

## **INTRODUCCIÓN A LA COMPOSICIÓN CON MODOS: EL PROCESO DE SU ESCRITURA**

## **INTRODUCCIÓN A LA COMPOSICIÓN CON MODOS: THE PROCESS OF ITS WRITING**

**Enrique Blanco Rodríguez•**

### **RESUMEN**

En este artículo explico cuál puede ser y cuál no la utilidad del libro y a quiénes está dirigido. Procedo luego a contar cómo y por qué se me ocurrió, los criterios que seguí para su escritura y añado algunas especulaciones que creo que no carecen de interés. Relato también por qué decidí autoeditarlo.

### **I. PALABRAS PREVIAS**

Si voy a hablar del proceso creativo de mi libro, lo que no deja de tener algún componente autobiográfico, debo preguntarme: ¿por qué tomé esta decisión?, ¿por qué no incorporé tal tema? Creo que limitarme a la asepsia académica tradicional no va a ser más que un estorbo. Así que lectora, lector, sed mis cómplices y permitidme un tuteo respetuoso, y que emplee con alguna frecuencia la primera persona del singular. De lo que se trata es de que nos entendamos.

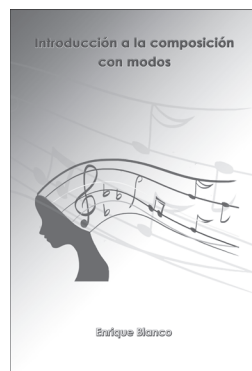


Figura 1. Portada de *Introducción a la composición por modos*

• Enrique Blanco Rodríguez es compositor, divulgador y profesor de armonía y fundamentos de composición en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca..

## II. ACERCA DEL LIBRO

### II. 1. Qué es

*Introducción a la composición con modos* es un libro en el que pretendo conducir al lector a una comprensión profunda de este procedimiento compositivo. Parto de las definiciones más sencillas y las voy elaborando hasta llegar a procedimientos de alguna complejidad. No me centro en ningún modo ni escuela concretos, sino que voy presentando posibilidades para que el estudiante pueda optar entre las que le sean más útiles en la búsqueda de su propio lenguaje. Consustancial a esta idea es que este recurso, en sus usos más sofisticados y versátiles, es mucho más que un conjunto de notas con un centro tonal.

Limitar la teoría del uso de modos a los componentes estrictamente melódicos –en el sentido de lineales, ya que no deja de haber quien tiene mucha prevención contra la palabra *melodía*– resultaría muy poco estimulante y de escasa utilidad al estudioso. Sin convertirse en la sustancia del libro, hay un número considerable de ideas sobre cómo aplicar armonía –o quizás es más exacto decir sobre cómo añadir una dimensión vertical– a este tipo de obras, una vez más, sin ceñirse a una escuela concreta. Lo mismo podríamos decir sobre el ritmo, componente absolutamente esencial de todo procedimiento musical pero rara vez estudiado.

El libro ha sido concebido en términos muy amplios, que pienso que sirven tanto para facilitar su uso en el aula como para hacer asequible el autoaprendizaje. En este sentido el texto está repleto de notas sobre cómo emplearlo en cualquiera de las dos circunstancias. También ha sido provisto de un índice que busca ser muy claro, de forma que el conocimiento que se desee buscar pueda ser encontrado con facilidad. Además, como en mi opinión no puede ser de otra forma en los tiempos que corren, cada ejemplo musical puede ser escuchado desde Internet, aunque sea con los nada simpáticos sonidos que ofrece el formato MIDI. Confío en que mis muchos años de docencia hayan servido para que, si no otra cosa, todo resulte muy ordenado.

En cierto sentido este tomo es una carta de amor a la libertad y la responsabilidad compositivas: por eso busca siempre dar ideas, e incluso ideas sobre las ideas. Por eso evita tomar partido por ninguna de ellas.

