



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Música y Sonología

Fala

Para Percusión

**Trabajo de Creación Artística
para la obtención del grado de
Licenciado en Artes con Mención en Composición**

José Manuel Gatica Eguiguren

Prof. Guía: Jorge Pepi-Alos

Santiago, Chile

2009

Dedicado a la memoria de Orides Fontela.

Agradecimientos

Agradezco la constante ayuda de mi profesor Jorge Pepi, la guía y el apoyo entregado por Silvio Ferraz quien acompañó y orientó el transcurso de mi trabajo compositivo en la obra "Fala", y de manera muy especial al conjunto de percusión PIAP de la Universidad Estadual Paulista, dirigido por el profesor y percusionista John Boulder, quienes con mucha dedicación interpretaron "Fala", en su estreno el pasado Jueves 08 de octubre de 2009 en la ciudad de São Paulo Brasil.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
Génesis de la obra	2
Plan formal	3
Texto	5
Interpretación del texto:	5
Tratamiento vocal:	5
Material Instrumental.....	12
Materiales Principales:.....	12
Materiales secundarios:.....	17
Armonía Tímbrica Instrumental	20
Instrumentos:	20
Zonas Tímbricas:	21
Armonía de alturas	24
Armonía de la sección C:.....	24
Alturas en los Timbales:.....	26
Alturas de la última sección:	27
Palabras finales.....	28
Bibliografía	29
Material complementario:	
Partitura “Fala”.	

Introducción

Durante el año 2006, período en que cursaba el pregrado de Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, mi trabajo desarrollado para el ramo de composición, consistió en realizar la creación de un trío que fue llamado “Fuyu”. Éste incluía una flauta travesa, una cantante, y un piano. El texto elegido para ser cantado en esta obra fue en idioma japonés, el cual fue extraído de un Jaiku (forma poética típica del Japón), del escritor Yosa Buson. La razón para esto, fue utilizar el sonido del idioma como un elemento sonoro más, independiente del significado semántico de las palabras.

Por otra parte, en el ramo de armonía estilística correspondiente al año 2007, desarrollé un trabajo consistente en la composición de un *Lied* romántico (para canto y piano), en donde se escogió un poema del escritor alemán J. W. von Goethe, llamado “kenst du das land” (“Conoces aquella tierra”). Esta vez, el tratamiento del texto fue diferente al usado en la obra “Fuyu”, ya que aquí me basé en el contenido expresivo del poema para crear la música.

El uso de un idioma y la riqueza poética-expresiva de un texto, comenzaron a ser mi motivo de interés para ser aplicado en una futura composición, y de manera especial el uso de un idioma diferente al castellano. Es por esto que durante el pasado año 2007, decidí instalarme en un lugar en donde se hablara una lengua diferente a la mía, y componer la obra que daría origen a esta tesis. Así viaje a la ciudad de São Paulo-Brasil, y junto a la tutela del compositor y profesor brasileño Silvio Ferraz, además de la guía de mi profesor Jorge Pepi en Chile, compuse una obra para cinco percusionistas parlantes, utilizando un texto en idioma portugués.

Génesis de la obra

Lo primero que hice antes de comenzar a escribir la pieza y de tener alguna idea de un conjunto instrumental, fue buscar un texto que me inspirara a componer. Así elegí el poema “*Fala*” (Habla) de la poetisa Orides Fontela.

En un comienzo, la razón para usar este texto se debió a la riqueza que encontré en su contenido expresivo. Luego fui descubriendo ciertas propiedades que el poema tenía en su estructura, las que podían servirme de gran manera a la hora de obtener ideas sonoras y musicales.

Después de tener definido el texto, debía escoger un conjunto instrumental que incluyera el uso de voces, así mi primera preocupación fue técnica. Yo quería que esta pieza se pudiera realizarse por músicos brasileños, especialmente para lograr una fiel pronunciación del idioma. Fue entonces que Silvio Ferraz me propuso componer para percusión y voces, ya que existían muy buenas agrupaciones musicales en São Paulo, y no era difícil conseguir que alguna de ellas se interesara en realizar la pieza.

Luego de mucho reflexionar en la idea principal del texto, que era como su título decía, el habla, decidí hacer una pieza en donde las alturas tuvieran un cierto grado de aleatoriedad, tomando en cuenta el que esto ocurre en el fenómeno del habla. Ésta fue la razón para usar las voces de los mismos instrumentistas, ya que como estos no iban a cantar ni usar grandes técnicas vocales, podían perfectamente ocuparse de esta función.

Plan formal

La obra “Fala” está constituida en un nivel general por cinco secciones denominadas y ordenadas de la siguiente manera:

A1	A2	B	C	A1`
(1 al 24)	(25 al 46)	(47 al 87)	(88 al 102)	(103 al 119)

(Los números que aparecen entre paréntesis debajo de cada sección, corresponden al número de compás).

Lo que diferencia cada sección es el tratamiento vocal empleado en cada una de ellas y lo que las comunica es la sonoridad de trémolo instrumental, el cual se mantiene presente prácticamente a lo largo de toda la obra.

