



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**SONIDOS, PALABRAS Y MURCIÉLAGOS:
EN TORNO AL... "SUEÑO DE LAS PALABRAS CIEGAS"**

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

JUAN PABLO VERGARA VALDÉS

Profesor Guía: Jorge Pepi-Alós

Santiago, Chile

2013

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Xaviera Camplá por su amor y apoyo,
...a Luciano Vergara por su amor, y el desafío constante,
...a mis padres por su apoyo incondicional,
...a Jorge Pepi por sus enseñanzas,
...a José Manuel Gatica y Aliosha Solovera
por su amistad y ayuda.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
1. MÚSICA Y TEXTO.....	2
1.1. Constataciones históricas.....	2
1.2. Significar.....	3
1.3. Praxis.....	8
1.4. Nuevos acercamientos.....	13
2. ACERCA DE “EL SUEÑO DE LAS PALABRAS CIEGAS”.....	17
2.1. El texto.....	18
2.2. Análisis de la obra.....	27
2.2.1. Primera sección.....	27
2.2.2. Segunda sección.....	41
2.2.3. Tercera sección.....	47
2.2.4. Cuarta sección.....	54
2.2.5. Quinta sección y final.....	58
2.2.6. Tratamiento armónico.....	61
2.2.7. Simbolismo musical en la obra.....	65
3. CONCLUSIONES.....	67
BIBLIOGRAFÍA.....	70
ANEXO 1: Partitura de “El sueño de las palabras ciegas”.....	72

RESUMEN

En este trabajo se revisarán brevemente algunos aspectos de la problemática creativa que enfrenta un compositor a la hora que decide trabajar con un texto. Se presentarán los acercamientos considerados importantes en el siglo XX, más una leve categorización de recursos de representación en música, para posteriormente realizar un análisis musical de la composición “El sueño de las palabras ciegas”, para coro. Para finalizar, se relacionarán aspectos del primer capítulo con la praxis analizada en el segundo capítulo.

INTRODUCCIÓN

En el principio era el Verbo

(Juan)

Poesía y música comparten un mismo origen, una trayectoria conjunta, y luego un universo paralelo de acción. Una vez producida la separación, se apoyará la música constantemente en las artes literarias y sus fundamentos poéticos y teóricos, para poco a poco ir dando origen a su propio mundo de relaciones y teorías, hasta que se gana un espacio como arte -o ciencia- independiente. No obstante permanecerá siempre ligada a la poesía y a la palabra -producto de su infancia compartida- renovando continuamente esta dialéctica a través de los siglos, sin detención, sino más bien en forma acelerada.

El objetivo de este trabajo consiste en relacionar los principales ámbitos y consideraciones que entran en juego a la hora de componer música utilizando un texto, por medio de su revisión y comentario. Parte de ello considera la exposición de mi acercamiento personal a esta materia por vía del análisis de la obra “El sueño de las palabras ciegas” para coro de 12 voces masculinas -de mi autoría- compuesta el año 2012, y estrenada ese mismo año en Paris.

Dado que de la relación entre música y texto se ha dicho e investigado mucho, me enfocaré preferentemente en el estado del arte de la discusión, a través de la revisión de sus principales problemáticas, y cómo han sido a su vez planteadas por importantes compositores de nuestro tiempo.

1. MÚSICA Y TEXTO

1.1. Constataciones históricas

La discusión sobre la relación entre música y texto se ha abordado ampliamente durante siglos y desde una variedad de perspectivas, como lo es la primacía del uno sobre el otro, la comparación de ellos en tanto lenguajes, la posibilidad por parte de la música de transmitir un mensaje, etc. La antigüedad de estos asuntos se remonta varios siglos, pues la música ha estado siempre ligada -a lo largo de su historia- al uso de las palabras, desde lo ritual, lo religioso, lo político, etc., nutriéndose a la vez de la poesía, la retórica y la literatura como vehículos para la imaginación y la organización sonora.

En el siglo XVI, muchos teorizaron sobre el rol que debía tener la palabra en música, indicando la manera en que palabras y texto debían ir juntas, al abordar el aspecto semántico y sintáctico. Es así como en el renacimiento surgen los madrigalismos y la idea de “pintar” las palabras con música, a la vez que la iglesia con sus reformas y contra-reformas acerca de la liturgia legisla sobre la inteligibilidad que deben tener las palabras en el canto litúrgico.

Más tarde -ya desde del Barroco en adelante-, y pese al florecimiento de la música instrumental, música y texto se encuentran en las principales formas y formatos de la vida musical: Pasiones, Cantatas y Oratorios, con sus respectivos corales, recitativos y arias. Y por supuesto también en la Ópera, donde música y texto estuvieron por lo general al servicio de un tercer elemento, el drama (o la acción dramática). Por otra parte, el siglo XIX presenciara una enorme fecundidad para con la canción o Lied, la cual permitirá profundizar esta relación -música y texto- a través de millares de ellos.

Una vez llegado el siglo XX, se produjeron profundas aperturas y cambios, en parte por el agotamiento del arte y sus recursos, sumado a las crisis, las guerras, la tecnología,

etc. La relación entre música y texto se vió también afectada; la proliferación de recursos respecto del empleo de la voz fue a la vez causa y efecto de dicho cambio. De este modo, la exploración de nuevas técnicas vocales, sumados a los nuevos acercamientos a la música y su construcción -a través de la crisis o puesta en duda de sus principios fundamentales- cambiaron los roles internos de dicha relación. Cambios que -por lo demás- se dieron mano a mano con lo que ocurrió en literatura, poesía y dramaturgia.

1.2. Significar

1.2.1. El texto como programa

Al preguntarnos por las razones de recurrir a un texto preexistente para darle cierto uso musical, una primera idea que aparece dice relación con el deseo, la necesidad, o simplemente la curiosidad de remitirse a elementos extra-musicales. De este modo, el uso de un texto en música nos translada inexorablemente al mundo de lo programático, de las motivaciones ajenas -en principio- a lo que compete directamente al “arte de los sonidos”; nos translada al mundo de la referencia o la alusión a otra cosa, al mundo de la representación. Lo programático consiste por definición en informar o imaginar la música a partir de un programa, de una serie de imágenes externas a la música que son representadas a través de ella.

La idea de *programa* se ha contrastado con la idea de *música absoluta*, donde no habría ningún tipo de alusiones a elementos externos al discurso musical, sino solamente a las relaciones internas. No obstante no existe consenso hoy en cuanto a lo que la música absoluta es, sino más bien respecto de lo que no es (Scruton, R.).

Así, en la idea de *programa* -introducida por Liszt- la música debiera moverse en el tiempo de acuerdo a la lógica de su tema (su programa), y no de acuerdo a sus propios principios autónomos. De este modo, afirmaba Liszt que “*en música programática... el*

retorno, cambio, modificación y modulación de los motivos están condicionados a la idea poética...” (Escritos, iv, 69) (Scruton, R.).

Vemos que el uso de un texto por parte de un compositor posibilita un trabajo muy interesante al agregarle a la música una dimensión de sentido y semanticidad de la cual ésta carece. Esto potencia -en mi opinión- una relación hacia adentro -interna- del compositor: el uso de un texto hace las veces de espejo, donde puede éste volcar y proyectar todo su mundo interior y subjetividad a partir de aquel tercero -el texto-, constituido por una serie de imágenes lingüísticas que provocan un reflejo sonoro y simbólico en su imaginaria, gatillándola.

1.2.2. Posibilidad representacional de la música

Pero, ¿puede la música representar algo? En “Poesía -Centro y Ausencia- Música”, el compositor y teórico Pierre Boulez pregunta por la posibilidad significativa de la música, y da con elementos claves para el análisis de la discusión. Afirma allí que la música es un lenguaje en si mismo, que no posee ningún tipo de significación semántica, siendo prueba de ello que la música puede soportar cualquier significante, sin problema alguno, como sucede con aquellas canciones profanas que originalmente albergaron textos a veces muy atrevidos, a las cuales luego se les puso textos de carácter litúrgico (Boulez, 1962). Esto nos lleva a pensar que el fenómeno de la representación en música es altamente subjetivo, y está sujeto más bien a consideraciones culturales y contextuales.

El compositor Brian Ferneyhough, pese a que adhiere a la idea de que existe una realidad más profunda que engloba a la música y al poema, afirma que “*difícilmente pueden los métodos de la música encontrar correspondencias precisas en los procesos poéticos*” (Ferneyhough, 1989), es decir, niega una representación directa.

No obstante estos autores no niegan la posibilidad de que al utilizar un texto se hagan alusiones a su contenido, pues como el mismo Boulez afirma, el texto cuenta con una pléthora de riquezas que el compositor puede -y debe- aprovechar.

1.2.3. El texto cantado

Si bien la idea de *programa* en música alude un proceso que el compositor realiza hacia dentro, afectando la imaginación interna, propia, ¿qué sucede en cambio con la proyección de la obra y su universo de significación hacia afuera?

Nos hallaríamos aquí frente al ámbito de la semiótica, de los signos, lo cual ha sido sin duda una de las razones más relevantes que se ha tenido en el siglo XX para usar textos. Esto involucra la multiplicidad de interpretaciones que permite la inclusión de lo semántico en la compleja malla de relaciones significantes de la obra, pues al incorporar a la música el uso de voz y significación, se abre a la obra una enorme y nueva dimensión: el sentido, ampliando sobremanera su horizonte de significación semiológica.

Pero momento, la trama de significados ¿se refiere exclusivamente a lo semántico? ¿O existe otro ámbito de significación en lo que al uso de la voz se refiere?

Pareciera ser que en el caso de la voz, la red de significados que trae ésta consigo va más allá de lo semántico, de lo que únicamente significan las palabras. Pues la voz es nuestro instrumento de comunicación más antiguo, fundante a la vez de nuestra experiencia en el mundo. Es más, es el primer sonido que escuchamos dentro del vientre materno, antes que cualquier otro. Por lo tanto, podemos decir que al interior de la voz -y lo que esta haga- existe un espesor de significado que probablemente no podemos vislumbrar desde lo racional o consciente, impregnado además en nuestra percepción -o lectura- del mundo.

En esta línea, Luciano Berio describe su relación con la voz:

“Siempre he sido muy sensible, quizás demasiado, al exceso de connotaciones que la voz, haga lo que haga, trae consigo. La voz, desde el ruido más insolente al canto más exquisito, siempre significa algo, siempre hace referencia a algo más que a sí misma y crea una amplia gama de asociaciones: culturales, musicales, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc.” (Berio, 1981).

De manera similar, el distinguido semiólogo Roland Barthes afirma lo siguiente:

“la voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz” (Barthes 1982).

Podemos de este modo advertir que la dimensión de significado de la voz va mucho más allá de lo que significa en términos musicales, dado que contiene en sí un universo referencial prácticamente infinito, a la vez que compartido por todos los seres humanos.

1.2.4. Jerarquía

Si bien en siglos anteriores se consideró que entre texto o música uno debía primar, poco a poco se fue tomando consciencia de que estos lenguajes no tienen porqué competir, pues cada uno dice a su manera, cada uno expresa de manera distinta, y por tal razón el sentido de esta pregunta dejó de tener la importancia que alguna vez tuvo.

No obstante, pese a que el contexto determinará qué debiera primar -en caso que tal determinación fuera necesaria-, no se cuestiona hoy -en términos generales- que sea la música lo principal, dado que es ella lo que realmente está siendo creado, pues el texto suele existir con anterioridad.

Ahora, en cuanto a la relación que ostentan música y poesía, existen distintas visiones:

a) Unidad: distintas realidades de una misma cosa

Para el poeta Stéphane Mallarmé, la música y el poema son facetas alternativas de una única realidad que está más allá, casi metafísica: la idea, lo único (Boulez, 1962).

En forma similar, Schoenberg piensa (probablemente influenciado por Schopenhauer

y el Romanticismo en general) que la música revela el significado interno y profundo del poema, lo cual se constata a partir del siguiente relato acerca de unos Lied de Schubert:

“Algunos años atrás, me avergoncé bastante al darme cuenta de que a propósito de varias canciones de Schubert -bien conocidas por mi- no tenía idea de lo que decían los poemas sobre los cuales estaban basadas. Pero al leer los poemas, me quedó claro que no gané nada para con la comprensión de las canciones, dado que los poemas no cambiaron mi concepción de ellas en lo más mínimo. Al contrario, me pareció que, sin conocer el poema, había comprendido yo el contenido, el verdadero contenido, quizás con mayor profundidad que si me hubiera aferrado a la superficie de meros pensamientos expresados en palabras” (Schoenberg, 1912).

Es decir, Schoenberg apela a cierta supra-realidad a partir de la cual se originaría el poema, que estaría más allá de las palabras, la cual puede expresarse mejor por medio de la música.

Similarmente, Ferneyhough cree que la música se funde con la presencia de las palabras; siendo los textos mismos una instancia restringida de una visión mucho más abarcante (Ferneyhough, 1989), considerando también que el significado -o sentido- tiene muchos aspectos, sobre todo en poesía.

b) Simultaneidad

Berio, en cambio, es de la opinión de que texto y música corren por carriles separados, como se observa cuando dice -a propósito de porqué utiliza textos de literatos de la talla de Eco, Calvino o Sanguineti-:

“porque texto y música deben tener su autonomía, y un grado análogo de complejidad y dignidad... y porque la relación elementalmente causal entre texto y música -en la que se pretende creer- no existe, nunca lo ha hecho” (Berio, 1989).

1.3. Praxis

1.3.1. Transmutar

Al *incluir* la palabra en música cambiará todo el escenario compositivo, dado que se estará ahora lidiando no sólo con un *significado* dado por las palabras, sino además con otro elemento fundamental: la *voz*. Se producirá así una alteración importante de la palabra, pues “*se transmuta su sonoridad natural a una emisión especial, a intervalos y una rítmica distinta, extrañas a ella; se asume una convención (musical) que tiene sus leyes propias*” (Boulez, 1958).

De este modo el texto -que desde el acercamiento programático se limitaba a estimular la imaginación- entra en una nueva esfera, la de la música, que exige un distinto tipo de tratamiento, dadas su condición de desarrollarse en un espacio acústico y temporal a la vez. Además, el texto en música tendrá un tiempo propio: “*El tiempo del poema leído es un dato preciso, único; pero musicalmente hay el tiempo del poema “actuado”, y el poema “reflexionado”*” (Boulez, 1962).

Frente a esto, habrán dos opciones o polos dentro de los cuales el compositor puede optar: abordar el texto literalmente, es decir hacer referencia a sus imágenes y palabras concretas; o más bien ensayar una interpretación subjetiva del espíritu del texto, como si fuera este mismo la superficie de otra realidad más profunda, con la que se comunica directamente la música.

1.3.2. Cómo debiera afectar o influir el texto a la música:

a) de forma positiva

Por forma “positiva” me refiero al acercamiento más común, que presupone afirmar en música lo que -se cree- dice el texto, y apoyar esa idea, ir en esa dirección.

Por ejemplo, Boulez piensa que el poema debiera funcionar como “centro y ausencia”: de forma que irrigue música a la obra, que no se limite únicamente a las relaciones afectivas entre el texto y la música, sino que “*englobe todos los mecanismos del poema, desde la sonoridad pura hasta su ordenamiento propiamente inteligente*” (Boulez, 1958). Así, aunque se propongan distintos enfoques o formas de representar o dialogar con el poema, la relación se sustenta en afirmar los diversos aspectos del texto.

b) de forma negativa

Ferneyhough en cambio, piensa que el texto debiera entenderse como algo “*que se irradia hacia el discurso musical, infundiéndole su energía conectiva, más que como una afirmación semántica que requiere una exégesis composicional finita*”, y en base a esto agrega “*se ha compuesto mucha música que ha aspirado a representar las connotaciones del texto paralelamente en música; a mi me parece mucho más interesante el proyecto de componer conscientemente contra las palabras*” (Ferneyhough, 1989). Tenemos aquí un caso interesante donde se propone que el texto influya de manera negativa a la música, es decir promoviendo un *revelarse* contra el sentido de éste, o ir en la dirección contraria.

1.3.3. Simbolismo musical: modos tradicionales de representación del texto

Convengamos -al margen de las opiniones recientemente comentadas- en que cierto grado de analogía entre palabras y música es posible, lo cual ha tenido una gran importancia históricamente en música, sobre todo para el repertorio vocal.

Es importante mencionar que para estos efectos la terminología se confunde bastante, y que algunos de los conceptos que nombraré se incluyen mutuamente.

Pasemos revista entonces a algunos de los recursos de representación de la palabra -y su sentido- en música:

a) Madrigalismos o “pintura de palabras”

Esta práctica consiste en expresar musicalmente el significado de una palabra o pasaje de un texto, ya sea por medio de figuras musicales o de otro tipo de alusiones o comportamientos musicales. Fue usada por algunos de los principales compositores de madrigales del siglo XVI (de ahí el nombre de “madrigalismos”), no obstante se pueden encontrar alusiones de este tipo ya en la época del canto gregoriano, con lo que se aprecia que esta práctica se aplicó también en música sacra (Carter, T.).

Los ámbitos más de representación más explotados por estos compositores, dicen relación con las coordenadas de la música escrita. Por ejemplo el espacio respecto del eje vertical: lo alto (e.g. el cielo) se representa como lo agudo en el registro, y lo bajo o la tierra, por el registro grave. A esto se suman todos los significados adicionales que puede tener lo celeste (por ejemplo en la religión) o lo bajo (el “infierno” en lo cristiano, o las profundidades del ser, etc.). En cambio en el eje horizontal tenemos todo lo que alude al tiempo y al movimiento; los procesos, el cambio, lo rápido y lo lento, etc. Obviamente la suma de ambas coordenadas permiten la descripción o pintura de las palabras (*Wortmalerai*), como sucedería en el caso '*decendit de caelis*' (“bajó de los cielos”) representado por una línea melódica descendente (Carter, T.).

Otro aspecto que se representó bastante por medio de madrigalismos fue la naturaleza y sus fuerzas, así como sus paisajes o geografía: el cielo, las montañas, el agua y su fluir, el mar, los pájaros, las tormentas, los truenos, la lluvia, etc. (*Las cuatro estaciones*).

