



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**LOS PEQUEÑOS CANTOS:**

**Estrategias compositivas que operan en la  
resignificación del vínculo música - palabra.**

Tesis para optar al grado de  
Magíster en Artes con mención en Composición Musical

GUILLERMO EISNER SAGÜÉS

Profesor guía: Dr. Rafael Díaz S.

Santiago, Chile

2010

Tesis realizada gracias al apoyo del Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de su Línea de Fomento a la Capacitación Profesional; y del Departamento de Postgrado y Postítulo de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile, a través de su programa de Becas de Estadías Cortas de Investigación para tesis de magíster y doctorado.



### Agradecimientos:

A Carla Romero, por el amor y la constante motivación.

A mis padres, hermanos y familia, por el apoyo incondicional.

A Rafael Díaz, por el fundamental aporte en la realización de este trabajo, y por exigir siempre el máximo de mí.

A Joao Pedro Oliveira, y al Departamento de Comunicación y Arte de la Universidad de Aveiro, por los valiosos consejos y sugerencias técnicas sobre mi obra de tesis.

A todos los profesores, que dentro del magister y a lo largo de mis años de estudio, han aportado de gran manera en mi formación como músico y compositor.

A mis compañeros de estudio, por la amistad y por compartir los procesos.

*“La música es tanto para sí misma  
como para los conocedores  
una forma velada de conocimiento”*  
Theodor Adorno. *Sobre la Música.*

## Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO TEÓRICO	3
1.1. Objeto de Estudio	3
1.2. Estado de la cuestión	5
1.3. Fundamentación	7
1.4. Objetivos	8
1.4.1. Objetivos Generales	8
1.4.2. Objetivos Específicos	8
1.5. Hipótesis	8
1.6. Metodología	9
1.7. Estructura	13
2. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE MÚSICA Y PALABRA	15
2.1. Música y lenguaje significativo	15
2.2. Características materiales	19
2.3. El tiempo como elemento estructurador	23
3. PERSPECTIVA HISTÓRICA: TRES CASOS PARADIGMÁTICOS DE MÚSICA VOCAL DEL SIGLO XX	27
3.1. El ‘hablar cantado’ en <i>Pierrot Lunaire</i> de Arnold Schoenberg	29
3.2. Luciano Berio y el sonido vocal en <i>Secuencia III</i>	33
3.3. György Ligeti y la textura vocal en <i>Lux Aeterna</i>	36
4. MI PROPIA TRADICIÓN: ANTECEDENTES QUE APORTAN A DEFINIR MI PRECEPTIVA ESTILÍSTICA	41
4.1. Henryk Górecki y el canon infinito del I <sup>er</sup> mov. de la Sinfonía N° 3 <i>Symphony of Sorrowful Songs</i> Opus 36	43
4.2. Egberto Gismonti y el canto instrumental en <i>A Fala da Paixao</i>	48
4.3. Víctor Jara y la fusión en <i>Luchín</i>	53
5. ANÁLISIS	57
5.1. Acerca de la obra <i>Los Pequeños Cantos</i> y la participación de un elemento extra-musical	57
5.2. Análisis semiológico	59
5.3. Análisis formal	99

5.4. Estrategias de adaptación del texto a la música	109
5.5. Estrategias vocales e instrumentales que operan en la resignificación del vínculo música - palabra	122
5.5.1. La palabra como sonido	123
5.5.2. Monodia heterofónica	124
5.5.3. Neomadrigalismo	126
5.5.4. Fonemas con carga semántica	130
5.5.5. Recursos instrumentales de raíz logogénica	131
6. CONCLUSIONES	136
7. BIBLIOGRAFÍA	140
8. RESUMEN DE IMÁGENES	142
9. APÉNDICE	144

## INTRODUCCIÓN

En el transcurso de la presente tesis, la cual nace de las reflexiones que han acompañado el proceso de composición de mi obra musical *Los Pequeños Cantos*, y que se presenta como complemento de la misma, se abordarán las relaciones existentes entre música y palabra, y la manera en que éstas han problematizado el género de la música vocal contemporánea. A su vez, se tratará de dar respuesta a las inquietudes que me resultan esenciales a la hora de componer una obra musical que incorpora un elemento extra-musical como lo es la poesía.

El objeto de estudio de la tesis tratará acerca del vínculo entre música y palabra, y de los modos en que se interrelacionan en *Los Pequeños Cantos* (2008-2009) y en otras obras del repertorio universal. La investigación de este tema se centrará por una parte en un trabajo de orden bibliográfico, tomando profundo conocimiento de los antecedentes teóricos existentes a la fecha acerca del tema, en particular los producidos en las últimas tres décadas, y observando las estrategias que se deducen de ellos. Por otro lado, estudiaré la obra musical que es parte central de esta tesis, *Los Pequeños Cantos*, deduciendo de ella las soluciones que plantea para resolver los problemas de jerarquía entre la palabra y la música, y así como todos aquellos factores que condicionan la controversial relación entre música y lenguaje hablado. Para esto será necesario adquirir herramientas de trabajo que posibiliten un análisis de la obra más acorde con los requerimientos que el objeto de estudio impone. Esto es, que sea capaz de dar cuenta de los tipos de sintaxis y de la manera en que las estrategias de composición anulan o exacerban la subordinación de la palabra ante la música y viceversa.

En un primer nivel, se estudiarán las diferencias y similitudes existentes entre música y lenguaje significativo. Se abordarán aquí las características de la música y del lenguaje como sistemas significantes, esclareciendo las semejanzas y determinando las características que los diferencian. Para esto, se analizarán en detalle dos elementos que hacen parte fundamental en ambos sistemas: el material (fonema, monema) y la temporalidad.

De manera de complementar y contextualizar el objeto de estudio, en el Capítulo 3, abordaré tres obras del repertorio occidental de tradición escrita que considero relevantes para esta investigación, como son: *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg; *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti y *Secuencia III* (1966) de Luciano Berio. Estas tres obras resultan ser casos paradigmáticos del repertorio del siglo XX en lo que a música vocal se refiere, por lo que se estudiará en ellas la utilización técnica de la voz y la manera en que vinculan música y palabra.

En el Capítulo 4, estudiaré tres obras musicales de variada procedencia en cuanto a estilos, que dan cuenta de los antecedentes que definen mi preceptiva estilística. Estas obras son:

*Sinfonía N° 3, Opus 36* (1973) de Henryk Górecki; *A Fala da Paixao* de Egberto Gismonti y *Luchín* de Víctor Jara. En cada una de estas obras se encuentran elementos musicales y del tratamiento del texto en música, que pueden observarse en mi quehacer compositivo. Éstos, ayudarán a dar cuenta en el capítulo siguiente de mi propia preceptiva estilística.

El Capítulo 5 es el capítulo central en el texto de la tesis, ya que en él estudiaré mi preceptiva estilística y la obra de tesis. Aplicaré la preceptiva estilística de Leonard Meyer<sup>1</sup> para abordar la obra *Los Pequeños Cantos*, extrayendo de ésta el perfil estilístico en base a constricciones.<sup>2</sup> Estudiaré las reglas y estrategias utilizadas en la obra, de manera de acercarme al perfil estilístico de *Los Pequeños Cantos*.

Dentro del mismo capítulo, se estudiará la obra de tesis desde dos sistemas analíticos diversos: análisis semiológico y análisis formal. El primero de estos análisis se utilizará para descubrir las estrategias sintácticas que actúan en la resignificación del vínculo música - palabra, dando cuenta de las consecuencias que produce la organización de los sintagmas en el tratamiento de los elementos musicales.

El análisis formal se aplicará para determinar las distintas regiones y secciones que conforman la obra, y cómo la presencia de la palabra tiene consecuencias en el tratamiento de las alturas, la temporalidad, el timbre y las texturas.

Dentro del mismo capítulo se dará cuenta del tratamiento que se ha hecho de la serie de poemas seleccionados para su puesta en música, y las razones del reordenamiento al cual fueron sometidos en función de la construcción de un relato.

En el último acápite del capítulo V se abordarán en detalle las estrategias compositivas que fueron utilizadas dentro de *Los Pequeños Cantos*, para la resignificación del vínculo música - palabra.

Una vez delimitado el marco teórico, contextualizado el objeto de estudio, y desarrollada la investigación de la obra a través del análisis semiológico y formal, procederé a discutir acerca de las conclusiones obtenidas producto de la investigación, en función de la hipótesis de trabajo definida en el marco teórico.

---

<sup>1</sup> MEYER, Leonard. *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide. 2000.

<sup>2</sup> MEYER, Leonard. *El estilo... Op. cit.*, p. 19; "El estilo es una reproducción de Modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones."



## 1. MARCO TEÓRICO

### 1.1. Objeto de estudio:

El objeto de estudio de esta tesis es el vínculo existente entre palabra y música, entre *logos* y *fonos*, y las estrategias compositivas que surgen de este vínculo en la obra musical *Los Pequeños Cantos*, en la cual utilizo poemas de Alejandra Pizarnik pertenecientes al libro titulado de la misma manera. Se estudiarán las distintas formas en que los poemas de Alejandra Pizarnik puestos en música en la obra *Los Pequeños Cantos* entran en diálogo, se vinculan, se hacen parte de un todo, junto con los elementos musicales que la componen. Este vínculo se estudiará reconociendo que “de una obra a otra, las relaciones entre palabra y música pueden variar, yendo de la convergencia hasta la contradicción, pasando por toda clase de desplazamientos, de compatibilidades, de complementariedades.”<sup>3</sup> En la presente investigación, se analizará, entre otros, la ocurrencia y pertinencia de los tipos de relación entre palabra y música planteados por Ruwet.

Esta problemática se estudiará también en otras tres obras musicales del repertorio de tradición escrita occidental, las cuales han sido seleccionadas para esta investigación por considerar que presentan maneras particulares de vincular palabra y música. Estas obras son: *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg; *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti y *Secuencia III* (1966) de Luciano Berio. La selección de estas obras no ha sido hecha porque exista algún tipo de cercanía estilística o técnica de éstas con la obra *Los Pequeños Cantos*, sino por considerar que cada una de ellas representa un modo particular de relacionar y vincular palabra y música: el *Sprechgesang* en *Pierrot Lunaire*; la micropolifonía en *Lux Aeterna*; y las variadas técnicas de emisión de sonido vocal y el uso del fonema en *Secuencia III*.

Las diferencias y similitudes existentes entre lenguaje y música son parte también del presente objeto de estudio. En este sentido, resulta imprescindible el estudio de la sintaxis, de la manera de hablar, de enunciar, de la fraseología de la música, ya que se presenta como un elemento en común entre música y lenguaje. Las cuatro obras que son el soporte de mi objeto de estudio presentan tipos de sintaxis musical distinta, esto dice relación con que cada una de ellas corresponde a períodos y corrientes distintas de los siglos XX y XXI, con excepción de *Lux Aeterna* y *Secuencia III* que si bien son de corrientes distintas, fueron compuestas el mismo año: 1966. De esta manera es que se ha acotado el campo de estudio a un universo musical en

---

<sup>3</sup> RUWET, Nicolas. “Función de la palabra en la música vocal”; En: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002. p. 78.

particular: la música vocal contemporánea, y se han seleccionado unos pocos ejemplos cumbres del siglo recién pasado. Más allá de las diferencias técnicas y estilísticas existentes entre las obras seleccionadas y *Los Pequeños Cantos*, son las soluciones encontradas por las primeras lo relevante para este estudio, pues ellas han hecho que la música contemporánea desarrolle y proponga constantemente nuevas alternativas para abordar el vínculo entre palabra y música en obras musicales, situación que se intenta también en la obra de tesis.

Dentro del objeto de estudio, se encuentra también el estudio de la preceptiva estilística de la obra *Los Pequeños Cantos*. De manera de aportar antecedentes que ayuden a dar cuenta del estilo de la obra en cuestión, se estudiarán otras tres obras que representan antecedentes fundamentales para determinar el estilo de mi composición. Estos antecedentes se encuentran en las obras *Sinfonía N° 3, Opus 36* (1973) de Henryk Górecki; *A Fala da Paixao* de Egberto Gismonti y *Luchín* de Víctor Jara. En ellas se estudiarán el tratamiento técnico de la voz, y la manera de vincular música y palabra.

El problema central a estudiar durante la presente investigación es posible encontrarlo a lo largo de toda la historia de la música, por algo ya se hablaba en el siglo XVII de *Prima y Seconda Prattica*<sup>4</sup>. Salvo la más avanzada polifonía renacentista y barroca, gran parte de la historia musical de occidente ha optado por otorgarle al elemento literario un lugar predominante al encontrarse dialogando en una misma obra con elementos musicales. Desde la monodia del gregoriano, pasando por la ópera clásica y romántica, hasta llegar a las músicas de difusión masiva del siglo XX y de la actualidad, en todas ellas ha existido una marcada subordinación de la música ante la palabra. La música ha estado en segundo orden, y en estos casos ha cumplido el rol de soporte de la transmisión de un contenido semántico perteneciente al elemento poético - literario. Es posible observar que así como en la polifonía de los siglos XVI y primera mitad del XVII, en el siglo XX se intentó anular la jerarquía de la palabra por sobre la música en obras en que ambas tenían participación. Es así como *Pierrot Lunaire*, *Lux Aeterna* y *Sequenza III*, entre otras, produjeron un cambio radical tanto en el uso de la voz en la música cantada como en la manera de concebir la relación palabra - música. En estos y otros casos, se ha intentado neutralizar dicha relación haciendo que ambos elementos se complementen de tal manera, que el producto final, sea un equilibrado reflejo de la participación y el aporte de cada uno de ellos a la obra.

---

<sup>4</sup> *Diccionario Harvard de la Música*. México: Diana. 1997. pp. 399 - 448; “Términos de comienzos del siglo XVII, empleados para distinguir el estilo polifónico del siglo XVI del estilo monódico del siglo XVII. Son sinónimos *Stilo Antico* y *Stilo Moderno*.”; “*Seconda Prattica*: Término empleado aproximadamente en 1600 para indicar el entonces estilo nuevo de monodia y su tratamiento asociado, más libre de la disonancia para el arreglo de los textos, a diferencia de la *Prima Prattica*, estilo polifónico del siglo XVI el cual se consideraba que subordinaba el texto a la música.”

## 1.2. Estado de la cuestión:

El problema del vínculo entre música y palabra ha sido estudiado desde diversos campos del conocimiento, como el literario, el lingüístico, el filosófico y el musicológico, siendo este último aquel que, para la actividad musical, resulta más cercano a sus intereses. El problema está en como traducir, en como leer, el producto musical que resulta de la coexistencia de dos sistemas simbólicos, como son música y lenguaje, en una obra musical. Para esto, la musicología ha contado con herramientas de análisis propicias como para ensayar, durante el último siglo, diversas teorías acerca de la relación entre estos dos elementos.

Desde la perspectiva de la filosofía de la música, Theodor Adorno, aportó durante el siglo XX a esclarecer un aspecto de suma importancia: la diferencia existente entre música y lenguaje. Adorno establece con claridad que si bien la música es semejante al lenguaje, no es posible entenderla como tal, ya que le es imposible comunicar un significado unívoco.<sup>5</sup> Con esto deja en claro también que la música no es un arte desprovisto de significado, sino que mientras en todo momento afirma lo que ella es en cuanto a sus características materiales, su significado se encuentra oculto en la misma afirmación.

El musicólogo italiano Enrico Fubini, profundiza en la característica de la música de poseer un significado, y que no es posible considerar a éste como unívoco.<sup>6</sup> Para Fubini, es en la organización sintáctica del material sonoro, y por tanto, en el aspecto discursivo de la música, donde radica la posibilidad de considerar a la música como semejante al lenguaje, aunque en ningún caso llegue a convertirse en tal.

Un tercer autor fundamental en las reflexiones sobre el objeto de estudio de la presente tesis es el compositor y teórico francés Pierre Boulez. Para él, es en el uso de la voz en donde nace la necesidad de contar con un texto en una obra musical, o bien, es la presencia de un texto lo que motiva la incorporación de la voz a la obra. En ambos casos, cuando la voz se hace presente en la música, rápidamente surge la necesidad de contar con un texto, ya que considera que no es posible concebir la participación de la voz en una obra en igualdad de condiciones que las del resto de los instrumentos, haciéndose necesario que la voz tenga una tarea más allá de la mera generación de fonemas.<sup>7</sup>

El vínculo entre música y palabra es problemático para Boulez, ya que para él, el canto obliga a un traslado de las sonoridades propias del poema a un soporte que le es extraño, en

---

<sup>5</sup> ADORNO, Theodor. "Música, lenguaje y su relación en la composición actual"; En: *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós. 2000. pp. 25 - 39.

<sup>6</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza. 2001.

<sup>7</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*. Barcelona: Gedisa. 1996. p. 161.

donde los parámetros del sonido son explotados con más detalle y detención que en el sistema de origen. En cómo salvar las distancias materiales entre un sistema y otro, respetando la inteligibilidad del contenido del texto, radica el buen resultado de aquella obra musical que incorpora un elemento literario.

En Chile, el teórico del arte y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sergio Rojas, desde el ámbito de la filosofía de arte y de la música aporta a esclarecer los elementos que asemejan y diferencian a música y lenguaje: la capacidad de significación; las características materiales; y el rol del tiempo en un sistema y otro.

En el N° 194 de la Revista Musical Chilena, dedicado a estudios acerca de música vocal tanto de tradición escrita como oral, Cecilia Carrere<sup>8</sup> presenta un panorama de las estrategias que diversos compositores chilenos han utilizado frente al problema de la incorporación de un texto en una obra musical. En este sentido, encuentra tres maneras de afrontar el problema. Una primera línea la constituyen aquellos compositores que tienen un interés por el significado del texto, generando las condiciones para que su música permita comunicar dicho significado. En un punto intermedio se encontrarían quienes más que el significado del texto, les interesa la sonoridad de las palabras, utilizándolas como un elemento sonoro sin significado. Y una tercera línea la constituyen quienes no utilizan textos en su música, por estar interesados en la realización de una música pura, o bien, porque consideran que no les es posible hacer uso de texto sin alterar su sentido original.

En el ámbito metodológico, existen diversos musicólogos que han aportado en la generación de herramientas analíticas que posibiliten la lectura y traducción del producto generado en una obra de música vocal. En este ámbito, me he adentrado en la escuela de análisis semiológico desarrollada por Nattiez y Ruwet. Esta tipología analítica, cuando es aplicada al estudio de una música en donde se presente un texto, cuenta con la ventaja de observar a nivel micro, cuales son las condiciones de composición que se han generado debido al contenido conceptual del texto. El construir cartas paradigmáticas y cadenas sintagmáticas obliga a segmentar en células un elemento rítmico melódico, de manera de establecer las diferencias y similitudes entre uno y otro, dando la posibilidad de interpretar los elementos que hacen parte de la obra en relación al texto que se presenta en la música.

Existen dos autores que resultan fundamentales para asimilar la técnica analítica de Nattiez y Ruwet. El primero es Nicholas Cook<sup>9</sup> quien ha estudiado y explicado en detalle la

---

<sup>8</sup> CARRERE, Cecilia. "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica"; En: *Revista Musical Chilena* N° 194, Jul. - Dic. 2000, pp. 13 - 25.

<sup>9</sup> COOK, Nicholas. *A Guide to musical analysis*. Oxford: University press. 1987. pp. 151 - 182.

técnica. Y el segundo es Rafael Díaz, el cual ha aplicado esta técnica de análisis en diversos trabajos de investigación<sup>10</sup>, interpretando las cartas paradigmáticas y cadenas sintagmáticas para colegir la sintaxis del fragmento analizado.

### 1.3. Fundamentación

En toda práctica artística, y con mayor razón en el ámbito de la creación, cabe siempre el preguntarse qué es lo que se está realizando, cuál es el estado de la cuestión, cuáles son los referentes con qué se cuenta, en qué medida el trabajo resulta un aporte en el campo en que se desenvuelve, y finalmente, cuáles son los fundamentos teóricos que sostienen la realización del mismo. Entendiendo así tanto el trabajo de creación musical que da origen a esta tesis como el presente texto que le acompaña, resulta pertinente intentar al menos el dar respuesta a las preguntas anteriormente planteadas. Para ello es fundamental el contar con un *corpus* teórico que permita indagar en el respectivo objeto de estudio, y que le de sustento a la investigación. Dicho *corpus*, compuesto principalmente por el análisis semiológico de Ruwet y Nattiez, los estudios sobre el signo de Schaff y la preceptiva estilística de Meyer, se encuentra disponible, así como también lo están las partituras y grabaciones de las obras que forman parte del objeto de estudio, por lo tanto cuento con todos los medios para llevar a cabo la investigación.

Considero que el aporte de esta tesis, y donde reside su mayor originalidad, es conformar un marco teórico proveniente de la disciplina musical, para discutir sobre un tema que ha sido la mayor parte del tiempo terreno y pertinencia de las ciencias sociales y la lingüística.

La viabilidad de la presente tesis se centra en que cuento con todo el material y las fuentes necesarias para desarrollar la investigación. Se dominan las técnicas analíticas necesarias para emprender el trabajo específico de decodificación de sintaxis, de preceptiva estilística y de análisis formal.

Por último, resulta fundamental el rol del tutor, para poder apreciar las estrategias involucradas en el discurso composicional de mi autoría, pues esta visión externa ayuda a clarificar y revelar aquellos procedimientos que podrían tener un origen intuitivo.

---

<sup>10</sup> DÍAZ, Rafael. “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”; En: *Cátedra de Artes* N° 5, 2008, pp. 65 - 93.

## **1.4. Objetivos:**

### **1.4.1. Objetivos Generales:**

- a. Analizar el uso de la voz y el vínculo música - palabra en tres obras paradigmáticas del repertorio de la música contemporánea.
- b. Estudiar los antecedentes teóricos que se disponen respecto al vínculo entre música y palabra en una obra musical, que provienen desde los campos del análisis musical semiológico, del estudio del signo, y de la estilística musical.
- c. Analizar el vínculo música - palabra presente en la obra *Los Pequeños Cantos* aplicando técnicas de análisis semiológico y de preceptiva estilística.
- d. Indagar en los antecedentes que aportan a determinar mi preceptiva estilística.

### **1.4.2. Objetivos Específicos:**

- a. Aplicar el análisis semiológico, para colegir la sintaxis de aquellas secciones que presentan comportamientos motívicos.
- b. Determinar regiones y secciones que componen la obra por medio del análisis formal.
- c. Decodificar las estrategias técnico - composicionales utilizadas en la obra *Los Pequeños Cantos* que operan en la resignificación del vínculo música - palabra.
- d. Interpretar los patrones distributivos de los sintagmas utilizados en las obras que constituyen el objeto de estudio, para evaluar la posible ausencia de comportamientos motívicos o estilemáticos.

## **1.5. Hipótesis:**

La pregunta esencial que plantea mi tesis es: ¿En qué medida, la utilización de la palabra en música contemporánea comporta nuevos procedimientos técnicos que habrían resignificado el vínculo entre palabra y música? Esto tendría como consecuencia el traslado del género de la música vocal a un ámbito de convivencia intermedio, que no es ni el de la música ni el del lenguaje propiamente tal. La hipótesis auxiliar que se desprende de la primera es: ¿sería posible establecer diferencias entre lo que se conoce comúnmente como música vocal, y lo que he denominado como “puesta en música de poesía” para el caso de la obra *Los Pequeños Cantos*, y reconocer a este último como un género artístico particular?

## 1.6. Metodología

El orden metodológico a seguir durante el transcurso de la investigación se constituirá de dos fases: adquisición de herramientas teóricas y analíticas, y análisis de *Los Pequeños Cantos* y de las obras seleccionadas.

Al dar inicio a la composición de la obra musical que sería parte central de la presente tesis, existía la premisa auto impuesta de trabajar una obra en la que confluyeran tanto música como lenguaje. La obra tiene su origen en los poemas del libro *Los Pequeños Cantos* de la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Es así como desde la génesis de la composición estuvo presente el desafío de cómo resolver los problemas de subordinación de la música ante la palabra, que en mi caso particular como compositor, ha sido un motivo de constante reflexión. Considero que en el proceso de creación de la obra, han surgido numerosas y variadas soluciones para resolver este problema, como también diversos métodos de acentuar conscientemente dicha subordinación, y es por esta razón, que en la presente investigación me planteo la tarea de dar cuenta de ellas, y tratar de comprenderlas y explicarlas con un sustento teórico que le de solidez, más allá del campo de la música propiamente tal.

“A diferencia del lenguaje, en efecto, la sintaxis musical no rige una primera articulación, ..., es decir, la sintaxis de unidades constituidas por un significante y un significado; rige aquello que es análogo a la organización fonológica del lenguaje, una segunda articulación, la de las alturas definidas por una escala musical y, en la música occidental, las estructuras armónicas que se construyen, según los principios propios de cada sistema, como el ciclo de las quintas en la música tonal o las reglas seriales en la música dodecafónica.”<sup>11</sup> Sería en esta segunda articulación, en el nivel fonológico, en donde palabra y música tienen su lugar de encuentro y fusión. La primera articulación es entonces exclusiva del lenguaje significativo, lo que lo distancia y diferencia de la música. A esta distancia, se contrapone la similitud que representa el que ambos sistemas cuenten con el nivel fonológico, con una materia sonora.

A esto se suma el que tanto discurso literario como discurso musical se inscriben en el tiempo. Sobre el discurso musical en particular Nattiez afirma: “está hecho de repeticiones, de llamadas, de preparaciones, de esperas, de resoluciones...”<sup>12</sup> Planteado así el problema tenemos dos elementos comunes entre palabra y música: nivel fonológico y plano temporal; y un elemento exclusivo de la palabra como es el nivel de la primera articulación: el monema. Estos tres

---

<sup>11</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Relato literario y ‘relato’ musical”; En: *Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002. p. 138.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 139.

elementos hacen parte de la relación, y la convierten en particular. En la obra musical que forma parte central de la presente tesis, *Los Pequeños Cantos*, se intenta neutralizar el poderío semántico de la palabra, en pos de que ese significado se convierta en materia y se funda como tal con el elemento sonoro, convirtiéndose en un otro elemento, en un tercer elemento. Es así como en el proceso de composición de *Los Pequeños Cantos* nacen diversas estrategias compositivas que intentan desde neutralizar la carga semántica de la palabra, dando lugar a la insubordinación de la música ante el lenguaje, hasta métodos que potencian lo semántico por medio del más tradicional madrigalismo. El estudio de estas estrategias será parte fundamental de la presente investigación, dando cuenta de ellas tanto en la obra musical que da origen a este trabajo, como también en aquellas que han sido seleccionadas para su análisis.

Las obras musicales que componen el soporte de mi objeto de estudio, serán analizadas desde la partitura, recurriendo también al uso de grabaciones a modo de referencia. Y en el caso particular de *Los Pequeños Cantos*, por ser ésta la obra que da origen a esta investigación, me detendré tanto en el análisis de la partitura como en el texto poético en sí, acudiendo entonces a las ediciones existentes del libro de Alejandra Pizarnik. Éstas, juntos con los libros que conforman el *corpus* teórico, son las fuentes - primarias en el caso de las partituras, y secundarias en el caso de las grabaciones y libros - con que se cuenta para realizar la investigación.

La relación existente entre palabra y música en obras musicales cuenta con un extenso *corpus* teórico. Éste, en su cantidad y profundidad, resulta prácticamente inabarcable, por lo que por razones también de estar al día con las corrientes teóricas, la indagación en el tema se centrará en los estudios realizados en la últimas dos a tres décadas. Se tomarán principalmente cuatro autores: Nattiez y Ruwet, Schaff, y Meyer, los cuales han desarrollado el análisis semiológico, los estudios sobre el signo, y el estilo musical, respectivamente. Estos estudios teóricos, en primer lugar, tienen una base que los vincula a anteriores referentes, por lo que se hace necesario consultar otros autores del siglo XX; y en segundo orden, han producido un legado desarrollado por autores contemporáneos que ameritan ser consultados, de manera de contextualizar dicho *corpus* teórico.

Al abordar desde el ámbito teórico una obra de música vocal, surge la necesidad de contar con herramientas de análisis que posibiliten un acercamiento a la relación existente entre música y poesía. Para este propósito se ha optado por tomar como herramienta de trabajo el análisis semiológico, ya que "...el método obliga a explicitar los criterios y a comparar la importancia relativa. Además, permite proponer un tipo de análisis formal, en el sentido tradicional del término, más elaborado que en la práctica pedagógica corriente, ya que hace aparecer una estructura jerarquizada. Finalmente, permite explicitar la naturaleza de las relaciones



entre unidades: es un instrumento adecuado para describir los procedimientos de desarrollo y de variación, en todo caso a nivel melódico-rítmico.”<sup>13</sup> Resulta fundamental el contar con una herramienta que posibilite un análisis capaz de dar cuenta de los modos de interrelacionarse existentes entre lenguaje y música en las obras estudiadas. Para ello, el tradicional análisis formal, se me presenta como insuficiente para dar cuenta de las problemáticas que han sido definidas como objeto de estudio. Es por ello fundamental el indagar en otras corrientes de análisis, en su mayoría desarrolladas en las últimas décadas, y en particular, en el análisis semiológico. Para ello será necesario el estudio de autores representativos del método analítico mencionado, como Ruwet y Nattiez, y de Cook, quién lo ha analizado y explicado en detalle, de modo de adquirir las herramientas que permitan su aplicación en la obra *Los Pequeños Cantos*.

Esta herramienta me permite abordar las relaciones entre música y poesía, dando cuenta de los distintos fenómenos que surgen de la relación, como la sintaxis literaria y musical, y aquella que nace de la convergencia de estas dos. Esta tipología analítica será útil también para el estudio de una de las principales estrategias composicionales utilizada en la obra *Los Pequeños Cantos*. Me refiero al neomadrilismo. La cualidad de esta estrategia de trabajar con la premonición, es decir, adelantando en la música la metáfora poética antes de que ésta haga su aparición por medio de la palabra, exige un análisis que sea capaz de dar cuenta de la ocurrencia de la premonición y de traducir su significado. Estos dos objetivos hacen del análisis semiológico una herramienta fundamental en el desarrollo de la presente investigación.

Será preocupación de la presente investigación el analizar cuáles son los recursos técnicos composicionales que resultan útiles estrategias para la consecución de la insubordinación de la música ante la palabra, y como consecuencia, el traslado del género a un espacio de convivencia intermedio. Así también será útil el observar cuales serían los recursos que no logran este objetivo, o al menos, no de manera tan clara como otros. Este análisis deberá dar cuenta de los motivos que hacen que unos y otros resulten o no útiles herramientas para la consecución del fin último. Para ello serán de gran ayuda las herramientas analíticas que pueda aportar el análisis semiológico. No se analizará la obra únicamente en busca de aquellos recursos técnicos que posibiliten en mayor o menor medida la insubordinación de la música ante la palabra, sino que también se analizarán aquellos recursos que conscientemente cumplen el rol de enfatizar el poderío semántico, el nivel de la primera articulación, subordinando la música a la palabra, como puede ser el uso de madrigalimos.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31.

Por otra parte, en el estudio de la obra *Los Pequeños Cantos*, se utilizará el análisis formal proveniente de la escuela de Riemann<sup>14</sup>, de manera de dar cuenta del arco formal general de la obra, determinando las secciones y regiones que la conforman. Esta herramienta de análisis permite también distinguir entre secciones temáticas y secciones neutrales, que pueden corresponder a zonas de transición o extinción.

De la mano de la sintaxis surgen las problemáticas propias del signo y de los modos de significar tanto de la música como de la poesía. En la investigación de esta materia, son de gran importancia los estudios sobre el Signo que un teórico del campo del lenguaje como Adam Schaff<sup>15</sup>, ha aportado en el siglo recién pasado. El arte contemporáneo en general, y la música en particular, han problematizado la relación entre significante y significado, centrando su atención en el plano del significante, por considerar que el significado no es más que otro significante, produciendo así una cadena de significantes, que se ha manifestado de manera concreta en el relieve que en el arte actual toma la materia. Esto hace necesario, para el desarrollo de la presente tesis, el estudio de lingüistas como Schaff; semiólogos como Eco; teóricos del arte como el chileno Sergio Rojas<sup>16</sup>; y musicólogos como Rafael Díaz<sup>17</sup>, que puedan aportar al esclarecimiento de esta problemática, y a su observación y análisis en la obra de tesis.

Al centrar la atención en el vínculo entre palabra y música en las obras que forman el soporte de mi objeto de estudio, la investigación se localiza en el ámbito de la música vocal contemporánea. Y al tener como objeto de estudio principal la manifestación de este vínculo, de esta relación, en la obra *Los Pequeños Cantos*, es necesario abordar el problema de lo semántico vertido en una música cuya particularidad consiste en que su preceptiva estilística no adquiere aún rasgo de escuela. Esto sería consecuencia de una estrategia compositiva de la posmodernidad, en donde los recursos técnico-musicales utilizados en la obra en cuestión, traspasan libremente los límites que debiera cumplir para adscribirse a una escuela en particular. Esto permite el uso de elementos de diversos universos musicales sin discriminación, teniendo

---

<sup>14</sup> RIEMANN, Hugo. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor. 1928.

<sup>15</sup> SCHAFF, Adam. *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ariel. 1973.

<sup>16</sup> ROJAS, Sergio. “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)”; En: *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Arcis. 2003.

<sup>17</sup> DÍAZ, Rafael. *Música y Lenguaje: vinculaciones*. Manuscrito inédito. 1988.

------. “El tiempo liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del tiempo eterno de Dios?”; En: *Resonancias* N° 16, Mayo de 2005, pp. 71-84.

------. “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”; En: *Cátedra de Artes* N° 5, 2008, pp. 65 - 93.

------. “El espacio-tiempo de la performática musical mapuche: insidencia y resilencia en la música mapuche académica”; En: *Resonancias* N° 24, Mayo 2009, pp. 41 - 64.

------. “El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad”; En: *Aisthesis* N° 45, 2009, pp. 181 - 204.

como premisa el que cada uno de ellos puede significar un aporte a la obra. Es así como la obra *Los Pequeños Cantos* no puede ser catalogada dentro de una escuela, género o corriente en particular, haciendo necesario entonces el tener en cuenta este aspecto a lo largo de la investigación. Esta condición se convertirá en una línea de trabajo, al intentar definir un posible estilo de esta obra, para lo cual resulta fundamental estudiar los aportes de Leonard Meyer sobre el tema.<sup>18</sup> En esta tarea será fundamental observar y analizar este fenómeno en las obras *Sinfonía N° 3, Opus 36* de Henryk Górecki; *A Fala da Paixao* de Egberto Gismonti y *Luchín* de Víctor Jara, de manera de tener referentes musicales a los cuales acudir a la hora de proponer una posible preceptiva estilística para la obra *Los Pequeños Cantos*.

### **1.7. Estructura**

La presente tesis estará conformada por tres secciones:

Marco Teórico:

Delimitación del objeto de estudio, de los objetivos, de la hipótesis, los fundamentos y la metodología. En este punto se presentarán el tema a estudiar y el estado de la cuestión a nivel teórico, los fines de la investigación, los preceptos y los cuestionamientos que dan origen a ésta, las razones de por qué indagar en el tema, y los medios a utilizar para llevar a cabo la investigación.

Parte central:

En las primeras etapas se da cuenta de las diferencias y semejanzas de la música y el lenguaje; se contextualiza el campo de la música vocal contemporánea por medio del análisis de tres obras paradigmáticas del siglo XX; y se da cuenta de las obras que aportan antecedentes para determinar el estilo de la *Los Pequeños Cantos*.

Más adelante, se desarrolla el análisis de la obra *Los Pequeños Cantos*. Para ello serán fundamentales las herramientas analíticas obtenidas en el proceso de investigación teórico, de manera de dar cuenta de la obra en un ámbito más amplio que el puramente formal. Es necesario abordarlas desde la semiología, utilizando las herramientas de análisis que ésta otorga y las reflexiones en torno al signo.

---

<sup>18</sup> MEYER, Leonard. *El estilo... Op. cit.*

### Sección Final:

Aquí se presentarán las conclusiones obtenidas a partir del *corpus* teórico adquirido y de los diferentes análisis practicados durante el transcurso de la investigación. Éstas pondrán en problema la hipótesis central de trabajo, y se discutirá acerca de la pertinencia de la misma, y si ésta ha sido suficientemente demostrada en la parte central de la investigación.

## 2. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE MÚSICA Y PALABRA

“Según Adorno, la ‘nueva música’ podría considerarse fácilmente como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje.”

Sergio Rojas. *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética*.

### 2.1. Música y lenguaje significativo

La condición histórica de la música occidental de tradición escrita, hace que una vez superada la tonalidad, y por lo tanto, dejando a un lado el interés por las relaciones interválicas, la atención se centre en la materia de la música: el sonido. “La evolución del pensamiento occidental ha llevado a los compositores a normalizar todas las relaciones de los intervalos entre sí en una jerarquía fija definitiva, después de haber suprimido poco a poco todos los particularismos.”<sup>19</sup> Lo que está de fondo en ésta evolución es una toma de conciencia. La obra musical es ahora auto consciente de que ella misma más allá que un objeto, es un proceso que porta un concepto acerca del arte. “La música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que sólo éstas le son propias. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia.”<sup>20</sup>

En este nuevo escenario, donde las posibilidades de combinación de altura ya no se rigen bajo una ordenación jerárquica, surge la necesidad de centrar la atención ya no en las relaciones interválicas entre los sonidos, sino que en las propias cualidades de cada uno de los sonidos que hacen parte de la obra. El sonido es tratado ahora como un fin, por lo que surgen diversas estrategias compositivas que buscan darle protagonismo al sonido mismo.

Cuando la música toma conciencia de su materialidad, abandona “la carga semántica agregada desde el romanticismo”<sup>21</sup>, y por tanto, deja a un lado el interés por dar cuenta de fenómenos ajenos a la obra misma, y centra su atención, tanto estética como técnica, en su forma de construcción. De allí que pueda plantearse la música contemporánea como una música de lleno conceptual. En ella se presenta una idea acerca del arte.

---

<sup>19</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de... Op. cit.*, p. 153.

<sup>20</sup> ROJAS, Sergio. *Imaginar la materia... Op. cit.*, p. 301.

<sup>21</sup> DONOSO, Jaime. *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Universidad Católica de Chile. 2000. p. 120.