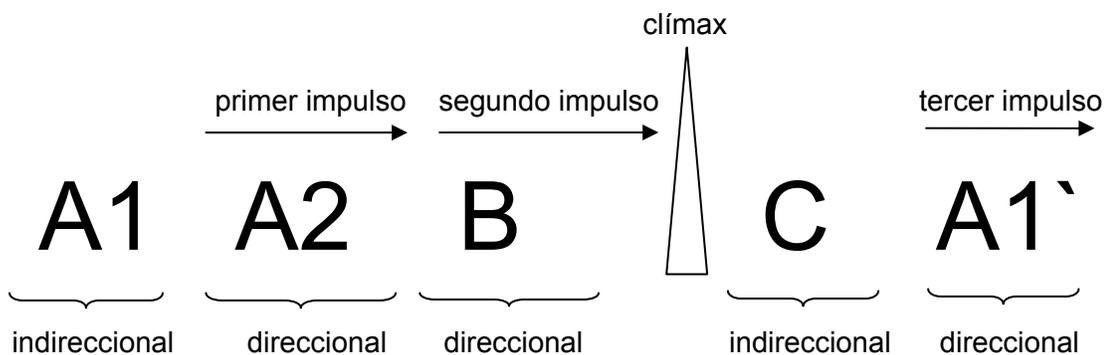
Existen secciones en la pieza en que el comportamiento de sus elementos manifiesta un cambio gradual que nos lleva a una situación sonora diferente de la que comenzó. Llamaremos a estas secciones direccionales. Así también encontraremos secciones en donde el comportamiento de sus elementos no manifiesta ningún cambio gradual que nos lleve a una situación sonora diferente. A estas secciones las llamaremos indireccionales. Así el hecho de que una sección sea direccional o indireccional cumple con un sentido de impulsar o no la pieza hacia algún espacio sonoro diferente del que se estaba. Un ejemplo en donde podemos apreciar una situación direccional es en el final de la sección B en donde se llega a un gran clímax que fue resultado de una dirección que se genera a partir de A2. Un ejemplo de indireccionalidad lo podemos ver en la sección C en donde ninguno de sus elementos denota un comportamiento que nos conduzca a una situación sonora diferente.

Si observamos las secciones A1 y A2 veremos que el acontecer instrumental es muy similar, con la diferencia que en A2 este se vuelve direccional. También podemos observar que no hay cesuras entre estas dos secciones y que ellas dos juntas poseen un impulso que concluye al final de A2. Por esta razón las dos secciones están denominadas con la letra A.

La sección A1` tiene esta designación de *prima*, por el parentesco que posee con A1. Podemos ver que en A1` el material instrumental se comporta de la misma manera que en A1, salvo que en ésta la duración temporal de los acontecimientos transcurre prácticamente al doble de tiempo que en A1`. La diferencia más evidente, como dije antes, está marcada por el tratamiento vocal.

Luego del clímax de B tenemos una sección indireccional denominada como C. Aquí podríamos decir que nos encontramos en una situación de reposo que nos prepara para entrar en la última sección A`, en donde el acontecer sonoro denota una dirección que nos conduce hacia el final de la obra.

Con todo lo explicado anteriormente veremos un esquema formal más claro en la siguiente figura:



Texto

Idioma:

La razón para haber utilizado un texto en un idioma extranjero, radica en el impacto sonoro que genera su audición por parte de un auditor que tenga como idioma vernáculo un idioma diferente a este.

Una lengua tiene de por sí, una sonoridad que la caracteriza, así a veces conseguimos distinguir una de otra sin necesariamente comprender el sentido semántico de lo que se dice, pudiendo tener tendencias de gusto y diferentes apreciaciones entre un idioma u otro. Este hecho me ha llevado a pensar la sonoridad propia de una lengua como un matiz tímbrico, que puede ser aprovechado en una obra musical.

Interpretación del texto:

El concepto que he extraído del poema "Fala" de la poetisa Orides Fontela, es la idea de que todo es difícil de decir por medio de la palabra, ya que esta no es capaz de representar la real esencia de lo que se quiere expresar. Es entonces esta idea, la que se presenta en las distintas secciones de la obra, en las que se expone el texto siempre en un nivel diferente de claridad en el habla, dejando que este se entienda en mayor o menor medida. Así podemos encontrar una sección en donde no existe la intervención de la voz, pero donde sí podemos reconocer un material sonoro originado en el texto, el cual se refleja instrumentalmente, mientras que por otra parte existe otra sección, en donde las palabras del texto se dejan entender perfectamente, mostrándose además el poema en su forma íntegra.

Tratamiento vocal:

La razón principal para haber utilizado este texto, fue sacar partido de la característica sonora que este tenía, dada por la estructura formal del poema que lo hace de por sí tener una cierta sonoridad que podía ser aprovechada musicalmente.

Si analizamos la estructura del poema “Fala”, el cual podemos observar a continuación (a la izquierda en su versión original en portugués, y a la derecha en su versión traducida al español), veremos que este contiene cuatro estrofas, más un verso entre paréntesis colocado al final.

Fala

Tudo

*será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.*

Tudo será duro:

*luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.*

Tudo será

*capaz de ferir. Será.
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.*

*Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.*

(Toda palavra é crueldade)

Habla

Todo

*será difícil de decir:
la palabra real
nunca es suave.*

Todo será duro:

*luz impiedosa
excesiva vivencia
demasiada consciencia de ser.*

Todo será

*capaz de herir. Será.
agresivamente real.
Tan real que nos despedaza.*

*No hay piedad en los signos
ni tampoco en el amor: el ser
es excesivamente lúcido
y la palabra es densa y nos hiere.*

(toda palabra es crueldad)

Las tres primeras estrofas comienzan con la palabra *tudo* (todo), y el verso entre paréntesis con la palabra *toda* (toda). Podemos decir entonces que la palabra *tudo* destaca por sobre las otras por su cantidad de apariciones así como también por el hecho de encontrarse siempre al comienzo de una estrofa. Podemos también decir que la palabra *toda*, ubicada en este último verso entre paréntesis, produce prácticamente el mismo efecto ya que es sonoramente muy parecida a *tudo*, y se encuentra también al comienzo del verso. A pesar de la similitud entre estas dos palabras, creo importante aclarar la diferencia que hay entre ellas: *Tudo* se refiere a un concepto de totalidad, en cuanto que *todo* o *toda*, se refiere a un todo de manera cuantificable. Es lo que análogamente ocurre en nuestra lengua castellana en donde las palabras *ser* y *estar* tienen funciones diferentes.