Luego, las acciones humanas como reír, llorar, suspirar (la nota cae una segunda), *seguir* a alguien (*et sequatur*), *contar*, etc. fueron -comprensiblemente- lugares comunes.

b) “Pintura de los afectos”

Si bien se asume que los madrigalismos describen principalmente objetos, conceptos y acciones o acontecimientos en el espacio-tiempo, se suele hacer la separación con lo

que correspondería a la “pintura de los afectos” (o *Tonmalerei* en oposición a *Wortmalerei*) (Carter, T.), es decir, del mundo emocional del poema o texto. Este acercamiento -que se acerca a la idea del programa (cabe aquí perfectamente) en cuanto es menos literal y más subjetivo- hace alusión a la atmósfera emocional del texto, a los sentimientos o emociones que se experimentan a partir de él, o que éste desea reflejar. Si bien este acercamiento estuvo presente en el Renacimiento tardío y en el Barroco, donde sus “signos” musicales representativos de la emoción eran más o menos compartidos por un grupo de iniciados -es decir formaban parte de la cultura-, pienso que la “pintura de afectos” describe mejor la situación que se dio -o la actitud que tuvieron los compositores- durante el Romanticismo (y el Expresionismo). Pienso por ejemplo en Schoenberg y *La noche transfigurada*, o en Bruckner, Wagner o cualquier romántico.

En cuanto a los medios utilizados para este tipo de representación, creo que la *armonía* fue históricamente la principal encargada de dar el tono emocional de la música (cuando todavía había armonía), como el viejo cliché de que lo menor es triste y lo mayor es alegre, que algo dice pese a todo. Otro importante recurso para dar cuenta del estado emocional fue el manejo del tempo, o del andar:

lento y grave como lo triste o pensativo (e.g. una marcha fúnebre), o rápido y agitado representando un mayor optimismo (o al menos entusiasmo).

c) Retórica

Otro aspecto del lenguaje que influyó fuertemente el simbolismo musical, principalmente durante el Barroco, fue el arte de la oratoria. La Retórica consistió en una sistematización de las partes del discurso, así como de la manera en que se quería afectar al oyente, por medio de las llamadas “figuras retóricas”. Algunas de ellas son por ejemplo las partes que conforman una exposición (*dispositio*): luego de la invención (*inventio*) o recopilación de ideas, la ordenación del discurso vendría a ser así: introducción (*exordium*), declaración del caso (*narratio*), declaración de argumentos principales (*divisio*), se prueban los argumentos (*confirmatio*), posibles refutaciones de

ellos (*confutatio*) y conclusión (*conclusio*) (Buelow, G.). Podemos con esto vislumbrar que lo que siempre nos ha parecido tan natural a la estructura de la música, como lo son la introducción, exposición, desarrollo de ideas, re-exposición de ideas, etc. tiene su origen en la retórica.

Es notable cómo estas figuras afectaron al ámbito de la sintaxis musical, si bien también -aunque en menor grado- su materialidad.

d) Estructura

Una de las grandes ventajas de utilizar un texto es que de alguna manera *resuelve* o al menos *propone*, aunque de forma provisoria, el aspecto formal de una obra, lo cual sucede no solo a nivel macro, sino también en el nivel sintáctico micro, dado el ordenamiento previo del texto, que tendrá mayor importancia si de poesía se trata.

En opinión de Boulez, es aquí donde “*brota la fuente profunda de todo encuentro privilegiado y durable*” donde se revelaría el poema (conservando su autonomía) al actuar sobre criterios comunes como “*el tiempo: número rítmico y técnica vocal (prosodia); la forma: estructuras de reciprocidad concernientes a la distribución de la duración, la regulación fonética, y la distribución jerárquica de los diversos componentes formales*” (Boulez, 1962).

Es cierto que este aspecto es discutible en cuanto recurso de “representación”, pues no queda claro si la estructura del texto estaría de este modo siendo *representada* o *utilizada* para estructurar el discurso.

e) Timbre

Otra forma de simbolizar, aunque sea en realidad una imitación directa, es por medio del timbre. Originalmente se basó -dado su origen vocal- en la onomatopeya (incluida dentro de los madrigalismos). Podemos citar ejemplos de este recurso a lo largo de la historia tales como las campanas en Debussy (e.g. los acordes de “*la catedral*”).

sumergida”), los sonidos de los animales en *Pedrito y el lobo* de Prokófiev (e.g. el pato hecho por el oboe), los pájaros transcritos por Messiaen (aunque a su vez ellos tienen otros tipos de significación teológica), etc.

Y tenemos en la segunda mitad del siglo XX lo que podríamos entender como una exacerbación de la mimesis tímbrica, que es el espectralismo, donde se reconstruyen sonoridades (muchas veces campanas y cosas de ese tipo) a partir de la síntesis instrumental, donde cada instrumento hace un sonido que corresponde a cada armónico de dicho espectro. Quizás aquí ya no se debiera hablar de simbolismo o representación, pero es interesante notar que se pueden derivar algunas de las ideas centrales de este movimiento (el Espectralismo) a partir de tal recurso.

1.4. Nuevos acercamientos

1.4.1. Nueva sintaxis

Si hubo un cambio importante en el pasado siglo para con la concepción del uso sintáctico del texto, creo que fue el “despertar” de los compositores a la edición y manipulación formal de los textos pre-existentes.

Con esto pienso sobre todo en Berio, y su relación con Joyce, que vendría a ser un gestor indirecto pero crucial en lo que podríamos llamar una nueva sintaxis (en relación a la disposición de las palabras), y que guarda relación con el tipo de escritura o narrativa denominado “flujo de conciencia” o “corriente de conciencia”, donde los acontecimientos están encadenados de forma similar a la manera en que se produce el pensamiento, al interior de la mente de cualquier individuo. Es éste el contexto en que Berio afirma (acerca de su *Sequenza* para voz) que:

“para poder controlar un conjunto tan vasto de comportamientos vocales, me ha parecido necesario fragmentar el texto, destruirlo -en apariencia- para poder recuperar los fragmentos en sus diversos planos expresivos y para poder recomponerlos en unidades no discursivas pero musicales. Era necesario hacer el texto coherente y

disponible -en todos sus aspectos- al proyecto, que consistía esencialmente en hacer frente, en exorcizar el exceso de connotaciones preparados por mí y deliberadamente empujadas al límite. El texto "modular", es decir, que consiste en frases cortas intercambiables que Mark Kutter escribió para mí, era especialmente adecuado para la operación. Quiero decir, era suficientemente ambiguo..." (Berio, 1981).

Esto nos confirma la idea de que el texto como entidad narrativa se derrumbó -o desgastó al punto que fue necesario buscar otras formas- al igual que la idea de lo narrativo en música, que sufrió también diversas crisis durante el siglo XX.

Lo que me parece interesante de destacar, no obstante, es que a la hora de explicar su tendencia sintáctica fragmentaria, afirma Berio de alguna manera algo que siempre ha sido propio del lenguaje propiamente musical: su tiempo. Así, en el contexto de la pregunta ¿porqué trozar, disectar? (un texto) dice: *"porque yo repito"*. Tal repetir es un factor decisivo en música, eso le consta a cualquier compositor o intérprete. Y respecto del compositor en su nueva faceta de "editor" de sus textos, agrega:

"hoy en día la música puede filtrar los textos de una manera mucho más radical, puede decidir qué puede ser desechado en un texto, y qué cosa en cambio debiera asumir un rol dominante...como puedes ver, son los procesos musicales los principales responsables por la narración" (Berio, 1989).

Es decir, es la música lo que le está dando estructura al texto, un poco a la inversa de lo que sucedió históricamente.

Otro acontecimiento digno de mencionar a propósito de lo sintáctico, me parece que son los acercamientos que ha tenido el compositor Georges Aperghis hacia la voz en sus composiciones, quien ha mostrado una inusual preocupación por lo teatral y lo performático. Llevando a cabo una propuesta muy cercana al teatro musical, pero desde ambas vanguardias, con un resultado -en mi opinión- interesantísimo.

Similarmente a Berio, Aperghis se ha valido de múltiples acercamientos no convencionales a lo sintáctico, concernientes sobre todo en cuanto al orden del texto, cuando es narrado en forma hablada (como parte de un nivel o capa que es por lo general

simultánea a otras). Sus principales recursos en este ámbito, consiste en volver a comenzar una frase desde un lugar anterior del texto en forma recurrente, o en quedarse en loops dando vuelta sobre pequeños trozos de texto, sean coherentes o no. Por ejemplo, si el orden de las palabras estuviera dado por números, como 1,2,3,4,5,6,7,8,9, etc., lo que hace normalmente Aperghis con los textos (cuando son hablados de forma rápida) es algo como “123456-345678-78-78-78-6789-456789, etc.

Estos recursos -junto a muchos otros-, fueron posibles en gran medida gracias a que la convención o principio que estipula que el texto debiera comprenderse a toda costa, fue sistemáticamente puesto en duda durante el siglo pasado. Es así como pregunta Boulez: “*suponiendo que la interpretación (vocal) sea perfecta, ¿es negativo el hecho de no comprender nada? (¿significa que la obra no es buena?)*” (Boulez, 1958). Da la impresión que no, que uno de los juegos conscientes de los compositores de este y del pasado siglo fue jugar con la comprensión del texto, o abrir la trama de significados superponiendo textos, como en el caso de Berio, o incluso negar directamente la comprensión para trabajar abiertamente con lo sonoro.

1.4.2. Uso de la voz como sonido (otras formas de significar)

Los nuevos acercamientos sintácticos repercutieron directamente en la forma práctica de la emisión de los sonidos vocales. Y fue así que ocurrieron dos cosas; primero -como se acaba de mencionar- los textos comenzaron a ser disectados y “recreados” por parte de los compositores, y segundo; la elección de textos para musicalizar utilizando la voz se ha llevado a cabo -a menudo en el último tiempo- en función ya no de su significado semántico, sino en relación a su sonoridad. Es decir, se comenzó a usar textos directamente desde el punto de vista de lo fonético, del *sonido* del lenguaje.

Por ejemplo, el compositor austríaco Beat Furrer en su obra *Fragmentos de un libro futuro*, para voz y guitarras, usa un texto en español del poeta José Ángel Valente, y explica que al usar este texto, está más interesado en las imágenes sonoras que le ofrece

el español, que en su significado semántico, es decir, tiene -en este caso- una predilección por lo fonético.

De una manera similar, Aperghis trabaja directamente con fonemas en su obra *Machinations*, aplicando además un tratamiento electrónico re-combinatorio de éstos, creando palabras posibles pero sin significado alguno.

Respecto de esta disociación, la de utilizar sólo lo sonoro del texto, afirma Boulez que *“perseguir este único fin equivaldría a restringirse inútilmente y renunciar a muchas otras riquezas de expresión que posee un texto organizado”* (Boulez, 1958), es decir, se muestra reacio o escéptico a un acercamiento puramente sonoro o fonético.

Finalmente, tenemos también la incorporación de otro tipo de elementos vocales, en relación a la cotidianeidad de la voz:

“La música vocal "Clásica", cuyo modelo implícito era el instrumento, obviamente trascendió musicalmente el confín de la experiencia vocal cotidiana. Como se ha dicho tantas veces, la voz de una gran cantante lírica es un poco como un instrumento de autor que, una vez que terminó de sonar y se lo guarda en su estuche, no tiene nada que ver con la voz que esa misma gran cantante utiliza para comunicarse en la vida diaria. La música de este siglo ha tratado de asimilar y controlar todos los aspectos de la vocalidad "clásica", especialmente aquellos aspectos que -ya sea desde un punto de vista acústico o desde el punto de vista de la interrupción de un mensaje- estaban necesariamente excluidos de la música tonal. Como fueron excluidos -también- los aspectos, comportamientos y sonidos de la vida cotidiana“ (Berio, 1981).

Frente a todo lo anterior, podríamos decir que hoy la voz ha pasado a ser en sí misma -por la cantidad de connotaciones y posibilidades que conlleva- un *texto*.

2.- ACERCA DE “EL SUEÑO DE LAS PALABRAS CIEGAS”

En este capítulo me propongo analizar y comentar la obra de mi autoría “El sueño de las palabras ciegas” (2012) para coro masculino, a modo de contraste y diálogo con lo dicho en el capítulo anterior. Me interesa también exponer aquí algunos de mis criterios compositivos a la hora de abordar un texto y conjugarlo con el tratamiento vocal. Realizaré tal comentario analítico desde diversas ópticas, como el nacimiento del proyecto, la elección e interpretación personal del texto, el tratamiento del texto en música, etc., junto con un análisis musical más tradicional (sintáctico), donde observaremos la estructura general y local de la pieza, los materiales, comportamientos, direcciones, armonía, etc.

Estructurar un análisis ha sido un tanto complejo, debido a que el acto mismo de analizar implica siempre un ejercicio de seccionar, categorizar y elaborar un discurso acerca de algo que se presenta como un todo integrado, lo cual puede resultar arbitrario. Muchas veces supone incluso la construcción de un relato que no se condice necesariamente con el proceso de creación original, continuando o extendiendo de alguna manera la composición por medio del discurso autoreferente.

Escribí esta obra porque tuve la oportunidad de asistir a los talleres de *Acanthes 2012*, realizados en París durante un par de semanas en Junio del año 2012. La idea de estos talleres es que uno escribe una obra con anticipación al curso, y luego durante el taller se trabaja dicha obra con los músicos que la ejecutarán en concierto. Por lo general se puede escribir para varios formatos, y uno opta –de antemano- por uno de ellos. Yo opté por el coro de 12 voces masculinas, puesto que no había trabajado una obra para coro antes -que no fuera en el contexto de la clase de contrapunto- y porque me pareció un formato sumamente interesante y desafiante.

2.1. El texto

La primera tarea consistió en la selección de textos. De un amplio grupo de candidatos, escogí dos poemas de Gonzalo Millán -con cuyo acercamiento a la poesía tengo bastante afinidad-: “Murciélagos” (del libro *Virus*, 1987), y “Lámpara para colorear” (de *Gabinete de papel*, 2008). Pensé inicialmente en usarlos en forma íntegra, pero a medida que avancé en la composición, se hicieron necesarias algunas podas, resultando un texto más adecuado a mis intenciones musicales (un poco “a la Berio”).

a) “Murciélagos”

Texto original:

*Es imposible contar los murciélagos
que existen en una mancha de tinta.*

Gregory Bateson

I

*Apartas las sábanas
de papel, es inútil
levantarse hoy día,
las palabras ciegas
y seguras cual murciélagos
duermen en tu cavernosa
garganta, cabeza abajo.*

II

*Cae la noche y aún enmudecido
ves al murciélago del lago
brindando al vuelo
con la pizca de sangre
que te ha hurtado un mosquito.*

Texto utilizado:

*Es imposible contar los murciélagos
que existen en una mancha de tinta.*

*Apartas las sábanas
de papel, es inútil
levantarse hoy día,
las palabras ciegas
y seguras cual murciélagos
duermen en tu cavernosa
garganta, cabeza abajo.*

De este poema ocupé solo el primer párrafo -como se puede apreciar-, más la cita inicial, que resultó ser de gran importancia. El segundo párrafo contiene imágenes bastante atractivas, como la caída, la noche, la mudez, la sangre, etc. pero por razones tanto de extensión -recordemos que el tiempo musical es otro-, como de adecuación -pues no supe cómo incluir el humor final de dicho párrafo en la obra-, lo dejé fuera.

b)“Lámpara para colorear”

Texto original

Texto utilizado

*La perfecta intrascendencia
inadvertida se revela por supuesto
en forma discreta y modesta
todos los días está en la pared,
en los rasguños del estuco,
en las perforaciones que orillan
la pantalla de pergamino.*

*La perfecta intrascendencia
inadvertida se revela
en forma discreta y modesta
todos los días está en la pared,
en los rasguños del estuco*

La “poda” que hice de este poema obedece razones en algún grado similares a las del poema anterior; me di cuenta que a la hora de trabajar un texto en música me era más fácil lidiar con situaciones generales -o universales- que particulares. Una imagen tan local como “*en las perforaciones que orillan la pantalla de pergamino*”, me parece que no tiene mucha posibilidad de ser interpretada universalmente, al apegarse a algo tan particular -producto de su origen visual-, lo cual es en realidad una genialidad en términos poéticos, porque baja a la tierra, al aquí y ahora, el tono abstracto y solemne de la primera parte, pero no me servía para lo que estaba imaginando yo -en ese momento- en términos musicales. Me bastó con una sola frase de carácter local: “*en los rasguños del estuco*” -que es la última frase que se dice en la obra- para hacerle alguna justicia al típico cierre *Millanezco* de aterrizar el poema al mundo “real” o concreto.

En cuanto al “*por supuesto*”, lo deseché por razones de equivalencia de duración entre la primera y segunda frase en cantidad de sílabas, pues utilicé esos dos “versos” como una especie de estribillo, por lo que requería de cierta simetría.

c) Comentario a los textos

“Murciélagos”:

Lo que más me interesó de este poema son la auto-referencia para con la escritura y el acto creativo, y la idea del absurdo, de la imposibilidad de la empresa creativa, expresada paradójicamente desde lo creativo: *Apartas las sábanas de papel*; las sábanas de papel son la página en blanco, el espacio donde se plasman las ideas, la partitura, o incluso el deseo creativo mismo. *Es inútil levantarse hoy día*: como primera lectura uno podría pensar que “no hay inspiración”, pero creo que se refiere a algo más existencialista en el arte, ligado al agotamiento de los recursos y del sentido, al desgaste. El acto creativo es inútil y sin embargo es lo único que podemos hacer (como decía Hopenhayn "escribir es un fracaso casi seguro, dejar de escribir es un fracaso seguro"). *Las palabras ciegas y seguras cual murciélagos duermen en tu cavernosa garganta, cabeza abajo*: metáfora de los ladrillos -las palabras, las notas, las ideas- de la imaginación, que aguardan (*duermen*) en un lugar a la espera del accionar creativo, para la construcción de un sentido. *Ciegas* porque no conocen su destino; *seguras*, porque significan, son código.