Contextualizado de esta manera el fenómeno musical, no es posible hablar de ‘lenguaje’ al referirnos a música. Si bien es común el uso del término al describir, por ejemplo, el ‘lenguaje musical’ utilizado en una obra en particular, e incluso llegando a ser éste el título de cursos universitarios que tienen como fin la entrega de las herramientas técnico musicales necesarias para la interpretación musical, se produce una ‘confusión’ según Adorno, ya que la música no es un lenguaje. La razón fundamental que apoya esta afirmación es la imposibilidad de univocidad de significado que la música posee. “Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación”<sup>22</sup>. El hecho de que la música no constituya un lenguaje, no implica que sea un arte desprovisto de significado. “Se podría decir que la semántica de que hace gala la música es *contextual* y verificable a posterior; únicamente en un complejo sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado.”<sup>23</sup> En la música, no se está frente a puros fenómenos acústicos desligados de toda carga semántica, sino que la música “(...) una y otra vez anuncia que significa y que seguro que significa. Sólo que la intención al mismo tiempo está siempre velada.”<sup>24</sup>

Tanto lenguaje como música son sistemas significantes. “Si es verdad que la música es una parte de la Cultura, es muy necesario que podamos considerarla de alguna forma como un sistema signifiante -donde reinen las relaciones entre signifiante y significado- que simbolice a su manera los grandes temas de la Cultura, la relación con el otro, con la naturaleza, con la muerte, con el deseo.”<sup>25</sup> Es fundamental reconocer en la música la posibilidad de transmisión de un significado, por más que éste, como lo afirma Adorno, este siempre velado. “Todos los que le han reconocido a la música un valor puramente fónico, de abstracto arabesco, le han reconocido también siempre, por vía indirecta, de un modo u otro, un significado.”<sup>26</sup> Asumir la música no como un lenguaje, ya que tal posibilidad no existe, sino que como un sistema que posee un signifiante y un significado, y que por lo tanto comprende una lingüística y una sintaxis, es reconocer en ella la capacidad de transmitir un contenido: “Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza. La síntesis de tal trascendencia del singular musical es el ‘contenido’; lo que sucede en la música.”<sup>27</sup>

Para Nattiez, la diferencia entre ambos sistemas radica en que mientras el lenguaje es “lo sonoro organizado y reconocido por una cultura, (...) ya que la materia fónica que constituye la

---

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música. Op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje... Op. cit.*, p. 63.

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música. Op. cit.*, p. 27.

<sup>25</sup> RUWET, Nicolas. “Función de la palabra...” *Op. cit.*, p. 66.

<sup>26</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje... Op. cit.*, p. 61.

<sup>27</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música. Op. cit.*, p. 30.

base del lenguaje pone de relieve igualmente lo sonoro”, la música es “lo sonoro organizado y reconocido por una cultura, pero cuya dimensión semántica, denotativa o afectiva, no está organizada sintácticamente según las reglas del sistema de referencia.”<sup>28</sup>

Ésta es una diferencia fundamental existente entre el lenguaje y la música. La condición de ésta última de ser un arte que significa, pero con la salvedad de permitir múltiples lecturas, hace aflorar el carácter enigmático de la música como obra de arte. Por su parte, el lenguaje es poseedor del poderío de la univocidad. Ambos elementos poseen un contenido, pero en uno y otro se transmiten con distinto grado de efectividad. Al mismo tiempo, los propios contenidos son de naturaleza distinta, ya que mientras el lenguaje remite a contenidos que están fuera de él, trayéndolos a escena mediante las palabras, el contenido de la música remite por un lado a sí misma, a su estructura, a los elementos ‘idiomáticos’ (permítaseme utilizar un término propio del lenguaje para graficar el concepto), y por otro, como ocurre también en el lenguaje, a contenidos que representan una realidad que está fuera de ella, imaginaria, y que existe gracias a que la música la hace aflorar. En este punto ambos elementos se asemejan, ya que para los dos es imposible representar la realidad, solo dan cuenta de ella, ocupan su lugar, pero en ningún caso son la realidad en sí.

El significado musical está en todo momento presente, y al mismo tiempo ausente. Presente porque da cuenta de sí misma, de su manera de estructurarse como obra. Todo el tiempo está diciendo ‘yo soy esto’ en cuanto a fenómeno acústico, pero a su vez todo el tiempo está ocultando la realidad de la cual está ocupando su lugar. Aquí nacen entonces las múltiples interpretaciones posibles que tiene la música, ya que se ven afectadas por las características subjetivas de cada auditor. Cada sujeto al enfrentarse a una música determinada realiza una ‘lectura’ personal del fenómeno sonoro al cual está enfrentado. Aquí caben elementos biográficos de la persona, características culturales, nivel de cercanía con los componentes musicales que hacen parte de ella, conocimiento de técnicas y sistemas utilizados en la obra en cuestión, etc. En ningún caso dos sujetos van a ‘leer’ de la misma manera una obra musical, es imposible justamente porque las características de ésta hacen imposible el transmitir un significado unívoco. Podrán quizá comprender objetivamente los modos de construcción de la música, pero no podrán acceder unívocamente a un significado conceptual, porque simplemente esta posibilidad no existe.

En este sentido, Fubini critica los intentos de Deryck Cooke de “evidenciar los núcleos significativos y los vocablos del lenguaje musical”<sup>29</sup>, afirmando que “sostener que cierto módulo

---

<sup>28</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Relato literario...” *Op. cit.*, p. 138.

<sup>29</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje...* *Op. cit.*, p. 61.

armónico tenga un significado unívoco y predeterminado dentro de toda la historia de la música y que el propio músico pueda usarlo como un vocablo -del mismo modo que en el lenguaje común *casa* significa *casa* y *árbol* significa *árbol*-, es indiscutiblemente un error.”<sup>30</sup>

Ruwet<sup>31</sup> - refiriéndose no necesariamente a la música contemporánea - aclara dos puntos fundamentales: el uso de la voz en música hace presente al lenguaje como sistema, y no sería necesaria la comprensibilidad del texto para que el lenguaje de todas maneras se constituyera como tal. Esto último resulta fundamental, ya que en numerosas obras de música contemporánea existe una gran dificultad de comprender el texto, por ejemplo en *Secuencia III* de Berio, que si bien presenta un texto, por medio de la audición resulta prácticamente imposible comprenderlo. Así la cuestión, en música vocal estaríamos ante todo evento en presencia de ambos sistemas. En ningún caso uno de ellos dos es absorbido por el otro haciéndolo desaparecer. De esta manera se descarta la idea de que el texto es absorbido por la música o viceversa, como bien lo aclara Ruwet al rebatir la tesis de Boris de Schloezer de que “el problema no puede ser atajado más que por la asimilación completa de uno de los dos sistemas por el otro”<sup>32</sup>, sosteniendo que “no hay ningún sentido preciso en la afirmación de que el texto, en una obra vocal, ha sido absorbido por la música, y que las palabras no tienen más significado que el que les confiere la música.”<sup>33</sup> Al estar ante todo evento en presencia de ambos sistemas, considero oportuno el preguntarse acerca del estado del vínculo entre música y palabra en música vocal contemporánea, y sobre la condición de género artístico que las obras que lo componen han hecho reflexionar y replantear. ¿Dónde se desarrolla la relación?, ¿en el campo de la música?, ¿en el literario?, ¿se generaría, como producto del vínculo en la práctica contemporánea, un tercer género artístico, propio de la relación?

Teniendo claro que en música vocal (que incorpore necesariamente un elemento literario) siempre estamos en presencia de ambos sistemas, sería posible observar que en este tipo de obras ambos elementos se trasladan a un espacio de convivencia intermedio, y sería allí donde desarrollan su relación. Este lugar intermedio estaría dado por la relevancia que en el arte actual toma la materia, el significante. Se confunden los límites del signo<sup>34</sup>, y se hace más complejo

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>31</sup> RUWET, Nicolas. “Función de la palabra...” *Op. cit.*, p. 75; “(...) en la medida en que la voz es para el hombre, ante todo, el órgano de la palabra, desde el momento en que interviene en la música, hace presente al lenguaje como tal, y esto incluso si el canto se emancipa en puros melismas, incluso si el texto se hace completamente incomprensible”.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>34</sup> SCHAFF, Adam. *Ensayos sobre filosofía...* *Op. cit.*, pp. 33-34; “Todo objeto material o sus características, así como todo acontecimiento material, se convierten en signo cuando, dentro de la comunicación interhumana –en el marco del lenguaje admitido por los interlocutores- sirven para la comunicación de una



determinar hasta dónde llega el significante y donde comienza el significado. En el caso de la música vocal, estos límites se hacen difusos ya que nos enfrentamos a significantes de distintas naturalezas que significan cuestiones distintas. Esto haría surgir en esa nubosidad la posibilidad de hacer de los significantes de cada elemento uno solo, gracias a la complejidad de percibirlos por separado, permitiendo así el surgimiento de un ‘otro’ significante que contiene un ‘otro’ significado.

Si bien la música no es un lenguaje, comparte con éste características como la sintaxis. “La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido.”<sup>35</sup> La música también conoce de frases, de períodos, de puntuaciones. “La organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos.”<sup>36</sup> El esquema formal de una música tiene una ordenación sintáctica, sus partes no son *a priori*. “Si intentamos hablar de relato musical, es a causa de la existencia de esta dimensión sintáctica y temporal de la música.”<sup>37</sup> La posibilidad de concebir un relato tanto en lenguaje como en música, se debe a que en ambos se hace presente una forma de sintaxis.

## 2.2. Características materiales

El hecho de que la música tenga como medio material el sonido, hace que en su recepción actúe un sentido distinto de la vista, como es el oído. Esto aleja a la música de las artes figurativas, las cuales están condicionadas a la representación sensible de elementos ajenos a la obra misma. El signo externo de la música: el sonido, para Hegel no es más que un medio de transmisión, debido a su característica fugitiva: desaparece en el instante inmediatamente posterior a su aparición. De esta manera, “los sonidos solo resuenan en las profundidades del alma enmudecida, conmovida hasta en lo más íntimo de su ser.”<sup>38</sup> Esto hace diferente a la música de las demás artes, ya que justamente le es extraña la configuración de objetos, imágenes o pensamientos dirigidos a la vista o la imaginación. Por el contrario, la música centra su trabajo en la expresión de la interioridad, dirigida a la interioridad misma.

En pleno siglo XX, Pierre Schaeffer da cuenta del objeto sonoro como la materia de la música. Desde la perspectiva de Schaeffer, el objeto sonoro “(...) aparece cuando llevo a cabo a la

---

idea sobre la realidad, es decir, sobre el mundo exterior o sobre las experiencias (de tipo emocional, estético o del que se quiera) de uno de los dos interlocutores.”

<sup>35</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música*. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje...* *Op. cit.*, p. 62.

<sup>37</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Relato literario...” *Op. cit.*, p. 139.

<sup>38</sup> HEGEL, George. *Estética. Sistema de las Artes*. Buenos Aires: Libertador. 2006. p. 298.

vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico.”<sup>39</sup>

La concepción schafferiana pone el énfasis en que el sonido es el fin en sí mismo de la música. Se deja a un lado la intención de acceder a alguna otra realidad por medio del sonido y éste es atendido “como materia cero y objeto a tratar.”<sup>40</sup> A diferencia de Hegel, Schaeffer estudia el sonido no desde una perspectiva filosófica, sino que lo hace desde sus cualidades físicas, desde la acústica. Despoja al sonido de las vestiduras del ente emisor, y fija su atención en los parámetros que constituyen al sonido, y en cómo estos parámetros hacen parte de la obra musical.

Tanto en Hegel como en Schaeffer, salvando las distancias, se encuentra la idea de que “la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia.”<sup>41</sup> En la música, no queda ningún resto de materia que de cuenta de que se ha tenido tal experiencia, de ahí el rol fundamental que juega el sonido, y su característica autoaniquiladora -desaparece en el momento inmediatamente posterior a su aparición- en la experiencia musical.

Para Adorno, lo esencial en todo arte es el material. De esta manera es que, debido a la transformación histórica mediante la técnica, se llegue en el siglo XX, a centrar la atención en el sonido como materia de la música. De todas maneras, “el compositor no tiene el poder de hacer olvidar las implicaciones históricas del material. Al prohibir como tabú la armonía de la tríada, la libre atonalidad había extendido la disonancia universalmente en la música. Ya no había más que disonancias.”<sup>42</sup> Esto muestra que aún cuando se ha abandonado la tonalidad, el parámetro altura no deja de ser gravitante en la música del siglo XX. La altura es uno de los parámetros que serán problematizados en la transformación histórica del material. Los otros serán las duraciones, el timbre, las intensidades, las articulaciones, las texturas, el registro. El trabajo, durante el siglo XX, sobre cada uno de ellos, constituye las bases de la “nueva música”.

Las características materiales son una diferencia fundamental entre música y palabra, pero al mismo tiempo, los hace semejantes. Mientras el lenguaje es un sistema que posee una

---

<sup>39</sup> SHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza. 2003. p. 163.

<sup>40</sup> BARBER, Llorenç. “Cage o el silbo vulnerado”; En: *Revista Arte y Parte* N° 41, 2002, p. 30.

<sup>41</sup> ROJAS, Sergio. *Imaginar la materia...* *Op. cit.*, p. 285.

<sup>42</sup> ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal. 2003. p. 80.

doble articulación, compuesto por el monema y el fonema<sup>43</sup>, la música por su parte está constituida exclusivamente por fonemas. El monema hace presente en el lenguaje el *logos*, el concepto, que viene a ser lo que le otorga su cualidad de univocidad de significado, distanciándose de esa manera de la vaguedad de la música al intentar comunicar un significado cualquiera.

Tanto el lenguaje como la música necesitan del fonema para ser tales. El monema del lenguaje simplemente no podría cobrar vida si es que el fonema no le aporta el elemento sonoro que lo hace existir. Aquí entonces encontramos una de las principales semejanzas entre música y lenguaje. Ambos, para existir, necesitan imperiosamente del fonema. Este elemento de características acústicas se hace presente en ambos sistemas, si bien con dispar grado de importancia, ya que mientras en la música es el cien por ciento de la materia prima de ésta, en el lenguaje comparte por igual con el monema la responsabilidad de constituirlo como tal.

Es en esta distancia y semejanza en cuanto al material, en donde se establece la posibilidad de considerar la obra de arte musical en donde participa un elemento literario, como una obra que ocurre en un terreno distinto al de la música y al de la poesía. Se establece una relación de elementos que da lugar a una obra interfonética.<sup>44</sup>

¿No es acaso posible lograr percibir que la convivencia de estos elementos ocurre en un terreno intermedio, distinto de donde provienen cada uno de los dos que lo conforman, en donde los significantes se interrelacionan logrando un significado propio de la relación, el cual no se encuentra en cada uno de ellos por separado? Lo complejo del problema surge justamente en la interrelación de significantes de diversas características, haciendo del significado algo menos unívoco de lo que es en el caso del puro lenguaje significativo.

Esta interrelación de significantes está conformada por dos elementos distintos: logogénicos y fonogénicos. Mientras el significante logogénico aporta el concepto, y por ende, la univocidad de significado, el fonogénico pone al servicio de la obra su cualidad material, haciendo del significado resultante algo más equívoco de lo que lo es en el caso de la poesía, y más claro y menos equívoco de lo que lo es en el caso de la música. Tanto poesía como música dejan de lado parte de sus principales características como sistemas simbólicos puros, para dar lugar a un intersistema exclusivo de la relación en cuestión.

---

<sup>43</sup> Ver, SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada. 1945. pp. 65 - 75; Monema: Unidad de sentido básica; Fonema: Unidad sonora básica.

<sup>44</sup> Ver, DÍAZ, Rafael. *Música y Lenguaje...* *Op. cit.*, p. 77; Interfonético: Fonemas de distintos sistemas simbólicos.

Planteo un nombre tentativo para el género que es el de “Puesta en música de poesía”. Con este nombre se quiere dar a entender que no se trata ni de la musicalización de un poema, ni de la ilustración de la música al estilo de los madrigales renacentistas o de los poemas sinfónicos del siglo XIX, sino que estaríamos frente a un género distinto a los anteriores en donde la preocupación está en hacer de la interrelación de elementos lo más equitativa posible, con el objetivo de dar un lugar de importancia en la obra a todos los materiales que hacen parte de ella y que en conjunto se refieren a un significado unívoco y equívoco a la vez.

El poema posee una entonación y una rítmica propia, por lo que “el canto implica un traslado de las sonoridades del poema sobre intervalos y en una rítmica que se apartan fundamentalmente de los intervalos y de la rítmica hablada; no es poder de dicción aumentado, es transmutación (...) Sin duda, el poeta no reconocerá de entrada su texto así tratado, pues no lo escribió con esa finalidad; hasta sus sonoridades le resultarán extrañas y ajenas, porque se insertan sobre un soporte no previsible y no previsto por él; pero en el mejor de los casos y teniendo en cuenta la autonomía siempre existente de su poema, reconocerá que si debía haber alguna intervención en él, tenía que ser necesariamente ésta.”<sup>45</sup> Los fonemas de las palabras que conforman el poema se ven complementados por las características acústicas del fonema musical. Allí es cuando ocurre la transmutación de la que habla Boulez. Las características sonoras originales del poema se ven transformadas por la presencia de los parámetros sonoros de la música, haciendo del resultado algo distinto de lo que lo era en su sistema de procedencia. Se produce entonces una complementación de los significantes, que arroja como resultado un significante propio de la relación como lo es la voz cantada.

Al tener a la voz cantada como significante de la puesta en música de poesía, no se puede pasar por alto “el soporte de la palabra; parece ser imposible ver en la voz un instrumento como los otros.”<sup>46</sup> Esta imposibilidad radica en que “la voz, cuando se la quiere utilizar, obliga pronto a la articulación; la mera vocalización cansa bastante rápido, pues cada uno la siente, aunque sea inconscientemente, como una utilización bastante sumaria, con seguridad incompleta, del aparato vocal, capaz de proezas más refinadas.”<sup>47</sup>

La participación de la voz en la música hace que entren en juego en la obra “todos los medios vocales, y de estas diversas particularidades en la emisión depende la transmisión, la inteligibilidad más o menos directa del texto.”<sup>48</sup> Cuando un poema es puesto en música, ambos sistemas se fusionan produciendo una obra interfonética, en la cual los significantes de cada uno

---

<sup>45</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de...* *Op. cit.*, p. 155.

<sup>46</sup> RUWET, Nicolas. “Función de la palabra...” *Op. cit.*, p. 75.

<sup>47</sup> *Ibidem.*, p. 161.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 155.

de los sistemas se fusionan, produciendo un nuevo significante: la voz cantada. El significado de esta obra interfonética, será por un lado el que transmita el concepto aportado por la palabra, y por otro, la señal equívoca que otorgue el fenómeno sonoro, que como ya ha sido mencionado anteriormente, da cuenta principalmente de sus procedimientos y de su manera de construirse en el tiempo.

### **2.3. El tiempo como elemento estructurador**

El sonido es una materia en movimiento. El tiempo es el elemento sobre el cual la música ocurre y es entendida.

En la música hasta el siglo XIX, “el tiempo se cuaja, se inmoviliza en su flujo, dentro de una determinada estructura formal cuyos nexos lingüísticos crean un todo orgánico; la percepción de esta música acontece en el tiempo, pero en un tiempo en que todo se halla en una relación de copresencia como ocurre en el espacio, un tiempo en que todo es, en buena medida, previsible, y en que las esperas, las suspensiones, las incertidumbres son, antes o después, recompensadas o resueltas.”<sup>49</sup> Aquí Fubini resalta el carácter preconcebido, en cuanto a la forma, que posee la música antes del siglo XX. Allí el tiempo no era considerado más que como la linealidad en que la música ocurría. Los compositores contaban con ciertos modelos formales donde circunscribir su música, dando por descontado este parámetro. Esto, en el siglo XX, se constituye en un problema central.

La materia de la música, el sonido, “en lugar de inmovilizarse y fingir formas extensas, en lugar de ofrecer un cuadro variado de objetos yuxtapuestos y diseminados por el espacio, pertenece al dominio ideal del tiempo.”<sup>50</sup> He aquí una característica fundamental del sonido, y por tanto de la música, y que la diferencia de otras artes. La materia de la música ocurre, transcurre, en el tiempo. La única constancia que podemos tener del sonido es en el momento mismo de su presencia, ya que se hace patente en la espacio-temporalidad. Cuando este sonido deviene en silencio, no queda una piedra, una tela, una madera, un cuerpo, que nos confirme que algún sonido estuvo allí presente.

El aspecto temporal de la música fue tratado, hasta el siglo XIX, de manera superficial en cuanto existían formas lineales ya probadas, las que se constituían en los límites estructurales de las obras musicales. Recién “con Debussy surge una nueva clase de discurso musical, o mejor aún, la primera tentativa para que la música deje de concebirse como discurso lineal y rectilíneo,

---

<sup>49</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje...* Op. cit., p. 137.

<sup>50</sup> HEGEL, George. *Estética...* Op. cit., p. 298.

lo que se consigue gracias a la copresencia de varias sucesiones temporales, mediante el rechazo de las formas preestablecidas, la búsqueda de asimetrías y la atomización de la sustancia temática.”<sup>51</sup> Lo que Fubini observa en Debussy como una tentativa, es lo que, avanzado el siglo XX, se constituirá como la práctica habitual por parte de los compositores. Constantemente se cuestionaron las formas heredadas de la tradición romántica, y se buscaron nuevas posibilidades de organizar el material sonoro en el tiempo. Esto dio lugar a múltiples y *sui generis* nuevas estructuras formales, como es el caso de Satie y sus “*Trois Morceaux en forme de poire*”<sup>52</sup>. Más adelante se experimentó de diversas maneras con el aspecto temporal en la música: la simultaneidad de diversas temporalidades; las micro formas; las macro formas; modulación métrica; entre otros procedimientos.

Aquí lo sustancial radica en que los músicos toman conciencia de que el significante de la música es una materialidad que no es inmune al aspecto temporal. Todo lo contrario, el sonido, y por tanto la música, se constituyen en el tiempo. El tiempo es a la música lo que la tela es a la pintura, lo que el escenario es al teatro. El tiempo es el vacío que la música debe llenar, aunque no necesariamente en forma completa.

Para Cage, las partes de una composición están definidas por las *time lengths*<sup>53</sup>. “Cuando el énfasis compositivo se pone no en el sonar sino en las *time lengths*, en las duraciones, no sólo la armonía queda reducida a accidente sino también el compás o el ritmo (...) una música de duraciones va a hermanar mediante sus medidas y proporciones lo sonoro con lo no sonoro.”<sup>54</sup> Este es un ejemplo de una de las nuevas concepciones acerca del papel que ocupa el tiempo en la música del siglo XX, siendo Cage quizá, el mayor representante de los importantes alcances que tendría el papel protagónico que toma el tiempo en la música contemporánea.

“La doctrina tradicional de las formas musicales conoce la frase, el sintagma, el período, la puntuación; pregunta, exclamación, oraciones subordinadas se hallan por todas partes.”<sup>55</sup> Lo que sucedería en la nueva música es que se abandona la costumbre tradicional de las repeticiones y variaciones. Esto no significa que no ocurran, claro que se encuentran ejemplos de ellas, pero ya no constituyen una condición *a priori* de toda forma musical. Ahora es posible estar frente a una música que no presente ningún tipo de recurrencias. “La obra ya no es esa arquitectura dirigida que va desde un ‘comienzo’ a un ‘fin’, a través de ciertas peripecias: han sido

---

<sup>51</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje...* *Op. cit.*, p. 137.

<sup>52</sup> Trad.: “Tres fragmentos en forma de Pera”

<sup>53</sup> Trad.: Longitudes de tiempo.

<sup>54</sup> BARBER, Llorenç. “Cage...” *Op. cit.*, p. 28.

<sup>55</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música.* *Op. cit.*, p. 25.

anestesiadas voluntariamente las fronteras, el tiempo de audición se vuelve no direccional - burbujas de tiempo, si se quiere-.”<sup>56</sup>

Tanto música como palabra son afectadas por el tiempo, aunque con distinto grado de importancia. Ambas manifestaciones ocurren en el tiempo, en ningún caso estamos ante sistemas simbólicos estáticos e inmunes al factor tiempo, sino que para los dos el tiempo se convierte en una condición básica para conformarse como tales.

El tiempo se hace presente en uno y otro ya que ambos sistemas utilizan el sonido. Ahora bien, existen diferencias entre el empleo musical y el empleo para-lingüístico del sonido, “precisamente porque la música no reduce el sonido a la condición de simple instrumento, sino que, por el contrario, al considerarlo como su propio elemento, lo trata como a un fin.”<sup>57</sup> De esta manera, es posible reconocer que el tiempo no tiene el mismo grado de importancia en música que en poesía.

En el caso de la música, la materia de ésta, el sonido, “transcurre y por lo tanto se despliega en una suerte de forma ‘narrativa’ en la medida en que la ilación entre las unidades que lo constituyen se han articulado secuencialmente en la subjetividad del que escucha.”<sup>58</sup> Aquí es fundamental, en el fenómeno musical, la participación del auditor, ya que “es el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar.”<sup>59</sup>

El tiempo, debido a las características del material que constituye la música, se transforma en el soporte del sistema, y las alteraciones y modificaciones de los elementos constitutivos de una música particular en el tiempo afectan de tal manera a la obra que incluso puede que se transforme en otra música. La importancia tan grande del tiempo en la música radica en que sobre él se constituye la forma de la obra, es decir, la obra se edifica sobre el tiempo. Es por eso que hasta la más mínima variación temporal de los elementos internos de la música tienen tan gran repercusión en ella. El tiempo en la música afecta directamente a la percepción de quien escucha, y se transforma en un elemento absolutamente relativo ya que lo objetivo del tiempo cronológico se ve alterado por lo subjetivo del tiempo musical. Mientras transcurre la obra, el tiempo subjetivo que la música impone ocupa el rol que naturalmente debería desarrollar el tiempo cronológico. Muy distinta es una música de un minuto cronológico a *tempo* Negra = 180 con pulsación de semicorchea, que otra música de la misma duración cronológica pero con un *tempo* de Negra = 40 y pulsación blanca. En ambas, la cantidad de

---

<sup>56</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de...* *Op. cit.*, p. 153.

<sup>57</sup> HEGEL, George. *Estética...* *Op. cit.*, p. 305.

<sup>58</sup> ROJAS, Sergio. *Imaginar la materia...* *Op. cit.*, p. 294.

<sup>59</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Relato literario...” *Op.cit.*, p. 139.

información en muy distinta y hacen del tiempo algo relativo, ya que lo cronológico queda en segundo plano frente al poderoso efecto del tiempo subjetivo de la música.

La forma de la música se constituye en el tiempo, y por lo tanto también es afectada por cambios internos de las secciones, o del orden de los elementos que hacen parte de ella. Muy distinto sería escuchar una música con un Tema A que en otra versión aparece en el lugar de B, y B en el lugar de A. Esta simple modificación ya afecta de gran manera a la obra y hace de ella algo muy distinto, ya que afecta su estructura, y por ende, la percepción del auditor varía.

Por su parte la poesía, que al igual que la música tiene un significante sonoro, ocurre en el tiempo cuando es recitada. La variable temporal incide en el comportamiento del sonido-palabra, en cuanto ésta puede transitar desde el recitado claramente decodificable semánticamente, hasta el rápido susurro que vuelve la palabra en una banda de sonido ininteligible (Ej: *Los Pequeños Cantos*, cc. 6 - 21). De la melodía al gesto, de lo inteligible a lo ininteligible.

Otro factor de variación del significado del poema, ocurre en el caso de que se altere la forma del poema tal como puede ocurrir en música. Si A ocupa el lugar de B y viceversa, probablemente estaríamos ante otro poema.



### 3. PERSPECTIVA HISTÓRICA: TRES CASOS PARADIGMÁTICOS DE MÚSICA VOCAL DEL SIGLO XX

Una vez que la música tomó conciencia de sus características materiales, e hizo del trabajo sobre el sonido una preocupación central en sus obras, los compositores comenzaron a experimentar con nuevas técnicas de emisión de sonido, tanto instrumental como vocal; nuevas posibilidades de combinación de alturas, fuera de las reglas de la tonalidad; nuevas complejidades rítmicas; formaciones instrumentales particulares.

En lo que respecta a la música vocal, se produjeron importantes experimentaciones tanto técnicas como estéticas, que buscaron expandir las capacidades expresivas acostumbradas para la música vocal, haciendo del género algo distinto de lo que fue hasta el romanticismo, en donde por medio de la música se buscaba reafirmar el sentimiento expresado por el texto. Existía hasta el siglo XIX, en la música vocal, una marcada frontera entre lo que era la voz cantada y el acompañamiento instrumental. La voz debía estar en primer plano, privilegiando el entendimiento del texto. Y los instrumentos, ya sean la orquesta, el piano, o un grupo de cámara, quedaban relegados a un segundo plano, tanto en intensidad como en las características del material utilizado. La voz presentaba el material temático, y los instrumentos sostenían la armonía. Este uso predominó en la música de tradición escrita por prácticamente un siglo y medio, desde el *rococó* hasta el posromanticismo. Esta textura fue lo que se conoció como melodía acompañada.

Ya se mencionó anteriormente que la superación de las reglas de la tonalidad se produjo por una creciente tendencia contrapuntística, en donde cada voz era independiente del resto, lo que hizo que la tonalidad no fuera capaz de sostener en sí misma las expansiones del sistema. Con la vuelta hacia las texturas polifónicas, la música vocal en el siglo XX experimentó un cambio en el tratamiento de sus componentes. El protagonismo ahora era compartido por la voz cantada y los instrumentos.

Si es posible encontrar un elemento que caracterice a la música del siglo XX, éste es la enorme cantidad de tendencias estéticas y técnicas que florecieron. Cada compositor experimentó un estilo propio, con unas reglas y principios particulares.<sup>60</sup> En este contexto, la música vocal encontró múltiples posibilidades de tratamiento. En las formas de emisión vocal, en la inteligibilidad del texto, en el uso de los instrumentos, cada músico determinó las maneras de

---

<sup>60</sup> TOSI, Daniel. “Nuevas perspectivas de 1945 a la actualidad”; En: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa. 1997. p. 797; “Agrupamos las partituras creadas desde hace cuarenta años bajo la denominación de ‘música contemporánea’. Pero, si prestamos atención a sus características, descubriremos una falta total de unidad. Los músicos escriben o hablan en lenguajes diferentes.”

hacerlos partícipes de la obra. Incluso, en varios casos, un mismo compositor experimentó métodos distintos en una obra y otra. Esto responde a que la música en el siglo XX fue un terreno tan rico en exploraciones en cuanto a los recursos utilizados, que muchas de las técnicas que nacieron durante ese período no fueron satisfactorias y se abandonaron prontamente, algunas llegando a ser usadas en tan solo una obra.

Entre 1910, particularmente con el trabajo de Schoenberg, y 1970, con compositores como Berio y Ligeti, nacieron novedosas técnicas para el uso de la voz en música. Es decir, en aproximadamente sesenta años, se avanzó técnicamente mucho más que lo que se hizo en los cuatrocientos años precedentes. No deja de ser proporcionalmente muy importante lo desarrollado en esos años del siglo XX. Desde la década del setenta hasta nuestros días, lo que ha ocurrido es que más que seguir indagando en nuevas técnicas, se han descartado aquellas que no resultaron interesantes o útiles, y se han perfeccionado aquellas que para los compositores actuales han resultado interesantes. Esto no ha sido más que un proceso de selección natural.

Una síntesis que arrojan los distintos procedimientos técnicos aportados por la música vocal del siglo XX, es que la voz ya no se utilizó únicamente como la encargada de cantar un texto determinado, sino que se exploró en el uso de la voz como un instrumento musical más. Hasta el siglo XIX, la voz estaba amarrada a la inteligibilidad de texto que cantaba, por lo cual no debía superar ciertos límites técnicos que pusieran en peligro la comprensión del texto. Los avances estéticos del siglo XX permitieron que ya no fuera imprescindible comprender el texto cantado, lo que otorgó a la voz la posibilidad de expandir sus capacidades técnicas, acercándose a las posibilidades de un instrumento musical cualquiera. De allí que se utilizaran saltos interválicos antes impensados, registros extremos, rítmicas complejas, timbres particulares, sonidos no vocálicos. Aún así, la presencia de un texto se mantuvo en la mayoría de las obras vocales, debido a que se siguió considerando demasiado primario, tanto a nivel técnico como estético, el utilizar la voz como mera vocalización. Claro que ahora la comprensión del texto ya no estaba asegurada.

En este desarrollo, la voz utilizada como instrumento musical tuvo diversas manifestaciones: voz e instrumentos; voz *a capella*; coral. Estas tres posibilidades, no exclusivas de la música del siglo XX, pero sí replanteadas durante ese período, serán analizadas a continuación, por medio del estudio de tres obras significativas dentro de la producción musical del siglo XX. Me refiero a las obras *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg; *Secuencia III* (1966) de Luciano Berio; y *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti. Cada una de ellas es representativa de una de las posibilidades de utilización de la voz en la música vocal, que considero relevantes en el siglo XX. El estudio sobre cada obra estará enfocado por un lado en la

utilización técnica de la voz, y por otro, en la manera de interrelacionarse con el elemento extra musical: la palabra.

### 3.1. El 'hablar cantado' en *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg

La obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, tanto por su fecha de composición, 1912, como por su estética, es catalogada como una obra expresionista. “El expresionismo musical no surge como una reacción contra lo que le precede; representa, por el contrario, la exacerbación de ciertos elementos que el romanticismo presentaba en germen y que el posromanticismo había acentuado.”<sup>61</sup> De esta manera, en el período en que compuso esta obra, Schoenberg se encontraba, por un lado, aún atado a la tradición, en cuanto al tratamiento de las formas y los recursos rítmico melódicos utilizados; y por otro, estableciendo lo que serían las bases para el sistema dodecafónico que recién vería la luz diez años más adelante. La etapa en que fue compuesto el *Pierrot Lunaire*, se reconoce como la segunda etapa en la vida de Schoenberg. La primera había sido una posromántica, en donde la tonalidad se presentaba de manera libre. La segunda es la etapa expresionista, en donde trabaja a partir de la atonalidad. Y la tercera es la serialista, a partir de 1922.

“El expresionismo subraya la atmósfera subjetiva a través del culto a un yo hipertrofiado, cuya insatisfacción radical respecto al mundo circundante y a las normas existentes se traduce en arrebatos de rebeldía, en tensiones perpetuas, en una propensión de la anarquía y en una atmósfera febril que a menudo desemboca en lo lúgubre, lo morboso y lo decadente.”<sup>62</sup> Esta definición de los elementos característicos del expresionismo musical, describe de muy clara manera la estética presente en *Pierrot Lunaire*. Lo que allí se encuentra, tanto a nivel del texto poético, como del tratamiento técnico musical, es esa centralidad en un yo sufriente, insatisfecho en todo momento.

Una de las grandes críticas que se le realiza a Schoenberg, es que si bien formuló las bases de lo que sería la nueva música del siglo XX, él mismo se mantuvo bajo las formas y procedimientos heredados del siglo XIX. Es posible observar en la obra de Schoenberg, y en particular en *Pierrot Lunaire*, una transición entre lo que fue la música hasta el posromanticismo y lo que sería la nueva música. Las fronteras entre una y otra música son más que difusas. El período que contempla esta transición es de aproximadamente veinte años (1905 a 1925), y es

---

<sup>61</sup> CUT, Serge. “La música moderna de 1900 a 1945”; En: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa. 1997. p. 746.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 746 - 747.

justamente en esos años en donde Schoenberg compuso gran parte de su catálogo. Por una parte, con Schoenberg se termina de extinguir la tonalidad, y por otra, se sientan las bases para el desarrollo de la nueva música: el serialismo.

*Pierrot Lunaire* es una obra conformada por veintiuna piezas breves, en donde se ponen en música 21 poemas de Albert Giraud. Las piezas se agrupan en tres grupos de siete. “Cada una de estas tres partes es un todo, tajantemente separado, que se cierra con una pieza de carácter fuertemente marcado”.<sup>63</sup> La segmentación de la obra en tres partes es herencia de los ciclos de *lieder* propios del romanticismo.

Una novedad con respecto a los ciclos de canciones románticas, es que el piano no se encuentra solo, sino que comparte la plantilla instrumental con un grupo de cámara que implica la participación de otros 4 intérpretes además de la cantante y el propio pianista: flauta y picollo, clarinete y clarinete bajo, violín y viola, y violoncello. La formación instrumental no permanece idéntica entre una pieza y otra, sino que es variada, llegando a utilizar el total de los instrumentos en la última pieza, y por el otro lado, un instrumento único como la flauta en la 7ª pieza. “Cada pieza atrae la atención sobre un color particular, sobre una combinación especial.”<sup>64</sup>

En cuanto al uso de la voz, el *Pierrot Lunaire* tiene una característica que lo ha hecho particularmente reconocible. Me refiero al *Sprechgesang*<sup>65</sup>. “Impulsado por un deseo de exactitud muy comprensible, se resolvió por una notación de la voz hablada exactamente similar a la de la voz cantada: sin embargo, cada nota está afectada por una cruz que indica, convencionalmente, su característica de *Sprechstimme*.”<sup>66</sup> La técnica utilizada por Schoenberg busca producir un recitado-cantado con alturas aproximadas y ritmos exactos. Para lograrlo, procura que a cada altura afectada por una cruz (indicativo del *Sprechgesang*) se llegue por medio de un portamento y se salga de ella de la misma manera. Mientras que las escasas notas asignadas a la voz que no poseen la cruz, son interpretadas como alturas justas.

De esta técnica resulta una forma de emisión de sonido vocal, muy avanzada para la época, que se encuentra a medio camino entre el hablar y el cantar.

La técnica vocal utilizada por Schoenberg en esta pieza, da cuenta del carácter teatral y escénico de la obra. De hecho, las primeras presentaciones fueron realizadas con la cantante personificada de *Pierrot*, y los instrumentistas ocultos tras un biombo. Con esto se buscaba realzar el carácter representativo de la obra, dando lugar a la expresión de los sentimientos del protagonista de los poemas. Hoy en día, *Pierrot Lunaire* se interpreta como una obra de cámara,

---

<sup>63</sup> BOULEZ, Pierre. *Puntos de... Op. cit.*, p. 324.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>65</sup> Trad.: Hablar cantado

<sup>66</sup> *Ibidem.*, *Op. cit.*, p. 326.

dejando de lado lo que de ‘espectáculo’ pudo tener en un comienzo, y destacando la textura polifónica entre la voz y los distintos instrumentos, procedimiento que prima en gran parte de la obra.