Si realizamos la operación de leer el texto en voz alta sin poner énfasis en ninguna palabra del poema y escuchamos esta lectura, nos daremos cuenta, por las razones ya mencionadas, que las palabras *tudo* y *toda*, destacan sonoramente más que cualquier otra que aparezca en el texto.

Este efecto sonoro es tomado en la obra, destacando la palabra *tudo* del resto del poema, el que podemos encontrar como elemento sonoro vocal desde la primera sección, en la primera vez en que aparece la palabra *tudo*. Vemos entonces que ésta está bien articulada dejando entender claramente su contenido semántico, además de estar acentuada su sonoridad con mayor volumen que el resto de los acontecimientos. No así el resto del texto, que no deja entender claramente su contenido, debido a la rápida velocidad a la que se lee, su volumen bajo en comparación con el resto de los elementos, su carácter tímbrico de *susurrado*, además de la superposición de voces en ritmos diferentes.

Velocidad y Timbre:

Existen en la pieza cinco secciones en las que podemos encontrar la idea del habla en diferentes niveles, dando estos una menor o mayor claridad en el texto, que van desde la total ausencia del mismo, hasta el entendimiento completo de cada una de las palabras del poema. Para lograr esto, se alteran los parámetros de velocidad y timbre.

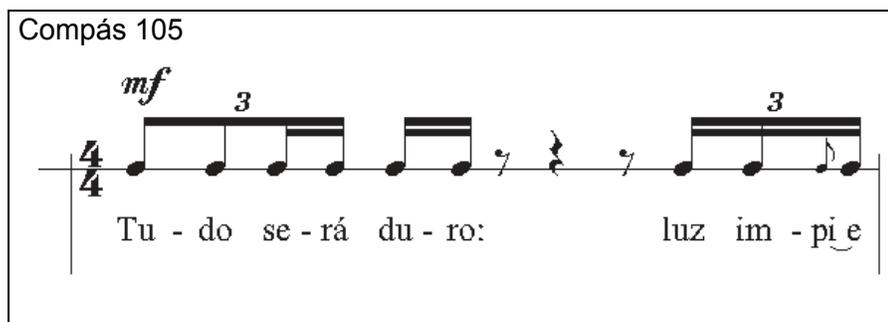
Velocidad:

Existen tres diferentes velocidades: una corriente, que hace alusión a la velocidad con que hablamos usualmente, una rápida, y una lo más rápida posible.

A continuación podemos ver un ejemplo de cada una de ellas:

Habla corriente:

Compás 105

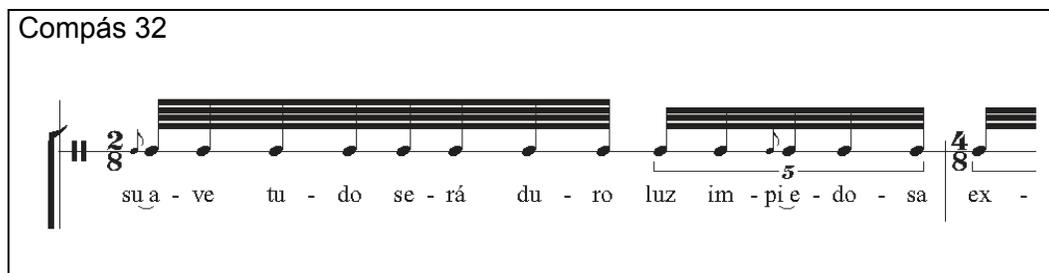


mf

Tu - do se - rá du - ro: luz im - pi e

Habla rápida:

Compás 32



su a - ve tu - do se - rá du - ro luz im - pi e - do - sa ex -

Habla muy rápida:

Compás 86



(Tudo será difícil....)

En este último ejemplo se le pide al intérprete hablar lo más rápido posible el texto, el tiempo que dure la figura rítmica.

Timbre:

Existen dos formas de variar el timbre, que son: susurrado y ordinario, además del paso gradual que hay entre uno y otro. Nos referimos al hablar de forma ordinaria, al timbre que usamos de manera habitual.

En el siguiente ejemplo podemos ver como en un comienzo el texto es hablado ordinariamente, y luego hay un paso gradual a susurrado.

Compás 35



pp *f* *mf* *Sus.* *p*

Ord. Sus.

Tu - do se - rá du - ro luz im - pi_e - do - sa ex - ce - si - va vi - vên - cia cons - ci_ên - cia - de - mais do ser

Voz sin texto:

En los casos en donde no existe la presencia del texto, el habla se expresa de dos maneras. Si observamos las líneas correspondientes a la voz en la primera sección de la obra, veremos que estas sólo realizan respiraciones y expiraciones, lo que podemos observar en el siguiente ejemplo:

The image shows two musical staves illustrating voiceless speech. The first staff, labeled 'Compás 9', shows a melodic line starting with a very soft dynamic (*pp*) and gradually increasing to a soft dynamic (*p*) over the course of the measure. The second staff, labeled 'Compás 12', shows a melodic line starting with a soft dynamic (*p*) and gradually decreasing to a very soft dynamic (*pp*) over the course of the measure. Both staves feature a series of notes connected by a slur, with vertical lines indicating breath marks or phrasing. The dynamics are indicated by slanted lines above the notes, showing the change in volume over time.

Otra sección en la que no solo nos encontraremos con la ausencia total del texto, sino que también con la ausencia de la voz es en la sección B. Aquí la forma de dar continuidad a la idea del habla está representada por los golpes realizados en los instrumentos, los cuales están haciendo alusión a la palabra *tudo*, que como dije anteriormente era reproducida de manera fuerte y clara. Es así que ésta por medio de la imitación sonora por parte de los instrumentos, continúa presente de manera implícita en esta sección.

En el ejemplo a continuación encontramos parte de la sección A2 y el comienzo de la sección B, colocadas una frente a la otra. Aquí podemos apreciar claramente que la palabra *Tudo* es imitada posteriormente en la sección B, por golpes instrumentales.