El absurdo: contar los murciélagos en una mancha de tinta no solo es imposible, es también inútil, pero a la vez un gran acto de imaginación. La poesía puede ser ese gran acto de imaginación inútil, en el sentido de la sociedad “productiva”, al igual que la música, por su intangibilidad. Millán liga entonces -a mi juicio- este absurdo, la belleza de este absurdo al absurdo de intentar crear, a la imposibilidad de crear hoy, desde un punto de vista cercano a Beckett, pero con el humor que lo caracteriza. De esta forma tematiza la imposibilidad, inutilidad, el no deseo de crear como recurso creativo: crear

desde lo negativo (anti-poesía) como única posibilidad.

Es interesante observar que la cita de Gregory Bateson (*Es imposible contar...*) tiene una inusual importancia en el poema, lo cual me hace pensar en él -en parte- como un armado -a partir de distintos textos- dispuesto por Millán, lo cual de algún modo “válida” el armado que haré posteriormante a partir de ambos poemas.

“Lampara para colorear”:

*La perfecta intrascendencia / inadvertida se revela / en forma discreta y modesta /
todos los días está en la pared / en los rasguños del estuco*

En mi opinión Millán juega en este poema con el *oximorón* (figura literaria en la que se agrupan dos conceptos contradictorios). La perfecta intrascendencia: un valor positivo (lo perfecto) asociado a lo intrascendente, que en un contexto tradicional o cristiano o platónico (trascender la materia) podría considerarse negativo. Ahora, lo intrascendente como valor puede ser entendido a partir del contexto de Millán, quien fue cercano a las tradiciones orientales -como el budismo zen-, donde el *presente* determina el sentido de la existencia, el aquí y el ahora. Y el presente es intrascendente, es fugaz, transitorio, lo que implica también una idealización del detalle, la belleza se haya en lo pequeño, en lo que pasa inadvertido si no ponemos atención (*inadvertida se revela*), está en todos lados (*todos los días está en la pared*), en los mínimos detalles (*en los rasguños del estuco*).

Tales cosmovisiones han influenciado un número de corrientes estéticas, a John Cage por ejemplo, o a una “estética del momento presente” en ciertas músicas alemanas, donde al evitarse el discurso teleológico o direccional, la atención se vuelca al presente, a lo que sucede en cada momento.

Mi idea fue ligar estos dos poemas (o trozos de ellos) en torno a la idea del absurdo y la imposibilidad como puntos de partida de lo creativo, en la idea de que la belleza ya está ahí, en lo pequeño y en lo intrascendente.

d) Idioma de los textos

En cuanto a la decisión de usar los textos principalmente en francés (y por ende traducirlos), hubo dos criterios que creo importante mencionar:

El primero fue evitar el resultado -a mi juicio poco satisfactorio- de alguien cantando o hablando en una lengua de la cual no es un hablante nativo, principalmente porque pensaba utilizar bastante la voz hablada en la obra. Así, una de las razones que tuve para disponer los textos en francés fue que la pronunciación del idioma fuera óptima.

La segunda razón -relacionada con la primera, pero más práctica- fue simplemente pensar que el montaje sería más sencillo si los intérpretes tenían que cantar en su idioma. Esto probablemente facilitó un aspecto, pero por otra parte obstaculizó la primera fase de los ensayos por el hecho de que el idioma está muy connotado, muy cargado de significaciones que se le asignan a las palabras, lo cual provocó que en una primera instancia los cantantes no se sintieran cómodos con lo que cantaban, o lo asociaran a contextos erróneos respecto de lo que yo buscaba. Ciertamente esto no hubiera sido un problema si hubiera escrito en español, o inglés, donde los intérpretes hubieran estado más preocupados del sonido que lo que -creían- estaban diciendo. Sin embargo todo esto significó un aprendizaje para mí en relación al ambiente psicológico de los músicos a la hora de montar una obra de este tipo, sobre todo porque se trataba de un coro tradicional más que de un grupo de solistas.

Pienso -en perspectiva- que fue una buena decisión hacer el texto principalmente en francés, lo que de algún modo representa una doble traducción o “manoseo” del texto: el hecho de situar los poemas en un nuevo espacio -el musical- significa ya una importante transposición de su sentido o realidad original, razón por la cual un segundo atentado a su pureza es simplemente continuar en la misma dirección, es ramificar su sentido, expandir su semántica, construir algo nuevo a partir de él.

La traducción del poema al francés quedó así:

(“Murciélagos”)

*Es imposible contar los murciélagos
que existen en una mancha de tinta*

Gregory Bateson

*Il est impossible de compter les chauve-
souris*

qui existent dans une tache d'encre.

*Apartas las sábanas
de papel, es inútil
levantarse hoy día,
las palabras ciegas
y seguras cual murciélagos
duermen en tu cavernosa
garganta, cabeza abajo.*

*Tu écarter les draps
De papier, c'est inutile
De se lever aujourd'hui.
Les mots aveugles
Et sûrs comme des chauve-souris,
Dorment dans ta gorge
Caverneuse, la tête en bas.*

(“Lámpara para colorear”)

*La perfecta intrascendencia
inadvertida se revela
en forma discreta y modesta
todos los días está en la pared,
en los rasguños del estuco*

*La parfaite insignifiance
se dévoile inaperçue,
discrète et modestement,
tous les jours elle est sur le mur,
dans les égratignures du stuc*

Para hacer la traducción le pedí ayuda a varias personas que hablan francés desde la infancia, y a otros amigos que viven actualmente allí. No obstante la situación ideal hubiera sido pedirle a algún poeta -o literato- francés que lo hiciera, para salvaguardar la dignidad del poema en una lengua extranjera a él, pero lamentablemente no pude encontrar a nadie en el tiempo que dispuse.

Si bien la traducción quedó bastante literal, creo que no afectó mayormente su sentido o matices generales, puesto que felizmente al ser ambos -el español y el francés- idiomas descendientes del latín, son bastante similares en su etimología.

No obstante hay dos casos donde el texto o su interpretación pudo verse alterada:

1.- la palabra “chauve-souris”, literalmente “rata pelada”, cambia en varios sentidos la idea de “murciélago”.

2.- en el segundo poema (“lámpara para colorear”), la palabra “intrascendencia” tuvo que ser traducida a “insignifiance” (insignificancia), lo cual varía también el sentido de la palabra original, pero pienso que no afecta su esencia.

Por otra parte, existía ya una traducción de “murciélagos” al inglés, hecha por una canadiense (Annegret Nill, en 1991), lo cual me permitió incluirla en varias ocasiones, sobre todo en la tercera sección de la pieza:

*Es imposible contar los murciélagos
que existen en una mancha de tinta*

Gregory Bateson

*It is impossible to count
the number of bats in an ink stain*

*Apartas las sábanas
de papel, es inútil
levantarse hoy día,
las palabras ciegas
y seguras cual murciélagos
duermen en tu cavernosa
garganta, cabeza abajo.*

*You push away the sheets
of paper, it is useless
to get up today,
the words, blind
and sure like bats,
are sleeping in your cavernous
throat, heads down.*

e) Criterios para el uso de más de un idioma

La razón principal por la que decidí usar más de un idioma en la dicción de los textos fue de carácter tímbrico o sonoro; en la primera sección, por ejemplo, esto me permitió tener un mayor número de fonemas y pronunciaciones, como si fueran distintos instrumentos de percusión.

Pero también me sirvió en términos semióticos: el uso de múltiples lenguajes instala un universo referencial más amplio, lo cual de alguna manera reafirma la naturaleza múltiple de la obra: sonido, música, texto, poesía, números, etc..

En cuanto al “crimen” que supone disponer y usar los textos de Millán en francés e inglés, pienso que existe una atenuante, y es que Millán vivió por más de una década en Canadá durante el exilio, lo cual confirma en cierto grado su familiaridad y cercanía con estos idiomas, la cual resulta evidente a partir de sus escritos.

Pese a que usé más de un idioma en la obra, será el francés el idioma principal -el más usado por lejos- en ella.

f) Disposición de los textos

Una vez que ya contaba con todo el material “literario” para la obra, hice una especie de “armado” de los textos, es decir, los dispuse entrelazadamente de manera que formaran un todo unificado. Esto me sirvió para estructurar la pieza, creando variación y contraste, pero a la vez unidad.

En vistas a dicha unidad, los versos iniciales de “lámpara para colorear” (*La perfecta intrascendencia / inadvertida se revela*) aparecerán dos veces; en la primera mitad de la pieza y luego al final, funcionando estructuralmente como el estribillo de una canción, pues recurrirán a la misma música.

Así, comencé utilizando la cita del poema “murciélagos”, luego interperse los dos primeros versos de “lámpara para colorear”, a continuación puse el resto poema “murciélagos” (la parte escrita por Millán), y para cerrar volví a utilizar “lámpara para

colorear”, pero esta vez en forma completa (mi “edición”).

En correspondencia con las secciones de la pieza, el texto quedó dispuesto de la siguiente forma:

-Primera sección: *Es imposible contar los murciélagos que existen en una mancha de tinta*

-Segunda sección: *La perfecta intrascendencia / inadvertida se revela*

-Tercera y cuarta sección: *Apartas las sábanas de papel, es inútil levantarse hoy día las palabras ciegas y seguras cual murciélagos duermen en tu cavernosa garganta, cabeza abajo.*

-Final (quinta sección): *La perfecta intrascendencia / inadvertida se revela en forma discreta y modesta / todos los días está en la pared / en los rasguños del estuco*
(se reitera aquí -aunque marginalmente- la cita inicial *es imposible contar los murciélagos que existen en una mancha de tinta*, un poco como idea de vuelta al inicio)

Como se ve, el texto de “murciélagos” se lo asigné al centro de la obra, debido a que -pese a ser poesía- es el momento más “narrativo del texto”, pues se cuenta en él una historia temporalmente coherente, a diferencia de los otros textos, contruidos más bien en base a aforismos o fragmentos. Así, para que dicho texto no quedara en una situación desbalanceada respecto a las proporciones de la obra, es decir, para que se hiciera notar su importancia, lo asigné a dos secciones de la obra, donde será tratado -como se verá- de distinta manera, creando paisajes sonoros diversos.

2.2. Análisis de la obra

La obra esta conformada grosso modo por cinco secciones de variada longitud:

-Primera sección: abarca aprox. un 35% de la duración de la obra, es decir más de un tercio. Es la sección más larga y compleja de la obra dada la diversidad de materiales y planos sonoros que alberga.

-Segunda sección: equivale a un 20% de la duración de la obra, consiste en la entrada de lleno del canto convencional, y es una sección principalmente homofónica, contrastando con la anterior, que tiene un marcado carácter polifónico.

-Tercera sección: ocupa cerca de un 11% de la duración de la obra, en ella vuelven a convivir sonidos cantados y hablados, y de algún modo “desata” o desencadena la cuarta sección por medio de un gran glissando transversal a ambas secciones, y del empuje rítmico de las palabras habladas y susurradas.

-Cuarta sección: corresponde a un 18% de la duración de la obra, es probablemente la sección más monótona de la pieza, no obstante está llena de movimiento espacial. Su función podría equivaler a la del pedal de dominante de una sonata, ya que antecede a la reexposición de la música de la segunda sección.

-Quinta sección: abarca un 16% aprox. de la duración de la obra, y como se dijo, vuelve sobre la música de la segunda sección, pero esta vez se entienden las palabras y se agregan otros recursos.

2.2.1. PRIMERA SECCIÓN

2.2.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES:

Lo que denomino primera sección comprende desde el inicio hasta el compás 45. En ésta se elaborará poco a poco la idea de la cita inicial del poema, donde se dice que *es imposible contar los murciélagos que existen en una mancha de tinta*.

A partir dicha cita, se me ocurrió representar literalmente la situación de tratar de

contar murciélagos volando, como si fuera una escena -o una situación teatral- donde el intento por contar algo, y luego la frustración de no poder hacerlo (dado que “es imposible..”) van a gatillar todo el accionar musical y semántico de esta sección.

Para ello, dispuse dos planos en lo que al uso de texto se refiere:

-números

-fragmentos de la cita

sumados a un tercer elemento, que además de contrastar con las palabras, servirá para conectar con la sección siguiente:

-notas largas

La emisión tanto de los números como de los fragmentos de la cita será de manera hablada (no cantada), yendo desde sonidos susurrados (indicados con una cabeza de nota en forma de x) a sonidos hablados en forma “normal” (indicados con cabeza de nota normal). En cuanto a las notas largas, existen dos variantes: sonidos consonantes continuos, y notas cantadas con boca cerrada (o con una pequeña apertura sin vocal definida).

a) Los números:

Para la dicción de estos, decidí utilizar distintos idiomas simultáneamente, por razones -como mencioné antes- tímbricas y semiológicas.

Dado que la notación numérica es mucho más simple que su escritura en palabras, ideé una notación práctica que me ayudó a no tener que deletrear cada número, que consiste en escribir el número y dejar la cantidad de notas correspondiente a la cantidad de sílabas de la palabra que designa ese número. Y para señalar el idioma en que se diría cada número, indiqué el idioma abreviado en una pequeña caja sobre las notas (fig.1).

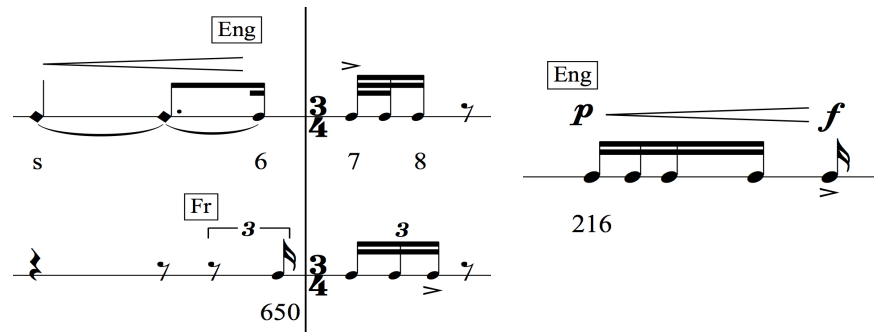


Fig.1. Notación de los números e indicación del idioma en que deben ser dichos..

Los números son el único texto de la obra inventado por mi, ya que no aparecen originalmente en la cita inicial del poema. Para ello, comencé por utilizar series numéricas secuenciales (1, 2, 3, 4, 5, etc.), y luego usé otros tipos de series, como números triangulares (1, 3, 6, 10, etc.) y cuadrados (1, 4, 9, 16, etc.) (fig.2).

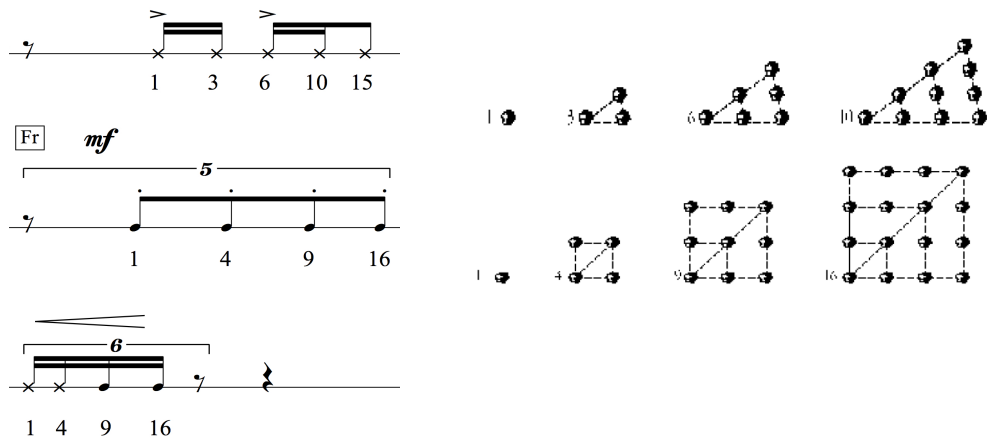


Fig.2. Series de números triangulares y cuadrados

Utilicé también algunos tipos de números primos, y otros números significativos de mi vida personal, como el año en que nací, el que nació mi hijo, o el título de un libro que estaba leyendo en ese momento (fig.3). Estos no tienen importancia en la obra más allá de lo acústico, pero dado que decidí utilizar números como texto, quise mostrar de donde salieron. Lamentablemente dí tarde con la idea de incluir números que tuvieran relación directa con la construcción misma de la obra, lo cual hubiera reforzado la idea autoreferencial propia del poema.

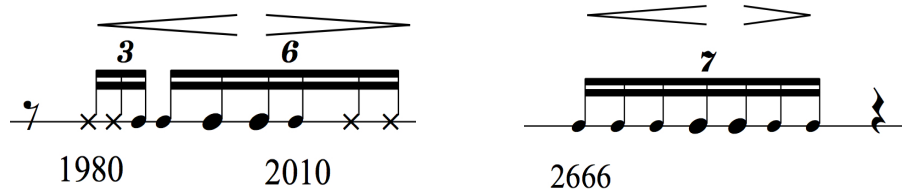


Fig.3. Números personales y contingentes.

La idea general de los números es que la cantidad que nominan es cada vez mayor, es decir, cada vez se cuentan más murciélagos, en orden ascendente (salvo una excepción que confirma la regla).

b) Fragmentos de texto

Las otras palabras habladas corresponden a fragmentos del texto (la cita inicial del poema). Predominará *Es imposible* (“c'est impossible”) como leitmotiv de la sección (o solo *impossible*), junto a *murciélagos* (“chauve-souris”), *una mancha* (“une tache”), *una mancha de tinta* (“une tache d'encre”), *en una mancha* (“dans une tache”), *que existen* (“qui exist(ent)”), *es im(possible)* (“c'est im”), *contar* (“compter”) e *imposible de contar* (“impossible de compter”) (fig.4).



Fig.4. Fragmentos de texto en la primera sección.

Estos fragmentos o palabras están dispuestos en orden no secuencial, de modo que no se arme -no se comprenda- el significado completo de la frase.