### II.2. Qué no es

Este libro no pretende hacer proselitismo alguno hacia la escritura modal, simplemente busca usar los modos como herramienta utilísima con la que aprender a manejar cualquier conjunto de sonidos. Si se consigue este objetivo, cualquier lenguaje que emplee alturas –y muchos que no lo hacen, según se discute en los apéndices– va a beneficiarse de esta capacidad.

Este libro no es un catálogo de modos, prontuarios de este tipo existen en altísimas cantidades. Añadir uno más no solo sería superfluo, sino contraproducente. Tanto el hecho de tomar partido por una u otra nomenclatura como el de ignorar la posibilidad de crear modos propios irían en contra de una de las intenciones primordiales que me alientan, facilitar al lector que lo desee la creación de su propio lenguaje. Podría, en este sentido, argumentarse que el total de modos posibles es fácil de calcular –de hecho ha sido calculado a menudo, aunque habría que añadir que no siempre bajo premisas incontestables– y que resulta imposible la invención de uno nuevo. Respondo a esto que, como apuntaba más arriba, un modo es, sobre todo, cómo se usa. Quiero decir que el fácil cálculo de todas las combinaciones de uno a doce sonidos dentro de la octava ignora cosas tan interesantes como la presencia de notas ajenas al modo en forma de inflexiones; la de pautas melódicas recurrentes, como son típicas en músicas que van desde el gregoriano a la indostana y, por supuesto, los modos que no están limitados por la octava. Queda aún un amplio campo creativo más allá de la simple taxonomía.

Tampoco contiene la descripción de ningún sistema concreto. Los interesantísimos –por poner algunos ejemplos al azar– lenguajes griego antiguo, indostano, carnático, medieval o *neomodal* hubieran sido estudios demasiado limitados, que habrían oscurecido el objetivo deseado: encontrar lo que tienen en común. Algo más abajo hablaré de lo que yo llamo *metateoría*, y aclararé este punto, aunque ya puedo anticipar que tiene que ver con estudiar el bosque con preferencia a los árboles.

### II.3. A quién interesa este libro

He escrito este texto, como explicaré en detalle más abajo, para cubrir una parte de lo que yo considero un hueco enorme en nuestras enseñanzas: todo el periodo entre el Romanticismo y la actualidad. Por eso puede interesar a estudiantes con o sin la cooperación de sus profesores, a docentes que quieran un punto de vista distinto y a todos los que el tema les resulte atractivo. Quede claro que no considero que este libro sea suficiente para explicar el periodo al que aludo, pero sí quizá para proporcionar herramientas suficientes para abordar su estudio.

Por el contrario, desaconsejo su lectura a todo aquel que busque un libro con respuestas unívocas y fáciles; la misión de quién enseña es la de mostrar caminos, nunca la de hacer recorrer solo una senda.

## III. EL PROCESO CREATIVO

### III.1. Escribir sin querer

Este es, en muchos sentidos, un libro que he escrito sin habérmelo propuesto. Quién sepa algo de mí no ignora que he tenido una actividad divulgativa en blogs –cuando los blogs o bitácoras eran

un medio eficiente de comunicación— intensa durante muchos años. Con menor profundidad, porque el medio no se presta a ello, sigo manteniéndola en redes sociales.

Ocurrió que el recientemente fallecido José Luis Guijarro, expertísimo cognitivista y sin ninguna relación con el mundo profesional musical, me pidió algunas aclaraciones sobre el sistema modal para poder incorporar la música a una aproximación cognitiva sobre las artes que se hallaba elaborando. Me puse a contestarle en el terriblemente limitado Facebook. Según noté que la respuesta se iba haciendo kilométrica, copié y pegué el texto en mi procesador de texto, pensando que serviría para un artículo de mi blog. Y viendo que la respuesta seguía creciendo no me quedó más remedio que reconocer que estaba escribiendo un libro. Así que tomé las herramientas adecuadas y me puse a ello.