The image displays a musical score for two measures, Compás 34 and Compás 47, in 4/8 time. The score is divided into two systems, each with five staves.

Compás 34:

- Staff 1 (Voice):** Starts with a dynamic marking of *f*. The lyrics are "Tu - do".
- Staff 2 (Tom):** Shows a tom drum part with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 3 (Timpani):** Shows a timpani part with a dynamic marking of *mf*.
- Staff 4 (Snare off):** Labeled "(tr)", indicating the snare is off. It features a dynamic marking of *>mf*.
- Staff 5 (Voice):** Starts with a dynamic marking of *f*. The lyrics are "Tu - do".

Compás 47:

- Staff 1 (Tom):** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. It features a dynamic marking of *ppp*.
- Staff 2 (Tom):** Shows a tom drum part with a dynamic marking of *ppp*.
- Staff 3 (Tom):** Shows a tom drum part with a dynamic marking of *f*.
- Staff 4 (Tom p.):** Shows a tom drum part with a dynamic marking of *f*.
- Staff 5 (Tom):** Shows a tom drum part with a dynamic marking of *ppp*.

Additional markings include "Ord." (Ordinary) and "Pandeiro Tom Timpani" in the Snare off part of Compás 34.

Material instrumental

Materiales Principales:

Las formas de tratar el texto, que fueron expuestas anteriormente, dan origen a casi todo el material instrumental utilizado en la pieza.

-Golpes

Podríamos decir que el elemento más cercano al texto son aquellos golpes aislados y en dinámica fuerte que aparecen durante toda la sección B así como parte de la sección A2. Como dije anteriormente este elemento de golpe está tomado directamente de la palabra *tudo*.

A continuación podemos ver estos golpes (encerrados en círculos rojos), en el ejemplo a continuación, que muestra el comienzo de la sección B.

Compás 47

The image shows a musical score for measure 47, labeled "Compás 47". It features five systems of notation for Tom and Timpani. The tempo is marked as quarter note = 80. The first system shows a Tom part with a trill and a Timpani part with a *PPP* dynamic and a *f* accent. The second system shows a Tom part with a trill and a Timpani part with a *PPP* dynamic. The third system shows a Tom part with a note G and a Timpani part with a *f* accent, both circled in red. The fourth system shows a Tom part with a note G and a Timpani part with a *f* accent, both circled in red. The fifth system shows a Tom part with a note G and a Timpani part with a *f* accent, both circled in red. The score also includes dynamics like *PPP* and *f*, and markings like *tr* and *tr*.

Este elemento da origen a dos variaciones del mismo que son: un golpe de una nota, y otro golpe de una nota antecedido por un *acciaccatura*.

En el siguiente ejemplo (encerrados en círculos rojos), podemos encontrar algunos de estos elementos:

Compás 63

The image shows a musical score for five percussion parts: Tom, Snare, Tom, Snare, and Tom. The score is for measure 63. The first staff (Tom) has a 'Snare off' instruction and a 'Snare on' instruction. The second staff (Snare) has a 'Tom' instruction. The third staff (Tom) has a 'Pandeiro' instruction. The fourth staff (Snare) has a 'Tom' instruction. The fifth staff (Tom) has a 'Pandeiro' instruction. Red circles highlight specific notes and accents in the second, third, and fourth staves.

-Trémolos

Se habló también de las distintas formas de leer el texto en la obra: corriente, rápido y muy rápido, además de susurrado y ordinario. Si juntamos la forma muy rápido y susurrado, generamos una cierta tímbrica que se encuentra emulada por los diferentes trémolos (escritos con el símbolo de trino) que aparecen a lo largo de la obra, lo que podemos observar a continuación:

Compás 45

The image displays a musical score for measures 45, 46, and 47. It features three systems, each with a Voice part and a Timpani part. The time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish and describe the fall of the Bastille during the French Revolution.

System 1 (Measure 45): The Voice part is mostly silent, with a trill (tr) above the staff. The Timpani part is also silent.

System 2 (Measure 46): The Voice part has a trill (tr) above the staff. The Timpani part has a trill (tr) above the staff.

System 3 (Measure 47): The Voice part has a trill (tr) above the staff. The Timpani part has a trill (tr) above the staff.

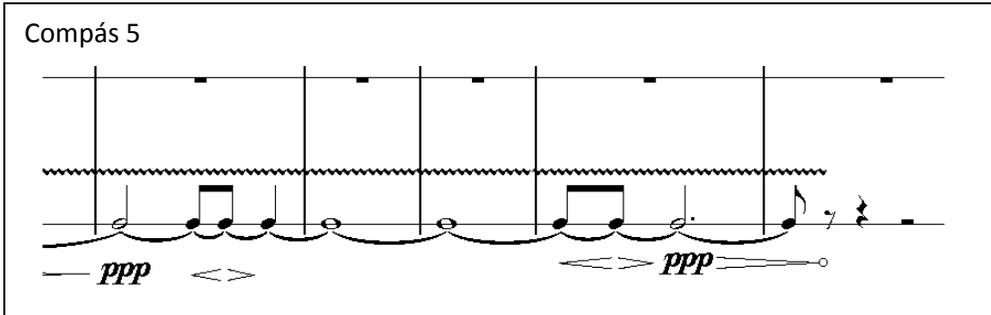
Lyrics:

al tío re - al que nos des - pe - da - ça não a pi - s - da - de nos sig - nos e nem no a - mor o ser é ex - ce - si - va - men - te -
re al tío re - al que nos des - pe - da - ça não a - pi - s - da - de nos sig - nos e nem no a - mor o ser é ex - ce - si - va - men - te lí - ci - do e a pa -
al tío re - al que nos des - pe - da - ça não a pi - s - da - de nos sig - nos e nem no a - mor o ser é ex - ce - si - va