Existen múltiples interpretaciones acerca de las intenciones de Schoenberg al recurrir a este recurso vocal, algunas de las cuales se refieren a la de dotar a la obra de un carácter oscuro, o ridículo, o incluso las hay las que la identifican como un carácter de *cabaret*. Más allá de hacer caso de estas hipótesis, resulta relevante destacar que la forma de emisión vocal aquí empleada fue uno de los primeros avances técnicos en el uso de la voz, que permitieron el posterior desarrollo de la voz como un instrumento musical capaz de técnicas de emisión antes impensadas. El *Sprechgesang*, a futuro, posibilitó la utilización de la voz más allá del canto, incorporando técnicas vocales que emitieran sonidos no necesariamente vinculados a la palabra, liberando así a la voz de la necesidad de contar con un texto al hacerse presente en una obra musical. Ligeti en *Aventures* (1962) y *Nouvelles Aventures* (1962 - 65), y Berio en la *Secuencia III* (1966), por nombrar dos compositores representativos de la música de la segunda mitad del siglo XX, hacen uso de sonidos fonéticos.<sup>67</sup> Si es que Berio pudo realizar su *Secuencia* para voz, fue, entre otras razones, porque Schoenberg abrió el camino para utilizar de nuevas maneras la voz en la música.

En *Pierrot Lunaire*, la voz es utilizada como una voz polifónica. Ya no se está frente a una melodía acompañada, sino que como ya han sido superados los límites de la tonalidad, todos los instrumentos, incluida la voz, son independientes en cuanto al parámetro armónico. Las distintas voces, en cada una de las piezas, se complementan dando como resultado un ámbito atonal.

La relación que se produce entre el texto y la música es *Pierrot Lunaire* es de interdependencia. Esto en el sentido de que el sonido de las palabras pasa a ser considerado dentro del total sonoro, ya que al no ser cantadas, sino que habladas con alturas aproximadas, se deja a un lado la práctica romántica de dotar a las palabras de la expresividad de la voz cantada. En la práctica musical hasta el romanticismo, el canto acentuaba o contradecía lo transmitido por el texto, por medio de fórmulas melódico rítmicas, que, producto de la tradición, eran relacionadas con ciertas emociones. Ahora, con el *Sprechgesang*, el fonema de la palabra es puesto en primer plano, en desmedro del fonema musical, siendo este procedimiento, un recurso compositivo aún no establecido. De esta manera, al hablar - cantar las palabras, Schoenberg se

---

<sup>67</sup> Ver, SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de... Op.cit.*, p. 60; Fonética: “(...) el estudio de la evolución de los sonidos”.

asegura el entendimiento del texto, gracias a que la técnica empleada en la obra le permite controlar una voz que es hablada, pero que al mismo tiempo contiene parámetros del canto.

En lo que respecta a los instrumentos, éstos se ven afectados por la presencia del texto, en el sentido de que el contenido semántico del poema, es lo que le da el carácter a cada pieza. Ya no hay madrigalismos en donde la música imita las emociones del texto, debido a que esto era una práctica posible dentro de la tonalidad, en donde ciertas funciones armónicas tenían una connotación que las hacía relacionarse con determinados estados anímicos y emocionales. Por lo tanto, en *Pierrot Lunaire* lo que se encuentra es que cada instrumento, dentro de una interdependencia, desarrolla ideas particulares, que en el total sonoro, crean una ‘atmósfera’ propia para cada pieza. En el fondo, el contenido semántico del poema da lugar a un macro madrigalismo psicológico (un madrigalismo inmanente).

La obra está dispuesta en tres partes, “la primera sección representa la reflexión personal del autor en este entorno expresionista, la máscara del compositor bajo la apariencia del propio Pierrot. En la segunda parte, nuestro personaje se enfrenta al sentimiento religioso, gestos casi sacrílegos, en busca de una nueva trascendencia espiritual. Y una tercera sección que parece criticar el modelo de convivencia burgués, el mismo que, probablemente, no sabría cómo detener el inicio de la guerra dos años más tarde.”<sup>68</sup> La sensación que transmite la obra, tanto por su contenido semántico, como por la manera en que Schoenberg lo pone en música, es que con ella, se está cerrando una etapa y abriendo otra en la historia de la música. Por un lado la obra es una exacerbación del expresionismo, y por otro, se presenta como un disparador de nuevas posibilidades técnicas y estéticas, que el propio Schoenberg encontraría con el serialismo.

“En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas.”<sup>69</sup> Adorno da cuenta claramente de la manera en que Schoenberg trabaja las emociones. No intenta dar cuenta, por medio de los instrumentos, de las emociones del poema, sino que motivado por dichas emociones, en la propia música esas emociones se evidencian. El uso de la disonancia ya no resulta extraño, como lo era en la tonalidad, por lo tanto, el trabajo se centra en producir los efectos que antes producían consonancia y disonancia, por medio de recursos tímbricos, rítmicos y melódicos. Estos últimos en el entendido de que cuenta con posibilidades interválicas, tanto en la voz como en el resto de los instrumentos, antes no aconsejadas. En definitiva, la emoción en

---

<sup>68</sup> CASADO, Daniel: “Pierrot Lunaire, Op. 21 para voz y ocho instrumentos”. En: Programa de Concierto Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007-08, p. 7.

<sup>69</sup> ADORNO, Theodor. *Filosofía de... Op. cit.*, pp. 42 - 43.

*Pierrot Lunaire* no intenta ser plasmada por comentarios superficiales de los instrumentos, sino que en el propio desarrollo de cada instrumento por separado y en el total sonoro, es lo semántico y la emoción que hace aflorar el poema, los que generan las condiciones de composición de la obra.

### **3.2. Luciano Berio y el sonido vocal en *Secuencia III***

Entre los años 1958 y 2002, Luciano Berio compone catorce obras para instrumentos solistas. Cada una de ellas lleva el nombre de *Secuencia*, y se diferencian entre una y otra por el instrumento para el que están escritas.

El interés del compositor se centra en explorar las capacidades técnicas de cada uno de los instrumentos, pero no por medio de un virtuosismo superficial, vacío, sino que problematizando, junto con las posibilidades técnicas, los modos de notación. De este modo es que el virtuosismo al que apela Berio se trata de un virtuosismo sensible e intelectual.

Berio está consciente de los extremos posibles de realizar en cada uno de los instrumentos, y se preocupa de no sobrepasar esos límites, de manera de no entorpecer la fluidez de la música. No le interesa el virtuosismo por el virtuosismo, sino que le atrae aquel virtuoso que ha logrado incorporar y asimilar los avances técnicos de la nueva música, y que a su vez, el intérprete sea poseedor de una gran sensibilidad y capacidad intelectual. Esto se traduce en que cada una de sus *Secuencias* está dedicada a un intérprete en particular, con el cual trabajó durante el proceso de composición en la exploración de las posibilidades que el instrumento le otorgaba. Lo que Berio busca es una fluida comunicación entre el compositor y el artista intérprete. Es importante destacar esta característica que resulta fundamental para Berio, ya que allí se manifiesta que el interés por el virtuosismo no es sólo técnico, sino que intelectual, y que requiere del intérprete las más altas capacidades técnicas y expresivas.

En las *Secuencias*, lo fundamental es el fenómeno musical, la obra. Obra musical en el sentido de que en ella se presenta un concepto acerca del arte. La obra no es únicamente el objeto que la hace presente, sino que más allá de eso, la obra es la idea que el compositor quiere plasmar en ella. Para esto, el trabajo de Berio se complementa con breves poemas de Edoardo Sanguinetti, los cuales pueden ser leídos antes de la interpretación de cada *Secuencia*.

La *Secuencia III per voce femminile* fue compuesta entre los años 1965 y 1966 y está dedicada a la cantante Cathy Berberian. El poema de Edoardo Sanguinetti escrito para esta *Secuencia* y que puede servir como introducción a su interpretación es el siguiente: “*quiero tus*

*palabras: y quiero destruirlas, con prisa, tus palabras: y quiero destruirme, yo, finalmente, verdaderamente”.*

En esta *Secuencia*, Berio pone en música un poema de Markus Kutter. El breve poema es utilizado de manera modular, lo que permite que sea fragmentado y colocado en distintos puntos de la obra y en reiteradas ocasiones. El poema es el siguiente:

<i>give me</i>	<i>a few words</i>	<i>for a woman</i>
<i>to sing</i>	<i>a truth</i>	<i>allowing us</i>
<i>to build a house</i>	<i>without worrying</i>	<i>before night comes</i>

La traducción del poema es la siguiente:

<i>Dame</i>	<i>unas pocas palabras</i>	<i>para una mujer</i>
<i>para cantar</i>	<i>una verdad</i>	<i>permitiéndonos</i>
<i>construir una casa</i>	<i>sin preocupaciones</i>	<i>antes de que caiga la noche</i>

Dentro de la obra, estos versos aparecen distribuidos en distinto orden, y en ocasiones se utiliza una sola palabra del verso. El uso modular que se hace del poema está en función del quiebre del relato. Se pierde la linealidad de la obra. Ésta podría haber comenzado en cualquier punto y concluido de la misma manera. De todas maneras se presenta un discurso, no de la manera tradicional en donde la obra se dirige desde un punto hacia otro predeterminado, sino que ahora, la obra, presenta un discurso que yo lo llamo ‘circular’. En esto es determinante el uso que se hace del poema puesto en música en la obra. La repetición de versos y la variación del orden original, hacen que el relato original que presenta el poema se vea modificado, a tal punto, que en esta obra sea prácticamente imposible, por medio de la audición, acceder a una comprensión del sentido original que portaba el poema. Berio lo trabaja de tal manera, que su sentido se pierde, se disgrega a lo largo de la obra, generando este discurso circular, que bien podría haber comenzado con cualquier verso del poema y terminado de la misma manera.

Berio utiliza dos maneras de poner en música el poema. Una es la convencional, es decir, asignar a un grupo de notas de la partitura un verso del poema. Ej.: “*give me a few words*”. La segunda manera es cuando escribe, bajo una nota, una sílaba que es parte de alguno de los versos del poema, y que según las indicaciones que el propio Berio da en la edición de su partitura, deben ser interpretadas en contexto. Ej.: /gi/ as in give. Esto significa que la sílaba /gi/ debe ser interpretada tal como suena dentro de la palabra /give/.





sentido del poema, resignificando la carga semántica del texto, ya que por un lado, las indicaciones de carácter se refieren mayoritariamente a una actitud nerviosa, tensa, y por otro, el poema presenta una idea de serenidad, de bondad. Ambos elementos, puesta en escena y poema, resignifican el sentido original del poema.

En esta obra, la intención no es la de dar cuenta de una historia, sino que Berio pone en música los poemas, de manera que el concepto que éstos aportan a la obra, hagan generar las condiciones de composición de la misma. Los diversos usos de la voz, los sonidos vocálicos no convencionales, y las indicaciones relativas a la *performance*, son producto del concepto aportado por el poema puesto en música.

### 3.3. György Ligeti y la textura vocal en *Lux Aeterna*

La década de 1960 es tremendamente importante en la labor creativa de Ligeti. Es en este período en donde compone parte de sus obras más representativas: *Atmósferas* (1961); *Aventuras* (1962); *Nouvelles aventuras* (1965); *Requiem* (1965); *Concierto para Violoncello* (1966); y *Lux Aeterna* (1966). Una característica en común que tienen estas obras es el tratamiento de la textura, la que se caracteriza por estar constituida por una gran cantidad de voces, de líneas instrumentales, que hacen del resultado sonoro una trama extremadamente densa.

En *Aventuras* y *Nouvelles Aventuras*, el tratamiento de la voz es cercano al que realiza Berio en su *Secuencia III*. Allí Ligeti recurre a sonidos fonéticos, excluyendo de la obra la incorporación de un texto convencional, y recurriendo a técnicas vocales extremadamente complejas. En cambio, en *Lux Aeterna*, el uso que hace de la voz es convencional. La obra está escrita para 16 voces mixtas *a capella*, y en ella se pone en música un texto mediante un uso de cada línea vocal con una altura, duración y texto bien definidos. El aporte técnico y estético que representa esta obra se encuentra en el tratamiento de la textura, la multiplicidad de voces, y la micropolifonía resultante.

El texto que es puesto en música en esta obra es parte de la Misa de Difuntos de la liturgia latina. En 1965 Ligeti compuso el *Requiem*, dejando fuera de esa obra el *Lux Aeterna*, por lo que en esta ocasión se concentró en él. Dentro del Requiem de la liturgia latina, el *Lux Aeterna* es el canto de comunión. El texto es el siguiente:

*Lux aeterna luceat eis Domine, cum sanctis tuis in aeternum quia pius es. Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis; cum sanctis in aeternum quia pius es.*

Y se traduce de la siguiente manera:

*Brille, Señor, para ellos la luz eterna con tus santos para siempre, porque eres piadoso. Dales Señor el descanso eterno y brille para ellos la luz perpetua; con tus santos para siempre porque eres piadoso.*

Ligeti usa tal cual el texto, con la salvedad de que excluye de la obra el último verso: *cum sanctis in aeternum quia pius es.*

El concepto principal que se presenta en este texto es el de eternidad. Ligeti pone en música la idea de eternidad por medio de lo estático de los elementos que componen la obra. Éste, en Ligeti, es un recurso común en las obras de la época. Por medio de la superposición de capas rítmicas de subdivisiones diversas (tresillos, quintillos), anula la percepción de una pulsación regular. Ligeti indica en la partitura que se debe cantar sin acentos rítmicos, y que las barras de compás solo se utilizan como referencia visual, lo que aporta a anular la sensación de una pulsación.

La estaticidad de la música es una ilusión, ya que lo que se percibe es una música que transita constantemente, en múltiples capas de sonido. A un nivel micro, se producen constantes transformaciones dentro de lo estático. Por ejemplo, en los primeros compases de esta obra, cuando en las ocho voces femeninas se está poniendo en música la palabra *Lux*, esto se hace con una única altura: Fa4. Recién cuando se cambia a la sílaba siguiente varía la altura a Mi4. De esta manera se va construyendo una micropolifonía, extremadamente densa, en donde las distancias interválicas y rítmicas poco a poco se van transformando, ampliándose de esta manera el ámbito abarcado.

Ligeti, al poner este texto en música, junto con asegurar la comprensión del mismo, lo utiliza de manera fonética, en el sentido de que la reiteración, en una misma voz y en voces distintas de un mismo grafema<sup>70</sup>, hace perder el interés por el sentido del monema, y realza el aspecto fonológico del grafema.

---

<sup>70</sup> Ver, SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de... Op. cit.*, pp. 65 - 75; Grafema: Unidad mínima de representación visual.

Figura 2: *Lux Aeterna*. cc. 1 - 3:

The image displays a musical score for the first three measures of 'Lux Aeterna'. It is divided into two sections: Soprano and Alt. Each section contains four staves, numbered 1 to 4. The Soprano section is marked 'pp sempre' and 'stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle'. The lyrics 'Lux' and 'ae-ter' are written below the notes. The Alt section is also marked 'pp sempre' and 'stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle'. The lyrics 'Lux' and 'ae-' are written below the notes. The music is written in a complex, polyphonic style with many overlapping notes and rests.

Este procedimiento se observa desde el comienzo de la obra, en donde en los tres primeros compases las ocho voces femeninas ponen en música únicamente el grafema *Lux*. De esta manera, ya teniendo claro el sentido de la palabra, Ligeti centra el interés en el sonido de la palabra. Esta es una estrategia que predomina durante los primeros treinta y seis compases.

El tratamiento de la multiplicidad de voces se realiza en función de que no se perciba una melodía. Esto se logra gracias a que se anulan las relaciones interválicas dentro de una misma voz, siendo el uso polifónico el que desarrolla el parámetro alturas. En gran parte de la obra, ocurre lo mismo a nivel vertical, es decir, no es posible percibir una armonía, ya que ésta es reemplazada por *clusters* que se originan en el tratamiento polifónico.

La excepción en cuanto al parámetro armónico la constituyen cuatro puntos dentro de la obra en donde se producen ataques simultáneos en más de una voz, produciéndose la formación de acordes, los cuales, dentro de un contexto principalmente polifónico, cobran una importancia particular. Estos puntos coinciden con la puesta en música de palabras relevantes dentro del texto como son: *Domine* (c. 36); *Requiem* (c. 61); *Domine* (c. 87); y *Lux* (c. 94). En los tres primeros casos se produce la formación de un acorde constituido por una 3ª menor y una 4ª justa.

Figura 3: *Lux Aeterna*. cc. 32 - 36:

The image shows a musical score for three voices (B1, 2, 3) in bass clef, measures 32-36. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first three measures (32-34) show a sustained chord in all three voices. In measure 34, the first voice (B1) has a dynamic marking of '\*\*\* falsetto (quasi eco) ppp' and a note labeled 'Do-'. The second and third voices also have '\*\*\* falsetto (quasi eco) ppp' markings and 'Do-' notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En el compás 61 se forma el mismo acorde medio tono más alto, y en el compás 87 este acorde se construye a partir de la nota Mi2. Este es un acorde que representa la segunda inversión de un acorde con séptima menor, imposible de clasificar como mayor o menor ya que carece de tercera. El uso de este acorde en los momentos en que son puestas en música palabras fundamentales dentro del texto de la obra, responde a la necesidad de diferenciar la aparición de estas palabras, dentro de un contexto atonal y polifónico. Esto habla de que Ligeti trabajó de tal manera la puesta en música de este texto, que el contenido conceptual del mismo, fue el que motivó la toma de decisiones en cuanto los recursos compositivos a utilizar. Cuando pone en música estas palabras, su contenido: Señor, descanso, luz, respectivamente, generan la utilización de un acorde. Un acorde es un elemento estático en comparación con la textura dinámica que constituye el uso polifónico predominante en gran parte de la obra, y más aún lo es un acorde como el que Ligeti utiliza, que no tiene ningún tipo de relación con otro. Un acorde mayor, menor, o disminuido, tiene una dirección hacia la cual destinar sus pasos dentro de un sistema tonal. Pero un acorde como éste, no tiene adonde ir, ya que carece de especie, y no cuenta con un contexto tonal o modal que conduzca su aparición y su desenlace.

En el compás 94, cuando es puesta en música la palabra *Lux*, Ligeti recurre a un intervalo de octava entre sopranos y tenores, que resulta ser el punto más agudo de la obra. Aquí se puede leer una relación entre el contenido conceptual de la palabra, y el recurso técnico musical utilizado.

La estrategia de composición de esta obra busca, en general, provocar la sensación de estaticidad. La micropolifonía producida por la multiplicidad de voces genera esa sensación, aún cuando existen pequeños movimientos al interior de la obra que permiten percibir un constante flujo de actividad. Para los momentos que el compositor definió como relevantes dentro del texto, se reserva el uso vertical y la generación de acordes, de manera que, relacionándolos con los conceptos aportados por las palabras, la idea de eternidad fuese resaltada.

Todas estas condiciones de composición de la obra están dadas por el texto. La decisión de utilizar la voz de una manera convencional, y el crear la ilusión de estaticidad, son consecuencia del contenido logogénico del texto que es puesto en música.

#### 4. MI PROPIA TRADICIÓN: ANTECEDENTES QUE APORTAN A DEFINIR MI PRECEPTIVA ESTILÍSTICA

*Los Pequeños Cantos* es una obra ecléctica, en donde es posible encontrar diversas estrategias en el aspecto armónico: modalidad y atonalidad; en el temporal: tiempo estriado<sup>71</sup>, tiempo liso<sup>72</sup>; en el aspecto gráfico: notación convencional, notación cronológica; en el aspecto rítmico: desde ritmos de gran dificultad hasta otros de procedencia popular y/o folklórica; en el aspecto melódico: líneas simples a la voz o instrumento protagónico, combinadas con otras voces de mayor dificultad, creando polifonías densas. En cada uno de los parámetros que conforman la obra se puede observar que se aplican técnicas variadas. Esto habla de que mi música es una música con fronteras difusas, en donde se manifiestan gran cantidad de influencias que provienen de diversos ámbitos musicales.

Esta obra, y mi trabajo creativo en general, no es posible de encasillar dentro de un estilo, escuela o corriente en particular, sino en varios. Utilizando la terminología de Leonard Meyer, las reglas<sup>73</sup> que rigen mi trabajo son comunes a lo que se conoce como música contemporánea, y otros géneros que no pertenecen a la música de tradición escrita, en donde cabe como ejemplo el caso del compositor brasileño Egberto Gismonti. Es decir, existen un conjunto de reglas de dependencia, de contexto y sintácticas a las cuales recurrir. Las diferencias entre una obra y otra se establecerían por las estrategias.<sup>74</sup> La realización estratégica de las reglas es lo que diferencia una obra de otra, o el estilo de un compositor con el de otro.

En mi caso, trabajando dentro de las reglas de la música contemporánea y de otros géneros, como la MPU<sup>75</sup>, me permito el uso de estrategias provenientes de campos distintos del de tradición escrita. Es así como aparecen influyendo de manera determinante en mi trabajo creativo, compositores no sólo de tradición escrita, sino también otros que provienen del campo de la música popular y de raíz folklórica.

---

<sup>71</sup> DÍAZ, Rafael. "El tiempo liso..." *Op. cit.*, p. 75; "(...) el pulso interno nunca deja de percibirse, haciéndonos sentir aquello que ha sido llamado por Boulez el *tiempo estriado*, es decir, aquel discurso sonoro cuya percepción nos vincula inseparablemente a relaciones métricas y cronométricas que definen divisibilidades, conmensurabilidades y proporcionalidades; todo a través de la pulsación, un menor común múltiple, un latido regular interno, un tempo en definitiva."

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 71-84; Tiempo liso: Recurso mediante el cual se desvanece el pulso, se vuelve imperceptible.

<sup>73</sup> MEYER, Leonard. *El estilo...* *Op. cit.*, p. 39; "Las reglas son intraculturales, no universales. Constituyen el nivel más alto de constricciones estilísticas y el de más alcance. Las diferencias en cuanto a las reglas distinguen a los grandes períodos como el medieval, el renacentista y el barroco, y las reglas compartidas son lo que vincula a la música clásica y la romántica. Las reglas especifican los medios materiales permisibles de un estilo musical."

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 43; "Las estrategias son elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo."

<sup>75</sup> MPU: Música popular urbana.

Esta apertura a diversas influencias, y a que éstas se manifiesten abiertamente en mis obras, considero que es una característica que define mi trabajo como transcultural, ya que no sólo atiende a la tradición de la música escrita occidental, sino que se abre a los universos sonoros aportados por América, y por otras culturas, más allá de la predominante, que resulta ser la centro europea.

Es posible definir mi trabajo también como intergenérico, ya que por un lado combino e incorporo en mis obras estrategias de diversos géneros musicales, y por otro, colaboro en muchas ocasiones con el mundo de las artes escénicas y audiovisuales. Entonces, aún cuando estoy trabajando en una obra puramente musical, la pienso desde la perspectiva de la *performance*. En el caso de *Los Pequeños Cantos* es clara su cualidad como obra interfonética, ya que en ella coexisten dos sistemas simbólicos distintos: música y palabra.

Lo transcultural e intergenérico de mi producción musical, hacen que sea un compositor desplazado. Desplazado con respecto a las corrientes de vanguardia. Se puede observar en la vanguardia un interés por la innovación, por el avance técnico<sup>76</sup>. En cambio en mi trabajo es posible encontrar una involución<sup>77</sup> en estos parámetros. El incorporar estrategias de diversos ámbitos y culturas musicales, y el trabajo intergenérico, hacen que recurra a técnicas tradicionales, e incluso anacrónicas algunas de ellas, en beneficio de las necesidades de la obra. Igualmente, tengo las condiciones necesarias como para innovar técnica y/o estéticamente si la obra lo amerita. Esto para mí, no representa en lo absoluto una condición negativa, sino que es simplemente una radiografía a la ubicación que yo observo que ocupa mi trabajo en el panorama de la música actual.

Lo transcultural e intergenérico de mi trabajo tiene su origen en la música que me ha influenciado a lo largo de mi vida y de mi formación musical. Esta música mayoritariamente ha sido la popular, y recién mientras avanzaba en mi formación académica fue creciendo el interés por la música contemporánea de tradición escrita. El optar por el camino de la composición como ámbito de desarrollo de mi ser como músico, responde al interés por generar una música, que poniendo en obra las estrategias y herramientas aportadas por la academia, me permitieran

---

<sup>76</sup> DÍAZ, Rafael. “El no lugar...” *Op. cit.*, p. 8; “Es sabido que, desde la escuela de Darmstadt en adelante, el concepto de vanguardia se ha asociado tradicionalmente con la noción de progreso o evolución, ya que la teoría desarrollada sobre el tema, intenta relacionar a la música y a la ciencia con el mismo objetivo terminal: acercarse, a través de un proceso progresivo de reducciones, a una escritura musical que posea un valor de mayor abstracción y complejidad con respecto a la generación anterior, y la expresión de esa nueva conquista intelectual de la escritura es llamada *vanguardia*.”

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9; “Es, por tanto, una música indigenista en des-progreso, o en involución, si la juzgamos bajo el precepto de Darmstadt, y en donde el musema, se constituye como el recurso fundamental para configurar escrituras intergenéricas, por su condición de mensaje de valor semiótico unificado, que lo vuelve comprensible para las comunidades, y, por tanto, imprescindible para producir complicidades identitarias entre la música de raíz y la sociedad que la acoge.”



expresar el nivel de goce estético que me han proporcionado tanto músicas de tradición escrita como populares.

Es así como puedo gozar estéticamente, con igual profundidad, con la música de un compositor como Messiaen, y con una canción de la islandesa Björk. Ambos casos, tremendamente lejanos en cuanto sus estrategias, me permiten gozar como auditor y crecer como músico. Estas dos características son requisitos para que una música, sea cual sea su procedencia, me resulte valiosa.

Para la presente investigación, he escogido tres obras que resultan ser tremendamente significativas en mi experiencia como auditor y mi formación como músico. Estas tres obras se encuentran desplazadas del centro que representa la música europea de tradición escrita, y dos de ellas provienen del ámbito de la música popular. He escogido estas obras, dentro de muchas posibles, porque considero que en ellas se encuentran realizaciones estratégicas, en los términos de Meyer, que son posibles de encontrar también en mi trabajo creativo, y particularmente en *Los Pequeños Cantos*. Estas obras son: *Sinfonía N° 3 Symphony of Sorrowful Songs Op. 36* (1973) de Henryk Górecki; *A fala da paixao* (1981) de Egberto Gismonti; y *Luchín* (1972) de Víctor Jara. Estos compositores, y estas obras en particular me han influenciado como músico, y me han aportado técnicas y estrategias que posteriormente he incorporado en mis composiciones. En particular, la atención sobre estas obras se centra en el tratamiento que hacen del texto, exceptuando la obra de Gismonti que no posee texto, pero sí una melodía que la considero un canto sin palabras, estrategia que también ha sido de importancia en mi trabajo creativo.

A continuación revisaré cada una de estas obras, centrando la atención en aquellos elementos que considero que me han aportado estrategias en mi trabajo como compositor.

#### **4.1. Henryk Górecki y el canon infinito del I<sup>er</sup> mov. de la Sinfonía N° 3 *Symphony of Sorrowful Songs* Opus 36**

En 1976, Henryk Górecki (n. 1933) compone su tercera sinfonía, que resultaría ser su obra más conocida a nivel mundial. Durante las décadas de 1950 y 1960, en lo que fue su primera etapa creativa, logró reconocimiento por obras experimentales, en donde ponía en práctica el serialismo. Sus obras mantenían tanto técnica como estéticamente gran cercanía con el trabajo de los compositores de vanguardia en la época: Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Esto se debió a que en esos años completó su formación musical en París, teniendo acceso a la música de compositores que en su país eran censurados.

Una vez de regreso en Polonia, en la década de 1970 Górecki experimentó un vuelco significativo en su técnica compositiva y en sus intereses estéticos, siendo ahora el “impacto emocional”<sup>78</sup> que la obra es capaz de producir, un motor fundamental de su trabajo creativo. Por su trabajo de estos años, a Górecki se le relaciona con Arvo Pärt, y se habla de ellos como los ‘minimalistas sacros’, debido por un lado a sus técnicas: simplicidad armónica, modalidad y tonalidad, texturas sencillas; y por otro a que en las obras de ambos se encuentran a menudo temáticas religiosas.

La *Sinfonía N° 3*, es una obra para orquesta y soprano. Se compone de tres movimientos. Cada uno de estos movimientos presenta un texto que Górecki recopiló de las tradiciones populares y folklóricas de su país. En el primer movimiento, *Lento*, el cual es motivo de análisis en el presente acápite, Gorecki utiliza un texto popular polaco del siglo XV, en el cual la Virgen María le habla a su hijo en el momento de la crucifixión. Los otros dos movimientos presentan textos del siglo XX. En el segundo movimiento, *Lento e Largo*, se presenta un texto rescatado de una muralla de un campo de concentración en Polonia durante la segunda guerra mundial. Y en el tercero, *Lento*, se utiliza la carta de una madre a su hijo muerto durante la guerra de 1919.

Los tres textos, independientes entre sí, presentan una temática en común: la relación madre - hijo, y la separación forzada debido a la guerra. De ahí el título que lleva la obra: *Sinfonía de los Lamentos*. Este concepto fue llevado a música por medio de la utilización de recursos extremadamente simples, como son armonías modales, cánones, texturas despejadas, colores instrumentales convencionales. Esta sencillez, considero yo, es una manera que tiene Gorecki de poner en música la idea de dolor. Haber enfatizado el concepto del texto con densidades sonoras complejas, habría quitado poderío de significación al texto por la redundancia implícita. En este sentido, las estrategias de composición de Gorecki están al servicio del texto. Lo que él quiere es que el concepto que los diversos textos presentan queden claros en el auditor, de manera de que, atendiendo al dolor profundo que plantean, quien escuche quede conmovido e impactado emocionalmente.

El texto, traducido al castellano, utilizado en el primer movimiento de esta sinfonía, es el siguiente:

*Hijo mío, mi elegido y amado*

*Comparte tus heridas con tu madre*

*Y, querido hijo, como siempre te he llevado en mi corazón*

*Y siempre te he servido fielmente*

*Habla con tu madre, para hacerla feliz,*

---

<sup>78</sup> TOSI, Daniel. “Nuevas perspectivas...” *Op. cit.*, p. 829.

*Aunque ya estés abandonándome, mi abrigada esperanza.*

*(Lamento extraído de la colección de canciones "Lysagóra", segunda mitad del siglo XV).*

En el primer movimiento de esta sinfonía la música tiene dos roles. En primer lugar, se presenta en las cuerdas un canon a diez voces de un tema de veinticuatro compases en modo jonio, en donde cada voz entra a distancia de quinta ascendente con respecto a la voz anterior. Una vez que se completan las diez voces, se eliminan voces hasta quedar en unísono sobre la altura Mi4. Ese es el momento en que hace su aparición la voz, lo que da lugar a la segunda sección del movimiento, pasando los instrumentos a tener una función de acompañamiento armónico del canto de la voz. Se renuevan los colores instrumentales incorporando flauta, arpa, piano y manteniendo las cuerdas. La construcción melódica del tema cantado por la voz se hace sobre los modos jonio, frigio y locrio, privilegiando los movimientos conjuntos, y como máximo, saltos de 3ª. En el aspecto rítmico, la melodía de la voz se confecciona sobre negras y blancas. En la palabra final del texto se llega a la máxima intensidad de la obra hasta el momento (*quazi ff*), y se retoma el tema del canon inicial en las cuerdas. La tercera sección constituye la extinción del canon por medio de la eliminación de voces, hasta retornar a Mi2, altura inicial del movimiento.

Esta ordenación ternaria de los materiales a lo largo del movimiento permite observar que Gorecki, cuando se encuentra en ausencia de la voz, y por lo tanto de texto, hace un uso de los recursos musicales más complejos que cuando la voz está presente. Cuando hay canto, los recursos musicales son minimizados, de manera de que sea la voz la que tenga todo el protagonismo de la sección, garantizando de este modo la comprensión del texto. La simpleza armónica y melódica hace que el tema musical que presenta la voz sirva de medio de transmisión del contenido semántico del texto.

¿De qué manera se entiende el largo canon inicial, y retomado al final del movimiento, en relación al texto y al material temático de la sección intermedia? Considero que este material está cumpliendo el rol de preparación del contenido semántico por venir. El momento en que se encuentran las diez voces del canon sonando simultáneamente se podría esperar la entrada de la voz, ya que coincide con el momento de máxima tensión hasta el minuto, pero Gorecki se da el tiempo de extinguir el material, de manera de que cuando hace su aparición la voz, se presente como un elemento inesperado. Cuando entra en acción la voz, se entiende que el carácter doliente del canon inicial, dado por su diseño melódico y estructura armónica, era una premonición del contenido semántico por venir. El canon es un procedimiento predeterminado, que puede ser asociado con lo irrevocable, de allí que su utilización en este movimiento tenga una función premonitoria. Del mismo modo, cuando el canon reaparece luego de la palabra final del texto, se

reafirma la idea de que aquel material inicial estaba en función de lo que vendría a continuación. El significado del canon al ser reutilizado en el final del movimiento se reafirma, cobrando un sentido aún más doliente de lo que era en un comienzo.

Existen varios elementos de la obra de Górecki que considero que pueden encontrarse en mis trabajos. El primero de ellos es la utilización de modos renacentistas. En Górecki es clara la importancia que le da a este tipo de relaciones interválicas, constituyéndose, por lo menos en este movimiento, en la manera predilecta de organizar las alturas. En mi caso, de manera más ecléctica, incorporo en variadas oportunidades diversos modos que conforman una herramienta de ordenación de alturas útil para mis intensiones. En la figura 4, se observa una melodía armonizada en el modo locrio sobre la nota Do.

Figura 4: *Symphony of Sorrowful Songs*, I<sup>er</sup> Mov. cc. 348 - 357:

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Symphony of Sorrowful Songs, measures 348 to 357. The score is written for a full orchestra and a soprano. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked '21 affetuoso'. The score includes parts for Flute 1-4, Clarinet 1-4, Cor Anglais, Trumpet 1-2, Trombone 1-2, Horns, Piano, Soprano, Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The Soprano part has lyrics in Polish: 'si - to, A to - kież To - bie wien - nie słu - ży - fa. A to - kież To - bie wien - nie słu - ży - fa.' The piano part has a 'pp' dynamic marking. The strings are marked '(mp) p subito'. The score is numbered '4' at the top left and '21' in a circle at the top center.

Por otro lado, la composición de melodías sencillas, por grados conjuntos principalmente, y de rítmica fácil, es otra característica de mis obras que considero que es influencia de Górecki. En él se observa también que la armonía es resultado de la superposición de voces contrapuntísticas, tal como ocurre en el canon inicial del primer movimiento de su tercera sinfonía, o bien, por la superposición de intervalos de segunda, ambos elementos que se encuentran en mis trabajos. Por último, existe una característica que corresponde más a estética que a técnica, y que tiene relación con la libertad, dentro de la estética contemporánea, de incorporar y combinar libremente los elementos antes detallados, siendo que para las vanguardias, estos recursos técnicos resultan totalmente obsoletos. Para mí, compositor joven y en constante búsqueda, el trabajo de Górecki se convierte en la validación de que es posible realizar una música absolutamente contemporánea, sin necesariamente recurrir en todo momento a técnicas novedosas. Mi concepción del arte, y de la música en particular, dice relación con que tengo la libertad de incorporar todo tipo de recursos, siempre que estén al servicio de la obra. Es por eso que no me privo de recurrir a técnicas convencionales de ordenación de alturas, rítmicas, timbrísticas, etc., ya que siempre que sean pertinentes con la obra, tienen su razón de ser en mi música.

En el siguiente ejemplo, se muestra un uso que hago de las melodías, similar al de Gorecki, en cuanto a la utilización de grados conjuntos, y de modos renacentistas, en este caso, Lidio.

Figura 5: *Los Pequeños Cantos*. cc. 266 - 271:

The musical score for 'Los Pequeños Cantos' (measures 266-271) features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (CAlt.) has lyrics: 'U - - - - - na i - de - a fi - - - - ja u - - - -'. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), Horn (Hn.), Violin 1 (Vla. 1), Violin 2 (Vla. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with the vocal line entering at measure 266. Dynamics include *mf* and *p*.

En estos dos ejemplos se puede observar que la confección de la melodía de la voz se hace en base principalmente a movimientos graduales, dentro de un modo, locrio en el caso de Górecki y lidio en el mío, y con elaboraciones rítmicas sencillas. En ambos casos, la armonía es el resultado de la superposición de voces, aunque en estos ejemplos el método utilizado sea distinto. Górecki aquí lo hace por medio de la superposición de intervalos de segunda, y en mi caso, son las voces contrapuntísticas las que producen el total armónico.

El foco de atención, en ambos ejemplos está puesto en la voz, constituyéndose en el elemento principal en los dos fragmentos. Esto habla de que tanto Górecki como yo, cuando hacemos partícipe a la voz, le reservamos un lugar de importancia dentro del total sonoro, de manera de asegurar la comprensión del contenido semántico del texto. La estrategia a la cual se recurre para tal efecto, es la de utilizar la voz de manera convencional, es decir, haciéndola cantar una melodía con alturas y ritmos definidos, dentro de un contexto instrumental que cumple el rol de generar el tratamiento de la textura. Ésta, en el caso de Górecki corresponde a melodía acompañada, y en *Los Pequeños Cantos* se constituye como una zona polifónica.

En ambos ejemplos, el tipo de acompañamiento desarrollado en los instrumentos es generado por el contenido conceptual del texto puesto en música en cada caso. En Górecki, el contenido semántico del verso allí presente: *Y siempre te he servido fielmente*, hace que su puesta en música se produzca de manera que la música sirva al texto, a modo de analogía con el concepto de 'servicio' presente en el texto, y convirtiéndose de esta manera en el medio de transmisión de su contenido. Por su parte, en el fragmento de *Los Pequeños Cantos*, el concepto aportado por el verso: *una idea fija*, genera la estrategia de utilizar en los distintos instrumentos, y de manera reiterativa, un material rítmico melódico único, el cual es invertido y/o retrogradado, desarrollando de esa manera la textura polifónica dentro de la cual se inserta el canto de la voz. Al igual que en Górecki, se observa aquí una analogía entre el concepto presente en el texto: una idea fija, y la realización estratégica de la música.