A nadie recomiendo este sistema para escribir. Hubiera todo resultado más sencillo si me hubiera hecho previamente una estructura de directorios en mi ordenador previendo cosas que iban a hacer falta: ejemplos musicales —en más de un formato—, vídeos —para los ejemplos en web—, textos para añadir en capítulos posteriores... Es también cierto que es así como lo he escrito. Quién sabe si de otra forma me hubiera animado. Pero ha habido gran cantidad de trabajo inútil, por ejemplo, la transcripción a solfeo de un enorme catálogo de modos expresados interválicamente, cada uno de ellos con bastantes de las nomenclaturas posibles. Un material de lo más atractivo que, sin embargo, advertí luego que sobraba en la obra.

Una vez tomada la decisión de que fuera libro, lo escribí en unos treinta días. Por una parte, puede pensarse que es una escritura apresurada; por otra, releyéndome, sé que algunas de las ideas seminales empecé a practicarlas con mis alumnos hace bastante más de treinta años. Digamos que el material estaba ensayado.

### **III.2. El libro como objeto**

El mayor enemigo de la idea de escribir un libro que siempre he encontrado es la necesidad de buscar editor. No han sido pocas las veces que me han pedido que elabore uno: desde la oportunista idea de escribir un tratado de armonía cuando vino la LOGSE a una recopilación de artículos de mi blog o la largamente acariciada idea de escribir un libro de armonía contemporánea; muchas han sido las peticiones. Y a ninguna de esas peticiones cedí por esa circunstancia.

Afortunadamente estamos en la época de la autoedición. Pienso, y así lo pensé entonces, que el número de personas en España que pueden estar interesadas en algo de esta temática se mide más fácilmente en cientos que en miles o incluso en docenas que en cientos. Así que lo más fácil era buscar una de estas empresas que ayudan a autoeditar o atreverme a llevar yo a cabo todas las fases del proceso. Luego comentaré mi decisión.

<b>CONTENIDO</b>	
<b>Prólogo.</b> . . . . .	<b>7</b>
Por qué usar modos: un trabajo que parece anacrónico	7
Enfoque de este libro: cómo vamos a plantear la enseñanza	8
Sobre la nomenclatura: no discutamos por simples palabras	9
Temporalización del libro: contenidos modulares	10
Palabras finales: de dónde viene todo	10
<b>Conceptos básicos</b> . . . . .	<b>11</b>
Qué es un modo: pregunta más difícil de lo que parece	11
Los llamados modos antiguos: comienzo del trabajo modal	12
La sensación de centro tonal: cómo crearla	14
La personalidad de cada modo: primeros trabajos escritos	18
<b>Armonizar modos (1)</b> . . . . .	<b>20</b>
Armonización tonalizante: o cómo seguir haciendo lo de siempre	20
Armonía triádica no tonalizante:	
cambiar o eliminar la funcionalidad	21
Analizar un modo (1): qué es lo que el modo lleva dentro	22
<b>Cinco modos nuevos y distintos</b> . . . . .	<b>25</b>
La escala pentafónica: un mundo sin semitonos	25
<b>Armonizar modos (2)</b> . . . . .	<b>27</b>
Armonización tonalizante: una forma que no acaba de encajar	27
Armonización modalizante: consecuencia lógica de la anterior	28
Pandiatonismo (1): contrapunto y el poder de las líneas	29
Pandiatonismo (2): armonía y nubes pandiatónicas	30
Creación de acordes pseudotriádicos:	
comienzan a aparecer acordes nuevos	32
Creación libre de acordes: inventar armonías	34
Cómo encontrar nuevos acordes: consejos y pistas	38
<b>Creación de función (1)</b> . . . . .	<b>42</b>
Inflexiones modales (1): asociar funciones a las notas	42
Inflexiones armónicas: asociar funciones a los acordes	47
Armonía y melodía modal: hacer o no hacer inflexiones	48

