



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

**UÑUMCHE Y ECOS:
INFLUENCIA DE LAS CORRIENTES LITERARIAS DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN LA MUSICA VOCAL
DE ARTE OCCIDENTAL**

FERNANDO JULIO R.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES MENCIÓN
COMPOSICION MUSICAL

PROFESOR GUÍA
EDUARDO CÁCERES

SANTIAGO DE CHILE
MAYO 2013

TABLA DE CONTENIDOS

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	6
---------------------------	---

CAPÍTULO 1 LA MÚSICA VOCAL OCCIDENTAL DESDE EL CANTO GREGORIANO HASTA FINES DEL SIGLO XIX

1.1. Introducción.....	9
1.2. El Canto de matriz gregoriana.....	9
1.3. La voz desde la opera hasta el lied romántico.....	12
1.4. Clement Janequin y las nuevas sonoridades vocales: ¿o los nuevos textos?.....	13
1.4.1. <i>Le Chant des Oiseaux</i>	13
1.4.2. <i>La Bataille</i>	16
1.5. La Onomatopeya.....	19
1.5.1. Tipos de onomatopeyas.....	22
1.5.1.1. Modelo de Hinton, Nichols y Ohala.....	22
1.5.1.2. Modelo de Stephen Ulmann.....	23
1.6. Conclusión.....	24

CAPÍTULO 2 EL NUEVO TEXTO POÉTICO-LITERARIO Y SU EXPLORACIÓN SONORA

2.1. Introducción.....	27
2.2. Retrospectiva de las figuras literarias clásicas.....	28
2.2.1. Tautogramas.....	28
2.2.2. Aliteración.....	29
2.2.3. Anáfora.....	30
2.2.4. Jitanjáforas.....	30

2.3. El desarrollo de la Poesía sonora y fonética.....	32
2.3.1. Futurismo.....	32
2.3.2 Dadaísmo.....	35
2.3.3. Merz.....	36
2.3.4. Surrealismo.....	38
2.3.5 Letrismo.....	39
2.4. Conclusión.....	41

CAPÍTULO 3 RELACIÓN TEXTO-MÚSICA EN OBRAS VOCALES DE MITADES DEL SIGLO XX

3.1. Introducción.....	44
3.2. <i>La Sequenza 3</i> de Luciano Berio.....	45
3.2.1. Antecedentes.....	45
3.2.2. Análisis.....	46
3.3. <i>Stimmung</i> de Karlheinz Stockhausen.....	52
3.3.1. Antecedentes.....	52
3.3.2. Análisis.....	53
CONCLUSIÓN FINAL.....	58

SEGUNDA PARTE

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	62
4.1. <i>Uñümche</i> para coro femenino	
4.1.1. Aspectos de la obra relacionados con la investigación.....	64
4.1.2. Lorenzo Aillapán: <i>Uñümche</i>	65
4.1.3. Elección de texto y material sonoro: Onomatopeyas.....	68
4.1.4. Aspectos relacionados con la instrumentación y dedicatoria.....	71
4.1.5. Aspectos relacionados con la técnica musical	
4.1.5.1. Forma.....	73
4.1.5.2. Armonía.....	77
4.1.6. Análisis de cada división	
4.1.6.1. Introducción.....	80
4.1.6.2. Parte A (El pájaro reloj).....	82
4.1.6.3. Nexo 1 (comentando onomatopeya de pájaro reloj).....	90
4.1.6.4. Parte B (La Tórtola).....	92
4.1.6.5. Nexo 2 (comentando onomatopeya de la tórtola).....	101
4.1.6.6. Parte C (Las Bandurrias).....	104
4.1.6.7. Nexo 3 (comentando onomatopeya de las Bandurrias).....	114
4.1.6.8. Parte D (La lechuza Blanca).....	117
4.1.6.9. Coda.....	123

4.2. <i>Ecos</i> para soprano, piano y dos percusionistas	
4.2.1. Aspectos de la obra relacionados con la investigación.....	132
4.2.2. Aspectos relacionados con el texto: el material musical.....	132
4.2.2.1. Consonantes que pueden mantener el sonido realizando un tono.....	133
4.2.2.2. Consonantes que pueden mantener el sonido realizando solo ruido.....	133
4.2.2.3. Consonantes que no pueden mantener el sonido.....	134
4.2.3. Elección del texto o material musical.....	135
4.2.4. Aspectos relacionados con la instrumentación y otros contexto.	136
4.2.5. Aspectos relacionados con la técnica musical	
4.2.5.1. Forma.....	137
4.2.5.2. Armonía.....	139
4.2.6. Análisis de cada división	
4.2.6.1. Parte A.....	140
4.2.6.2. Parte B.....	149
4.2.6.3. Parte C.....	156
4.2.6.4. Parte D.....	161
4.2.6.5. Parte E.....	164
4.2.6.6. Coda.....	166
5. PARTITURAS DE OBRAS	
5.1. <i>Uñümche</i> para Coro Femenino.....	170
5.2. <i>Ecos</i> para Soprano, piano y dos percusionistas.....	195
BIBLIOGRAFÍA.....	213

INTRODUCCIÓN GENERAL

Desde los comienzos de mi trabajo como compositor me ha llamado profundamente la atención la voz humana y sus múltiples posibilidades sonoras. Recuerdo en forma especial obras como el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, *Sequenza 3* de Luciano Berio, *Nuevas Aventuras* de György Ligeti, o *Stimmung* de Karheinz Stockhausen. En estas obras de tan diversos compositores encontré siempre nuevos horizontes para la voz lo cual involucraba muchas veces problemáticas en relación al timbre y sobre todo en la utilización del texto.

La presente tesis pretende dar cuenta como, en la música vocal occidental de arte¹, el tipo de texto empleado por el compositor condiciona aspectos relacionados con la utilización de la voz y la estructura formal de la obra musical. Comenzaremos con una mirada retrospectiva observando la voz en la antigüedad en donde los textos utilizados eran más bien narrativos y poéticos. Luego observaremos como las corrientes literarias de la primera mitad del siglo XX fueron produciendo textos en donde música y palabra logran cada vez más acercamientos desde el punto de vista sonoro además de otras problemáticas relativas a la forma y el significado. Finalmente analizando algunas obras vocales paradigmáticas de la segunda mitad del siglo XX podremos comprobar como los compositores trabajaron con esta herencia literaria dando solución a sus distintas problemáticas.

Las distintas problemáticas, dudas y conclusiones obtenidas y expuestas en la primera parte de esta tesis serán abordadas e interpeladas en las dos

¹ Se hace necesario acotar el tipo de música a la cual se aludirá en el presente trabajo ya que no es posible asumir problemáticas de otras músicas tales como la oriental, aborigen, etc.

obras compuestas en el periodo de mis estudios de Magíster: *Ecos* para soprano, piano y dos percusionistas; y *Uñümche* para Coro Femenino. Ambas obras vienen acompañadas con un análisis musical que explicitará el vínculo con la investigación además de explicar algunos aspectos generales de mi estética como compositor.

CAPÍTULO 1
LA MÚSICA VOCAL OCCIDENTAL DESDE EL CANTO GREGORIANO HASTA
FINES DEL SIGLO XIX

1.1 Introducción

La voz como instrumento musical posee un origen recóndito del cual lamentablemente no tenemos registros sonoros y que es difícil de precisar a través de escritos e imágenes. La etnomusicología dentro de su intención de buscar los orígenes de la voz ha obtenido como uno de los más antiguos referentes a la música practicada por los griegos la cual se ha convertido para muchos en el origen de nuestra música occidental. Los griegos fueron los primeros en teorizar acerca del sonido, su organización, su *ethos*², etc. La noción actual de canto que cualquier persona posee tiene arquetipos estéticos que manifiestan un denominador común entre los distintos repertorios como los cantos gregorianos, los madrigales de Monteverdi, los motetes y *chansons* renacentistas, los corales Bachianos, las esplendorosas arias de la ópera e incluso en los clásicos boleros de Armando Manzanero.

En el presente capítulo haremos un recorrido por algunos de los géneros musicales vocales más representativos intentando encontrar generalidades tanto en el plano vocal como en el literario.

1.2 El canto de matriz gregoriana

La voz como instrumento, desde un punto de vista acústico, presenta la característica de producir sonido a través de la vibración del aire sobre las

² La doctrina griega del *ethos* sugiere el cómo afecta la música en los distintos momentos del hombre desde los cultos, la fiestas y hasta las guerras.

cuerdas vocales siendo similar a una zampoña, flauta, etc. Un punto de partida consensuado e histórico en donde se tiene registro escrito de la utilización de éste instrumento aerófono³ es en el canto gregoriano que surgió como recopilación de los cantos religiosos utilizados en los oficios y misas de toda Europa alrededor de los siglos IX y X. Este canto religioso monódico tuvo un gran desarrollo durante la edad media convirtiéndose posteriormente en el referente por excelencia de la polifonía de fines de la edad media y el renacimiento.

Si bien es cierto, la monodia gregoriana presentó un desarrollo desde el punto de vista melódico, hubo otros elementos musicales como el ritmo, la forma y el timbre que no tuvieron grandes cambios. Esto se debe a que el canto gregoriano, como canto religioso, estaba concebido como una oración siendo lo más importante el contenido del texto por sobre la música. San Agustín en una de sus confesiones nos muestra esta relación jerárquica en donde la voz y su valor estético está subordinada al significado del texto:

“...sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto⁴.”

De esta manera el canto gregoriano se relacionaba totalmente con la palabra la cual es mayoritariamente silábica apoyándose enormemente en los fonemas vocálicos dejando los fonemas consonánticos sólo como articuladores.

³ SACHS-HORNBOSTEL. 1914. Zeitschrift für Musik. Alemania. (46): 553–590. Esta clasificación de Enrich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs es determinada por el elemento vibrante que produce el sonido. Se podría profundizar más en la clasificación pero sin duda ésta posee fines más bien argumentativos ya que en la práctica los autores no clasificaron la voz dentro de su sistema.

⁴ SAN AGUSTIN. 387. Confesiones X. Madrid. Gredos. Traducido por Alfredo Encuentra Ortega.

En los siguientes ejemplos figuras 1 y 2 encontramos dos fragmentos musicales con más de 500 años de diferencia en donde más allá de las claras diferencias en el plano rítmico podemos apreciar que la utilización de la voz es la misma, concentrándose en una cuidada y equilibrada trayectoria y una total predilección por la emisión de vocales lo cual genera una melodía suave característica de los instrumentos de viento.



Figura 1. Fragmento del *Kyrie* para el tiempo de pascua. Este fragmento se encuentra compilado en el *Liber Usualis*⁵



Figura 2. Fragmento de la soprano del *Kyrie* de la Misa para el Papa Marcello compuesta por Palestrina.

⁵ El *Liber Usualis* es uno de los grandes compilados de cantos gregorianos tanto del oficio religioso como de las misas. Posee explicaciones de cómo leer la notación cuadrada siendo editado por primera vez en 1896.

1.3 El desarrollo técnico de la voz desde la ópera hasta el lied romántico

Como todo arte y/u oficio el ser humano va constantemente evolucionando ampliando los límites de lo aceptable y permitido. Lo que antiguamente era lo natural y lo normal poco a poco va cambiando siendo esta una de las reglas naturales fundamentales de la cultura: un dinamismo constante encontrando soluciones a las distintas problemáticas que el arte se impone.

Desde el 1600 se empezó a gestar un género musical que impactaría enormemente en el desarrollo del canto: la ópera. Este género que fusiona la música y el teatro también incorpora la figura del cantante o solista, personaje con condiciones vocales sobresalientes, al que se le exige cierto desplante escénico además de una serie de virtuosismos vocales relacionados con la potencia, duración, expresividad, ámbito y agilidad. Un buen ejemplo de los dos últimos tipos de virtuosismos vocales aparece en el aria de la Reina de la noche, opera de Wolfgang Amadeus Mozart en donde la soprano llega hasta la compleja nota fa sobre agudo además de una posterior zona de gran agilidad en arpeggios.



Figura 3. Fragmento de la Reina de la Noche, Wolfgang Amadeus Mozart.

1.4 Clement Janequin⁶ y las nuevas sonoridades vocales: ¿o los nuevos textos?

El canto trovadoresco que se desarrolló paralelamente al canto gregoriano y que evolucionó posteriormente en la *chanson* francesa y el madrigal italiano tuvo muchos aspectos timbrísticos parecidos al canto gregoriano aunque un desarrollo posterior bastante distinto. Encontramos algunos ejemplos en donde al vincularse las canciones a temáticas más seculares relacionadas con la naturaleza y el acontecer de la época aparecen novedosas experimentaciones. En algunas *chansons* de Janequin podemos apreciar sonoridades de la naturaleza realizadas con la voz humana a modo de onomatopeyas. Con esta experiencia se vio aumentada inconscientemente las posibilidades timbrísticas de la voz como aerófono ya que muchas veces las onomatopeyas contenían mayor uso de fonemas consonánticos por sobre los vocálicos. Esto se puede apreciar en dos obras paradigmáticas de Janequin: *Le chant des oiseaux* (El Canto de los Pájaros) y *La Bataille* (La Batalla). En cada una de ellas iré analizando las distintas sonoridades empleadas.

1.4.1 *Le Chant des Oiseaux*

En esta obra abundan las onomatopeyas de pájaros las cuales aparecen polifónicamente creando distintas atmósferas sonoras. La obra posee forma rondó teniendo cada estrofa una sonoridad onomatopéyica distinta la cual es explicitada mediante constantes repeticiones dejando en la mayoría de las veces situaciones armónicas estáticas. Este procedimiento ayuda a reforzar las características rítmicas y fonéticas de las onomatopeyas enriqueciéndolas con

⁶ (1485-1558) compositor francés del renacimiento.

procedimientos de fragmentación y combinación. En los siguientes ejemplos podremos hacernos una idea de la riqueza sonora que presenta la obra además de los distintos textos utilizados en relación a las distintas onomatopeyas. También apreciaremos la evolución del contenido onomatopéyico que va desde el sonido más dulce (onomatopeyas vocálicas) hasta sonidos más cercanos al ruido (onomatopeyas consonánticas)

32

ra-ri-ron, fa-ri - ra-ri - ron, fe-re-ly io - ly, io - ly, io-ly, io - ly, io-ly, Et

fa-ri - ra-ri-ron, fe-re-ly io - ly, io - ly, fe-re-ly io - ly, io - ly, fe-re-ly io-ly, io - ly, fe-re-ly io-ly, io-

fa - ri - ra-ri - ron, fe-re - ly io - ly, io - ly, fe-re-ly io-ly, io-ly, fe-re-ly io-ly, io-ly,

io - ly, io - ly, fe-re-ly io - ly, io-

Figura 4. Primera estrofa, texto onomatopéyico: Ferely ioly

En esta estrofa se aprecian onomatopeyas parecidas a palabras ya que poseen gran presencia vocal teniendo las consonantes sólo la función de articular.

70

y,thouy, thou - y,thou - y,chouy, Toi que di tu que di tu
 chou - ty, thouy,thou - y, chou - ty,thouy,thou - y, tu di tu di Le pe-tit san-son-net Le pe-
 chou - ty,thouy, thouy, chou - ty,thouy,thouy,thou - y, tu di que di tu que di tu
 tu ty, que di tu tu di tu di que di tu que di tu Le pe - tit san-son -

Figura 5. Segunda estrofa, texto onomatopéyico: Thouy chouy Toi que di tu

En esta ocasión aparecen fonemas consonánticos como las “ch” la cual posee gran presencia al ser repartida por las voces superiores. El resto del texto posee características parecidas a las de la primera estrofa, es decir gran presencia de vocales.

117

oy, ty, oy, ty oy,ty,oy, ty trr, tu, huit, huit,
 tu, qui-la-ra, qui-la - ra,
 ra, qui-la-ra, qui-la-ra, qui-la - ra, qui-la-ra, qui-la-ra, ty-cun, ty-cun, ty-cun, ty-cun, ty - cun,
 tu, tar, tu, quio, tar, quio,tar, quio, tar, qui-la-ra, qui-la-ra,

133

tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, trr, oy, ty, oy, ty trr, tur-ry, tur-ry, qrr tu-ri, tu-ri, tu-ri, ti-cun, ti-cun, fe-re-li fi ti trr, oy, ty, oy, ty trr, tu-ri, tu-ri, vrr, ri, tu-ri, qui-bi, qui-bi, qui-bi, qui-la-ra, fir, tar, tar, tar, tar, trr, tu-ri, tu-ri, qrr, qui-cy, huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar, trr, tur-ry, tur-ry, qrr qui-bi, qui-bi

Figura 6. Tercera estrofa, texto onomatopéyico: Frian, frian, frian; ticun, ticun, ticun; Tar, tar, tar, tu; Tu, tu, tu; coqui, coqui, coqui; quilara, quilara, ferely, fy, fy; Oy ty, oy ty; fi, ti, fi, ti; quio tar, quio tar; huit, huit; teo, teo ,teo; fouquet, fouquet; Trr; Frr; Qrr; Vrr.

En esta ocasión podemos apreciar una gran cantidad de distintas onomatopeyas en cada voz lo cual aumenta la polifonía timbrística debido a las distintas consonantes empleadas. La segunda parte del ejemplo posee la particularidad de tener la “rr” utilizada como consonante vibrante la cual es articulada por otras consonantes como la “t”, “f”, “q” y “v”.

1.4.2 La Bataille

En esta obra encontramos onomatopeyas que emulan sonidos de la guerra. La obra posee formalmente dos partes. En la primera se narran los preparativos y las motivaciones de la guerra. En la segunda aparece la guerra misma con sus distintas facetas y sonoridades: armas, soldados, explosiones, etc. Nos concentraremos específicamente en la segunda parte debido a su alto valor fonético.

238

fan fre-re-le-le-lan fan fey - ne, fan, fan, fan fey - ne, fre-re-le-le-lan fan fey - ne, fre-re-le-le-lan fan fre-re-le-le-lan fan fey - ne, fan, fre-re-le-le-lan fan fey - - ne, fre-re-le-le-lan fan fey - ne, fan, fre-re-le-le-lan fan fey - - ne,

Figura 7. Segunda parte, texto onomatopéyico: frerelelan fan feyne

En esta ocasión apreciamos onomatopeyas que nos emulan las trompetas que dialogan avisando el comienzo de la batalla. La sonoridad se concentra en la “f” combinándose con consonantes vibrantes (r) y vocales (a y e).

300

pa - ti - pa - toc, von, von, pa - ti - pa - toc, von, von, pa - ti - pa - toc, von, von, pa - ti - pa - von, von, von, pa - ti - pa - toc, von, pa - ti - pa - toc, von, pa - ti - pa - toc, pa - ti - pa - toc, von, von, pa - ti - pa - toc, von, von, pa - von, pa - ti - pa - toc, pa - ti - pa -

Figura 8. Segunda parte, texto onomatopéyico: patipatoc, von

406

zin, zin,

me! Choc choc choc pa - ti - pa - tac, choc choc pa - ti - pa - tac, choc choc pa - ti - pa - tac,

fui - te, Ilz mos-trent les tal - lons! Cou - ra - ge com - pai - gnons! Don - nez, des ho - ri -

Choc choc choc pa - ti - pa - tac, choc choc pa - ti - pa - tac, choc choc pa - ti - pa - tac, Cou -

Figura 9. Segunda parte texto onomatopéyico: zin, zin, choc, choc, patipatac,

En estos dos ejemplos apreciamos onomatopeyas de sonidos de guerra. Teniendo gran sonoridad debido a la cantidad de fonemas empleados: “p”, “t”, “v”, “z”, etc. En la figura 8 encontramos una onomatopeya que se repite en estilo contrapuntístico con una gran sensación de *stretto*. En la figura 9 aparecen distintos textos en las voces lo cual produce una textura polifónica compleja teniendo incluso varios momentos en donde cada voz canta un fonema distinto. Por ejemplo el tercer tiempo del compás 407: soprano (zin), alto (choc), tenor (Ilz) y bajo (ti).

1.5 La Onomatopeya

Considerando los anteriores ejemplos de Janequin nos damos cuenta que la onomatopeya presentó la primera posibilidad para modificar la sonoridad del timbre vocal.

¡Trutrif tif tif tif tif ken ken ken ken! Dice el pájaro reloj dando la hora⁷.

Al leer este fragmento del poeta Lorenzo Aillapán⁸ junto con escuchar su recitación acompañados de las distintas onomatopeyas, imaginamos el sonido de los distintos pájaros mientras vuelan por los cielos de los bosques nativos del sur de Chile. Si visitásemos la zona buscando al pájaro reloj nos daríamos cuenta de que su canto es muy distinto a la idea que nos habíamos hecho de la lectura onomatopéyica. ¿Desilusión? Por ningún motivo. Debemos tener clara conciencia de las fronteras del lenguaje escrito y su relación con el lenguaje sonoro.

La onomatopeya consiste en el uso de una palabra, o en ocasiones un grupo de palabras cuya pronunciación imita el sonido de aquello que describe. En este sentido posee un carácter absolutamente sonoro ampliando las fronteras del lenguaje escrito convencional. Las onomatopeyas cotidianamente se usan para referirse a cosas que suenan como animales, instrumentos musicales, golpes, etc descartándose objetos como el papel, el cielo, el sol, etc. La razón por la que la onomatopeya es un hecho mayoritariamente sonoro consiste en:

⁷ AILLAPAN, L. 2005. Veinte Poemas Alados de los Bosques Nativos de Chile. 2a ed. Chile, Delestero Realizadora.

⁸ Lorenzo Aillapán es un poeta Mapuche conocido como el “Uñümche” que quiere decir: hombre pájaro.

- La gran dificultad de escritura que posee ya que la mayoría de los sonidos no son posibles de fijar con las vocales y consonantes de nuestro idioma. Por esta razón su transmisión es más bien oral o de lo contrario siempre es necesario explicarlas para que no pierdan toda su expresividad. Para ejemplificar este punto tomemos como ejemplo una onomatopeya común como el ronroneo del gato que utilizando nuestro idioma español se escribe como *miau*.

En rigor cuando leemos esta onomatopeya tendemos a aumentar la nasalidad de la consonante “m” la cual naturalmente no posee tal característica. También sucede que las restantes vocales se ejecutan unidas una tras otra como realizando una especie de *glissando* evitando la modulación correcta. Ahora bien esto lo hacemos inconscientemente y en ningún momento precisamos el error debido a que más que la pronunciación resultante de la lectura nos interesa imitar el sonido original del ronroneo.

- Las diferentes interpretaciones que hacen, desde un mismo sonido, los distintos idiomas según sus estructuras lingüísticas. Esto produce un problema de consenso ya que un mismo hecho sonoro cotidiano como el ronroneo del gato o el ladrido de un perro es escrito de distintas maneras.

Tomando el ejemplo anterior del ronroneo del gato podemos apreciar cómo se escribe en distintos idiomas:

Español: miau

Inglés: meow

Japonés: nyan

Existen otras onomatopeyas en que su escritura difiere sistemáticamente de un idioma a otro lo cual corrobora su potencialidad oral. Esto plantea la posibilidad que un mismo hecho sonoro sea percibido de distintas formas. A continuación observaremos este hecho a través de dos ejemplos:

- El cantar de los pollitos tradicionalmente en el idioma español se ha escrito como *pío-pío* lo cual ha sido utilizado en numerosas canciones del repertorio infantil. Este mismo canto en el idioma inglés se escribe *tweet*.

- El gruñido del cerdo tradicionalmente en el idioma español se ha escrito como *oink-oink*. En el idioma japonés este hecho se escribe *boo-boo*.

Podemos apreciar en muchos idiomas los orígenes onomatopéyicos de algunas palabras especialmente las que se refieren a verbos debido a la relación acción-sonido. Por ejemplo trinar, chasquear, mugir, aullido, etc. En el caso de sustantivos o adjetivos la relación entre el significado y significante⁹ se aleja notoriamente de toda raíz onomatopéyica. Por ejemplo si pensamos en la palabra perro como significante podemos apreciar que en todos los idiomas latinos dicho significado posee distintas denominaciones las cuales no se parecen en absoluto a la onomatopeya del animal. En la siguiente tabla ejemplificaremos dicha situación utilizando otras palabras:

⁹ Según términos Saussureanos podemos apreciar que un signo posee dos partes constituyentes: el significado (idea) y el significante (imagen sensorial ya sea visual como la escritura o auditiva como sonidos).

Español	Inglés	Francés	japonés	portugués
Perro	Dog	Chien	Inu	Cão
vaca	Cow	Vache	meushi	Vaca
gato	Cat	Chat	Neko	Gato
auto	Car	Automobile	kuruma	automóvel
avión	Plane	Avion	Hikōki	Avião
campana	Bell	Cloche	Kane	Sino

Figura 10. Tabla comparativa de nombres de animales u objetos en distintos idiomas.

1.5.1 Tipos de onomatopeyas

A continuación presentaremos dos de los modelos más importantes en relación a la clasificación de las onomatopeyas: El de Hinton, Nichols y Ohala¹⁰; y el de Stephen Ullmann.

1.5.1.1 Modelo de Hinton, Nichols y Ohala

En este modelo el concepto de onomatopeya es abordado como “simbolismo fónico” clasificándolas según sea las características del significado ya sean animales, emociones, etc. En el caso de los pájaros ésta es denominada “simbolismo fónico imitativo” ya que imitan sonidos de la naturaleza. Este tipo de simbolismo es distinto al “simbolismo fónico corporal” que son los sonidos utilizados para expresar emociones o sonidos físicos tales como exclamaciones, dolor, sorpresa, etc. También encontramos otras categorías como el “simbolismo fónico sinestésico” y el “simbolismo fónico

¹⁰ HINTON, NICHOLS y OHALA. 1994. Sound Symbolism. UK, Cambridge University Press.

convencional” los cuales no abordaremos debido a que involucraría descentrarnos de nuestra investigación.

1.5.1.2 Modelo de Stephen Ullmann

En este modelo las categorías de onomatopeyas se definen según la relación entre el sonido significante sonoro y su significado. Se clasifican en onomatopeyas primarias y secundarias¹¹. En el caso de la onomatopeyas primarias el sonido es “*la imitación del sonido mediante el sonido*” haciendo una equivalencia entre el objeto que debe ser necesariamente sonoro y su significante. Ejemplos de esto encontramos en bang-bang (imitación del sonido al disparar un pistola), tilín tilin (imitación del sonido de una campana) y por supuesto todos los sonidos de la naturaleza en donde encontramos a nuestros pájaros.

En la onomatopeya secundaria, los sonidos evocan un movimiento o alguna cualidad física o moral, generalmente desfavorable y que no posee un sonido de referencia. Por ejemplo cuando decimos “mmm” en sentido ascendente y descendente afirmando cuando algo posee un agradable sabor.

¹¹ ULMANN, S. 1978. Semántica: Introducción a la ciencia del significado. Madrid, Aguilar.

1.6 Conclusión

El universo sonoro posible que tuvo la voz como instrumento musical humano estuvo circunscrito no tan solo a la evolución propia del instrumento sino mayoritariamente a las restricciones fonéticas que daban la mayoría de los textos narrativos utilizados.

Sin duda la voz no logró el desarrollo timbrístico que tuvieron el resto de los instrumentos como las cuerdas, vientos y en especial medida la percusión. La relación texto-timbre la cual pareciera ser de dominios distintos plantea una amalgama indisoluble: mientras el texto sea narrativo la voz tendrá que recitarse o cantarse. En este sentido los ejemplos onomatopéyicos antes expuestos constituyen solo un hecho aislado que está muy lejos de constituir un desarrollo sistemático.