-Respiración

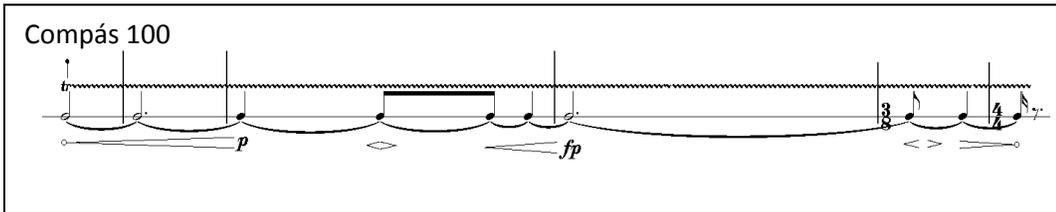
La idea de respiración es también algo que fue tomado de las voces, pero no en relación al texto sino a la idea de hablar, que ya dijimos que se encuentra presente en toda la pieza. La forma de representar esta idea instrumentalmente, podemos encontrarla en ciertos trémolos en donde existen incrementos y disminuciones dinámicas, en intervalos de tiempos cortos, las que se encuentran en la primera y última sección.

Compás 5



The image shows a musical staff for measure 5. It features a tremolo (wavy line) above a series of notes. The notes are grouped into two sections, each marked with *ppp* (pianissimo) and a double-headed arrow indicating a dynamic range. The first section starts with a half note, followed by two eighth notes, and ends with a quarter note. The second section starts with a quarter note, followed by two eighth notes, and ends with a quarter note. The staff is divided into five measures by vertical bar lines.

Compás 100



The image shows a musical staff for measure 100. It features a tremolo (wavy line) above a series of notes. The notes are grouped into two sections, each marked with a dynamic marking: *p* (piano) and *fp* (fortissimo). The first section starts with a half note, followed by two eighth notes, and ends with a quarter note. The second section starts with a quarter note, followed by two eighth notes, and ends with a quarter note. The staff is divided into five measures by vertical bar lines.

En la sección B, en donde existe también esta idea en los trémolos de crecer y decrecer imitando el respirar de la voz, aparece de la forma más evidente ya que va tornándose poco a poco en la idea predominante, como podemos observar en el ejemplo siguiente:

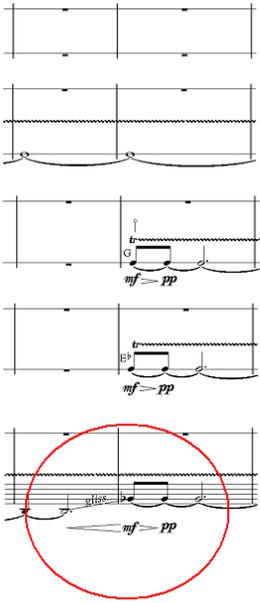
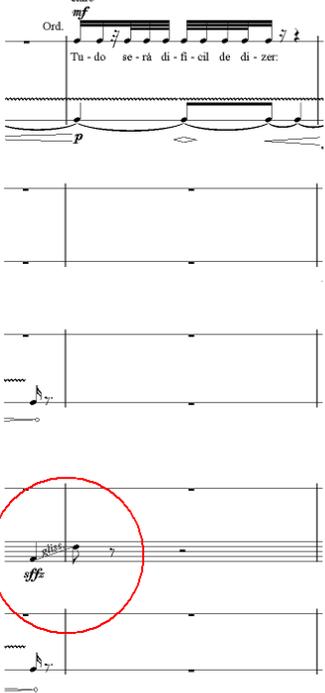
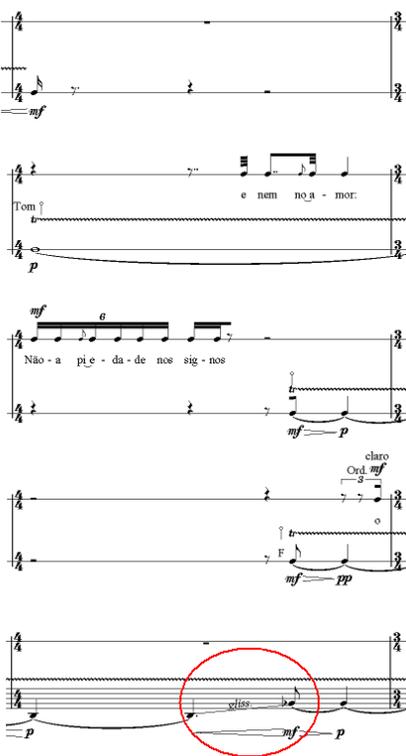
Compás 71

The image displays a musical score for five percussion staves, labeled 'Compás 71'. The instruments are Pandeiro, Snare, Tom, Timpani, and another Tom/Timpani. The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*. Two red ovals are drawn around the score, highlighting specific tremolo passages in the Snare and Tom parts. The first oval encompasses the initial tremolo in the Snare and Tom parts, while the second oval highlights a similar passage later in the measure. The score also includes performance instructions like 'Snare on' and 'Tom'.

Materiales secundarios:

-*Glissandos* en los timbales

Estos son siempre ascendentes y cumplen la función de anticipar algún suceso sonoro que se encuentra en alguno de los otros instrumentos o voces, con excepción del que se encuentra en el compás 46, que cumple la función de dar la nota de término de la segunda sección de la obra. Los distintos tipos de *glissandos* los podemos ver en el siguiente ejemplo:

Compás 21	Compás 101	Compás 114
		

The image displays three musical examples of glissandos in timpani parts. Each example is presented in a separate column, labeled 'Compás 21', 'Compás 101', and 'Compás 114'. The notation includes staves for the timpani instrument, with glissandos indicated by arrows and the word 'gliss'. The first example (Compás 21) shows a glissando from a middle G to a lower G, marked with a dynamic change from *mf* to *pp*. The second example (Compás 101) features a vocal line with the lyrics 'Tu-do se-rá di-fi-cil de di-zer.' and a timpani glissando from a higher note to a lower one, marked with a dynamic change from *mf* to *pp*. The third example (Compás 114) includes a vocal line with the lyrics 'e nem no_a - mor.' and 'Nã_o - a pi_e - da - de nos sig - nos', and a timpani glissando from a higher note to a lower one, marked with a dynamic change from *mf* to *p*. Red circles highlight the glissando markings in each example.