2.2.1.2. MATERIALIDAD MUSICAL Y SU EVOLUCIÓN

2.2.1.2.1. Materiales básicos

En términos musicales, los materiales de esta sección son básicamente dos: el gesto rítmico corto y rápido (hablado); y el sonido continuo. El primero puede consistir en un número o una palabra -o troza de ella-, y el segundo en un sonido consonante o en un sonido cantado.

a) El gesto rítmico corto

El gesto rítmico (pulsativo) y corto -correspondiente a números y palabras habladas- está constituido generalmente por pulsaciones regulares, de igual duración, cuya “velocidad” oscila entre negra de tresillo y semicorchea de sietesillo para los números hablados, y entre corchea de quintillo y semicorchea de sietesillo para las palabras. En ambos casos -números y palabras- las velocidades predominantes son las de semicorchea (normal o de quintillo, seisillo y sietesillo), con ocasionales accellerandos y rallentandos, o pequeños cambios de velocidad (fig.5).

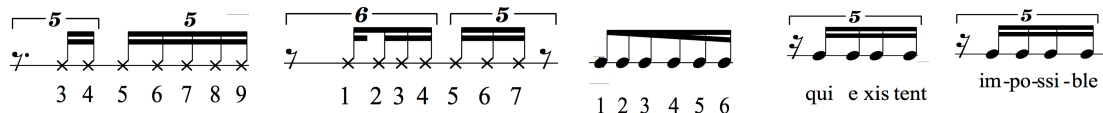


Fig.5. Pulsación regular en el gesto rápido y corto.

En algunos casos traté de respetar la prosodia (o “ritmo natural”), alargando uno o dos valores, y agregando acentos, p.e. en el caso de “un tache d'encre” (*una mancha de tinta*), o en algunos casos de “impossible”. Los acentos los ubiqué también en lugares distintos a su pronunciación “correcta”, para darles variedad sonora. Similarmente, en el caso de los números, los acentos los incluí por su prosodia o bien para enriquecer la sonoridad de la masa con pequeños relieves (fig.6).

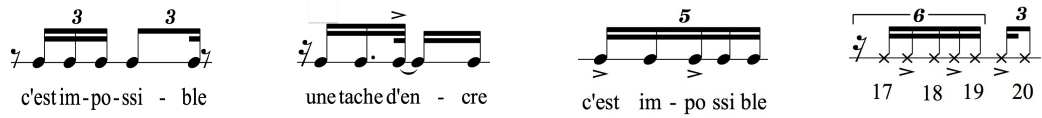


Fig.6. Irregularidad de la pulsación debido a la prosodia, y acentos correctos e “incorrectos”.

Otro ámbito explotado en este gesto (y muchos otros), es la variación en la intensidad, ya sea creciente, decreciente, o ambas juntas; crecer y decrecer (véase fig.1, 2 y 3).

b) Los sonidos continuos hablados

Los sonidos consonantes continuos, presentes sobre todo al comienzo de la sección, usan como “texto” sonidos correspondientes a letras o sílabas de las palabras *impossible* (“PO”, “S”), y a *tache* (mancha) y *chauve-souris* (murciélago) (“SH”) (fig.8). En el caso de “PO” la vocal “O” se emite solo con aire, sin tono.

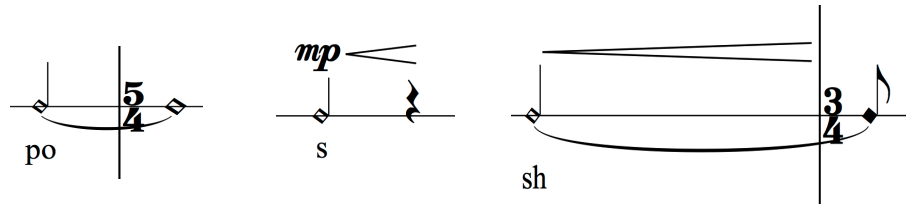


Fig.8. Sonidos continuos usando consonantes.

c) Los sonidos continuos cantados

Los sonidos cantados hacen notas largas, con la boca cerrada o con pequeña apertura, sin utilización de texto. Las posibles variantes son: altura, glissando -leve- ascendente y descendente, y variaciones en la intensidad similares a los sonidos hablados (fig.9).

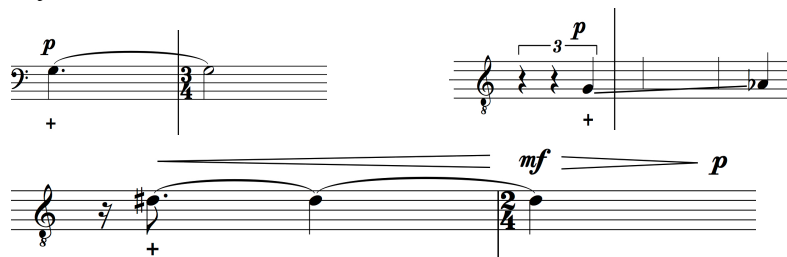


Fig.9. Notas largas cantadas y algunas de sus variantes.

Es importante notar que al margen de que este “material” o comportamiento pase de los números a las palabras, es básicamente el mismo. Lo que varía -no obstante- será su grado de homogeneidad, tendiendo a la completa heterogeneidad en los números, y a la homogeneidad en las palabras, es decir, tiende al orden.

Es así que una vez que emergen las palabras, es decir desde el compás 27 en adelante, habrán tres tendencias novedosas del gesto:

-primero, habrá un mayor grado de sincronía en lo rítmico, reforzado por el hecho de que se estará diciendo el mismo texto cada vez, lo cual implica que aunque esté escrito desfasado (lo cual ocurre, pero no siempre), uno tenderá -como perceptor- a unificarlo, pues son los mismos fonemas, y forman el mismo sentido.

-Segundo, de los distintos grupos de palabras dichos sincrónicamente, el que dice “es imposible” (c'est impossible) cobrará -como ya se dijo- un rol principal expresado en su cantidad de apariciones. La razón dramática de esto es que quise acentuar el concepto de la imposibilidad, empujar la idea de la frustración, asociada no solo al significado del texto, sino también a lo que le sucede al auditor: no se entiende el sentido, no se entiende qué es lo imposible; se hace imposible entender qué es lo imposible!... La razón musical es que ésta (la música) se beneficia con la emergencia de este nuevo plano, este nuevo relieve, nueva jerarquía acústica -cada vez más intensa- marcada por la obstinación del gesto grupal repetitivo (de la misma palabra). Sin embargo, la “razón musical” está -no hay duda- subordinada a la razón semántica.

-Tercero, el grupo tenderá a diversificarse en número, a dividirse; habrán cada vez más grupos -necesariamente de menos integrantes-, provocando una polifonía de grupos, o un contrapunto homofónico, contribuyendo a la saturación hacia el final de la sección.

b) Superposición del canto: los sonidos cantados también forman gestos de mayor envergadura al juntarse, dentro de los cuales podemos distinguir 3 comportamientos principales:

1.- El ataque sincrónico de 2, 3 o 5 notas distintas, con desenlace diverso (que se difumina, estático, creciente, decreciente y creciente-decreciente) (fig.11).

Fig.11. Ataque sincrónico de sonidos cantados, formando bicordios, tricordios y pentacordios.

2.- La entrada diferida de notas largas cantadas (fig.12): este comportamiento nace en los sonidos continuos (consonantes), lo cual se puede observar en las primeras páginas. En cambio, el ataque sincrónico es un elemento nuevo a partir de la voz cantada.

Fig.12. Entradas diferidas de notas largas.

3.- Postas: una vez que entran las voces cantadas -sea juntas o diferidas-, tienden al principio a decaer; el gesto tiende a morir. Pero a medida que avanza la sección, comienza a primar la "posta", es decir, alguien hace su entrada justo cuando otro sale, o

bien entra al unísono de alguien que ya cantaba esa nota, sin ser percibido, para continuarla una vez que el otro “sale”. Esto es interesante desde varios puntos de vista; primero, es una manera práctica de alargar el sonido, pues los seres humanos necesitamos respirar, y esto permite hacer duraciones continuas más largas (como se hacía en el medioevo con los cantus firmus). Luego, es una manera de mover el sonido por el espacio, un recurso espacial (y especial).

c) Dos momentos clave

Hay dos momentos que considero “clave” en la sección, que consisten en la suma de los gestos descritos con anterioridad, a saber, se superpone la configuración de palabras habladas con el canto agrupado, en un gran crescendo. La primera vez consta de dos crescendos seguidos (c.25 a 28), y de un decrescendo a continuación, (fig.13):

The image displays a complex musical score with multiple staves. The top staves represent vocal lines, with lyrics written below them. The lower staves represent piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *p*, *pp*). There are also fingerings and breath marks indicated. The lyrics are: "c'est im", "c'est im po ssi ble", "im-po-ssi-ble", and "im po ssi ble". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Fig.13. Suma de configuraciones de habla y canto.

Un crescendo lo hacen las voces habladas con números, en accellerando, sumado a bastantes sonidos continuos consonantes y cantados que también crecen. La llegada (la primera “explosión”) se produce en el c.27 y marca el nacimiento de las palabras: aparecen por primera vez no-números (“c'est im”). A esto le sigue una réplica inmediata (en el mismo c.27), con los mismos recursos en crescendo (números, consonantes y canto), desembocando en el c.28, con el nacimiento del sentido: “es imposible” (ces't impossible), lo cual es paradójal, dado lo que significa esa palabra. En ambas “explosiones” se produce una “posta” de sonidos cantados, -o bien- entran algunos mientras salen otros. Este momento representa sin lugar a dudas el centro de la sección y la fracciona en dos subsecciones.

El otro momento “crucial” donde se suman gestos de distinto orden para crear un mismo efecto, es al final de la sección, en el último gran crescendo (c.43-44). Aquí podemos observar 4 grupos definidos que se duplican, triplican o quintuplican. El crescendo de las voces cantadas está constituido por cinco voces distintas que forman un acorde (de cinco notas). Luego tenemos tres grupos distintos de palabras, uno claramente más lento (triplicado, aunque una de las voces abandona para decir la última frase), y dos grupos similares -de hecho en la última negra se igualan- de mayor velocidad de pulsación. Los tres grupos de palabras experimentan una aceleración de su pulsación. A continuación del gran crescendo, viene -a diferencia del caso anterior, donde había un “efecto” luego de la causa (crescendo)- un silencio súbito, sorpresivo (fig.14).

tres ouvert *f*
 a
p *f*
 3 5 6
 im - po - ssi - ble de comp - ter qui e - xis - tent dans une tache
p *f*
 3 5 6
 im - po - ssi - ble de comp - ter qui e - xis - tent dans une tache
 tres ouvert *f*
 a
 très ouvert *f*
 a
 très ouvert *f*
 a
mp
 5
 im - po - ssi - ble
p *f*
 5 6 6
 im po ssi ble de comp - ter dans une tache qui e - xis - tent dans une tache
p *f*
 5 6 6
 im po ssi ble de comp - ter dans une tache qui e - xis - tent dans une tache
p *f*
 5 3
 im - po - ssi - ble de comp - ter
p *f*
 5 3
 im - po - ssi - ble de comp - ter
 très ouvert *f*
 a

Fig.14.Segundo punto de quiebre de la sección.

d) Transformación de la emisión vocal

Habrà en esta sección una especie de modulación -o evolución- tímbrica entre los sonidos, producto del paso gradual del susurro al habla, y del habla hacia el canto, aunque este último nunca se interponga por completo. Me pareció interesante graficar o representar la generación del habla desde el sonido, dado que esta sección abre la obra. Corresponde a un “macro-gesto” de apertura; construir el sonido desde su raíz. Tal evolución puede interpretarse como el estiramiento exagerado de una pequeña muestra de sonido, del momento en que la voz pasa del ruido a frecuencias audibles. Así, hay previamente a la voz hablada un mundo rico en “siseos” y micro-sonidos, que va dando pie al tono, a la frecuencia producida por la vibración de las cuerdas vocales.

2.2.1.3. ORGANIZACIÓN

a) “Estrategia”

La “estrategia” de esta sección en términos de lo semántico, es que no se arme el sentido del texto hasta que alguien -un cantante, al final de la sección- lo dice completo, de modo de generar expectación en el oyente. Éste escucha constantemente “es imposible”, “mancha”, “mancha de tinta”, “contar”, “contar una mancha”, etc. pero nunca se dan demasiadas pistas, dado que me interesa que no se arme el significado completo de la frase hasta el final de la sección. Con esto quise provocar o crear la ilusión en el auditor de aquello que sucede cuando uno busca la solución de un problema, y no da con ella, hasta que de pronto se produce el “momento eureka”; así, en este caso, no se entiende el sentido lo que se dice, hasta que -de manera forzada, con la narración de la frase- se comprende (fig.15). Esto equivale a “contar el chiste” al final (pude comprobar en el concierto cierta liberación de tensión en el momento en que el cantante dijo la frase completa, provocando una risa contenida, lo cual se puede escuchar en la grabación).

*) Il est impossible de compter les chauves-souris qui existent dans une tache d'encre

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, with the lyrics: "*) Il est impossible de compter les chauves-souris qui existent dans une tache d'encre". The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The time signature changes from 2/4 to 5/4. Dynamics include *pp* and accents. There are plus signs (+) under the piano staves.

Fig.15. Momento en que se “revela” el sentido semántico de la primera sección (transición a la segunda sección).

b) Disposición planos

Uno de los puntos más interesantes de la sección es el desarrollo paralelo de diversos elementos o procesos. Cuando compuse esto, tuve que hacerme un esquema para conceptualizar la disposición de los tres planos principales (números, palabras y canto). Fue de excepcional ayuda planteármelo de la siguiente manera (fig.16):

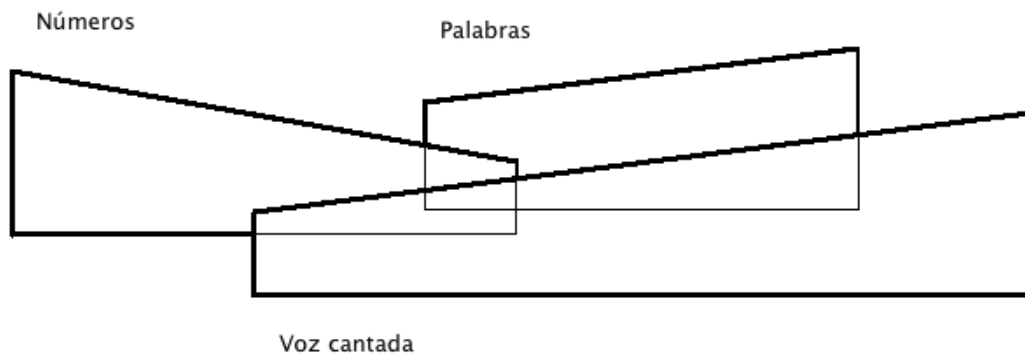


Fig.16. Esquema para la disposición de planos sonoros simultáneos.

Como se aprecia en este esquema, los números no se van del todo cuando entran las palabras, y las voces cantadas -que comenzaron con anterioridad- serán quienes permanezcan en lo que sigue de la obra, luego del momento climático de las palabras.

2.2.2. SEGUNDA SECCIÓN

Características generales:

La segunda sección abarca desde los compases 45 a 71, y presenta un claro contraste con la sección anterior principalmente en dos aspectos: en lo sonoro, pues las voces cantan todo el tiempo, no hay habla (salvo al comienzo); y porque que se establece un continuo de sonido, un pedal sobre el cual se sucederán una serie de acordes homófonos, lo cual viene a ser lo contrario del transcurso intermitente -y tensante quizás- de la sección anterior, formado por eventos fugaces.

2.2.2.1. PRINCIPALES ELEMENTOS DEL DISCURSO

a) Pedal

El pedal está construido por un cluster cromático de tres notas (sol, sol# y la), las cuales formarán parte de los acordes por venir. Dicho pedal es una suerte de textura movediza sobre notas largas, las cuales entran y salen, crecen y decrecen en intensidad, y “glissan” unas hacia otras, confundiéndose entre ellas (fig.17). La idea detrás de este pedal fue introducir un elemento que conectara con el pasado -pues el material cantado de la primera sección es básicamente el mismo-, y con lo que sigue. Las notas de este pedal son cantadas principalmente por los bajos, dado que los tenores participarán principalmente en los acordes (una de las ventajas de tener 12 cantantes para solo dos cuerdas distintas, tenores y bajos).

Al igual que las voces cantadas de la primera sección, las voces que forman este pedal lo hacen con boca *chiusa*, y sin texto (sin palabra).

The image shows a musical score for six voices, labeled T.6 (Tenor) and B.1 through B.6 (Bass). The time signature is 5/4. The score is divided into three measures. In the first measure, all voices have rests. In the second measure, the bass parts (B.1-B.6) enter with a cluster of three notes (F#4, G4, A4) that forms a constant pedal point. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for B.1, *f* (forte) for B.2, B.3, and B.4, and *p* (piano) for B.5 and B.6. The vocal parts (T.6 and B.1) enter in the second measure with a half note. In the third measure, the bass parts continue with the pedal point, and the vocal parts have rests. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig.17. Textura sobre cluster de 3 notas, que conforma un pedal constante.

b) Los acordes homofónicos

Luego de 5 compases de esta bruma -algo espesa- en torno a la nota *la*, aparece una serie de acordes intermitentes homofónicos que intentan vocalizar el texto “*La parfaite insignifiance, se devoile inaperçue*” (*La perfecta intrascendencia inadvertida se revela*). Digo “intentan” porque el texto no se entiende: los distintos intérpretes cantan por separado las consonantes y las vocales de aquella frase, de manera que no se alcanza a percibir el significado de las palabras. En las figuras 18 y 19 se puede observar el sonido indicado a cada cantante, en su relación con la palabra que se está “insinuando”, que aparece escrita sobre la partitura (arriba). Cada acorde corresponde a una sílaba.

Es importante notar que estos grandes acordes homofónicos son en realidad la continuación del proceso acórdico (sincrónico) iniciado durante la sección anterior.

(LA PAR - - - - - FAITE

The musical score consists of 11 staves. The first seven staves are vocal lines with lyrics: (LA, PAR - - - - - FAITE, ai, a, ai, rr, a - r, ai, ai, a, rr, ai. Dynamics include p, pp, and f(*). The eighth and ninth staves are piano accompaniment with a '+' pedal mark. The tenth and eleventh staves are piano accompaniment with a '+' pedal mark.