#### **4.2. Egberto Gismonti y el canto instrumental en *A Fala da Paixao***

La obra musical *A Fala da Paixao* (1981), del compositor brasileiro Egberto Gismonti (n. 1947), es una pieza puramente instrumental. En este sentido se aleja del objeto de estudio de la presente investigación, que indaga en el vínculo música - palabra en una obra musical. La inclusión de este autor, y de esta obra en particular, en la revisión que hago de los antecedentes que aportan a definir mi preceptiva estilística, se basa, a pesar de que en ella no se encuentra el

fenómeno interfonético de la música vocal, en el hecho de que en esta música es posible observar elementos que son comunes con respecto a mi trabajo creativo.

La principal característica de Gismonti es el hecho de ser un compositor que en su música realiza una profunda fusión de elementos musicales provenientes de culturas muy diversas, como son el folklore brasilero y la música de tradición escrita occidental. Formado desde temprana edad en la música de tradición escrita, ya de adulto se interesa por la música de su país, en la que descubre elementos musicales que le serían de extraordinaria riqueza, y que harían de sus composiciones un ámbito de trabajo para realizar una fusión, en donde combina elementos característicos de ambas músicas.

El desarrollo armónico y formal, y la posibilidad de recurrir a la escritura, son las principales características de la música occidental que combina con las cualidades rítmicas, métricas, melódicas y tímbricas propias de su cultura de origen. Estos dos mundos musicales en los cuales Gismonti se nutre para realizar su trabajo creativo, se ven enriquecidos y complementados por el aporte que significa su actividad como intérprete, del piano y la guitarra principalmente, y su colaboración con músicos provenientes del Jazz. De la combinación de estos elementos es que surge una música de alto nivel técnico y estético.

Dentro del extenso catálogo de Gismonti, he escogido esta obra en particular, por considerar que en ella se desarrolla un elemento que tiene una raíz logogénica. Me refiero al canto sin palabras. Esto no es más que una melodía acompañada. La melodía acompañada, tal y como se presenta en esta obra, puede ser entendida como una frase cantada por un instrumento en vez de por una voz. Posee características rítmico melódicas que la hacen posible de asimilar como una frase concebida originalmente para una voz humana, con sus limitaciones propias, que en esta ocasión es interpretada por un instrumento. Un claro ejemplo de esto se encuentra en las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn. Una frase melódica concebida para ser interpretada por un instrumento, permite condiciones que muchas de las veces son imposibles de cumplir por la voz humana, limitada en cuanto a registro y saltos interválicos complejos. De esta manera, una melodía que ha sido compuesta pensada para ser interpretada por una voz, se mantendrá -en el caso de la música romántica en la tradición occidental, y en la música popular urbana y folklórica contemporánea- dentro de ciertos márgenes en cuanto al registro, y respetará las posibilidades técnicas del instrumento vocal.

A partir del título de la obra: *A Fala da Paixao*<sup>79</sup>, y de la idea conceptual que allí se presenta, Gismonti genera una música con una textura de melodía acompañada, totalmente despejada de otros elementos que entorpezcan la clara asimilación del material rítmico melódico.

---

<sup>79</sup> Trad.: El hablar de la pasión.

El concepto aportado por el título de la obra, condiciona el carácter de la música, estableciendo las características del *tempo*, de la métrica, de la figuración del acompañamiento, de los giros melódicos utilizados. Perfectamente el material temático presente en la melodía de esta música, podría poseer un texto que fuese cantado por una voz. De allí la afirmación de que el recurso musical utilizado por Gismonti en esta obra tiene una raíz logogénica. Sus características se emparentan con las de una melodía cantada.

En el plano armónico, Gismonti desarrolla una sucesión de acordes mayores con notas agregadas como séptimas, novenas y sextas. Este tipo de acordes, y la manera en que los enlaza, son provenientes del Jazz, y representan un legado de su práctica como intérprete. Producto del movimiento de la línea del bajo, se generan funciones transitorias que armonizan la melodía, la cual se mantiene principalmente dentro de las alturas del tono original (Mib). De esta manera se provoca una inestabilidad armónica característica dentro de la música de Gismonti.

Los elementos de la obra de Gismonti que pueden observarse en mi trabajo corresponden a dos tipos distintos. El primero, en un nivel estético, es la realización de una fusión de mundos musicales diversos en la composición musical. Ya he mencionado que en Gismonti se encuentran y fusionan los mundos de la música de tradición escrita occidental, la música folklórica de Brasil y el Jazz. En mi caso, la fusión se produce entre la música de tradición escrita contemporánea, y la música de raíz folklórica sudamericana. Este último género, tremendamente diverso, incluye estilos que recorren las diferentes músicas folklóricas de los países principalmente del cono sur. De todas maneras, la atención se centra en aquellas músicas y autores que han hecho una relectura del folklor de su país, y han desarrollado su estética musical a partir de la revisión que han hecho de aquella música. Dentro de estas influencias puedo nombrar autores e intérpretes como Atahualpa Yupanqui, Chabuca Granda, Alfredo Zitarroza, Astor Piazzola, Violeta Parra, Víctor Jara, por nombrar los más representativos.

El segundo aspecto de la música de Gismonti, que considero que me ha influenciado de gran manera, es el desarrollo armónico, y la creación de melodías, que por medio de armonizaciones poco convencionales, generan una música que posee una doble cualidad: por un lado resulta cotidiana, ya que las melodías son simples, pero por otro, presenta un elemento que le suma interés, que en la mayoría de los casos se encuentra en la manera de armonizar las melodías.

A continuación presento los primeros compases de la obra de Gismonti analizada en el presente acápite, en donde se pueden observar los elementos característicos antes descritos de la técnica compositiva del autor brasileño. Posteriormente, muestro un extracto de la obra *Los Pequeños Cantos*, en donde considero que el uso de estos elementos se hace patente.



Figura 6: A Fala da Paixão. cc. 1 - 11:

**"A Fala da Paixão"**  
"passion talk"

E. Gismonti  
1981

Cidade Coração

Piano/solo

$\text{♩} = 82$   
Melancólico  
Melancholic

sempre legato  
always legato

1

4

8

$E^b_{11}add9$   $C^\#_{11}/E$   $D^\#6/F$   $E^b6/G$

con *Ped.*

Figura 7: *Los Pequeños Cantos*. cc. 69 - 73:

Las similitudes más evidentes entre ambos ejemplos se encuentran en las melodías y en el uso armónico. En cuanto a las melodías, ambas se construyen dentro de una escala, Mib mayor en *A Fala da Paixao* y Fa# menor en *Los Pequeños Cantos*, y salvo contadas excepciones en el caso de Gismonti, no se presentan alturas extrañas a estas escalas. En segundo lugar, el uso armónico da cuenta en ambos casos de la utilización de acordes principalmente mayores con notas agregadas. El resumen armónico (en clave americana) del extracto de *Los Pequeños Cantos* que se muestra en la figura anterior es el siguiente: Emaj9(add13) - G#/D#. El acorde G# no es parte de la tonalidad de Fa# menor, sobre la cual se construye la melodía de la voz. La incorporación de este tipo de alteraciones armónicas es influencia de la audición y el análisis de autores como Gismonti.

A simple vista, ambos ejemplos se ven como muy lejanos en cuanto a las corrientes estéticas que representan. La gran diferencia se encuentra en la manera de realizar la figuración del acompañamiento. La figuración que realizo en la marimba y en el piano en *Los Pequeños Cantos*, se contrapone a la simpleza de la figuración del piano en *A Fala da Paixao*. Es necesario mencionar que esta manera de desarrollar el acompañamiento instrumental en este fragmento de la obra *Los Pequeños Cantos*, responde a la influencia que el contenido logogénico del texto que es puesto en música en ese momento, tiene sobre las condiciones de composición de la obra. Mas allá de las diferencias en cuanto la figuración, lo fundamental, y que considero que es clara muestra de la influencia del compositor brasilero en mi trabajo, es la creación de una música, que por más complejidades técnicas que tenga en su momento de composición, suena sencilla. Esa búsqueda por la sencillez como resultado sonoro, aunque sólo sea lograda luego de arduo trabajo

teórico y técnico, es algo que he aprendido y asimilado dentro de mi técnica compositiva, gracias al conocimiento y valoración que tengo de la música de Gismonti.

### **4.3. Víctor Jara y la fusión en *Luchín***

El incluir una canción de Víctor Jara (1932 - 1973) en el presente acápite, y de esta manera, reconocerlo como un integrante importante dentro mi tradición musical, responde a que como auditor, desde temprana edad y antes de que me interesara por la actividad musical de manera profesional, me he sentido atraído y conmovido por la música de Jara. La atracción que ejerce en mí esta música no es de orden intelectual, sino que lo es a nivel sensorial y emocional. Los contenidos de las canciones, y la aparente simpleza en su manera de cantar y tocar la guitarra, son los elementos que despiertan mi fascinación por este autor.

Víctor Jara presenta en su música una acabada fusión entre el cantautor urbano y la música folklórica chilena, obteniendo como resultado lo que se conoce como música de raíz folklórica. Moviéndose en estos ámbitos, Jara compone canciones que presentan elementos provenientes del folklore chileno, principalmente rítmicos y formales, que se combinan con usos melódicos y armónicos propios de la música popular urbana.

En cuanto a las temáticas de sus canciones, en la mayoría de ellas se encuentran la denuncia de las desigualdades sociales, los derechos de los trabajadores, y la búsqueda de la paz social. Jara es un autor comprometido con la gente más humilde de su país, con los trabajadores y con los oprimidos, porque él mismo proviene de una condición social humilde, él mismo ha sido un trabajador, y él mismo sufrirá la opresión de quienes creen tener el derecho de hacer callar por la fuerza a aquellos que piensan distinto.

Según mi parecer, el gran merito de Víctor Jara radica en que logra componer canciones, de gran riqueza en cuanto a sus contenidos y al tratamiento de los elementos musicales que las conforma, que resultan sencillas y fáciles de asimilar. Es la cualidad de la sencillez la que hace que me conmueva ante su música.

En *Luchín* (1972, La Población), Víctor Jara hace presente y comunica la realidad de un niño que vive en condiciones de pobreza en una población. Jara se inspira en un niño en concreto, pero a través de él, se está refiriendo a todos los niños que viven en su misma condición. Se preocupa por ellos, los hace protagonista cuando la mayoría los ignora, y planta un grito desesperado, de manera de que la sociedad entera tome conciencia de que se debe velar por condiciones más justas para estos niños.

La canción está compuesta para voz y guitarra. Se presenta en primer lugar una introducción en guitarra, que luego da paso a las estrofas y el coro. La tonalidad de la canción es Re My. El uso armónico tiene influencias de la música popular, ya que utiliza acordes con notas agregadas como acordes con sextas y séptimas mayores, poco comunes en la tradición folklórica del país. La métrica de la canción es 3/4, con algunos breves pasos por 2/4. La guitarra realiza arpeggios que figuran los acordes, y la voz presenta giros melódicos que recorren la escala pentáfona de la relativa menor del tono de la canción, es decir, Si menor. La única excepción melódica dentro de la canción se presenta en el coro, donde la voz utiliza el VII grado de la escala mayor, que no es parte de la escala en que está construida el resto de la melodía, lo que da cuenta del tránsito entre tonalidad y modalidad, característico de las melodías de Jara.

Observando los elementos musicales y la manera en que se hace uso de ellos en la canción, se puede corroborar la idea de que por medio de condiciones de composición extremadamente simples, Víctor Jara es capaz de componer una canción sublime<sup>80</sup>, que se ha convertido en un ícono de la canción de autor chilena.

La manera en que Víctor Jara vincula música y palabra, es poner la primera al servicio de la segunda. Jara, al ser el autor de texto y música, posiblemente fue generando la melodía de la canción en el momento mismo en que creaba la letra. Considero que lo que se presenta en esta canción es una musicalización. No me parece que se esté poniendo en música un poema, ya que no observo condiciones de composición de los elementos musicales, que sean generadas por el contenido logogénico del texto. La guitarra cumple el rol de acompañante de la melodía, sin que en su manera de figurar los acordes, ni en sus modos de generación de sonidos, se presenten elementos que hagan pensar que son influenciados por el contenido del texto. La introducción en guitarra, la cual se repite luego del primer coro, puede ser entendida como una preparación del carácter de la canción.

*Luchín* es un claro representante de la canción popular, en la cual hay un contenido conceptual claro y preciso, y en donde la música es el medio de transmisión de aquel contenido. En este sentido nada más lejano a lo que intento en mi obra de tesis *Los Pequeños Cantos*. ¿De qué manera entonces es que puedo reconocer como parte de mi tradición, y con una importante influencia sobre mi trabajo creativo, la música de Víctor Jara, y en particular la canción *Luchín*? En primer lugar, es parte de mi tradición por un hecho tangible: he crecido como auditor y como músico maravillándome con las canciones de Jara. Y en cuanto a las influencias que este autor ha

---

<sup>80</sup> KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Buenos Aires: Libertador. 2004. p. 11; “Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta. (...) Lo Sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado.”

tenido sobre mi trabajo las puedo reconocer en dos ámbitos. El primero es el que dice relación con la búsqueda de la sencillez. En todo momento tengo la intención de que mi música se escuche sencilla. Por más complejidades técnicas y teóricas que puedan existir en el interior de la obra, me interesa que mi música sea de fácil asimilación. El segundo ámbito de influencia corresponde a la manera en que Jara presenta en su música una acabada fusión, en su caso de la música popular y folklórica, generando canciones que tienen un uso rítmico proveniente mayormente del folklore, con una ambigüedad tonal - modal producida por el cruce de influencias. En mí música siempre está presente la inquietud de cómo hacer de la fusión de elementos de diversos ámbitos musicales, como el clásico y el de raíz folklórica, lo más orgánica posible. En este sentido, el trabajo de Jara es un buen ejemplo para ser analizado y descifrar la manera de realizar una fusión, de la cual nazca una música que tenga un interés por sí misma.

A continuación presentaré un ejemplo de Jara y otro mi obra *Los Pequeños Cantos*, en donde considero que las ideas antes expuestas de sencillez y fusión de elementos, se ven bien representadas.

Figura 8: *Luchín*. cc. 1 - 11:

The image displays a musical score for the piece 'Luchín'. It consists of five staves. The top staff is for the guitar, labeled 'GUITARRA', with a tempo marking of ♩ = 82 and a key signature of one sharp (F#). Above the staff are several chords: Em<sup>9</sup>, A<sup>7</sup>, Em<sup>9</sup>, A<sup>7</sup>, Em, and A<sup>7</sup>. The second staff is for the voice, labeled 'VOZ', with lyrics 'Fá - gú - ce - men - te - no - tá'. Above this staff are chords: G/B, A<sup>7</sup>, (F# m), D<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, and D<sup>6</sup>. The third staff is for the guitar, labeled 'QUIT.', with a key signature of one sharp. The fourth staff is for the voice, labeled 'VOZ', with lyrics 'en los te - blas de Ba - rru - en - ca, — ju - ga - ba! ni - no Lu -'. Above this staff are chords: G<sup>7</sup>m, A<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, and A<sup>7</sup>. The fifth staff is for the guitar, labeled 'QUIT.', with a key signature of one sharp.

Figura 9: *Los Pequeños Cantos*. cc. 127 - 131:

The image displays a musical score for the piece "Los Pequeños Cantos" from measures 127 to 131. The score is arranged in five systems, each with a different instrument or voice part. The top system is for Alto (C.Alt.) in treble clef, with a vocal line and lyrics: "Mi can - - to de dor - mi - da al al - ba". The second system is for Violin I (Vla. I) in treble clef. The third system is for Violin II (Vla. 2) in treble clef. The fourth system is for Viola (Vc.) in bass clef. The fifth system is for Cello (Cb.) in bass clef. The bottom system is for Canto (Cinta) in treble clef, with lyrics: "mi canto de dormida al alba". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and performance instructions like "Ord. .... Sulla Tastiera" and "voz grabada en cinta". The piece concludes with the initials "B.C.(m)".

Más allá de sus diferencias, en ambos ejemplos se puede observar la utilización de recursos melódicos sencillos. Tanto en *Luchín* como en *Los Pequeños Cantos*, las melodías asignadas a la voz se construyen a partir de un único modo o escala, con figuras rítmicas simples. En cuanto al acompañamiento, en el caso de *Luchín* se observa que la guitarra está cumpliendo el rol de figurar los acordes que sostienen la armonía de la melodía. En *Los Pequeños Cantos*, la técnica de acompañamiento empleada es más compleja, ya que está constituida por líneas instrumentales independientes, por lo que no es clara la formación de acordes ni un sostén armónico definido. De todas maneras existió la preocupación de utilizar únicamente alturas que formen parte del mismo modo sobre el cual se construye la melodía.

Con respecto a la idea de fusión, cabe decir que el extracto de la canción de Jara aquí expuesto da cuenta en el acompañamiento de un uso rítmico de origen folklórico, junto con un uso armónico propio de la música popular urbana. La fusión en el fragmento de *Los Pequeños Cantos* se manifiesta por medio de una textura, y de unos usos tímbricos y de generación de sonidos instrumentales desarrollados en la tradición de la música escrita, y por la creación de una melodía, que si bien se construye sobre las alturas de un modo renacentista, posee características rítmicas que la acercan al ámbito de la música popular.

## 5. ANÁLISIS

### 5.1. Acerca de la obra *Los pequeños y cantos* y la participación de un elemento extra musical

En la obra musical *Los Pequeños Cantos*, la cual es parte central de la presente tesis, son puestos en música los poemas de Alejandra Pizarnik, pertenecientes a su libro titulado de igual modo que la obra musical. El componer una obra musical en la que participa un elemento ajeno a ella, como lo es la poesía, es lo que hace surgir la presente investigación.

Planteada así la cuestión, surgen diversos problemas propios de la interrelación en una misma obra de dos elementos diferentes. Diferencias que se manifiestan tanto en las características materiales de cada uno, como en las capacidades de significación, siendo la poesía representante del lenguaje significativo, y por tanto, portadora de una riquísima y clara carga semántica; y la música por su parte, que si bien siendo semejante al lenguaje<sup>81</sup>, no es una forma de lenguaje<sup>82</sup>, pone al servicio de la obra su “(...) carácter enigmático, el decir algo que se entiende, pero que sin embargo no se entiende.”<sup>83</sup>.

En cuanto a las características del material de cada uno de los sistemas simbólicos, siendo que tienen grandes diferencias y son de naturalezas distintas, comparten el elemento fonogénico en el momento en que la poesía es verbalizada por un lector (o cantante en el caso de la obra musical). El compartir esta característica material común, lo fonogénico, es la base que vincula a ambos elementos, y el lugar en donde se generan los problemas que hacen surgir las presentes reflexiones.

El principal problema surge al otorgarle a la poesía un lugar en la música, y hacer de ella música misma. En ningún caso puede ser lo mismo un verso de un poema en el papel o recitado en voz hablada, que el mismo verso cantado, es decir, con valores de altura, duración, articulación, dinámica y timbre específicos. Y observando el caso contrario, esos valores de altura, duración, etc., cobran un otro significado al añadirle un elemento literario. Al momento de existir dicha participación de ambos elementos en la misma obra, ninguno de ellos mantienen

---

<sup>81</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música. Op. cit.*, p. 25. “La música es semejante al lenguaje. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son ninguna metáfora. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad. (...) La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido.”

<sup>82</sup> FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje... Op. cit.*, p. 63. “Se podría decir tal vez que la música es un lenguaje en el que prevalece nítidamente la dimensión sintáctica sobre la semántica, hasta el punto de que la segunda, lejos de que se le niegue, sea reabsorbida casi totalmente por la primera.”

<sup>83</sup> ADORNO, Theodor. *Sobre la música. Op. cit.*, p. 36.

vírgenes sus características que los hacen elementos diferentes, sino que se trasladan a un lugar intermedio, propio y exclusivo del sistema interfonético en cuestión.

Visto de esta manera, el problema no es nada nuevo y se presenta a diario, en innumerables ejemplos de música folklórica, popular, clásica y contemporánea. La inquietud nace en el hecho de evitar la subordinación *-a priori-* del elemento musical al servicio del elemento literario, y esta inquietud dice relación con la conciencia en el material por sobre el contenido. Es decir, poner a los fonemas de la música y de la palabra en primer plano, siendo las condiciones en que estos significantes se hacen parte de la obra, generadas por el contenido semántico del texto.

La tendencia predominante en las músicas de difusión masiva es la de poner al elemento sonoro al servicio del texto en pos de la transmisión de un contenido, de un contenido semántico exclusivo y representativo del elemento literario, dejando entonces a la música el *estatus* *-inferior-* del medio por el cual este contenido es transmitido. Mi interés se centra en cómo el contenido semántico del elemento literario genera y hace aflorar la conciencia por los significantes de ambos sistemas simbólicos, otorgando así tanto a la palabra como a la música un valor equitativo que se pone en juego en la obra. Las estrategias composicionales de las que se hablará en el presente capítulo tienen directa relación con este interés.

Por otra parte, el compositor es también un lector. En este sentido la lectura y re-lectura de los textos escogidos para la obra hacen inevitable que aparezca la subjetividad propia del compositor. Esta re-lectura subjetiva tiene un objetivo último interesado en construir un relato por medio de la encadenación de los diversos poemas que completan la obra, y la elección o exclusión de ellos dice relación con intereses particulares que poco de objetivos tienen, ya que no me enfrento ante una investigación científica que debe ser comprobable, sino que ante una obra de arte, que como tal, o que pretende al menos ser tal, esconde un enigma. En este punto se puede decir entonces que nos encontramos ante una obra de arte conceptual<sup>84</sup>, ya que lo que en la obra se presenta son secretas reflexiones y relaciones entre los diversos elementos por parte del compositor, enriqueciendo el carácter enigmático de la obra de arte, mas que certezas y elementos objetivos que puedan ser decodificados por el receptor.

---

<sup>84</sup> No me refiero con esto a que *Los Pequeños Cantos* pertenezca al género de Música Conceptual, sino que estoy afirmando que en mi obra se presentan conceptos estéticos personales.



## 5.2. Análisis semiológico:

Para el análisis de las secciones de la obra *Los Pequeños Cantos* en donde resulta pertinente radiografiar la sintaxis musical, he tomado como herramienta de trabajo el análisis semiológico desarrollado por Ruwet y Nattiez, desde el enfoque particular desplegado por Rafael Díaz<sup>85</sup>, quien interpreta las cartas con el fin de colegir las sintaxis. Las secciones que han sido analizadas con esta herramienta corresponden exclusivamente a regiones en donde está presente la voz. Esto se debe a que la voz, en los momentos en que se hace partícipe en la obra *Los Pequeños Cantos*, determina los parámetros de altura y duración, constituyendo, por lo general, regiones melódicas. Sobre estas secciones, significativas por sus características sintácticas, se ha aplicado el análisis semiológico.

La principal característica de esta tipología analítica es que cuenta con dos niveles o etapas: Carta Paradigmática y Cadena Sintagmática. “La primera etapa de un análisis semiológico se conoce como análisis paradigmático, ya que consiste en la extrapolación de las unidades de estructura importante en la música; los resultados son una lista de tipos paradigmáticos, de modo que el aspecto temporal de la música es descartado. La segunda etapa del análisis se conoce como análisis sintagmático y aquí vuelve la atención sobre los aspectos temporales de la música. La distribución de estas unidades paradigmáticas en el tiempo se analiza a fin de descubrir las reglas subyacentes a esta distribución.”<sup>86</sup>

El análisis semiológico aquí aplicado da cuenta no solo de la sintaxis musical de la sección analizada, sino que “permite proponer un tipo de análisis formal, en el sentido tradicional del término, más elaborado que en la práctica pedagógica corriente, ya que hace aparecer una estructura jerarquizada”<sup>87</sup>. En el análisis formal (Riemann) aplicado más adelante para determinar el arco formal de la obra, estas secciones no son analizadas en detalle, ya que su tarea será la de dar cuenta del esqueleto de la obra en general a partir de modelos formales apriorísticos. Esto representa una ventaja del análisis semiológico, ya que el esquema formal se observa a partir del

---

<sup>85</sup> DÍAZ, Rafael. “La excéntrica identidad...” *Op. cit.* pp. 65 - 93.

<sup>86</sup> COOK, Nicholas. *A Guide to...* *Op. cit.* pp. 165; “This first stage of a semiotic analysis is known as a paradigmatic analysis because it consists of extrapolating the units of significant structure in music; it results in a list of paradigmatic types, so that the temporal aspect of the music is discounted. The second stage of the analysis is known as syntagmatic analysis and here attention returns to the temporal aspect of the music. What happens is that the distribution of these paradigmatic units in time is analyzed so as to discover the rules underlying this distribution.”

<sup>87</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la Sinfonía en sol menor K. 550 de Mozart)”; En: *Actas de las IX Jornadas argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Mendoza. 1994. p. 31.

aislamiento de los sintagmas<sup>88</sup> y su posterior ordenación temporal, y no porque se busque la forma en un modelo preconcebido.

La Carta Paradigmática posibilita la confección de listas de unidades que poseen un diseño rítmico-melódico en común, reflejados en las cartas por columnas. Los criterios principales para identificar un mismo tipo paradigmático son la dirección melódica y el aspecto rítmico. En ocasiones, la ubicación temporal del sintagma dentro del compás va a significar un aspecto a tener en cuenta en el momento de su ubicación en las respectivas columnas. Aún así, el aspecto temporal, es decir, lineal de la música, no es considerado en esta etapa del análisis semiológico, en donde lo relevante resulta la identificación de aquellas unidades musicales significativas en la obra, movimiento, sección. Las columnas que constituyen la Carta Paradigmática son encabezadas por las primeras letras del abecedario en mayúscula, y cada uno de los elementos que las conforman lleva el número de compás, de manera de facilitar su ubicación en la partitura.

La 2ª etapa de este método analítico corresponde a la Cadena Sintagmática. Aquí recobra importancia el aspecto temporal, realizándose una ordenación cronológica de las unidades presentadas en la primera etapa (Carta Paradigmática). La Cadena permite observar las estrategias sintácticas de la región sometida a análisis, graficando la recurrencia de algunos elementos; la escasa presencia de otros; el modo de alternar los sintagmas; sintagmas de inicio; de cierre; sintagmas de paso o intermedios. Es en la Cadena Sintagmática en donde es posible dar cuenta de la forma, como lo plantea Nattiez, ya que es evidenciada la estructura interna de la sección. A diferencia de la Carta Paradigmática, en la Cadena Sintagmática las columnas son identificadas con las primeras letras del abecedario en minúscula. Igualmente cada sintagma mantiene el número de compás.

El criterio de encabezar las columnas de la Carta Paradigmática con mayúsculas, y la sintagmática con minúsculas proviene de la escuela de análisis de Ruwet y Nattiez.

A continuación aplicaré esta tipología analítica sobre ocho secciones de la obra *Los Pequeños Cantos*.

---

<sup>88</sup> Ver, DÍAZ, Rafael. “La excéntrica identidad...” *Op. cit.*, p. 74; Sintagma: Unidad mínima con sentido.

## Sección 2.

Figura 10: *Los Pequeños Cantos*, cc. 27 - 31:

Só-lo las pa-la-bras las de la/in-fan-cia las de la muer-te las de la no-che de los cuer-pos

Figura 10a: Sección 2, Carta Paradigmática:

A	B	C	D
<p>27</p>	<p>27</p>	<p>28</p>	<p>29</p>
<p>30</p>	<p>28</p>	<p>30</p>	<p>29</p>
			<p>31</p>

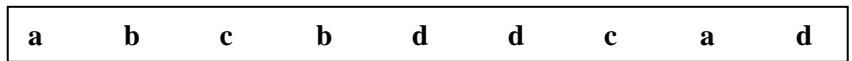
La cantidad de sintagmas en la presente sección, habla de un material variado y numeroso. Esto tiene su causa en el poder que ejerce el material logogénico: la palabra. Se está poniendo en música un poema que ha sido tratado de manera silábica. Por tanto, la organización rítmica de los sintagmas está dirigida a respetar la acentuación natural de cada una de las palabras.

El tratamiento melódico en cada uno de los sintagmas, no supera el intervalo de segunda mayor, siendo lo más común la nota repetida o el intervalo de segunda menor. Esto da cuenta de un uso del canto en extremo sencillo, que nuevamente se encuentra condicionado por la presencia del texto. El *logos* presente en el texto pone en primer plano la idea de *palabras*, condicionando de esta manera el claro entendimiento del texto, por medio del tratamiento silábico y de un uso rítmico-melódico en extremo sencillo.

Figura 10b: Sección 2, Cadena sintagmática:

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>d</b>
			
			
			
			
			

Figura 10c: Sección 2, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:



La cadena sintagmática permite visualizar una forma abierta, dada por la utilización, hacia el final de la sección, principalmente de los sintagmas **c** y **d**. Ninguno de éstos corresponden

a sintagmas de cierre<sup>89</sup>. En el caso del sintagma **c**, el comienzo anacrúsico que lo caracteriza lo constituye en un sintagma de inicio de actividad, de impulso. Y en el caso de **d**, la novedad melódica otorgada por la aparición de la altura La4, y el uso rítmico en la última recurrencia (c. 31), en donde la figura final es atacada en un contratiempo, generan inestabilidad, impidiendo que se constituya en un sintagma de cierre.

Otro dato que apoya la idea de una forma abierta es que el sintagma **a** en el compás 30, no representa una recurrencia del comienzo de la sección, ya que se encuentra ubicado en el tercer tiempo del compás, lo que no constituye, en este caso, el comienzo de una nueva secuencia.

El resumen de la cadena sintagmática permite graficar la importancia del sintagma **b**. En las dos primeras secuencias (cc. 27 - 28) es utilizado como sintagma de cierre, intercalándose a ellos los sintagmas **a** y **c**. La tercera secuencia se cierra con el sintagma **d**, el cual, en dicha aparición, presenta el mismo ritmo que **b**, solo que con un material melódico que corresponde a **d**. Si se hubiese utilizado como sintagma de cierre final el **b**, la sección presentaría una forma cerrada, pero al abandonar su uso en la secuencia final, se afirma la forma abierta.

La fraseología de la sección es bastante cercana a la idea de antecedente y consecuente. En un nivel micro, cada secuencia contiene dos sintagmas, uno de inicio y otro de cierre. La excepción la constituye la última secuencia que contiene 3 sintagmas: de inicio, intermedio, y de inicio nuevamente. En un nivel más macro, la semejanza entre los inicios de las secuencias 1 y 3, dada por el hecho de que ambas comienzan en el primer tiempo del compás; y entre las secuencias 2 y 4, las cuales comienzan en contratiempo, apoya la idea de que la forma de la sección estaría constituida por un antecedente: secuencias 1 y 2; y un consecuente: secuencias 3 y 4. La salvedad es que este consecuente queda abierto, no se cierra, por las características materiales antes detalladas.

La presencia del elemento logogénico tiene profundas consecuencias en el tratamiento musical de la sección. La secuencia final, que corresponde al cuarto verso del poema, contiene mayor número de sintagmas que el resto de las secuencias porque el verso es más largo. El uso fraseológico y el tratamiento silábico que se hace de las palabras es producto de la presencia del texto. Cada uno de los cuatro versos que componen el poema corresponde a una de las secuencias de la sección. Y el arco formal de la sección, compuesto por un antecedente y un consecuente, proviene de la ordenación natural que se produce entre los versos del poema.

---

<sup>89</sup> Ver, DÍAZ, Rafael. "La excéntrica identidad..." *Op. cit.* pp. 65 - 93; Sintagmas de inicio, de corte, de cierre, corresponde a terminología de Díaz.

Sección 4.

Figura 11: *Los Pequeños Cantos*, cc. 39 - 56:

Figura 11a: Sección 4, Carta Paradigmática:

	A	B	C	D
--	---	---	---	---

Los sintagmas A y B presentan una gran recurrencia, y en el caso del A, un número importante de variaciones. Esto da cuenta del efecto del verso libre del poema en la estrategia sintáctica de la música. Dado lo aleatorio que es la cantidad de sílabas por verso, me veo obligado a una sintaxis plástica de expansión y contracción.

El sintagma A se caracteriza por el alzar de corchea seguido del tresillo de blanca. Esto hace que dicho sintagma posea un carácter de inicio, ya que con cada aparición de este sintagma existe un nuevo impulso. Esto ocurre porque este sintagma se utiliza para iniciar la puesta en música de todos los versos del poema, con excepción del quinto. El uso del tresillo corresponde a una ordenación ternaria del material musical, opción que ha sido tomada debido al irregular número de sílabas de cada verso. El utilizar el tresillo me permite acomodar las sílabas de cada verso con un material común.

El sintagma B se caracteriza por presentar figuras de valores más largos y estáticos: blancas y redondas principalmente. Este material rítmico tiene su origen en que el sintagma B es utilizado para cerrar cada uno de los versos, y que en su mayoría éstos terminan con la misma palabra: *poema*. El sintagma B está encargado de poner en música las dos últimas sílabas de dicha palabra.

En el caso de los sintagmas que se encuentran entre las columnas A y B, corresponden a una combinación de elementos característicos de cada una. Esto ocurre por la incorporación de la

blanca como figura rítmica dentro del tresillo. Dichos sintagmas mixtos los denomino AB. En la primera aparición de este sintagma mixto (cc. 47 - 48), el verso puesto en música se diferencia del resto de los versos por las palabras que allí se presentan: *mi sombra*. La incorporación de este nuevo material logogénico hace necesario un uso del material distinto. En la segunda y última aparición del sintagma AB (cc. 53 - 54), se pone en música un verso que ya había sido utilizado, por lo tanto, su recurrencia es ahora variada en el parámetro rítmico.

La hegemonía de los sintagmas A y B solo se ve alterada momentáneamente por la aparición de dos sintagmas distintos, C y D, los cuales no alcanzan a constituirse en un material de importancia dentro de la sección, debido a su escasa utilización. Las diferencias materiales de estos dos sintagmas tienen su origen en que las palabras que ponen en música, originalmente corresponden al verso final del poema. Para la inclusión de este poema en *Los Pequeños Cantos*, he repetido los dos primeros versos: *El centro de un poema / es otro poema*, de manera de dejar planteada la necesidad de presentar otro poema a continuación del siguiente. De manera de diferenciar lo que serían los versos finales del poema: *mi sombra es el centro / del centro del poema*, he recurrido a sintagmas que se diferencian en sus características rítmico-melódicas del resto de los sintagmas.

Figura 11b: Sección 4, Cadena Sintagmática:

a	b	c	d
<p>39</p> 			
	<p>40</p> 		
<p>41</p> 	<p>42</p> 		
<p>44</p> 			
<p>45</p> 	<p>45</p> 		
	<p>46</p> 		



a

Measures 46, 47, and 48 of section a. Measure 46 contains a half note G4 with a fermata and a triplet of eighth notes (F4, E4, D4). Measure 47 contains a triplet of eighth notes (D4, C4, B3). Measure 48 contains a half note G4 with a fermata and a triplet of eighth notes (F4, E4, D4).

b

Measures 49 and 50 of section b. Measure 49 contains a triplet of eighth notes (G4, F4, E4). Measure 50 contains a triplet of eighth notes (D4, C4, B3).

c

Measure 48 of section c, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 50 of section c, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

d

Measure 50 of section d, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 51 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 51 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 52 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 53 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 55 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Measure 56 of section b, containing a half note G4 with a fermata and a quarter note F4.

Figura 11c: Sección 4, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>		
<b>a</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		
<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a</b>			
<b>ab</b>					
<b>c</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>b</b>
<b>a</b>	<b>b</b>				
<b>ab</b>	<b>b</b>	<b>b</b>			

Este cuadro muestra el predominio, dentro del esquema formal de la sección, de los sintagmas **a** y **b**, en los cuales tiene gran repercusión el verso libre del poema. La variada cantidad de sintagmas de cada secuencia dice relación con una técnica sintáctica de expansión y contracción. En este procedimiento, los sintagmas **a** y **b** son los que sostienen la sintaxis, y **c** y **d** expanden momentáneamente las posibilidades materiales para la puesta en música del poema.

La cadena sintagmática, ordenada por secuencias, da cuenta en este caso de una forma cerrada, dada por el casi exclusivo inicio de cada secuencia con el sintagma **a** o el **ab**, exceptuando la secuencia que comienza con el sintagma **c**. La otra razón que afirma la forma cerrada es que todas las secuencias, con excepción de la tercera, concluyen con el sintagma **b**. Entonces, **a** es el sintagma de inicio, el que da el impulso temático a cada nueva secuencia, y **b** es el de cierre, el de reposo. Esto queda en evidencia por la actividad pulsativa que poseen tanto **a** como **b**, donde el primero es activo por el uso del tresillo, y el segundo es pasivo por la blanca, su aumentación, y disminución rítmica.

La aparición de dos sintagmas distintos, como son **c** y **d**, responde a que la secuencia en donde se incorporan, corresponde al último verso del poema. Por lo tanto, en un primer momento, fue la secuencia final de la sección, razón por la cual se consideró oportuno incorporar dos elementos que modificaran la alternancia entre los sintagmas **a** y **b**. Tal importancia tiene esta secuencia, que es la única que comienza con un sintagma distinto de **a**, el **c**. Posteriormente, el proceso de composición llevó a que los dos primeros versos del poema que dan lugar a la sección fueran repetidos, esta vez, con una variación rítmica. Esto reafirma aún más la forma cerrada de la presente sección.

La recurrencia de los dos primeros versos del poema se justifica por el hecho de que esta sección ha sido compuesta en base a una obra, de mi autoría, preexistente. En dicha obra<sup>90</sup>, para soprano y electroacústica sobre soporte, y en donde se ocupa el mismo poema, la melodía de la

<sup>90</sup> *Los Pequeños Cantos*. Versión 2006. Estrenada en Agosto de 2006 en el Teatro Municipal de Valparaíso, en el marco del “III Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas”.

cantante correspondía casi con exactitud a las cinco primeras secuencias de la presente sección. La reutilización del material de esta obra anterior, dio lugar a la revisión del mismo, llegando a la conclusión de que los dos primeros versos debían ser repetidos, estableciendo así un principio y final claro a la sección, respetando por un lado el carácter autónomo de la obra original, y por otro, facilitando las condiciones de relato para que la obra continúe con los poemas siguientes.