-Sonidos raspados

Existen dos tipos, unos que realizan una nota tenida, y otros que realizan una nota corta, cumpliendo esta última la función de acompañar el inicio de algún suceso sonoro en otro instrumento. Algunos de estos sonidos los podemos ver a continuación en los siguientes ejemplos:

<p>Compás 109</p> <p><i>mf</i></p> <p>Se - rá.</p> <p>Cymbal → ⊙ deixar vibrar</p> <p><i>f</i></p>	<p>Compás 94</p> <p>Voice</p> <p>Snare on</p> <p><i>pp</i> <i>p</i> <i>pp</i></p>
--	---

-Sonidos aislados de alturas determinadas e indeterminadas

Estos se encuentran principalmente en la sección C, en donde mi intención fue generar un espacio sonoro fragmentado, que contrastara con la sección anterior. A continuación podemos ver lo explicado en el ejemplo siguiente:

Compás 88

17

58 $\text{♩} = 40$

Voice

Glockenspiel (nota real)

Vibrafone

p *mf* *p* *mf*

Pedal sempre →

Voice

Crotal

Snare on

Cymbal

Crotal

p *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *p*

Voice

Gong

p *p*

(agresivamente real tío real que...)

Voice

Gong

Cymbal

Tam-tam

Cymbal

p *pp* *mp* *p* *f* *p*

Sus. *p*

(Tudo será duro...)

Voice

Timpani

Big Gong

p *mp*

Sus. *p*

(a palavra é densa e nos fez...)

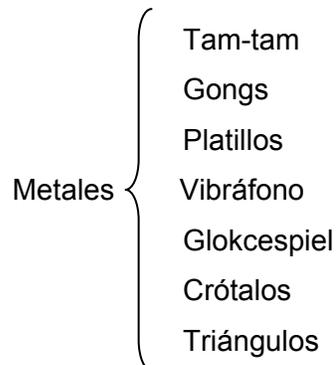
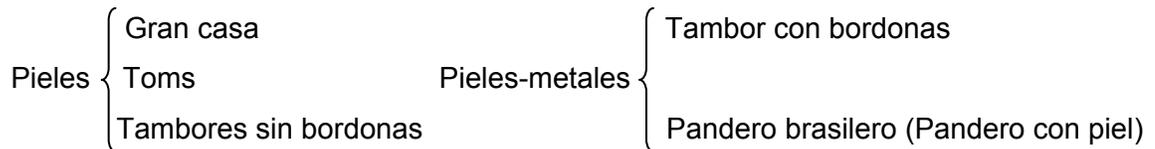
(tudo será capaz...)

Armonía Tímbrica Instrumental

Instrumentos:

La obra está constituida mayormente por instrumentos de percusión de alturas no determinadas, lo cual produce una verticalidad armónica no controlable. Es por esta razón que intento reemplazar esta armonía de alturas, por una armonía de timbres, generando ciertas zonas, las cuales pueden “modular” tímbricamente. Para esto se dividió a los instrumentos en las siguientes familias: pieles, metales, y una tercera familia que contiene a los instrumentos que tienen estas dos sonoridades, siendo estos últimos muy importantes a la hora de pasar de una zona tímbrica a otra, lo que en armonía tradicional podría ser por ejemplo un acorde pivote.

A continuación se muestran todos los instrumentos que aparecen en la obra y sus respectivas familias tímbricas.