Fig.18. Acordes homofónicos sobre pedal, donde no se “revela” el texto.

Tuve dos razones para esconder u oscurecer la comprensión del texto:

1.- Para simbolizar la imposibilidad a la cual hace referencia el texto central utilizado (“murciélagos”), graficándolo como el intento, el esfuerzo de los cantantes (y el compositor) por decir y no poder.

2- Por una razón estructural; pues dado que al final (en la última sección) vuelve a aparecer esta homofonía, aproveché la oportunidad con eso de hacer que se entienda la segunda vez, de modo que la incógnita que quedó abierta la primera vez -aunque sea de forma inconsciente- se cierra, se resuelve al final, utilizando la misma estrategia que en la sección anterior, la de forzar al auditor-espectador a hipotetizar sobre lo que se está diciendo, a tratar de descubrir el sentido de lo cantado. Aunque en este caso la “respuesta”, la revelación del significado semántico, aparece mucho después, prácticamente al final de la obra. Otro “peligro” de haber dado a entender el significado de las palabras en esta sección, es que -por el carácter de la música- hubiera tenido algo parecido a un final anticipado, o finales en la obra, lo cual no fue mi intención.

Adicionalmente al enrarecimiento del texto, utilicé en los acordes otros dos recursos para producir una sensación de gravedad -que asocio a la idea de la imposibilidad-, que me parecen de interés. El primer recurso lo conforman las sutiles desviaciones en la altura (glissandos ascendentes y descendentes) de algunas voces, produciendo cierta deformación -evolución- al interior del acorde, dándoles cierta vida, o bien un movimiento -apenas perceptible-, y el segundo consiste en la entrada levemente diferida de algunas voces, que, al no tener un ataque marcado -pues crecen desde cero o *pianissimo* hacia *piano*-, enrarecen la evolución del acorde sin alterar la sensación homofónica.

Otra cosa digna de mencionar, es cierta policoralidad “a la veneciana” que produce vía la utilización de sub-grupos al interior de la formación coral, los cuales cantan de manera diferida, creando un juego de espacialidad. En la página 20 de la partitura, se alternan 2, 3 y hasta 4 grupos distintos cantando partes del mismo acorde (fig.19).

El último acorde de la sección presenta la mayor cantidad de glissandos descendentes (4), produciendo la deformación (o disolución armónica) más clara hasta el momento, (si bien el último acorde de la primera frase, correspondiente a “fiance” ya anticipa esta tendencia con 2 voces en glissando). Dicha tendencia a lo lentamente descendente será uno de los recursos principales de la sección que sigue, por tanto este último acorde está preparando el trabajo con glissandos que viene en la tercera sección (fig.20)

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of 12 staves. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff and is marked 'cue'. The score shows a series of descending glissandos in the piano part, with dynamic markings ranging from fortissimo (f) to pianissimo (pp). The final chord is marked with a descending glissando and a dynamic marking of pp.

Fig.20. Último acorde de la sección, comienza en forma anticipada la tendencia descendente.

Como hemos visto, esta sección tiene un menor grado de desarrollo en comparación con la anterior. Podríamos decir que hay aquí más bien una presentación de materiales que un desarrollo propiamente tal. No obstante, hay que considerar que esta música vuelve en la quinta -y última- sección, con ciertas diferencias y experimentando algunos cambios, lo cual nos permite hablar de una suerte de desarrollo “diferido”, o “a largo plazo”, similar a lo que sucede a veces en un Rondó; cuando -luego de un “B” o un “C”- vuelve el “A” variado, lo cual puede asimilarse o entenderse como el cambio que se dió en esa música mientras no la vimos, como si hubiera estado siempre ahí, como si hubiera permanecido en forma subterránea.

2.2.3. TERCERA SECCIÓN:

Esta sección comienza en el compás 72 (letra de ensayo L) con un claro cambio de factura (aunque guarda relación con el último acorde de la sección anterior) y termina en el compás 85, donde se funde con la sección siguiente.

Esta sección es importante en relación al texto: en ella se canta la parte central del poema “murciélagos”, la parte que escribió Millán y que más sentido le da a la obra al referirse al acto creativo mismo.

En lo musical, se vuelve de algún modo a los materiales del inicio, a la combinación de sonidos hablados y cantados, pero ahora de forma más ordenada, con los “roles” más definidos que en la primera sección; se expone una suerte de rutina o modelo que se repite dos veces, donde los tenores cantan un “verso” del poema, y los bajos “responden” hablando, y luego cada grupo se mantiene haciendo lo mismo.

Esta nueva configuración en la combinación de *lo hablado* y *lo cantado*, se puede interpretar como un paso más en el desarrollo -o variación- de dicha oposición, lo cual no resulta extraño al oído debido a que a estas alturas de la obra la conjunción canto-habla ya está bastante asimilada. Ahora bien, este “paso más allá” es en realidad una simplificación u ordenamiento en la asignación de los materiales, comparado con la primera sección, donde -como vimos- no solo hay una polifonía -o interactuar- entre los gestos musicales, sino también entre los planos mismos.

La función que desempeña esta sección en el macro-desarrollo de la voz cantada, es la de diluir, disolver totalmente el orden creado hasta este momento (los acordes, la armonía), en forma de glissando descendente. Dicho proceso de disolución terminará en la sección siguiente, trazando un plano continuo -un puente, si se quiere- entre ambas secciones.

Dos grupos

Al igual que en la segunda sección, hay en esta un funcionamiento basado en dos elementos distintos. La diferencia es que aquí cada grupo está conformado a su vez por varios elementos, y en el caso del grupo “cantado” hay una mayor elaboración. En cuanto a la relación que existe entre ellos, se puede decir que están conectados, que tienen un grado de interdependencia mayor, en el sentido de que dependen el uno del otro en mayor medida que en otras secciones. Dada su alternancia, forman una unidad que los engloba a ambos. La división de los grupos es similar a la que acontece en la tercera sección: un grupo lo hacen principalmente los tenores, y el otro los bajos.

Grupo Cantado

El grupo cantado construye un gesto en forma colectiva consistente en un motivo rítmico-melódico ascendente, donde la última nota cantada se queda tenida. A esto se suma una voz que refuerza ese final con otra -o la misma- nota tenida. Ambas notas tenidas emprenden un descenso lento, muy gradual. Este gesto es imitado dos veces.

El motivo mencionado está a su vez formado por una célula rítmica de tres ataques cortos y rápidos (escritos como galopa invertida) de los cuales los dos primeros son una suerte de alzar al tercero, que está acentuado. Lo anterior lo hice coincidir con la prosodia de la primera parte del poema (lo cual no fue difícil ya que el francés es un idioma donde predominan las palabras agudas respecto de su acentuación). Dicha célula rítmica está además acompañada de un giro “melódico”; las dos notas del alzar son graves (se ejecutan en sprechgesang) mientras que la tercera nota salta a una nota cantada más aguda, seguida inmediatamente por un lento descenso en la altura (fig.21).

Musical score for Fig. 21, consisting of five staves. The lyrics are: "Tu é - car - tes les draps de pa - pier a e". The score includes dynamic markings *mf* and *p*, and a fermata over the word "a". The music is in 4/4 time and features a melodic line with a fermata and a descending scale.

Fig.21. Varias voces construyen un gesto.

Este modelo (fig.21) -que corresponde al primer verso del poema- aparecerá tres veces, con algunas variaciones; la segunda vez, el gesto melódico es similar pero la galopa invertida parte ya en el registro agudo, para hacer luego un *porrectus* (nota de vuelta descendente), a lo cual se suma un alzar grave las dos primeras veces, debido a que las palabras son un poco más largas esta vez (fig.22). El orden de las voces se troca. El “refuerzo” con notas tenidas se mantiene, al igual que el lento descenso.

Musical score for Fig. 22, consisting of six staves. The lyrics are: "ui e i au jourd'hui de se le ver in u tile". The score includes dynamic markings *p* and *mf*, and features a melodic line with a fermata and a descending scale. The music is in 4/4 time and features a melodic line with a fermata and a descending scale.

Fig.22. Repetición del modelo anterior.

Cada vez que se hace el modelo corresponde a un verso, pero los dos primeros versos son más cortos, con lo cual tuve que modificar un poco la tercera aparición del modelo (fig.23).

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: 'mots sùrs', 'les mots et sùrs comme des chauve - souris', 'a veu - gles', 'les mots', and 'mots sùrs'. The second staff is the guitar line, featuring rhythmic patterns with accents and groupings of 3 and 5 notes. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth and fifth staves are additional accompaniment lines. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *mf*. Rhythmic markings include accents and groupings of 3 and 5 notes.

Fig.23. Tercera aparición del modelo.

Grupo Hablado

El grupo hablado está dividido en dos grupos: el poema dicho en francés, y el poema dicho en inglés, cada cual con un comportamiento propio durante los 2 versos iniciales, pero entrelazado: se superponen voces diciendo el poema, pero las entradas no se “tapan”, no se obstaculizan entre ellas, para que se alcance a entender la dualidad respecto a los idiomas.

Cuando se dice el poema en **francés**, se dice en forma rítmicamente similar a las voces cantadas, con la diferencia que no quedan sonando, sino que se repiten fragmentos rítmicos similares, que irán poco a poco tejiendo una red rítmica constante, por medio de agrupaciones rítmicas cortas de 3, 4 y 5 pulsaciones regulares rápidas, en las cuales suele coincidir el final acentuado con el acento natural de la palabra. Otra característica

interesante de estos patrones rítmicos cortos, es que algunos repetirán sus textos, o parte de ellos, anticipando un comportamiento que primará en la cuarta sección (fig.24).

tu é-car-tes les draps de pa-pier c'est in-u tile in-u tile de se le ver au jourd'hui

Fig.24. Patrones rítmicos repetitivos y flotantes correspondientes al poema dicho en francés.

El poema dicho en **inglés**, en cambio, aparece una sola vez, pero sobresale dentro de la textura hablada debido que está dicho en dinámica *mezzoforte*, a diferencia de las múltiples apariciones en francés, que están en dinámica *piano*.

El primer verso en inglés está escrito solo con letras, en un lugar de entrada proporcional, de modo que el intérprete no se preocupa del ritmo, sino que simplemente lo recita (se le indica que lo narre como en un *western* o una película de gansters) (fig.25). Esta escritura aparecerá nuevamente en la última sección, donde al buscar un habla natural, opté por no escribir ritmos.

El segundo verso está escrito con ritmos, y así se mantendrá el resto de la sección.

you push away the sheets of paper
it is use-less to get up to day

Fig.25. Primeros versos hablados del poema en inglés.

Para el tercer verso del poema, el grupo de las voces habladas enunciará únicamente una vez el verso en cada idioma, repartiéndose entre las distintas voces (sumando un tenor ahora), con una cercanía que hace ahora más difícil su comprensión. La diferencia de dinámicas entre los idiomas se mantiene (fig.26).

mp *p* *mp*
 mots sùrs
p les mots
p aveu-gles
mf the words
p comme des
mf chauves sou ris
 like bats
mf blind and sure

Fig.26. El tercer verso del poema se dice en ambos idiomas en forma suerpuesta.

A continuación, el material del grupo hablado en francés se impone, coordina y sincroniza, para enunciar el último verso del poema (“*dorment dans ta gorge caverneuse la tête on bas*”) a modo de *coro griego*, en francés. El coro griego está usado aquí como se usa en teatro, cuando se expresa la masa, el pueblo; cuando el inconsciente colectivo habla al unísono. Por esta razón (dado que eran bastantes quienes se sincronizarían) escribí el ritmo, haciéndolo calzar con la prosodia natural del idioma (fig.27-a).

Respecto al cuarto verso del poema en inglés, quedará éste sin decirse, puesto que el “coro” y los glissandos usan aquí prácticamente a todos los músicos.

The image displays a musical score for a Greek chorus in unison, divided into three parts (a, b, and c). Each part consists of a vocal line with lyrics in French and Greek. The score includes dynamic markings (mp, mf, p) and various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Part (a) shows the vocal line with lyrics in French and Greek. Part (b) shows the vocal line with lyrics in French and Greek. Part (c) shows the vocal line with lyrics in French and Greek.

Fig.27. Grupo al unísono (con leve desplazamiento) como coro griego.

La respuesta del coro griego al *canto*, encarna las voces internas del poeta, quien le “canta” al momento de la creación poética, en un diálogo consigo mismo. Estas voces buscan representar ese diálogo interno lleno de voces, esa multiplicidad, esa especie de trastorno de personalidad múltiple que padecemos a la hora de la creación.

Para finalizar, se repiten de la misma manera los dos últimos versos del poema, sumando algunos tenores (fig.27- b y c), mientras algunos motivos rítmicos flotantes continúan diciendo fragmentos correspondientes al poema hablado en francés, y los glissandos provenientes del grupo cantado, más algunas nuevas entradas de este material, en los bajos, continúan su curso descendente, pintando un fondo que cae.

2.2.4. CUARTA SECCIÓN:

La cuarta sección va desde el compás 85 (letra de ensayo P) hasta el compás 106. La separación con la sección anterior puede parecer un tanto arbitraria, pues aquí la forma es claramente abierta, pero el criterio para determinar que aquí comienza dicha sección es el texto: en el compás anterior se terminó de enunciar el último verso del poema en unísono coral -hablado-, y comienza ahora el descenso y el desplazamiento espacial.

En esta sección, hay dos elementos o planos materiales interactuando; patrones rítmicos repetitivos -hablados-, sonidos continuos consonantes (“SH”) y ocasionalmente silbidos, que crecen y decrecen. Se suma a estos elementos la continuación de los glissandos descendentes lentos -cantados- que vienen de la sección anterior, continuando una lenta muerte que termina en el compás 91 (participa en 3 páginas de un total de 11).

1.- El habla rítmica: formado por los mismos patrones rítmicos -flotantes- de la sección anterior, este material se imita perpetuamente entre las voces contiguas trazando un lento y gradual descenso, pues se indica a cada voz partir desde una entonación plana y aguda de la voz, e ir bajando poco a poco tal como lo hacían los glissandos. Para esto decidí utilizar una notación con dos líneas, de modo que esta escritura hablada indica un descenso en la entonación graficada como glissando (fig.28).

Este material es en realidad una literal fusión entre el patrón rítmico hablado y la línea descendente en glissando cantada, pero el comportamiento en forma de loop y la imitación mecánica en forma de lenta cascada son nuevos.

The figure shows two musical staves. The top staff begins with a dynamic marking *pp* and a series of rhythmic patterns grouped by brackets with the number '6'. It includes articulation marks (x) and a 3/4 time signature. The lyrics below are: "tu é car - tes les draps de pa-pier de pa pier c'est in u tile in-u - tile de se le ver au jourd'hui". The bottom staff also starts with *pp* and features similar rhythmic groupings, including a '3' bracket. Its lyrics are: "tu é - car - tes les draps de pa-pier de pa-pier c'est in u tile in u tile de se le-ver au - jourd'hui".

Fig.28. Fusión del patrón rítmico con el descenso lento, en loop y con imitación.

En la figura 28 se pueden observar adicionalmente tres cosas importantes de este material. Lo primero, es que se produce una imitación exacta a la corchea, pero lo interesante es que no se percibirá como tal, sino como una textura movediza de palabras. Segundo, el ritmo está escrito de manera que quedan pequeños espacios sin “atacar”, sin embargo la gracia de esta superposición es que se produce una complementariedad rítmica completa, es decir, todas las semicorcheas de seisillo están “atacadas” por una u otra voz (hay no obstante uno que otro espacio en algunos momentos). Tercero, y de gran importancia; el texto, como se ve, dada la naturaleza repetitiva del material, lo dispuso de manera tal que cada voz va repasando el poema constantemente. Me explico: si enumeramos las palabras, tendremos que el texto está dispuesto así:

1, 2, 3, 4, **5, 6, 5, 6, 7, 8, 8, 9**, etc. De este modo se sucede el poema circularmente: cuando se acaba, comienza de nuevo. En total, durante la sección, alcanza a decirse completo cinco veces.

Otra cosa importante en relación a esta textura es que por lo general hay solo dos líneas rítmicas, aunque se escucha como si fueran más, esto debido a que es muy rápido y algo difícil, como una especie de trabalenguas, o incluso como un hip-hop. Al haber solo dos líneas rítmicas la mayor parte del tiempo, cada voz que entra o bien se suma a la línea de su antecesor, o a la otra línea distinta. Ocasionalmente comienza una línea rítmica nueva (fig.29).

The figure shows a musical score for voice with lyrics. It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The music is written in a 3/4 time signature. The lyrics are: "tu é car - tes les draps de pa-pier de pa pier c'est in u tile in-u - tile de se le ver au jourd'hui". The score includes various rhythmic markings such as *pp* (pianissimo), *3* (triplets), and *6* (sixteenth notes). The lyrics are written in a stylized, fragmented manner, reflecting the circular and repetitive nature of the text.

Fig.29. Por lo general hay solo dos patrones rítmicos simultáneos, aunque se escuchan más.

Sin embargo, lo más interesante de este material está en lo macro, en el desplazamiento que traza por el espacio lentamente. En la figura 30-b, podemos observar cómo se desplaza esta textura durante toda la sección, haciendo tres grandes bajadas; la primera no alcanza a “cruzar” el escenario, porque están todavía los glissandos cantados muriendo en los bajos. La segunda llega al fondo y “rebota”. La tercera y última es la más lenta y larga, nuevamente afirmando lo que en este estadio es ya un meta-descenso. La figura 30-a corresponde a la segunda bajada.

a)

b)

Fig.30. Desplazamiento por el espacio del poema loopado.

Simbólicamente, las voces repetitivas continúan la representación del diálogo interno de Millán, simulando un delirio nocturno del poeta. La idea llegado este punto, es que todos seamos el poeta, dentro de la caverna de las palabras ciegas (la garganta), sin luz (tonos cantados, armonía), se escucha la respiración del dormir, de la noche.