Introducción a la composición con modos. Enrique Blanco. Página 3

Figura 2. Fragmento del índice


En uno u otro caso, la maquetación iba a hacerla yo por necesidad. En un caso porque así se ahorra mucho, en el otro, porque si no la hago yo no la hace nadie. Además, acostumbrado a realizar cartelera y trípticos de programas de concierto para los conciertos del conservatorio he encontrado siempre estimulante ir viendo como algo va tomando cuerpo, presencia y prestancia según se va escribiendo. «Parece de verdad», decíamos los dinosaurios de la informática al ver como salían los primeros documentos impresos de nuestras primeras impresoras láser. Así que el primer paso fue salir a la calle a comprar una regla.

¿Una regla? Sí, una regla. Era —supongo que sigue siendo— el único libro que iba a publicar en mi vida. Quería que fuera agradable en todos los aspectos. Me pasé una tarde entera en mi biblioteca sosteniendo tomos en la mano y estudiando su comodidad. Cuando acabé finalmente convencido de un tamaño, lo medí y decidí que ese iba a ser el adecuado. Según sostenía los libros, los iba abriendo y estudiaba sus márgenes, tipografía, interlineado,

*interletrado* y todas esas cosas que solo importan a los que maquetan o a los lectores si el maquetador no las ha tomado en consideración, lo que pasa es que en ese caso se notan como incomodidad. También ahí tomé notas y las apliqué a la plantilla.

Quedaba lo más difícil. Si el tomo iba a tener finalidad pedagógica —y ni veía ni veo otra posibilidad— el tipo de redacción necesitaba ser cambiado en su integridad. Siempre he sido partidario de titulares claros, párrafos cortos e índices que faciliten encontrar las cosas, lo que a su vez implica que el titular que va a aparecer en el índice exprese lo que va a contener el apartado correspondiente. Acabé por decidir una estructura con títulos, titulares siempre acompañados de subtítular, única forma de que hubiera suficiente texto como para aclarar el índice y diversos formatos de cuerpo de texto y listas. También soy un tanto alérgico a las notas a pie de página en un texto pedagógico: me dan a menudo la sospecha de que el autor busca la admiración académica de otros profesores, y no la claridad. Encontré una solución que me pareció satisfactoria y la implementé. Solo quedaba hacer la plantilla para ejemplos musicales. Sabía el tamaño de página y de los márgenes, así que lo solucioné en pocos minutos.

Quería un tomo agradable a la mano, a la vista y al entendimiento, lo que Ana Robles denominó en una de las ocasiones que lo he presentado, *un libro amable*. No me corresponde a mí decir si lo he conseguido.



Muy a menudo se ha utilizado un recurso paralelo a los dos primeros que hemos visto en este apartado, consistente en nubes pentáfonas pandiatónicas acompañando una melodía en un modo con más sonidos. O a una sucesión de modos con más sonidos.

**Creación de acordes pseudotriádicos**  
**Comienzan a aparecer acordes nuevos**

En los dos casos anteriores comienzan a aparecer sonoridades nuevas, que resultan bastante atractivas. Esto nos da pie a la idea de que quizá resulte posible crear nuevos acordes y sistematizarlos.

Comencemos por un procedimiento muy simple: si la tonalidad crea acordes superponiendo terceras, hagámoslo nosotros también. Pero atendiendo a las notas de la escala. En la tonalidad cantamos *do-re-mi-fa-sol...* y creamos un acorde. Aquí deberemos contar *do-re-mi-sol-la...* y nos saldrá un acorde diferente. Aprovechemos para incluir los conceptos de *intervalo escalar*, como el que se cuenta desde una escala concreta —*do-do sostenido-re-re sostenido-mi* sería una quinta escalar contada desde la escala cromática, por ejemplo— e *intervalo real* para la idea tradicional. El uso de estos pensamientos va a ser de enorme utilidad para la creación de nuevas armonías en el futuro. Os pongo los que serían los acordes pseudotriadas y pseudocuatriadas de la escala pentátona