**Sección 8 (1.2).**

Figura 12: *Los Pequeños Cantos*, cc. 128 - 135:

Figura 12a: Sección 8, Carta Paradigmática:

A	B	C	D
128 	128    129 	129 	130    131 
	132 	130 	131    132 
		133 	133    134 
			134    135 

El material rítmico melódico de la presente sección había sido presentado previamente en las secciones 1 y 3 (1.1). En dichas secciones el uso de este material era exclusivamente instrumental, razón que hace que en la presente sección, cuando se le incorpora un texto, éste sea





**Sección 9: Compases 148 al 169:**

Figura 13: *Los Pequeños Cantos*, cc. 148 - 169:

**Dando la espalda al público y al micrófono**

(♩ = 50)

Alto

148 *mp* Cu - bres con un can - to la/hen - di - du - ra

152 A. Cre - - - ces en la/os - cu - ri - dad

156 A. co - mo/u - na ga - - - da To - do/en mí se

160 A. di - ce con su som - bra y ca - da *mf*

C. voz cantada en cinta To - do/en mí *p*














164 *mp* som - bra con su do - - - ble con su *p*

C. To - do/en mí *pp* To - do/en mí *p*









168 (♩ = 120) A. do - - - ble

C.

Figura 13a: Sección 9, Carta Paradigmática:

A	B	C	D	E
<p>148 </p> <p>149 </p> <p>150 </p> <p>159 </p> <p>160 </p> <p>161 </p> <p>162 </p> <p>163 </p> <p>164 </p>	<p>148 </p> <p>149 </p> <p>159 </p> <p>160 </p> <p>163 </p> <p>164 </p> <p>167 </p>	<p>152 </p> <p>153 </p> <p>157 </p> <p>158 </p> <p>165 </p> <p>166 </p> <p>168 </p> <p>169 </p>	<p>154 </p> <p>155 </p> <p>156 </p>	

**Cinta**

<p>163 </p> <p>165 </p> <p>167 </p>	<p>163 </p> <p>164 </p> <p>166 </p> <p>168 </p> <p>167 </p>
--	--

La particularidad de la sección 9 radica en que se presentan, hacia el final de ésta, dos voces, formando un dúo entre Voz y Cinta. Esto ocurre debido a que se han utilizado versos de dos poemas distintos, fusionándolos al servicio del relato. El contenido logogénico de los dos últimos versos aquí presentados: *todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble*, aporta el concepto de lo duplicado. De allí que el tratamiento composicional haga presente en música esta misma idea. La primera persona de que habla el poema es representada por la voz, y entabla un diálogo con la cinta, la que se constituye en un madrigalismo de la sombra, de lo doble. Sin la presencia de este material logogénico no se justificaría la presencia de dos voces.

La sección 9 consta de cinco sintagmas. Entre los sintagmas A y B se presenta una polifonía virtual. Esto se genera por la diferenciación de registros, y por la progresión melódica que se presenta en la altura inferior de A, y las notas repetidas de B. Esta pseudo-polifonía se origina a partir del contenido conceptual del verso allí puesto en música: *Cubres con un canto la hendidura*, en donde una primera persona le habla a un otro imaginario. Y se constituye en una premonición de lo que ocurrirá a partir del compás 163, en donde se presenta la duplicidad de voces.

En el caso de la Cinta, el sintagma B corresponde a una sola nota que se ubica a partir de la segunda corchea del tresillo. Esta variación se debe a que la palabra allí utilizada interrumpe el verso original, convirtiéndolo en un sintagma de cierre.

En el compás 165 de la Cinta se ubica un sintagma mixto: AB. De A mantiene la dirección melódica, y de B, el uso de la negra dentro del tresillo de un tiempo. La fusión entre dos sintagmas ocurre en este caso por el desplazamiento que sufre el sintagma A con respecto a su ubicación original dentro del compás, motivado por el diálogo existente entre la voz y la Cinta.

La primera aparición del sintagma C ocurre en la segunda secuencia, que corresponde a su vez a la puesta en música del segundo verso del poema. De manera de diferenciar los materiales entre las secuencias, tanto las duraciones como las alturas allí presentes son totalmente diferentes a las de A y B.

El cambio de tempo en el último compás de la sección, y que afecta a la última variación de sintagma B, corresponde a su vez a una cambio de sección. Por tanto, en el compás 169 ocurre una elisión.

Los sintagmas D y E se constituyen como sintagmas de expansión, debido a que sus cualidades rítmico melódicas aportan en la diferenciación de la segunda secuencia con respecto a las demás. La mayor importancia del sintagma D, radica en que representa el extremo agudo de la sección, alcanzando la altura La#4. El sintagma E se encarga de regresar el ámbito melódico de la sección hacia la altura que representa el eje central de la misma: Fa4.



Figura 13b: Sección 9, Cadena Sintagmática:

**a**                      **b**                      **c**                      **d**                      **e**

The figure displays five columns of musical notation, labeled 'a' through 'e', representing a syntactic chain. Each column contains musical staves with measures numbered in boxes. Column 'a' has measures 148, 149, and 150. Column 'b' has measures 148 and 149. Column 'c' has measures 152, 153, 157, and 158. Column 'd' has measure 154. Column 'e' has measures 155 and 156. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp), and various rhythmic values and ornaments such as triplets and grace notes.

a

160

161

162

163 (voz)

163 (cinta)

164 (voz)

165 (cinta)

167 (cinta)

b

160

163 (voz)

163 (cinta) 164

164 (voz)

167 (voz)

167 (cinta)

c

165 (voz)

166 (voz)

166 (cinta)

168 (voz)

169 = 120 (voz)

d

e

Figura 13c: Sección 9, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

Voz:	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>		
Voz:	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>e</b>	<b>c</b>	<b>c</b>
Voz:	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>		
Voz:	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	
Cinta:	<b>a</b>	<b>b</b>			<b>ab</b>	<b>c</b>	
Voz:		<b>b</b>	<b>c</b>	<b>c</b>			
Cinta:	<b>a</b>	<b>b</b>					

La forma de la sección 9 es cerrada, lo que está dado por las características de los sintagmas que la componen, y por el tratamiento del texto. El sintagma **a** contiene un impulso rítmico importante, por lo que se establece como sintagma de inicio, y se reafirma por el hecho de ser el sintagma con que comienzan 4 de las 5 secuencias de la sección. El sintagma **b**, con una actividad rítmica anacrúsica, se establece como sintagma de paso. El caso del sintagma **c** es particular en la sección, porque aunque tiene una función principalmente de cierre, lo es también de inicio en el caso de la segunda secuencia. Esto corresponde a una diferenciación importante de esta secuencia con respecto a las demás que componen la sección. Por su parte, los sintagmas **d** y **e**, se constituyen como sintagmas de expansión, ya que amplían el registro y representan una variación rítmica.

El tratamiento fraseológico mostrado por la Cadena Sintagmática, da cuenta de que cada verso representa una secuencia, diferenciándose entre sí según la cantidad de sílabas que posee el verso. Mientras los versos tienen igual cantidad de sílabas, los sintagmas que hacen parte de la secuencia son los mismos. Aquellos versos que se diferencian hacen necesaria la incorporación de nuevo material rítmico-melódico, de manera de ampliar las posibilidades de puesta en música del verso en cuestión.

La sección 9 presenta un texto que no corresponde a un único poema, sino que por razones de relato de la obra en general, se optó por utilizar los dos primeros versos del poema VII y los dos últimos versos del poema XVIII. A continuación presento los poemas originales, y la fusión realizada de los mismos:

*VII*  
*Cubres con un canto la hendidura.*  
*Creces en la oscuridad como una ahogada.*  
*Oh cubre con más cantos la fisura, la*  
*hendidura, la desgarradura.*

*XVII*  
*palabras reflejas que solas se dicen*  
*en poemas que no fluyen yo naufrago*  
*todo en mí se dice con su sombra*  
*y cada sombra con su doble*

Fusión:

*Cubres con un canto la hendidura.  
Creces en la oscuridad como una ahogada.*

*todo en mí se dice con su sombra  
y cada sombra con su doble*

El análisis de la cantidad de sílabas de cada uno de estos versos utilizados da como resultado lo siguiente:

*Cubres con un canto la hendidura.* 10  
*Creces en la oscuridad como una ahogada.* 12

*todo en mí se dice con su sombra* 10  
*y cada sombra con su doble* 9

La cantidad de sílabas de los versos 1 y 3 es la misma, de ahí que las secuencias 1 y 3 posean la misma cadena sintagmática. De hecho, son casi idénticas en su melodía, con excepción del tercer compás de cada secuencia, en donde en la primera las alturas son Fa4 y Mi4, y en la tercera son Mi4 y Mib4.

La diferencia en el material que representa la segunda secuencia, da cuenta de la diferencia en la cantidad de sílabas que se produce en el poema. La cuarta secuencia utiliza los tres sintagmas principales: **a**, **b** y **c**. De esta manera se sintetizan los materiales utilizados con anterioridad. La coda, secuencia 5, redonda en la síntesis presentada en la secuencia anterior.

El contenido logogénico aportado por los versos utilizados en la sección, condiciona el tratamiento musical, haciendo necesaria la incorporación de una segunda voz, y estableciendo el material temático de cada secuencia, según la cantidad de sílabas de cada verso. Condiciona también la sección siguiente, ya que una vez finalizada la sección 9, se pondrá en música la idea de lo doble, de la sombra, por medio de la utilización de golpes secos en la marimba y el piano, y la resonancia, presentada en el violoncello y la flauta.

### Sección 11: Compases 195 al 203:

Figura 14: *Los Pequeños Cantos*, cc. 195 - 203:

The musical score for measures 195-203 is presented in 12/8 time with a tempo of 70. It consists of four staves: Alto, Cinta, A., and C. The lyrics are: "El - - - que me a - - - ma" and "a - - - le - ja a mis do - - - bles". Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *p*. The score includes a pre-recorded vocal part for the Cinta part.

Figura 14a: Sección 11, Carta Paradigmática:

**A**                      **B**                      **C**                      **D**

The image displays a musical score for Section 11, Carta Paradigmática, organized into four systems labeled A, B, C, and D. Each system consists of two staves. System A (measures 195-199) is in 6/8 time and features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. System B (measures 195-199) is in 6/8 time and features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. System C (measures 196-201) is in 6/8 time and features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. System D (measure 197) is in 6/8 time and features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

A

B

C

D

The image shows musical notation for two sections, 202 and 203. Section 202 is marked with a box containing the number '202' and consists of two staves of music. Section 203 is marked with a box containing the number '203' and also consists of two staves of music. A vertical red line is positioned to the right of the notation.

La presente sección cuenta con la particularidad de estar, en su totalidad, compuesta por dos voces, la primera correspondiente a la contralto, y la segunda a la cinta, que presenta una voz pregrabada. Se establece de esta manera una textura homofónica, ya que, durante toda la sección, ambas voces emplean la misma rítmica con una dirección melódica contraria, utilizando la técnica de espejo. Mientras la voz superior asciende, la inferior desciende y viceversa. El análisis semiológico de la sección, muestra que los sintagmas de ambas voces son los mismos, de ahí que se presenten unidos en la carta paradigmática.

El uso de la duplicidad de voces y de la textura homónica es consecuencia del contenido logogénico del texto, en donde se cierra el relato referente al concepto de 'lo doble', abierto en la sección 9, y desarrollado en la sección 10.

Consecuencia también del concepto aportado por el *logos* del poema es el uso de melismas, recurso poco recurrente en la obra, y que se origina por la necesidad de ampliar la duración de ciertas sílabas particulares, de manera de detener el relato y dotar al poema de mayor tiempo para que su contenido sea asimilado.

Dentro de los cuatro sintagmas que conforman la sección 11, el C es el único que presenta un uso silábico, por lo mismo, es el que más recurrencias presenta, ya que está encargado de hacer avanzar el relato. Por su parte, los sintagmas A, B, y C se encargan, junto con otorgar espacio temporal para la asimilación del contenido semántico del poema, de cubrir las distancias interválicas existentes entre las alturas que forman parte del esqueleto melódico de la sección.

La dirección melódica de ambas voces, condicionada por la técnica de espejo, hace que cuando se pone en música la palabra *aleja*, se alcance el extremo agudo de la voz (Mi5) en lo que va corrido de la obra. De esta manera se establece una metáfora entre el concepto aportado por el poema, y la estrategia compositiva utilizada para poner en música estas palabras.

Figura 14b: Sección 11, Cadena Sintagmática:

**a**

195

**b**

195

**c**

196

196

198

**d**

197

199

a

b

c

d

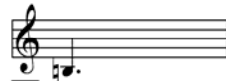
199



200



200



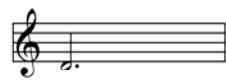
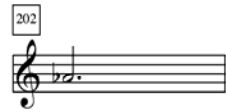
201



201



202



203





Figura 14c: Sección 11, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>c</b>		
<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>	<b>c</b>

Aquí se evidencia la importante recurrencia que tiene, en la sintaxis de la sección, el sintagma **c**. Esto ocurre porque este sintagma representa el medio, en cuanto al valor de las figuras rítmicas características de cada sintagma. Es un material neutro, que sirve tanto como material intermedio de la secuencia, como de cierre. Este uso del sintagma **c** tiene su origen en que representa la contraparte del recurso melismático de **b** y **d**, poniendo en música las palabras con un procedimiento silábico.

Ambas secuencias comienzan con **a**, lo que junto con su característica de ser una nota tenida, afirman el hecho de que **a** es un sintagma de inicio. En el caso de **b**, por su ubicación dentro de los compases en que hace su aparición, por el lugar que ocupa dentro de la secuencia, y por su característica cromática, se constituye como un sintagma de paso. En conjunto **a** y **b** constituyen un melisma sobre una sílaba, lo que, al estar al inicio de ambas secuencias, reafirma la importancia que tiene el uso melismático en la presente sección. El sintagma **d** representa una variante dentro de la sección. Es importante ya que su dirección orienta el diseño melódico hacia sus extremos agudo y grave, y por ser también melismático.

La sección presenta un carácter doble, dado por el uso de sintagmas melismáticos, que suspenden el relato, y silábicos, que la hacen avanzar hacia el final de la misma. Esta sección, a su vez, representa el final de la región A de la obra. La forma es cerrada, posee un arco melódico que realiza el siguiente recorrido: comienza en Fa4 en ambas voces, llega al límite agudo (Mi5) y grave (Sol#3) en el compás 199, y desde allí desciende y asciende respectivamente, para finalizar en el mismo Fa4 del inicio. Dicho recorrido melódico da cuenta de un madrigalismo, ya que en los extremos agudos y graves se pone en música la palabra *aleja*, y en la altura final, donde se encuentran nuevamente ambas voces, se concluye el relato, con la idea de que se han ‘alejado los dobles’.

Figura 14d: Sección 11, diagrama de diseño melódico:

El diagrama muestra el diseño melódico para las voces Alto y Cinto en tres momentos: compás 195, 199 y 203. En el compás 195, ambas voces comienzan con una nota tenida. En el compás 199, se muestra un arco melódico que alcanza los límites agudo y grave, con las palabras '(aleja)' y '(a mis dobles)' debajo. Flechas indican el movimiento de las voces entre los momentos.

Con excepción de los dos primeros sintagmas, la segunda secuencia está compuesta exclusivamente por el sintagma c. Esto hace que el discurso se vaya deteniendo, de manera de preparar el final de la sección, y dar cuenta del concepto aportado por el texto. Los dobles estaban representados en música, no solo por la duplicidad de voces y el movimiento contrario, sino que también por el uso de dos recursos distintos: melismático y silábico. El uso silábico del final de la sección da cuenta entonces de que ‘los dobles han sido alejados’.

**Sección 14: Compases 267 al 273:**

Figura 15: *Los Pequeños Cantos*, cc. 267 - 273:

Figura 15a: Sección 14, Carta Paradigmática:

A	B	C
267 	267 	268 
269 	268 	268 
270 	269 	271 
272 	270 	272 
	271 	
	271 	
	273 	

La sección 14 resulta de gran importancia en la obra *Los Pequeños Cantos*, ya que el material temático allí presentado se convierte en el segundo que va a ser tratado como tema principal de la obra. El otro tema principal es el presentado en la sección 1. Ambos temas, dentro de la Región **B** de la obra, serán presentados y desarrollados de tal manera, que alcanzan a constituirse como los materiales principales de toda la obra.

Al igual que como ocurre con el primer material característico en la sección 8, el material rítmico melódico de la presente sección se presentó en primer lugar a nivel instrumental, a partir del compás 240, y posteriormente a éste se le sumó un texto. El contenido logogénico, resignifica el material musical.

El material rítmico melódico de la sección 14, tiene su origen en el final de la sección 6, en la Viola I. Allí, este instrumento, que hacía el doblaje de la melodía presentada por la voz, hacia el final de ésta, realiza una melodía en armónicos, casi inaudible en el contexto sonoro de la sección. El material original es el siguiente:

Figura 15b: *Los Pequeños Cantos*, cc. 101 - 105:



Esta melodía nace como una heterofonía del doblaje que se mantenía hasta ese momento, despojándose del contenido logogénico del texto. Esto permite que dicho material sea retomado en la presente sección, ya que en su origen es libre de contenido semántico, y se desarrolle primero a nivel instrumental, mediante un proceso imitativo, y posteriormente, se resignifique por la presencia del texto.

La carta paradigmática de la sección 14 muestra la presencia de tres sintagmas, los cuales tienen la particularidad de que se llega a ellos o se sale de ellos a través de *glissando*, recurso poco usado en la voz, no así en el tratamiento instrumental. Esto tiene su razón de ser, en que el material aquí desarrollado era originalmente instrumental. De allí también que la voz utilice melismas o vea alterada la acentuación de las palabras, ya que el texto es subordinado al material musical.

Es importante mencionar que la sección 14 está construida en base a un pentacordio en modo lidio. Ésta característica tendrá una importancia fundamental en el desarrollo de la región B de la obra, complementándose con el material de la sección 1, que corresponde al modo Solb lidio.



Figura 15d: Sección 14, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>
<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	

Este cuadro muestra una estructura interna idéntica de las dos secuencias que componen la sección. La única diferencia radica en que la primera secuencia cuenta con una repetición más del sintagma **b** en el final de la misma, y esto responde a que la primera sílaba del verso allí puesto en música es tratada melismáticamente. A nivel formal no existe ninguna otra diferencia.

El contenido logogénico del texto determina la forma de la sección. El concepto aportado por el primer verso: *una idea fija*, es puesto en música mediante la imitación e inversión de un único material rítmico melódico, característico de la sección.

En cuanto al diseño melódico de cada una de las secuencias, la primera se construye sobre el pentacordio lidio sobre la altura La4, y la dirección melódica es principalmente ascendente. La segunda secuencia corresponde a la inversión de la primera, y como resultado se produce un pentacordio frigio sobre la altura Fa4.

El cuadro resumen antes presentado permite observar que **a** es un sintagma de inicio, en donde su característica de *glissar* desde el segundo tiempo le da un impulso que se dirige hacia la altura siguiente. El sintagma **b** se presenta como reposo, tanto al interior de las secuencias, como en el final de cada una de ellas. En el caso de **c**, éste es un sintagma de paso, intermediario entre sintagmas **b** o sintagmas **b** y **a**.

La forma del fragmento de la sección 14 aquí analizado es:  $a - a'$ ; donde  $a$  presenta el material original, y  $a'$  la inversión melódica.

Sección 16: Compases 291 al 301:

Figura 16: *Los Pequeños Cantos*, cc. 291 - 301:

$\text{♩} = 80$   
**mf**  
 291 Que/es es - te/es - pa - cio que so - mos u - na/i - de - a fi - ja  
 294 **f** u - na le - yen - da/in - fan - til  
 297 **mf** has - ta nue - va or - den no can - ta - re - mos el a - mor  
 300 has - ta nue - va or - den

Figura 16a: Sección 16, Carta Paradigmática:

A	B	C	D	E
291	291	292	292	293
291	297	297	295	294
	300	298	295	294
		298	296	294
		300	299	294

Los sintagmas A y C comparten la característica de tener una subdivisión ternaria, y de ser repetitivos en cuanto al parámetro altura. La estaticidad de las alturas hace que se generen, en las secuencias en que participan estos sintagmas, dos ámbitos de registros. Uno corresponde al de la nota repetida, Lab4 en las secuencias 1 y 2, y La4 en las secuencias 4, 5 y 6; y el otro es representado por la altura, siempre más aguda, a la que se llega luego de las notas repetidas. El poema está escrito en plural, condición que origina la duplicidad de registros en la música.

En todas las secuencias de la sección, excepto la tercera, el ámbito de registro que no es el de los sintagmas A y C es representado por los sintagmas B y D. El primero de éstos utiliza sólo dos alturas: Do5 y Do#5. El sintagma D, al igual que en el caso de B y C, utiliza dos alturas recurrentes: Sib4 y Si4, y otra que es necesaria por la constitución melódica de la tercera secuencias: Mi4.

Observando el comportamiento de cada uno de los sintagmas, en donde A utiliza una sola altura, y B, C y D, utilizan dos alturas, a distancia de medio tono, es posible concluir que se produce en la sección una modulación cromática, en donde las relaciones interválicas entre las secuencias se mantiene idéntica. Las tres primeras secuencias se encuentran en el ámbito de la altura Lab4, y las tres secuencias finales se constituyen en el ámbito de La4.

El cromatismo que produce la modulación se encuentra en el final de la secuencia 3. En esta secuencia se pone en música el verso: *una leyenda infantil*. Este verso es parte también del poema XIII, puesto en música en la sección 14. El comportamiento melódico de la tercera secuencia de la sección, es muy similar al de la secuencia de la sección 14 donde se pone en música el mismo verso (compases 270 al 273). Por un lado, la similitud entre ambas secuencias es una manera de evidenciar la presencia del verso en dos secciones distintas de la obra; y por otro, al variar la relación interválica de las dos últimas notas de la secuencia, se resignifica la segunda puesta en música del mismo verso. El intervalo original entre las dos últimas notas era de segunda mayor descendente, y en la presente sección, ese intervalo fue reemplazado por una segunda menor ascendente, generando la diferenciación buscada entre ambas secuencias. Es justamente allí donde ocurre el cromatismo que da lugar a la modulación que afecta a las secuencias 4, 5 y 6 de la sección 16.

La secuencia 3 constituye la excepción dentro de la sección 16, ya que ella se construye exclusivamente con los sintagmas D y E, ambos de subdivisión binaria, no encontrándose en la secuencia la característica subdivisión ternaria de los tresillos presentes en el resto de la sección. Esto ocurre porque se está recordando el material rítmico melódico presente entre los compases 270 y 273, en donde es puesto en música el mismo verso que en esta tercera secuencia.

Figura 16b: Sección 16, Cadena Sintagmática:

**a** **b** **c** **d** **e**

291 291 291 292 292 293 294 294 294 294 295 295



a                      b                      c                      d                      e

Figura 16c: Sección 16, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

a	a	b				
c	d	e				
e	e	e	e	d	d	d
c	b					
c	c	d				
c	b					

Lo primero que la cadena sintagmática confirma es la importante diferencia existente entre la tercera secuencia con el resto de las que constituyen la sección. La diferencia radica en el material, y por tanto, al tener diferencias en cuanto a las figuras rítmicas, esto tiene consecuencia

en la duración de la secuencia. En las secuencias distintas de la tercera, se utiliza un material original. En cambio, en la secuencia 3, el material proviene de la secuencia original en donde se pone en música el mismo verso que en la presente secuencia. Se podría decir que las negras y blancas de la tercera secuencia, junto con los intervalos de tercera disminuida, quinta disminuida y segunda menor, son extraños a la sección 16, y que no tienen otra razón de ser puestos allí que corresponder al material rítmico melódico original del verso que aquí se pone en música.

Los suma de los dos sintagmas **a**, da como resultado la misma duración que el sintagma **c**, por tanto, si se piensan las secuencias 2, 4, 5 y 6, como derivadas de la primera, se puede observar que todas las secuencias, con excepción de la tercera, comienzan con el mismo material rítmico melódico. Y si es así, las secuencias 1, 4 y 6 son equivalentes, ya que finalizan con el sintagma **b**. Y las secuencias 2 y 5, son también equivalentes ya que después de comenzar con **c**, ambas se dirigen hacia **d**.

La tercera secuencia, junto con ser distinta en cuanto material, es importante ya que en ella se produce un cambio en el ámbito de alturas. Las dos primeras frases se encuentran en el ámbito de Lab4. En el final de la secuencia 3, al incorporar a la sección la altura Si4, se produce una modulación cromática, que hará que las secuencias 4, 5 y 6 se encuentren transportadas medio tono arriba con respecto a las dos primeras secuencias. De esta manera, la tercera secuencia cobra una importancia fundamental dentro de la sección, ya que presenta un material rítmico melódico contrastante para la sección, y debido a sus relaciones interválicas internas, produce una modulación de ámbito de altura, que sin la presencia de esta secuencia, no hubiese ocurrido.

El esquema formal es cerrado, ya que al finalizar la sección con una variación de la primera secuencia, se produce una afirmación del carácter conclusivo del sintagma **c**, y se confirma la forma cerrada de la sección mediante un material que ha sido utilizado para finalizar otras dos secuencias previamente. La presencia de la tercera secuencia, y las consecuencias que ello implica hace que se produzca una división binaria en la sección, dada por el material y por la modulación cromática que se produce. Esta división binaria se confirma también por la equivalencia en el material que se presenta en las secuencias 1, 4, y 6, características por la nota repetida en tresillo y el salto ascendente de tercera mayor; y entre las secuencias 2 y 5, que presentan la nota repetida en tresillo y el salto ascendente de segunda mayor. Las secuencias 1 y 2 están en el ámbito de Lab4 y se encuentran en la primera parte de la sección, y las secuencias 4, 5 y 6 lo están en el ámbito de La4, y se ubican en la segunda parte de la sección.

**Sección 22: Compases 419 al 432:**

Figura 17: *Los Pequeños Cantos*, cc. 419 - 432:

♩ = 80

419 *mf*  
Tris - te mú - - - si - - - co en - to - na/un

423  
ai - re nuc - vo pa - ra ha - cer al -

427  
go nuc - - - vo pa - ra ver \_\_\_\_\_ al - go \_\_\_\_\_

431  
nuc - - - vo

Figura 17a: Sección 22, Carta Paradigmática:

**A** **B** **C**

419 421 427

419 422

420 423

421 424

422 425

423 426

424 426

A	B	C
<div style="text-align: center;">425</div>	<div style="text-align: center;">426</div>	
<div style="text-align: center;">427</div>	<div style="text-align: center;">429</div>	
<div style="text-align: center;">428</div>	<div style="text-align: center;">429</div>	
<div style="text-align: center;">429</div>	<div style="text-align: center;">430</div>	
<div style="text-align: center;">430</div>		
<div style="text-align: center;">431</div>		
<div style="text-align: center;">432</div>		

La sección 22, por ser la última, y a modo de síntesis, presenta una fusión de los temas rítmico melódicos principales de la obra, los que corresponden al material de las secciones 8 y 14 respectivamente. Esto motiva la búsqueda de una rítmica plana que fuese común a ambos materiales, y que permitiese la recurrencia de los motivos melódicos característicos. La intención aquí no es la de citar idénticamente estos materiales, sino que por medio de una rítmica similar, presentar el esqueleto melódico de ambos temas, permitiendo el reconocimiento de uno y otro.

La figura rítmica del sintagma A cumple el rol que en la sección 8 desempeña la negra, y es idéntica a la blanca del material de la sección 14. Considero que la variación rítmica que representa el primer sintagma A de la sección 22, no constituye suficiente diferenciación con respecto al resto de sintagmas que completan la columna, básicamente porque la duración es idéntica, por lo que he colocado dicho material en una misma columna.

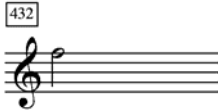
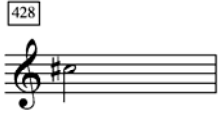
El sintagma B se encarga de representar la corchea de la sección 8, y comparte el rol con la negra de la sección 14. El sintagma C está compuesto por dos alturas distintas, y lo he considerado como un sintagma diferente del resto por poner en música una sola sílaba de manera melismática, fenómeno único en la sección, lo que le otorga una suficiente independencia en cuanto al material, como para que sea considerado un sintagma distinto.

La síntesis y fusión rítmico melódica que presenta la sección 22, altera mayormente el material de la sección 8, y mantiene casi intactas las características de la sección 14. El esqueleto melódico del material de la sección 8 es tan característico, y luego de varias recurrencias, tan conocido a esta altura de la obra, que soporta la alteración de sus parámetros rítmicos, sin que deje de ser reconocido como uno de los dos materiales principales de *Los Pequeños Cantos*.

Figura 17b: Sección 22, Cadena Sintagmática:

a	b	c
<p>419</p>		
<p>419</p>		
<p>420</p>		
<p>421</p>		
	<p>421</p>	
<p>422</p>		
	<p>422</p>	
<p>423</p>		
	<p>423</p>	
<p>424</p>		
	<p>424</p>	
	<p>425</p>	
<p>425</p>		

a



b



c



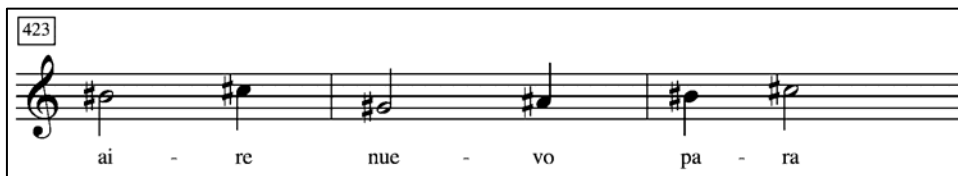
Figura 17c: Sección 16, cuadro resumen de Cadena Sintagmática:

<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>
<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>
<b>a</b>	<b>a</b>										

Esta cadena no permite la identificación de secuencias. El continuo melódico sobre el cual se construye la sección 22 no contempla respiraciones, y por tanto, se hace imposible encontrar divisiones formales. Esto hace de la sección una forma unitaria. La razón de la ausencia de diferenciación entre secuencias está en que el recorrido melódico que presenta la sección, abarca dos diseños melódicos preexistentes. Esta fusión de materiales hace que se transite de uno a otro de la manera menos evidente posible, tratando de que no se reconozca el punto en que se cambia de material.

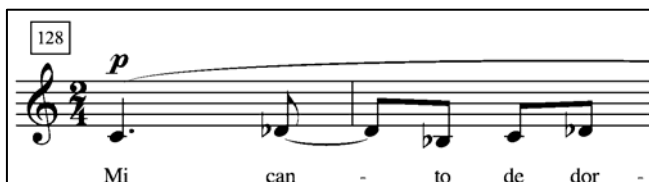
Para este fin, he buscado un punto del diseño melódico de ambos materiales que sea común. A continuación presento en detalle el punto de transición entre ambos materiales:

Figura 17d: *Los Pequeños Cantos*, cc. 423 - 425:



En este punto, se presenta de manera casi idéntica el comienzo del material de la sección 8, con la única diferencia de que la altura Sol#4 no existe en el material original. El resto de las alturas son las mismas, sólo que escritas enarmónicamente.

Figura 17e: *Los Pequeños Cantos*, cc. 128 - 129:



En los mismos compases 423 al 425, lo que se presenta es también el material melódico de la sección 14.

Figura 17f: *Los Pequeños Cantos*, cc. 267 - 270:

The image shows a musical score for measures 267-270. It is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#), indicating D major. The dynamics are marked *mf*. The melody consists of quarter and eighth notes with various accidentals. The lyrics are: U - - - - - na i - de - a fi - ja.

El Si#4 del compás 423 es equivalente al Re#4 del compás 268. La presencia del Sol#4 en el compás 424, que resulta extraño al esqueleto melódico del material de la sección 8, corresponde al Si4 presente en el compás 269.

Es entre los compases 423 y 425 donde la sección 22 transita desde el material de la sección 14 al material de la sección 8. La manera en que se fusionan ambos materiales, impide que puedan reconocerse distintas secuencias dentro de la sección.

El poema puesto en música en la sección 22 es el último de los 19 poemas del libro *Los Pequeños Cantos* de Alejandra Pizarnik. Por ser originalmente el último, es que se ha reservado para la sección final de la obra. El contenido logogénico del poema presenta principalmente el concepto de lo nuevo. Esto puede parecer contradictorio con el tratamiento musical que se le ha dado a su puesta en música, ya que recurrir a dos materiales preexistentes nos constituye ninguna novedad. Es justamente en la fusión y reelaboración de los materiales temáticos principales de la obra, que he querido plasmar en música la idea de lo nuevo. Otro tratamiento que le he dado al mismo concepto, es que cuando se pronuncia la palabra *nuevo*, se alcanza en la voz la nota más aguda de toda la obra: Fa5. Nunca antes se había alcanzado tal extremo, ya que para el registro de contralto para el cual la obra está escrita, resulta casi el límite de sus posibilidades. El alcanzar un extremo nunca antes visitado es una manera de tratar en música el concepto aportado por el poema.



### 5.3. Análisis Formal<sup>91</sup>:

He tomado como herramienta para el análisis de la macro forma de la obra *Los Pequeños Cantos*, la escuela de análisis convencional, que deriva de Hugo Riemann y Julio Bas. Esta metodología analítica, destinada originalmente para el estudio de la música tonal, presenta, para el caso de *Los Pequeños Cantos*, cualidades que considero útiles, más allá de que la obra en la cual se aplicará no corresponda a una obra tonal<sup>92</sup>, ni atonal. *Los Pequeños Cantos* es una obra con regiones sonoras adscritas a distintos regímenes (a)tonales y/o modales.

El análisis formal centra su atención en la armonía. En este sentido, parecería que al tratarse de una obra de tonalidad libre o abierta<sup>93</sup>, modalidad y atonalidad, como es el caso de la obra de tesis, la metodología de análisis formal no tendría mucho que aportar. Pero si se extrapolan las ideas de motivo, frase y período, características del análisis de Riemann, a la macro estructura de la obra, se podrá encontrar la utilidad de este análisis, aún en el caso de una obra no tonal.

No he utilizado esta metodología para el análisis detallado de secciones en particular, sino que recorro a él para determinar la forma de la obra en general. El objetivo aquí es radiografiar la arquitectura, el esqueleto de la obra, el cómo se articulan las distintas secciones a lo largo de la composición. Considerando que *Los Pequeños Cantos* es una obra de extensión considerable (25 minutos aproximadamente), en esta etapa del análisis, se centrará la atención en determinar el arco formal general de la obra. Claramente aquí no se encontrarán frases y períodos como pueden hallarse en una sonata clásica, y no es ese el objetivo, sino que la atención estará centrada en como las distintas secciones que conforman la obra se articulan, y conforman un discurso musical extendido en el tiempo, dando lugar a la forma general de la misma.

En un primer nivel, procederé a enumerar cada una de las secciones de la obra. Si ocurre la repetición o variación de una sección a la largo de la obra, ésta llevará el número correlativo de

---

<sup>91</sup> El análisis formal, originado a principios del siglo XX, se caracteriza por centrar su atención en rasgos de superficie, fraseología, sintaxis, elementos asociados al discurso melódico y estrategias formales apriorísticas. Por su parte, el análisis derivado de la escuela de Schenker, busca una estructura profunda de la obra, sobre la cual se originan las transformaciones del material que dan lugar a la obra. Este segundo tipo de análisis se conoce como Estructural.

<sup>92</sup> *Los Pequeños Cantos* no es una obra tonal, ya que no trabaja con alturas que tengan una importancia jerárquica en particular. Esto se desprende de la ausencia de normas de atracción, en donde, si es que existen ciertas alturas ejes en algunas de las secciones, éstas serán tales, sin la existencia de funciones armónicas de subdominante o dominante.

<sup>93</sup> Sistema tonal expandido, en donde los acordes se utilizan sin una función armónica definida como ocurre en la tonalidad. De esta manera es posible agregar libremente sonidos extraños a la tríada, sin la norma de respetar el uso de disonancias y su resolución.

sección que le corresponda, y entre paréntesis se indicará el número de sección que recurre y la variación que corresponde (ej.: 1.1; 1.2; etc.).

En una segunda etapa, procederé a determinar las regiones compuestas por distintas secciones. Estas regiones serán identificadas con letras mayúsculas. Los arcos producidos por estas regiones serán los que den lugar a la macro forma de la obra. Entenderé como región a aquellas grandes zonas de la obra que están constituidas por diversas secciones, y que poseen elementos en común que las hacen ser parte de una misma gran zona. Las regiones son zonas de la obra que tienen un comienzo y final claro, en donde en su interior, los materiales se desarrollan de tal manera que se dirigen hacia el final de la región.

Si bien la obra *Los Pequeños Cantos* no presenta centros tonales o modales *a priori*, y el tratamiento en la obra ha sido deliberado en cuanto al uso armónico, incorporando tonalidad abierta, modalidad y atonalidad, no se descarta la posibilidad, por medio de este análisis, de encontrar ciertas alturas que se presenten como ejes de secciones y/o regiones. Esto, en el caso de las secciones no tonales, se da, principalmente, por la recurrencia y la atracción que pueda afectar sobre alguna altura determinada. Siendo que ya no me rijo por normas clásicas que dictan la conducción y la secuencia armónica, en mí quehacer creativo pueden encontrarse, con regular frecuencia, alturas sobre las cuales existe una atención particular. El determinar qué alturas son éstas, considero que es una tarea que el análisis formal puede desarrollar con comodidad, por medio de la atención que pone en los límites de cada sección, en los reposos, y en los puntos de actividad.

Será tarea también de este análisis dar cuenta de los *tempi* utilizados en cada una de las secciones, con el fin de apreciar en ellas el comportamiento del metaparámetro de la temporalidad<sup>94</sup>, y los efectos que produce en este parámetro el uso de la palabra en la obra.

Por último, en el análisis formal de la obra, será importante determinar cuál o cuáles son los poemas o versos utilizados en cada sección. Esto hablará de cuánto se ha respetado el orden original de los poemas, y cuánto se ha variado, al servicio del relato construido en la obra. También dará cuenta de la posible recurrencia de ciertos poemas o versos.

La determinación de las regiones que dan lugar a la macro forma de la obra; la posibilidad de observar en detalle el ordenamiento de secciones temáticas<sup>95</sup> y no temáticas; los límites en compases de cada una de las secciones y los puntos de elisión; la posibilidad de

---

<sup>94</sup> Conglomerado de categorías temporales, fundamentalmente ritmo y *tempo*, y todo lo que involucra: factores de *rubatto*, calderones, diseños rítmicos, escritura lisa o estriada, etc.

<sup>95</sup> Un tema musical es una entidad que posee características que la hacen reconocible independiente del contexto. Es decir, las características principalmente rítmico melódicas de una material en particular, permiten que aún aislado de la obra en la cual se originó, el tema sea identificable. El tema posee uno o varios motivos característicos, y es susceptible de sufrir variantes sin que pierda su autonomía.

encontrar alturas ejes; el comportamiento del *tempo* musical a lo largo de la obra; y la posibilidad de establecer el orden de los poemas utilizados en la obra, son las cualidades que han hecho que me incline por el análisis formal convencional para esta segunda etapa de estudio de la obra *Los Pequeños Cantos*.

