencia de los sonidos FA y FA# o SOLb) asignados frecuentemente a valores largos que encolumnan el color armónico de todo el fragmento. Cabe recordar que es la relación de los dos primeros sonidos de la serie.

Desde el punto de vista de la orquestación, podría decirse que la suma de diseños individuales que se reiteran, tienen asignados los mismos instrumentos con el fin de alcanzar una expresión motivico-tímbrica homogénea, como por ejemplo la flauta con los diseños rápidos y quebrados (c. 3):



El clarinete con diseños rápidos pero con intervállica menos quebrada y con 3ras. (cs. 7-8):



Los metales, luego a veces combinados con el fagot y el oboe, en los típicos tre-sillos de semicorcheas repetidas (c. 5):



También, las maderas intervienen con diseños mas líricos como el oboe que cita la segunda frase del texto en (cs. 84-86) y en el momento culminante (cs.68-70) junto con metales y cuerda acompañando a la voz:



La cuerda, en general, tiene una función netamente expresiva, sonidos largos y secuencias más “cantables” y de sostén.

II Broken Mirror

Sumado al título del poema, la indicación de carácter “preciso y mecánico” nos remite al “miedo, la agresividad, la sospecha, la persecución y la huida, por medio de diseños rápidos y rotos que recorren una amplia interválica ascendente y descendente y otros de notas repetidas que confieren al discurso agitación y movimiento”. Como ocurre en las cuatro piezas, el canto es precedido por una introducción que plantea motivos y carácter que estructuran la línea vocal. El clarinete presenta los elementos iniciales quebrados (o desdoblados en octava) (cs. 1-2):



basados en la transposición de la inversión de los tres primeros sonidos de la serie (los primeros dos convertidos en séptima mayor en lugar de segunda menor):

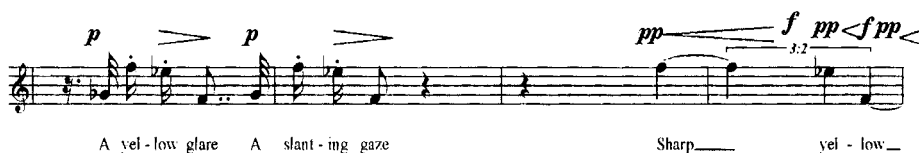




La idea del principio es reproducida por la voz (cs.28-29, 52, 66, 70-72, la última frase por aumentación interrumpida) pero asignada esta vez al texto "I saw a hand". En el (c.45) hay una permuta del LA por el FA para conectar con el segundo elemento de la pieza que presenta *crescendos* en cada nota.



La voz (c.16) toma el giro inicial del clarinete y luego desarrolla una aumentación desde el segundo sonido en adelante:



Seguidamente, en corcheas, repite el DO# (de la quinta armónica) y la tercera RE#-FA# del principio del arpeggio ascendente del piano (c.4). La voz, como siempre al servicio del contenido textual, jugará con estos elementos repitiéndolos insistentemente hasta llegar a la culminación (cs.64-72). Desde los (cs.76 a 80) la soprano intercala breves comentarios con el conjunto orquestal. Concluye sola con una frase separada que llega al sonido más grave de todo el ciclo: LA 3.

Los motivos melódicos utilizados en esta pieza, a diferencia de los arcos ascendentes de la primera, son obsesivamente repetitivos, citándose a si mismos siempre con las mismas alturas subrayando y alentando el expresivo mensaje del poema.

En términos de color instrumental, el reemplazo de los metales (épicos) por el piano y el vibráfono, de indudable carácter incisivo, preciso y mecánico, consolida el ambiente obsesivo y persecutorio del texto. La asignación de roles es más balanceada intercambiando distintos instrumentos que generan mayor rotación y espacialidad del sonido que en la pieza precedente. Al mismo tiempo, hay duplicaciones más complejas que involucran timbres heterogéneos y plenos orquestales fuertes y nutridos que a veces exceden el estilo camarístico planteado en la integración del

orgánico instrumental. El contraste y equilibrio entre la densidad orquestal y vocal precedente es dado por el epílogo donde la voz, con ausencia de los instrumentos, vira lentamente a la declamación y de esta manera sirve al texto con elocuencia.

III Black Mirror or the Mirror of Mourning

En esta pieza se intensifica la relación entre la soprano y la parte instrumental que la precede. Hay una especie de procedimiento canónico hasta el (c.30). La correspondencia entre antecedente (conjunto) y consecuente (voz) se expresa de la siguiente manera: El comienzo del canto (c.16) y subsiguientes:

pp *p*

The night has fall en deep

pp *p* *pp*

in to the land

es una aumentación del clarinete bajo (c.5) y la flauta (c.7):

Cl. B.

9:8

pp

Fl.

La voz (cs.22-23):

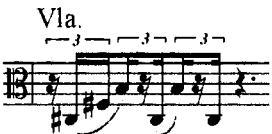
and reach es low with ten

viene del violoncelo (c.10), la viola (c.14) y la flauta (c.16).

Vc.