Es necesario precisar que el texto más allá de haber definido la sonoridad de la música vocal antigua también definió la forma musical debido a que posee, más allá de la fonética, una estructura.

Si hacemos una rápida retrospectiva podemos apreciar que los textos ocupados en la antigüedad tales como el cuento, drama, comedia o poesía poseen un enorme carácter descriptivo. Encontramos esta característica en los dramas griegos, los textos religiosos, las comedias de Shakespeare, los poemas de Goethe, etc. Estos textos poseen elementos que van más allá de su significado encontrando muchas veces una relación sonora a través de la rima. Esta rima más allá de embellecer sonoramente cualquier texto tiene la función de colaborar con la estructura total ya que genera expectativas relacionados con la simetría y la proporcionalidad. Las relaciones musicales que explicitaban

este referente formal eran múltiples: cadencias, semicadencias, modulaciones, etc.

Finalmente es importante darnos cuenta como el poco desarrollo de la onomatopeya en la literatura clásica occidental fue dando origen a direcciones literarias en donde se hizo gran hincapié en el contenido semántico proponiendo textos con pocos elementos sonoros. Muy por el contrario los textos poseían un enorme contenido poético y narrativo. Esta situación podríamos deducir produce que el desarrollo timbrístico de la voz, que es uno de los sentidos de esta tesis, haya sido casi nulo hasta el siglo XX.

CAPÍTULO 2

EL NUEVO TEXTO POÉTICO-LITERARIO Y SU EXPLORACIÓN SONORA

2.1 Introducción

El siglo XX fue en su comienzo una época llena de replanteamientos sociales y la creación de nuevos paradigmas en la literatura y por cierto en la música. Todas las artes tuvieron alguna especie de revolución en donde se desdeñó lo antiguo y se experimentó hasta más no poder trastocando los pilares que habían sostenido el arte de los grandes clásicos.

En la poesía y la literatura de comienzos del siglo XX empezarán a introducirse otros paradigmas que irán más allá de la narración y el sentido. Se buscarán nuevos horizontes que darán más realismo al lenguaje a través del sonido. En este aspecto serán fundamentales los trabajos de James Joyce y los distintos movimientos europeos los cuales pretenderán revolucionar el lenguaje desde sus principios más básicos.

Estas nuevas corrientes además de proponer nuevas sonoridades también plantearán nuevas problemáticas relacionadas con el sentido del texto y su estructura ya que se generarán textos en donde lo narrativo y descriptivo dará paso a lo simbólico, lo abstracto y lo sonoro. En el caso de la estructura ésta poseerá algunos cambios que romperán con la clásica simetría utilizando también nuevos parámetros como la espacialidad lo cual también romperá con la clásica disposición vertical descendente de escribir y leer un texto.

2.2 Retrospectiva de las figuras literarias clásicas

Durante el siglo XX el desarrollo y la búsqueda de nuevas sonoridades junto con las distintas experimentaciones de la literatura universal hicieron posible que poco a poco la voz fuera ampliando sus posibilidades de instrumento de viento empezando a vincularse con sonoridades propias de los instrumentos de percusión. En el campo de la literatura los textos fueron cambiando dejando de lado las románticas e ideológicas narraciones dando paso a búsquedas que se relacionan más bien con el sonido del lenguaje y el mundo abstracto. El Poema sonoro que aparece a comienzos del siglo XX presenta de forma explícita un fuerte sentido estético musical teniendo como fundamento el universo sonoro del lenguaje por sobre su semántica. Los antecedentes de esta nueva línea de la poesía podemos encontrarlos en el mundo onomatopéyico pero también encontramos otros ejemplos y figuras retóricas de la tradición como los tautogramas, aliteración, anáfora, jitanjáfora, entre muchas otras.

2.2.1 Tautogramas

Los Tautogramas son textos compuestos por palabras que comienzan con la misma letra. Podemos encontrar ejemplos de ellos en textos muy antiguos como los de Francisco Quevedo (1580-1645) en el fragmento que vemos a continuación:

*Antes alegre andaba; agora apenas
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;
armas a Antardra aumento acobardado;
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas¹²*

2.2.2 Aliteración

La Aliteración es una figura retórica que consiste en la repetición de los mismos sonidos (fonemas) en una misma frase o verso para producir efectos sonoros. Podemos encontrar ejemplos de ellas especialmente en el último verso de este poema de José Zorrilla (1817-1893) en donde al enfatizar la sonoridad de la “r” se refleja la sonoridad del ruido. Este ejemplo sin duda se vincula más estrechamente con la onomatopeya aunque en este caso se usan palabras y no solo fonemas.

*Más grave y majestuosa que el eco del torrente
Que cruza del desierto la inmensa soledad,
Más grande y más solemne que sobre el mar hirviente
El ruido con que rueda la ronca tempestad.¹³*

A esta figura retórica pertenecen también los trabalenguas los cuales son una exacerbación virtuosa de la emisión de ciertas sílabas o palabras lo que produce una reiteración sonora dentro de un contexto narrativo pero que no se relaciona necesariamente con lo onomatopéyico.

¹² QUEVEDO, F. Sonetos. [en línea]. Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [consulta: 22 de agosto 2010].

¹³ ZORRILLA, J. Obras completas de José Zorrilla. [en línea]. Babel Tacobooks. <<http://babel.tacobooks.com/ebooks/ebook%20Jose%20Zorrilla%20Obras%20Completas%20Poesias%20romances%20y%20leyendas.pdf>> [consulta: 01 de septiembre 2010].

2.2.3 Anáfora

La Anáfora es una figura retórica de dicción que consiste en la repetición intencionada de una palabra o grupo de palabras al comienzo de una frase o verso para enfatizar mediante esa repetición. Un gran ejemplo podemos encontrar en el poema infantil del argentino Germán Berdiales (1896-1975) en donde la reiteración de parte de las palabras va reflejando el sentido.

*Tipi tape, tipi tape, tipi tape, tipitón,
tipi tape, zapa, zapa, zapatero remendón.
Tipi tape, todo el día, todo el año tipitón;
tipi tape, macha, macha, machacando en tu rincón.*

*Tipi tape, en tu banqueta, tipi tape, tipitón,
tipitón con tu martillo, macha, macha, machacón¹⁴.*

2.2.4 Jitanjáforas

Las Jitanjáforas son creaciones de textos que juegan con las palabras despojándolas o transformando sus implicaciones semánticas. El término jitanjáfora fue acuñado por el escritor mexicano Alfonso Reyes que lo tomó de unos versos del cubano Mariano Brull (1891-1956). Alfonso Reyes define las jitanjáforas como: "*Creaciones que no se dirigen a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas¹⁵*". El ejemplo clásico de Mariano Brull es el siguiente:

¹⁴ BERDIALES, G. 1945. Las cien mejores poesías humorísticas de la lengua castellana. Buenos Aires, Librería Hachette.

¹⁵ REYES, A. 1930. Las Jitanjáforas. Revista Libra, Buenos Aires.

*Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.*

*Olivea oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófora
ula ulalundre calandra¹⁶.*

También encontramos un maravilloso y clásico ejemplo del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) en donde las Jitanjáforas van mezclando el sentido de las palabras creando, con el transcurrir de la lectura, sentidos más abstractos.

*Ya viene viene la golondrina,
ya viene viene la golonfina,
ya viene la golontrina,
ya viene la goloncima,
viene la golonchina,
viene la golonclima,
ya viene la golonrma,
ya viene la golonrma,
la golonniña,
la golongira,
la golonlira,
la golonbrisa,
la golonchilla.¹⁷*

¹⁶ BRULL, M. 2000. Poesía. Madrid, Müller-Bergh.

¹⁷ HUIDOBRO, V. 1931. Altazor o El viaje en paracaídas. Madrid, C.I.A.P.

Podemos apreciar que en todos los ejemplos anteriores aún se presenta relación en mayor o menor cantidad con el significado de las palabras o por lo menos con el significado de la intención total del texto. Por el contrario los poemas sonoros según los define Dick Higgins son capaces de sobrevivir como obras con valor autónomo, sin relación con el elemento sonoro propiamente dicho¹⁸.

2.3 El desarrollo de la Poesía sonora y fonética

Durante comienzos del siglo XX en una Europa devastada por las guerras numerosos artistas en las distintas disciplinas alzaron la voz a través de manifiestos y panfletos mostrándose en contra de la cultura clásica. Estos artistas pretendían renovar completamente las prácticas estéticas las cuales veían contaminadas por el progreso que en esa época había traído solo muerte y desolación. Es así como nacen especialmente en la literatura movimientos que experimentaron con el lenguaje y con la grafía dando especial realce a lo sonoro despojándose del sentido del texto. Los principales movimientos fueron: el Futurismo y el Dadaísmo los cuales sirvieron de base para otros más radicales..

2.3.1 Futurismo

El Futurismo fue un movimiento que nace en Italia por los postulados de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Marinetti en su *Manifiesto Futurista*

¹⁸ HIGGINS, D. Los orígenes de la poesía sonora: De la armonía imitativa a la glosolalia. [en línea]. <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>> [consulta: 10 de diciembre 2010].

como Giacomo Balla (1871-1958) quienes desarrollaran más a fondo la escritura fonética. Esto se refleja en el siguiente ejemplo.

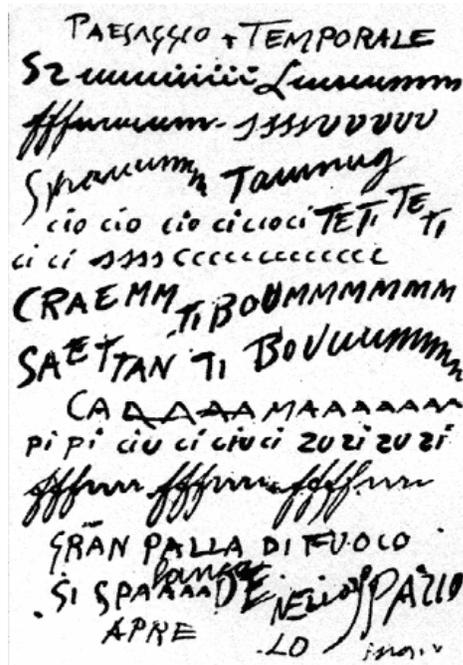


Figura 12. *Paesaggio + temporale* de Giacomo Balla

En este ejemplo claramente no tenemos ninguna narración por lo que podemos poner total énfasis en los fonemas que por distintas características visuales proponen distintos grados de inflexión y dinámica. Sin duda los poemas futuristas van también proponiendo nuevas grafías escapando de las formas convencionales ya que las anteriores estaban más orientadas al discurso semántico del texto. Este aspecto irá cada vez más lejos incluso superando los caligramas¹⁹ que en 1913 habían sido reinventados por Guillaume Apollinaire. Por el contrario de la clásica lectura poética más bien

¹⁹ Los Caligramas son poemas en donde las palabras dibujan aspectos relacionados con el sentido del texto.

silenciosa y comprensiva, en la poesía futurista cobra más importancia la experiencia del escuchar y del declamar.

2.3.2 Dadaísmo

El Dadaísmo fue un movimiento que nace en Suiza por los postulados de Hugo Ball (1886-1927) y que posteriormente desarrollará más a fondo Tristan Tzara (1896-1963). Tzara en su manifiesto dadaísta publicado en 1918 presentaba un arte que destruyera todas las convenciones y esquemas tradicionales creando un anti-arte. Cuestionará el concepto de belleza defendiendo el caos y la imperfección negando la razón, el sentido y la construcción del consciente. Sus formas expresivas son el gesto, el escándalo, la provocación. Para el Dadaísmo la poesía está en la acción y las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas.²⁰

El nombre del movimiento constituye un buen ejemplo que refleja sus ideas: Dadá no significa nada o también puede significar cualquier cosa. En su manifiesto Tzara enseña a realizar un poema Dadá recortando palabras de un artículo y colocándolas al azar como una manera de destruir el sentido de la narración creando un texto sin sentido ni lógica.

²⁰ Esa relación arte-cotidianeidad ejemplifica claramente el nuevo concepto de la poesía Dadaísta la cual va totalmente en contra de la relación clásica arte-idoneidad.



Figura 13. Ejemplo de poema Dadá

A diferencia del Futurismo la poesía Dadá no se vincula con la modernidad de las máquinas como esplendor del desarrollo. Su énfasis está en lo ilógico y en el destruir el sentido de las palabras pero no en experimentar ni vincularse con su sonoridad. Finalmente queda un poema sin sentido pero que suena a palabras convencionales.

2.3.3 Merz

Merz es un movimiento que fue creado por el alemán Kurt Schwitters (1887-1948) cuyas obras se caracterizan por tener gran espontaneidad destacando la incoherencia y casualidad. También trabajó en distintas áreas artísticas desarrollando la obra de arte total.

2.3.4 El Surrealismo

El Surrealismo nace en 1924 en Francia a partir del Dadaísmo cuando el poeta André Breton (1896-1966) publica el Manifiesto Surrealista. En dicho manifiesto exige que el arte indague en las profundidades del ser humano para así comprender al hombre en su totalidad. Emparentados con las corrientes anteriores los surrealistas exploran horizontes más allá de la razón acercándose a formas abstractas producidas por el inconsciente y el sueño. Podemos apreciar toda esta abstracción y espontaneidad en el siguiente fragmento:

En el salón de madame des Ricichets

Los espejos son semillas de rocío prensadas

La consola está hecha de un brazo entre yedra

Y la alfombra muere lo mismo que las olas

En el salón de madame de Ricochets

El té de luna se sirve en huevos de chotacabras

Las cortinas adulan el deshielo de las nieves

Y el piano de perspectiva perdida ensombrece en un bloque

entre el nácar²²

Más que el aspecto sonoro, podemos concluir que la poesía surrealista abrió los campos de la realidad de las palabras creando poemas con gran carga simbólica y amplitud de interpretaciones. Además profundizó en la carga semántica del texto concentrándose más en el significado que en la sonoridad.

²² BRETON, A. 2004. Antología (1913-1966). Argentina, Siglo XXI Editores. Traducción de Tomás Segovia.

2.3.5 Letrismo

El Letrismo fue fundado por el rumano-francés Isidore Isou (1925-2007) en el año 1946. A medida que las distintas corrientes anteriores fueron evolucionando nos vamos dando cuenta que los nuevos movimientos van heredando muchas de las controversias y postulados anteriores dándoles nuevos horizontes y sistematizaciones. Isou proclama el fin de la poesía de las palabras para dejar paso a la poética de las letras y los signos.

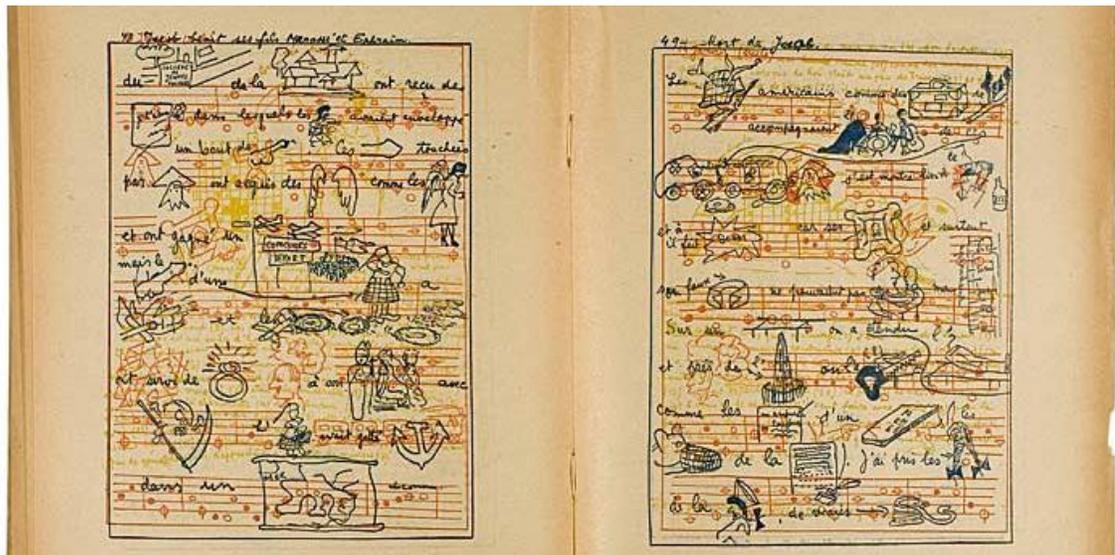


Figura 15. Fragmento de la novela *Les journaux des dieux* de Isidore Isou



Figura 16. Sin título²³, 1964, Isidore Isou

Podemos apreciar que ambos ejemplos reúnen distintas posibilidades gráficas que van desde palabras, letras, dibujos, e incluso pentagramas musicales. Este tipo de obras fueron llamadas por Isou como “textos hipergráficas”, en donde imágenes y palabras aparecen utilizadas incluso en forma indistinta.

El movimiento con el pasar de los años fue desarrollándose y radicalizándose abandonando incluso toda relación con los fonemas creando obras sólo con sonidos vocales como ronquidos, aullidos, chillidos y respiración. Este nuevo movimiento se denominó Ultraletrismo y fue fundado por el francés

²³ La obra aparece en “Por Qué el letrismo, Potlatch”, nº 22, 9 septiembre 1955. Traducción del Archivo Situacionista (1997).

Gil J. Wolman (1929-1995). En su obra "*La Mémoire*"²⁴ Wolman realiza un poema basado en el acto humano de inspirar y exhalar. El poema dura cerca de tres minutos y durante su transcurso va experimentando distintas formas de respiración graduando la continuidad, intensidad y duración. Las distintas vocales y consonantes van produciendo una gran variedad de timbres.

2.4 Conclusión

Los distintos movimientos vistos anteriormente poseen en común su intento de revolucionar el arte de la época a través de la exploración de la abstracción y lo ilógico. Esta búsqueda sin duda es una manera de rechazar el desarrollo y la evolución cultural de la humanidad, la cual producto de la razón y la idea de progreso, desencadenó un periodo de guerras devastadoras para los principales centros artísticos de Europa.

Todos estos movimientos de alguna manera van siendo inclusivos en sus temáticas lo cual manifiesta un periodo de bruscos y revolucionarios cambios que hicieron que muchos de los integrantes de un movimiento en particular, a medida que radicalizaban sus posturas, fueran creando otros. Debido a esto es que los movimientos antes vistos no constituyen, desde una mirada actual post-moderna, referentes importantes. Lo que sí es indiscutible es que las distintas vanguardias de comienzos de siglo XX removieron los cimientos del arte, abriéndose a la experimentación, la interdisciplinariedad y más avanzado el siglo a las distintas tecnologías sonoras y visuales.

²⁴ El poema puede ser escuchado en <http://www.youtube.com/watch?v=372y4Cc7T08>

Desde el punto de vista de la interdisciplinariedad no es extraño que poetas letristas como Francois Dufrêne hayan trabajado en los laboratorios franceses con Pierre Schaeffer. Sin duda el trabajar con sonidos vocales naturales tiene mucho de relación con la música concreta. Esto se produce ya que la nueva poesía está hecha para la *performance* lo cual implica tener una experiencia en vivo y no tan sólo el escucharla o leerla.

Después de revisar las distintas corrientes anteriores podemos precisar la evolución de la poesía fonética a la poesía sonora. La primera resulta necesaria cuando se deja de lado el origen semántico de la palabra para utilizar sólo los fonemas. La segunda cuando ya no sólo se utilizan fonemas sino también otros elementos como sonoridades del cuerpo e incluso la utilización de artefactos y procesamiento electrónico.

Finalmente el desarrollo de las vanguardias artísticas estará muy de la mano con la música vocal que realizarán los compositores de mediados del siglo XX. Músicos como Luciano Berio, John Cage, Karlheinz Stockhausen entre otros estarán en sintonía con distintos poetas, pintores, bailarines, entre otros. Sin duda los músicos darán nuevas respuestas a las necesidades técnicas planteadas por las nuevas experiencias literarias.

CAPÍTULO 3
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA EN OBRAS VOCALES
DE MITADES DEL SIGLO XX

3.1 Introducción

El siglo XX fue un siglo en donde la evolución de las artes caminó a pasos agigantados. En el caso de la música apreciamos esta evolución desde distintos lugares: el serialismo germano, el impresionismo francés, etc. Además de estas dos históricas corrientes debemos agregar la apertura que se tuvo a músicas de otras latitudes que no poseían la influencia de la cultura occidental lo cual no solo ayudó a diversificar el repertorio sino que amplió la mirada estética logrando cuestionar principios musicales como la “forma” además de presentar algunas sonoridades exóticas.

En el aspecto timbrístico podemos apreciar grandes búsquedas sonoras ampliando las posibilidades tradicionales de cada instrumento logrando un nuevo virtuosismo: el de las nuevas sonoridades.

En este capítulo tomaremos como ejemplo a dos de los más emblemáticos compositores que experimentaron con la voz en la segunda mitad del siglo XX: Luciano Berio y Karlheinz Stockhausen. A través de pequeños análisis de una de sus obras identificaremos cómo ellos, compositores emblemáticos de la vanguardia musical, trataron los nuevos textos poéticos literarios de su época además de sus posturas frente a la voz en relación a la búsqueda timbrística de la época y a su grafía.

3.2 La *Sequenza 3* para voz femenina de Luciano Berio

La *Sequenza 3* es una obra paradigmática de la literatura vocal contemporánea. Compuesta en 1966 esta obra presenta varios aspectos que la hacen, aun después de cerca de 50 años, no perder su increíble originalidad y vigencia experimental.

3.2.1 Antecedentes

Antes de la *Sequenza*, Berio ya se había interesado particularmente en la voz y sus distintas sonoridades. Prueba de ello es que compone en 1958 la obra para mezzo-soprano y cinta llamada *Thema* la cual es un homenaje a James Joyce uno de los escritores más influyentes en su música. En esta obra Berio experimenta con la voz procesándola electrónicamente logrando nuevas sonoridades y virtuosismos aprovechando algunos de los textos onomatopéyicos del *Ulises*, una de las novelas más controvertidas del escritor irlandés.

En *Thema* podemos apreciar especialmente al comienzo como Berio, a través de la utilización de la electrónica, aumenta considerablemente la velocidad de las onomatopeyas logrando superponer distintos grados de percepción rítmica y timbrística. Después de una gran segunda parte en donde la voz pierde su papel protagónico encontramos fragmentos del texto más entendibles las cuales van siendo superpuestas, cortadas y alargadas creando texturas difusas.

Más tarde en 1960 compondrá *Circles* para voz femenina, arpa y dos percusionistas. Esta obra posee vocalmente un tratamiento más bien tradicional prevaleciendo el canto por sobre otros aspectos. La obra posee un transcurso que va desde lo cantado, lo recitado y finalmente algunos pasajes en donde la voz realiza onomatopeyas que son repetidas con los instrumentos de percusión. Los percusionistas también poseen pasajes en donde utilizan la voz reforzando las participaciones instrumentales y entrando en diálogo con la cantante.

Luego en *Visage* compuesta en 1961 podemos apreciar un estrecho vínculo con la experimentación vocal. En la obra para voz y electrónica encontramos muchas veces ausencia de texto encontrando sonidos vocales como respiraciones y quejidos muy emparentados con los poemas hiperletristas. Casi no encontramos presencia de canto tradicional estando la voz en un papel principal junto a las grabaciones vocales de Cathy Berberian.

3.2.2 Análisis

Para analizar los nuevos aspectos vocales de la obra de Berio, utilizaremos como guía la extensa página de indicaciones en donde se exponen los distintos recursos y modos de utilizar la voz junto con propuestas de grafía. Ya la partitura llama la atención porque carece mayoritariamente de pentagramas utilizando uno, dos y hasta tres líneas.

La primera indicación es la de sonido cantado que utiliza la grafía tradicional de cabeza de nota rellena (●) la que podríamos decir que corresponde a la manera “normal” de ocupar la voz. La carencia de especificación rítmica que posee dicho signo no constituye un problema ya que Berio plantea una concepción rítmica basada en la espacialidad de la imagen.

Esto se relaciona con la poesía visual aunque en el caso del compositor éste especifica con unidades de tiempo (segundos) la relación imagen-tiempo.

La segunda indicación “sin voz” es lo que en otras partituras se indica como susurrado y aparece con el signo (o). Más allá de discutir si el susurro es propio de la voz o no debemos señalar que en la música antigua la voz susurrada posee una estrecha relación con lo narrativo especialmente cuando se quiere decir algo en un contexto misterioso. En la obra de Berio esta indicación aparece en los momentos de especial virtuosismo fonético enfatizando esta nueva sonoridad de la voz que carece de toda intención misteriosa. Muy por el contrario esta sonoridad aparece como una idea musical libre de implicancias semánticas. En el siguiente ejemplo podremos apreciar como aparecen estas indicaciones junto con la manera en que Berio soluciona el problema del tempo y el ritmo.

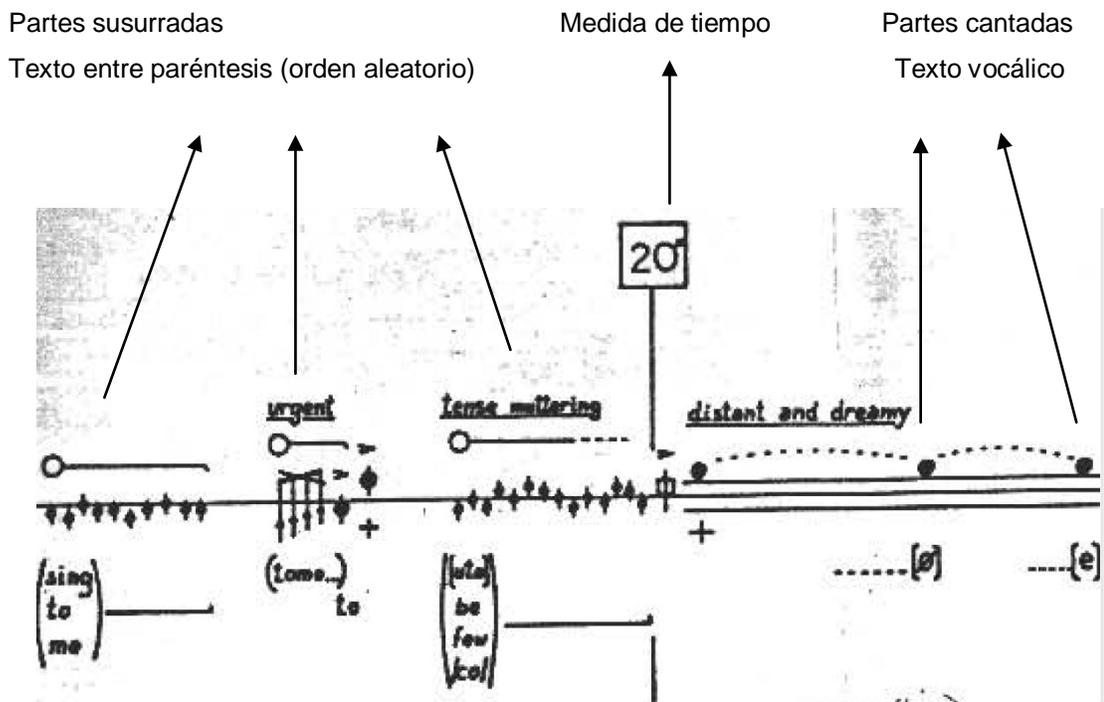


Figura 17. Ejemplos de sonidos cantados y susurrados (1ra y 2da indicación de *Sequenza 3*)

La tercera indicación (♣) se relaciona con la anteriores en la forma de emisión pero plantea una diferencia rítmica: sonido lo más corto posible. Esto es necesario ya que la espacialidad rítmica queda clara especialmente en las duraciones largas más no en las duraciones cortas. Además al interpretar con la voz un sonido lo más corto posible independientemente sea silábico, consonántico o vocálico será inevitable la sensación de percusividad lo cual genera en la voz una gestualidad en donde el fonema determina de alguna manera el timbre del ataque del sonido. Esta riqueza en el ataque de los sonidos es tratada por Berio especialmente en gestos en donde aparece el sonido corto producto de un salto especialmente hacia el registro agudo.