Figura 18: Análisis Formal:

Sección	Compases	Altura eje	Tempo	Poema
1	1 - 18	Do4	♩ = 80	I recitado
Zona transitiva 1	18 - 26		♩ = 80	I* recitado (2ª mitad de cada verso)
2	27 - 33	Solb4	♩ = 80	II
3 (1.1)	34 - 39	Do4	♩ = 80	
4	39 - 56	Do4	♩ = 80	III
Zona extinción 1	56 - 68	Do#5 - Si1	♩ = 80	
5	69 - 87	Fa#4 - Si3	<i>Mrb., Pno.:</i> ♩ = 80 <i>Voz:</i> ♩ = 50	IV
Zona transitiva 2	88 - 92		♩ = 50	
6	93 - 102	Do4 - Fa#4	♩ = 50	V
7	103 - 127		♩ = 50	<i>Cinta:</i> VI intercalado con los dos versos finales de XIII; XV.
8 (1.2)	128 - 135	Do4 - Fa4	♩ = 50	1 <sup>er</sup> verso de IX cantado en <i>Voz</i> y recitado en <i>Cinta</i> .
Zona extinción 2	136 - 147		♩ = 50	
9	148 - 169	Fa4	♩ = 50	1 <sup>os</sup> dos versos de VII y dos últimos versos de XVIII.
10	169 - 188	Fa4	♩ = 120	

<b>Reg. A</b>	Zona extinción 3	189 - 194			Dos últimos versos de XVIII.
	11	195 - <b>204</b>	Fa4		1 <sup>er</sup> verso de X.
<b>Región B</b>	12	<b>204</b> - 218		<p><i>Voz:</i> </p> <p><i>Cl., Perc. y cuerdas:</i> </p> <p><i>Fl:</i> </p> <p><i>Mrb. y Pno:</i> </p>	<i>Voz:</i> Versos 2 al 5 de X; <i>Cinta:</i> palabras principales de los poemas citados hasta el momento en orden inverso al de aparición; <i>Corno, Viola I y Viola II:</i> I** recitado.
	Zona transitiva 3	219 - 230	Lab2		
	13	231 - 239	Mib4		VIII
	14	240 - <b>273</b>	Fa3		Dos primeros versos de XIII.
	15	<b>273</b> - 284	Lab4 - Fa4 - Mib4		Versos 3 al 7 de XIII.
	Zona transitiva 4	285 - 290			
	16	291 - 301	Lab4 - La4		XIV
	17 (2.1)	302 - 331	Reb5		<i>Cinta:</i> I; <i>Voz:</i> XII murmurado.
	18 (1.3)	332 - <b>352</b>	Do4 - Sib4		XVI
	19 (14.1) (1.4)	<b>352</b> - <b>358</b>	Do4 - Fa4		
	20 (10.1)	<b>358</b> - <b>380</b>	Fa4		XVII

<b>Región B</b>				♩ = 80	
	Zona extinción 4	380 - 387		♩ = 120	1 <sup>as</sup> dos palabras de IX.
	Zona transitiva 5	388 - 395		♩ = 60	<i>Cinta</i> : 2 primeros versos de XVIII recitado.
	21 (9.1)	396 - 403	Fa4	♩ = 60	2 últimos versos de XVIII.
	Zona transitiva 6	403 - 418		♩ = 60	
	22 (14.2) (5.1) (1.5)	419 - 442	Fa#4	♩ = 80	XIX

La interpretación de los datos aportados por el presente esquema formal de la obra *Los Pequeños Cantos*, permite racionalizar los procedimientos técnico-composicionales y formales utilizados en el proceso de creación, y extraer las estrategias utilizadas con el fin de resignificar el vínculo entre música y palabra.

La macro forma de la obra está formada por dos regiones: **A** y **B**. Tomando en cuenta la cantidad de compases totales de la obra, se puede observar una proporción bastante cercana a la mitad exacta. Esta situación no fue en lo absoluto predeterminada, sino que recién en el momento del análisis ha sido develada. Este dato es el primero que revela la separación de regiones entre las secciones 11 y 12.

El cierre de la región **A** en la sección 11 está dado por las características materiales y logogénicas de la mencionada sección. El diseño melódico llega al extremo agudo de la voz hasta el momento: Mi5. Este extremo agudo nunca antes había sido alcanzado, y solo será superado en la sección final de la obra con la altura Fa5.

Los recursos de altura y de procedimientos técnicos son características que le otorgan una importancia particular al poema X utilizado en la sección 11, que de un total de XIX poemas, es bastante cercano a la mitad. Más allá de eso, lo fundamental es que el contenido semántico del verso allí puesto en música, viene a cerrar el relato presentado en la región **A** de la obra.

En segundo lugar, resulta proporcional la cantidad de secciones temáticas (excluyendo zonas transitivas y de extinción). De un total de 22 secciones temáticas, cada región presenta 11. Al igual que la cantidad de compases, la equitativa proporción en el número de secciones temáticas que se da entre ambas regiones no fue premeditada. Esta simetría se origina por la distribución, a lo largo de la obra, de los 18 poemas, de un total de 19 del libro original, que son puestos en música en la obra *Los Pequeños Cantos*.

En la columna correspondiente a las secciones, se han numerado aquellas secciones que son consideradas temáticas, es decir, que tienen un inicio y final bien definido, y que presentan un material característico. En algunas de estas secciones se ha colocado entre paréntesis el número de sección que recurre. Las secciones con mayor número de recurrencias son las número 1 y 14. Estas secciones son las que presentan el material temático principal de la obra, y la importancia de este material se reafirma por la cantidad de recurrencias de los mismos. La recurrencia de estos materiales tiene dos maneras de manifestarse: como variaciones, o como repeticiones textuales de todo el material o de un fragmento.

Ambos materiales, en su primera aparición dentro de la obra, lo hicieron sin la puesta en música de un texto, es decir, se presentaron puramente instrumentales. En el caso del material de la sección 1, éste fue presentado en dos ocasiones como instrumental, y recién en su segunda recurrencia, que tiene lugar en la sección 8 (1.2), se le suma un material logogénico, aportado por el verso allí puesto en música, produciéndose una resignificación al estar ahora en presencia de un material interfonético. Algo similar ocurre con el material de la sección 14. Al haber sido presentado originalmente como instrumental, cuando se le agrega un texto, tanto música como palabra se resignifican.

Los materiales de las secciones 1 y 14 se constituyen como los principales dentro de la obra tanto por sus características musicales como por la manera en que se ha articulado el esqueleto formal de la composición. En cuanto a lo primero, el que ambos materiales tengan elementos temáticos muy reconocibles, dados por el tipo de intervalos y giros melódicos utilizados, por la duración del material, y por estar contruidos sobre modos reconocibles, hacen que el oído los identifique y los aísle dentro de un contexto principalmente atonal. Y en cuanto a la ubicación de estos materiales dentro de la obra, durante el proceso de composición se fueron revelando los lugares en donde se hacía necesario recurrir a ellos, de manera de que no transcurriese tanto tiempo como para que fueran desechados como principales dentro de la obra. En ocasiones, fueron utilizados también a modo de premonición, es decir, adelantando el contenido logogénico de un poema antes de su aparición en la obra.

En la misma columna de las secciones, se han detallado aquellas zonas que corresponden a transiciones entre secciones, entendiendo a éstas como fragmentos en los cuales se transforma el material precedente en el material venidero. También se han indicado aquellas secciones que corresponden a zonas en donde el material de la sección precedente es sometido a un proceso de eliminación, para luego dar lugar, en la sección siguiente, a un material totalmente distinto del anterior.

En la mayoría de las zonas transitivas o de extinción no hay presencia de texto, y si la hay, constituye una repetición de un texto recientemente puesto en música. Esto dice relación con que los poemas puestos en música en la obra, han sido reservados para ser utilizados en secciones temáticas que posean características musicales suficientemente ricas como para que resignifiquen de tal modo al propio poema, que el resultado de la mixtura sea el único posible de realizar. La excepción a la ausencia de texto en estas zonas las constituye la zona transitiva 5, en donde se recitan por primera vez dentro de la obra los dos primeros versos del poema XVIII. El carácter neutral de un recitado dentro de una obra musical, hace que la existencia de esta excepción no tenga una importancia radical dentro de la misma, y que la utilización de estos dos versos en la zona transitiva 5 responda a la necesidad de incluirlos en el relato en ese momento de la obra, más allá de que no posean un material musical característico.

En lo que respecta a los compases, en la columna correspondiente he procedido a delimitar cada una de las secciones de la obra. Cuando ocurre el proceso de elisión, es decir, un punto de la obra que corresponde tanto al final de una sección como al comienzo de otra, estos compases han sido marcados con *negrita* y *cursiva*. El número de compases de cada sección temática, transitiva o de extinción es absolutamente variable, y no sigue ningún tipo de lógica más que la de proporcionar a cada una de ellas el tiempo suficiente para el desarrollo de sus características materiales, tanto musicales, como logogénicas cuando las hay. De allí que puedan encontrarse secciones como la 3 (1.1), que está compuesta por 5 compases, y otra como la 14 que se prolonga durante 33 compases. Los materiales musicales y los procedimientos técnicos utilizados en una y otra explican la gran diferencia, en cuanto al número de compases existente entre ambas. No por eso una va a ser más o menos importante que la otra. Estos dos casos extremos coinciden justamente con los materiales que han sido determinados como principales dentro de la obra, y ambos, más allá de su duración temporal, poseen características musicales y procedimientos particulares que los hacen ser relevantes en el transcurso de la obra.

Los casos de elisión dentro de la obra, en su gran mayoría ocurren entre secciones en que una cuenta con la presencia de texto y la otra no. Esto hace que el material logogénico de la sección que cuenta con texto tenga tiempo suficiente para su cabal asimilación, y que no se confunda por cercanía, con conceptos propios de otro poema. Otra posibilidad que se da en algunos casos de elisión, por ejemplo entre la sección 1 y la zona transitiva 1, es que la segunda de estas no hace más que repetir el mismo poema antes presentado en la sección temática. Cuando la elisión se produce entre una región que no posee texto y otra que si lo tiene, no existe peligro de que el contenido semántico vea alterada sus capacidades de entendimiento.

Existen tres puntos de la obra en donde la elisión ocurre entre secciones en que ambas presentan texto. El primero sucede entre las secciones 11 y 12. Ya es sabido que allí es donde se produce la división entre las dos regiones de la obra. El texto funciona entonces como elemento de unión entre una y otra, ya que al tratarse del mismo poema (X), y utilizar el primer verso en la sección 11 y el resto de los versos en la sección 12, hace que la transición sea lo menos notoria posible, y otorga a la obra la sensación de unidad deseada.

Entre las secciones 14 y 15 ocurre una segunda elisión entre secciones que poseen texto. Lo que allí sucede es que la sección 15 presenta los versos que continuaban dentro del mismo poema utilizado en la sección 14. De esta manera, el poema en cuestión, el número XIII, no sufre una fractura que atente contra su propia estructura original. El último caso de elisión entre secciones en donde ambas poseen texto ocurre entre la sección 20 (10.1) y la zona de extinción 4. En esta última, los versos presentados son tan breves, y constituyen una repetición, que no interfieren en la clara asimilación del poema presentado en la sección 20.

En la tercera columna se presentan las alturas ejes, cuando las hay, de cada una de las secciones. Por altura eje se entiende aquella altura sobre la cual se construye un modo, o bien, es la altura sobre la cual existe mayor grado de atracción en una sección en particular. En la región **A**, existe una tendencia por dos alturas ejes: Do4 y Fa4. En la región **B**, se varían las alturas más recurrentes, siendo ahora el Lab4, el Mib4, y el Fa#4, aquellas alturas sobre las cuales existe mayor grado de atracción. Se observa aquí una diferencia en cuanto a la cantidad de *finalis*<sup>96</sup> que existen en una sección y otra, lo que da cuenta de que la región **A** presenta menos variaciones y es más estable en cuanto al parámetro altura, que lo que lo es la región **B**, caracterizada esta última por una mayor cantidad de cambios entre una sección y otra, no sólo en cuanto a la altura, sino que también a los *tempi* y a los materiales presentados en cada sección.

Es importante hacer notar aquí que cuando se recurre el material de una sección previa, ya sea éste musical o musical y poético, por lo general, se respeta la altura eje originaria del material que está siendo (re)presentado. De las seis veces en que se utiliza el material de la sección 1, en cuatro de ellas la altura eje es Do4. En las dos últimas recurrencias de este material, secciones 19 y 22, las alturas ejes son Fa4 - La4 y Fa#4 respectivamente. Esto responde a que el centro de atención en cuanto a las alturas en la Región **B** ha sido trasladado. En el caso del material de la sección 14, en dos de sus tres apariciones la altura eje corresponde a Fa, y en la última, sección 22, la altura eje es Fa#4, debido a que es justamente el Fa#4 la altura eje de la sección.

---

<sup>96</sup> Nota de reposo en un sistema escalar modal o de tonalidad extendida.



En cuanto a los *tempi*, el esquema da cuenta de que la obra tiene un comportamiento bastante estable. Salvo escasas excepciones no se presentan cambios de *tempo* en breves segmentos de la obra, sino que cada vez que un nuevo *tempo* se establece, éste se mantiene durante varias secciones. Esto tiene su explicación en que he querido dotar a la obra de una continuidad que permita, más allá de que entre una sección y otra puedan existir grandes diferencias en cuanto al material tanto sonoro como logogénico, percibirla como una composición unitaria, que no se compone como una *suite* de piezas breves, sino que está construida como una sola obra.

Lo que sí sucede en la obra es que se presentan cambios de *tempo* bastante grandes. Por ejemplo, entre las secciones 9 y 10, el *tempo* varía de  $\text{♩} = 50$  a  $\text{♩} = 120$ . Esto ocurre de manera de acentuar el momento del relato que está sucediendo. Se ha agotado el material musical y se ha presentado una sentencia a nivel logogénico, que motivan un cambio abrupto a nivel temporal. Un cambio de *tempo* hace patente que algo importante ha acontecido. A nivel musical, y más aún con el tipo de tratamiento dado a este parámetro en *Los Pequeños Cantos*, refresca el material sonoro, evita el estancamiento del relato musical y poético, y reaviva la necesidad de presentar un material nuevo.

A lo largo de la obra, en varias ocasiones se utiliza el recurso de repetir un poema o parte de él, y esto ocurre aún en secciones que presentan *tempi* distintos. Un ejemplo de ello ocurre entre la sección 9 y la zona de extinción 3. En la primera, los dos últimos versos del poema XVIII se cantan a *tempo*  $\text{♩} = 50$ , y en la segunda se recita a *tempo*  $\text{♩} = 120$ . El resultado es la resignificación del material logogénico de los versos en cuestión, enriqueciendo las lecturas posibles de ese material en particular, y de la obra en general.

En la obra existen dos excepciones al uso convencional del *tempo*. La primera excepción se produce en la sección 5, en donde se superponen dos materiales con *tempi* distintos y métricas distintas. Esto se origina por la presencia del contenido logogénico aportado por el poema allí puesto en música: *una muñeca de huesos de pájaro / conduce los perros perfumados / de mis propias palabras que me vuelven*. La interpretación que yo hago de este poema hace surgir, por un lado, el canto asignado a la voz en *tempo*  $\text{♩} = 50$ , muy estático en cuanto a las alturas y el ritmo, presentándose como contradictorio con el material instrumental y semántico de la sección; y por otro, el acompañamiento instrumental en *tempo*  $\text{♩} = 80$ , el cual simula una cajita musical. El *tempo* del material instrumental es el que venía desde la sección anterior, y el nuevo *tempo* lo constituye el de la voz. Será éste el que al finalizar la sección se mantenga para las secciones siguientes. La superposición de *tempi* hace que la regularidad del *tempo* estriado se vea puesto en entredicho por la coexistencia de dos *tempi*, de manera que el resultado sonoro se

acerca al del tiempo liso, apulsativo. Ya no existe una sola unidad pulsativa que rige la música, sino que al estar en presencia de dos unidades de tiempo con *tempi* distintos, éstas se anulan y el efecto es la ausencia de pulso. Hacia el final de la sección 5 la pugna por el *tempo* es ganada por el *tempo* del material de la voz, que representa la novedad.

La otra excepción ocurre en la sección 12, que es la primera de la región **B**. Allí se produce una superposición de *tempi* debido al procedimiento de composición allí utilizado: contrapunto aleatorio. Esto es, que se superponen en el tiempo (cronológico) diferentes materiales, totalmente independientes entre sí. Cada material o grupo de materiales asignado a un instrumento o grupo de instrumentos, se desarrolla con un *tempo* musical distinto. Esto hace que el resultado no sea controlado, sino que aleatorio. Nuevamente el resultado es una zona apulsativa, donde la coordinación de los materiales está dada por el tiempo cronológico.

El utilizar el recurso de contrapunto aleatorio responde a la necesidad de comenzar la segunda región de la obra con una sección que, por un lado, presentara nuevamente pequeños materiales característicos de la región anterior, a modo de *flash back*, y por otro, que diera espacio para la incorporación de materiales nuevos, como lo es el de la voz y el del violoncello. De esta manera, este recurso me genera un campo de acción en el que cuento con el espacio-tiempo necesario para presentar en una misma sección materiales distintos, que no tienen relación entre sí.

La última columna del esquema formal, correspondiente a los poemas utilizados en cada una de las secciones, muestra que hasta la sección 6, el orden de los poemas fue respetado según el ordenamiento original. A partir de la sección 7 en adelante, el proceso de composición de la obra, y el relato que he querido construir, obligaron a alterar el orden original, e intercalar distintos poemas, e incluso, algunos versos de distintos poemas, siempre de la serie *Los Pequeños Cantos* de Alejandra Pizarnik. He detallado en esta columna aquellos poemas que son presentados por la voz, aquellos que lo son por la cinta, e incluso los que se presentan en la voz de otros instrumentistas. Se consignó también cuando el poema es recitado o murmurado en lugar de ser cantado.

Este esquema da cuenta de aquellos poemas que son presentados en más de una oportunidad. Debido a su recurrencia, estos poemas cobran una importancia particular dentro del relato que se ha construido a lo largo de la obra. Se trata de los poemas I, IX, XIII, y XVIII.

En el acápite siguiente, dedicado al análisis de las estrategias de adaptación del texto en la obra musical *Los Pequeños Cantos*, se detallan en profundidad las distintas alteraciones al orden de los poemas, y las causas que las originan.

#### 5.4. Estrategias de adaptación del texto a la música

La puesta en música de los poemas del libro *Los Pequeños Cantos*<sup>97</sup>, de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, fue realizada de tal manera, que en el transcurso de la obra se construyera un relato. La confección de un relato direccional como el que se realiza en esta obra, nace de la lectura y re-lectura de los poemas, y de la reflexión acerca de las situaciones e imágenes poéticas que presenta cada poema.

En el libro de Pizarnik, cada poema es autónomo y dependiente a la vez. La autonomía está dada por la temática de cada uno de los poemas. No existe un tema en común que sea desarrollado a lo largo de los poemas, sino que cada uno habla de situaciones diferentes. Lo que si es posible es encontrar dos tópicos que se presentan en la mayoría de los poemas: la noche y la muerte. La dependencia, por su parte, se manifiesta en la presencia, en ocasiones, de versos que se encuentran en más de un poema, relacionándose entre sí por estas repeticiones.

Lo que he hecho en la obra musical *Los Pequeños Cantos*, es construir un relato que no habla de una temática en particular, sino que presenta imágenes poéticas desplegadas a lo largo de la obra. Para tal efecto, los poemas, en su orden original, constituían un relato que se alejaba de mis intenciones. De esta manera es que se hizo necesario realizar un reordenamiento de los poemas, y en ocasiones, descartar el uso de ciertos versos, y en otras, repetir en más de una ocasión un mismo verso.

Un aspecto fundamental que me hizo escoger estos poemas para su puesta en música en la obra *Los Pequeños Cantos* es, por un lado, lo breve de cada uno de ellos, lo que me permite mantener su autonomía, aún siendo puestos en música dentro de una obra unitaria como lo es ésta, por medio de la confección de secciones claramente delimitadas. Y por otro, que cada uno de los poemas remite al título de la serie: *Los Pequeños Cantos*. Cada poema se constituye como un pequeño canto. Musicalmente esto tiene un gran poderío, ya que desde el propio título se presenta una idea musical: el canto. El canto, o en su defecto la voz recitante, son los medios a través de los cuales cada uno de los poemas es puesto en música, de ahí que la vinculación del título con este recurso me fuera de gran utilidad para desarrollar la obra.

El título del libro de Pizarnik, da cuenta de que la poeta concebía musicalmente cada uno de los poemas de la serie. Esto hace que como compositor me surgieran ideas sonoras para cada uno de los poemas, y que su autonomía y dependencia me permitieran componer una obra unitaria, premisa de trabajo para *Los Pequeños Cantos*, por medio de la incorporación de materiales nuevos, la transición entre ellos, y la recurrencia de materiales precedentes.

---

<sup>97</sup> PIZARNIK, Alejandra: “Los pequeños cantos”; En: *Árbol de Fuego* N° 45, Caracas, 1971.

Si es posible encontrar ciertos tópicos en la producción literaria de Pizarnik, estos serían los de “la infancia como paraíso perdido, el poeta como ser caído, como visitante del reino de los dioses y de los muertos, la noche como ámbito propicio para el poetizar.”<sup>98</sup> Los poemas presentes en *Los Pequeños Cantos* se inscriben absolutamente dentro de estos tópicos, con una característica particular: “La pregunta por la esencia de la poesía se inicia desde el yo.”<sup>99</sup> El yo, como protagonista, se presenta como una constante dentro de esta serie de poemas. Con un carácter metafísico, Pizarnik se pregunta por su propia existencia. Son estos tópicos y el carácter metafísico de la poesía de Pizarnik, los que me han interesado al momento de escoger esta serie de poemas para realizar esta composición.

Pizarnik constantemente se pregunta por la esencia de la poesía. Esta pregunta se traspasa a la obra musical, y genera en mí el cuestionamiento por la esencia de la composición y sus modos de construcción, condición fundamental de la obra de arte contemporánea. La obra está problematizando sus propios límites. De esta manera es que estos poemas me resultan adecuados para su puesta en música, y no meramente que éstos sean musicalizados. La puesta en música de un poema significa, para mí, que el material semántico del elemento literario hace aflorar la conciencia por el material musical, problematizando los modos de generación de sonido y de la manera en que se articulan los diferentes materiales que se presentan a lo largo de la obra.

El rol protagónico del yo en los poemas de Pizarnik, hace que aquellas preguntas que la poeta se formula acerca de la esencia de la poesía a través de su propia existencia, sean traspasadas a música, en donde el yo protagónico es ahora el compositor. Entonces lo que hago en la obra *Los Pequeños Cantos* es preguntarme por la esencia de la composición, de la obra musical, a través de mi propia existencia. Esto se traduce en poner en la obra todo lo que soy como músico, todas mis influencias, mis dudas y mis certezas.

A continuación presentaré la serie de poemas original, y luego, la versión reordenada para su puesta en música en la obra *Los Pequeños Cantos*:

---

<sup>98</sup> ZONANA, Víctor. “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik”; En: *Signos*, vol.30, n.41 - 42, Valparaíso. 1997. p. 125.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

## LOS PEQUEÑOS CANTOS

*A Pablo Azcona y Víctor Richini*

I

nadie me conoce yo hablo la noche  
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
nadie me conoce yo hablo la lluvia  
nadie me conoce yo hablo los muertos

II

sólo las palabras  
las de la infancia  
las de la muerte  
las de la noche de los cuerpos

III

el centro  
de un poema  
                  es otro poema  
el centro del centro  
                  es la ausencia  
en el centro de la ausencia  
mi sombra es el centro  
del centro del poema

IV

una muñeca de huesos de pájaro  
conduce los perros perfumados  
de mis propias palabras que me vuelven

V

*A Jean*

la agonía  
de las visionarias  
del otoño

VI

grietas en los muros  
negros sortilegios  
frases desolladas  
poemas aciagos

VII

Cubres con un canto la hendidura.  
Creces en la oscuridad como una ahogada.  
Oh cubre con más cantos la fisura, la  
                                  hendidura, la desgarradura.

VIII

en el mediodía de los muertos  
princesa-paraje-sin-sol  
come cardo  
como abrojo

IX

mi canto de dormida al alba  
¿era esto, pues?

X

el que me ama aleja a mis dobles,  
abre  
la noche, mi cuerpo,  
ver tus sueños,  
mi sol o amor

XI

oh los ojos tuyos  
fulgurantes ojos

XII

*A Alain de Vermont*

cuervos en mi mente  
sobre su querido cuerpo

es el gran frío de la noche  
lo negro

pasión de nuestros señores  
los deseos

XIII

una idea fija  
una leyenda infantil  
una desgarradura

el sol  
como un gran animal oscuro

no hay más que yo  
no hay qué decir

XIV

qué es este espacio que somos  
una idea fija  
una leyenda infantil

hasta nueva orden  
no cantaremos el amor  
hasta nuevo orden

XV

niña que en vientos grises  
vientos verdes aguardó

XVI

hablará por espejos  
hablará por oscuridad  
por sombras  
por nadie

XVII

*A Diana*

instruidnos acerca de la vida  
suavemente  
imploraban los pequeños seres  
y tendían sus brazos  
por amor de la otra orilla

XVIII

palabras reflejas que solas se dicen  
en poemas que no fluyen yo naufrago  
todo en mí se dice con su sombra  
y cada sombra con su doble

XIX

triste músico  
entona un aire nuevo  
para hacer algo nuevo  
para ver algo nuevo





		(VI)
		<i>grietas en los muros</i>
		<i>negros sortilegios</i>
		(XIII)
		<i>no hay más que yo</i>
		<i>no hay qué decir</i>
		(VI)
		<i>negros sortilegios</i>
		<i>frases desolladas</i>
		(XV)
		<i>niña que en vientos grises</i>
		<i>vientos verdes</i>
		(VI)
		<i>poemas aciagos</i>
<hr/>		
(IX)		(IX)
mi canto de dormida al alba		<i>mi canto de dormida al alba</i>
<hr/>		
(VII)		
Cubres con un canto la hendidura.		
Creces en la oscuridad como una ahogada		
(XVIII)		
todo en mí se dice con su sombra		(XVIII)
y cada sombra con su doble		todo en mí
<hr/>		
(XVIII)		(XVIII)
<i>todo en mí se dice con su sombra</i>		<i>todo en mí se dice con su sombra</i>
<i>y cada sombra con su doble</i>		<i>y cada sombra con su doble</i>
<hr/>		
(X)		(X)
el que me ama aleja a mis dobles		el que me ama aleja a mis dobles
<hr/>		
(X)		
abre		
		(VII)
		<i>Cubres con un canto</i>
la noche,		
		(VI)
		<i>grietas en los muros</i>
	(Hf., Vla I. y Vla. II)	
	(I**)	
	<i>nadie me conoce yo hablo la noche</i>	
	<i>yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos</i>	
mi cuerpo,		
		(V)
		<i>la agonía</i>
		(IV)
		<i>una muñeca</i>
		(III)
ver tus sueños,	<i>nadie me conoce yo hablo la noche</i>	<i>el centro</i>
mi sol o amor	<i>yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos</i>	

(II)  
*las palabras*  
(I)  
*nadie*

---

(VIII)  
en el mediodía de los muertos  
princesa-paraje-sin-sol  
come cardo  
como abrojo

---

(XIII)  
una idea fija  
una leyenda infantil

---

(XIII)  
una desgarradura  
el sol  
como un gran animal oscuro  
no hay más que yo  
*no hay qué decir*

---

(XIV)  
qué es este espacio que somos  
una idea fija  
una leyenda infantil  
hasta nueva orden  
no cantaremos el amor  
hasta nuevo orden

---

(XII)  
cuervos en mi mente  
sobre su querido cuerpo  
es el gran frío de la noche  
lo negro  
pasión de nuestros señores  
los deseos

(I)  
*nadie me conoce yo hablo la noche*  
*nadie me conoce yo hablo mi cuerpo*  
*nadie me conoce yo hablo la lluvia*  
*nadie me conoce yo hablo los muertos*

---

(XVI)  
hablará por espejos  
hablará por oscuridad  
por sombras  
por nadie

---

(XVII)  
instruidnos acerca de la vida  
suavemente  
imploraban los pequeños seres  
y tendían sus brazos  
por amor de la otra orilla

---

(IX)  
mi canto

---

---

(XVIII)  
todo en mí se dice con su sombra  
y cada sombra con su doble

---

(XIX)  
triste músico  
entona un aire nuevo  
para hacer algo nuevo  
para ver algo nuevo

(XVIII)  
*palabras reflejas que solas se dicen  
en poemas que no fluyen yo naufrago*

El orden original fue respetado hasta el poema V. De ahí en adelante, comenzó el reordenamiento de los poemas, con el objetivo de dirigir el relato por un camino que se mantuviera dentro de mis intereses para la obra. Esto es, que la carga semántica de los poemas, se articulara de tal forma, que la obra no se sobrecargara de los tópicos de noche y muerte, los cuales son muy recurrentes en la serie de poemas, y me posibilitara equilibrar la densidad semántica y musical de cada una de las secciones, intercalando a los tópicos antes señalados, los de canto, leyenda e infancia.

Cuando se presenta en la cinta el poema VI, a éste le intercalé versos de otros poemas que de manera de suavizar la carga semántica original del poema VI. Este poema fue el primero que me presentó la necesidad de modificar el orden original, debido a que frases como *negros sortilegios* y *frases desolladas*, acentuaban, según mi lectura personal, una negatividad que se venía dando desde primer poema, por lo que me era necesario alivianar la carga semántica a esta altura de la obra, cuando ya se habían presentado cinco poemas íntegramente. Para ello intercalé versos como *niña que en vientos grises / vientos verdes* que presentan el recurrente tópico de la infancia, de manera de que por medio de la nostalgia que representan, el relato tomara un aire menos pesimista. Esto, al observar el tratamiento musical de la sección en donde se presentan estos versos, se hacía aún más necesario, ya que el material musical estaba siendo afectado por el contenido logogénico del poema anterior: *la agonía / de las visionarias / del otoño*. Este poema produjo una sección en donde el material musical fue tratado a modo de metáfora del viento, originando la producción de gestos sonoros, onomatopeyas, fuertes disonancias, e inestabilidad rítmica, que dotaban a la sección de una gran densidad sonora. Es por ello que haberle sumado otra densidad a nivel del texto, hubiera significado recargar a la sección de una oscuridad que no era oportuna por su ubicación dentro de la obra.

Cuando ocurre esta primera alteración del orden de los poemas, queda abierta la posibilidad de seguir modificando el ordenamiento original, de manera de conducir el relato de la obra por un camino que fuera propicio según los momentos por los cuales se estaba transitando. Es así como luego de la sección 7, analizada en el párrafo anterior, en vez de poner en música el poema VII, que es lo que hubiese correspondido, se trae a escena a un verso del poema IX: *mi canto de dormida al alba*. Este verso, con un contenido semántico más puro y liviano que los anteriores, es puesto en música con uno de los dos principales materiales rítmicos melódicos de la obra, específicamente el que se presenta en la sección 1, y con un tratamiento de la textura bastante despejado con respecto a la sección anterior, de modo de proporcionar al verso de la claridad sonora que ameritaba según su contenido conceptual.

El poema VII, que se presenta en la sección siguiente, la número 9, continúa con el carácter oscuro del poema VI, por lo cual se optó nuevamente por presentarlo sólo en parte, poniendo en música sus dos primeros versos: *Cubres con un canto la hendidura / Creces en la oscuridad como una ahogada*, y matizar su carga semántica con dos versos correspondientes al poema XVIII: *todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble*.

Para finalizar la región **A** de la obra, fue escogido el primer verso del poema X: *el que me ama aleja a mis dobles*. Este verso se presenta, a nivel conceptual, como una sentencia con respecto a lo planteado en los versos anteriores. Su contenido logogénico aporta un carácter conclusivo que me fue útil como material para finalizar la primera región de la obra. El material musical con que este verso es puesto en música, se encarga de graficar en sonidos, por medio de la utilización de la técnica de espejo en las voces (voz y cinta), el concepto de lo doble, y de su desaparición, una vez que es alcanzado el unísono.

De manera de hacer lo menos marcada posible la separación entre regiones, los versos del poema X que suceden al que se presentó en la sección 11, fueron utilizados en la sección 12, la primera de la región **B** de la obra. Mientras estos versos son puestos en música por medio del canto de la voz, en la cinta se presentan recitadas las palabras principales de los poemas utilizados en la primera región, en orden inverso a su aparición, a modo de *flash back*. De esta manera, se busca enfatizar que *Los Pequeños Cantos* se trata de una obra musical unitaria, en donde sus distintas secciones se encuentra entrelazadas e interconectadas tanto por su material musical como poético.

La puesta en música, en la sección 12, de los versos del poema X, como de aquellas palabras escogidas de los poemas presentados en la primera región, se produce bajo un tratamiento de contrapunto aleatorio, en donde conviven, dentro de un tiempo liso, diversos materiales musicales en *tempi* distintos, coordinados por el tiempo cronológico. Este procedimiento resultó útil en la sección en cuestión, ya que al tratarse de la que da inicio a la segunda región de la obra, otorgaba la posibilidad de presentar materiales musicales nuevos, en el caso de la voz, y reutilizar materiales sonoros característicos de la región **A**, como ocurre en la flauta, marimba, piano y las violas.

En la sección 13 es puesto en música un poema que en la primera región fue obviado, ya que su contenido logogénico lo hacía demasiado cercano a lo presentado en los poemas VI y VII. Se trata del poema VIII: *en el mediodía de los muertos / princesa-paraje-sin-sol / come cardo / como abrojo*. Este poema nuevamente es de una marcada connotación oscura, referente a la muerte. Para contrarrestar su carga semántica, en la sección siguiente, la número 14, se ponen en música los dos primeros versos del poema XIII: *una idea fija / una leyenda infantil*.

Es en la sección 14 en donde se presenta el segundo material rítmico melódico de importancia dentro de la obra. El primero es el de la sección 1, que predomina dentro de la región A. Este segundo material característico tiene la cualidad de ser muy sencillo en sus parámetros rítmicos y melódicos, lo que lo hacen muy reconocible, y permiten que aún fuera del contexto de la obra, presenten una autonomía que lo haga reconocible como material temático.

El poner en música los dos primeros versos del poema XIII con este material musical característico, es un recurso que tiene como finalidad resaltar el contenido semántico de estos versos. Las temáticas de infancia y de leyenda las interpreto como una esperanza dentro de un contexto en donde abundan ideas acerca de la noche y de la muerte.

Ambos materiales musicales característicos de la obra *Los Pequeños Cantos*, que comparten la cualidad de tener una melodía definida y que se construyen a partir de modos claramente identificables, ponen en música versos que se diferencian del resto por tratar acerca de tópicos poco explotados en el resto de la serie de poemas. El primero: *mi canto de dormida al alba*, presenta al yo protagónico en el ejercicio musical del cantar; y el segundo: *una idea fija / una leyenda infantil*, hace partícipe dentro de la obra una concepción nostálgica del concepto de niñez. Estos versos, que resultan ser los menos aciagos de toda la serie de poemas, han sido seleccionados para que compartan el protagonismo de los materiales musicales característicos de la obra. En este sentido, en *Los Pequeños Cantos*, construyo un relato, que por medio de la acentuación de ciertos materiales musicales y poéticos, se diferencia del posible relato que se puede construir a partir del ordenamiento original de los poemas de Pizarnik.

Las secciones 15 y 16 continúan con el orden original de los poemas, es decir, se completa el poema XIII y se pone en música el poema XIV. Estos dos poemas se mantienen juntos en la obra, ya que se encuentran entrelazados por la presencia en ambos de los versos *una idea fija / una leyenda infantil*. Estos dos versos, que originalmente fueron puestos en música en la sección 14, son ahora repetidos con algunas variantes melódicas. El primer verso presenta una melodía diferente, aunque mantiene la dirección ascendente de su primera aparición, y el segundo verso, presenta la misma melodía, con algunas diferencias rítmicas y con la diferencia en la última nota, que en vez de ser un Lab4 como lo fue en la sección 14, ahora es un Si4, ya que después de este verso, continúan los otros que completan el poema XIV.

A continuación, en la sección 17 (2.1), es puesto en música el poema XII. Este poema retoma los tópicos de la noche y de la muerte. A manera de contrarrestar este contenido conceptual, en la cinta se presenta recitado el poema I, que pone de relieve el protagonismo que tiene el yo, como personaje que está siendo revisado existencialmente. El repetir el poema I a esta altura de la obra, es una manera también de articular la obra de tal forma, que sus distintas

secciones tengan materiales en común, que las vinculen y doten a la obra del carácter unitario que se le quiere dar.

Desde la sección 18 hasta el final de la obra, son puestos en música según el orden original los poemas XVI, XVII, XVIII y XIX. Este orden sólo se ve alterado por la repetición, en la zona de extinción 4, de dos palabras correspondientes al poema IX. Poema que presenta el material musical de la sección 1. Este es otro recurso para provocar lazos internos entre las distintas secciones de la obra.

El poema XIX, que es puesto en música en la última sección de la obra, presenta por un lado, una especie de síntesis de los diferentes tópicos abordados a lo largo de la serie de poemas; y por otro, una esperanza, de que este yo sufriente, representado en este poema en la figura del triste músico, tiene la oportunidad, a través de su creación, de encontrar un algo nuevo que lo aleje de aquel afán autoaniquilador que lo merodea en los distintos poemas de *Los Pequeños Cantos*. Esta esperanza es puesta en música, por un lado, mediante la creación de una melodía que fusiona los dos materiales temáticos característicos de la obra, los cuales han estado vinculados a los poemas que presentan un material conceptual distinto de los tópicos de noche y muerte, que resultan ser los más comunes a lo largo de la obra; y por otro, generando una sección en donde los sonidos indeterminados, como los golpes de llave en los instrumentos de viento y los *glissandos* aleatorios en las cuerdas, tienen un rol protagónico, a modo de analogía con la metáfora que presenta el poema: *entona un aire nuevo / para hacer algo nuevo / para ver algo nuevo*.