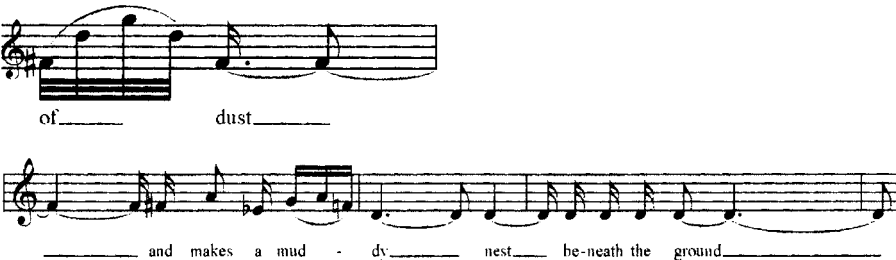
Vla.



Fl.



La voz (c. 24-27),



of _____ dust _____

_____ and makes a mud - dy _____ nest _____ be-neath the ground _____

viene de la flauta (c. 17) y el oboe (cs. 18-19):

Fl.



Ob.



Desde los (cs.30 al 43), la voz es comprimida rítmicamente. Un proceso de expansión intevalica comienza después del (c.46), conduciendo al DO agudo como pico de la canción (c.64, "...and lost words") del que se desciende para exponer la serie mencionada al comienzo (c.71) luego de una pausa de dos compases. Las cuatro veces que la voz repite "to sleep", es melódicamente asignado al intervalo de cuarta aumentada (o quinta disminuída) en descenso por tonos desde el FA# hasta el DO subrayando el contenido dramático del texto. La parte concluye con un coral instrumental que comienza durante la exposición de la serie (c.73) y continua cuando la voz se ha extinguido.

Puede observarse que los puntos culminantes del canto en las dos piezas anteriores fueron SIb y LA, que sumadas al DO del (c.64) están relacionados con la interválica de los tres primeros sonidos de la serie DO#-RE-MI en el orden (2, 1, 3). El número siguiente vuelve al LA como sonido extremo de la voz.

El elemento sibilante que expone el clarinete bajo (c.5) integrado por las notas DO-DO#-RE solo lo reproduce el violoncelo y la voz. Se encuentra transportado a la octava grave y luego variado sobre el DO# y el FA# en el violoncelo (c.19) y el clarinete bajo (c.38). No cabe duda que estas disposiciones semitonales horizontales y verticales repetidas (c.3) sumadas a varias disposiciones con cuartas justas y aumentadas armónicas y melódicas buscan escenificar el contenido solitario y devastado del texto. El cambio producido en el final, más precisamente con la aparición de la serie, preanuncia el carácter superador y de moderado optimismo del último número.

La orquestación, con la inclusión del clarinete bajo y el piccolo junto al desasosiego sugerido por los diseños melódicos recurrentes, gana en profundidad sosteniendo la unidad dramática del texto con elocuencia.

IV. Time Begins

Este último número comienza con la retrogradación de los once acordes, o disposiciones verticales, que constituyen el final de la pieza (III). Este es un punto de inflexión, el espejo vertical, donde comienza a desandarse el camino recorrido hasta el momento con la esperanza de un cambio positivo. Esta sucesión de acordes comienza desde la profundidad, usando un registro grave y asordinado, reincorporando el coral de metales con una intensidad suave. El tratamiento de la voz, que esta vez no deriva de la exposición instrumental previa, cita de manera incompleta la serie y recobra el sentido ascendente de las líneas como en la primera canción. El climax de la canción (cs.55-56) lleva el ya conocido giro inicial FA-DO#-LA, "to the sea", con el valor de intensidad más alto y el sonido más agudo de la pieza:

f

S

to the sea turn - ing mills

Reduc piano

Pno.

ter - lock - ing roots

A partir de aquí se retrograda la totalidad de la línea, un nuevo y monumental espejo vertical con algunas mínimas variantes por la necesidad de ubicación del texto. Dan prueba de esto la ausencia del LA entre el SI y el SOL# (c.65), la no repetición del Sib, FA#, nuevamente ausencia del LA entre el SI y el SOL#, la reiteración de SI-SOL#, cuando hubiera correspondido un solo SI-Lab-SOL natural (c.68). El espejo es interrumpido en (c.69) y retoma la retrogradación de FA-Mib-Sib (cs.74-75) correspondiendo respectivamente a (cs.46-44):

on turn - ing

ter - lock - ing roots

Los sonidos RE-FA-SOL, “day and night” (c.77), no proceden de la retrogradación. Los (cs.34 y 33), son ahora los (cs.79-83). Aquí concluye el período retrogradado:

thirst for light an im -



Lo que sigue es el epilogo final que comienza con un retorno a los tres primeros sonidos de la serie “waves and waves”. Estos reaparecen hacia el final (cs.93-97), como un ida y vuelta para finalizar con la nota DO#, primera de la serie.



Una variación del coral grave del principio emerge acompañando al canto (cs.83-92) con la misma instrumentación. Esto cierra la pieza con simetría formal, pero no exacta, de la misma manera que la voz utilizó la retrogradación con licencias a manera de una reflexión especular ligeramente variada.



En lo concerniente a los materiales musicales y el timbre instrumental, se vuelve al ambiente de la primera pieza, con roles bien definidos, donde se hacen presente los tresillos de semicorcheas de los metales con nota repetida, acompañados a veces por el fagot y el oboe. El ciclo constituye, en su totalidad, una equilibrada y congruente recurrencia de atmósferas que siguen con fidelidad el orden de los poemas.