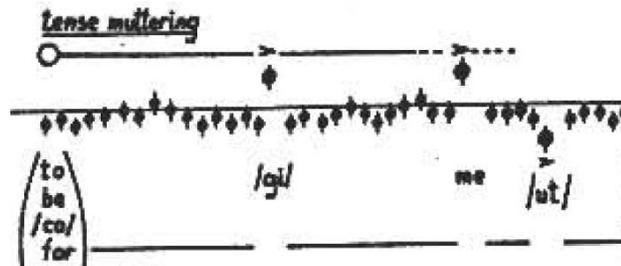


Figura 18. Ejemplo de gesto percusivo “lo más corto posible”

Más adelante encontramos una indicación que fija visualmente la trayectoria aproximada de las alturas en la voz dentro de un carácter improvisado.

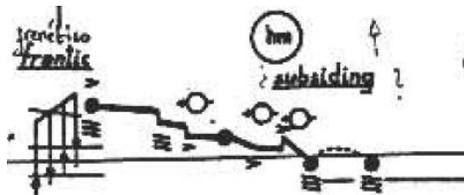


Figura 19. Ejemplo de grafía de trayectoria aleatoria en *Sequenza 3*.

El contexto sonoro de esta indicación aparece siempre ligado a la no determinación de las alturas. Es inevitable hacer una relación con los caligramas aunque en este caso la trayectoria no transcurre en la emisión de un texto sino más bien sólo en un contorno vocálico con carácter quasi aleatorio.

En relación a la utilización del texto Berio, como compositor cosmopolita, tiene la preocupación de dejar muy en claro cómo se pronunciará el texto independiente del idioma vernáculo de cada intérprete. Para ello determina que el texto puede estar escrito en la partitura de tres maneras distintas:

- Escribir el texto con la notación fonética internacional la cual es un referente lingüístico objetivo que determina una pronunciación precisa. En esta notación el texto se escribirá entre paréntesis (). En la partitura casi la totalidad de estas indicaciones aparecen en sonidos vocálicos largos y mantenidos en la misma altura ya sea determinada o indeterminada. El compositor durante la emisión mantenida va cambiando el timbre del sonido a través de las distintas formas fonéticas que poseen las vocales en los distintos alfabetos. En el caso de “+” corresponde a boca cerrada.

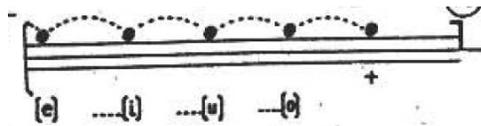


Figura 20. Ejemplo de texto ocupando notación fonética internacional.

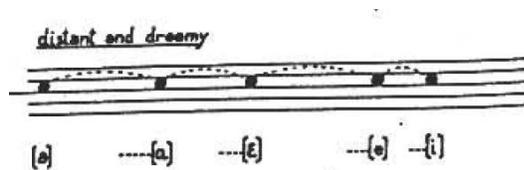


Figura 21. Ejemplo de texto ocupando notación fonética internacional.

En el segundo ejemplo podemos apreciar un sonido que comienza con una vocal “a” colocada con la lengua movida al frente de la boca para luego pasar a la misma vocal pero con la lengua movida hacia atrás. Después pasamos a una vocal “e” semiabierto para luego pasar a la misma vocal semicerrada. Finalmente el sonido termina con una vocal “i” la cual es totalmente cerrada. Sin duda todas estas diferencias timbrísticas serían muy difíciles de colocar como indicaciones ya que las distintas colocaciones de las vocales dependen sin duda de factores idiomáticos.

3.3 *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen

Obra para dos sopranos, contralto, dos tenores y bajo compuesta en 1968 que constituye una obra única en su clase tanto por el material musical ocupado como también por la puesta en escena.

3.3.1 Antecedentes

Stimmung es una obra para grupo vocal de cámara en donde las voces en su conjunto crean una textura de superposición de patrones rítmico-melódicos con un acorde fijo logrando una sensación de mantra. Ahora bien esta posee un destacado elemento conceptual debido al material ocupado ya que éste consiste en transcripciones de distintos rituales del mundo junto con nombres de divinidades universales.

La obra surge durante las visitas del compositor a distintas ruinas de pueblos Mayas en donde tuvo la posibilidad de presenciar distintos rituales junto con admirar las hermosas construcciones de esta milenaria civilización.²⁵

Los trabajos con voz anteriores a *Stimmung* tales como *Choral* y *Chore für Doris* ambas para coro a capella, y *Drei Lieder* para contralto y orquesta de cámara son de 1950 y corresponden a las primeras composiciones realizadas por Stockhausen. En ellas podemos apreciar a grandes rasgos una utilización de la voz más bien tradicional resaltando el lirismo y el entendimiento del texto narrativo.

²⁵ COTT, J. 1974. Stockhausen, Conversations with the composer. UK. Robson Books.

Es con la obra *Carré* (1960) para cuatro orquestas y cuatro coros en donde encontramos una nueva forma de utilizar la voz la cual se relaciona con sus posibilidades sonoras y su relación con las distintas sonoridades que plantea la amplia gama instrumental de la obra. Los coros son tratados como un grupo instrumental más, participando de distintas gestualidades en donde se complementan con las distintas orquestas además de los otros coros realizando todos juntos los distintos momentos de las distintas envolventes sonoras.²⁶

También vale la pena mencionar su obra *Gesäng der Jünglinge* (1956) la cual es considerada una de las primeras obras electroacústicas en donde utiliza grabaciones de cantos de adolescentes y sonidos electrónicos. La obra para nuestro trabajo no implica un aporte importante para el desarrollo de la voz sino más bien las grabaciones de los cantos se trabajan como objetos sonoros sin ningún desarrollo fonético.

3.3.2 Análisis

A diferencia de la obra de Berio en las indicaciones para la voz que propone Stockhausen al comienzo de la partitura de *Stimmung* no aparece ninguna indicación o nueva grafía relativa a la emisión.

Los materiales utilizados en *Stimmung* son tres: modelos, poemas y palabras mágicas.

²⁶ Esto es lo que el compositor denomina “música espacial” y ya se había gestado anteriormente en 1957 con su obra para tres orquestas *Gruppen*.

- Modelos

Los modelos constan de fragmentos que pueden ser esquemas de sílabas sin sentido o palabras como días de la semana, etc. Poseen una rítmica particular escrita en forma tradicional además de distintos tempos. Sin duda los modelos de sílabas sin sentido generan una sonoridad de cantos rituales debido a que la mayoría se caracteriza por estar basados en una sílaba que va repitiéndose constantemente cambiando ligeramente su vocal.

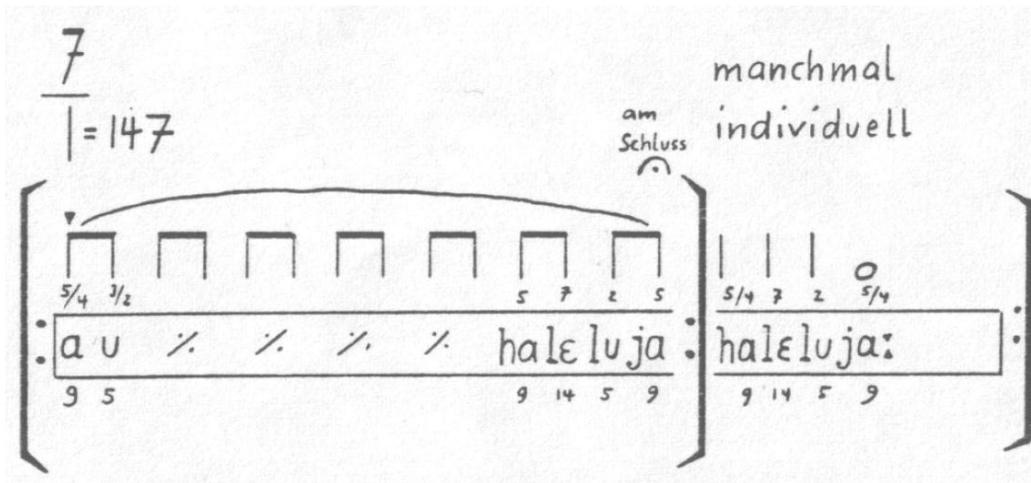


Figura 23. Ejemplo de modelos

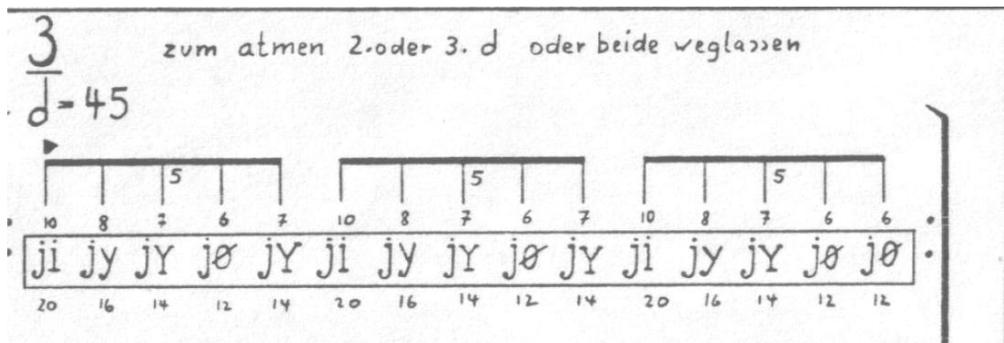


Figura 24. Ejemplo de modelos

Podemos apreciar una minuciosa utilización del alfabeto fonético internacional. Las alturas están determinadas por los números escritos sobre y bajo cada una de las duraciones las cuales están directamente relacionadas con los armónicos de la nota sib²⁷. Stockhausen en las indicaciones de la partitura ordena las 21 vocales del alfabeto según sus distintas posibilidades colocando en la parte superior los que producen mayor cantidad de armónicos²⁸.

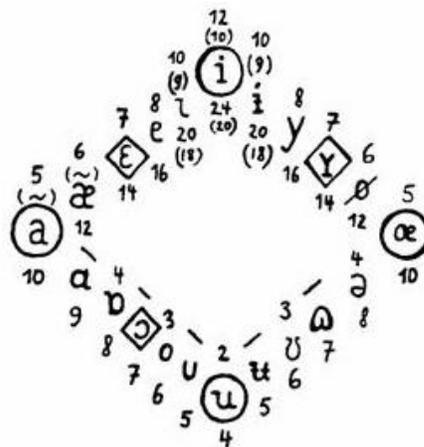


Figura 25. Distintas vocales del alfabeto ordenadas según altura

Con esta especificación Stockhausen asegura una correcta interpretación del timbre el cual está de alguna manera determinado por la correcta pronunciación de cada vocal.

²⁷ He querido evitar la extensa explicación de los asuntos referidos a la utilización de las alturas ya que me parecen innecesarios para las necesidades centrales de mi trabajo el cual se restringe sólo a lo vocal más allá de las alturas, sus implicancias armónicas, etc.

²⁸ La explicación aparece simplificada en el sentido que Stockhausen determina además las posibilidades de armónicos de cada vocal tanto en las voces femeninas como masculinas.

- Poemas

Corresponden a textos de la propia autoría de Stockhausen los cuales pueden ser poemas fonéticos o poemas más bien narrativos. En el caso de los poemas fonéticos estos poseen gran parecido con los poemas futuristas debido al uso de onomatopeyas y la utilización del espacio visual para proponer distintas alturas de entonación en la declamación.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "STIMMUNG" by Stockhausen. The score is written on a page titled "Textblatt". It features rhythmic notation with numbers 1 through 9 above the notes, indicating different heights or durations. The notation includes various onomatopoeic sounds such as "dffff", "daaaaa", "iiiiii", and "uuuuuu". There are also German text annotations and instructions, including "mit dem Gefühl eines grossen, langsam fliegenden Vogels, pro Takt ein Flügelschlag" (with the feeling of a large, slowly flying bird, one wingbeat per measure), "stimmlos atmen mit Lippenstellung färben" (voiceless breathing with lip position coloring), and "deutsche Aussprache die Taktziffern bedeuten im Tempo ♩ = 162" (German pronunciation, the time signatures mean in tempo ♩ = 162). The score is organized into several lines of music, with some lines starting with "ist mein", "himm", "el", "ber", "schrei", "benn", "differ", "uuuuuu", and "dich".

Figura 26. Ejemplo de poema

La onomatopeya posee relación con el volar de un pájaro según nos indica la traducción de uno de los pocos momentos con sentido del poema: *escribiendo en el cielo, mi amor, te siento bajo mis plumas de mi panza cuando estoy volando*²⁹.

²⁹ GOMAR, A. Stimmung, un ensayo sobre la mística musical. [en línea].

<<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/07/Analisis.htm>> [consulta: 23 de enero 2011].

En el caso de los poemas narrativos estos poseen un contenido erótico el cual aporta un poco de misticismo a la obra pero no presenta ninguna incidencia en los aspectos vocales que nos interesan.

- Palabras mágicas

Estas palabras corresponden a nombres de divinidades del mundo las cuales se nombran en distintos momentos de la obra dando una sensación de Mantra universal. Tampoco este elemento posee incidencia para nuestra investigación.

CONCLUSIÓN FINAL

La labor del hombre siempre considera el “yo y su circunstancia”. Recuerdo con especial importancia esta famosa frase de Ortega y Gasset ya que la producción de un artista sin duda se circunscribe a su tiempo. Desde ese punto de vista no es extraño pensar que Berio concibiera obras vocales con búsquedas timbrísticas ya que es lo que el compositor estaba ya haciendo desde sus remotas experimentaciones electrónicas. Así mismo tampoco es extraño que Stockhausen concibiera una obra en donde aparecieran cantos o manifestaciones vocales aborígenes ya que desde hace tiempo que el arte había empezado a interesarse por las manifestaciones culturales de otras latitudes. De alguna manera el oído literario del público de mitades del siglo XX ya estaba familiarizado con las distintas sonoridades de un texto e incluso con las distintas sonoridades producidas por la voz y sus enormes posibilidades timbrísticas más allá de la fonética.

Sería posible seguir con muchos otros ejemplos. El siglo XX fue un siglo en donde el desarrollo del timbre fue uno de los paradigmas más importantes. Con el desarrollo de la música electrónica se puso en conflicto la antigua dicotomía sonido-ruido la cual se parece un poco a la dicotomía vocal-consonante. Nos hemos dado cuenta cómo esas dicotomías, con el correr de los años y producto de un cambio del arte literario, ya se han resuelto entregando nuevos elementos y nuevas problemáticas para los compositores que desean trabajar utilizando la voz. Cuando los distintos movimientos literarios europeos de vanguardia del siglo XX estaban en su máximo desarrollo, en nuestro país la literatura predilecta ocupada por los compositores hasta incluso finales de la década de los 80' era más bien narrativa siendo las recurrencias más comunes los textos de Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Sin

duda que existieron razones socio-políticas más de fondo que determinaron ese retraso en nuestro país.

Como decía en un comienzo de esta conclusión la labor del artista está influenciada por su circunstancia. Si bien es cierto en esta tesis aparecen anexadas al final las dos obras que compuse durante mis estudios de Magíster su composición se realizó en paralelo con la parte investigativa. Desde ese punto de vista creo que las dos obras que compuse: *Uñümche* para Coro Femenino y *Ecos* para soprano, piano y dos percusionistas reflejan en lo más profundo el proceso investigativo en todas sus dimensiones: hipótesis, dudas, certezas, etc.

Creo que las problemáticas surgidas en la investigación fueron de alguna u otra forma moldeadas o ejemplificadas en las dos obras compuestas dándose una especie de *feedback* que muchas veces tuvo grandes aciertos pero que en la mayoría de los casos hizo explícito distintos cuestionamientos y conflictos estéticos. En la segunda parte de esta tesis explicitaremos desde la obra de arte los distintos paradigmas y problemáticas que surgieron en la investigación que, lejos de estar cerrados y resueltos, abren a mi labor composicional nuevas necesidades y cuestionamientos que sin duda producen que la labor artística, en cada nueva obra, tenga una inagotable búsqueda de respuestas.

Finalmente puedo apreciar que en la actual música vocal sin duda ya no existe por defecto una utilización narrativa del texto literario o una utilización de la voz desde el canto. Los compositores deben optar teniendo claridad de las múltiples posibilidades vocales en donde cada vez más se observa la vinculación no narrativa de un texto utilizando la voz como un instrumento que posee, por su condición humana más que ningún otro, un inagotable mundo de

posibilidades constituyendo una problemática dinámica que se resuelve y cuestiona permanente en cada obra.

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Uñümche para Coro Femenino

y

Ecos para soprano, piano y dos percusionistas

INTRODUCCIÓN GENERAL

La composición es la manera en donde el músico-compositor muestra y demuestra su imaginario sonoro. Este breve juego de palabras refleja la intención de la segunda parte de esta tesis. Por un lado mostraré mi estética musical en donde justificaré mis preferencias musicales, maneras de concebir la forma, gustos armónicos, etc. Por otro lado tendré que explicitar cómo la investigación de la primera parte se ve reflejada en las dos obras compuestas ya que éstas fueran parte de los cuestionamientos y certezas de la investigación siendo plasmadas y trabajadas desde la vereda de la creación musical.

Si bien es cierto cada una de las obras posee estructuras y contextos propios, a nivel general el análisis de cada una de las obras tendrá los siguientes aspectos:

- Los relacionados con la investigación: en donde se explicitará la vinculación con el o los temas relacionados con los distintos capítulos de la investigación de esta tesis.
- Los relacionados con el material musical y el texto: en donde se explicitarán los elementos musicales y literarios que formarán parte de la construcción de cada una de las obras.
- Los relacionados con la técnica musical: en donde se explicarán los procedimientos armónicos utilizados además del plan formal y su justificación.

- Los formales: en donde se mostrará de manera más detallada y a través del análisis de cada división, ejemplos de los distintos aspectos anteriores a través de fragmentos de la partitura de la obra. Para el análisis formal se consideró una división macro utilizando el nombre de “partes” y una división micro utilizando el nombre de “sección”. Como ejemplo podemos citar que la parte C de *Uñümche* posee las secciones C1, C2 y C3.

Finalmente existirán consideraciones especiales para cada una de las obras las cuales se relacionan con el contexto personal, instrumentación y dedicatorias. Estas consideraciones escapan a generalidades y poseen una especificación que se relaciona con cada una de las obras de una manera específica e individual.

4.1 *Uñümche* para Coro Femenino

4.1.1 Aspectos de la obra relacionados con la investigación

Uñümche para coro femenino surge como la plasmación musical del devenir investigativo del primer capítulo de esta tesis. En la obra se desarrollan musicalmente las posibilidades sonoras de un texto onomatopéyico las cuales potencian las consonantes por sobre las vocales logrando una sonoridad llena de “virtuosismo”. Este virtuosismo en ningún caso se relaciona con el sentido clásico del término el cual en el caso de la voz está más bien vinculado al desarrollo del *bel canto* italiano que daba gran despliegue vocal para los cantantes en relación a la agilidad, potencia y amplitud de registro. En el caso que de *Uñümche* el virtuosismo es más bien timbrístico³⁰ reflejando nuevas búsquedas sonoras para un instrumento rico en posibilidades. Es en busca de éstas nuevas sonoridades donde me vinculo a los sonidos de la naturaleza y su relación con nuestro lenguaje incorporando a mi idea composicional, el cantar de los pájaros, que anteriormente en el transcurso de la primera parte de esta tesis fue denominado como *onomatopeya primaria*.³¹

El canto de los pájaros ha sido utilizado como la onomatopeya por excelencia de muchos compositores tanto antiguos como actuales destacando la figura del francés Olivier Messiaen el cual incluso profundizó en estudios de ornitología permitiéndole con esto poder comprender y descubrir la riqueza sonora de los pájaros. Esto se puede comprobar en muchas de sus obras instrumentales tales como *Catalogue d’oiseaux* para piano solo, *Quatuor pour la*

³⁰ Esta situación la plantea muy bien el compositor mexicano Mario Lavista en su artículo “El lenguaje del Músico” en donde nos habla del “otro virtuosismo: el que busca nuevas sonoridades y recursos sin cambiar la naturaleza de los instrumentos tradicionales”. Esta sería una búsqueda propia del siglo XX.

³¹ Capítulo 1, tipos de onomatopeyas, página 22.

fin du temps para violín, clarinete, violoncello y piano; y también obras vocales como *Harawi* para voz y piano; y obras sinfónicas como *Réveil des oiseaux*.

La obra de otro compositor francés, Clement Janequin citado al comienzo de esta tesis, fue decisiva en la motivación para componer con onomatopeyas de pájaros. Al conocer *Le chant des oiseaux* (El Canto de los Pájaros) siempre tuve la sensación que con las nuevos paradigmas musicales de la música actual se podría sacar más partido a las posibilidades rítmicas y timbrísticas que ofrece el cantar de los pájaros los cuales son naturalmente no temperados e irregulares. De ninguna manera con esto quiero decir que la obra de Janequin posea carencias o que no aproveche los materiales musicales utilizados, muy por el contrario después de plantear mi admiración e inspiración con dicha obra intento tomarla como referente para encontrar mis propias respuestas a las problemáticas de *Uñümche*.

Después de decidir trabajar en un proyecto composicional con textos onomatopéyicos de pájaros descubrí unos poemas de un poeta mapuche que se hace llamar “el hombre pájaro”. El escribió un libro de poemas llamado *Veinte Poemas Alados de los bosques nativos de Chile* y su nombre es Lorenzo Aillapán.

4.1.2 Lorenzo Aillapán: *Uñümche*

Lorenzo Aillapán es un poeta mapuche de la localidad de Puerto Saavedra ubicado en las costas de la Novena Región. Ha publicado varios libros de poesía en donde se ven reflejadas las raíces del ancestral pueblo mapuche. Dentro de su destacada trayectoria podemos citar la obtención del premio Casa de las Américas de la Habana.

En su libro-Cd *Veinte poemas alados de los bosques nativos de Chile* aparecen veinte poemas para veinte pájaros de la comunidad de Puerto Saavedra lugar natural en donde existe un concierto permanente del canto de aquellas múltiples aves. En cada poema comenta las situaciones más particulares de cada pájaro las cuales van desde su habitat natural, su relación con los otros pájaros, su relación con los dioses, entre muchas otras. La característica más importante que encontré en dichos poemas, y que finalmente me relaciona con su obra poética, es que Aillapán hace referencia en cada poema a la onomatopeya de cada pájaro. Además el poeta en el cd registra el canto onomatopéyico realizado por él, junto con la recitación de cada poema. Curiosamente al comienzo, al final y en los silencios de cada recitación escuchamos una grabación del canto del pájaro original lo cual hace inevitable que hagamos la comparación sonora entre el canto real del pájaro y la onomatopeya realizada por Aillapán. Finalmente cada poema posee dos registros: El registro escrito en donde aparecen los poemas en español y mapudungun³², y una grabación que posee la recitación de los poemas junto con ejemplos reales de las onomatopeyas de los pájaros. Esto crea una atmósfera sonora que nos sitúa en las costas de la novena región dando un realismo especial. Al escuchar cantar al poeta-pájaro nos sorprenden las limitaciones de nuestra fonética, tanto en el plano sonoro por la relación grabación-narración como en el plano escrito por la relación grabación-texto.

En el caso de la primera relación es algo obvia ya que nadie espera que Lorenzo, el “Uñümche”, reproduzca idénticamente el canto de los pájaros. Entendemos entonces que su habilidad es más bien metafórica ya que por mucho que haya logrado la habilidad fonética para reproducir un sonido que no está en el lenguaje jamás podrá realizarlo en forma idéntica. Esta aclaración

³² En el libro de Aillapán aparece la palabra Mapuchedungun. En la presente tesis ocuparé la denominación Mapudungun debido a que es ampliamente difundida dejando de lado aspectos epistemológicos ajenos a mi investigación.

lejos de quitarle crédito al trabajo del poeta-narrador-pájaro tiene por objetivo identificar la esencia lingüística de la onomatopeya.

En el caso de la segunda relación encontramos algunos interesantes aspectos:

- Hay ocasiones en donde al escuchar el poema recitado en español el narrador repite palabras, tartamudea o realiza silencios que no tienen que ver con la natural respiración de la recitación. Obviamente sería un error pensar que el narrador pretende enfatizar algunas palabras o frases de su hablar. Dichas situaciones son meramente accidentales debido a que el narrador no domina totalmente el idioma español.

- Hay ocasiones en donde el texto escrito no corresponde al escuchado. Esto ocurre principalmente en la versión en mapudungun ya que muchas veces al leer una palabra nos perdemos en la lectura debido a que el sonido de la narración no tiene aparentemente concordancia con lo escrito. El problema se produce ya que el mapudungun no es un lenguaje principalmente escrito sino más bien se transmite oralmente como muchos de los distintos aspectos de la cultura mapuche. El poeta intenta transcribir al español su poesía lo cual es imposible fonéticamente por lo que cuando leemos palabras en mapudungun podemos encontrar distintas versiones sonoras. Por ejemplo el siguiente trozo del poema “El Búho Kong-Kong”: *Fey mew dallufe wedañma pingkey*³³. Al escuchar la narración del poeta escuchamos algo así como: *Fey meu sañufe wesauma piñey*.

³³ AILLAPAN, L. 2005. Veinte Poemas Alados de los Bosques Nativos de Chile. 2a ed. Chile, Delestero Realizadora.

Este tipo de situaciones genera un problema en el momento de utilizar el texto literal ya que por un lado tenemos la fuente original o sea el texto escrito en donde asignamos generalmente un sonido para cada sílaba del texto y por otro lado tenemos la grabación en donde el autor narra el poema. Finalmente la pregunta es ¿Qué es más fidedigno al poema, su versión escrita o su versión hablada?

Ya que Lorenzo proviene de una cultura eminentemente oral decidí guiarme por las grabaciones ya que siempre el registro escrito será una adaptación con signos fonéticos de la cultura occidental que no se adaptan a las sonoridades propias del mapudungun.