Introducción a la composición con modos. Enrique Blanco. Página 32

Figura 3. Ejemplo de la maquetación

### III.3. Escribe que te escribirás

Partía de dos ventajas nada desdeñables: la primera, que llevaba practicando la enseñanza de estos medios durante muchos, muchos años, así que la ordenación de contenidos era clara; la segunda, que ya había mucho texto escrito que sólo había que adaptar. La enorme desventaja consistía en que tras tantos años dictando apuntes, mi manera de comunicarme incluye a menudo tediosas repeticiones —para dar tiempo a que los alumnos escriban: «el acorde de séptima de dominante contiene tales notas, y de estas notas...»— que me cuesta mucho evitar.

Según iba avanzando se me ocurrió un ideal que alcanzar. Me ha resultado siempre admirable el *Harmonielehre* de Schönberg. No solo por las razones obvias, que apenas necesitan ser nombradas, sino porque tiene algo de lo que carece cualquier otro tratado que conozca. Los otros te enseñan

armonía, el de *Don Arnoldo* te enseña a pensar como armonista, a ser armonista. Buscar algo parecido –salvando las distancias inmensas– me ha ayudado, o así lo creo, a buscar objetividad y facilitar que el lector tome sus propias decisiones. Soy consciente de que esto hace que sea incómodo para algunos –para los que buscan una guía fácil, con reglas que cumplir y faltas que evitar– pero creo que lo convierte en estimulante para el resto. No quiero que nadie aprenda un modo concreto, sino que el pensamiento modal ayude a todo comportamiento compositivo, incluso a trascender la modalidad.

Por lo demás, el proceso fue un tanto febril: escribía, notaba que era necesario un ejemplo, dejaba de escribir y me iba al programa de edición de partituras –y según inventaba el ejemplo se me ocurrían datos que añadir al texto– colocaba el ejemplo en el libro, y vuelta a empezar. Por cierto que conviene comentar que todos los ejemplos del libro son míos. Bien hubiera querido emplear otros, de los grandes autores, pero el tema de derechos de autor parece muy espinoso. Una ventaja inesperada –cosas de la serendipia– de esto es que he podido hacer ejemplos muy puros, poco contaminados de necesidades compositivas como las que se tienen en una auténtica obra.

#### III.4. *Metateoría*

Quizá este es buen momento para comentar que el libro que he querido escribir hace muchos años no era éste, sino uno sobre armonías de los siglos xx y xxi. Sostengo que existe un hueco considerable, que he padecido en propias carnes, entre la abundantísima literatura sobre música tonal y lo que se está haciendo ahora mismo. Es poco lo que hay, pongamos por caso, sobre Ligeti. Y ese poco lo analiza, no enseña a escribir como él. Quizá esto sea deseable: no queremos encontrar clones de Ligeti, pero eso implica que en la formación del futuro compositor hay cientos de posibilidades de imitar música tonal y muy pocas y excesivamente limitadas, de estudiar compositores que estén entre lo tonal y lo que llegará a ser la voz propia del ahora alumno.

Yo creo que hemos tenido una inmensa cantidad de compositores recientes, y de acceso a música de otras culturas. Estamos quizá en condiciones de establecer, no un tratado sobre la armonía del compositor X, sino sobre el funcionamiento general de los sistemas armónicos. Algo que nos permita diseñar nuestro propio sistema, con al menos ciertas guías sobre cómo va a funcionar según elijamos ciertas cosas y rechazemos otras. A esta especie de teoría sobre las teorías del lenguaje musical la llamo *Metateoría*, y considero que es un campo de estudio profundamente interesante.

Hubiera querido escribir ese libro –hasta tengo el título elegido: *Diseño de sistemas armónicos*–, pero no de cualquier manera. En tiempos busqué crear un equipo, de forma que hubiera más de una voz para las conclusiones y para que no todos los ejemplos fueran de la misma mano. Evidentemente, no lo logré. Sin embargo, en *Introducción a la composición con modos* hay mucho de *metateoría*, modal y armónica. Esa ha sido una de las premisas que han guiado su escritura, y me parece justificado decir que algunas de las pistas que se aportan son muy poderosas.