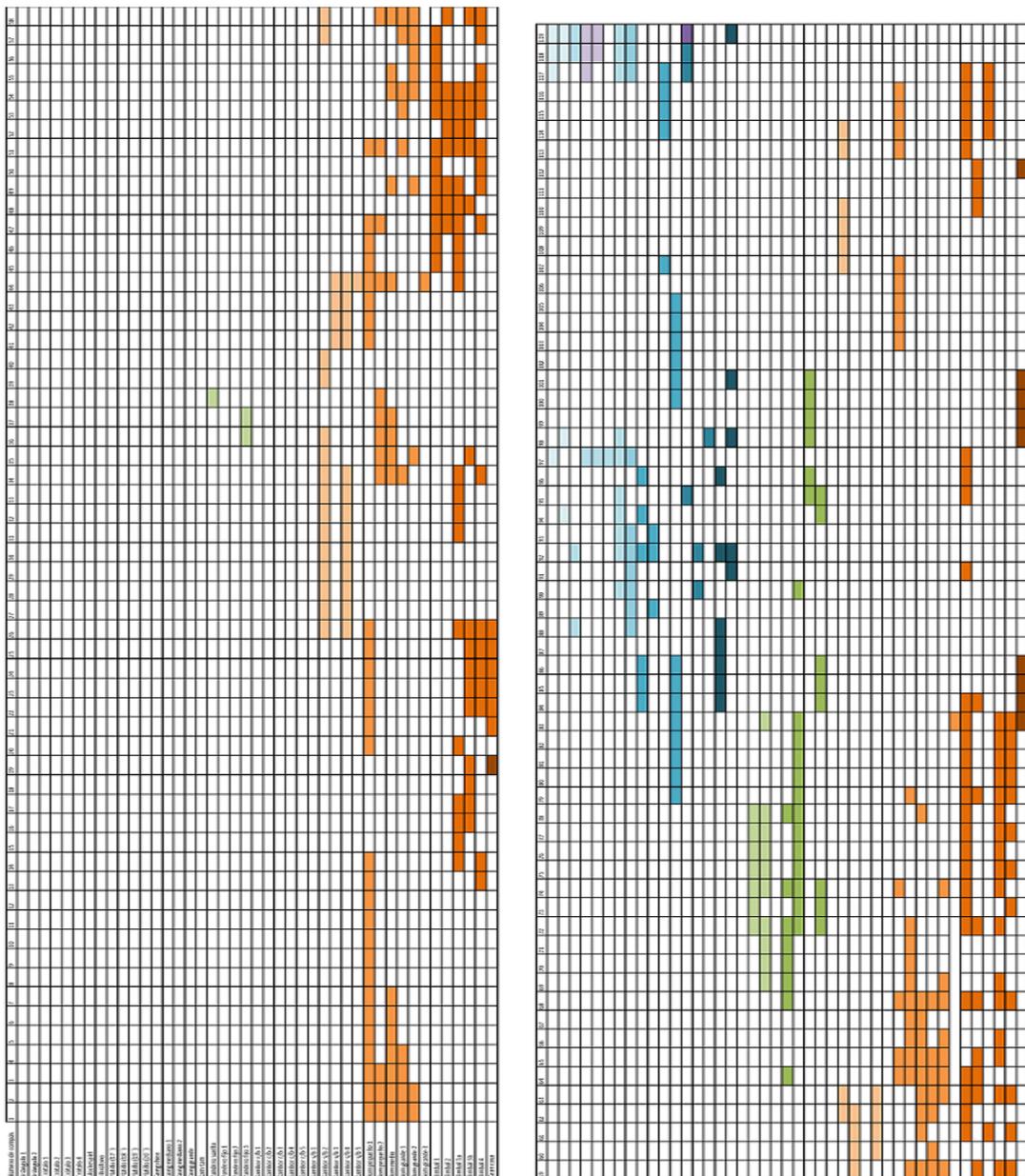
Zonas Tímbricas:

En el cuadro que aparece a continuación se observan todos los instrumentos que aparecen en la obra, colocados los metales en la parte superior, y las pieles en la parte inferior, pasando por los pieles-metales en el medio del cuadro. A cada instrumento se le ha asignado un color. Así vemos que las pieles tienen un color rojo, verde los pieles-metales y azul los metales, cada uno en grados de tonos de colores diferentes.

Triángulo 1	
Triángulo 2	
Crótalo 1	
Crótalo 2	
Crótalo 3	
Crótalo 4	
Glockenspiel	
Vibráfono	
Platillo (17``)	
Platillo (18``)	
Platillo (19``)	
Platillo (20``)	
Gong chico	
Gong mediano	
Gong mediano	
Gong grande	
Tam-tam	
Pandero suelto	
Pandero fijo 1	
Pandero fijo 2	
Pandero fijo 3	
Pandero fijo 4	
Tambor c/b 1	
Tambor c/b 2	
Tambor c/b 3	
Tambor c/b 4	
Tambor c/b 5	
Tambor s/b 1	
Tambor s/b 2	
Tambor s/b 3	
Tambor s/b 4	
Tambor s/b 5	
Tom pequeño 1	
Tom pequeño 2	
Tom medio	
Tom grande 1	
Tom grande 2	
Tom grande 3	
Timbal 1	
Timbal 2	
Timbal 3a	
Timbal 3b	
Timbal 4	
Gran casa	

Según este cuadro, podemos ver en el siguiente gráfico (colocado horizontalmente) cómo va cambiando el uso de los instrumentos, y como va siendo el paso de los instrumentos de piel a los de metales.

En la parte superior del gráfico se indican los números de compases, y cada color va mostrando la aparición de los instrumentos en ese compás.



Si observamos desde el compás 1, al compás 62, notaremos que la tendencia tímbrica corresponde al color de las pieles.

Si ahora observamos toda la sección B, que va desde el compás 47 al compás 87, veremos que se produce una transición gradual hacia una zona en donde encontramos una mezcla de las tres familias tímbricas.

En la sección C, que va desde el compás 88, al compás 101, veremos que existe una sonoridad principalmente de los metales, con restos de las otras dos familias.

En la sección A`, que va desde el compás 102 en adelante, existe un camino de vuelta a la sonoridad de pieles, en forma gradual, pero justo en los últimos compases nos encontramos súbitamente con un color totalmente de metales.

Armonía de alturas

Armonía de la sección C:

Existe solo una sección en la pieza, en donde podemos encontrar una idea armónica relativamente clara. Esto ocurre en la sección C, en donde aparece una melodía acompañada por ruidos instrumentales y el susurro de las voces.

La sección C cumple con la función de generar un contraste con la sección anterior B, en donde se llega a una situación climática dado por una dirección, proporcionada por un gradual aumento de la masa instrumental. Esta es la razón por la cual se utilizan alturas definidas, las que generan un espacio sonoro totalmente contrario al anterior.

En el momento en que comencé a crear esta sección compuse una melodía en un modo eólico siendo su tónica la nota sol. La idea original fue la siguiente:

$\text{♩} = 50$

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five measures. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. The bass clef part begins with a whole note G3, followed by a whole rest, a whole note F3, a whole rest, a whole note E3, a whole rest, and a whole note D3. The second system also consists of five measures. The treble clef part begins with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. The bass clef part begins with a whole rest, followed by a whole rest, a whole note F3, a whole rest, a whole note E3, a whole rest, and a whole note D3. The piece concludes with a double bar line.

Luego cambié las alturas de octava y alteré los ritmos, con la intención de dejar las notas de la melodía esparcidas en un espacio de tiempo de aproximadamente un minuto. Con la idea de alterar la claridad modal que se estaba produciendo, agregué notas en instrumentos de alturas no definidas que acompañaran a la melodía, además de algunas *acciacaturas* entre el vibráfono y el *glockenspiel*.