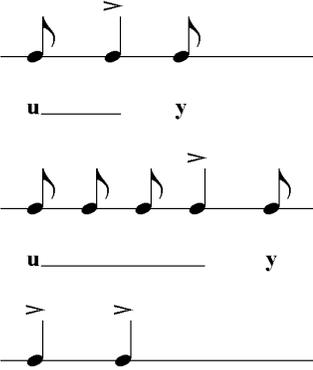
4.1.3 Elección de texto y material sonoro: Onomatopeyas

Del total de los poemas de Lorenzo Aillapán encontramos diversas características que motivan a la composición. Algunos pájaros poseen un texto con referencias musicales, mitológicas e incluso metafóricas. Algunas onomatopeyas poseen una sonoridad ruidosa, otras son más bien melódicas y otras rítmicas. Esto produjo inmediatamente la problemática de qué poemas elegir y bajo qué criterios. Sólo tenía la claridad de no utilizar el último de los poemas dedicado al Búho Kong-Kong ya que anteriormente había creado una obra con él.

Los criterios para la elección de los poemas fueron de dos tipos: literarios, relacionados con el poema escrito; y sonoros, relacionados con la musicalidad y materiales para trabajar la composición. Para esta elección clasifiqué las onomatopeyas en dos tipos: las onomatopeyas “melódicas” en donde se explicitaba un canto de pájaro con alturas bien definidas y

transcribibles más o menos a vocales; y las onomatopeyas “ruidosas” en donde se explicitaba un “canto” de pájaro con alturas indefinidas y transcribibles más o menos a consonantes.

Obviamente quedó una gran gama de onomatopeyas intermedias para las cuales las posibilidades que podría brindar el sentido narrativo del texto escrito serian determinantes en la decisión final. En cuanto al texto quise ocupar fragmentos en donde se tratará alguna idea puntual de cada pájaro que no confundiera la atención de la onomatopeya que es el aspecto principal de la obra. A continuación presentaré los cuatro pájaros elegidos identificando su nombre, texto, onomatopeya y transcripción rítmica de la misma. El orden está determinado por desde la más melódica a la más ruidosa.

Nombre del pájaro ³⁴	Texto	Onomatopeyas(s) ³⁵	Transcripción preliminar
El Pájaro Reloj (Churrín)	<i>Pájaro Milenario que comienza dando la hora, desde la aurora, por la mañana, a mediodía, al atardecer.</i>	¡Trutrif tif tif tif ken ken ken trutrif tif tif tif ken ken ken ken! ¡Churrin!	 <p>tru-trif chu rrín (ritmo troqueo)</p>
La Tórtola (Maykoño)	<i>Muy triste llora la tórtola por la desgracia, por ser testigo del permanente castigo a la Madre Tierra.</i>	¡Uuu yyy kogong uuu yyy kogong uuu yyy trangoy uuu yyy trangoy! ¡Uuu yyy kuram uuu yyy kuram uuu yyy kuram uuu yyy kuram! ¡Uuu yyy pũñeñ uuu yyy pũñeñ uuu yyy kongong uuu yyy trangoy! ³⁶	 <p>ku - ram (trangoy.pũñeñ)</p>

³⁴ El nombre del pájaro aparecerá primero en español y luego entre paréntesis aparecerá en mapudungun.

³⁵ En muchas ocasiones el poeta sólo escribe algunas onomatopeyas mientras que otras las interpreta en la grabación. Estas últimas poseerán un asterisco para de esta manera ser identificadas por el lector.

³⁶ A diferencia del resto de las onomatopeyas realizadas por los otros pájaros la tórtola va variando después de cada estrofa manteniendo la forma de la onomatopeya pero cambian alguna de sus palabras.

Las Bandurrias	<i>Las Bandurrias tienen sonidos metálicos.</i>	<i>¡Kiraki kiraki kiraki kiraki rakitruli rakitruli truliraki truliraki truliraki truliraki!</i>	
La Lechuza blanca	<i>“la luna tienen un círculo, tiene un círculo, seguramente va a caer ñieblina en la cercanía”</i>	<i>¡Chiiiwüd chiiiwüd círculo ñieblinoso chiiiwüd chiiiwüd círculo ñieblinoso!</i>	

Figura 27. Materiales extraídos de cada pájaro

4.1.4 Aspectos relacionados con la instrumentación y dedicatoria

Uñümche está escrita para Coro Femenino. Esto podrá parecer una especie de contradicción ya que al parecer los Veinte poemas de Lorenzo podrían vincularse mayoritariamente a lo masculino. Es posible que este sea un argumento válido aunque en la creación artística las cosas no parecieran ser tan lineales. Ahora bien la decisión de que fuera para voces corales pasa por la vinculación que tengo con los ejemplos onomatopéyicos renacentistas mostrados en el capítulo 1 correspondiente a las obras para coro mixto del

francés Clement Janequin. Que la obra sea para Coro Femenino se debe a la posibilidad de interpretación de la obra ya que desde hace bastante tiempo que he tomado la actitud de escribir música pensando en un intérprete al cual dedique y vincule la obra no tan sólo como ejecutor sino también a través de ideas extramusicales. En la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso lugar donde me formé institucionalmente como músico existe hace bastantes años el Coro Femenino de Cámara el cual es dirigido por el compositor Boris Alvarado quien fuera mi profesor en la Licenciatura y guía de tesis en donde tuve la oportunidad de trabajar en composición bajo su tutela. Ésta tesis de magíster se convierte entonces en un espacio para componer para tal agrupación. El Coro Femenino de Cámara de la PUCV ha estrenado obras de connotados compositores chilenos tales como Eduardo Cáceres, Rafael Díaz, Hernán Ramírez, entre otros además de vincularse preferentemente al repertorio musical que aborda problemáticas nacidas desde el siglo XX.

Uñümche para Coro Femenino será dedicada a mi profesor Boris Alvarado quien tendrá participación en ella no tan sólo dirigiendo su ejecución sino también participando musicalmente a través de la sonoridad de las iniciales de su nombre y apellido las cuales serán traducidas a notas musicales quedando:

Boris	Alvarado
(si bemol)	(la)

Esta relación musical especialmente la nota “la” es posible apreciarla en muchas de las obras de Alvarado constituyendo para el compositor una especie de sonoridad permanente al punto de transformarse en una firma sonora que muchas veces dentro de nuestras conversaciones fue motivo de anécdotas.



Figura 28. Fragmento de *Vila* para violín solo de Boris Alvarado

Finalmente esta sonoridad estará presente dentro de *Uñümche* como un intertexto afectivo que tendrá una importante presencia sintáctica siendo ocupado como introducción e interludio de las distintas partes que constituyen la obra.

4.1.5 Aspectos relacionados con la técnica musical

4.1.5.1 Forma

Teniendo elegido el material sonoro-literario-afectivo me dispondré a explicitar la forma general de la obra la cual tendrá a grandes rasgos dos tipos de material: el material sonoro extraído de los poemas de Aillapán y el material sonoro extraído del nombre de Boris Alvarado. A estos dos tipos de materiales los llamaré material pajaril y material boriano respectivamente.

El material boriano que al ser sólo dos alturas es muy acotado tendrá la función de comentar y sintetizar musicalmente las distintas secciones de material pajaril además de participar al comienzo de la obra a manera de introducción.

Finalmente la estructura general de la obra queda ejemplificada de la siguiente manera:

Divisiones	Tipo de material
Introducción	Material boriano
Parte A	Material pajaril: El pájaro reloj
Nexo 1	Material boriano comentando onomatopeya del pájaro reloj.
Parte B	Material pajaril: La tórtola
Nexo 2	Material boriano comentando onomatopeya de la tórtola.
Parte C	Material pajaril: Las bandurrias
Nexo 3	Material boriano comentando onomatopeya de las bandurrias.
Parte D	Material pajaril: La lechuza blanca
Coda	Material boriano comentando onomatopeya de la lechuza blanca y material pajaril sintetizando los cuatro pájaros anteriores.

Figura 29. Esquema formal

Es necesario agregar que la forma resultante de la obra posee alguna vinculación con la forma rondó que utiliza Janequin en *Le chant des oyseaux* teniendo la diferencia que en el caso de *Uñumche* los nexos son siempre diferentes ya que heredan aspectos de cada parte con material pajaril.

Las partes con material pajaril presentan el material más importante de la obra: las onomatopeyas de los pájaros. Cada una de las partes posee tres características comunes:

- Presentación de cada pájaro
- Fragmento del poema (texto utilizado)
- Onomatopeyas

- Presentación de cada pájaro

Cada parte con material pajaril comienza con la presentación de cada pájaro lo que guarda estrecha relación con la grabación del disco-libro de Aillapán. La grabación comienza a modo de presentación con un fragmento del canto del pájaro para luego recitar el nombre en español y luego en mapudungun. La elección de la voz femenina que presentará a cada pájaro fue decidida considerando el carácter y sonoridad de cada canto onomatopéyico. En el siguiente cuadro podemos apreciar la asignación de cada voz presentadora agregando la característica de cada canto.

Nombre del pájaro	Características	Voz presentadora
Pájaro Reloj	Agudo, melódico, ágil y vivaz	Soprano 1
Tórtola	Grave, melódico y triste	Contralto
Bandurrias	Registro medio, rítmico y ágil	Mezzo-soprano
Lechuza Blanca	Altura indefinida y fonético	Soprano 2

Figura 30. Cuadro en donde aparecen las voces que presentan a cada pájaro.

- Fragmento del Poema

Los fragmentos de los poemas de Aillapán una similitud en la forma que consiste en tres estrofas intercaladas con la onomatopeya escrita. El contenido de cada estrofa depende de las características de cada pájaro. El Pájaro reloj posee una relación con la mitología mapuche. La Tórtola manifiesta su descontento por el destierro y el abuso del hombre frente a la naturaleza. Las Bandurrias se caracterizan por su particular sonido metálico y la Lechuza Blanca posee la capacidad de avisar si caerá ñieblina durante la noche.

Como la intención de la obra y de mi investigación no se relaciona con el ámbito del sentido de la palabra tanto a nivel narrativo como semántico deseché trabajar con grandes cantidades de texto lo cual creo que distraería al oyente intentando descifrar el sentido de la narración pasando la música y particularmente las sonoridades de la voz a un plano auditivo secundario. Por esta razón elegí de cada poema escogido un fragmento más o menos corto que sintetizará lo más posible los rasgos característicos más importantes de cada pájaro. Además en algunos casos fue conveniente que el sentido del texto acotado a una o dos oraciones tuviera alguna propuesta musical que fuera interesante la cual colaboraría en la construcción musical tanto a nivel formal como sonoro.

- Onomatopeyas

Ver Figura 27. Materiales extraídos de cada pájaro. Página 70 y 71.

4.1.5.2 Armonía

La armonía es uno de los aspectos que caracteriza cada una de las partes de la obra que poseen material pajaril dando con esto personalidad a cada pájaro. La obra posee básicamente tres acordes los cuales mostraré a continuación atendiendo a sus particularidades y posibilidades interválicas - expresivas.

Acorde 1: principal



Interválica

- 4ta justa + 4ta aumentada
- 7ma mayor (intervalo resultante)

Figura 30. Acorde 1 de *Uñümche*

Este acorde posee tres características especiales:

- El intervalo de 4ta aumentada ha constituido dentro de la armonía de mis obras parte integral y fundamental transformándose en una consiente y manifiesta búsqueda melódica y armónica.

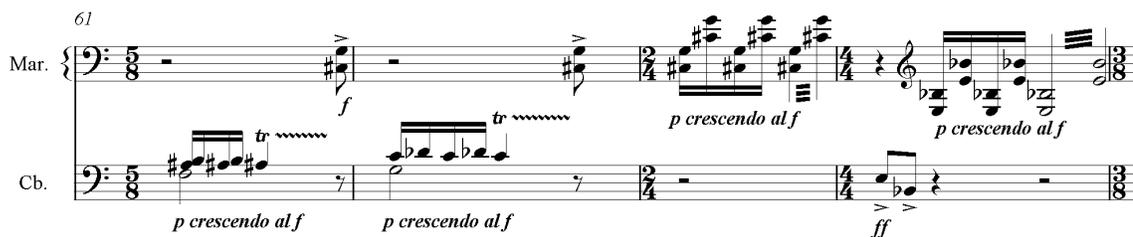


Figura 31. Fragmento de *Brindis* para marimba y contrabajo (2005)

171

Figura 32. Fragmento de *Riff* para ensamble de guitarras eléctricas (2007-2008)

- El intervalo de 7ma mayor se vincula con el nombre del compositor Alvarado (la-sib) al construirse como intervalo descendente.

- El acorde principal es uno de los acordes más utilizados por el compositor austriaco Anton Webern debido a su potencialidad atonal dado sus componentes disonantes. Esto produce que el acorde posee una sonoridad un tanto ambigua sin relacionarse con las sonoridades mayor o menor.

Acorde 2:

secundario

Interválica

- tres 3ras menores superpuestas (acorde disminuido con séptima disminuida)

- 6ta mayor o 7ma disminuida (intervalo resultante)

Figura 33. Acorde 2 de *Uñümche*

El acorde 2 posee dos características:

- Mantiene una relación sonora con el acorde principal debido los intervalos de cuarta aumentada que se producen (do-fa#, mib-la)
- Posee mayor definición sonora que el acorde principal ya que el acorde disminuido posee tradicionalmente dentro del mundo de la tonalidad un carácter asociado a la tensión. Este acorde dentro de la evolución de la armonía abrió nuevas posibilidades ya que por las distintas maneras que tiene de escribirse posee un abanico de posibilidades de resolución.

Acorde 3: secundario



Interválica

- Cuarta aumentada + dos 3ras mayores superpuestas.
- Novena mayor (intervalo resultante)

Figura 34. Acorde 3 de *Uñümche*

El acorde 3 posee dos características:

- Mantiene una relación sonora con el acorde principal debido a la cuarta aumentada (do-fa#)
- Posee mayor definición que el acorde principal ya que las notas siguientes a la fundamental (do) forman un acorde aumentado. Esa sonoridad del acorde aumentado posee tradicionalmente dentro del mundo de la tonalidad un carácter más distendido que incluso duplicando las tríadas mayores obtenemos una sonoridad totalmente opuesta al acorde 2.

Finalmente podemos apreciar que desde una misma matriz (acorde principal) se proyectan dos acordes secundarios con sonoridades completamente distintas e incluso antagónicas: la tensión del acorde 2 y la distensión del acorde 3 quedando el acorde principal carente de definición con una sonoridad armónicamente neutra.

4.1.6 Análisis de cada división

4.1.6.1 Introducción

Esta comprende los compases 1 al 14 y el material principal corresponden a las notas (la-sib) relacionadas especialmente con el compositor Boris Alvarado siendo especialmente utilizada la nota “la”. Debido a que el material pajaril en su mayoría posee gran movimiento creí necesario un comienzo más bien solemne siendo una antesala a la pajarera que se avecinaría. Considerando la poca diversidad de alturas con la que me había planteado trabajar al comienzo creí necesario aprovechar los recursos que me entregan los otros parámetros del sonido para construir la solemnidad que me había propuesto. Para ello comencé con las voces homofónicamente desde el siguiente gesto:

Maestoso ♩ = 75

The musical score consists of four staves, each representing a different vocal part. All staves are in 4/4 time. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 75 beats per minute. Each staff begins with a half note 'A'. The dynamics are marked 'sf' (sforzando) at the start and 'ff' (fortissimo) at the end, with a crescendo hairpin connecting them. The Mezzo-soprano and Alto parts have a fermata over the note 'A', while the Soprano 1 and Soprano 2 parts do not.

Figura 35. Inicio de *Uñümche*.

Creo que la octava duplicada privilegia el registro femenino más grave dando una sonoridad opaca un poco parecida a los coros gregorianos. El ataque y la resonancia de cada voz generan una expectativa sonora de misterio un poco lúgubre.

Luego de haber logrado la sonoridad solemne el gesto comienza a desarrollarse agregando paulatinamente el “sib” utilizando diversas formas tanto como adorno (acciatura) o como nota de tesis rítmica de cada gesto dando con esto una continua variación. Esta variación creo que también colabora con el ánimo de misterio que pretendo lograr ya que muy por el contrario de parecer monótono por utilizar sólo dos alturas (la-sib) el desarrollo gestual es totalmente impredecible tanto en la duración, combinación de ambas alturas y ataque de cada gesto. A continuación presentaré los catorce compases de introducción mostrando sólo la voz contralto debido a que el resto de las voces siempre va homófonamente: la mezzosoprano al unísono y la soprano primera y segunda a la octava superior.

Alto

a Boris Alvarado
Uñümche

Fernando Julio Rojas
(2008)

Maestoso ♩ = 75

8

Figura 36. Introducción de *Uñümche* (contralto)

Finalmente después de un pequeño desarrollo el gesto inicial (figura 35) se repite dos veces explicitando el fin de la introducción que dura cerca de 35 segundos.

4.1.6.2 Parte A (material pajaril: El pájaro reloj)

Esta parte posee a su vez dos secciones internas: La sección A1 en donde se presenta el material y la sección A2 donde el material se desarrolla.

Sección A1 (compases 16 al 49)

A Movido ♩ = 90

¡Chu - rrin o pá-ja-ro re-loj!

Figura 37. Parlato de presentación Pájaro Reloj

Fragmento del poema

Pájaro milenario que comienza dando la hora desde la aurora, por la mañana, a mediodía, al atardecer.

Este fragmento sintetiza la relación del pájaro con la cosmovisión mapuche en donde el número cuatro forma parte importante lo cual se puede ejemplificar no sólo con los momentos del día sino también con los cuatro vientos: norte, sur, este y oeste; los cuatro guardianes: Witranalwe, Anchümalleñ, Dumpall y Püllüam, etc. La participación de este aspecto significativo del texto tendrá una implicancia musical que se verá reflejada en un gesto que posee cuatro notas: tres ascendentes que simbolizan la aurora, la mañana y el mediodía; y una descendente que simboliza el atardecer. Finalmente como el pájaro posee dos onomatopeyas quedan cuatro materiales principales: el texto (fragmento), el gesto musical que refleja el sentido del texto y las dos onomatopeyas.

Estos materiales aparecerán utilizando el procedimiento de fuga presentándose uno a uno, voz por voz superponiéndose paulatinamente logrando con esto aumentar la densidad en la textura musical que va creciendo para terminar con el material onomatopéyico el cual es la cúspide de la sección A1. Esta variación de la textura musical es potenciada con la decisión de que el texto se presente en forma hablada utilizando una entonación relativa siendo el ritmo del habla transcrito de la grabación de Aillapán. Esta transcripción se plasma como un constante quintillo de semicorcheas intentando reflejar lo más posible la entonación del poeta. El orden de los materiales que cada voz presentará es: Parlato con alturas relativas, cuatro notas (idea sugerida del sentido del texto), onomatopeya 1, onomatopeya 2. De esta manera la textura

musical además de poseer variaciones en su densidad posee además variaciones en el timbre vocal y en su ritmo.

Para romper la linealidad y regularidad en la entrada de cada voz, cada una de las voces que hayan entrado anteriormente con el material realizará un pequeño desarrollo de algunos aspectos interpretados creando con esto diálogos contrapuntísticos y variaciones en las posibilidades del parlato tanto en su intensidad como en su timbre. Este pequeño desarrollo generará la incertidumbre y la sorpresa además de colaborar con la diversidad de la sonoridad. En el ejemplo siguiente podemos apreciar un fragmento que muestra lo explicado anteriormente precisando el término del parlato inicial de la contralto y el comienzo del mismo parlato pero esta vez en la soprano 1. Entre ambas situaciones vemos un diálogo entre las voces contralto, mezzo-soprano y soprano 1 (compases 28, 29 y 30).

27

min chu - min

na - - - - - rio

ro - ra por la ma - ña na al me - dio dí - a al a - tar - de - cer

ff susurro 5

Pá - ja - ro chu -

ff susurro 3

Pá - ja - ro Pá - ja - ro

ff tutti susurro 3

Pá - ja - ro Pá - ja - ro

30

ff solo 5

Pá - ja - ro mi - le - na - rio que co - mien - za dán - do la ho - ra des - de la au

min

ff normal 5

Pá - ja - ro

ff normal 5

Pá - ja - ro

tutti sempre P

tru - trif tru - trif tif - tif tru -

chu - min chu -

Mi - - - - - le - - - - -

Figura 38. Breve desarrollo entre parlatos con fragmento del Pájaro Reloj

En cuanto a la armonía utilizada podemos decir que sumando el compás 31 y 32 aparece el acorde 2 desde la nota “la” (nota importante de la introducción) observando las notas desde la más grave a la más aguda: la, do, fa# (solb) y mib. El que la textura coral se vaya engrosando paulatinamente a través no sólo de alturas definidas sino también de parlatos hablados y susurrados produce diversas situaciones en que el acorde anterior aparezca necesariamente incompleto.

Finalmente es importante señalar la variedad rítmica de los cuatro materiales la cual se manifiesta enormemente a medida que nos acercamos al compás 48 en donde la textura se va poco a poco homofonizando debido a la

supremacía de la onomatopeya principal que corresponde al último material presentado (onomatopeya 2).

Sección A2 (compases 49 al 65)

Esta sección desarrolla dos de los aspectos que ya fueron anunciados en la sección anterior:

- La fragmentación del texto (poema) destacando algunas palabras más importantes no tan sólo por su significado sino que más bien por su variedad rítmica.
- La textura homofónica consecuencia del engrosamiento de la textura en la sección anterior.

A diferencia de la sección anterior en donde encontramos gran riqueza rítmica en esta sección habrá un desarrollo más bien armónico realizando algunas variaciones del acorde 2. A este acorde se omitirá la séptima disminuida permutándose por la séptima mayor vinculando al acorde con la estructura del acorde principal quedando de la siguiente manera:



Figura 39. Mutación de acorde 2

La sección homofónica que irá intercalada con los fragmentos del poema tendrá en cada participación la ejecución de tres acordes:

- El acorde 2 con la séptima mutada
- Una de las inversiones del mismo acorde
- Un acorde distinto al primero que posea por lo menos alguna nota común

En relación a la conducción de las voces se tendrá en consideración las reglas de la armonía que considera el enlace armónico como eje central además del movimiento contrario y oblicuo. Además la soprano 1 como voz superior poseerá una trayectoria mayoritariamente ascendente generando la tensión necesaria para finalizar la parte A.

A continuación presentaré un fragmento de la sección A2 (compases 50 al 57) en donde podremos apreciar como algunos fragmentos del texto se intercalan con los acordes produciendo algo de variación dentro de un contexto más bien monótono rítmicamente.

50 *susurro* 5 *susurro* 5
 Pá - ja - ro m_____ dán-do la ho - ra m_____

54 *susurro* 5 *normal* 5
 au - ro - ra a_____ ma - ña - na a_____

Figura 40. Ejemplo de sección A2

En el siguiente ejemplo aislaremos a la soprano 1 para de esta manera apreciar la diversidad de movimientos que presenta lo cual manifiesta una preocupación por su trayectoria.

ff
 ken m _____ Pá-ja-ro m _____ dán-do la ho-ra m _____
 5 *susurro* 5 *susurro* 5
 5 *susurro* 5 *normal* 5 5
 au-ro-ra a _____ ma-ña-na a _____ me-dio-dí-a
 7 5
 a _____ a - tar-de-cer a _____ trif tru - tri tru-trif tru-
 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
 tif tif - tif tru - trif ken - ken ken-ken ken-ken ken - ken ken-ken ken-ken

Figura 41. Trayectoria de soprano 1, compases 50 al 65.

El calificativo de monótono que se planteó anteriormente no es en este caso peyorativo ya que el pájaro reloj posee una onomatopeya con un ritmo muy marcado y repetitivo. Es esa la característica que utilizaré para terminar esta sección. Como punto climático introduciré en un *tutti* homofónico la onomatopeya 2. Esta se mantiene climáticamente con un ostinato en fortísimo que se tensiona aún más al ser enlazado con el acorde secundario inicial en tercera inversión alcanzando en la voz superior la nota cúspide “sol#”.

62

trif tru - tri tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

Figura 42. Clímax y final de parte A

4.1.6.3 Nexo 1 (material boriano comentando onomatopeya de pájaro reloj)

Las características y funciones de esta sección ya han sido ampliamente expuestas anteriormente por lo que me concentraré en analizar sus particularidades.

La textura de esta sección presenta inmediatamente un cambio abrupto ya que la densidad de las cuatro voces homofónicas del clímax de la parte A se reduce a dos, las cuales presentan el gesto más desarrollado de la introducción que inmediatamente nos recuerda el comienzo de la obra. El desarrollo de tal gesto tendrá dos funciones principales: el comentario de las dos onomatopeyas del pájaro reloj y la paulatina trayectoria de las voces hacia el registro grave³⁷. Este cambio paulatino del registro se produce cuando en la tesis de cada uno de los gestos la textura de dos voces cambia a cuatro produciéndose la

³⁷ Otra función que posee cada nexos es una pequeña introducción del pájaro siguiente. En este caso la Tórtola posee una onomatopeya que se caracteriza por su tristeza y su registro grave. Esto será tratado extensamente en el análisis de la sección posterior.

variación de registro poco a poco mientras las voces resuenan. Además algunas veces la dinámica en el momento de la resonancia será para cada voz distinta haciendo un decrescendo para las voces agudas y un crescendo en las voces graves.

B **Maestoso** ♩ = 75

The musical score consists of four staves. The first two staves have lyrics 'u' and 'i' respectively. The music is in 4/4 time, then changes to 3/4, and finally to 2/4. Dynamics include *sfz*, *f*, *p*, and *ff*.

Figura 43. Gesto 1 de nexo resonando hacia el registro grave, compás 66 y 67.

El nexa posee el gesto inicial, que como dije antes es heredero del desarrollo de la introducción, un comentario de los parlados (quintillos), un comentario de la onomatopeya 1, un comentario de la onomatopeya 2 y finalmente la repetición del gesto inicial para cerrar.

En la siguiente tabla podemos apreciar las voces que participan en cada gesto, cómo participan y qué material ocupan lo cual permitirá apreciar esquemáticamente como se produce el cambio de registro además de sintetizar lo explicado anteriormente.

Nº de gesto	Voces y función	Material
1	Inicio y resonancia: soprano 1 y 2 Resonancia: mezzo-soprano y contralto	Gesto heredero de Introducción
2	Inicio y resonancia: soprano 1 y 2 Resonancia: mezzo-soprano y contralto	Comentario a parlato (quintillo)
3	Inicio y resonancia: soprano 2 y mezzo-soprano Resonancia: contralto	Comentario a Onomatopeya 1
4	Inicio y resonancia: soprano 2 y mezzo-soprano Resonancia: contralto	Comentario a Onomatopeya 2
5	Inicio y resonancia: mezzo-soprano y contralto Resonancia: mezzo-soprano y contralto	Gesto heredero de introducción

Figura 44. Tabla de gestos en nexo hacia parte B.

Finalmente quisiera señalar que el texto utilizado, que consiste en sólo vocales, introduce el texto de la onomatopeya de la tórtola (ui) constituyendo el nexo 1 como una introducción al registro y al texto de la parte B.

4.1.6.4 Parte B (material pajaril: La Tórtola)

Esta parte posee a su vez tres secciones: B1 corresponde a la presentación del Pájaro, B2 en donde el mensaje del texto se explicita, y finalmente B3 en donde se fragmentarán los distintos componentes de la onomatopeya para repartirlos por todas las voces logrando diversas texturas.

Fragmento del poema

Muy triste llora la tórtola por la desgracia por ser testigo del permanente castigo a la madre tierra.