## **5.5. Estrategias vocales e instrumentales que operan en la resignificación del vínculo música - palabra:**

Durante el proceso de creación de *Los Pequeños Cantos*, obra interfonética -por estar constituida por materiales pertenecientes a distintos sistemas simbólicos: el lingüístico y el musical-, existió siempre la preocupación por la manera en que estos sistemas coexisten y se vinculan en la obra. Fue una premisa el que ninguno de los materiales anulara ni absorbiera al otro, sino que, por un lado, ambos mantuvieran su autonomía, y en segundo orden, cada uno se viera enriquecido por el contacto con el otro material.

¿Cuáles estrategias son más propicias para dar cuenta en la obra, de que es el contenido conceptual aportado por el texto el que origina las condiciones de composición de mi música? No trabajo desde la musicalización del texto, en donde los parámetros musicales se adecúan y subordinan a las características del texto, sino que en mi caso es el concepto el que determina qué elementos musicales serán utilizados para la puesta en música del texto. De esta manera de afrontar la creación de una obra musical que incorpora a un elemento extraño como es la poesía, es que el vínculo entre música y palabra es resignificado.

Al estar en presencia de un texto, es decir, contar con el lenguaje de doble articulación y sus capacidades comunicativas dentro de la obra, procuré que la música no quedara todo el tiempo al servicio del texto, como simple medio de transmisión, sino que la presencia de ese texto y su contenido logogénico, hicieran cuestionar los propios recursos técnicos compositivos a utilizar en la puesta en música de los poemas. Esto produjo diversas estrategias que tenían por objetivo la resignificación del vínculo entre música y palabra. Por resignificación entiendo que ambos sistemas, música y lenguaje, ven alterado su significado original en dos ámbitos: significante y significado.

En primer lugar, en el ámbito del significante, las cualidades materiales de ambos sistemas se transforman por la suma de materialidades que no les son propias o que se encuentran explotadas en grado mínimo. Por ejemplo, en el caso de la palabra, sus cualidades sonoras son desarrolladas exiguamente en su sistema de origen, pero cuando esta palabra es puesta en música, todos sus parámetros sonoros se ven potenciados.

En segundo lugar, en el caso del significado, se transforma el sentido original del signo, ya que ahora no se está frente a un sistema que tiene un significado unívoco como es el lenguaje, sino que la presencia del elemento musical lo hace más equívoco y enigmático. En el caso de la música, su significado original se refiere a aspectos técnicos de su manera de constituirse como tal: tonalidad; métrica; modalidad; ritmos; timbre; armonía; orquestación; forma; etc. Al entrar en



contacto con la palabra, y darle a ésta valores de altura, duración, timbre y dinámica específicos, a su significado se le suma el concepto aportado por la palabra, haciendo que su sentido sea más objetivo y menos encerrado en sí mismo.

Es así como en el proceso de composición han surgido diversas estrategias que apuntan a la resignificación del vínculo. A continuación se expondrán en detalle dichos recursos junto con los ejemplos respectivos tomados de la partitura. Las estrategias y sus respectivos ejemplos se presentan según el orden de aparición en la obra, sin que esto implique una jerarquización de los recursos necesariamente.

### 5.5.1. La palabra como sonido

Figura 19: *Los Pequeños Cantos*, cc. 1 - 3:

Contralto	* Amplificación: Delay 2.0 <i>pp</i> murmurando

Estos versos conforman un poema que se repite un total de ocho veces consecutivamente, sin pausas entre una repetición y otra. El efecto que se produce es que luego de unas tres veces de escuchar el mismo poema, con el mismo contenido semántico, se comienza a perder la atención en el elemento logogénico por la falta de novedad, y se convierte en puro sonido (murmullo o rumor). Las palabras abandonan su significado para dar relieve al elemento fonético que hace parte constitutiva de ellas. Las dos primeras repeticiones del poema se presentan murmuradas por la voz, de manera que el oído debe poner toda su atención en comprender el contenido conceptual de las palabras. En el compás 6, cuando participan por primera vez los instrumentos se está ya en la tercera repetición del poema, y éste se presenta recitado, es decir, con una proyección más nítida de lo que lo era anteriormente. El auditor ya conoce su contenido semántico, por lo que centra su atención en lo que ocurre a nivel musical. La voz en este momento se convierte en un sonido que se contrapone al sonido musical de las cuerdas.

Figura 20: *Los Pequeños Cantos*, Voz, Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 6 - 8:

The musical score for Figure 20 consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked *mp recitando*, with lyrics: "Nadie me conoce yo hablo la noche", "Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo", "Nadie me conoce yo hablo la lluvia", and "Nadie me conoce yo hablo los muertos". The second and third staves are for the two violas, both marked *Sulla Tastiera*. The bottom staff is for the cello, marked *Sordina*. Dynamics include *ppp* and *mf* with hairpins indicating volume changes. The music features a melodic line that bifurcates between the two violas and is then joined by the cello.

Este procedimiento representa una primera estrategia de resignificación de ambos sistemas. La palabra deja a un lado su capacidad de significación, y la música nace desde el sonido que constituye el murmullo de la voz. La palabra se convierte en puro sonido, y la música se vincula con el concepto aportado por el poema.

### 5.5.2. Monodia Heterofónica

Figura 21: *Los Pequeños Cantos*, Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 6 - 8:

The musical score for Figure 21 consists of three staves. The top two staves are for the two violas, both marked *Sulla Tastiera*. The bottom staff is for the cello, marked *Sordina*. Dynamics include *ppp* and *mf* with hairpins indicating volume changes. The music features a melodic line that bifurcates between the two violas and is then joined by the cello.

En los compases de la figura 20, se observa que ambas violas comienzan en la misma altura: Do4, y que al poco andar se separan levemente: la viola 2 se mantiene y la viola 1 sube a un Reb4. Este tejido continúa en los compases siguientes, e incorpora luego al violoncello (compás 8), y al contrabajo, que en esta figura no se alcanza a observar. Lo que allí ocurre musicalmente es una sola melodía interpretada a partir del unísono entre dos instrumentos, que se bifurcan por caminos distintos pero cercanos, a los cuales se suman luego otros dos instrumentos (violoncello y contrabajo), y que en el total sonoro, constituyen una melodía interpretada

heterofónicamente. Esto se hace patente recién en el compás 34, cuando la melodía resultante de la heterofonía es interpretada por la viola 1.

Figura 22: *Los Pequeños Cantos*, Vla. 1, cc. 34 - 36:



Recién al escuchar esta melodía nos damos cuenta de que lo presentado en los primeros compases era una monodia heterofónica. La monodia es uno de los recursos musicales que más se asemeja al lenguaje significativo. Los tres compases de la figura anterior son parte de una frase musical, tal como si se tratara de una frase hablada, con sus puntuaciones, respiraciones, neumas ascendentes y descendentes, como un canto sin palabras. El hecho de hacer de esta monodia un suceso heterofónico hace que este recurso tenga consecuencias fonogénicas relevantes. Es una estrategia que resignifica el contenido logogénico del poema recitado en los primeros compases, poniendo el acento en el aspecto significante, en el material. El ubicar dentro del transcurso de la obra en primer lugar a esta melodía con una textura heterofónica, y en segunda instancia de manera monódica, hace que la obra vaya teniendo elementos que relacionan sus secciones a nivel formal, y que posea un carácter lineal y discursivo, enfatizando la idea de relato que se tiene de ella.

En el compás 128, esta misma melodía es cantada por la voz poniendo en música el siguiente verso: *mi canto de dormida al alba*.

Figura 23: *Los Pequeños Cantos*, Voz, cc. 128 - 131:



El concepto que aporta el texto resignifica un material rítmico melódico que originalmente no hablaba más que de sus propias características musicales: su ser un modo frigio a partir de la altura Do4; su textura heterofónica en su primera aparición y monódica en su primera recurrencia; sus acentuaciones no acostumbradas dentro de un compás de 4/4; sus cualidades tímbricas, dadas por ser presentado por instrumentos de cuerda tocando *sulla tastiera*. Al poner en música un texto con un material rítmico melódico preexistente, se produce un

enriquecimiento del material musical, ya que ahora éste puede transmitir un contenido unívoco, pero como ya eran conocidas sus características rítmico melódicas, éstas permanecen intactas y el material mantiene su autonomía. Es decir, podría ser luego presentado sin el texto, o con otro texto, y aún así lo reconoceríamos como aquel material de la sección 1 al que se le sumó un texto en la sección 8. Por su parte, al ser puesto en música, el material logogénico adquiere características fonogénicas que antes de su contacto con el material musical no le eran posible. El fonema de la palabra se enriquece con las complejas cualidades sonoras del material musical, profundizando en sus cualidades de altura, duración, timbre, articulación e intensidad, que antes de su puesta en música eran explotadas en grado mínimo. A diferencia del material musical, el verso aquí puesto en música no podrá desprenderse de las características materiales dadas por los aspectos rítmico melódicos utilizados en su puesta en música, ya que sus características fonológicas son tan bien conocidas y han sido tan asimiladas como material principal dentro de la obra, que un cambio importante del material con el cual se pone en música el mismo poema, no constituiría una opción estética viable. El material musical podrá ser usado más adelante sin texto o con otro texto, pero el poema allí puesto en música no aceptará alteraciones fundamentales de sus características musicales.

### **5.5.3. Neomadrilismo**

A modo de relectura del madrigal renacentista<sup>101</sup>, denomino el hecho de adelantar la metáfora en la música como Neomadrilismo. Consiste en la premonición de un contenido semántico determinado que se anticipa en el elemento sonoro, y que da cuenta de manera muy secreta de íntimas conexiones que van articulando la obra en su totalidad. Recién cuando es puesto en música el poema que presenta el contenido semántico anticipado por el material sonoro, se tiene certeza de que este procedimiento ha sido utilizado. Y aquel material musical premonitorio, completa su capacidad de significación gracias a la constatación dada por la presencia del texto. A continuación algunos ejemplos de este procedimiento:

---

<sup>101</sup> Género secular del siglo XVI, que trata principalmente sobre el amor humano, y en el cual se emplea la técnica de graficar en la música, por medio de giros rítmico-melódicos, el contenido conceptual del texto.

Figura 24: *Los Pequeños Cantos*, Mrb., Pno., Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 58 - 60:

En el presente ejemplo se observan dos situaciones muy distintas entre sí, ocurriendo de manera simultánea. La primera se desarrolla entre la marimba y el piano, y consiste en la extinción del material de la sección anterior, enmarcado dentro de la zona de extinción 1. Por su parte, las cuerdas tienen un elemento totalmente ajeno a lo otro, en donde como resultado sonoro se obtiene un efecto de desorden, de ruido, que intenta ser una metáfora de risas de niños. ¿Por qué esta metáfora? Por el poema que continúa con el relato. Este poema es el siguiente: *una muñeca de huesos de pájaro / conduce los perros perfumados / de mis propias palabras que me vuelven*. En mi caso particular hago una lectura totalmente subjetiva que relaciona estos versos con el concepto de niñez. De ahí entonces la idea de adelantar en la música el contenido semántico del poema. A esto he denominado Neomadrilismo. Ya no se trata de producir comentarios musicales luego de una sentencia conceptual aportada por el texto, sino que aquí se invierte el orden de los elementos, presentando en primer lugar el producto musical generado por la posterior presencia del texto. Cuando este texto es puesto en música y hace su aparición en la obra, el auditor puede relacionar el material musical premonitorio con el contenido conceptual del texto. A continuación presento otro ejemplo en donde se utiliza la misma estrategia:

Figura 25: *Los Pequeños Cantos*, Cl. en Sib y Hn. (ambos en sonido real), cc. 187 - 191:

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (Cl.) and Horn (Hn.). Both staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The music consists of a single melodic line for each instrument, starting on a B-flat and moving up by intervals of a fourth, a second, and a fourth to reach a G4. The dynamics are marked as *sf* (sforzando), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). A crescendo hairpin is placed below the notes, indicating a gradual increase in volume.

Lo que aquí se presenta es un recurso contrapuntístico para nada nuevo, como es la técnica de espejo. Ambos instrumentos comienzan en Sib a distancia de octava, y por movimiento contrario de los mismos intervalos en cada instrumento llegan ambos al Mi de la primera línea del pentagrama en llave de sol. Lo particular del uso de este recurso contrapuntístico es que resulta ser una premonición de la idea de espejo que se utilizará algunos compases más adelante. A continuación un extracto de la sección en cuestión:

Figura 26: *Los Pequeños Cantos*, Voz y Cinta, cc. 195 - 199:

The image shows a musical score for voice and tape. It includes four staves: Alto voice, Viola 1, Viola 2, and Canto voice. The lyrics are: "El que me ama aleja a mis dobles." The score features dynamic markings *mp*, *mf*, and *f*, and a crescendo hairpin. The tempo is marked as quarter note = 70. The Canto part includes a note for the strings: "(Cuerdas con sordina - viola 1, 2 y 3, y cello - pregrabados)".

Este ejemplo presenta un fragmento de la obra, y de un verso en particular, que resulta de gran importancia en el transcurso de la misma, por ser la sección que concluye la primera región de la obra. El verso (incompleto en el ejemplo) es el siguiente: *El que me ama aleja a mis dobles*. Debido a que los últimos versos que se habían presentado antes de éste fueron: *todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble*, la presente sección viene a concluir y cerrar la puerta abierta por esos versos, y concluye entonces alejando a los dobles. Los dobles están representados por la voz y la cinta (voz cantada pregrabada) que presentan este canto en forma de

espejo. De ahí la relación premonitoria de la figura 25 con el presente ejemplo. Otro representante de lo doble son las cuerdas tocando en off, es decir, están pregrabadas y están pensadas para ser ejecutadas desde la cinta, no desde el escenario. Cuando se escucha esta sección recién es posible relacionar el material de los compases 187 - 191 en el clarinete y el corno con lo que está ocurriendo en el presente fragmento, ya que en un primer momento constituyeron un material nuevo, sin mayor conexión con el transcurso de la obra hasta ese minuto, pero cuando se presenta este ejemplo entre la voz y la cinta, se entiende parte del secreto de cómo se articula la obra, y que la función del material de la figura 25 era de la anticipar el contenido semántico de la sección que ocurriría a continuación, ya que se construye a partir del material del compás 195, y con la misma técnica contrapuntística.

En la última sección de la obra, es puesto en música un poema que tiene como 'protagonista' a un *triste músico*. Esta imagen poética la he trabajado por medio de la reutilización de un material instrumental presentado previamente en la sección 5, que imita una cajita musical interpretada por el piano y la marimba. La cajita musical, para mí, y de manera muy subjetiva, representa una inmensa tristeza. El otro concepto que considero fundamental del poema XIX, el cual es puesto en música en esta última sección, es el que aporta el segundo verso: *entona un aire nuevo*. Este 'aire nuevo' es puesto en música no por medio de sonidos eólicos, que hubiese sido la posibilidad más obvia, sino que por medio de ruidos de llaves en los instrumentos de viento, golpes con las palmas sobre el tam tam, la gran casa y el piano, y *glissandos* en los instrumentos de cuerda.

En la siguiente figura se observa como la obra transita desde una zona con sonidos determinados, hacia una zona de indeterminación en cuanto a los parámetros altura y duración, lo que produce una música 'nueva' con respecto a lo que ha sido el resto de la obra. Esta estrategia se presenta como la traducción en música de ese 'algo nuevo' al que hace referencia el poema.

Figura 27: *Los Pequeños Cantos*, cc. 431 - 433:

The musical score for measures 431-433 of *Los Pequeños Cantos* is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. en Sol:** Measures 431-433, ending with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *p*.
- Cl. Bajo:** Measures 431-433, consisting of a rhythmic pattern of 'x' marks.
- Hn.:** Measures 431-433, starting with *pp*.
- Perc.:** Includes *Tam Tam con baqueta madera*, *Tam Tam con mazo*, and *Gran Cassa*. Measures 431-433, with dynamics *f* and *p*.
- Mrb.:** Measures 431-433.
- Pno.:** Measures 431-433.
- CAIt.:** Measures 431-433. Lyrics: "nue - vo" and "Nadie me conoce yo hablo la noche". Dynamics include *f* and *murmurando*.
- Vla. 1:** Measures 431-433. Includes instruction *(Sull Ponti)*. Dynamics include *p*.
- Vla. 2:** Measures 431-433. Includes instruction *(Sulla Tastiera)*. Dynamics include *p*.
- Vc.:** Measures 431-433. Includes instruction *Col Legno*. Dynamics include *p*.

Rehearsal marks \*13, \*14, and \*15 are placed at the end of measures 433, 433, and 433 respectively. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Con el uso de este tipo de neomadrigalismos intento resignificar los materiales que hacen parte de esta obra interfonética, otorgando al elemento musical una capacidad semántica que está dada por la metáfora diferida del texto, y a este último, añadirle valores y recursos que son propios del campo de acción de la música, como es la técnica de espejo.

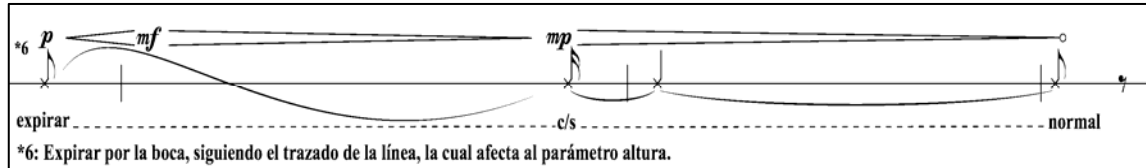
#### 5.5.4. Fonemas con carga semántica

En la obra *Los Pequeños Cantos*, la voz cumple principalmente un rol melódico. En un solo momento, que corresponde a la sección 7, se utiliza como puro generador de sonidos, de



fonemas, que de todas maneras remiten a un contenido semántico ya que tienen la función de (re)presentar un sonido (en este caso un sonido de la naturaleza). A continuación se muestra un ejemplo de este uso en la voz:

Figura 28: *Los Pequeños Cantos*, Voz, cc. 103 - 106:



En el presente ejemplo, la voz realiza este sonido puramente fonogénico luego de cantar los siguientes versos: *la agonía / de las visionarias / del otoño*. Como autor realizo una lectura personal de los citados versos y confecciono a continuación de éstos una sección en donde tanto la voz como los instrumentos generan sonidos que remiten al viento. De esta manera intento resignificar el uso de la voz, haciéndola generadora de sonidos, tal y como cualquiera de los otros instrumentos que participan de la obra. A su vez, el uso de la voz que se hace aquí es imitativo de un sonido de la naturaleza (el viento), por lo que de todas maneras se está remitiendo a un contenido conceptual, que corresponde al del último poema presentado hasta ese momento.

### 5.5.5. Recursos instrumentales de raíz logogénica

A lo largo de la obra se utilizan una serie de recursos puramente instrumentales, que han heredado las figuras sintácticas y el contenido semántico del lenguaje hablado. Resultado de esta estrategia es la creación de líneas melódicas de raíz logogénica; la utilización de patrones formales provenientes de la poesía; y la presencia de situaciones sonoras, que aluden a un concepto aportado por el poema puesto en música en una sección en particular. A continuación presento un ejemplo de cada uno de estos procedimientos y detallo sus características.

Figura 29: *Los Pequeños Cantos*, cc. 178 - 181:



En la figura anterior se observa una melodía heterofónica que se constituye entre la voz inferior de la marimba y la mano izquierda del piano. Esta melodía es consecuencia del contenido semántico de los dos últimos versos puestos en música en la sección inmediatamente anterior: *todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble*. Haciendo una analogía del concepto de lo doble, es que a continuación de la aparición de estos versos, incorporo a la obra un material nuevo, en donde hay dos elementos característicos. El primero es el unísono entre el golpe seco en la marimba y el ataque con sordina de dedo en el piano, y el segundo es la melodía heterofónica. La presencia de dos elementos de características distintas en cuanto al material, y de la duplicidad de voces en la melodía, tiene su origen en el *logos* del poema antes descrito. Sin el concepto aportado por el poema, esta sección no tendría la posibilidad de ser leída como una analogía de lo doble, y hablaría nada más que de sus características materiales. La raíz logogénica en que se fundamenta su presencia, hace que este material amplíe sus posibilidades de significación.

En gran parte de las secciones de la obra en que es puesto en música un poema, es el patrón formal de este último el que ha condicionado la forma de la sección. Un ejemplo de esto se presenta en la siguiente figura:

Figura 30: *Los Pequeños Cantos*, cc. 148 - 167:

Dando la espalda al público y al micrófono

(♩ = 50)

mp

CAlt. 147

Cu - - - bres con un can - - - to la\_hen - di - du - ra

CAlt. 152

Cre - - - - - ces en la\_os - - - cu - ri - dad co - - - mo u - - na\_ah - - - -

CAlt. 157

mf

ga - - - - da To - - - do\_en mi se di - - - ce con su som - bra

CAlt. 162

mf mp p

y ca - da som - bra con su do - - - - - ble con su

Cinta 148

voz cantada en cinta p pp p

To - do\_en mi To - do\_en mi To - do\_en mi

El análisis fraseológico del ejemplo anterior, da cuenta de que la separación entre frases coincide exactamente con los versos del poema. La puesta en música de cada uno de los versos del poema, se ha realizado de tal manera que se produce una división formal al pasar de un verso al otro. Esto está dado por diferentes razones. En primer lugar, al ser una sección *a cappella*, se hace un uso de la voz cantada tal y como si fuera la propia voz de la poeta que ahora lee con alturas y duraciones determinadas, respetando el ordenamiento versicular original. En segundo lugar, el contenido logogénico de cada verso, hace que se originen materiales rítmico melódicos diferentes para uno y otro. El diseño melódico de la primera frase intenta representar a aquel canto que cubre la hendidura, al que hace alusión el verso allí puesto en música; y la estaticidad rítmica y melódica característica de la segunda frase, se constituye como una analogía del concepto de muerte, con el que relaciono el verso allí presente. Por último, la duplicidad de voces en la última frase, tiene su origen y razón de ser en los conceptos de sombra y doble presentes en el texto.

Un tercer procedimiento que es posible de clasificar como un recurso instrumental de raíz logogénica, es la generación de situaciones sonoras que se presentan como una analogía del concepto originado en el texto. Un primer ejemplo da cuenta de una analogía con el concepto de viento, originado por la puesta en música del poema V: *la agonía / de las visionarias / del otoño*.

Figura 31: *Los Pequeños Cantos*, Tam Tam, Mrb., Pno., Voz, Vla. 1, Vla. 2, Vc., Cb., cc. 148 - 167:

The image displays a musical score for 'Los Pequeños Cantos'. It features several staves. The top staff is a vocal line with a wavy melodic line above it, marked 'con plumillas'. Below it are staves for piano (p), violin (Vla. 1 and 2), and cello/contrabass (Cb.). The piano part includes dynamic markings like *p* and *f*, and performance instructions such as 'c/s...', 'normal', 'mp', 'Ord.', 'Sull Ponti', and 'Sulla Tastiera'. The violin and cello parts also show dynamic markings and performance instructions like 'Sull Ponti' and 'Sulla Tastiera'. The score is divided into two systems by a double bar line.

Cada uno de los materiales instrumentales presentes en este ejemplo, intenta generar un sonido que remita al viento, en ningún caso que pueda ser reconocido como tal, pero sí que el total sonoro produzca una sensación similar a la de escuchar un sonido de viento. Así es como el Tam Tam produce un sonido con plumillas, tipo de baqueta poco convencional para el instrumento, recorriendo la superficie de éste de lado a lado. El piano produce un sonido continuo dentro del arpa del instrumento, en la dirección melódica indicada por la figura. La voz produce un sonido onomatopéyico (ver 5.5.4). Y las cuerdas imitan el diseño melódico de la marimba y el piano, mediante el uso de trémolos y movimientos cromáticos. Todos estos elementos intentan generar una situación sonora, que al ser escuchada, pueda ser relacionada con el concepto de viento, originado en el contenido semántico del poema antes puesto en música.

En la figura 32, se observa una nueva situación sonora que tiene su origen en el contenido semántico del verso presentado por la cinta en el compás 142: *mi canto de dormida al alba*. Desde algunos compases antes, la flauta emite sonidos armónicos muy agudos, mediante el efecto de *whistle tones*, y la Vln. I realiza un *glissando* de armónicos sobre la primera cuerda, generando también sonidos agudos. Estos dos efectos instrumentales se suman en el compás 142 a las notas pulsadas dentro del arpa del piano. Estos tres elementos, que comparten la característica de poseer un volumen muy delicado, convierten al recurso en una situación sonora muy sutil y tenue.

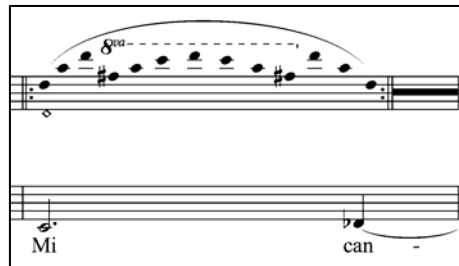
Figura 32: *Los Pequeños Cantos*, cc. 142 - 146:

The musical score for measures 142-146 of 'Los Pequeños Cantos' is presented in a multi-staff format. The top staff is for Flute (Fl.), showing a 10-measure section followed by a 4-measure section with a key signature change to F major. The Piano (Pno.) part features arpeggiated chords with a 'pp' dynamic and a 'pedal siempre' instruction. The Violin I (Vln. I) part has a glissando of harmonics. The Tape (Cinta) part contains the lyrics 'mi canto de dormida al alba'.

La suma de los recursos presentados por cada uno de los instrumentos que intervienen en la sección, generan una situación sonora sutil, tenue, delicada, frágil, tal como para mí se me presenta la luz del alba. Este concepto, proveniente del verso allí puesto en música, condiciona el tratamiento instrumental de la sección, incluso desde antes del momento en que la palabra se hace presente en la sección.

El origen logogénico de este recurso, hace que cuando parte del mismo verso es nuevamente puesto en música en la obra, se recurra al mismo procedimiento utilizado en la flauta, de manera de recordar la situación sonora vinculada al concepto aportado por este verso.

Figura 33: *Los Pequeños Cantos*, Fl., Voz, cc. 385:



Aquí el *whistle tones* en la flauta, actúa como síntesis de la situación sonora presentada en la anterior puesta en música del mismo verso. Como ya es conocido el recurso, basta con que uno de sus elementos característicos esté presente, para que pueda ser relacionado con la situación sonora original.

He presentado cinco estrategias que han sido utilizadas a lo largo de la obra, con el fin de resignificar el material de ambos sistemas simbólicos. Estas estrategias son las que me han resultado útiles dentro del proceso de composición, para el propósito de obtener nuevas posibilidades de significación de parte de ambos materiales.

Los ejemplos expuestos en el presente acápite, no son los únicos existentes para cada una de las estrategias, sino que he escogido algunos pocos que sean aclaratorios de este tipo de procedimientos. En la obra podrán encontrarse varios ejemplos más para cada una de las estrategias. El propósito en cada uno de los casos, será el ya descrito en el presente acápite.

## 6. CONCLUSIONES

Por medio de la contextualización del objeto de estudio y de los datos aportados por los diversos análisis aplicados sobre la obra *Los Pequeños Cantos*, la hipótesis de trabajo ha quedado demostrada a través de los siguientes aspectos:

1. Se produce, debido a la presencia dentro de la obra de dos sistemas simbólicos: música y lenguaje, que poseen características distintas en cuanto al significante y al significado, una resignificación del vínculo música - palabra en estos dos ámbitos.

En cuanto al significante, tanto música como palabra ven modificadas sus cualidades materiales originales cuando entran en contacto con el otro sistema. La música complementa sus cualidades sonoras con elementos fonogénicos propios de las palabras, recurriendo a la voz (cantada, hablada) como instrumento articulador de los fonemas de las palabras puestas en música en la obra. Por su parte, la palabra, desarrolla sus parámetros sonoros gracias a las cualidades que le proporciona el material musical. Antes del contacto con la música, la palabra explotaba en grado mínimo parámetros como la altura, el ritmo, el *tempo*, la articulación, la dinámica, la intensidad. Una vez que la palabra se hace parte de la obra musical, estos parámetros se desarrollan debido a que ahora son parte de una obra interfonética, en donde, los fonemas de los distintos sistemas simbólicos se influyen y complementan.

En lo que respecta al significado, la música deja de tener como único significado el dar cuenta de su manera de constituirse como tal, adquiriendo una capacidad de significación que está dada por el contenido logogénico de la palabra. Y la palabra, y el sistema simbólico al que pertenece, amplían sus capacidades de significación, ya que desde un significado unívoco, transitan hacia un significado equívoco, dado por el enigma que constituye ahora tener características sonoras más amplias que en su sistema de origen.

2. Existen, a lo largo de la obra, dos maneras de proceder para la resignificación del vínculo música - palabra:

2.1. La primera de ellas es la que resulta de la puesta en música de un poema con un material musical preexistente, en donde, las características gramaticales y lingüísticas del poema se ven dominadas por las cualidades sonoras del material musical. En estos casos, es posible encontrar ciertas alteraciones a la acentuación natural de las palabras, con el objetivo de que el material musical mantenga las cualidades que presentó en los momentos en que participó de la obra sin la presencia de un texto.

El material musical, por ser presentado originalmente fuera del contacto con las palabras, mantiene su autonomía, y tiene la posibilidad de que en otros momentos más avanzada la obra sea reutilizado sin la presencia del texto, o bien, con otro texto. La poesía, en cambio, una vez que es puesta en música con un material musical ya existente, queda inmediatamente relacionada a dicho material, haciéndose necesario que en cada recurrencia del mismo poema se presente con el mismo material musical. Puede soportar alteraciones superficiales de sus características, pero el diseño melódico se mantiene, de manera de que no se produzca una nueva significación por entrar en contacto con otro material musical.

2.2. El segundo procedimiento para la resignificación de ambos materiales se manifiesta cuando un poema es puesto en música con un material sonoro original, es decir, que el material musical recién hace su aparición en la obra en el momento en que es puesto en música el poema.

Este procedimiento hace que el tratamiento formal de la sección y de los recursos rítmico melódicos esté determinado por la fraseología del poema. El material musical nace influenciado por el contenido logogénico, y este material, propio del poema, hace tomar conciencia de los recursos composicionales que se utilizarán para su puesta en música. Es así como la creación de las melodías que pongan en música el poema, será regida por las características gramaticales y lingüísticas del poema. Así también, las estrategias composicionales estudiadas en el quinto acápite del capítulo 5, son generadas por el contenido logogénico del poema que está siendo puesto en música. Esto afecta tanto al uso de la voz como del resto de los instrumentos. En la voz genera recursos como la técnica de espejo, que resulta de la búsqueda de una manera de graficar a nivel musical la idea de duplicidad presentada en el poema en cuestión. En los instrumentos, la producción, por ejemplo, de gestos sonoros cercanos al ruido, son consecuencia de la presencia del poema en la obra.

3. En la obra *Los Pequeños Cantos*, se pone de manifiesto que la práctica de musicalizar un poema es distinta de la de poner en música un poema. La diferencia es que en la primera, el material musical queda subordinado, y se constituye nada más que en un medio de transmisión del contenido logogénico del poema. Este contenido no influye mayormente en las elecciones que se hacen para musicalizar el poema, sino que este ejercicio está dominado por las características formales y gramaticales del poema, determinando la métrica, la fraseología, la rítmica, la modalidad. Cuando un poema es musicalizado, son poco explotados parámetros como el timbre,

la articulación, la dinámica, ya que mientras más información contenga el material musical, más protagonismo tendrá y le restará poder a la transmisión del contenido semántico del poema, objetivo principal de una musicalización.

Por su parte, la puesta en música de poesía implica que el contenido logogénico del poema hace aflorar la conciencia por el material de ambos sistemas simbólicos. El cuestionamiento se produce tanto a nivel del significante como del significado, estableciendo procedimientos que hagan tangible, en la música, que el material logogénico está siendo graficado a nivel musical. De allí las diversas estrategias composicionales presentadas a lo largo de esta investigación, en donde el material musical, una vez que es consciente del contenido logogénico del poema que está poniendo en música, se compone de tal manera que sus diversas características y parámetros que lo conforman dan cuenta de aquella coexistencia de sistemas. Las condiciones de producción de la música se ven modificadas por el contenido logogénico del poema, y a su vez, la utilización del propio texto en la música obliga a la revisión y adecuación de sus características en el momento que adquiere las cualidades sonoras otorgadas por el material musical.

4. Las estrategias vocales e instrumentales que operan en la resignificación del vínculo música - palabra surgen del contenido semántico de la palabra. La reflexión en torno a dicho contenido, hace aflorar las estrategias que harán parte de la obra, de tal forma que tanto música como palabra vean desarrolladas sus cualidades materiales y de significación más allá que en su sistema de origen.

- La palabra como sonido: Hacer de la palabra un elemento puramente fonogénico, debido a su reiteración constante, lo que hace perder la atención sobre su contenido semántico.
- Monodía heterofónica: Melodía a una voz interpretada en diferentes líneas instrumentales. Siendo la monodía un recurso cercano a una frase hablada, al ser interpretada heterofónicamente, se alteran sus cualidades materiales y sus capacidades de significación.
- Neomadrigalismo: Estrategia que adelanta en la música el contenido semántico del poema que será puesto en música más adelante. Esta es una manera de resignificar el vínculo entre música y palabra, ya que se procede de manera inesperada: el contenido del poema es interpretado y puesto en música, antes de que el mismo poema se haga presente en la obra. Sólo cuando el poema haga su aparición, el auditor podrá relacionar el material musical previo, como surgido por la posterior presencia del poema.



- Fonemas con carga semántica: Utilización de onomatopeyas en la voz. Los sonidos imitados surgen de la interpretación del contenido semántico del poema.

- Recursos instrumentales de raíz logogénica: Procedimientos instrumentales que tienen su origen en el concepto aportado por la palabra puesta en música. La música hereda figuras sintácticas y contenidos semánticos del poema trabajado en la sección.

Estas estrategias se hacen parte de la obra musical, gracias a que en ella participa un elemento como la palabra, que (re)presenta, gracias a su contenido semántico, una realidad a la que se está refiriendo. Estas estrategias son la forma de poner en música las reflexiones originadas por la palabra y su significado.

5. La obra *Los Pequeños Cantos*, es una obra lineal, es decir, en ella se presenta un relato. Este relato tiene su origen en la interpretación que como lector hago de los poemas puestos en música en la obra. Bien podría haber compuesto una serie de piezas en donde se utilizara un poema en cada una, pero la intención, desde un comienzo, fue la creación de una obra que se constituyera como unitaria a pesar de contar con diversos poemas, que presentan temáticas autónomas entre sí.

El confeccionar un relato, tanto poético como musical, condicionó el proceso de composición, ya que fue justamente la condición de relato en la que establecí la obra, la que hizo surgir estrategias compositivas que fueran vinculando las distintas secciones que hacen parte de ella, de manera que no se sintieran como piezas autónomas, sino que como partes de una sola obra.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”; En: *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós. 2000. pp. 25 - 39.
- . *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal. 2003.
- BARBER, Llorenç. “Cage o el silbo vulnerado”; En: *Revista Arte y Parte* N° 41, 2002, pp. 26 - 37.
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*. Barcelona: Gedisa. 1996.
- CARRERE, Cecilia. “Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica”; En: *Revista Musical Chilena* N° 194, Jul. - Dic. 2000, pp. 13 - 25.
- CASADO, Daniel: “Pierrot Lunaire, Op. 21 para voz y ocho instrumentos”. En: Programa de Concierto Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007-08.
- COOK, Nicholas. *A Guide to musical analysis*. Oxford: University press. 1987.
- CUT, Serge. “La música moderna de 1900 a 1945”; En: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa. 1997. pp. 727 - 793.
- DÍAZ, Rafael. *Música y Lenguaje: vinculaciones*. Manuscrito inédito. 1988.
- . “El tiempo liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del tiempo eterno de Dios?”; En: *Resonancias* N° 16, Mayo de 2005, pp. 71-84.
- . “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”; En: *Cátedra de Artes* N° 5, 2008, pp. 65 - 93.
- . “El espacio-tiempo de la performática musical mapuche: insidencia y resiliencia en la música mapuche académica”; En: *Resonancias* N° 24, Mayo 2009, pp. 41 - 64.
- . “El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad”; En: *Aisthesis* N° 45, 2009, pp. 181 - 204.
- DONOSO, Jaime. *Introducción a la música en veinte lecturas*. Santiago: Universidad Católica de Chile. 2000.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza. 2001. 206 pp.
- . *Estética de la música*. Madrid: Machado Libros. 2004.
- HEGEL, George. *Estética. Sistema de las Artes*. Buenos Aires: Libertador. 2006.
- KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Buenos Aires: Libertador. 2004.
- MEYER, Leonard. *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide. 2000.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la Sinfonía en sol menor K. 550 de Mozart)”; En: *Actas de las IX*

- Jornadas argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Mendoza. 1994: p. 17 - 52.
- , "Relato literario y 'relato' musical"; En: *Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002: p. 119 - 147.
- PÉREZ, Victorino (Trad.). *Diccionario Harvard de la Música*. México: Diana. 1997.
- PIZARNIK, Alejandra: "Los pequeños cantos"; En: *Árbol de Fuego* N° 45, Caracas, 1971.
- RIEMANN, Hugo. *Fraseo musical*. Barcelona: Labor. 1928.
- ROJAS, Sergio. "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)"; En: *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Arcis. 2003. pp. 277 - 325.
- RUWET, Nicolas. "Función de la palabra en la música vocal"; En: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco. 2002. pp. 63 - 92.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada. 1945.
- SHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza. 2003.
- SCHAFF, Adam. *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ariel. 1973.
- TOSI, Daniel. "Nuevas perspectivas de 1945 a la actualidad"; En: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa. 1997. pp. 795 - 862.
- ZONANA, Víctor. "Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik"; En: *Signos*, vol.30, n.41 - 42, Valparaíso, 1997, pp. 119-144.