El ejemplo siguiente muestra el inicio de la sección C, donde podemos observar lo explicado anteriormente. Las líneas rojas dejan ver cómo la mayoría de las notas del modo están acompañadas por algún instrumento de altura no definida.

Compás 88

The image displays a musical score for 'Compás 88' across 17 measures. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts include:

- Voice:** Multiple vocal lines with lyrics in Spanish, such as "(a gradualmente real tío real que...)", "(solo será capaz...)", "(tudo será duro...)", and "(a palavra é demas e nos feste...)".
- Glockenspiel (nota real):** A single melodic line.
- Vibraphone:** A melodic line with the instruction "Pedaal sempre" and dynamic markings like *p* and *mf*.
- Crotales:** Percussion parts including "Crotales", "Sine on", "Cymbal", and "Crotal".
- Gong:** Percussion parts including "Gong", "Cymbal", "Tam-tam", and "Big Gong".
- Timpani:** Percussion parts including "Timpani".

Red vertical lines are drawn across the score, connecting notes in the vocal parts and the Glockenspiel/Vibraphone parts, illustrating how the notes of the mode are accompanied by instruments of undefined pitch.

Alturas en los Timbales:

El timbal, es el único instrumento de alturas definidas que participa en todas las secciones de la pieza. Si observamos cualquiera de sus apariciones, este siempre tiene alguna nota del modo de sol eólico. La razón para haber tomado esta decisión fue dar continuidad del modo usado en la sección C en el resto de la pieza.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en este trozo extraído de la sección B:

Compás 47

The image shows a musical score for five timpani parts, labeled 'Tom' and 'Timpani' on the left. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is written in a single system with five staves. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include *ppp*, *f*, and *mf*. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and hairpins. The parts are arranged vertically, with the top staff being the highest pitched and the bottom staff being the lowest pitched.

Alturas de la última sección:

En los últimos compases de la pieza aparece un conjunto de notas en diversos instrumentos. Nuevamente, al igual que en la sección C, los instrumentos de alturas definidas tocan en el modo de sol eólico mientras los otros distorsionan el modo con sonoridades de alturas no definidas.

A continuación podemos ver esto en la siguiente figura:

Compás 117

The image displays a musical score for measure 117, titled "Compás 117". It consists of three staves. The top staff features a melodic line with a trill marked "8va" and a quintuplet marked "5". The middle staff is for "Triangle", "Crotal", and "Small Gong", with a quintuplet marked "5" and a fermata marked "deixar vibrar". The bottom staff is for "Triangle" and "Crotals", with a triplet marked "3" and a fermata marked "deixar vibrar". The time signature is 3/4.

Palabras finales

Mi interés inicial en “Fala” fue crear un viaje, un relato musical, que atrapara al oyente y no dejara decaer su atención en ningún momento. Para lograrlo era necesario cautivarlo, mantenerlo dentro del discurso, y si existía la posibilidad de volver a escuchar la pieza, lograr que esta no se desgastara en cada nueva audición. Además de este viaje, me interesaba traspasar la intensidad emotiva del texto aún así no pudiera ser comprendido por el oyente. Para lograr todo esto existen en la obra diferentes capas de profundidad, dadas por diversos hechos que nos permiten adentrarnos de múltiples maneras en el acontecer de la pieza. Podemos dejarnos llevar por los cambios dinámicos, o entrar en el contenido del texto y entender su relación con el paisaje instrumental, o ver cómo las palabras dejan de ser significado para convertirse en sonido puro, pudiendo este ser reproducido sin necesidad de la voz. La forma, está pensada como grandes respiraciones que acumulan o liberan tensión en donde cada sección nos conduce hacia la siguiente, mediante elementos que la direccionan, pero siempre dejando que la obra cumpla el ciclo temporal que le corresponde. En cuanto a la expresividad, “Fala” intenta siempre “ponerse a la altura del texto”, que a mi parecer tiene un carácter de desesperación tal, que no puedo dejar que haya espacio para detenerse y olvidarnos de la gravedad de lo que está pasando. Básicamente lo que he tratado de hacer aquí, es transmitir la esencia del poema, dejando a un lado la importancia de la palabra, para permitir que suene lo que se dice.

Bibliografía

- APERGUIS, GEORGE. 1989. *Triangle Carré*.
- BERIO, LUCIANO. 1959-1951 *Epifanie*.
- BERIO, LUCIANO. 1960. *Circles*.
- BERIO, LUCIANO. 1963-95. *Laborintus II*.
- BERIO, LUCIANO. 1964. *Folk Songs*.
- BERIO, LUCIANO. 1966. *Sequenza III*.
- BERIO, LUCIANO. 1968. *Sinfonía*.
- COSTA , ANNITA. 2007. *Nesta Cidade e Abaixo de Teus Olhos*. Editorial 7 Letras.
- DOFOURT, HUGUES. 1976-1977. *Sombre Journée*.
- DRUMMOND DE ANDRADE, CARLOS. 2002. *Antología Poética*. Editorial Record.
- FERRAZ, HEITOR. 1996-2004. *Coisas Imediatas*. Editorial 7 letras.
- FERRAZ, SILVIO. Sin fecha. *Oi*.
- FONTELA, ORIDES. 1969-1996. *Poesía Reunida*. Editorial 7 letras.
- LACHENMANN, HELMUT. 1968. *temA*.
- LEMINSKY, PAULO. 1996. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. Editorial Global.
- LIGETI, GYÖRGY. 1962. *Aventures*.
- LIGETI, GYÖRGY. 1962-1965. *Nouvelles Aventures*.
- SISCAR, MARCOS. 2003. *Metade da Arte*. Editorial 7 letras.
- XENAKIS, IANIS. 1987. *Kassandra*.