El fragmento del poema esta vez no describe las habilidades del pájaro ni menos su hábitat sino más bien refleja uno de los problemas más importantes que ha tenido el pueblo Mapuche con el estado chileno. Esta relación ha sido de constante abuso y explotación de la tierra. Es esa tierra la que el mapuche ve castigada día a día por el hombre contemporáneo el cual en busca del “progreso” altera permanentemente el equilibrio del ecosistema. Para la cosmovisión mapuche la relación que tiene el hombre con la naturaleza es de respeto y cuidado desarrollando una convivencia armónica que asegura una supervivencia y desarrollo común.

Sección B1 (compases 78 al 86)



Figura 45. Parlato de presentación de la Tórtola.

En esta sección se presenta el carácter del Pájaro el cual refleja la desolación y el exterminio de la naturaleza por el actuar irresponsable del hombre. Para esto utilicé el acorde 2 con la séptima mutada pero esta vez con notas de gran duración mayoritariamente en el registro grave. Este acorde tratado con duraciones largas nos da un carácter tétrico producto de la terceras menores (*quasi* acorde disminuido) pero con la séptima mutada lo que nos da

un color distinto. En esta sección también se introduce el material temático de la onomatopeya el cual aparece dentro de una textura acordal de gran sonoridad armónica.

Los acordes transcurren homofónicamente evolucionando en tres acordes hasta llegar al primer inciso de la onomatopeya de la tórtola que melódicamente se presenta como un tono ascendente y medio tono descendente. Los acordes están contruidos tomando la nota “la” como fundamental. La intercalación de silencios va generando mayor expectación reforzando la desolación ya que la onomatopeya de la tórtola es como una serie de lamentos que poseen una pequeña pausa entre ellos.

Acorde 2 (7ma mutada)

A B Bb

The musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines with lyrics 'u' and 'y'. The bottom staff is a piano accompaniment. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *sempre tutti*. Above the score, the text 'Acorde 2 (7ma mutada)' is centered, with three arrows pointing down to labels 'A', 'B', and 'Bb', which indicate the three chord mutations in the piano part.

Figura 46. Mutaciones de acorde 2 en presentación lamentosa de la tórtola.

Sección B2 (compases 88 al 94)

Esta sección se caracteriza por ser una especie de recitativo en donde la soprano 1 presenta el fragmento del texto de la Tórtola. Esta recitación corresponde a una transcripción de la grabación del libro-cd de Aillapán. La transcripción intenta reflejar la entonación relativa de la narración del autor manteniendo la rítmica del habla. La idea que fuera la soprano 1 la encargada de interpretar el recitado se debe a que el resto de las voces realizará un acompañamiento con una sonoridad grave manteniendo con esto el carácter sonoro que propone el pájaro y que he establecido desde el comienzo de esta parte.

El acompañamiento del resto de las voces está construido utilizando el texto del segundo inciso de las onomatopeyas de la Tórtola el cual posee una gran riqueza fonética ocupando distintas vocales y distintas consonantes. Esto podemos apreciarlo en el siguiente cuadro:

Texto de segundo inciso de Onomatopeya	Vocales usadas (5 en total)	Consonantes usadas (9 en total)
Kogong	O	k, g, n
Trangoy	a, o, y	t, r, g
Kuram	u, a	k, r(rr), m
Puñeñ	u, e	p, ñ

Figura 47. Vocales y consonantes que aparecen en cada sílaba del texto en la sección B1

Además la entonación del poeta al momento de recitar tiende a ser un poco nasal lo cual genera una sonoridad bastante atractiva debido a su variedad timbrística ya que el timbre nasal tiende a dar una sutil homogeneidad a los sonidos de las distintas letras del alfabeto especialmente de las vocales.

Como una manera de aprovechar esa riqueza sonora y sacarle mucho más partido decidí superponer los distintos textos de la última parte de la onomatopeya entonando el acorde 2 anterior (con la 7ma mutada) pero un semitono más arriba.

El resultado que pretendo es un acorde estático pero que en su desarrollo vaya logrando paulatinamente distintos colores. Este cambio será construido desplegando las verticalidades fonéticas dadas por la riqueza del texto de tal manera que las coincidencias temporales entre las voces vayan poco a poco complejizando el timbre de éstas.

Para ejemplificar esto tomaremos como ejemplo la sección completa (B2) que va desde el compás 88 al 94.

88 *f solo* 1 2 9

Muy tris - te llo - ra la tór - to - la po la des - gra - cia por ser tes -

nasal p
Tra - - n - - go - - y - -

nasal p
Ko - - go - - ng - -

nasal p
Ko - - n - - go - - ng - -

91 3 4 *tutti sempre mp*

ti - go del per - ma - nen - te cas - ti - go a la ma - dre tie - rra u -

Ko - - n - - go - - n - -

Ku - - ra - - m - -

Pi - - ñe - - n - -

Figura 48. Sección B, cambios de color producto de los cambios fonéticos

En el ejemplo hemos tomado distintos momentos:

- En 1 podemos apreciar que la contralto y mezzo-soprano poseen el mismo texto “Ko” mientras que la soprano 2 posee el texto “Tra”. En ambos texto tenemos una sonoridad absoluta de las vocales.

- En 2 esta vez la soprano 2 y la contralto poseen el mismo texto “go” mientras la mezzosoprano posee el texto “ng”. En este caso tenemos una sonoridad mixta entre vocales y consonantes.
- En 3 ya ninguna voz posee el mismo texto y sólo existen dos tipos de ataques de consonantes. Tenemos una sonoridad (por la resonancia) absoluta de las vocales siendo para cada voz una distinta.
- En 4 tampoco las voces poseen el mismo texto teniendo una sonoridad absoluta de las vocales aunque en el ataque podemos apreciar esta vez distintas consonantes.

También encontramos entre medio de estos cuatro momentos una serie de transformaciones del color ya que existen otros puntos verticales en común en donde se cambia de texto. Además en algunos casos las voces cambian de texto mientras las otras se encuentran estáticas.

Finalmente esta sección finaliza con una especie de unísono fonético ya que encontramos superpuestas las consonantes “n”, “m” y “ñ” las cuales al ser ejecutadas en forma nasal homogenizan casi totalmente su sonoridad quedando solo una pequeña variación.

Sección B3 (compases 95 al 105)

En esta sección apreciamos claramente la onomatopeya del pájaro. Como hemos dicho anteriormente la tórtola posee una onomatopeya compuesta por dos incisos. También a su vez cada inciso posee ciertas posibilidades de

variación ya sea por su estructura melódica (inciso 1) o por el texto empleado (inciso 2).

Aprovechando las posibilidades del material onomatopéyico decidí que cada voz presentará algún inciso de la onomatopeya creando una especie de contrapunto en donde cada voz posee la misma importancia.

Para mantener el ambiente característico del pájaro quise mantener la armonía aunque agregando un sonido más ya que la soprano 1 no cumplirá la función de recitar el texto. Este acorde de cuatro sonidos corresponde al acorde 2 pero en tercera inversión logrando con esto que la voz superior no sea demasiado alta. Este acorde se mantendrá estático durante toda la sección B3 quedando de la siguiente manera:

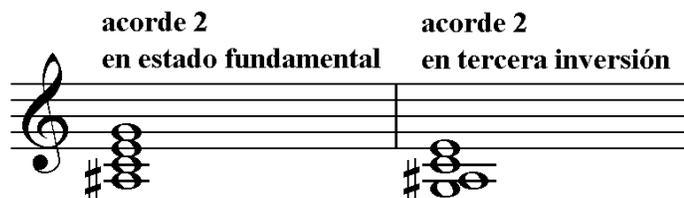


Figura 49. Tercera inversión de acorde 2.

Los distintos incisos (1 y 2) con sus respectivas variaciones (a, b, c, d y e) se plantean por todas las voces a manera de ornamentación sobre las distintas notas del acorde 2. A continuación clasificaremos algunos de los distintos incisos señalándolos en el siguiente fragmento:

10
98

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish. The score is divided into four staves. The lyrics are: Pi - ñen, Ku - ram, u y, u y, Kon - goy, u y, u y. The score is annotated with labels in boxes: 2d, 2c, 1b, 1a, 2e, 1a, 1b. The labels 1a and 1b are placed over specific melodic phrases, while 2c, 2d, and 2e are placed over other phrases. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 50. Clasificación de gestos onomatopéyicos en un contexto contrapuntístico.

Finalmente esta sección termina con el inciso 2 interpretado por todas las voces homófonicamente acompañado de un salto ascendente lo cual inevitablemente rompe la monotonía melódica quedando un acorde de gran tensión con un *forte* súbito que poco a poco va decreciendo hasta extinguirse.

The image shows a musical score for four staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff has lyrics 'u y', 'u u y', and 'Ko - go - ng'. The second staff has 'u y', 'Pi - ñen', and 'Ko - gong'. The third staff has 'u u y' and 'Ko - go(n)'. The fourth staff has 'Ku - ram', 'u y', and 'Ko - go(n)'. Dynamic markings 'ff sub.' are placed above the first three staves, and 'ff' is above the fourth. There are also hairpins indicating volume changes.

Figura 51. Final parte B, compases 101 al 104.

4.1.6.5 Nexo 2 (material boriano comentando onomatopeya de la tórtola)

Este nexo tendrá dos funciones principales: el comentario de la onomatopeya de la tórtola y la paulatina trayectoria de las voces hacia el registro agudo. Este cambio paulatino de registro se produce, en forma similar al nexos anterior, pero en dirección distinta. Esta diferencia en la transformación del registro se debe a que el pájaro de la parte C posee un carácter más ágil y festivo aconteciendo básicamente en el registro mayoritariamente agudo.



Figura 52. Nexo ocupando material de la tórtola hacia el registro agudo.

El nexos posee el gesto inicial, que nos recuerda un poco el inciso 1 pero que a su vez nos muestra la evolución que han tenido los nexos desde la introducción los cuales se vinculan explícitamente a través de las alturas (la y sib) pero que al final de cada parte van adoptando características según las distintas onomatopeyas.

Al igual que en el nexos anterior expondré en la siguiente tabla las voces que participan en cada gesto explicitando la manera en cómo participan y qué material ocupan. Esto permitirá apreciar esquemáticamente el cambio de registro junto con distinguir los distintos materiales de la onomatopeya la cual posee mayor cantidad de recursos que la onomatopeya anterior del Pájaro Reloj.

Nº de gesto	Voces y función	Material
1	Inicio y resonancia: contralto y mezzo-soprano Resonancia: soprano 2	Gesto heredero de Introducción y aproximación a inciso onomatopéyico 1b

2	Inicio y resonancia: contralto y mezzo-soprano Resonancia: soprano 2	Comentario a inciso onomatopéyico 1a
3	Inicio y resonancia: contralto, mezzo-soprano y soprano 2	Comentario a inciso onomatopéyico 1b
4	Inicio y resonancia: todas las voces	Comentario a inciso onomatopéyico 2 y comentario a gesto heredero de la introducción
5	Inicio y resonancia: contralto y mezzo-soprano Resonancia: soprano 1 y 2	Comentario inciso onomatopéyico 1a
6	Inicio y resonancia: mezzo-soprano, soprano 1 y 2	Comentario a inciso onomatopéyico 2
7	Inicio y resonancia: mezzo-soprano, soprano 1 y 2	Comentario a inciso onomatopéyico 1b
8	Inicio y resonancia: mezzo-soprano, soprano 1 y 2	Comentario a inciso onomatopéyico 2
9	Inicio y resonancia: soprano 1 y 2	Comentario a gesto heredero de la introducción
10	Inicio y resonancia: soprano 1 y 2	Gesto heredero de Introducción y aproximación a inciso onomatopéyico1b

Figura 53. Tabla de gestos en nexos hacia parte C.

Es importante rescatar que aparte de los comentarios relacionados con la onomatopeya de la Tórtola también encontramos comentarios acerca del tipo de sonoridad empleada en donde encontramos muchas veces politextualidad. Esto podemos apreciarlo en el inciso 4 en donde las cuatro voces participantes poseen una vocal distinta.

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different vocal part. The notation includes dynamic markings: *f_{nasal}*, *sfp*, *ff*, and *f_{normal}*. The vowels 'o', 'a', 'i', and 'u' are written below the notes on each staff. The first two staves show a progression from *f_{nasal}* to *sfp* to *ff*. The last two staves show a progression from *f_{nasal}* to *sfp* to *ff* to *f_{normal}*. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

Figura 54. Herencia timbrística a través de politextualidad de parte B dentro de nexa hacia parte C (alzar y compás 110)

Al igual que el resto de las partes con material boriano terminamos con la repetición del gesto primero como una manera de cerrar.

4.1.6.6 Parte C (material pajaril: Las Bandurrias)

Esta parte posee a su vez tres secciones internas: C1 (compases 118 a 146) en donde se presenta las distintas onomatopeyas de las Bandurrias en forma homofónica intercalando el pequeño texto del pájaro; C2 (compases 147 a 160) en donde se reduce la textura y empiezan poco a poco a generarse superposiciones de onomatopeyas formándose polirritmia, C3 (compases 161

a 178) muy parecida a C1 pero esta vez no homofónico sino manteniendo la polirritmia de la sección anterior.

Sección C1 (compases 117 al 146)



Figura 55. Parlato de presentación de las Bandurrias.

Al observar la macroforma de *Uñümche* podemos apreciar que este pájaro aporta la agilidad y brío que los demás no tenían. Por esta razón quise comenzar con la presentación del pájaro aun cuando no terminaba la resonancia del último gesto del nexa 2. Además con esto también logro mayor sorpresa ya que el paso entre las secciones con material boriano y las secciones con material pajaril siempre habían sido iguales.

Fragmento del poema

Las Bandurrias poseen sonidos metálicos

Llama profundamente la atención la pequeña dimensión de este texto en relación a los otros. Este texto posee una relación netamente musical a diferencia de los otros en donde la referencia está más asociada a su hacer o su sentir. Debido al carácter de este pájaro utilizaremos el acorde 3. La sección C1 está formada por seis participaciones homofónicas en donde se presentan las distintas onomatopeyas de las Bandurrias. Cada una de estas onomatopeyas posee una agrupación rítmica distinta la cual será repetida varias veces sacando provecho de toda su riqueza rítmica y fonética. Para

reforzar la sonoridad “metálica” se solicitará a las voces cantar con un sonido nasal lo cual también se relaciona con la percepción auditiva que tengo al escuchar la grabación real del pájaro que aparece en el Cd del libro de Aillapán.

Debido a que una de las voces no participa de la homofonía el acorde 3 aparecerá siempre incompleto lo cual permitirá una constante variación armónica ya que algunas veces quedará al descubierto el acorde aumentado mientras que en otras quedará al descubierto las relaciones por tonos ya sea como segunda mayor o como séptima menor.

En el siguiente esquema sintetizaré las tres primeras participaciones de esta sección indicando el texto (con su acentuación), agrupación rítmica y acorde empleado. En el caso del acorde se marcará con color rojo el sonido omitido:

Onomatopeya ³⁸	Texto	Agrupación rítmica	Acorde
a	Kiraki (palabra grave acentuada en “ra”)	Tres semicorcheas	
b	Rakitruli (palabra grave acentuada en “tru”)	Cuatro semicorcheas	
c	Truliraki (palabra grave acentuada en “ra”)	Cuatro semicorcheas	

Figura 56. Síntesis de material onomatopéyico utilizado en C1.

³⁸ La categorización de las onomatopeyas en a, b, c etc se relaciona con el orden enunciado en la figura 27, página 61.

La mezzo-soprano (voz que cumple la función de cantar el texto) posee una melodía formada por las notas armónicas del acorde que precede como del que antecede incluso utilizando las notas que se omiten lo cual muchas veces enriquece su trayectoria.

En el siguiente ejemplo de la participación de la mezzo-soprano marcaré con azul las notas que forman parte del acorde de la onomatopeya a; y luego marcaré con rojo las notas que forman parte del acorde de la onomatopeya b.

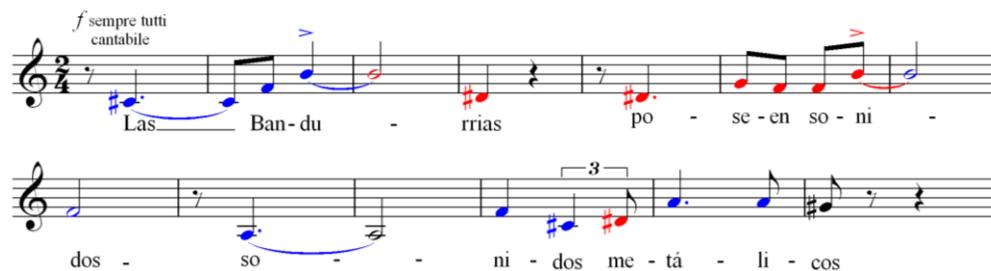


Figura 57. Ejemplo de melodía de mezzo-soprano uniendo onomatopeyas a y b.

Compases 121 al 133

Las tres participaciones restantes del conjunto homofónico presentan un desarrollo de las anteriores ya que aprovechamos la riqueza rítmica de las onomatopeyas mezclándolas entre si logrando ritmos más complejos. También se agregará una cuarta onomatopeya (d) que posee el texto Rakiki conteniendo una agrupación rítmica de tres semicorcheas. Para asentar mejor las nuevas combinaciones rítmicas éstas se interpretarán tres veces logrando también con esto un mayor aprecio del ritmo armónico ya que cada onomatopeya (c y d) posee un acorde distinto.

En el siguiente fragmento que corresponde a la cuarta participación del conjunto Homofónico podremos apreciar una agrupación rítmica de diez

semicorcheas las que se producen por la combinación de la onomatopeya Rakiki, su repetición y la onomatopeya Truliraki.

133 *ff* sempre

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki

ff sempre

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki

cos

ff sempre

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki

Figura 58. Ejemplo de agrupaciones rítmicas homofónicas producto de la combinación de onomatopeyas.

Es importante recalcar que las distintas combinaciones de las onomatopeyas de la Tórtola producen fonéticamente sonoridades muy interesantes ya que en algunas de ellas el texto es tan parecido que sólo encontramos diferencias en su acentuación. Al ser interpretadas en forma repetidas se genera una situación semejante a cuando uno juega con la sonoridad del lenguaje repitiendo una palabra a tal punto que ya perdemos la noción del significado disfrutando sólo de su ritmo y timbre.

Sección C2 (compases 147 al 161)

En esta sección la textura musical se reduce después que en C1 hubo grandes momentos homófonos de mucha tensión. Por el contrario después de un silencio que separa ambas secciones comienza la soprano 1 aisladamente a

la cual poco a poco se irán sumando el resto de las voces para nuevamente engrosar la textura. C2 presentará una textura más contrapuntística en contraposición a la homofonía anterior trabajando esta vez con tres materiales: Notas largas que poseen como texto el nombre del pájaro; ostinato con onomatopeya d y el resto de las onomatopeyas que aparecerán poco a poco superponiéndose al ostinato logrando algunas polirritmias.

Es precisamente la explotación de las posibilidades polirrítmicas lo que pretende desarrollar esta sección. La idea del ostinato es justamente fijar un ritmo de cuatro semicorcheas el cual se repartirá por todas las voces como una manera de evitar la fatiga que implica articular un texto manteniendo una altura fija. Su transcurso será el siguiente: mezzo-soprano, soprano 2, contralto y finalmente soprano 1. La idea de terminar con soprano 1 se debe a que a medida que la textura se vuelve cada vez más compleja irá creciendo la tensión ya que mientras los tres primeros ostinatos se interpretarán con fa#3 para finalmente llegar con la soprano 1 a fa#4³⁹.

La nota fa#3 será la fundamental del acorde 3 con la que comenzará C2 y que poco a poco a medida que la textura aumenta éste acorde se irá conformando. A medida que transcurre la sección la nota ostinato se mantendrá pero las otras voces irán mutando ascendiendo por semitonos logrando superposiciones verticales casuales de gran disonancia.



Figura 59. Reducción armónica de compases 147 a 160.

³⁹ Este recurso de acumular tensión ya fue utilizado en el final de A cuando todo el coro mantiene una nota aguda sobre la onomatopeya del Pájaro Reloj. Ver compases 62 a 65.

Como se puede apreciar después del segundo acorde evité el bicordio re-fa# ya que no quería que apareciera la nota fundamental duplicada. Aproveché esa situación para cambiar la sonoridad de tercera mayor (dos primeros acordes) a tercera menor (dos últimos acordes).

Al observar la partitura se puede apreciar que la disposición en el coro de las distintas notas de los acordes anteriores no necesariamente es la misma ya que el registro de cada sonido dependerá de cada voz según su contexto propio y su relación polifónica con las otras voces.

Finalmente en el siguiente fragmento presentamos el final de C2 señalando los distintos materiales y recursos onomatopéyicos combinados que fueron explicados anteriormente.

The musical score consists of four staves in 3/4 time. The top staff (Soprano) features a red bracket labeled 'ostinato' over a continuous eighth-note pattern. The second staff (Alto) has lyrics 'Tru - li-ra ki Tru li ra ki Tru li-ra ki' and includes blue 'd+c', orange 'd+d', and orange 'd+d+d' annotations. The third staff (Tenor) has lyrics 'Ra ki ki Tru - li - ra-ki Ra ki ki Ra - ki-ki Ra -ki ki Ra - ki-ki Ra ki-ki' and includes a green 'nombre pájaro' annotation with triplets and orange 'd+d+d' and 'd+d' annotations. The bottom staff (Bass) has lyrics 'Ban - du Ra ki ki Ra ki-ki Ra ki-ki Ra ki ki Ra ki-ki' and includes a red 'ostinato' annotation and a green 'nombre pájaro' annotation with a triplet. The lyrics for the bottom staff are 'Tru li ra ki Tru li ra ki Tru li-ra-ki ri as'.

Figura 60. Compases 157 al 160.

Sección C3 (compas 161 al 177)

La sección final de la parte C tiene una estrecha relación con C1 ya que volvemos a la textura en donde la soprano 2 posee una línea melódica distinta al *tutti* del resto de las voces. La diferencia está en que ahora este *tutti* compuesto por la soprano 1, mezzo-soprano y contralto ya no será homofónico sino que continuará el desarrollo polirrítmico de C2. Por esta razón podemos decir que C3 sintetiza los materiales de las dos secciones anteriores.

Así como en la última sección de C1 el ritmo armónico se precipitaba debido a la combinación de las distintas onomatopeyas en C3 ocupamos el mismo principio aunque esta vez las voces, al no estar en bloques homofónicos, tendremos que cuidar que nuestros acordes puedan ser ejecutados considerando las diferencias rítmicas de cada onomatopeya. Esto genera la problemática de sustentar la armonía desde una textura contrapuntística muy cambiante.

La soprano 1 fue la primera voz en ser creada ya que quería que la voz más aguda tuviera un ascenso cromático hasta la nota climática “sol#” (sensible de “la” nota ícono de los distintos nexos) logrando un efecto de gran tensión el cual se potencia al ocupar la onomatopeya (Rakiki) que posee un ritmo ternario el cual poco a poco se va precipitando.



Figura 61. Ascenso climático de soprano 1;
compases 163-164, 169-170 y 175-176.

Como mi intención era que las voces que componen el *tutti* tuvieran ritmos distintos encontré necesario determinar qué notas de la soprano iban a participar de la armonía. Para esto determiné que de los dos compases que duraría el *tutti* sólo los tiempos 1 y 3 estarían compuestos por notas armónicas siendo el resto notas de paso. Esto de ninguna manera produce una regularización ya que los acordes, debido a las distintas polirritmias, se van conformando de distintas maneras.

Aparte de la soprano 1 otra voz que tenía algún compromiso previo era la soprano 2 la cual posee la función de cantar el texto con el nombre del pájaro. Siempre las participaciones que ha tenido la soprano 2 cumpliendo esta función han comenzado con un salto de tritono ascendente. En este caso como en el final de C2 la nota “fa” predominaba fuertemente (ver figura 60) quise partir de dicha nota quedando en el momento del inicio del *tutti* la nota “si”. Esto es fundamental para considerar las distintas posibilidades armónicas ya que el primer acorde debería considerar la nota “do#” la cual proviene de la soprano 1 (inicio de ascenso climático) y “si” que proviene de la soprano 2.

Para la contralto asigné la onomatopeya Truliraki la cual al ser cuaternaria crea una polirritmia 4 contra 3, y para la mezzo-soprano asigné una onomatopeya mixta compuesta por Rakitruli y Kiraki logrando finalmente dos cosas fundamentales: riqueza rítmica debido al 4 contra 5 contra 3 (contralto, soprano 2 y soprano 1) y politextualidad ya que ocupamos todas las onomatopeyas de nuestro pájaro generando una rica sonoridad.

En el siguiente ejemplo mostraré los acordes 3 en “si” y en “do#” ocupados tanto en estado fundamental como en las distintas inversiones y disposiciones en que aparece en la obra.

Acorde 3 de Si en segunda inv. Acorde 3 de Do# en primera inv.

Acorde 3 de Si en segunda inv. Acorde 3 de Do# en estado f.

Figura 62. Ejemplos de acordes ocupados en C3 en sus distintas inversiones y disposiciones.

Debido a las distintas figuraciones que posee cada una de las voces, los acordes anteriores aparecen en la partitura en diversos momentos dentro del compás. En el siguiente ejemplo podemos apreciar, con colores distintos, como los acordes van transcurriendo siguiendo el gesto cromático ascendente de la soprano 1.

166

Acorde 3 de Si en 2da inv. Acorde 3 de Do# en 1ra inv. Acorde 3 de Si en 2da inv. Acorde 3 de Do# en estado f.

Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki

sfp *ff* *mf*

Ban - du - - - - - ri - - - - - as

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki-tru-li Ra-ki-ki

f *sempre*

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

Figura 63. Acordes explicitados dentro de un contexto vocal móvil.

Finalmente quisiera referirme a la melodía ejecutada por la soprano 2 la cual al generar la nota “si” como tesis de la palabra Bandurrias se transforma en nota común de los distintos acordes teniendo un pequeño quiebre al final como una manera de conectar temáticamente con la nota “la” que es una sonoridad paradigmática de todas las partes de nexos.

4.1.6.7 Nexo 3 (material boriano comentando onomatopeya de las Bandurrias)

Esta vez el nexo presentará algunas diferencias con sus anteriores en relación a las trayectorias de sus gestualidades (nexo 1 hacia abajo y nexo 2 hacia arriba). En esta ocasión propongo algo nuevo en una sección que siempre puede correr el riesgo de volverse monótona debido a las pocas alturas con las que contamos (material boriano).

Debido a que la Parte C poseía mayoritariamente una textura homofónica acordal decidí que el nexo partiera con algunos solos engrosando poco a poco la textura hasta llegar a un tutti para de esta manera realizar un pequeño contraste a nivel de textura con la parte anterior.

Los materiales musicales que influirán en la creación de este nexo se relacionan mayoritariamente con la polimetría utilizada en la sección anterior las cuales se producen por la cantidad de sílabas que poseen las irregulares onomatopeyas de las Bandurrias.

Como el texto que hemos tenido en los distintos nexos han sido sólo vocales agruparemos éstas formando células musicales de 2, 3, 4 y 5. El sólo

comienza con la soprano 2 que sin duda fue la voz que tuvo menor participación en la sección C.

178 **F** Maestoso ♩ = 75

mf solo

i a a i a i a i a a a i a i a i a a u a i a

Figura 64. Ejemplo de solo de soprano 2 en nexo 3.