### III.5. Por encima de mi hombro y lectores cero

De alguna forma que no recuerdo, Carmen Granero Eguía se ofreció a ir leyendo cada sección del libro según la terminaba. Sus aportaciones, sugerencias, estímulo y objeciones –pocas– han sido inmensamente valiosas. No se si funcionará para otros, pero para mí, poder hacer consultas y pedir opiniones mientras iba escribiendo, ha sido de una utilidad incalculable y me ha ayudado a no perder el foco.

Los escritores de literatura tienen una costumbre, que es dar a leer la versión del libro recién terminada a personas de su confianza para que les señalen incongruencias o errores. Estas personas reciben el nombre de *lectores cero*. Como la costumbre me parece de toda garantía para conseguir un buen resultado, la adopté. No fue fácil elegir a mi equipo, necesitaba personas cuya opinión mereciera mi respeto y que al mismo tiempo estuviera seguro de que no iban a ser indulgentes conmigo. En este y en otros temas cada uno pretende «llevarse el ascua a su sardina», como es lógico. Si no estás convencido de tus ideas no las defiendes ni las opones a las ajenas. Esta es la razón de ser de las *sardinas*, precisamente, y de las *ascuas*. Los elegidos fueron Sonia Segura, Manuel Bonino, Daniel Roca, Carmen Granero, Alicia Santos y Miguel Villanueva. Aunque sea un tópico decirlo, el libro es mucho mejor gracias a ellos, y los errores que contenga son solo míos. Aprovecho para dar las gracias también a Alfonso Sebastián Alegre que realizó una minuciosa revisión ortotipográfica, casi titánica, por no decir heroica –tecleo muy mal–, tan minuciosa que las erratas que aún contiene el libro son sin excepción errores míos de tecleo al intentar subsanar una errata diferente.

Miguel Arranz, compañero mío de colegio y extraordinario dibujante, tuvo el detalle de hacer y regalarme lo que en la actualidad es el dibujo de portada.

### III.6. Barbecho

Libro terminado. Parecía lógico dejarlo dormir un tiempo y así lo hice. Al releerlo me encontré con que no conocía nada parecido, lo que entrañaba la duda entre si había hecho algo enormemente original o, por decirlo con fineza, una auténtica locura. El debate sigue abierto. En esas dudas, no me decidí a publicar el libro durante dos años.

### III.7. Juan Palomo

Al final, me decidí a publicarlo. El largo barbecho me ayudó a decidir que, para un libro que iba a escribir en la vida, quería encargarme de todos los procesos. Busqué imprenta –supongo que no puedo decir cuál por motivos de publicidad, pero fueron extraordinariamente amables conmigo–, hice el depósito legal, etc. Comencé a distribuirlo por correo. Y estoy a punto de agotar la segunda impresión que he hecho.



### III.8. Las fuentes

En alguna ocasión me han solicitado una bibliografía. Me resultaría completamente imposible elaborarla. Gran parte de lo que no tiene fuentes obvias en el libro proviene de especulaciones, de pruebas al piano, de charlas con los amigos. Por ejemplo, el libro de Samuel Rubio me convenció de que los modos eran gobernables. Por ejemplo, la segunda heptatonía la encontré en dos líneas de un libro sobre Bartók, y la tercera la derivó mi entonces compañero de trabajo Rafael Puerta. Este tomo contiene mucho que es desarrollo personal mío, contrastado con su uso y contrastado con el análisis de cientos de ejemplos. Algún caso concreto, pero muy pocos, no está matizado por mis consideraciones sobre el tema. No estoy haciendo un resumen o compilación de varios libros, estoy contando mi particular visión del tema, de ahí lo expresado en III.6. *Ave atque vale.* ■