2.- Los sonidos continuos consonantes: estos sonidos *predican* los sonidos similares de la primera sección. Su comportamiento individual es muy simple: crecer y decrecer, como una respiración, como alguien durmiendo, etc. Pero al hacerlo varios cantantes a la vez se vuelve más interesante, más sonoro, marítimo (fig.31). La idea con estos es reforzar el carácter puramente sonoro de esta sección, ya que no hay canto; se terminó de disolver al tono a estas alturas. Al igual que con el otro material, hay un juego en el espacio, de emergencia de un material contrastante hecho por quienes no están participando del loop repetitivo.

El único cambio que experimenta este material es crecer en el centro de la sección, alcanzando sonidos nuevos (el silbido) (fig.31-b), y luego se divide en cada vez más grupos (más pequeños como en la primera sección con “*c'est impossible*”) (fig.32).

a) b)

Fig.31. Dos variantes del sonido consonante continuo. En b con silbido.

Fig.32. Vista panorámica de la sección, los círculos corresponden al segundo material.

Esta es la sección más reiterativa de la obra, y, como se observa, la más simple -en lo que a construcción se refiere-. No obstante, el efecto que se logra con los *loops* del poema hablado -cascadas pixeladas de sonido a partir de su ritmización- no se condice con la simpleza del procedimiento.

2.2.5. QUINTA SECCION Y FINAL

Esta sección comienza en el compás 107 (letra de ensayo U) y cierra la obra. En ella se vuelve a los acordes de la segunda sección, pero con varias diferencias:

- 1.- Esta vez no hay pedal de voces cantadas, sino un pedal (un continuo) de voces habladas (algo parecido a lo que se produce en la tercera sección).
- 2.- El texto de los acordes silábicos “*La parfaite insignifiance / se dévoile inaperçue*” ahora se entiende, es claro.
- 3.- Cuando llega el segundo verso, “*se dévoile...*”, se corta el “pedal” -o continuo- de voces, y todos cantan acordes en una completa homofonía que no se vio antes. Esto resulta ser más conclusivo. Se puede decir que el segundo verso comienza donde terminó la última sílaba de la segunda sección; parte con un acorde por terceras ya con el *la grave*. Se produce además en “*se dévoile...*” un comportamiento de dinámicas nuevo; algunas voces hacen *tenutto* y otras crecen y decrecen, trocándose en cada sílaba.
- 4.- El comportamiento homofónico es más simple que antes, no hay entradas diferidas ni juegos venecianos.
- 5.- Luego del último acorde hay un final distinto, donde se disuelve la música de otra manera, ya casi sin glissandos (hay uno solo, corto). Este final incluye la parte del poema “lámpara para colorear” que no se abordó antes.

Dado que ya conocemos la mayor parte del material de esta sección, me referiré exclusivamente a lo que hay de nuevo en ella.

Lo más notorio y novedoso de esta sección final es la convivencia de los acordes con las texturas habladas. Los acordes vendrían a ser como los crescendos “de aire” de la sección pasada, pero llenos ahora de contenido sonoro y armónico. Al igual que en la sección pasada -donde se sintetizaron dos elementos conocidos en uno solo- se presentan aquí elementos que ya eran conocidos, pero que no habían estado juntos de esa manera.

Otra cosa interesante a mi juicio es el trabajo escrito con las repeticiones de distintas frases habladas. Al comienzo prácticamente no hay diferencia de lo que viene de la sección anterior, porque los textos son los mismos (fig.33) y se indica hacerlo “de manera similar”. Luego en el compás 109 se introducen textos nuevos (lámpara para colorear completo, dividido en dos voces), los cuales conviven con los anteriores, y con los acordes homofónicos, que son las figuras en este fondo de palabras, por lo tanto su presencia pasa inadvertida (“inadvertida se revela”). Es así como se da aquí algo muy interesante, que se vino preparando desde la sección anterior, que es el hecho de que las palabras sean el *fondo* de la música, siendo que es casi siempre al revés, donde la música es el fondo de las palabras (no obstante la música aquí también dice palabras, pero se entiende la idea). La escritura al interior de los signos de repetición, como si fueran “cajas”, resultó ser muy práctica.

(lento e pausato)
p tous les jours elle est sur le mur,
 dans les égratignures du stuc

(lento e pausato)
p La parfaite insignifiance se devoile
 inaperçue, discrète et modestement

(de manière similaire)
p c'est inutile, inutile de se lever aujourd'hui,
 aujourd'hui, les mots aveugles, et sûrs comme des
 ris chauves, chauve-souris, chauve-souris

(de manière similaire)
p Tu écarter les draps de papier, de papier, c'est
 inutile, inutile de se lever aujourd'hui, aujourd'hui

de manière similaire)
p les mots aveugles, et sûrs comme des chauves,
 chauve-souris, chauve-souris, dorment dans ta gorge
 caverneuse, caverneuse, la tête en bas, tête en bas

Fig.33. Indicación de repetir un texto, creando textura -similar a sección anterior-, que reemplaza al pedal .

Final: en la última página de la obra -lo que viene a continuación del acorde final- suceden cosas novedosas aún. La principal novedad es que luego de la “explosión”, en vez de caer en glissando las voces -recurso sobreexplotado ya-, quedan vibrando, flotando, aparecen y desaparecen como luces creando una sensación placentera (para mí al menos). Este flotar se logra al volver a los sonidos con boca cerrada, lo que les da una cualidad distinta; son solo sonidos, no mensajes (fig.34).

The image shows a musical score for the final page of an opera, starting at measure 120. The score is written in 3/4 time and features multiple vocal parts. The lyrics are in French and include phrases such as "se dévoile inaperçue", "discrète et modestement, tous les jours elle est sur le mur, dans les égratignures du stuc", "Il est impossible de compter les chauve-souris qui existent dans une tache d'encre", "La parfaite insignifiance", "Dans les égratignures du stuc", "discrète et modestement", "tous les jours elle est sur le mur, discrète et modestement, dans les égratignures du stuc", "tous les jours", "dans les égratignures du stuc, tous les jours elle est sur le mur, discrète et modestement", "La parfaite insignifiance, se dévoile inaperçue, discrète et modestement", and "La perfect insignifiance sur le mur, dans les égratignures du stuc". The score includes dynamic markings like *f* and *p*, and various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. The vocal parts are arranged in a multi-stem format, with some parts having lyrics and others having musical notation only.

Fig.34. Última página: sonidos flotantes y ecos de voces.

Reaparecen las palabras habladas, con “cajas” (barras de repetición) como al comienzo de la sección, y así como muere de a poco el canto, que queda resonando, mueren también las palabras, en un proceso de disminución de la densidad, hasta que quedan -al igual que al comienzo- solo palabras (aunque al principio eran números). Como se puede apreciar, los textos aquí son parte exclusivamente del poema “lámpara...” (salvo una voz que recita “es imposible contar...”). Finalmente se narran los dos primeros versos, pero de ahí se salta -para terminar, una voz sola- a algo que nunca antes se escuchó con claridad: “*dans les égratignures du stuc*” (“en los rasguños del estuco”).

2.2.6. TRATAMIENTO ARMÓNICO

En mi opinión la armonía en una obra coral tiene que tender más a lo simple que a lo complejo, por diversas razones:

- Por la dificultad de lograr una buena afinación
- En relación a la psicología de los cantantes: que puedan escuchar acordes más o menos reconocibles, para que le vean un sentido al esfuerzo de cantarlos
- Porque un acorde cantado no es lo mismo tímbricamente que un acorde hecho con instrumentos; la riqueza tímbrica de la voz hace que un simple bicordio suene interesantísimo, que llene un espacio acústico sin necesidad de algo más.

Por estas razones, construí la armonía de esta obra de manera bastante simple.

Hay básicamente dos mundos armónicos, el de la primera y tercera sección, y los acordes de la segunda y quinta sección.

En la primera sección, el juego armónico consiste en presentar un bicordio de segunda menor, e ir formando nuevos acordes por agregación de notas, o variación.

A continuación miremos todos los acordes de esta sección, en orden de aparición:



Como vemos, a partir del acorde 1, se agregan distintas notas en cada acorde sucesivo. Todos los acordes contienen las dos notas iniciales, excepto el 4 y el 7, que contienen al menos una de ellas. Se puede apreciar también como el ámbito crece de un semitono a tercera en 2, 3 y 4. Luego el ámbito pasa a sexta (inversión de la tercera) en los acordes 5 y 6, y luego a una décima en el último acorde. Al interior de estos ámbitos priman las segundas, terceras y quintas, por las razones que mencioné al comienzo.

Los acordes que más se usan en la sección son el 1, 3 y 4, son los únicos que aparecen en más de una ocasión.

Existe una relación bitonal entre los acordes 6 (también 5) y 7, que produce algo parecido a una resolución de dominante a tónica, en las tonalidades de *Lab* mayor y *Do* mayor: el acorde 6 sería dominante de *Lab* y de *Do* a la vez: contiene las notas *mib*, *sol* y *reb* (F, 3a y 7ma), con lo que sería una dominante en 5ta/6ta de *Lab* que luego resuelve a *Lab* mayor en 6ta (aunque aumentado y con 11na), y podría ser una dominante de *Do* -pero más lejana- en cuanto contiene *sol* en el bajo y va luego a un *Do* aumentado con dos terceras y 9na bemol. También ayuda el que se llega al *mi* natural, la tercera de *Do* por su “sensible”, el *re#* (escrito como *mib*). Sé que puede parecer abstracta esta doble relación, pero puede comprobarse con la escucha.

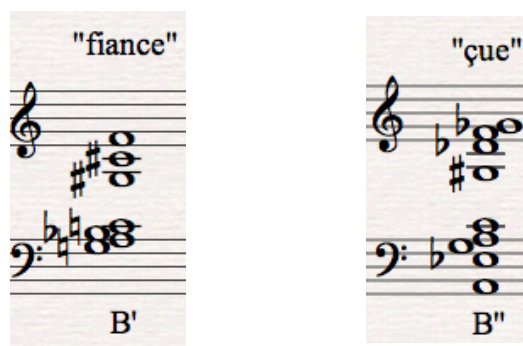
El mundo de los acordes de la segunda y quinta sección es distinto, no obstante guarda relación -sobre todo de notas comunes- con los acordes del comienzo: las notas del pedal, como se dijo, son *sol*, *sol#* y *la*, es decir, solamente le agregan el *la* natural a las

dos notas base de la sección anterior, que por lo demás jugó también un rol en dicha sección. Ahora, sobre ese pequeño cluster construí dos acordes que sirvieron de base para la música de dichas secciones:



Como se ve, ambos tienen el cluster *sol, sol# y la* como base. El acorde A suma una quinta justa desde *do*, y el acorde B las notas *do, do# y fa*. También entre estos dos acordes hay una especie de relación tonal; si estamos en *la menor* en A es como ir al cuarto grado (aunque sin el *re*), y si estamos en *Do*, es como ir a *Fa*; la relación es de todas formas plagal.

La primera parte del primer verso en la segunda sección (*la parfaite*) usa el acorde A con pequeñas notas que desvían o deforman levemente su sonoridad; luego la segunda parte del verso (*insignifiance*) ocupa el acorde B, agregándole en la última sílaba un *sib* (B').



En “*se dévoile*” se vuelve al acorde A con leves deformaciones, manteniéndose durante las tres primeras sílabas de *inaperçue* (“in-a-per”), para hacer luego un acorde B más variado aún (B''), que ya anuncia el *la grave* que aparece al final de la obra.

En la quinta sección, el A ataca desde el comienzo notas “extrañas” (el *fa#*), pero mantiene su estructura básica (A') en *la parfaite*; después en *insignifiance* ocurre algo similar al *inaperçue* de la segunda sección, las tres primeras sílabas se mantienen en el acorde A' (“in-sig-ni”). En *fiance* aparece B, pero con notas agregadas (B'''), y un *mi* nuevo en el bajo que prepara al acorde siguiente (como 5ta de éste).

The image displays four musical diagrams, each showing a chord structure on a grand staff (treble and bass clefs).
 1. **quinta sección**: Labeled A'. The treble clef contains a cluster of notes including F#4, G4, A4, B4, and C5. The bass clef contains a single note, A3.
 2. **segundo "fiance"**: Labeled B'''. The treble clef contains a cluster of notes including F#4, G4, A4, B4, and C5. The bass clef contains a cluster of notes including A2, B2, C3, D3, E3, and F3.
 3. **"se devoile"**: Labeled C. The treble clef contains a cluster of notes including B3, C4, D4, and E4. The bass clef contains a cluster of notes including B2, C3, D3, and E3.
 4. **segundo "çue"**: Labeled C. The treble clef contains a cluster of notes including B3, C4, D4, and E4. The bass clef contains a cluster of notes including B2, C3, D3, and E3.

Finalmente en *se devoile*, aparece el acorde C, que es nuevo, pero bastante cercano a B'' y a B''', solo que ahora se transforma en un acorde formado exclusivamente por terceras, como se puede ver, al igual que C' (usado solo en *çue*), que varía solo una nota de C, el *solb*. C' es el último acorde de la obra, y al bajar esa nota, produce cierta resolución, como todos los semitonos ascendentes o descendentes, lo cual es sin duda una herencia de la tonalidad.

Los acordes de la cuarta sección son o bien similares a los acordes de la primera sección, -es decir, con ámbito pequeño y rellenos con segundas- o simplemente *clusters*. Además, recordemos que estos acordes glissan apenas son atacados, razón por la cual no alcanzan realmente a percibirse como tales. No obstante los expongo aquí:

The image displays four musical diagrams, each showing a chord structure on a single treble clef staff.
 1. Labeled 1. The notes are G4, A4, B4, and C5.
 2. Labeled 2. The notes are G4, A4, B4, and C5.
 3. Labeled 3. The notes are G4, A4, B4, and C5.
 4. Labeled 4. The notes are G4, A4, B4, and C5.

2.2.7. Simbolismo musical en la obra

Fue fundamental para mí reflexionar sobre el significado de los textos y establecer cierta interpretación de ellos para desarrollar la imaginación musical de la pieza. A continuación repasaré algunos casos en que la música dialoga con el significado del texto.

En la primera sección, por ejemplo, la razón de ser del gesto grupal rápido -hablado- corresponde a cierta mimesis del texto: representan en cada aparición lo que imaginé como la fugacidad de un enjambre de murciélagos que pasa cerca de alguien que intenta contarlos, desde el punto de vista del sonido; como la emisión simultánea de varias voces (entre 2 y 9) de números en forma rápida.

-murciélagos: "lo fugaz", el sentido, que no se atrapa es como un murciélago, material fugaz.

-mancha de tinta: los *tutti* sincrónicos hablados de la primera sección también pueden ser entendidos como una acumulación literal de tinta, donde prima el desorden.

En la segunda sección, se usa el texto *la perfecta intrascendencia inadvertida se revela*, que, por razones de traducción -como expliqué antes- quedó como *la perfecta insignificancia...* dándole un nuevo matiz al texto en cuanto a la idea de significar. De este modo, el hecho de que no se entiendan las palabras cantadas por los intérpretes -pues no las pronuncian completas- hace relación directa a lo que dice el texto, pues el significado efectivamente no se advierte en lo semántico, pero se revela. ¿Cómo se revela? veamos: el texto está aludiendo al significado de algo o, mejor dicho, al *no-significado*, de manera que lo que tratan de transmitir esas palabras que no se entienden, es justamente esa insignificancia (de no significar) considerada perfecta, reforzando el significado de esa frase por medio de la no-significación de ésta.

Desde otro punto de vista, esa perfecta in-significación describe perfectamente el caso de la música, que por sí misma no tiene significado semántico alguno, pero puede -no obstante- ser perfecta por sí misma, sin significar ni hacer referencia a nada.

-la perfecta (insignificancia): pequeñas deformaciones de altura que se revelan inadvertidas en los acordes homofónicos.

En la tercera sección, podemos interpretar lo descendente como cierta desmotivación, depresión, o como la fuerza de gravedad que tira hacia abajo: *es inútil levantarse hoy*.

En la cuarta sección, el dormir representado por el sonido “shhh” (*duermen en tu cavernosa garganta*), los murciélagos duermen, el escuchar el poema todo el tiempo circularmente equivale al sueño delirante, a la obsesión en el mal dormir, o que no deja dormir, el delirio. “Cae la noche”, es la primera frase del segundo párrafo del poema (que no utilicé, directamente), sin embargo se representa la caída de la noche por medio de los glissandos y la ausencia de notas cantadas.

En la última sección, en el c.115, cuando se canta “*se dévoile*”, la mitad del coro crece y decrece, mientras que la otra mitad se mantiene plano o *tenutto*, y luego se trocan los roles en cada sílaba. Esto corresponde a la idea de algo que se revela de a poco, se asoma, es sutil (impercibido, inadvertido).

3. BREVES CONCLUSIONES

A partir de la experiencia de mi trabajo con música y texto expuesta en el capítulo anterior, puedo concluir lo siguiente:

1- Estoy de acuerdo en que la música por si sola no dice nada (semánticamente hablando), pero pienso que cuando se cuenta con la voz y con el uso de lo semántico se pueden generar situaciones muy interesantes a partir de la relación entre éstos.

2- En mi trabajo con el texto, respecto de lo semiológico, creo que el momento de los números fue probablemente el más interesante. Pues la suma de idiomas, más el significado abierto que implican una serie de números sueltos sumado a palabras y voces cantadas, produce un ambiente sonoro que sugiere muchas significaciones.

3- Por otra parte, los sonidos consonantes de la voz fueron también una contribución al significar más abstracto de ésta: el ruido y los siseos gatillan distintas interpretaciones en cada oyente.

4- Si algo tuvo un mayor peso entre música y texto, creo que fue sin duda la música, pues en función de ella se tomaron la mayoría de las decisiones, sin desmerecer los grandes aportes de los textos en todo orden de cosas.

5- En mi opinión, es cierto que música y texto van por carriles separados, y creo que uno podría crear la ilusión de que ambos son la superficie de una meta-realidad intangible. Pero me inclino a pensar que la creación final no es la música *más* el texto, ni la alusión a algo preexistente, sino una unidad completamente nueva, una creación en la que sus

componentes iniciales dejan de ser lo que eran, abandonan sus antiguos ropajes y mutan para dar forma a algo inesperado, que se revela de a poco.