En esta sección ocuparemos siempre la vocal “i” para la nota “sib” y las vocales “a” o “u” para la nota “la” intentando hacer variaciones especialmente en las células de 5 notas. Luego a medida que transcurre el nexo se incorporará la totalidad de las mezzo-sopranos realizando el mismo sólo de la soprano 2 pero con algunas permutaciones las cuales logran variar pero a la vez mantener la rítmica irregular. Junto a la mezzo-soprano la contralto realiza un pedal de “la” bajo lo cual va engrosando y aumentando el dramatismo del nexo.

mf *tutti sempre*

a i i a i a i a i i i a i a i a i i u i a i

a

Figura 65. Mezzo soprano con pedal de contraltos en nexo 3 compases 181 al 183.

Finalmente el nexa termina con un *tutti* enérgico en donde todas las voces en forma homofónica realizan las células anteriores las cuales poco a poco se van distendiendo repartiendo una misma célula por todas las voces del coro a modo de aniquilación gestual terminando, después de un calderón de silencio, con el gesto paradigmático los nexos: la acciacatura con resonancia.

The image displays a musical score for four voices, spanning measures 184 to 188. The score is written in 2/4 time and features a polyrhythmic tutti section. The lyrics are 'a i a a i a i a a i a i a u a'. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff sempre*, *sfp*, and *ff*. The final measure (188) shows a paradigmatic gesture with a *sfp* marking and a *ff* dynamic.

Figura 66. *Tutti* polimétrico con aniquilación gestual y gesto final paradigmático de los nexos

4.1.6.8 Parte D (material pajaril: La lechuza Blanca)

Esta parte posee a su vez tres secciones: D1 en donde el texto posee una presencia fundamental en todas sus aspectos; D2 en donde tendremos un proceso de transformación desde lo cantado a lo susurrado; y finalmente D3 en donde aprovecharemos todos los recursos fonéticos que nos entrega la onomatopeya.

Sección D1 (compases 192 al 203)

192 **G** Nieblinoso ♩ = 90

f solo

La Le - chu-za blan-ca Chi - wüd

Figura 67. *Parlato* de presentación de la Lechuza Blanca.

Fragmento del texto

la luna tiene un círculo, tiene un círculo, seguramente va a caer nieblina en la cercanía.

Este fragmento del poema si bien es cierto no explicita ninguna característica del pájaro si me propone imágenes musicales en relación a algunas de sus palabras tales como *círculo* o *caer nieblina*. Para D1 la palabra *círculo* propondrá una manera de cantar el texto en la cual las voces extremas

(soprano 1 y contralto) se repartirán cada una de las sílabas quedando una especie de paneo en la pronunciación del texto.

Además las voces extremas se irán moviendo por semitono para explicitar aún más la intención de participar de un gesto-texto común. El texto en su sentido narrativo está compuesto al comienzo por una afirmación y luego una reafirmación por lo que en esta última todas las voces cantarán homofónicamente a modo de responder la afirmación.

Las voces interiores tendrán al momento del texto circular una participación no tan activa reforzando con vocales cada sílaba cantada por las voces extremas además de colaborar con la formación armónica. Ocuparemos los acordes 1 y 2 para dar una sonoridad distinta al pájaro anterior en donde trabajamos casi exclusivamente con el acorde 3. Sólo se armonizarán los primeros tiempos de cada compás junto con las últimas sílabas de cada frase.

En el siguiente ejemplo podremos apreciar a través de colores los distintos acordes junto con el texto repartido entre las voces extremas.

17

La na ne un cu tie-ne un cír - cul-lo

pp sempre tutti *f*

u i o tie-ne un cír - cul-lo

pp *f*

u i o tie-ne un cír - cul-lo

f *f*

Lu tie cír lo tie-ne un cír - cul-lo

Figura 68. Ejemplo de D1.

Sección D2 (compases 204 al 220)

Esta sección estará determinada por la recreación musical de la “ñieblina” junto con la exploración sonora que nos permite la onomatopeya de la Lechuza blanca la cual como dijimos en un comienzo de nuestro análisis presenta grandes posibilidades fonéticas especialmente por su tratamiento de las consonantes. El proceso de ñieblinización tendrá dos momentos: La caída de la ñieblina que estará manifestada por el descenso cromático de todas las voces desde un sonido muy agudo; y el paso paulatino del sonido cantado al sonido susurrado.

El efecto de descenso se realizará en un comienzo desde la voz más aguda hasta la más grave ocupando el acorde 3 el cual nos da la sensación de calma y serenidad. La ñieblinización será un proceso que tendrá seis etapas las

cuales estará determinadas por las respiraciones del coro. A medida que el proceso va ocurriendo poco a poco algunas de las notas van siendo cambiadas por susurro el cual posee una dinámica *crescendo* que difiere de las notas cantadas que van con una dinámica *decrescendo*. Esto permite que las notas susurradas empiecen poco a poco a tener mayor presencia contagiando al resto de las voces produciendo el cambio de sonoridad que persigue esta sección. Estas voces susurradas poseen alturas relativas distintas para evitar que las voces coordinen naturalmente un susurro al unísono.

En la siguiente tabla apreciaremos los distintos aspectos que participan en cada etapa del proceso determinando la etapa, la voz que inicia, la niebla caída (participaciones de cada voz una tras otra en forma descendente) y las voces que van pasando del canto al susurro.

Etapa	Voz que inicia	Nº de niebla caída	Voces transformadas
1	Soprano 1	8	0
2	Soprano 1	8	Mezzo-soprano
3	Soprano 2	6	Soprano 1
4	Contralto	8	Contralto, soprano 1 y soprano 2
5	Soprano 1	4	Soprano 2
6	Soprano 1	7	Soprano 2 y contralto

Figura 69. Tabla explicativa del proceso de nieblinización de la sección D2

Poco a poco al irse transformando las voces en susurro la armonía va quedando más vacía lo que se puede apreciar en el siguiente fragmento que ejemplifica la etapa 6 en donde sólo queda un bicordio de quinta justa.

The image displays a musical score for four staves, illustrating the sixth stage of 'nieblinización' (fogging) in measures 218 to 220. The score is written in a single system with four staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'chi' and dynamic markings *ff* and *mp*. The second staff is a vocal line with lyrics 'ch' and dynamic markings *sfp* and *ff*. The third staff is a vocal line with lyrics 'chi'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'ch' and dynamic markings *sfp* and *ff*. The music is in a 9/16 time signature, with measures of 2/4, 3/4, and 4/4. The score shows a progression of notes and rests, with dynamic markings indicating the intensity of the sound.

Figura 70. Etapa 6 de ñieblinización, compases 218 al 220.

Finalmente podemos decir que la gran cantidad de metros diferentes se debe a las distintas cantidades de ñiebla caída. Esta situación no constituye en ningún caso riqueza rítmica o polimetría métrica especial, sólo se debe a coordinación polifónica.

Sección D3 (compases 221 al 226)

Esta es una de las secciones más importantes de toda la obra ya que es donde apreciamos de mejor manera la nueva propuesta que sustenta parte del trabajo de toda esta tesis: la voz como instrumento de percusión. Después del proceso de metamorfosis sonora de la sección D2 el coro ejecutará la

onomatopeya que está compuesta por un susurro (nota larga) de carácter anacrúsico que llega a una tesis con un gesto un tanto espasmódico.

Las voces partirán al mismo tiempo pero cada una irá realizando la onomatopeya ocupando valores de duración distintos lo cual permitirá evitar la homofonía produciendo una textura más bien cambiante aunque con una misma sonoridad. Las duraciones de las onomatopeyas serán extraídas de los valores de duración producidos por los susurros de D2 quedando las siguientes cuatro duraciones:

- a) redonda + semicorchea
- b) redonda
- c) redonda + negra + corchea con punto
- d) redonda + negra con punto

A estos gestos se les agregará la tesis de la onomatopeya que consiste en una semicorchea con una acciacatura. Las voces comenzarán cada una con un gesto distinto teniendo la siguiente distribución inicial: Soprano 1 gesto a, Soprano 2 gesto b, Mezzo-soprano gesto c y Contralto gesto d.

Luego cada voz irá permutando su gesto continuando con el gesto de la voz de registro más bajo (excepto la contralto que continuará siempre con el gesto de la soprano) produciéndose un proceso circular de “posta” gestual. El orden de la segunda participación de cada voz será: Soprano 1 gesto b, Soprano 2 gesto c, Mezzo-soprano gesto d y Contralto gesto a.

The image shows a musical score for four voices, likely a chorus, spanning measures 221 to 224. The music is written in 4/4 time. Each voice part has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'Ch', 'chi-wüd', and 'Ch'. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *simile*. Four gestural annotations are present: 'gesto a' points to the first measure of the first voice; 'gesto b' points to the first measure of the second voice; 'gesto c' points to the first measure of the third voice; and 'gesto d' points to the first measure of the fourth voice. Red arrows and lines connect these gestures to specific notes and rests in the score.

Figura 71. Proceso de “posta gestual”, compases 221 al 224.

Podemos apreciar que con el proceso ocupado nos aseguramos una relativa cercanía en las participaciones de cada voz. Al haber finalizado todas, después de interpretar los cuatro gestos, terminamos la última parte con material pajaril.

4.1.6.9 Coda

Esta sección tiene la función de sintetizar todos los aspectos trabajados anteriormente. Dichos aspectos se relacionan básicamente con los materiales expuestos por cada pájaro además del material boriano. Posee dos secciones: Presentación, en la cual refiere a la onomatopeya de la lechuza blanca junto con las presentaciones de cada uno de los pájaros a medida de recordatorio; y

final, en donde se presentan a modo de síntesis algunas de las onomatopeyas utilizadas las cuales finalmente se superponen entre si creando una textura de gran tensión y complejidad.

Presentación (compases 227 al 233)

Esta sección posee una función mucho más amplia que los nexos con material boriano anteriores ya que no sólo comenta la onomatopeya de la parte anterior sino que además va poco a poco recordando y combinando las distintas presentaciones (parlato) que se realizaban para comenzar cada parte con material pajaril. Además de esto poco a poco empieza incorporar el sonido cantado el cual se había perdido en la parte D. Comenzará desde la nota “la” para emular las secciones con material boriano y poco a poco irá incorporando los sonidos que componen el acorde 2 desde la nota “la” siendo este el primer acorde presentado durante la obra en los comienzo de la sección A. Este acorde se irá produciendo con una dinámica muy *piano* ya que las siguientes secciones de la Coda son las que en rigor tendrán la función más climática y por ende más *forte*.

Debido a la gran cantidad de elementos presentes en esta sección cada una de las voces será utilizada en *divisi* teniendo la segunda soprano 2 junto a la segunda mezzo-soprano la función de realizar los parlatos (presentación de cada pájaro). Estas presentaciones se realizarán en forma dialogante entre las voces conteniendo gran movimiento mientras que el resto de las voces va poco a poco formando la armonía.

En el siguiente ejemplo podremos apreciar el momento culmine de la presentación en donde ya todas las voces se encuentran realizando su función terminando con un *crescendo* que nos llevará a la siguiente sección.

The musical score for Figure 72 consists of five staves. The top two staves are for Soprano 1 (S.1) and Soprano 2 (S.2), both in treble clef. The third staff is for Mezzo-Soprano (M.S.), also in treble clef. The bottom two staves are for Contralto (C), in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: S.1: 'a'; S.2: 'a'; M.S.: 'Pá - ja - ro re - loj La tór - to - la Ban - du - rrias La le - chu - za blan - ca'; C: 'a'. The score shows a crescendo leading to a final measure with a fermata.

Figura 72. *Tutti* de sección de presentación, compas 233

Final (compases 234 al 254)

El *crescendo* de la presentación nos servirá de anacrusa para esta sección en donde la textura disminuye volviendo las distintas voces a cantar en *tutti*. En esta ocasión haremos dialogar a parejas de voces (soprano 1 y 2 contra mezzo-soprano y contralto) utilizando distintas onomatopeyas logrando

con esto distintas frases rítmicas. Debido a que irán en parejas el intervalo con el cual participaran será el único intervalo que aparece en los tres tipos de acordes con los que trabajamos, esto es el tritono. Además el dialogo ira subiendo por semitonos ascendentes para así lograr la sensación de tensión necesaria para finalizar la obra.

234 *tutti f*
 Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - ki
tutti f
 Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - ki
tutti susurro f
 Chi - wüd u y Chi - wüd
tutti susurro f susurro
 Chi - wüd Chi - wüd

239
 Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki
 Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki
 Ko - gon u y Ku - ram Ra - ki - tru - li
 Ko - gon u y Ku - ram Ra - ki - tru - li

Figura 73. Ejemplo de diálogos onomatopéyicos entre dúos de voces, compases 234 al 241

A continuación se detalla en una tabla los diálogos de toda la sección indicando número de compás y onomatopeya utilizada.

Nº diálogo	Compases	Onomatopeyas
1	235 a 236	Bandurrias: c + c Lechuza blanca
2	237	Bandurrias c La Tórtola: a2
3	238	Bandurrias: d Lechuza blanca
4	239	Bandurrias: c + a La Tórtola: b
5	240	Bandurrias: c + a La Tórtola: a1
6	241	Bandurrias: d La Tórtola: b
7	242	Bandurrias: d Bandurrias: c
8	243	Bandurrias: d Bandurrias: c + a
9 al 12	244 al 247	Bandurrias: d Bandurrias: d

Figura 74. Tabla que detalla diálogos de sección final.

Finalmente todas las onomatopeyas presentadas serán superpuestas en tres momentos procurando que cada voz tenga la oportunidad de mostrar una onomatopeya distinta. No quise que fueran cuatro momentos ya que en una sección de final en donde necesito gran tensión y sonoridad prefiero que la voz más aguda no muestre la onomatopeya de la Lechuza Blanca por ser ésta de un valor más bien tímbrístico lo cual considero no apropiado para el gran final.

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems, starting at measure 247 and ending at measure 249. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

System 1 (Measures 247-248):

- Vocal Line 1:** *ff* sempre. Lyrics: chu - rrin chu - rrin chu - rrin chu - rrin.
- Vocal Line 2:** *ff* sempre. Lyrics: Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki.
- Vocal Line 3:** *ff* sempre. Lyrics: Ko - gong Tran - goy Ku - ram Pi -
- Piano Line:** *sf*. Lyrics: chi. A long note is held across the system with the instruction: "pasar a parlato susurrado lo más ligado posible".

System 2 (Measures 249):

- Vocal Line 1:** Lyrics: chu - rrin chu - rrin u y u.
- Vocal Line 2:** Lyrics: Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki tru - trif tru - trif tif - tif tif -
- Vocal Line 3:** Lyrics: ñien Ko - gon Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li.
- Piano Line:** Starts with *susurro* and *ff*, then changes to *sf*.

Figura 75. Primer momento y comienzo del segundo. Superposición de onomatopeyas.

En la siguiente tabla apreciaremos el material cantado por cada voz y el acorde utilizado para cada uno de los tres momentos.

Momento	Compases	Onomatopeyas	Acorde
1	248 al 250	Soprano 1: Pájaro reloj Soprano 2: Bandurrias d+d+d+d+c Mezzo-soprano: Tórtola b Contralto: Lechuza Blanca	Acorde 3 Sib 
2	251 al 253	Soprano 1: Tórtola 1a Soprano 2: Pájaro reloj Mezzo-soprano: Bandurrias c+d+c+d Contralto: La lechuza Blanca	Acorde 3 Fa 2da inv. 
3	254 al 256	Soprano 1: Bandurrias b+d+b+d Soprano 2: Tórtola 1b Mezzo-soprano: Pájaro reloj Contralto: La Lechuza Blanca	Acorde 3 Mib 

Figura 76. Tabla especificando materiales de cada momento de sección final.

Para dirigir la tensión hasta el final podemos apreciar que la soprano 1 entra en el último momento con la nota más aguda y la onomatopeya más movida (Bandurria)

Figura 77. Ejemplo de último momento de sección final.

Finalmente la partitura termina con un gesto cadencial que sintetiza muchos de los aspectos trabajados durante toda la obra:

Figura 78. Compases finales de la *Uñümche*.

- Soprano 1: gesto boriano paradigmático en registro extremo agudo crescendo hacia onomatopeya de Lechuza Blanca.
- Soprano 2: nombres de pájaros con nota “la” crescendo hacia onomatopeya de Lechuza Blanca.
- Mezzo-soprano: nombres de pájaros con nota “la” crescendo hacia onomatopeya de Lechuza Blanca.
- Contralto: gesto boriano paradigmático en registro extremo grave crescendo hacia onomatopeya de Lechuza Blanca.

Al realizar las voces al unísono la onomatopeya de la Lechuza blanca se indica en la partitura que las cantantes coloquen su dedo índice de la mano derecha sobre el labio (como si estuvieran haciendo callar). Esto se solicita simplemente para utilizar un elemento teatral que contextualiza simbólicamente la onomatopeya de carácter sonoro de la Lechuza blanca dentro de una intensidad que colabora con la sensación de final.

4.2 Ecos para soprano, piano y dos percusionistas

4.2.1 Aspectos de la obra relacionados con la investigación

Ecos para soprano, piano y dos percusionistas surge de las problemáticas tratadas en el segundo capítulo de esta tesis. En la obra encontramos una de mis grandes fascinaciones relacionadas con el mundo vocal: la voz como instrumento de percusión.

La obra intenta trabajar una voz libre de la melodía y el texto narrativo, libre de lo extramusical lo cual no es necesariamente negativo en la medida que imposibilita el desarrollo timbrístico de un instrumento. Se renunciará a lo narrativo para escuchar el lenguaje de una manera musical y descubrir las enormes posibilidades que puede lograr el instrumento más humano de todos.

Esta será la nueva aventura de *Ecos* en donde no habrá preocupación del significado del texto, de sus rimas o forma sino más bien de su sonido. Trabajaré teniendo como materiales vocales todo nuestro abecedario encontrando en él un manantial de sonoridades y combinaciones.

4.2.2 Aspectos relacionados con el texto: el material musical

Al elegir nuestro abecedario como universo para encontrar sonoridades me propuse clasificar cada uno de sus fonemas para así determinar cuáles de estos serían los más adecuados para mi idea musical. En este sentido elegí especialmente las consonantes las cuales se asemejan muchos más a las percusiones especialmente las de altura no definida.

Como la obra tendrá preferentemente sonidos consonánticos (percusiones) clasifiqué las consonantes de nuestro abecedario en tres tipos: Consonantes que pueden mantener el sonido realizando un tono, Consonantes que pueden mantener el sonido realizando sólo ruido y finalmente Consonantes que no pueden mantener el sonido.

4.2.2.1 Consonantes que pueden mantener el sonido realizando un tono

Estas consonantes pueden mantener el sonido a través de la entonación más o menos exacta de una altura determinada. En el caso de la “m”, “n” y “ñ” sin la presencia de la vocal no poseen mucha diferencia lo cual las hace dependientes en caso de querer sacar partido a su timbre particular. Como caso único encontramos la “r” la cual es la única que posibilita la realización del tremolo como especie de *frullato*, recurso instrumental que tuvo su nacimiento en la música del siglo XX y que hasta ahora se sigue perfeccionando y buscando nuevos horizontes.

Otro factor importante a considerar es las posibilidades expresivas de cada percusión ya que encontramos en este grupo de percusiones algunas que no realizan un tono totalmente puro tales como la “b”, “g” y “d”.

4.2.2.2 Consonantes que pueden mantener el sonido realizando solo ruido

Estas consonantes pueden mantener el sonido sin necesidad de articular vocales. Se pueden relacionar por analogía con el sonido producido por instrumentos de percusión tales como maracas, panderos y platillos. Ejemplos de este tipo de percusión son: “ch”, “f”, “j”, “s”.

A diferencia del grupo anterior éstas poseen mayor diferencia timbrística siendo cada una de ellas claramente diferenciables.

4.2.2.3 Consonantes que no pueden mantener el sonido

Estas sin duda son el material más importante ya que son eminentemente percusivas. Se pueden relacionar por analogía con el sonido producido instrumentos de percusión tales como el tambor o las castañuelas. Son el grupo más pequeño de los tres ya que solo poseen tres ejemplos: “k”, “p” y “t”

Finalmente para sintetizar lo explicado anteriormente presentaré una tabla resumen con la clasificación de todas las percusiones de nuestro abecedario.

Consonantes que pueden mantener el sonido realizando un tono	Consonantes que pueden mantener el sonido realizando sólo ruido	Consonantes que no pueden mantener el sonido
b	ch	k
d	f	p
g	j	t
l	s	
ll		
m		
n		
ñ		
rr		

Figura 79. Resumen de clasificación personal de las consonantes.

Existen algunas consonantes como la “y”, “c” o “w” que sólo poseen una función más bien ortográfica pero que no manifiestan nuevas posibilidades sonoras.

Es importante precisar que las consonantes del primer grupo (4.2.2.1) también pueden eventualmente mantener el sonido realizando ruido aunque en la mayoría de los casos exceptuando la “r” el resultado sonoro es más bien pobre.

4.2.3 Elección del texto o material musical⁴⁰

Habiendo hecho una clasificación del abecedario utilizando como prioridad la expresión musical⁴¹ es momento de elegir las percusiones que en una primera instancia serán utilizadas en la obra.

Claramente mi primera vinculación será con la tercera clasificación del grupo de consonantes ya que son las más interesantes desde un punto de vista percusivo. Estas tres percusiones serán las más importantes sin prejuicio de otras que en algunos casos tendrán funciones más bien decorativas.

El texto resultante estará determinado por una serie de requerimientos y necesidades musicales estrechamente relacionadas con la intención de cada parte por lo que me reservaré la oportunidad de explicarlas durante el desarrollo paulatino del presente análisis.

⁴⁰ Es importante comparar los análisis de *Ecos* y *Uñümche* ya que en este último se explica primero la elección del texto y luego del material musical mientras que en *Ecos* el texto se transforma en material musical por lo que será explicado en el mismo momento.

⁴¹ Esto lo digo a diferencia de una clasificación más lingüística.

4.2.4 Aspectos relacionados con la instrumentación

La obra desde sus comienzos tuvo contemplada la relación entre voz e instrumentos de percusión constituyendo como propuesta la idea de trabajar con percusiones realizadas por la voz como también realizadas por instrumentos. Por supuesto no estaban contemplados los instrumentos de viento ni cuerdas aunque también hubiera sido posible buscar sonoridades percusivas en ellos. Finalmente el orgánico consistiría en voz y distintas percusiones.

Desde esta obra en particular empecé a valorar cada vez más la posibilidad de trabajar en estrecha relación con los intérpretes. En la música actual muchas veces uno busca experimentaciones sonoras que van más allá de lo que uno como compositor conoce de los instrumentos. Esto produce que el intérprete deje esa antigua función de mero “ejecutor” para formar parte constituyente de la creación como sujeto y objeto a la vez.

Por esta razón junto a Carolina Matus (soprano), Nicolás Moreno y Daniel Aros (percusiones) comencé a plantear mis ideas y muchas veces ellos propusieron nuevas soluciones a las distintas sonoridades que yo proponía. En el caso del piano su elección tuvo que ver con la motivación especial de trabajar un instrumento en donde convive la altura determinada con la percusión.

Los instrumentos que componen la percusión están organizados en dos percusionistas quedando el percusionista 1 con el vibráfono y 4 templeblocks; y el percusionista 2 con pandereta, 1 crótalo, tam-tam medio y campana tubular.

Posteriormente se explicará la utilización de éstos instrumentos a medida que se analice cada una de las partes.

4.2.5 Aspectos relacionados con la técnica musical

4.2.5.1 Forma

La obra posee seis partes cuatro de las cuales son cantadas dejando la parte central instrumental en donde encontraremos una parte climática de amplia sonoridad. La idea central de la obra es trabajar una voz instrumental fuera de toda melodía y texto narrativo que poco a poco se vaya confundiendo con el resto de los instrumentos siendo partes todos de un mismo conjunto para finalmente apreciar la voz al desnudo con sus nuevas sonoridades percusivas.

Uno de los aspectos que también influirá en la forma es la función que tendrán los instrumentos en las distintas partes vocales. Para este efecto cada instrumento (incluimos la voz) podrá tener dos funciones: ser gestor o ser eco.

El instrumento gestor posee la función de presentar los materiales musicales los cuales son expandidos por los instrumentos ecos que reflejan ciertas gestualidades adaptándolas a su propia personalidad instrumental. A continuación presentaré una tabla resumen en donde explicitaré la participación de cada instrumento y su función para cada una de las partes.

Parte	Instrumentos y función
A	soprano: gestor piano: eco percusión 1 (temple blocks) : eco percusión 2 (pandereta y tam-tam): eco
B	soprano: eco piano: gestor percusión 1 (vibráfono y temple blocks): gestor y eco

	percusión 2 (crótalo): eco
C (instrumental)	Piano percusión 1 (vibráfono) percusión (campana y tam-tam)
D	soprano: eco percusión 1 (temple blocks): gestor percusión 2 (pandereta): eco
E (instrumental)	Piano
F (coda)	soprano: gestor piano: eco percusionista 1 (vibráfono y temple blocks): eco

Figura 80. Resumen de funciones para cada uno de los instrumentos.

A un nivel macroformal la obra posee tres grandes momentos:



En el primer momento (parte A y B) la voz comienza con un rol protagónico gestor de toda la música para luego volverse eco de los percusionistas (piano y percusiones). Luego de la parte climática instrumental (C) la voz aparece más íntima, explorando sonoridades más delicadas.

Finalmente la obra plantea un camino desde la voz percusiva con alturas determinadas (primer momento) hacia una voz percusiva con ruido (tercer momento).

4.2.5.2 Armonía

En el análisis de la obra anterior tuve la oportunidad de explicar los distintos recursos armónicos que se encuentran presentes en mi música. En *Ecos* utilizaremos los mismos tres acordes por tanto me referiré a ellos por la nomenclatura descrita anteriormente⁴² esto es:

Acorde 1: cuarta aumentada + cuarta justa

Acorde 2: tres terceras menores superpuestas (acorde disminuido con séptima disminuida)

Acorde 3: cuarta aumentada + dos terceras mayores

Cada acorde genera cierta expectativa de tensión o reposo. En la presente tabla expondré los distintos acordes para cada parte nombrando el ambiente o intención que se pretende perseguir la cual será explicada más detalladamente en el análisis en cada parte de la obra.

Parte	Idea musical	Evocación	Acorde
A	La voz propone desde una gestualidad improvisatoria gestos que son reflejados en el resto de los instrumentos produciendo una textura cada vez mayor.	Misterio, acumulación de tensión, expectación	3
B	Los instrumentos proponen frases musicales con los materiales propuestos anteriormente por la voz y la voz los refleja.	Distensión	1 y 3

⁴² Ver página 66, 67 y 68.

C	Los instrumentos de percusión van poco a poco acumulando tensión aprovechando las posibilidades de gran resonancia que poseen llegando hasta el máximo clímax.	Tensión, Clímax	2
D	La voz realiza resonancias de gran fineza mientras que el temple blocks recapitula algunas gestualidades pasadas.	Distensión, Misterio y riqueza sonora	ninguno
E	El piano vuelve a tocar percusiones con alturas definidas realizando un nexa.	Añoranza, Recuerdo	3
F	Todos los instrumentos más la voz resuenan en una gesto final	Síntesis, Calma, Fin	3

Figura 81. Tabla indicando acordes e intenciones para cada parte.