## 8. RESUMEN DE IMÁGENES

Figura 1a: <i>Secuencia III</i> , c. 6.	35
Figura 1b: <i>Secuencia III</i> , c. 43.	35
Figura 2: <i>Lux Aeterna</i> . cc. 1 - 3.	38
Figura 3: <i>Lux Aeterna</i> . cc. 32 - 36.	39
Figura 4: <i>Symphony of Sorrowful Songs</i> , I <sup>er</sup> Mov. cc. 348 - 357.	46
Figura 5: <i>Los Pequeños Cantos</i> . cc. 266 - 271.	47
Figura 6: <i>A Fala da Paixao</i> . cc. 1 - 11.	51
Figura 7: <i>Los Pequeños Cantos</i> . cc. 69 - 73.	52
Figura 8: <i>Luchín</i> . cc. 1 - 11.	55
Figura 9: <i>Los Pequeños Cantos</i> . cc. 127 - 131.	56
Figura 10: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 27 - 31	61
Figura 10a: Sección 2, Carta Paradigmática.	61
Figura 10b: Sección 2, Cadena sintagmática	62
Figura 10c: Sección 2, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	62
Figura 11: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 39 - 56.	64
Figura 11a: Sección 4, Carta Paradigmática.	64
Figura 11b: Sección 4, Cadena Sintagmática.	66
Figura 11c: Sección 4, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	68
Figura 12: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 128 - 135.	69
Figura 12a: Sección 8, Carta Paradigmática.	69
Figura 12b: Sección 8, Cadena Sintagmática.	70
Figura 12c: Sección 8, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	71
Figura 13: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 148 - 169.	72
Figura 13a: Sección 9, Carta Paradigmática.	73
Figura 13b: Sección 9, Cadena Sintagmática.	75
Figura 13c: Sección 9, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	77
Figura 14: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 195 - 203.	78
Figura 14a: Sección 11, Carta Paradigmática.	79
Figura 14b: Sección 11, Cadena Sintagmática.	81
Figura 14c: Sección 11, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	83
Figura 14d: Sección 11, diagrama de diseño melódico.	83
Figura 15: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 267 - 273.	84

Figura 15a: Sección 14, Carta Paradigmática.	84
Figura 15b: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 101 - 105.	85
Figura 15c: Sección 14, Cadena Sintagmática.	86
Figura 15d: Sección 14, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	87
Figura 16: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 291 - 301.	88
Figura 16a: Sección 16, Carta Paradigmática.	88
Figura 16b: Sección 16, Cadena Sintagmática.	90
Figura 16c: Sección 16, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	91
Figura 17: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 419 - 432.	93
Figura 17a: Sección 22, Carta Paradigmática.	93
Figura 17b: Sección 22, Cadena Sintagmática.	95
Figura 17c: Sección 16, cuadro resumen de Cadena Sintagmática.	97
Figura 17d: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 423 - 425.	97
Figura 17e: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 128 - 129.	97
Figura 17f: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 267 - 270.	98
Figura 18: Análisis Formal.	101
Figura 19: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 1 - 3.	123
Figura 20: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Voz, Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 6 - 8.	124
Figura 21: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 6 - 8.	124
Figura 22: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Vla. 1, cc. 34 - 36.	125
Figura 23: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Voz, cc. 128 - 131.	125
Figura 24: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Mrb., Pno., Vla. 1, Vla. 2 y Vc., cc. 58 - 60.	127
Figura 25: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Cl. en Sib y Hn. (ambos en sonido real), cc. 187 - 191.	128
Figura 26: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Voz y Cinta, cc. 195 - 199.	128
Figura 27: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 431 - 433.	130
Figura 28: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Voz, cc. 103 - 106.	131
Figura 29: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 178 - 181.	131
Figura 30: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 148 - 167.	132
Figura 31: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Tam Tam, Mrb., Pno., Voz, Vla. 1, Vla. 2, Vc., Cb., cc. 148 - 167.	133
Figura 32: <i>Los Pequeños Cantos</i> , cc. 142 - 146.	134
Figura 33: <i>Los Pequeños Cantos</i> , Fl., Voz, cc. 385.	135

## **9. APÉNDICE**

Partitura

**LOS PEQUEÑOS CANTOS**

# **LOS PEQUEÑOS CANTOS**

**GUILLERMO EISNER S.**

**Textos de ALEJANDRA PIZARNIK**

**Flauta en Do, en Sol y en Do baja**

**Clarinete en Sib y bajo**

**Corno Francés**

**Parcusión: Tam Tam; Gran Cassa**

**Marimba**

**Piano**

**Contralto**

**Viola 1**

**Viola 2**

**Violoncello**

**Contrabajo**

**Electroacústica sobre soporte**

**Santiago de Chile, 2008 - 2009**

SCORE IN C

# LOS PEQUEÑOS CANTOS

MÚSICA: Guillermo Eisner  
TEXTOS: Alejandra Pizarnik

Flute

Bass Clarinet

Horn in F

Percussion

Marimba

Piano

Contralto \*  
\* Amplificación: Delay 2.0  
*pp* *murmurando*  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
*p*  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie yo ha-

Viola 1

Viola 2

Violoncello

Contrabass

Cinta



5

CAIt. *, mp recitando*

me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me cono-  
 blo la lluvia yo hablo los muertos yo hablo la noche yo hablo mi cuerpo yo hablo la lluvia yo hablo los muertos yo hablo la no-

Vla. 1 *Sulla Tastiera*

Vla. 2 *Sulla Tastiera*

Vc. *Sordina* *Sulla Tastiera*

*ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf*

9

CAIt. *, mf*

ce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce yo hablo la noche yo hablo la lluvia yo hablo la noche yo  
 che yo hablo mi cuerpo yo hablo la lluvia yo hablo los muertos yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos yo hablo la lluvia yo

Vla. 1 *ppp mf ppp mf ppp mf ppp f*

Vla. 2 *mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp*

Vc. *mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp mf ppp*

Cb. *Sulla Tastiera*

*ppp mf ppp mf*

13 *mp* *p*

CAIt. hablo mi cuerpo Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me conoce Nadie me co-  
 hablo los muertos yo hablo la noche yo hablo mi cuerpo yo hablo la lluvia yo hablo los muertos yo hablo la noche yo hablo mi

Vla. 1 *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *f* *ppp*

Vla. 2 *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *f* *ppp*

Vc. *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *f* *ppp*

Cb. *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *f* *ppp*

17 Fl. en Do *f*

Hn. *p* *sf* *mf* *mp*

CAIt. *pp*  
 noce Nadie me conoce Nadie me conoce Hablo la noche Hablo la lluvia Hablo la noche Hablo  
 cuerpo yo hablo la lluvia yo hablo los muertos hablo mi cuerpo hablo los muertos hablo la lluvia hablo

Vla. 1 *fff* *mf* *mp*

Vla. 2 *fff* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *fff* *p* *mf* *p*

Cb. *fff* *p* *mf* *p* *mf* *p*

21

Fl. *f*

Hn. *(mp)*

CAIt.

mi cuerpo  
los muertos

21

Vla. 1 *(mp)*

Vla. 2 *mf p mf p mf p mf*

Vc. *mf p mf p mf mp*

Cb. *mf p mf p mf p mf*

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. It features seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked with a box containing the number '21' and a dynamic marking of *f*. The second staff is for Horn (Hn.), marked with a box containing '21' and a dynamic marking of *(mp)*. The third staff is for Clarinet in A (CAIt.), with the lyrics 'mi cuerpo' and 'los muertos' written below it. The fourth staff is for Violin 1 (Vla. 1), marked with a box containing '21' and a dynamic marking of *(mp)*. The fifth staff is for Violin 2 (Vla. 2), with dynamic markings *mf p mf p mf p mf* and hairpins indicating volume changes. The sixth staff is for Viola (Vc.), with dynamic markings *mf p mf p mf mp* and hairpins. The seventh staff is for Cello (Cb.), with dynamic markings *mf p mf p mf p mf* and hairpins. The music is written in a key signature of one flat and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

25

Fl. *(f)* *mf*

Hn. *(mp)* *p*

25 CAIt. *p* *mp*  
B.C. \_ \_ \_ Só - lo las pa - la - bras las de la in - fan - cia

25 Vla. 1 *(mp)* *p*

Vla. 2 *p* *mf* *p* *pp*

Vc. *(mp)* *p*

Cb. *p* *mf* *p* *pp*

29

Fl. *p* *mf*

Perc. **Tam Tam** *pppp* *mf*

Mrb. *mf* *p* *mf* *baqueta blanda* 3

Pno. (m.der. normal) *mf* *p* *Sordina de dedo*

CAlt. *mf*  
las de la muer - te las de la no - che de los cuer - - - - - pos

Vla. 1 *p* *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *mf*

33

Fl.

Perc. 33 Tam Tam *con arco*  
*mp*

Mrb. 33 *con arco*  
*mp*

Pno. 33 Raspar con uñas las cuerdas de región grave del arpa del instrumento

Vla. 1 33 *muy expresivo*  
*mf* *f*

Vla. 2

Vc. *sacar sordina*

Cb.

Cinta 33 *Cuerdas reberveradas, larga resonancia*  
*p*

37

Fl. *mp* *pp*

Perc. *con arco* *p*

Mrb. *con arco* *mp* *baqueta blanda* *pp*

Pno. Pulsar cuerdas dentro del arpa *mp*

CAIt. *mf*  
El cen - tro de un po - e - - - ma

Vla. 1 *mf* *p*

Vla. 2 *p*

Vc. *sin sordina* *p*

Cb. *Flautado* *p*

Cinta 37 (continúa resonancia)

41 *poco a poco Frull.*

Fl. *pp p mf f mp*

Mrb. *mf p mf f mp p*

Pno. *en teclado mf f mp (en arpa)*

CAIt. *mf*

Vla. 1 *mp f mp*

Vla. 2 *mp mf mp p*

Vc. *mp mf mp p*

Cb. *mp mf mp p*

Cinta *(toma melodía de marimba y continúa resonando)*

es o - tro - po - e - - - - ma el cen - tro del



45

Fl.

Mrb.

Pno.

CAIt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta

Silencio Súbito

*mf*

*mp*

*p*

*mp*

*mp* (en arpa)

*mp*

*p* Súbito

*mf*

*p*

*p*

*p*

(Flautado)

cen - tro es la au - sen - - - - cia En el cen - tro de la au - sen - cia mi som - bra es el

en teclado

dulce

8

49 *poco a poco Frull.*

Fl. *p*

Mrb. *p mp*

Pno. *en teclado mp*

CAlt. *mp mf*  
 cen - tro - del cen - tro del po - e ma El cen - tro de un po - e - - - ma

Vla. 1 *p*

Vla. 2 *p*

Vc. *p*

Cb. *(Flautado) mp Ord.*

53

Fl. *mp*

B. Cl. *ppp* *mf*

Hn. *ppp* *mf*

Perc. Tam Tam *baqueta madera* *p*

Mrb. *(mp)* *mf*

Pno. *mp* *mf* *mf* *p*

CAlt. *mf*  
es o - - - tro po - - - e - - - - - ma

Vla. 1 *mp*

Vla. 2 *mp*

Vc. *mp* *p*

Cb. *mp*



61 Slap Ord. Slap Ord. *f*

B. Cl.

Hn. *mp* *pp* *mp* *mf*

Pno.

Vla. 1 *mp* *mp* *fp* *mp*

Vla. 2 *mp*

Vc. *mp*

Cinta 61

65

B. Cl.

Hn.

Mrb.

Pno.

Vla. 1

*f*

*sin sordina*

*f*

*mp*

*Col Legno*

*Col Legno Batuto*

*Gettato*

*Col Legno*

*f*

*mp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65 to 70. It features five staves: B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), Mrb. (Maracas), Pno. (Piano), and Vla. 1 (Violin I). The B. Cl. part starts with a box containing the number 65 and contains several triplet markings. The Hn. part includes the instruction 'sin sordina' and a circled cross symbol. The Mrb. part begins at measure 65 with a *mp* dynamic. The Pno. part is written in grand staff notation. The Vla. 1 part includes performance instructions: 'Col Legno' (with a downward bowing mark), 'Col Legno Batuto' (with an upward bowing mark), and 'Gettato' (with a downward bowing mark). Dynamics for the Vla. 1 part are *f*, *mp*, *fp*, *fp*, and *fp* with a hairpin. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

69  $\bullet = 80$   
*p*

69  $\bullet = 80$   
*p*

69  $\bullet = 50$   
*mp*

69  $\bullet = 80$

U - - - - - na mu - ñe - ca de hue - sos de pá - ja - ro

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Mrb. (Maracas) and Pno. (Piano), both in 3/4 time. The third staff is for CAIt. (Cello/Double Bass) in 4/4 time, featuring triplets and lyrics. The bottom staff is for Vla. 1 (Violin I) in 3/4 time. The tempo is marked as 80 beats per minute. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*). The lyrics are: U - - - - - na mu - ñe - ca de hue - sos de pá - ja - ro.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

(♩ = 80)

74

Con - - du - ce los pe - rros per - - - fu -

Col Legno Batuto

*pp*

Gettato

Col Legno Batuto

*pp*

Col Legno Batuto

*pp*

Gettato

Gettato

Gettato

3

3

3

3



78 (♩ = 80)

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

ma - dos de mis pro - pias pa - la - - - bras que me vuel - - - ven - - - -

*ppp*

*ppp* *Gettato*

*p*

*mp* <>

Mrb.

(♩ = 80)

83

Pno.

(♩ = 80)

83

Vla. I

(♩ = 50)

*poco a poco hacia Sulla Tastiera*

Fl. Flauta en Sol 88  $\bullet = 50$   
 Cl. Bajo Clarinete en Sib 88  $\bullet = 50$   
 Hn. 88  $\bullet = 50$   
 Perc. Tam Tam (con plumillas)  $\bullet = 50$   $p$   
 Gran Cassa (con mano)  $p$   
 Mrb. 87  $(\bullet = 80)$   $p$   
 Pno. 88  $\bullet = 50$   $mf$   $mp$   $p$   
 Vla. 1 *Sulla Tastiera*  $\bullet = 50$   $pp$   $ppp$   
 Vla. 2 *Ord.*  $\bullet = 50$   $mf$   $f$   $mp$   
 Vc. *Ord.*  $\bullet = 50$   $mf$   $f$   $mp$   
 Cb. *Ord.*  $\bullet = 50$   $mf$   $f$   $mp$

\*1: Deslizar plumillas desde el centro hacia el exterior del instrumento

92

Fl. en Sol *f* *mp*

Cl. en Sib *f* *mp*

Hn. *f* *mp*

Perc. *f* *mp* *p*

Pno. *p* *mf* *p* \*3

CAlt. *mf*  
La\_a - - - - - go - - - - - ní - - - - - a

Vla. 1 *mf* *mp*

Vla. 2 *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *mf* *mp*

pedal siempre

\*2: Apañar cuerda dentro del arpa.

\*3: Deslizar palma de la mano sobre las cuerdas, en el registro y con la dirección indicada.





107

Fl. en Sol *mp* *f* *mp* *p* *f* **muta a Fl. Baja** \*7

Cl. Bajo *p* *p* **Soffiato** **poco a poco Frull.**

Hn. *p*

Perc. **con plumillas**

Mrb. **con arco** *mp*

Pno. *f* *mp* *p* *f* \*8  
(pedal siempre)

CAlt. *f* *mp* *p* *f*  
expirar c/s c/s normal

Vla. 1 **sull tiracuerda** *f* *p* *f* *p* *pp* *p* *f*

Vla. 2 **Sull Ponti** *mf* *mp* *mp* *f*

Vc. **Sull Ponti** *mf* *mp* **Ord.** **Sull Ponti**

Cb. **Sull Ponti** **Sulla Tastiera** *p* *f* **Sulla Tastiera** *f*

\*7: Calderon de 4''

\*8: Golpear con palma sobre las cuerdas

112 T.K. (doble ataque) Frull.

Fl. Baja

Cl. Bajo

Hn.

112 Tam Tam (con plumillas) p f

Perc.

112 Pno. pp mp pp p (pedal siempre)

CAlt. 112 p mf expirar c/s. normal

Vla. 1 112 Sull Ponti Sull Pontiera Sull Ponti Sull Pontiera Sull Ponti

Vla. 2 Sull Ponti Ord. Sull Pontiera Sull Pontiera Sull Pontiera

Vc. Sull Pontiera Sull Pontiera Sull Pontiera Sull Pontiera Sull Pontiera

Cb. Sull Pontiera Sull Pontiera Sull. IV Sull. IV Sull Pontiera Sull Pontiera





122

Fl. Baja *pp* *p* *mf* *mp* *mf* muta a Flauta en Do

Cl. Bajo *mp* *p* *p* Soffiato

Hn. *mp* *p*

Vla. 1 *mf* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *mp* *p* *p*

Vla. 2 *mf* *pp* *mp* *p* *mf* *mp* *p* *p*

Vc. *pp* *p* *mp* *p* *mf* *mp* *p* *mp*

Cb. *mp* *pp* *p* *p* *mf* *p* *p* *mp*

Cinta 122 negros sortilegios frases desolladas niña que en vientos grises, vientos verdes... poemas

127

Fl. en Do

W.T.

pp - p

8va-----

Cl. Bajo

p mp

muta a Cl. en Sib

Hn.

p mp

CAIt.

127

p

Mi can - - - to de dor - mi - da\_al al - ba

B.C.(m)

Vla. 1

127

3

Ord.-----Sulla Tastiera

p mp

p mp

Vla. 2

3

Ord.-----Sulla Tastiera

p mp

p mp

Vc.

Ord.-----Sulla Tastiera

p mp

p mp

Cb.

Ord.-----Sulla Tastiera

p mp

p mp

Cinta

127

aciagos

mi canto de dormida al alba

voz grabada en cinta p

B.C.(m)

132

Fl. en Do

CAlt. (m)

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta (m)

*p mp p mp p mp mf pp-p*

*(mp) p mp mf mp*

*p mp p mp mf mp*

*pp mf*

8va



137

12"

Fl. en Do

Pno.

Vla. 1

Vc.

*pp*

*mp*

8va

142 ← 10" → ← 4" → (muta a Fl. en Sol)

Fl.

Pno. *pp*  
 Pulsar cuerdas dentro del arpa  
 (pedal siempre) (pedal continúa hasta desaparecer)

Vla. I

Cinta  
 mi canto de dormida al alba

Dando la espalda al público y al micrófono

147 ← 4" → (♩ = 50) *mp*

CAlt.  
 Cu - - - bres con un can - - - to la\_hen - di - du - ra

152

CAlt.  
 Cre - - - - - ces en la\_os - - - cu - ri - dad co - - - mo\_u - - na\_aho - - - - -

157 *mf*

CAlt.  
 ga - - - - - da To - - - do\_en mí se di - - - ce con su som - bra

162 *mf* *mp* *p*

CAlt.  
 y ca - da som - bra con su do - - - - - ble con su

162 *p* *pp* *p*

Cinta voz cantada en cinta  
 To - do\_en mí To - do\_en mí To - do\_en mí

168  $\bullet = 120$   
\*10  
*mp*

Mrb.

168  $\bullet = 120$   
Sordina de dedo. (apañar cuerdas dentro del arpa con mano izquierda)  
*mp*

Pno.

168  $\bullet = 120$   
do - - - - - ble  
Vuelve lentamente a posición normal

CAlt.

168  $\bullet = 120$

Cinta

\*10: Golpe muerto: Apagar sonido con la baqueta en el momento inmediatamente posterior al ataque.

173

Mrb.

173 (Sordina de dedo)  
*mp*

Pno.

173 *mp*  
(ord. con mano derecha)

Vc.

173 *Sulla Tastiera* *mf* *Ord.* *Sulla Tastiera*

178

Fl. en Sol

*mp*

*mp*

Cl. Bajo

Slap

*mf*

*mf*

178

Mrb.

*mp*

(ord.) *mf*

*mf*

*mf*

178

Pno.

(Sordina de dedo) *mp*

(ord. con mano derecha) *mf*

*mf*

178

Vc.

Sulla Tastiera

*mp*

Ord.

*mp*

Cb.

Pizz.

*mf*

*mf*

183

Fl. en Sol

*mp*

*p*

Cl. Bajo (Slap)

Muta a Clarinete en Sib

Hn.

183

Mrb.

*mp*

*mf*

*mf*

183

Pno.

(Sordina de dedo)

*mp*

(ord. con mano derecha)

*mf*

(ord. mano izquierda)

*sf*

183

Vc.

*mp*

*p*

*mf*

Cb.

(Pizz.)

*mp*

*sf*





193 <sup>(8<sup>va</sup>)</sup> *pp*  $\bullet = 70$

Pno. (pedal siempre)

193 *mp*  $\bullet = 70$   
bra con su doble  
El que me a

193 *p*  $\bullet = 70$   
Vla. 1  
Vla. 2 *p*

193 *mp*  $\bullet = 70$  (Voz cantada pregrabada)  
bra con su doble  
El que me a

193 (Piano pregrabado) *mp*  $\bullet = 70$  (Cuerdas con sordina -viola 1, 2 y 3, y cello- pregrabados) *p*

198 *mf* *f* *mf* *p*  
ma a - - - - - le - - - - - ja a mis do - - - - - bles

198 *mf* *f* *mf* *p*  
ma a - - - - - le - - - - - ja a mis do - - - - - bles

198 *p* *mf* *p*

0'' 1'' 2'' 3'' 4'' 5'' 10'' 11'' 12'' 13'' 14'' 15'' 16'' 16''30'''

204

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta

5''

204

♩ = 70  
mf  
3  
A - bre

204

♩ = 70  
mf  
3  
La no - che

(recitado pregrabado)  
cubres con un canto

16''30''' 17'' 18'' 19'' 20'' 21'' 22'' 23'' 24'' 25'' 26'' 27'' 28'' 29'' 30'' 31''

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta

*Frull.*  
 • = 400  
*f* *p* *f*

• = 60  
*p* *f* *p* <sup>12</sup>

*murmurando*  
 Nadie me conoce yo hablo la noche  
 yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos  
*pp*

Tam Tam con Mazo  
 • = 60  
*pp*

• = 80  
*ff* *p*

• = 80  
*ff* *p*

• = 70 *mf*  
 mi cuer - po

*murmurando*  
 Nadie me conoce yo hablo la noche  
 yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos  
*pp*

*murmurando*  
 Nadie me conoce yo hablo la noche  
 yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos  
*pp*

(recitado pregrabado)  
 Grietas en los muros

\*12: Trino muy agitado que poco a poco alenta el movimiento

31'' 32'' 33'' 34'' 35'' 36'' 37'' 38'' 39'' 40'' 41'' 42''

Fl.  
en Do

Cl.  
en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta

Fl. en Do  
Frull.  
*p* *f*

Perc.  
Gran casa con baqueta de felpa  
*ppp* *mp* *ppp*

Mrb.  
*sf* *f*

Pno.  
*sf* *f*

Vla. 1  
Vla. 2  
*pp*

Vc.  
Col Legno  
*p*

La agonía Una muñeca

42'' 43'' 44'' 45'' 46'' 47'' 47.5'' 48'' 49'' 50'' 51'' 52'' 53'' 54'' 55''

Fl.  
en Do

♩ = 100  
Frull.  
*p* *f*

Cl.  
en Sib

♩ = 60  
*f* *p* *fp*

Hn.

*murmurando*  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos

Perc.

♩ = 60  
Tam Tam con plumillas  
*pp* *f*

Mrb.

♩ = 60  
*sf* *f* *mf*

Pno.

♩ = 60  
*sf* *f* *mf*

CAlt.

♩ = 70  
*mf*  
ver tus sue - ños mi sol o a - mor

Vla. 1

*murmurando*  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos

8va  
♩ = 60  
*pp-p*

Vla. 2

*murmurando*  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
yo hablo mi cuerpo yo hablo los muertos

8va  
♩ = 60  
*pp-p*

Vc.

Cb.

Cinta

El centro las palabras nadie

\*13: Trino se acelera poco a poco

218

Vla. 1 *pp*

Vla. 2 *pp*

Vc. *ppp* Col Legno *p*

Cb. *ppp* Col Legno *p*

222 (Col Legno)

Vc. *p*

Cb. *Ord.* *p* *sf* *p* Col Legno *Ord.* *mp* *p*

226

Cb. *p* *mf* *p* *mp* *ff*

*Ord.* *Sull Ponti*

231

CAIt. *mf* *mp*

*Ord.* En el me - dio - dí - a de los muer - tos prin - ce - sa pa - ra - je sin sol *Ord.*

Cb. *mf* *p* *f*

236 *p*

CAlt. *co - me car - do*

Cb. *Molto Sul Tasto*

*Sul Tasto*

*co - me a - bro - - jo*

*poco a poco hacia Sull Ponti* ..... *Ord.*

*p* *f* *p*

241

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mp*

*p*

246

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*f*

*mf*

*mp*

*p* *p*



251

Vla. 1 *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. *mp*

Cb. *p*



256

Hn.

256

Vla. 1 *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. *mp*

Cb.

261

Fl.  
en Do

Cl.  
en Sib

Hn.

261

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Musical score for measures 261-264. The score is arranged in seven staves, each with a different instrument. The instruments are: Flute (Fl. en Do), Clarinet (Cl. en Sib), Horn (Hn.), Violin 1 (Vla. 1), Violin 2 (Vla. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the Flute, Clarinet, and Violin 1, and *mp* (mezzo-piano) for the Horn, Viola, and Cello. The Flute part begins in measure 261 with a rest, then plays a melodic line starting in measure 262. The Clarinet part begins in measure 261 with a melodic line. The Horn part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin 1 part plays a melodic line with slurs. The Violin 2 part plays a melodic line with slurs. The Viola part plays a melodic line with slurs. The Cello part plays a melodic line with slurs. The score is divided into four measures, with measure numbers 261, 262, 263, and 264 indicated at the beginning of each measure.

266

Fl.  
en Do

Cl.  
en Sib

Hn.

266 *mf*

CAlt.

U - - - - - na i - de - a fi - - - - - ja u - - - -

266

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

271  $\bullet = 80$  Muta a Flauta en Sol

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*p* *pp* *con arco* *mp* *simile* *mp*

na le - yen - - - da in - fan - - - til U - na - des - ga - rra - du - - - -

276

Fl. en Sol

Cl. en Sib

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf*

*mf*

Frull.

baqueta blanda

pedal siempre

el sol co - mo un gran a - ni - mal os

281

Fl. en Sol

Muta a Flauta en Do

Frull.

*mp*

Cl. en Sib

*mp*

Perc.

281

Gran Casa

*p*

Mrb.

281

*f*

Silencio Súbito

*mf*

Pno.

281

*mf*

*mf*

CAlt.

281

*f*

recitando  
*mf*

cu - ro no hay más que yo Silencio Súbito No hay qué decir

Vla. 1

281

Silencio Súbito

Vla. 2

Silencio Súbito

Vc.

Silencio Súbito

Cb.

*p*

Sull Ponti

Silencio Súbito

*mp*

IV  
Ord. III

286

Fl. en Do *mf* *f* Súbito *p*

Cl. en Do *f* Súbito *p*

Hn. *mp*

Perc. Súbito *p*

Mrb. Súbito *p* *8va* *15ma*

Pno. *p* Súbito *p* *f*

CAlt.

Vla. 1 Súbito *mp*

Vla. 2 Súbito *mp*

Vc. Súbito *mp*

Cb. Súbito *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 286 to 300. It features ten staves for various instruments: Flute in C, Clarinet in C, Horn, Percussion, Maracas, Piano, Cello/Double Bass, Viola 1, Viola 2, and Violin. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *mp*, and *f*, along with the instruction 'Súbito' (suddenly) indicating dynamic changes. The piano part is particularly complex, featuring octaves (*8va*) and fifteenth notes (*15ma*) with various articulations and slurs. The woodwind and string parts also show intricate rhythmic patterns and dynamic shifts.

291

Fl. en Do *p* *f* *p* *mp* poco a poco Frull.

Cl. en Sib *p* *mf*

Hn. *mp* *f* *mp*

Perc. 291 Tam Tam con mazo *p* Gran Cassa (8<sup>va</sup>)

Mrb. 291 *Silencio Súbito*

Pno. 291 (15<sup>ma</sup>) *Silencio Súbito*

CAlt. 291 *mf* *f*  
 Que\_es-te\_es-pa-cio que so - mos u - na\_i - de-a fi - - - ja u - na - le - yen - da\_in - - - fan - - - -

Vla. 1 *f* *p* *f* *ff* *p* *fp* *p*

Vla. 2 *f* *p* *f* *ff* *p* *fp* *p* *Sull Ponti*

Vc. *f* *p* *f* *ff* *p* *fp* *mf* poco a poco hacia Sull Ponti

Cb. *mf* *mp*



296

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*pp* *mf* *p* *mf*

*poco a poco Frull.* *Ord.* *Vib.*

til Has - ta nue - va or - den no can - ta - re - mos el a - mor Has - ta nue - vo or - den

301

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

CAlt.

*f* *mp* *f* *mp* *f*

*f* *mp* *f* *mp* *f*

*pp* *f* *f* *mp* *f*

*poco a poco Frull.* *Ord.*

306

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Vla. I

Cinta

*mp*

*p*

*poco a poco Frull.*

*p*

*p*

*p*

*Sulla Tastiera*

*p*

*p*

*Ord.*

*mf*

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

311

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

CAlt.

Vla. I

Cinta

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*murmullo audible*

Cuervos en mi

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

316

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

*mp* *Soffiato* *f*

CAIt.

316 mente sobre su querido cuerpo es el gran frío de la noche lo negro pasión de

Vla. I

316

*mp* *f*

Cinta

316 muertos yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

321

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

*f* *p súbito* *mf* *p* *Soffiato*

CAIt.

321 nuestros señores los deseos

Vla. I

321

*f* *p súbito*

Cinta

321 muertos yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo Nadie me conoce yo hablo la lluvia Nadie me conoce yo hablo los muertos

326

Canto

muertos yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

331

Canto

los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

Vln. 1

*Sulla Tastiera*  
*pp*

Vln. 2

*Sulla Tastiera*  
*pp*

Vc.

*Sulla Tastiera*  
*pp*

331

muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos  
Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

Ha - bla -

336 *baqueta blanda*

Mrb. *p* *mp*

Pno. *p* *mp*

CAlt. *siempre* *siempre*

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cinta 336 *muertos*

Nadie me conoce yo hablo la noche    Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo    Nadie me conoce yo hablo la lluvia    Nadie me conoce yo hablo los muertos    Nadie me conoce yo hablo la noche    Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo    Nadie me conoce yo hablo la lluvia    Nadie me conoce yo hablo los

341 poco a poco Frull. Ord.

Fl. en Do *p* *mp* *f*

Cl. en Sib *p* *mp* *f* *Soffiato*

Hn. *mp* *f*

Mrb. *mf* *mp* *mf*

Pno. *mf* *mf*

CAlt. *mp* *p*  
 por na - - - die B.C.(m) B.C.

Vla. 1 *p* *mp* *mf*

Vla. 2 *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

Cb. *fp* *mp* *Sulla Tastiera*

Cinta 341

muyertos Nadie me conoce yo hablo la noche Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

346

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

mp

mf

f

Ord.

Frull.

Gran Cassa

Tam Tam

Gran Cassa

con arco

baqueta blanda

baqueta

8<sup>va</sup>

B.C.

B.C.(m)

351

Fl. en Do

Frull. *f*

Ord. *f*

Cl. en Sib

*f* *mf*

Hn.

Mrb.

Pno.

CAlt.

*f*

B.C.(m)

Vla. 1

*f*

Vla. 2

*f*

Vc.

Cb.



356  $\bullet = 120$

Fl. en Do

Cl. en Sib

Perc. 356

Tam Tam c/plumillas  $\bullet = 120$   
Gran Cassa *mf* Golpe seco *p*

Mrb. 356  $\bullet = 120$   
*mf* Golpe muerto

Pno. 356  $\bullet = 120$   
Sordina de dedo. *mf*

Vla. 1 356  $\bullet = 120$

Vla. 2

Vc. *pp*

Cb. *pp*

361

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*pp*

Gran Cassa *mf* Golpe seco

Tam Tam con mazo *p* Golpe resonante

Golpe seco

361

361

(Sordina de dedo)

*mf*

Ord. *mf*

(ord. con mano derecha) *mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

Ins - - - tru - - - id - - - nos a - cer - ca de la

3

3

366

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno. (Sordina de dedo)

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

vi - - - - da sua - - - - ve - - - - men - - - - te im - - - - plo -

Pizz.

*mf*

371

Fl. en Do *p*

Cl. en Sib *mf*

Hn. *mf*

Perc. *mf*

Mrb. *mf*

Pno. *mf* (Sordina de dedo) (ord. con mano derecha)

CAlt. *mf*  
ra - ban los pe - - que - ños se - res Y ten - dí - an sus -

Vla. 1

Vla. 2

Vc. *mf* Pizz.

Cb. *mf*

376  $\bullet = 80$   $\bullet = 120$  W.T.

Fl. en Do *mp*

Cl. en Sib *sf mp p*

Hn. *sf mp p*

Perc. 376 Tam Tam con mazo *mf* Golpe resonante  $\bullet = 80$  Gran Cassa *mf* Golpe seco  $\bullet = 120$  *f*

Mrb. 376 Golpe muerto *f*  $\bullet = 80$   $\bullet = 120$  *f*

Pno. 376 (Ord.) *f*  $\bullet = 80$   $\bullet = 120$  Sordina de dedo *f* (ord. con mano derecha)

CAlt. 376  $\bullet = 80$   $\bullet = 120$

Vla. 1 376  $\bullet = 80$   $\bullet = 120$  *sf mp p p*

Vla. 2 *p p*

Vc. *f f*

Cb. *f f*

bra - - - zos Por a - mor de la o - - - tra o - ri - - - lla

381

Fl. en Do

Cl. en Sib

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt.

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Tam Tam c/arco

arco

8va

*p*

*pp*

*mp*

Mi can -

386

Fl. en Do

● = 60

muta a Fl. en Sol

Cl. en Sib

Subtono

*mp*

muta a Cl. Bajo

Hn.

(0)

Perc.

386

● = 60

Mrb.

386 (arco)

● = 60

Pno.

386

● = 60

mute

386

● = 60

CAlt.

to

386

● = 60

Vla. 1

386

● = 60

Vla. 2

Vc.

*p* *mf*

Cb.

*p* *mf* *p*

391

Fl. en Sol *mp* Frull.

Cl. Bajo *mp* Ord.

Hn. *mp*

Perc. Tam Tam c/arco

Mrb. arco *p* arco *p*

CAlt.

Vla. 1 *p* poner Sordina

Vla. 2 *p*

Ve. *p* *mf* *mp*

Cb. *mf*

Cinta 391 Recitado

Palabras reflejas que solas se dicen En poemas que no fluyen yo naufrago



396

Fl. en Sol *p*

Cl. Bajo *mp*

Hn. (♯)

CAlt. *mf*  
To - do\_en mí se di - ce con su som- bra y ca - da

Vla. 1 *p* Sordina

Vla. 2 *p*

Vc. *p* *mp*

401

Fl. en Sol

*p*

poco a poco Frull.

Silencio súbito

Ci. Bajo

*mp*

*p*

Pno.

↓ pedal siempre

CAlt.

som - bra con su do - ble

Vla. 1

quitar Sordina

Vla. 2

*p*

Vc.

*p*

Cb.

*p*

406

Mrb. *baqueta blanda p*

Pno. *p*

Vla. 1 *Sull Ponti pp*

Vla. 2 *Sull Ponti pp*

Vc. *Sull Ponti p*

Cb. *p*

411 Frull.

Cl. Bajo *p*

Hn. *mf*

Mrb. *p*

Pno. *p*  $\delta^{va}$

Vla. 1 (Sull Ponti) Ord. *mp*

Vla. 2 (Sull Ponti) Ord. *mf*

Vc. (Sull Ponti) *p* *Molto Sull Ponti*

Cb. *p*

416 *poco a poco Frull.*  $\bullet = 80$

Fl. en Sol *p* *mf*

Cl. Bajo *mf* \*11 *mp*

Hn. *mf*

Perc. 416 Gran Cassa  $\bullet = 80$  *p*

Mrb. 416  $\bullet = 80$  *p*

Pno. 416  $\bullet = 80$  *p*

CAlt. 416  $\bullet = 80$  *mf*

Vla. 1 416 *mp*  $\bullet = 80$  *mf* *Sull Ponti* *pp*

Vla. 2 *mp*  $\bullet = 80$  *mf* *Sulla Tastiera* *pp*

Vc. *Sull Ponti* *p*  $\bullet = 80$  *mf* *Ord.*

Cb. *p*  $\bullet = 80$  *mf*

Tris - te mú - si -

\*11: Golpe de llave indeterminado

421

Fl. en Sol

Cl. Bajo

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno.

CAlt. *(mf)*

Vla. 1 *(Sull Ponti)*

Vla. 2 *(Sulla Tastiera)*

Vc.

Cb.

*pp* *mf* *pp*

*p*

*p*

*mf* *pp* *mf*

*pp* *p*

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

\*12

co en - to - na un ai - re nue - vo pa - ra

*Sull Ponti*

*Sulla Tastiera*

\*12: Desde aquí en adelante, cantidad indeterminada de golpes, movimientos ágiles.

426

Fl. en Sol *mf* *pp* *mf*

Cl. Bajo

Hn. *pp*

Perc. *p* *sfz*

Mrb.

Pno. *8va*

CAlt. *(mf)*  
ha - cer al - go nue - vo pa - ra ver al - go

Vla. 1 *Sull Ponti* *pp* *mf*

Vla. 2 *Sulla Tastiera* *pp* *mf*

Vc. *pp* *p*

Cb. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

431

Fl. en Sol

\*13

*p*

Cl. Bajo

Hn.

*pp*

Perc.

431 Tam Tam con baqueta madera

Tam Tam con mazo

\*14

Gran Cassa

*p*

Mrb.

431

Pno.

431

CAlt.

*f*

*murmurando*

nue - vo

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Vla. 1

431 (Sull Ponti)

\*15

*p*

*Sull Centro*  
I Col Legno Batuto

Vla. 2

(Sulla Tastiera)

\*15

*p*

*Sull Centro*  
II Col Legno Batuto

Vc.

Col Legno

\*15

Col Legno Batuto

III

*p*

Cb.

431

*sfz* *sfz* *sfz*

*murmullo*

Cinta

Nadie me conoce yo hablo la noche

Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo

Nadie me conoce yo hablo la lluvia

Nadie me conoce yo hablo los muertos

\*13: Golpes de llave, alturas y cantidad indeterminada, movimientos ágiles. \*14: Golpear con manos sobre Tam-Tam y Gran Cassa. Ritmo Indeterminado.

\*15: Glissandos rápidos entre alturas indeterminadas sobre la cuerda indicada.





*Decrescendo tutti*

Fl. en Sol

Cl. Bajo

Hn.

Perc.

Mrb.

Pno. \*18  
(pedal siempre)

CAlt. yo hablo la noche yo hablo mi cuerpo  
yo hablo la lluvia yo hablo los muertos

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Cinta Nadie me conoce yo hablo la noche  
Nadie me conoce yo hablo mi cuerpo  
Nadie me conoce yo hablo la lluvia  
Nadie me conoce yo hablo los muertos

20'''

||

\*18: Golpes con altura y ritmo indeterminado en el interior del arpa del piano.