6- En cuanto a mis propios usos de la relación entre texto y música, me veo como un madrigalista quizás un poco desfasado de nuestro tiempo, pues me siento muy cómodo imaginando relaciones musicales en torno a una idea poética o concerniente a otra disciplina.

7- Me he dado cuenta en esta investigación que el problema al abordar la relación música-texto es de una complejidad enorme, porque no se trata en realidad de una relación entre dos cosas, como se podría pensar, sino que involucra 3 factores, cada uno altamente problemático y -complejo- en si mismo:

- música - texto - voz -

Por último, me gustaría salirme de lo que atañe estrictamente a este trabajo, y reflexionar un poco acerca del lugar donde -creo- me encuentro actualmente en cuanto a mi trayectoria composicional, o cómo me sitúo en dicha trayectoria.

Si bien no es mucho el tiempo que llevo componiendo (cerca de 12 años: terminé mis estudios de pregrado hace seis, sin parar de componer desde entonces), siento que estoy dejando atrás una etapa de trabajo, donde hubo importantes logros y descubrimientos (para mí), pero también cosas que deseo de algún modo dejar atrás.

Una de ellas es cierta actitud cuidadosa de ser claro, especialmente en lo formal, lo que me parece muy bien, pero que me llevó de pronto a resultados algo obvios en ese aspecto.

Otro aspecto de lo que deseo dejar atrás es cierta direccionalidad en los procesos, una forma de conquistar el espacio temporal disponiendo lugares de llegada, lo cual a veces afecta el transcurso al no permitir abrirse a sucesos inesperados, diferentes, que permitan otro tipo de hallazgos. Aunque es inevitable caer en tal tipo de cosas, pues gracias a ellas puede uno también profundizar en otras ideas, al no cuestionar cada decisión, sino aceptar algunas formas de trabajar como el oficio propio.

Por último, tengo actualmente el deseo de desarrollar nuevos experimentos y asumir desafíos en varios ámbitos de la composición como lo son:

- la música electrónica y sus herramientas
- el trabajo minucioso con lo tímbrico
- la multiplicidad formal
- la emergencia

BIBLIOGRAFÍA

- APERGHIS, G. 2002. *Georges Aperghis: Machinations*. (CD audio y librito).
ACCORD, Universal Classics France, Universal Music.
- BARTHES, R. 1982. "La música, la voz, la lengua". *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 272-278). Ed. Paidós.
- BERIO, L. 1981. *Intervista sulla musica*. Editori Laterza.
- BERIO, L. 1989. "Eco in ascolto". *Contemporary Music Review, Vol.5*. (pp. 1-8). Edited by Paul Driver. Harwood Academic (Performing Arts).
- BOULEZ, P. 1958). "Sonido, verbo, síntesis". *Puntos de referencia* (pp. 152-157).
Barcelona: Editorial Gedisa.
- BOULEZ, P. 1962). "Poesía -centro y ausencia- música". *Puntos de referencia* (pp. 158-173). Barcelona: Editorial Gedisa.
- BUELOW, G. [s.a.]. "Rhetoric and music". *Grove Music Online*.
- CARTER, T. [s.a.]. "Word-painting". *Grove Music Online*.
- FERNEYHOUGH, B. 1989. "Speaking with tongues". *Contemporary Music Review, Vol.5*. (pp. 155-183). Edited by Paul Driver. Harwood Academic (Performing Arts).
- FURRER, B. 2011. *Aleph Gitarren Quartet: Haas-Furrer-Hidalgo-Oehring-Hechtle* (CD audio y librito). (Neos 11208) Neos music 2012.
- MILLÁN, G. 1987. *Virus*. Ediciones Ganymedes.

MILLÁN, G. 2008. *Gabinete de papel*. Ediciones Universidad Diego Portales.

SCHOENBERG, A. 1912. "The relationship to the text". *Style and Idea* (pp.141-145).
University of California Press.

SCRUTON, R. [s.a.]. "Absolute music". *Grove Music Online*.

SCRUTON, R. [s.a.]. "Programme music". *Grove Music Online*.

ANEXO 1
(PARTITURA)
“EL SUEÑO DE LAS PALABRAS CIEGAS”

JUAN PABLO VERGARA

EL SUEÑO DE LAS PALABRAS CIEGAS

PARA 12 VOCES MASCULINAS

Texts used in the score:

“Bats” by Gonzalo Millán (extract)

It is impossible to count the
number of bats in an ink
stain.

Gregory Bateson

Il est impossible de
compter les chauve-souris qui
existent dans une tache
d'encre.

Gregory Bateson

You push away the sheets
of paper, it is useless
to get up today,
the words, blind
and sure like bats,
are sleeping in your cavernous
throat, heads down.

Tu écarter les draps
De papier, c'est inutile
De se lever aujourd'hui.
Les mots aveugles
Et sûrs comme des chauvesouris,
Dorment dans ta gorge
Caverneuse, la tête en bas.

“Lámpara para colorear” by Gonzalo Millán
(extract)

La perfecta intrascendencia
inadvertida se revela
en forma discreta y modesta
todos los días está en la pared,
en los rasguños del estuco

La parfaite insignifiance
se dévoile inaperçue,
discrète et modestement,
tous les jours elle est sur le mur,
dans les égratignures du stuc

Explanatory notes



Cross head note on 1 line stave: whisper sounds (susurrato): no voice at all, only consonant sounds.



Rhomboid head note: whisper sound (susurrato), but continuous



Little head notes: breathy tone, a sound between whisper and normal speech



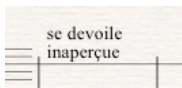
Normal head size on 1 line stave: regular speech (parlato)



Triangular head note on a 5 lines stave: regular speech (parlato)



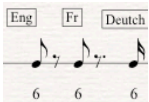
Cross head note on 5 lines stave: Sprechgesang



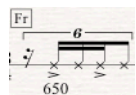
Words on 1 line stave: free (rhythmically) speech



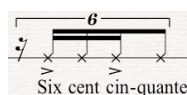
Glissando line on 2 lines stave: change the intonation of the voice (in these case breathy tone), according to the direction of the line (mainly descendent).



Numbers in different languages, mainly French (by default)



Is the same as



Bocca chiusa

El sueño de las palabras ciegas

Juan Pablo Vergara
2012

♩ = 60 ca.

The musical score is arranged in ten staves, labeled Tenor 1 through Bass 6. The music is written in treble clef for Tenors 1-4 and bass clef for Basses 1-6. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and then to 5/4. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings (mf, p, f, mp). Fingerings and articulations are indicated with numbers and symbols like 'x' and 's'. Language labels 'Fr' (French) and 'Eng' (English) are placed above specific passages. The piece concludes with a final measure in 5/4 time.

Tenor 1: French, *mf*, 6, 1 2 3 4 5 6, 7 8 9 10

Tenor 2: English, *p* → *f*, 3, 3, 4 5 6 8 9

Tenor 3: French, *mf*, 3, 3, 2 3 4 5

Tenor 4: English, *mf*, 5, 4 5 6 8 9, po

Tenor 5: French, *p* → *f*, 5, 3 4 5 6 7 8 9

Tenor 6: French, *p* → *mf*, 2 4 6 8, 6, 5, 1 2 3 4 5 6 7

Bass 1: English, *f* → *p*, 6, 2 3 4 5 6 8, mp, s

Bass 2: English, *mf*, 7, 3, 2 3 4 5 6 8 1 2 3

Bass 3: French, *mf*, 5, 3 4 5 6 7, 6, 3, 17 18 19 20, mp, s

Bass 4: English, *mf*, 6, 1 2 3 4 5 6 8 9

Bass 5: French, *p* → *f*, 1 2 3 4 5 6 7 8

Bass 6: French, *mf*, po

5

T.1 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
TAB 11 12 13 14

T.2 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
p *mf* *Fr* 3 51 *mf* 3 14

T.3 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
mf 10 11 12

T.4 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
Deutch 1 2 3 4

T.5 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
mf *Eng* 7 2 3 4 5 6 7

T.6 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
s

B.1 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
Eng 6 2 3 4 5 6

B.2 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
5 2 3 5 7 11 13

B.3 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
s

B.4 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
1 3 6 10 15

B.5 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
Fr *mf* 5 1 4 9 16

B.6 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
6 1 4 9 16

9

A

T.1 *mf* s ze-ro

T.2 15 17 s *f*

T.3 34 37

T.4 s sh

T.5 *Eng* 6 *Fr* 650

T.6 *Fr* *Deutsch* 6 6 *Eng* s 6 7 8

B.1 *Fr* 3 650 s

B.2 5 15 20 35

B.3 3 650

B.4 25 27 5 15 20 35 *f*

B.5 3 650

B.6 *f* po s

13

B

T.1 sh 57 59 6 3

T.2 s ze-ro 2 57 59 3 6 3

T.3 s ze ro 1 5 3

T.4 sh *pp* + 5

T.5 *Eng* 3 17 *p* po *pp* + 5

T.6 *Eng* 16 s zwei - und-zwan-zig (x) 5

B.1 *Deutch* 3 57 6 5 zwei - und-zwan-zig (x)

B.2 *Eng* *Fr* *Deutch* 6 6 6 *Fr* 3 90

B.3 s zwei - und-zwan-zig *Fr* 1 2 3 4 5

B.4 6 56 58

B.5 *mf* *It* 3 7 5 zwei-und-swan-zig

B.6 6 56 58

17

T.1 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *p*
 T.2 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 43 45
 T.3 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *p*
 T.4 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *p* *f* 47 48
 T.5 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
 T.6 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ Eng *p* *f* 216
 B.1 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 3 3
 trois mi-llions soi-xante-dix-neuf
 B.2 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ s
 B.3 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *p* sh 3 5
 trois mi-llions soi-xante-dix-neuf
 B.4 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 5 42
 B.5 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *mf* 5 5 5
 58 59 60
 B.6 $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *mf* 3 52

21

T.1 *p*

T.2 *p*

T.3 *mf* 66 *p*

T.4 *mf* 53 54

T.5 *pp*

T.6 *mp* 79 311

B.1 s

B.2 50 60 s

B.3 *p* +

B.4 s

B.5 ze-ro 3

B.6 s 2 4 6

C

25

T.1 *f* 3 *p* 7 *f*
c'est im 2 3 4 5 6 7 8

T.2 3
2 4 6
c'est im s

T.3 s 3
c'est im

T.4 5 6 7 *fp*
6 5 4 5 4 3 4 3 2 3 2 1
+

T.5 *p* 2 23 37 47 53 67 97 *f* 3
c'est im sh

T.6 s 3 *mf* 3
c'est im 2 4 6

B.1 *mf* 5 5 7 3
23 37 47 83 127
c'est im

B.2 s 3 *p* *f*
c'est im 907 911 919 907

B.3 *p* *mf* 3
17 19 22 25 30 36 43 52
c'est im

B.4 *p* *fp*
+

B.5 *p* 5 *fp*
8 10 12 14
+

B.6 *pp* *mf* *f*
+ c'est im 1 2 3 4 5 6

D

28

T.1
c'est im po ssi ble
unetache
p

T.2
c'est im po ssi ble

T.3
c'est im-po-ssi - ble
124
qui e xis tent

T.4
125

T.5
122 123
qui e xis tent

T.6
p

T.3
B.1
c'est im-po-ssi - ble
c'est im-po ssi - ble

B.2
c'est im-po-ssi - ble
im-po-ssi -ble
mf
c'est im -po -ssi - ble

B.3
+
unetachesh

B.4
im-po-ssi -ble
c'est im po ssi ble

B.5
c'est im po ssi - ble

B.6
im po ssi ble
mf
c'est im-po-ssi - ble

31

T.1 *p* dans une tache im-po-ssi-ble

T.2 *p* +

T.3 *p* *mf* 127 128 im-po-ssi-ble

T.4 1980 2010 comp-ter

T.5 1980 2010 140

T.6 1980 2010 131

B.1 1980 2010 129

B.2 1980 2010 *p* +

B.3 chauve-sou-ris im-po-ssi-ble

B.4 sh sh

B.5 126

B.6 *p* +

34

T.1 *p* une tache d'en-cre

T.2 *p* *mf*

T.3 *p*

T.4 qui e-xis-tent c'est im-po-ssi-ble une tache d'en-cre

T.5 *f* c'est im-po-ssi-ble

T.6 comp-ter c'est im-po-ssi-ble

B.1 *Eng* 132 im-po-ssi-ble

B.2 im-po-ssi-ble

B.3 *f* une tache c'est im-po-ssi-ble

B.4 135

B.5

B.6 *f* c'est im-po-ssi-ble

Detailed description of the musical score: The score is for guitar, consisting of six treble clef staves (T.1-T.6) and six bass clef staves (B.1-B.6). The music is in 2/4 time. The first system (measures 34-36) features a melody in T.1 and T.2, with accompaniment in T.4, T.5, T.6, B.1, B.2, B.3, and B.4. The second system (measures 37-39) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 40-42) concludes the piece. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Technical markings include triplets, sextuplets, and fingering numbers (3, 5, 6, 7). An 'Eng' marking is present in the B.1 staff.

E

37

T.1 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* 6 c'est im - po - ssi - ble comp-ter

T.2 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* 5 c'est im-po - ssi-ble

T.3 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 6 c'est im - po-ssi - ble

T.4 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ *f* une tache d'en - cre

T.5 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 3 trois mi - llions

T.6 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 3 dans une tache im po ssi ble

B.1 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 6 *f* c'est im - po-ssi - ble une tache d'en - cre

B.2 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ sh 6 im-po-ssi - ble

B.3 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 3 dans une tache im-po-ssi - ble

B.4 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 3 dans une tache sh 6 c'est im-po-ssi ble s

B.5 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 3 150 5 qui e-xis - tent

B.6 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ 5 qui e-xis - tent

T.1 *mf* *p*
 T.2 *mf* *p*
 T.3 *mf* *p*
 T.4 *mf* *p*
 T.5 2666 chauve-sou-ris qui e-xis tent
 T.6 2666 qui e-xis-tent
 B.1 2666
 B.2 2666 chauve sou ris qui e xis tent
 B.3 qui e-xis-tent qui e xis tent
 B.4 c'est im po - ssi ble
 B.5 *f* 6 c'est im po ssi - ble
 B.6 5 c'est im po - ssi ble

41 **F**

T.1 *c'est im po - ssi ble* *une tache d'en - cre* *u - - - - -*

T.2 *c'est im-po ssi - ble* *c'est im - po ssi ble*

T.3 *c'est im-po-ssi - ble* *qui e xis tent*

T.4 *c'est im-po-ssi - ble* *une tache* *u - - - - -*

T.5 *comp ter une tache* *comp ter* *c'est im po-ssi - ble* *u - - - - -*

T.6 *c'est im-po ssi - ble* *u - - - - -*

B.1 *c'est im po - ssi ble* *une tache* *qui e xis-tent*

B.2 *+* *c'est im po-ssi - ble*

B.3 *+* *c'est im - po - ssi - ble*

B.4 *+* *c'est im po-ssi - ble*

B.5 *+* *c'est im-po ssi - ble*

B.6 *+* *u - - - - -*

44 *très ouvert* *f*

T.1 *a*

T.2 *p* *f*
im - po - ssi - ble de comp - ter qui e - xis - tent dans une tache

T.3 *p* *f*
im - po - ssi - ble de comp - ter qui e - xis - tent dans une tache

T.4 *très ouvert* *f*
a

T.5 *très ouvert* *f*
a

T.6 *très ouvert* *f*
a

B.1 *mp*
im - po - ssi - ble

B.2 *p* *f*
im po ssi ble de comp - ter dans une tache qui e - xis - tent dans une tache

B.3 *p* *f*
im po ssi ble de comp - ter dans une tache qui e - xis - tent dans une tache

B.4 *p* *f*
im - po - ssi - ble de comp - ter

B.5 *p* *f*
im - po - ssi - ble de comp - ter

B.6 *très ouvert* *f*
a

*) Il est impossible de compter les chauves-souris qui existent dans une tache d'encre

pp

pp

pp

*) As a documentary film narrator, informative, without much expression, serious.

♩=60

A tempo

statique

46

Musical score for six trumpets (T.1-T.6) and six trombones (B.1-B.6) in 5/4 time. The score is divided into three measures. T.1-T.5 are mostly silent. T.6, B.1, B.2, B.3, B.4, B.5, and B.6 have various musical notations including dynamics (*pp*, *f*, *p*), slurs, and accents.

Trumpets (T.1-T.6): T.1-T.5 are mostly silent. T.6 has a *p* dynamic starting in the second measure.

Trombones (B.1-B.6): B.1 has a *pp* dynamic. B.2, B.3, B.4, and B.5 have *f* dynamics. B.6 has a *p* dynamic. Various slurs and accents are present across the parts.

H

(LA

PAR

49

T.1
T.2
T.3
T.4
T.5
T.6
B.1
B.2
B.3
B.4
B.5
B.6

L
L
L
L
L
L
L
L
L
L
L
L

p(*)
a
p(*)
rr
a - r
p(*)
a
rr
rr
rr

*) A sound "without vowel", like boca chiusa but with the lips not completely closed.

53

T.1 *pp* ai *mp*

T.2 *pp* f(*) *mp*

T.3 *pp* ai *mp*

T.4 *pp* f(*) *mp*

T.5 *pp* ai *mp*

T.6 *pp* f(*) *mp*

B.1 *pp* f(*) *mp*

B.2 *pp* ai *p* +

B.3 +

B.4 +

B.5 +

B.6 *p* +

*) A sound "without vowel", like boca chiusa but with the lips not completely closed.

18

56

I

T.1
ig ni

T.2
i(n) i n

T.3
i(n) s(*) ni

T.4
n g n

T.5
n

T.6
i(n) sssss(*) i

B.1
in ig n

B.2
n s(*) n

B.3
+

B.4
+

B.5
+

B.6
+

*) A sound "without vowel", like boca chiusa but with the lips not completely closed.