4.2.6 Análisis de cada división

4.2.6.1 Parte A

Esta parte posee dos visiones o paradigmas: La fascinación de imaginar la *sequenza VII* para oboe de Luciano Berio interpretada con una voz; y una relación no jerárquica entre la voz y los instrumentos.

La *sequenza VII* desde siempre ha tenido una gran atracción para mí ya que en un mundo musical en donde el oboe es preferentemente un instrumento

melódico Berio introduce una musicalidad nueva basada en la repetición obsesiva de una frecuencia específica. La música se desarrolla con gestos de carácter improvisatorio entorno a la frecuencia principal alejándose algunas veces de ella para luego finalmente volver. Esta situación lejos de generar una monotonía produce una especie de mantra en donde la frecuencia reiterada empieza a envolver totalmente el espacio logrando finalmente que en caso de desaparecer de la música ésta sea interpretada fantasmagóricamente en mi cabeza.

sequenza VII per oboe solo (1969)
à heinz holliger

Oboe

3'' 2.7'' 2'' 2''

fff fff p sfz-ppp fff p sfz-pp f p

tenuto sino alla fine *)

f pp sfz-ppp mf p <f pp mf pp mf f pp <f

pp ppp p mf pp f-p p sfz-ppp mf

Figura 82. Ejemplo de *Sequenza VII* de Luciano Berio.

Esta idea de explotación de lo rítmico y lo timbrístico me motivo a querer reproducir dicha intención esta vez con la voz. Para ello con Carolina Matus, la soprano con la cual trabajé, escogimos una frecuencia que fuera aguda pero no extrema ya que necesitaba que tuviera gran expresividad y movilidad. Finalmente decidimos que la frecuencia escogida sería la nota “fa4”.

La nueva relación entre la voz y el resto de los instrumentos radica en la idea de eco. Para esto necesito una voz que poco a poco vaya precipitando

gestos de carácter improvisatorio los cuales irán siendo repetidos por el resto de los instrumentos creando con esto una textura en donde claramente la voz está en primer plano pero el resto del conjunto no posee una función de mero acompañante ya que los distintos ecos se van conjugando con las gestualidades propuestas por la voz generando un continuo contrapunto en donde las relaciones jerárquicas van poco a poco confundiéndose.

Como la voz sería el aspecto más importante de esta parte expondré a continuación cada uno de los procesos que la generan. El trabajo inicial consistió en improvisar vocalmente para ir luego transcribiendo las gestualidades más recurrentes. Este total de gestualidades las clasifiqué en dos tipos: gestualidades anacrúsicas y gestualidades téticas y/o metacrúsicas.

Gestos anacrúsicos			Gestos téticos y/o metacrúsicos			
1	2	3	1	2	3	4

Figura 83. Tabla en donde se clasifican los dos tipos de gestos vocales improvisatorios.

De acuerdo a estas gestualidades decidí generar un procedimiento que combinará ambos tipos. El que ambos tipos de gestos no posean la misma cantidad asegura de alguna manera que el procedimiento de combinatoria no dará un resultado lineal o monótono. Además se incorporó dentro del procedimiento la precipitación rítmica comenzando con sólo dos valores largos para posteriormente agregar valores de menor duración en los gestos téticos y/o metacrúsicos.

Para ejemplificar el procedimiento de combinación de los distintos gestos dispondré en la siguiente tabla tres parámetros (tipos de gestos y duraciones) explicados anteriormente para ir directamente mostrando las distintas combinatorias.

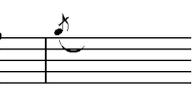
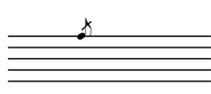
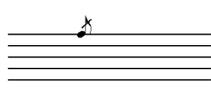
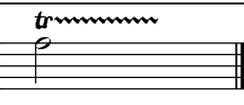
	Gestos anacrúsicos	Gestos téticos y/o metacrúsicos	Duración
1	/		○
2			♩
3			○
4			♩
5			○
6			♩
7			○

Figura 84. Procedimiento de combinatoria de gestos y duraciones.

El procedimiento se detiene después de la quinta combinación cuando se repite por tercera vez el valor inicial (○) permitiendo con esto una pausa necesaria para la respiración de la voz.

En relación al texto intuitivamente fui recurriendo en mis improvisaciones a un juego compuesto por cinco consonantes: “p”, “r”, “l”, “k”, “t”. El uso de vocales fue absolutamente necesario debido a que esta parte posee alturas definidas.

Al observar las consonantes escogidas encontramos percusiones del grupo 1 y 3. Las percusiones del grupo 3 son más duras y precisas en cambio las del grupo 1 son más bien suaves. Esto se ve reflejado en que naturalmente al realizar un juego vocal improvisatorio las percusiones del grupo 1 aparecen al comienzo y al final mientras que las del grupo 2 aparecen en el centro.

Para el caso de las vocales la elección fue más bien natural seleccionando la “i” para sonidos sobre el “fa4”; “a” para los sonidos en el “fa4” y la “o” para los sonidos bajo el “fa4”. El resultado del procedimiento queda de manifiesto en el siguiente ejemplo que corresponde a la primera sección A1.

Ecos
para soprano, piano y 2 percusionistas

Misterioso ♩ = 95

ta ka ta la ka ta i a ki ta ka ta rra rra

Figura 85. Comienzo de *Ecos* hasta la quinta combinación sección A1.
Compases 1 al 8.

Continuando con el procedimiento comenzaremos esta vez desde la blanca con punto para luego incorporar la blanca como nueva duración. No quise abandonar el valor de redonda ya que la música se precipitaría demasiado rápido. A continuación seguiré con el resto del procedimiento ejemplificando musicalmente el resultado sección A2 (compases 9 al 16)

Gestos anacrúsicos	Gestos téticos y/o metacrúsicos	Duración
Tresillo	Bordadura superior cromática	Blanca con punto
Acciacatura de nota distinta a la de tesis	Trino	Redonda
Acciacatura de misma nota a la de tesis	Figura musical normal	Blanca
Tresillo	Bordadura superior cromática	Blanca con punto
Acciacatura de nota distinta a la de tesis		Blanca
Acciacatura de misma nota a la de tesis	Trémolo	Redonda

Figura 86. Continuación de procedimiento agregando blanca.

9 *p* < 3 *ff* *f* *p* < 3 *f*

la ka ta i a li ko ta(oaoa...) la ka ta ka ta i a kita kata rra rra

Figura 87. Resultado musical del procedimiento anterior: sección A2.

Podemos apreciar que, en comparación con la sección A1, los elementos aparecen en algunos casos en forma variada. Esto sin duda ayuda a realzar la precipitación rítmica además de dar mayor variación al devenir musical que en el caso de las alturas es más bien monótono.

Finalmente para sintetizar el procedimiento y su evolución hacia la precipitación presentaré el cuadro de la última sección A5 (compases 33 al 43).

Gestos anacrúsicos	Gestos téticos y/o metacrúsicos	Duración
Tresillo	Bordadura superior cromática	negra
Acciacatura de nota distinta a la de tesis	Figura musical normal	Redonda
Acciacatura de misma nota a la de tesis	Trémolo	negra
Tresillo	Bordadura superior cromática	Blanca con punto
Acciacatura de nota distinta a la de tesis	Trino	negra
Acciacatura de misma nota a la de tesis	Figura musical normal	blanca
Tresillo	Bordadura superior cromática	negra
Acciacatura de nota distinta a la de tesis	Figura musical normal	Negra con punto
Acciacatura de misma nota a la de tesis	Trémolo	negra
Tresillo	(nota repetida como variación y precipitación antes del final)	redonda

Figura 88. Procedimiento de sección final agregando negra.

The image shows a musical score for section A5, consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melody with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics under this staff are "la ka ta i a", "pi ra lo ki ta", and "pa rala ka tarr rra ka ta i a". Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*. The second staff starts with a 5-measure rest, followed by a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a melody with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The lyrics are "ri la ko ta (oa...)", "rra la kata", "la ka ta i a", "ri ko ta", "laka tarr", "ka pa ra la ka (paralaka)", "tarr rra rra". Dynamic markings include *sf*, *f*, *accelerando*, and *ff*.

Figura 89. Resultado musical del procedimiento musical anterior: sección A5

Esta sección presenta al final una variación debido a la necesidad de potenciar la tensión acumulada hasta ese momento ya que se produce la finalización de la primera parte de la obra.

Después de explicar la construcción de la voz la cual es el instrumento gestor de la parte A me corresponde exponer la participación del resto de los instrumentos. Recordemos que esta participación tiene como función realizar ecos de las gestualidades planteadas por la soprano. Estos ecos irán en cada sección paulatinamente aumentando logrando finalmente en A5 una gran condensación.

El procedimiento de eco será el siguiente: gesto de la soprano, eco de percusión 1 (temple blocks), eco de piano y finalmente eco del eco del piano.

Los ecos irán aumentando en cada sección lo cual se manifiesta en la siguiente tabla:

Sección	Ecos percusión	Ecos de piano
A1	2	1
A2	3	2
A3	4	3
A4	5	4
A5	6	5

Figura 90. Evolución de ecos instrumentales en parte A

Recordemos que cada eco realizado por el piano tendrá a su vez un eco lo cual produce en secciones como A5 una escritura de piano bastante polifónica ya que debe realizar 10 participaciones.

Para evitar que la idea de eco sea monótona ésta no se debe entender como una copia literal sino más bien como una recreación. Por esta razón encontraremos que algunos ecos especialmente en el piano serán interpretados aprovechando el amplio registro que este instrumento posee. Además algunos gestos tímicos serán reforzados con otros sonidos generando acordes los que se presentarán en sus distintas inversiones para dar de esta manera una mayor riqueza musical.

En el caso de los ecos de la percusión éstos serán realizados mayoritariamente por la percusión 1 (temple blocks) dejando sólo los gestos de trémolos para la percusión 2 que serán hechos con la pandereta.

A continuación presentaré como ejemplo la sección A5 resaltando con colores los distintos ecos que allí aparecen.

6

36

S. ta i a... rri la ko ta(oa...) rra laka ta... la ka ta i a

Pno.

T. Blocks (4)

Perc.

39

S. rikota laka tarr ka pa ra la ka (paralaka) tarr rra rra

Pno.

T. Blocks (4)

Perc.

Figura 91. Ejemplo de sección A5.

Finalmente la parte A termina con un trémolo *crescendo* que es realizado por la voz, piano y percusionista 1 mientras el percusionista 2 refuerza la tesis del gesto con un estruendoso golpe de tam-tam.

4.2.6.2 Parte B

En esta parte encontramos un cambio de roles respecto a la parte A ya que la percusión 1 junto con el piano se transforman en instrumentos gestores mientras que la voz pasará a realizar los ecos quienes serán recitados con alturas aproximadas y utilizando mayoritariamente consonantes del grupo 2 y 3.

Estos grupos corresponden a las consonantes que poseen gran sonoridad sin necesidad de vincularse necesariamente con una vocal ya que esta parte manifiesta la intención de que la voz se vaya alejando cada vez más del mundo cantado pasando más bien al mundo percutido.

Morfológicamente la parte B mantiene la división en cinco partes de la parte A. Cada una de las secciones está compuesta por una participación homofónica y en la mayoría de los casos al unísono entre el vibráfono y el piano que realizarán pequeñas frases musicales las cuales serán reproducidas en eco por el resto de los instrumentos. Estas pequeñas frases serán construidas con los materiales que fueron presentados en la parte A siendo esta vez mayormente organizados evitando el carácter improvisatorio. Además podemos apreciar que el dúo vibráfono-piano presenta un nuevo color el cual aparece como un elemento más de contraste entre las partes A y B.

Los materiales escogidos para generar las frases musicales son: tresillos, *acciacaturas*, trémolos y trinos, agregando también la participación del único gesto que no fue desarrollado en A ya que poseía una función más bien decorativa: el arpegio del piano presentando el acorde 3 que servía para llenar con resonancia el vacío del comienzo de la obra. Cada una de las frases tendrá tres componentes: inicio, centro y final.

La distribución de los componentes dentro de la frase musical está determinada por la voz parte A ya que se realizará un proceso de lectura⁴³ de los distintas frases. Este procedimiento además de presentar un desarrollo

⁴³ Proceso de lectura es un término no académico aprendido en los cursos de composición que tuve con los compositores Boris Alvarado y Andrés Alcalde. Este proceso supone la proliferación de la obra releendo la misma pero agregando cambios lo cual da unidad al proceso composicional ya que se construye analizando la música ya compuesta. Este procedimiento podemos encontrarlo desde los años 70' en la música del compositor italiano Franco Donatoni, desde donde fue aprendido por Alcalde y posteriormente por Alvarado.

distinto de los materiales ocupados anteriormente asegura una variedad en la utilización de los componentes ya que la sección A posee en la voz gran heterogeneidad.

A continuación presentaré la primera frase del dúo piano-vibráfono junto a la primera sección de A explicitando las relaciones de lectura que vinculan una sección con la otra. Es necesario señalar que el mordente superior cromático no formará del proceso de lectura ya que dicho gesto tuvo un gran desarrollo en la parte A y utilizarlo en la parte B podría producir conexiones formales no deseadas.

Ecós
para soprano, piano y 2 percusionistas

Misterioso ♩ = 95 Fernando Julio R.
2008

The image shows a musical score for the piece 'Ecós' by Fernando Julio R. (2008). The score is for soprano, piano, and vibraphone. The tempo is 'Misterioso' at 95 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal line (Soprano) has lyrics: 'ta ka ta la ka ta i a ki ta ka ta rra rra'. The piano and vibraphone parts are marked with dynamics like *p*, *f*, *mp*, and *fff*. There are annotations 'A' and 'B1' with arrows pointing from the vocal line to the piano/vibraphone parts, indicating reading relationships between sections.

Figura 92. Lectura de sección A1 generando B1.

En cuanto a la armonía se trabajará con las distintas posibilidades que tiene la nota “fa” de aparecer dentro de un acorde 3 (tritono + 2 terceras mayores). Estas posibilidades consisten en cuatro:

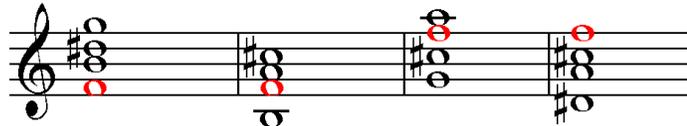


Figura 93. Posibilidades de aparecer la nota “fa” dentro de un acorde 3.

Los cuatro acordes anteriores aparecerán en el arpeggio, tresillo y *acciaccaturas* respectivamente. El cuarto acorde aparecerá en el arpeggio para luego volver al primer acorde pero esta vez en el tresillo. Este procedimiento evita que se produzca una progresión armónica cíclica.

Cada una de las frases musicales es sucedida por un golpe de campana o crótalo el cual se presenta como eco del momento final de cada gesto. A medida que va transcurriendo la parte B este elemento de eco se enriquecerá con el arco del vibráfono el cual brindará una sonoridad distinta más fina y delicada.

A continuación de la participación de la campana o crótalo hace su aparición la voz quien realiza un eco del gesto expuesto por el vibráfono y el piano. Este eco se producirá siguiendo el ritmo y la trayectoria incluyendo alturas aproximadas ya que no me interesa marcar una sonoridad de alturas definidas (arpeggios de inicio de sección) sino más bien una sonoridad con alturas indeterminadas.

Figura 94. Eco de la voz en B1

El eco gestual de la voz intenta aproximarse a las alturas del vibráfono-piano aunque también se diferencia manifiestamente. En el texto sólo aparecen fonemas del grupo de percusiones que no pueden mantener el sonido lo cual va alejando paulatinamente a la voz de sus características de instrumento de viento. Digo paulatinamente ya que igual al interpretar el fonema “t” con valor de negra, escuchamos la resonancia de la vocal un poco haciendo la analogía con el vibráfono-piano en donde escuchamos la tecla y después su resonancia.

También podemos apreciar algunas participaciones de otros instrumentos que realizan un eco posterior al de la voz situación muy parecida a la función del piano y el pandero en la parte A. Podemos visualizar esta situación en la participación de los templebloks durante el compás 53 y 54 (ver figura 94).

Finalmente en las figuras 95, 96, 97 y 98 expondré las cuatro frases musicales restantes superponiendo además las distintas secciones de la parte A para así visualizar el proceso de lectura. En cada ejemplo encontraremos en la parte superior las frases de la parte A y en la inferior las frases de la parte B. Se explicitará con flechas las relaciones del proceso de lectura.

Figure 95 shows a musical score for a vocal phrase (S.), piano accompaniment (Pno.), and vibraphone accompaniment (Vib.). The vocal line starts at measure 9 and includes the lyrics: "la ka ta i a li ko ta(oaaa...) la ka ta ka ta i a kita kata rr rra". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings such as *ff*, *sfp*, *mp*, and *f*. The vibraphone accompaniment also includes triplets and dynamic markings like *sfp*, *mp*, and *fff*. Arrows point from specific notes in the vocal line to corresponding notes in the piano and vibraphone parts.

Figura 95. Frase B2 producto del proceso de lectura desde A2

Figure 96 shows a musical score for a vocal phrase (S.), piano accompaniment (Pno.), and vibraphone accompaniment (Vib.). The vocal line starts at measure 17 and includes the lyrics: "la ka ta i a rrilako ta(oaaa...) rrala ka ta ka ta i a li ka ta la kata rr la ka ta i a". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings such as *ff*, *sfp*, *mp*, and *fff*. The vibraphone accompaniment also includes triplets and dynamic markings like *sfp*, *mp*, and *fff*. Arrows point from specific notes in the vocal line to corresponding notes in the piano and vibraphone parts.

Figura 96. Frase B3 producto del proceso de lectura desde A3

Para dar variedad a la gestualidad de cada frase especialmente al comienzo y a su final se ha omitido en B3 la lectura del gesto de tresillos. Además para no complejizar demasiado la ejecución del piano, en vez de tres acciacatura sólo leeremos dos (ver segunda flecha de figura 96).

26 *mp* *p* *mp* *f* *p* *sfz* *f*
 S. rri la ta pa ra la ka ta la ka ta i a li ka ta rra la ka tarr... ka ta i a rra la ka ta(oa...) pa ra la ka ta

83
 Pno. *mp* *f* *mp* *fff*
 Vib. *mp* *f* *mp* *f* *fff*

Figura 97. Frase B4 producto del proceso de lectura desde A4

En este caso para dar más variedad a los adornos de *acciacaturas* la lectura posee algunas mutaciones. Esto también ocurre al final ya que el gesto propuesto por la soprano no poseía el poder cadencial necesario.

33 *mf* *p* *f* *sfz* *f*
 S. la ka ta i a pi ra lo ki ta pa ra ta ka tarr rra ka ta i a rri la ko ta(oa...) rra la ka ta la ka ta i a rri ko ta lakatarr ka

97 11
 Pno. *mp* *sfz* *mp* *f* *mp*
 Vib. *mp* *sfz* *mp* *f* *mp*

Figura 98. Frase B5 producto del proceso de lectura desde A5

Después del eco de la sección B5 aparece súbitamente la parte C manifestando un nuevo carácter que contrastará enormemente con la música anterior.

4.2.6.3 Parte C

Esta parte no presenta participación de la voz. Posee una gran acumulación de tensión que culmina en el clímax de la obra siendo esta la razón principal por la omisión de la voz ya que instrumentos como el piano junto al vibráfono, campanas y tam-tam, ocupados en *fortísimo*, no podrían convivir con las posibilidades dinámicas de la soprano.

Poseerá dos secciones: C1 en donde se gesta poco a poco la acumulación de tensión a través de algunos materiales utilizados en la parte anterior; y C2 en donde se produce el clímax estando todos los instrumentos en su máximo esplendor dinámico.

C1 (compases 111 a 118)

En esta sección se producirá una paulatina superposición de elementos resonantes los cuales irán engrosando la textura musical. Los materiales de B que formarán parte de esta sección serán tres: el arpeggio, los tresillos y los golpes resonantes de la campana-crótalo.

- El arpeggio será interpretado por el piano y realizará un ostinato que consiste en un arpeggio ascendente y descendente desplegando un acorde 2 distinto en cada tiempo. El acorde 2 aportará la tensión necesaria para la función de esta

sección. Cada vez que se pase por la fundamental de cada acorde la otra mano marcará el acorde completo con lo que tendremos una sensación pulsada y resonante.

- Los tresillos serán interpretados por el vibráfono que poco a poco serán introducidos en distintos tiempos del gesto arpegiado del piano logrando con esto un engrosamiento de la textura con variedad rítmica. Este engrosamiento se producirá debido a que al comienzo el vibráfono interpretará un tresillo en algún lugar del ascenso del arpegio del piano y posteriormente otro tresillo en algún lugar del descenso. Luego esto ira aumentando colocando más tresillos en el ascenso y descenso. Los tresillos serán bicordios en donde siempre estará el tritono producido por la nota fundamental de la armonía planteada por el piano.

- Golpes de campanas-crótalo tendrán, al igual que los tresillos, la misma manera paulatina de participar aunque espacialmente no se vincularán ya que los golpes de campana-crótalo aparecerán en los silencios del vibráfono. Armónicamente poseen la función de generar tensión ya que la nota “fa”, que es la única nota que pueden dar, no es una nota de la armonía. Finalmente generan, con su ritmo irregular de tresillos inhibidos, una especie de polirritmia ya que recordemos que el piano mantiene un ostinato de semicorcheas muy pulsado.

A continuación presentaré dos ejemplos de esta sección: la figura 99 en donde recién se está gestando la tensión ya que comienzan poco a poco la participación del vibráfono y las campanas-crótalo; y la figura 100 en donde mostramos dichos instrumentos en su más grande participación y resonancia.

12

110

C

S. *p* t t k k... t k t *ff* t

Pno.

T. Blocks (4)

Vib. *mp* *f* 3

Perc. *mf* con la mano *ff* 3 *f* 3

113

Pno.

Vib. 3 3 3 3

Perc. 3 3 3 3

Figura 99. Comienzo de sección C1.

115

Pno. simile

Vib. simile

Perc.

117

Pno.

Vib.

Perc.

Figura 100. Final de sección C1.

C2 (compases 119 al 129)

En esta sección se encuentra el clímax de la obra. En C1 podemos ya apreciar una acumulación de tensión que poco a poco llena de fuerza y resonancia. Esta sección presenta los mismos materiales anteriores a los que se agrega un trémolo de acorde realizado por ambas manos del piano además de un golpe de tam-tam. La situación climática posee dos momentos que van dialogando y desarrollándose en paralelo: El trémolo de acordes del piano junto con el tam-tam; y el dúo vibráfono- piano.

El trémolo de acordes más el tam-tam simbolizan la tesis de toda la sección C1. La armonía de los acordes que constituyen el trémolo está

constituida por dos acordes 2 que componen ocho notas distintas lo que crea una gran tensión armónica.

En el caso del dúo vibráfono-piano constituyen un nuevo gesto anacrúsico que se conducirá hacia las tesis del trémolo del piano junto al tam-tam. Tanto vibráfono como piano cambian la gestualidad que venían realizando durante C1 quedando los tresillos en el piano los cuales aumentan su sonoridad ya que realizan bicordios de tritono en ambas manos; y las semicorcheas arpegiadas pasan al vibráfono. En el cuarto tiempo antes de la tesis la gestualidad anterior de C1 regresa realizando el arpeggio el piano y los tresillos el vibráfono. Podemos apreciar que esta sección condensa varios de los aspectos anteriores.

14

The musical score consists of three staves: Piano (Pno.), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.). The Piano part starts at measure 119 with a forte (*sp*) dynamic. It features a series of triplets in both hands, with a tritone bicord in each. The Vibraphone part has a melodic line with triplets and dynamic markings *péd.* and *simile*. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 101. Ejemplo de C2

La dirección de la anacrusa realizada por el vibráfono determina el registro de la tesis realizada por el piano lo que produce una constante variación, primero hacia el agudo (compás 121) y luego hacia el grave (compás 123).

En los compases 125, 126 y 127 sólo aparecen las tesis las cuales empiezan a transponerse por semitonos ascendentes para dar mayor sensación

de tensión mientras el vibráfono realiza un arpeggio con todas las notas armónicas utilizadas. Finalmente después de un silencio de dos tiempos llegamos a la tesis final en donde los tres instrumentos quedan resonando. Esta tesis determina el fin de la parte C.

Figura 102. Final de parte C.

4.2.6.4 Parte D

En esta parte encontramos grandes contrastes respecto a la parte C. La gran sonoridad resonante del clímax anterior se cambia por instrumentos de percusión sin resonancia tales como los temple blocks y la pandereta lo cual de alguna manera nos recuerda la formación instrumental que apareció al comienzo de la obra.

Respecto a la voz esta aparece consolidando la evolución mostrada desde el comienzo de la obra que ha ido desde una voz cantada en la parte A, luego una voz realizando percusiones con alturas indeterminadas en la parte B y ahora en la parte D aparecerá una voz sólo con consonantes manteniendo el sonido como ruido. Este tipo de voz cumplirá la función de resonar (como eco)

los pequeños gestos que van presentando paulatinamente los temple blocks que cumplen en esta ocasión la función de instrumento gestor.

La parte D además posee una función morfosintáctica importante ya que en ella se interpretarán algunos materiales que forman parte del comienzo de la obra (parte A) pretendiendo con esto ir preparando el cierre de la misma.

Esta parte se divide en dos secciones que corresponde a dos frases realizadas por la voz susurrada. La diferencia entre cada sección no es tan marcada ya que en general sólo se diferencian por el texto de la voz y el gesto realizado por los temple blocks.

D1 (compases 130 al 135)

En esta sección los temple blocks van produciendo la regeneración del gesto anacrúsico producido por la acciacatura de nota repetida realizada en la parte A⁴⁴. Esto produce un efecto de reexposición gestual aunque de manera muy sobria.

La voz por su parte posee una función menor siendo el eco de los gestos interpretados por los templeblocks. Realiza una música con un carácter improvisativo susurrando consonantes como la “s” y “ch” las cuales pueden mantener por larga duración el sonido-ruido. La voz realizará un gesto amplio y constante por sobre las pequeñas participaciones de los templeblocks. Este gesto terminará con un trémolo que será respondido en eco por la pandereta lo cual también produce una relación morfosintáctica con la parte A, colaborando

⁴⁴ Ver figura 83 gesto anacrúsico 1 y 3 más gesto tético o metacrúsico 1 página 142.

con la idea de reexposición expuesta anteriormente. Podemos apreciar la sección D1 en el siguiente fragmento:

The musical score for Figure 103 consists of five staves: Soprano (S.), Piano (Pno.), T. Blocks (4), Vibraphone (Vib.), and Percussion (Perc.). The Soprano staff begins at measure 127 and includes lyrics 's ch rr' starting at measure 130. A box labeled 'D' is positioned above the Soprano staff at measure 130. The Piano staff features a complex harmonic structure. The T. Blocks staff shows a rhythmic pattern. The Vibraphone staff has a melodic line. The Percussion staff includes a 'con la mano' section. Dynamic markings 'p' and 'ff' are present throughout the score.

Figura 103. Gesto de pseudo-reexposición desde compás 130.

D2 (compases 136 al 143)

Esta sección como dije anteriormente no posee grandes diferencias con la anterior teniendo los siguientes aspectos:

- El elemento de regeneración producido por los temple blocks corresponde esta vez al tresillo inhibido más mordente superior, el cual posee una inmensa función temática ya que es el gesto más recurrente realizado por la voz durante la parte A⁴⁵.