J

60 *mp* *pp*

T.1 *mp* *pp* fian s de

T.2 *mp* *pp* fia - - - n de

T.3 *mp* *pp* fian s d(*)

T.4 *mp* *pp* fia - - - n d(*)

T.5 *mp* *pp* fia d(*)

T.6 *mp* *pp* *p* fia s(*)

B.1 *mp* *pp* *p* fia - - - n s(*)

B.2 *mp* *pp* *p* ance se

B.3 *p* se

B.4 *p* se

B.5 *pp* ance

B.6 *p* ance

- - VOILE

IN - - - A - - - - - PER - - - - -

20

64

The musical score consists of 12 staves, labeled T.1 through B.6. Each staff contains a vocal line with lyrics and dynamic markings. The lyrics are: T.1: n a er; T.2: n a rr; T.3: n a p(*); T.4: n p(*); T.5: n p(*); T.6: l a er; B.1: l a er; B.2: voi a er; B.3: voi a er; B.4: voi a er; B.5: v(*) n a p(*); B.6: v(*) n a p(*). Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*, with crescendo and decrescendo hairpins. The score is in 3/4 time and includes a rehearsal mark at measure 64.

*) A sound "without vowel", like boca chiusa but with the lips not completely closed.

68

T.1 *f* *pp*
çue

T.2 *f* *pp*
çue

T.3 *f* *p*
çue

T.4 *f* *p*
çue

T.5 *fp*
çue

T.6 *f* *p*
çue

B.1 *fp*
çue

B.2 *f* *p*
çue

B.3 *f* *p*
çue

B.4 *fp*
çue

B.5 *f* *pp*
çue

B.6 *f* *pp*
çue

Detailed description: This is a page of a musical score for 12 voices, labeled T.1 through T.6 and B.1 through B.6. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *fp* (fortissimo piano). Each voice part begins with a 'çue' (cue) mark. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a variety of note values and rests. The page number '68' is written at the top left, and the page number '21' is in the top right corner.

22 **L**

72 *mf* 5> *p*

T.1 Tu é - car - - - - - tes

T.2 *mf* *p*
tes les draps

T.3 *mf* 5> *p*
de pa-pier

T.4 *p*
a

T.5 *p*
e

T.6 *mf* 3
c'est

B.1 *p* 3
tu é - car - tes les draps de pa-pier

B.2

B.3 * *mf* you push away the sheets of paper

B.4 *p* 3 6
de pa-pier les draps tu é car - tes

B.5 *p* 5 5 3
les draps de pa-pier tu é - car - tes

B.6 *p* 5
tu é - car - tes

*) narrated as in a western or gangster movie, without exaggerate

74

T.1 *p* ui

T.2 *p* e

T.3 *p* i

T.4 *mf* au jourd'hui *p*

T.5 *mf* de se le ver *p*

T.6 *p* in u tile

B.1 *p* c'est in-u tile in-u tile

B.2 *mf* it is use-less to get up to day *p* de se le ver au jourd'hui

B.3 *p* de se

B.4 *p* de se le ver au jourd'hui c'est in u tile

B.5 *p* se le ver au jourd'hui

B.6 *p* in -u-tile

M

76 *mp* *p* *mp*

T.1 mots sûrs

T.2 *mf* *p* *mf* les mots et sûrs comme des

T.3 *mf* a veu - gles

T.4 *mf* *p* les mots

T.5 *mp* *p* *mp* mots sûrs

T.6 *p* les mots

B.1 *p* a veu - gles

B.2 *mf* *p* the words comme des

B.3 *mf* le-ver au-jourd-'hui like bats

B.4 *mf* les draps c'est in-u tile

B.5 *p* *mf* de se le-ver au-jourd 'hui blind and sure

B.6

N

78

T.1 *p* *) *p*

T.2 *p* *) *p*
 chauve - souris

T.3 *p* +

T.4 *p* +

T.5 *mp* dor mentdanstagorgeca ver neuse latêteenbas

T.6 *mp* dor mentdans ta gorge ca verneuse latêteenbas

B.1 *mp* a veu - gles dor mentdanstagorgecaverneuse

B.2 *mp* chauvesou ris dans ta gorgeca ver neuse letêteenbas

B.3 *p* *mp* chauve sou ris dans ta gorgeca ver neuse *) *p* +

B.4 *mp* commedeschauvesou ris ca ver neuse la tête en bas

B.5 *p* *mp* les mots ca ver neuse la tête en bas

B.6 *p* *mp* chauves -sou- ris la tête en bas

*) Breathe whenever you need it, but start again from the last "note" you were singing.

81

T.1

T.2

T.3

T.4

T.5

T.6

B.1

B.2

B.3

B.4

B.5

B.6

p 6
ca ver neuse ca ver neuse

p 6 3
la tête en bas tête en bas

p 3
dans ta gorge

p 5 5
dans ta gorge ca ver neuse dans ta gorge

mf 3 6
les mots a veu gles et sûrs comme des chauves sou

mf 3 6
les mots a veu gles et sûrs comme des chauves sou

mf 3 6
les mots a veu gles et sûrs comme des chauves sou

mf 3 6
les mots a veu gles et sûrs comme des chauves sou

mf 3 6
a veu gles et sûrs comme des chauves sou

mf 3 6
a veu gles et sûrs comme des chauves s

mf 3 3
et sûrs comme des chauves

mf 3 3
et sûrs comme des chauves

*)
+

83

T.1 *p* *3* *6* *3* *6*
 commedeschauve chauvesouris comme deschauve chauve - sou - ris chauvesouris

T.2 *p* *6* *3* *3*
 etsûrs commades chauve chauve - sou - ris chauvesou ris

T.3

T.4 *p* *3* *6* *3*
 ris comme des chauve chauve-sou-ri-s chauvesouris commedes chauve

T.5 ris dor - ment dans ta gorge sh

T.6 ris dor - ment dans ta gorge caverneuse sh

B.1 ris dor - ment dans ta gorge ca-verneuse la têteenbas

B.2 *mf* dor - ment dans ta gorge ca-verneuse latêteenbas

B.3 *mf* dans ta gorge cavemeuse latêteenbas

B.4

B.5 *p* *6* *+*
 commadeschauve sou - ris

B.6 *mf* *3* *5* *6*
 comme deschauve sou - ris dans ta gorge cavemeuse latêteenbas

*) Breathe whenever you need it, but start again from the last "note" you were.

P

**) Breathe inwardly whenever necessary while saying your "line".

85 *pp*

T.1 tu é-car - tes les draps de pa-pier de pa-pier c'est in u-tile in-u - tile de se le-ver sh
 T.2 tu é car - tes les draps de pa-pier de pa pier c'est in u tile in-u - tile de se le ver au jourd'hui
 T.3 tu é - car - tes les draps de pa-pier de pa-pier c'est in u tile in u tile de se le-ver au - jourd'hui
 T.4 les draps de pa-pier de pa-pier c'est in-u tile in u tile de se le-ver au jourd'hui au jourd'hui
 T.5 c'est in u-tile in-u - tile de se le ver au jourd'hui au jourd'hui les
 T.6 de se le ver au jourd'hui au jourd'hui les
 B.1 au-jourd-'hui au jourd'hui
 B.2 tête en bas au jourd'hui
 B.3 tête en bas sh
 B.4
 B.5
 B.6 tête en bas

*)

p

+

87

T.1 *f* *p* *p* *p*
 chauve sou ris dorment dans ta gorge ca-ver-neuse

T.2 *p* *f* *p* *p*
 sh dans ta gorge ca-ver-neuse

T.3 *p* *f* *p* *p*
 sh dans ta gorge

T.4

T.5 *6* *6*
 mots a-veu-gles et sûrs comme des chauve

T.6 *6* *6* *3*
 mots a-veu-gles et sûrs comme des chauve chauve sou ris

B.1 *6* *6* *3* *6*
 les mots a-veu-gles et sûrs comme des chauve chauve-sou ris chauve sou ris dorment

B.2 *6* *6* *3* *6* *3*
 les mots a-veu-gles et sûrs comme des chauve chauve - sou ris chauve sou ris dorment dans ta gorge

B.3 *f* *p* *p*

B.4

B.5

B.6

ca - verneuse la tête en bas tête en bas

ca - verneuse la tête en bas tête en bas tu é - car tes draps

ca verneuse ca verneuse la tête en bas tête en bas tu é - car - tes les draps de pa pier

p ca verneuse ca ver - neuse la tête en bas tête en bas tu é - car - tes les draps de pa pier de pa pier c'est

p ca verneuse la tête en bas tête en bas tu é car - tes les draps de pa - pier de pa pier c'est in u tile

tête en bas tu é car - tes les draps de pa - pier de pa pier c'est in u tile

p tu é car - tes les draps de pa pier de pa pier c'est

p sh de pa pier de pa pier c'est

f sh in - u - tile de

p sh

B.5

B.6

91 **R**

The score consists of six vocal parts, T.1 through T.6 and B.1 through B.6. The first part of the score (measures 1-4) features a vocal exercise where each voice part sustains a note, with a dynamic marking of *p* and a performance instruction: "* Transform gradually the consonant sound ('sh') into the whistle, and vice versa".

The second part of the score (measures 5-12) contains the main lyrics. The lyrics are: "in-u tile de se lever aujour'hui aujour'hui les mots a - veu - gles et sûrs comme des chauve sou ris sou chauve". The lyrics are distributed across the voices as follows:

- T.1: sh
- T.2: sh
- T.3: sh
- T.4: sh
- T.5: in-u tile
- T.6: in-u tile de se lever aujour'hui
- B.1: in-u tile in - u - tile de se lever aujour'hui aujour'hui les
- B.2: in-u tile in - u - tile de se lever aujour'hui aujour'hui les mots a - veu - gles et sûrs comme des
- B.3: se lever aujour'hui aujour'hui les mots a - veu - gles et sûrs comme chauve chauve - sou - ris chauve - souris dorment
- B.4: se le - ver aujour'hui aujour'hui les mots a - veu - gles et sûrs comme chauve sou - ris chauve - sou ris dorment
- B.5: aujour'hui aujour'hui les mots a - veu gles et sûrs comme des chauve chauve sou ris chauve - sou ris
- B.6: les mots a veu - gles et sûrs comme chauve chauve sou ris sou chauve

Performance instructions include dynamic markings (*p*) and articulation marks (accents, slurs, and breath marks) throughout the score.

T.1 (whistle) *f* *p* $\frac{3}{4}$
 T.2 (whistle) *f* *p* $\frac{3}{4}$
 T.3 (whistle) *f* *p* $\frac{3}{4}$
 T.4 *f* *p* $\frac{3}{4}$
 T.5 *f* *p* $\frac{3}{4}$
 T.6 *f* *p* $\frac{3}{4}$
 B.1 *p* $\frac{3}{4}$ tu é-car - tes les draps de pa-pier de papier c'est
 B.2 *p* $\frac{3}{4}$ tu é-car - tes les draps de papier de papier c'est in-u-
 B.3 dans ta gorge ca ver neuse ca-verneuse la tête en bas tu é - car - tes les draps de pa-pier de papier c'est in-u-
 B.4 danstagorge ca ver neuse ca ver-neuse la tête en bas tête en bas tu é-car - tes les draps de papier de papier c'est
 B.5 dorment danstagorge ca verneuse ca-verneuse la tête en bas tête en bas
 B.6 ris dorment dans ta gorge ca ver neuse caverneuse la tête en bas

95

T.1 *p* 6 3 6 6 6 3 3
de se le - ver au jourd'hui au jourd'hui les mots a veu - gles et sûrs comme des chauvechauesou - ris chauve - sou ris

T.2 *p* 6 6 6 3 6
au - jourd'hui les mots a - veu gles et sûrs comme des chauves chauve sou - ris chauvesou ris dorment

T.3 *p* 6 3 3 3
et sûrs commedes chauve chauve sou ris chauve sou ris dorment dans ta

T.4 *f* *p* 3
sh dans ta gorge

T.5 *f* *p*

T.6 *f* *p*

B.1 6 6
in u tile in - u tile de se le ver

B.2 6 3
tile de se le ver au - jourd 'hui

B.3 6 3
in - u - tile de se le - ver

B.4

B.5 *p*

B.6 *p*

T.1

T.2
dans tagorge ca verneuse ca verneuse la têteen bas têteen bas

T.3
gorge ca verneuse ca - verneuse la têteenbas têteenbas tu é - car - teslesdraps de pa-pierde pa pier c'est in u tile

T.4
ca verneuse caverneuse la têteenbas têteenbas tu é-car - tes lesdraps de papier de papier c'estin-u tile in-u

T.5
tu é - car teslesdraps de papier de papierc'est in u tile in-u tile de

B.1
sh (whistle)

B.2
sh (whistle)

B.3
sh (whistle)

B.4
sh

B.5
sh

B.6
sh

T.1
sh

T.2
sh

T.3
in -u -tile de se lever aujourd'hui
sh

T.4
tile de se le ver au jour'd'hui au jour'd'hui les mots a - veu gles et sûrs

T.5
se lever au jour'd'hui au jour'd'hui les mots a veugles et sûrs comme des chauves chauve sou ris chauve souris dorment

T.6
au - jour'd'hui au jour'd'hui les mots a veu - gles et sûrs commedes chauve chauvesou ris chauvesou ris dorment dansta

B.1
commedes chauve chauvesou ris chauvesouris dorment danstagerge

B.2
gorge caverneuse

B.4
sh

B.5
sh

101 *f* *p*

T.1 *f* *p*

T.2 *f* *p*

T.3 *f* *p*

T.4

T.5 *3*
dans ta gorge

T.6 *3* *6* *6*
gorge ca verneuse ca verneuse la tête en bas tête en bas

B.1 *6* *6* *3* *6*
ca verneuse caverneuse la tête en bas tête en bas tu é-car - tes les draps de pa pier de pa pier c'est in u tile in - u -

B.2 *6* *6* *3* *6*
ca - verneuse la tête en bas tête en bas tu é - car - tes les draps de pa pier de pa pier c'est in - u - tile in - u - tile de

B.3 *p* *6*
les draps de pa - pier de pa pier c'est in - u - tile in - u - tile de se le - ver

B.4 *f* *p* *p* *6*
se le ver au jourd

B.5 *f* *p*

B.6

3/4

The score consists of ten staves. Staves T.1, T.2, and T.3 are for Tenors 1, 2, and 3, respectively, each with a vocal line and the syllable 'sh'. Staves T.4 and T.5 are for Tenors 4 and 5, also with 'sh' syllables. Staves T.6 and B.1 are for Tenor 6 and Bass 1, with 'sh' syllables. Staves B.2 through B.6 are for Basses 2 through 6, with lyrics. The lyrics are: 'se lever aujourd'hui aujourd'hui les mots a veu - gles et sûrs comme des chauve chauve sou ris chauve sou ris dorment dans ta gorge caverneuse'. The score includes dynamic markings *p* and *f*, slurs, and accents. The time signature is 4/4.

p

p

p

p *f* *p*

sh

p *f* *p*

sh

p *f* *p*

sh

p *f* *p*

sh

p *f* *p*

sh

gorge ca-verneuse ca verneuse la tête en bas tête en bas

ca ver-neuse ca ver neusela tête en bas tête en bas les mots a veu - gleset sûrs comme des chauve chauve sou ris chauvesou

ca-verneuse la tête en bas tête en bas les mots a veugles et sûrs comme des chauve chauve sou ris chauvesou ris

p

la tête en bas tête en bas les mots a veugles et sûrs comme des chauve chauve sou ris chauvesou ris dorment

T.1	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
T.2	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
T.3	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
T.4	<i>mp</i>	<i>fp</i>	
T.5	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
T.6	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
B.1	<i>mp</i>	<i>fp</i>	<i>f</i>
B.2		(lento e pausato) <i>p</i>	tous les jours elle est sur le mur, dans les égratignures du stuc
B.3		(lento e pausato) <i>p</i>	La parfaite insignifiance se dévoile inaperçue, discrète et modestement
B.4	(de manière similaire)	<i>p</i>	c'est inutile, inutile de se lever aujourd'hui, aujourd'hui, les mots aveugles, et sûrs comme des ris chauves, chauve-souris, chauve-souris
B.5	(de manière similaire)	<i>p</i>	Tu écarter les draps de papier, de papier, c'est inutile, inutile de se lever aujourd'hui, aujourd'hui
B.6	(de manière similaire)	<i>p</i>	les mots aveugles, et sûrs comme des chauves, chauve-souris, chauve-souris, dorment dans ta gorge caverneuse, caverneuse, la tête en bas, tête en bas

V

40

111 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p* ;

T.1 in - sig - ni - fiance

T.2 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

T.2 in - sig - ni - fiance

T.3 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

T.3 in - sig - ni - fiance

T.4 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

T.4 in - sig - ni - fiance

T.5 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

T.5 in - sig - ni - fiance

T.6 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

T.6 in - sig - ni - fiance

B.1 *mf* < > < > < > < > < > *f* ————— *p*

B.1 in - sig - ni - fiance

B.2 *p* < > < > < > < > < > +

B.3

B.4

B.5

B.6

115 *mf* *p* *mf*

T.1 se de - voile in - a - per -

T.2 *p* *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

T.3 *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

T.4 *p* *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

T.5 *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

T.6 *p* *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

B.1 *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

B.2 *p* *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

B.3 *mf* se de - voile in - a - per -

B.4 *mf* se de - voile in - a - per -

B.5 *p* *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

B.6 *mf* *p* *mf* se de - voile in - a - per -

42 **X** $\text{♩} = 40$

120 *f* *p*

T.1 *f* *p* se dévoile inaperçue

T.2 *f* *p* discrète et modestement, tous les jours elle est sur le mur, dans les égratignures du stuc

T.3 *f* *p*

T.4 *f* *p* Il est impossible de compter les chauve-souris qui existent dans une tache d'encre

T.5 *f* *p* La parfaite insignifiance

T.6 *f* *p* discrète et modestement, tous les jours elle est sur le mur, dans les égratignures du stuc Dans les égratignures du stuc

B.1 *f* *p* discrète et modestement

B.2 *f* *p* tous les jours elle est sur le mur, discrète et modestement, dans les égratignures du stuc

B.3 *f* *p* tous les jours

B.4 *f* *p* dans les égratignures du stuc tous les jours elle est sur le mur, discrète et modestement,

B.5 *f* *p* La parfaite insignifiance, se dévoile inaperçue, discrète et modestement

B.6 *f* *p* La perfect insignifiance sur le mur, dans les égratignures du stuc