- La voz mantiene su amplia trayectoria pero cambia el texto ocupando las consonantes “f”, “ch”, “g” “s”. Aparecen también algunas vocales las cuales

⁴⁵ Ver figura 83 gesto anacrúsico 2 más gesto tético o metacrúsico 2, página 142.

poseen la función de articular las consonantes⁴⁶ para así no perder la continuidad de la voz. Finalmente la voz realiza el mismo trémolo de la sección D1 pero esta vez emitiendo la nota “fa” la cual en un contexto en donde no hay alturas determinadas sin duda presenta una situación que se destaca por si misma sin considerar el inmenso poder temático que dicha nota posee.

- El piano realiza una conjunción con la Parte E apareciendo con un acorde 3 al final de la nota cantada por la voz indicada anteriormente.

Podemos apreciar la sección D2 en el siguiente fragmento:

The musical score for Figure 104 consists of four staves. The Soprano staff (S.) begins at measure 136 with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The lyrics are: f, fo(ch), g, go(s), rr, rra(ch). The Piano staff (Pno.) shows a series of chords, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking at the end. The T. Blocks staff (4) has dynamic markings *f*, *p*, *f*, *ff*, *f*. The Percussion staff (Perc.) has dynamic markings *sf*, *ff* and a ritardando (*rit.*) marking.

Figura 104. Segundo gesto de pseudo-reexposición desde compás 136.

4.2.6.5 Parte E

Esta es la única parte de la obra en donde encontramos un solo instrumental. En este caso el piano nos transportará, a través de una serie de acordes, a las sonoridades propias de la parte A volviendo definitivamente al sonido temperado. La sensación de contraste será enorme ya que las partes

⁴⁶ Es imposible no destacar que cuando nos desvinculamos con la obligatoriedad de procurar que un texto narrativo se entienda, podemos disfrutar de la desconocida sonoridad de las consonantes a tal punto que removemos un clásico cimiento de la voz que indica que “las consonantes articulan las vocales”.

anteriores han procurado enfatizar las sonoridades del acorde 2 y las sonoridades de las consonantes-susurro junto con la percusión.

En relación a la construcción podemos señalar que se utilizan los acordes 3 que se producen en la escala cromática evitando los que en cualquiera de sus notas contenga la nota “fa”.

En la figura 105 se expondrán todos los acordes 3 que se producen en la escala cromática partiendo de la nota fundamental “fa”. Aparecerá marcado con una “X” los acordes en donde encontramos la nota “fa” además de aparecer ésta marcada con color rojo.

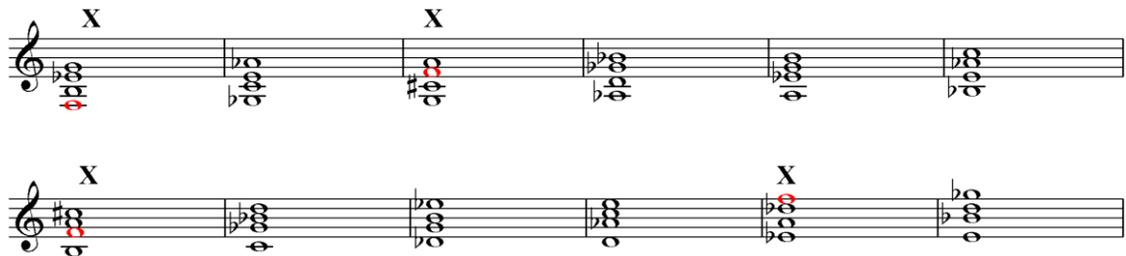


Figura 105. Sucesión cromática de acordes 3 en donde se explicita los que contienen nota “fa”

La razón para evitar tales acordes es sin duda reservar auditiva y estructuralmente la nota “fa” para el final de la obra. Por ende esta parte, que no posee ninguna sección, sólo hace recordar la sonoridad del acorde 3 complementando la intensidad de pseudo-reexposición de la parte D.

Finalmente la parte E queda de la siguiente manera:

The musical score for piano (Pno.) is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F#5. The left hand (bass clef) plays single notes: F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F#4. The piece begins with a forte (f) dynamic and ends with a fermata over the final chord.

Figura 106. Parte E

En relación a la disposición de los acordes esta va desde la fundamental “do” subiendo cromáticamente omitiendo los acordes que contengan “fa”. La posición de los acordes tiene por función lograr el mejor enlace para construir el arco dramático melódico-armónico.

La métrica tan diversa guarda relación, al igual que la parte D, con la parte A teniendo siempre en consideración que antes de un acorde agudo (mas climático) tengamos una figura rítmica menor para dar así la sensación de precipitación rítmica. Finalmente para cerrar encontramos en calderón el acorde con que comenzamos cerrando fraseológicamente la parte E.

4.2.6.6 Coda

La coda finaliza la obra dando una sensación conclusiva mediante la síntesis de los elementos que constituyeron la primera parte. Esto se produce con tres pequeños momentos a través un gesto que va desintegrándose, *rallentandose* y disminuyendo su intensidad.

Los elementos que realizarán esta síntesis son básicamente tres: el arpeggio del acorde 3 desde la nota “fa”, la nota “fa” con valores de larga

duración, y la desintegración de uno de los gestos más paradigmáticos de la obra.

- El arpegio del acorde 3 desde la nota “fa” es el inicio de la coda y está a cargo de la voz quien simula el arpegio de inicio de la obra. El arpegio se convierte en el gestor de toda la situación de coda final en donde el piano en el registro medio y agudo realiza resonancias del arpegio dando un sonido cristalino y de gran dulzura.

- La nota “fa” con valores de larga duración aparece en la soprano y en eco acompaña el vibráfono utilizando el sonido del arco. La soprano utiliza como texto la consonante “m” (*boca chiusa*) la cual junto al vibráfono colaboran con la sonoridad del piano cristalino.

- El gesto paradigmático corresponde al gesto que representa más fehacientemente la obra. En este caso corresponde al tresillo inhibido y al mordente. Este gesto lo realzarán los temple blocks al igual que en la parte D y durante los tres momentos que posee esta parte el gesto se irá desintegrando hasta quedar en sólo un valor de negra. De esta manera, y bajo una cristalina textura de “fa”ses los temple blocks irán augurando explícitamente el final.

152 *p dolce* **F** *rit.*

S. a m

Pno. *siempre arpegiado* *molce* *8va* *8va* *8va*

T. Blocks (4) *p* *simile* *pp* *p*

Vib. *arco* *ff* *ff* *ff*

Desintegración gesto paradigmático

Figura 107. Coda

5.1 Partituras de obras

Uñümche para Coro Femenino

y

Ecos para soprano, piano y dos percusionistas

Uñümche

para Coro Femenino

Fernando Julio R.

Indicaciones

Texto: Fragmentos de "Veinte poemas alados de los bosques nativos de Chile" (Lorenzo Aillapán)

Pájaro Reloj (Churrin)

Pájaro milenario que comienza dando la hora desde la aurora por la mañana al mediodía al atardecer.

¡Trutrif tif tif tif tif ken ken ken ken churrin!

La Tórtola (Maykoño Kawün)

Muy triste llora la tórtola por la desgracia, por ser testigo del permanente castigo a la madre tierra.

¡Uuu yyy kogong uuu yyy trangoy
uuu yyy kuram uuu yyy püñen!

Bandurrias (Raki Kawün)

Las bandurrias tienen sonidos metálicos.

¡Kiraki kiraki kiraki rakitruli rakitruli
truliraki truliraki truliraki truliraki!

La Lechuza Blanca (Chiwüd)

"la luna tiene un círculo, tiene un círculo, seguramente va a caer ñieblina en la cercanía..."

¡Chiiiwüd chiiiwüd...

Ámbito de las voces que componen el Coro Femenino



Indicaciones para la emisión del texto

gong, rrín, wüd, etc= la consonante se pronuncia al final del sonido estando la resonancia principal en la vocal.
go(n)= la consonante se pronuncia despues del ataque estando la resonancia principal en la consonante.
La "d" de Chiwüd debe tener al terminar una sonoridad de "f" quedando como Chiwüdf.

x = parlato con alturas aproximadas sugeridas.

El parlato en ocasiones se pedirá "susurrado". Se escribirá "normal" en ocasiones cuando se haya pedido anteriormente en "susurrado" y se pretenda anular la indicación anterior. Si no aparece nada por defecto el parlato se entenderá como "normal"

^ = Fermata pequeña

◡ = Fermata normal

▭ = Fermata larga

Obra dedicada a Boris Alvarado
Duración app 10'

Uñümche

Fernando Julio R.

Maestoso ♩ = 75

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-soprano

Alto

A

A

A

A

5

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

9

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

Ba

A Movido ♩ = 90

14

fp *ff* *ff solo*

A ¡Chu - rrin o pá-ja-ro re-loj!

fp *ff* *ff solo* 5

A Pá-ja-ro mi-le-na-rio que co -

fp *ff*

A

18

5 5 5 5 5

p tutti sempre

mien-za dán-do la ho - ra des - de la au - ro-ra por la ma-ña-na al me-dio dí-a al a-tar-de - cer Mi -

ff solo 5

Pá-ja-ro mi-le-na-rio que co

21

sUSURRO 3

le - na - - - rio Pá-ja-ro

5 5 5 5 5

tutti susurro 3

mien - za dán-do la ho - ra des-de la au - ro-ra por la ma-ña-na al me-dio dí-a al a-tar-de - cer Pá-ja-ro Pá-ja-ro

24

ff normal *p*
 Pá - ja - ro Pá - ja - ro chu - rrín chu -
ff normal *tutti sempre p*
 Pá - ja - ro Mi - le -
ff solo *5*
 Pá - ja - ro mi - le - na - rio que co - mien - za dán - do la ho - ra des - de la au

27

ff susurro *5*
 rrín chu - rrín Pá - ja - ro chu -
ff susurro *3*
 na - - - - - rio Pá - ja - ro Pá - ja - ro
ff tutti susurro *3*
 ro - ra por la ma - ña - na al me - dio di - a a - tar - de - cer Pá - ja - ro Pá - ja - ro

30

ff solo *5*
 Pá - ja - ro mi - le - na - rio que co - mien - za dán - do la ho - ra des - de la au
p
 rrín tru - trif tru - trif tif - tif tru -
ff normal *5*
 Pá - ja - ro chu - rrín chu -
ff normal *tutti sempre p*
 Pá - ja - ro Mi - le -

33

ro - ra por la ma - ña - na al me - dio di - a al a - tar - de - cer

Pá - ja - ro

trif ken - ken ken - ken ken - ken

Pá - ja - ro

rrín chu - rrín

Pá - ja - ro chu -

na - - - - - rio

Pá - ja - ro Pá - ja - ro

tutti susurro 5

susurro 5

ff susurro 3

ff susurro 3

36

Pá - ja - ro Pá - ja - ro Pá - ja - ro Mi - - - le -

ken - ken

rrín Pá - ja - ro Pá - ja - ro tru - trif tif - tif tru -

Pá - ja - ro Pá - ja - ro chu - rrín chu -

tutti normal 5

tutti sempre

normal 5

normal 5

39

na - - - - - rio - chu - rrín chu -

Pá - ja - ro Pá - ja - ro

trif ken - ken ken - ken ken - ken

dán - do la ho - ra

rrín chu - rrín tru - trif tru - trif tif - tif tru -

ff susurro 5

susurro 5

ff susurro 5

42

rrin chu - rrin tru - trif tru-trif tif - tif tru - trif ken-ken ken-

Pá - ja - ro

dán-do la ho - ra

trif ken-ken ken-ken ken - ken au - ro - ra

45

ken ken - ken ken-ken ken-ken dán-do la ho - ra dán-do la ho - ra

Pá - ja - ro Pá - ja - ro au - ro - ra

dán-do la ho - ra tru - trif tru - trif tif - tif tru - trif ken-

tru - trif tru - trif tif - tif tru - trif ken-

47

ma-ña-na ken - ken m

au-ro-ra ken - ken m

ken ken - ken ken - ken ken-ken ma-ña-na a-tar-de - cer m

ken ken - ken ken - ken ken-ken au-ro-ra me-dio-di-a m

50

susurro 5

Pá - ja - ro m _____

dán-do la ho - ra m _____

susurro 5

Pá - ja - ro m _____

dán-do la ho - ra m _____

susurro 5

Pá - ja - ro m _____

dán-do la ho - ra m _____

susurro 5

Pá - ja - ro m _____

dán-do la ho - ra m _____

54

susurro 5

au - ro - ra a _____

ma - ña - na a _____

susurro 5

au - ro - ra a _____

ma - ña - na a _____

susurro 5

au - ro - ra a _____

ma - ña - na a _____

susurro 5

au - ro - ra a _____

ma - ña - na a _____

normal 5

ma - ña - na a _____

normal 5

ma - ña - na a _____

normal 5

ma - ña - na a _____

normal 5

ma - ña - na a _____

58

susurro 5

me - dio - dí - a a _____

a - tar - de - cer a _____

susurro 5

me - dio - dí - a a _____

a - tar - de - cer a _____

susurro 5

me - dio - dí - a a _____

a - tar - de - cer a _____

susurro 5

me - dio - dí - a a _____

a - tar - de - cer a _____

susurro 5

me - dio - dí - a a _____

a - tar - de - cer a _____

62

trif tru - tri tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

trif tru - trif tru - trif tru - tif tif - tif tru - trif ken - ken ken - ken ken - ken -

B **Maestoso** ♩ = 75

ken ken - ken ken - ken u i ken ken - ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken

ken ken - ken ken - ken u i ken ken - ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken

ken ken - ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken

ken ken - ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken ken ken - ken

68

i e e i e e i i i e

i e e i i i e

e i i i e

e i

73

73

sfz *ff* *sfz* *f* *ff*

sfz *ff* *sfz* *f* *ff*

e e e u i u i

78

C Lamentoso $\text{♩} = 60$

78

f *f* *f*

ff solo *f* sempre tutti

u u u ¡La tór-to-la May-ko-ño ka - wün!

86

86

f solo *p* nasal *p* nasal *p* nasal

y u y y u y y u y

Muy tris-te llo-ra la tór-to-la po la des - gra-cia por ser tes

Tra - n - go - y

Ko - go - ng

Ko - n - go - ng

91

mp tutti sempre

ti-go del per-ma-nen-te cas - ti-go a la ma-dre tie-rra u y u

mp

Ko - n - go - ng u y

mp

Ku - - ra - m u

mp

Pi - - ñe - - n u

97

u y Pi - ñen

Ku - ram u u y

Ko - gong u u y Kon -

Tran - goy u y u u y

101

ff sub.

u y u u y Ko - go - ng

ff sub.

u y Pi - ñen Ko - gong

ff sub.

gong u u y Ko - go(n)

ff sub.

Ku - ram u y Ko - go(n)

D Maestoso ♩ = 75

106 *f* nasal

sf *ff* *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* nasal

f *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* nasal

f *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* nasal

110 *sf* *ff* normal *sf* *ff* *f* nasal *sf* *ff* *f* normal *sf* *ff* *f*

sf *ff* normal *sf* *ff* *f* nasal *sf* *ff* *f* normal *sf* *ff* *f*

sf *ff* *f* normal *sf* *ff* *f* nasal *sf* *ff* *f* normal *sf* *ff* *f*

sf *ff* *f* normal *sf* *ff*

114 *sf* *ff* *f* *sf* *ff* *f* *sf*

sf *ff* *f* *sf* *ff* *f* *sf*

sf

E Metálico ♩ = ♩

117 *ff* *sempre nasal* *pp*

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki -

ff *sempre nasal* *pp*

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki -

ff *solo*

Ban - du - rrias Ra - ki ka - wun

sempre nasal *pp*

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki Ki -

120 *ff*

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki

ff

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki

f *sempre tutti* *cantabile*

Las Ban - du -

ff

ra - ki Ki - ra - ki Ki - ra - ki

123 *pp* *ff*

tru - li Ra - ki - tru - li

pp *ff*

tru - li Ra - ki - tru - li

pp *ff*

rrias po - se - en so - ni -

pp *ff*

tru - li Ra - ki - tru - li

127 *pp* *ff*

ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

dos so - ni - dos me - tá - li -

ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

133 *ff* sempre

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki

cos

Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki Ra-ki - ki Ra-ki - ki Tru-li - ra-ki

136

Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li

Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li

Ban - du - rias

Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li Tru-li - ra-ki Ra-ki-tru-li

141

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki

sf *ff*
Ban - - du - rrias

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki

147

Ba(n)

p
Ra-ki-ki Ra-ki-ki

nasal p
Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

sf
du

151

mp
Ra ki-ki Tru-li - ra-ki

mp
Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru - li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

sf
Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

sf
mi

154

Ra-ki-ki Ra - ki-ki

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

157

Tru-li-ra kiTru li ra kiTru li-ra ki Tru li-ra kiTru li ra-kiTru li-ra ki Tru li-ra-kiTru li ra kiTru li ra ki

Ra ki kiTru - li - ra ki Ra ki kiRa - ki-ki Ra ki kiRa - ki-kiRa ki-ki

Ban - du

Tru li ra kiTru li ra kiTru li-ra-ki rri as

161

Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra - ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra - ki - ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki

Ban - du - - - rri - as

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-ki Ra-ki - ki Tru-li - ra - ki Ra-ki-tru-li Ra-ki-ki

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra - ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra - ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

166

Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra - ki - ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki

sfz *ff* *mf*

Ban - du - - - rri - as

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Tru-li - ra - ki Ra-ki-tru-li Ra-ki-ki

f sempre

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra - ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

172

Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Ra - ki - ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki

sfz *ff* *mf*

Ban - du - - - rri - as

Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki Tru-li - ra - ki Ra-ki-tru-li Ra-ki-ki

f sempre

Tru-li - ra-ki Tru-li - ra - ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki Tru-li - ra-ki

178

F **Maestoso** ♩ = 75

mf solo

i a a i a i a i a a a i a i a i a a u a i a

181

mf tutti sempre

a i i a i a i a i i i a i a i a i i u i a i

a

184

f *ff* sempre

a i a a i a i a a i a i a u a

f *ff* sempre

a i a a i a i a a i a i a u a

f *ff* sempre

a i a a i a i a a i a i a

f *ff* sempre

a i a a i a i a a i a i a

188

sfp *ff*

i a u a i a a i a

sfp *ff*

i a u a u a i a

sfp *ff*

i a i a i a

sfp *ff*

i a i a i a

192 **G** Nieblinoso ♩ = 90

La na ne un cu tie-ne un cir-cul-lo

La Le-chu-za blan-ca Chi-wüd u i o tie-ne un cir-cul-lo

u i o tie-ne un cir-cul-lo

Lu tie cir lo tie-ne un cir-cul-lo

199

se ra te ca ñie na en la cer-ca - ní - a

u a i a en la cer-ca - ní - a

u a i a en la cer-ca - ní - a

gu men va a er bli en la cer-ca - ní - a

H ♩ = 100

204

chi

chi

chi

chi

chi

chi

210

ch _____ chi _____ ch _____ Chi _____

chi _____ chi _____ ch _____

chi _____ chi _____

chi _____ chi _____

216

_____ chi _____

ch _____ ch _____

chi _____ chi _____

chi _____ ch _____

221

Ch chi - wüd Ch chi - wüd Ch chi - wüd

Ch chi - wüd Ch chi - wüd Ch

Ch chi - wüd Ch chi - wüd

Ch chi - wüd Ch chi - wüd Ch

225

Ch chi-wüd

chi-wüd Ch chi-wüd

chi-wüd Ch chi-wüd

chi-wüd Ch chi-wüd

G **Maestoso** ♩ = 75

227

ch

ch

ch

pp divisi

A

229

pp

A

pp div.

Pá-ja-ro re-loj Ban-du-rrias Pá-ja-ro re-loj Ban-du-rrias

pp div.

La tór - to-la La le-chu-za blan-ca La tór - to-la La le-chu-za blan-ca

pp

A

S.1 *pp* a

S.2

M.S. *pp* a

C

Pá - ja - ro re - loj La tór - to - la Ban - du - rrias La le - chu - za blan - ca

Ban - du - rrias La le - chu - za blan - ca Pá - ja - ro re - loj

S.1 a

S.2 *pp* a

M.S. *pp* a

C a

Ban - du - rrias La le - chu - za blan - ca Pá - ja - ro re - loj

Pá - ja - ro re - loj La tór - to - la Ban - du - rrias La le - chu - za blan - ca

H Final ♩ = 90

234 *tutti f*

Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - ki

Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - tru - li Ra - ki - ki

Chi - wüd u y Chi - wüd

Chi - wüd Chi - wüd

238

Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki

Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki

Ko - gon u y Ku - ram Ra - ki - tru - li

Ko - gon u y Ku - ram Ra - ki - tru - li

242

Ra - ki - ki Ra - ki - ki

Ra - ki - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki Ra - ki - ki

Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki

Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - ki

247

ff sempre

chu - rrin chu - rrin chu - rrin chu - rrin

ff sempre

Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki

ff sempre

Ko - gong Tran - goy Ku - ram Pi -

sf

chi

pasar a parlato susurrado lo más ligado posible

249

chu - rrin chu - rrin u y u

Ra - ki - ki Tru - li - ra - ki tru - trif tru - trif tif - tif tif -

ñen Ko - gon Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li

ff

susurro

ff

sf

ch wüd chi

251

y u y u y

tif tru - trif ken - ken ken - ken tif - tif ken - ken tru - trif tif - tif ken - ken

Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki Ra - ki - tru - li Tru - li - ra - ki

ff

ff

ff

simile

ch wüd

253

Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki - tru - li Ki - ra - ki Ra - ki -
 u u y u
 tru - trif tru - trif tif - tif tif -
sfp
 chi

254

tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-tru-li Ki-ra-ki Ra-ki-ki Ra-ki-ki
 u y u u y u u y
 tif tru-trif ken-ken ken-ken tif - tif ken-ken tru-trif ken-ken
 ch wüd
ff

256

a Ch
 f *ff* Ch
 Pá - ja - ro re - loj Ban - du - rrias Ch
 f *ff* Ch
 Tór - to - la Le - chu - za blan - ca Ch
sfp *fff* Ch

a
* Colocar el dedo índice de la mano derecha sobre el labio (como si estuvieran haciendo callar)

10' apro

Ecos

para Soprano, piano y dos percussionistas

Fernando Julio R.

Indicaciones

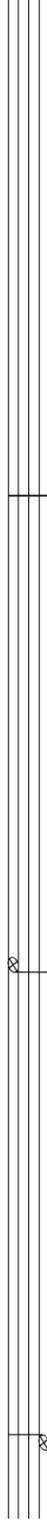
Para la soprano

Texto: ta, ka, la, i, rra, etc (idioma español)

Para la emisión del texto: fo(ch), go(s): La consonante se pronuncia después del ataque estando la resonancia principal en la consonante

×, ∅, ⊗ = parlato con alturas aproximadas sugeridas

Ambito del parlato



Percusión 1

4 Templeblocks de distinta altura (baquetas blandas)
Vibráfono sin motor (baquetas blandas y arco de contrabajo)

Percusión 2

Pandereta (con la mano)
Tam-tam grande (con mazo)
Crótalo (nota fa cualquier registro)
Campana tubular (con martillo, nota fa cualquier registro)

▭ = Fermata grande

⌣ = Fermata normal

Los trinos de la soprano, piano y vibráfono se realizarán siempre con el semitono ascendente

Duración app 7 min

ECOS

para soprano, piano y dos percussionistas

Misterioso $\text{♩} = 95$

Fernando Julio R.
2008

The musical score is arranged in four systems, each with a staff for a different instrument. The Soprano staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The Piano staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The Percussion I staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The Percussion 2 staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The Soprano part includes lyrics: "ta ka ta la ka ta i a ki ta ka ta ir rra". The Piano part includes the instruction "destacar los adornos por sobre los bicentóns". The Percussion I part includes the instruction "Temple Blocks (4)". The Percussion 2 part includes the instruction "Percusión 2: pandero, tam-tam, castanuelas, campana". Dynamics include *p*, *f*, *ppp*, and *pp*. A tempo marking "Misterioso" with a quarter note equal to 95 is present. A rehearsal mark "3" is used in the Soprano and Piano parts. A performance instruction "mantener hasta el compás 43" is located between the Piano and Percussion I staves.

Soprano

Piano

Percusión I

Percusión 2:
pandero
tam-tam
castanuelas
campana

ta ka ta la ka ta i a ki ta ka ta ir rra

destacar los adornos
por sobre los bicentóns

Temple Blocks (4)

Vibráfono

p *f* *ppp* *pp* *p*

3 3 3

mantener hasta el compás 43

9 *p* *sfz*
 S. la ka ta i a — li ko ta(oaoa...) ka ta i a — kata rr ra

Pno. *ppp*

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

Perc. *pp* *p*

14 *p* *sfz*
 S. la ka ta i a — rri la ko ta(oaoa...)

Pno. *p*

T. Blocks (4) *sfz*

Perc. *sfz*

19

S. *f* rra la ka ta *p* ka ta i a li ka ta

Pno. *pppp* *pp*

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

Perc.

22

S. la kata *f* *p* *3* la ka ta i a

Pno. *pppp* *pp*

T. Blocks (4) *pp*

Perc. *p*

26 *mp*

S. *p*
 ri la ta pa ra la ka ta la ka ta i a

Pno. *p*

T. Blocks (4) *p*

Perc. *p*



29 *mp*

S. *f*
 li ka ta rra la ka tarr ka ta i a

Pno. *ppp*

T. Blocks (4) *p*

Perc. *p*

31

sf *f*

S. *tr* rra la ka ta (oa...) pa ra la ka ta *mf* *3* la ka ta i a

Pno. *tr* *8va* *tr* *ppp*

T. Blocks (4) *pp* *sfpp* *f*

Perc.

34

S. *p* pi ra lo ki ta *f* *3* rra ka

Pno. *f* *p* pa ra la ka tar *p*

T. Blocks (4) *f*

Perc. *f*

36

S. *sf* *tr* ta i a. _____ rri la ko ta(oa...) rra la ka ta i a

Pno.

T. Blocks (4) *mp*

Perc. *sf*

39

S. *ff* *accelerando* laka tarr ka pa ra la ka (paralaka) rra rra rra rra

Pno. *accelerando* *ff*

T. Blocks (4) *accelerando* *ff* *8^{va}*

Perc. *f*

57

Pno.

Vib.

64

S.

Pno.

Vib.

Perc.

110 **C**

P *ff*

S. *p* t k t t

Pno. *ff* *8^{va}* *8^{va}* *8^{va}*

T. Blocks (4) *mp* *ff* *8^{va}* *8^{va}*

Vib. *f* *8^{va}* *8^{va}*

Perc. *mf* *f* *8^{va}* *8^{va}*

113

Pno. *ff* *8^{va}* *8^{va}*

Vib. *3*

Perc. *3*

115

Pno. 8va 8vb

Vib. 3 simile

Perc. 3 simile

117

Pno. 8va 8vb

Vib. 3 simile

Perc. 3 simile

119

Pno. *sfz*

Vib. *sfz*

Perc.

123

Pno. *sfz*

Vib. *sfz*

Perc.

144

S. *p dolce* a

Pno. *15^{ma}* *sempre arpeggiato* *mp dolce* *8^{va}* arco *ff* *rit.* *15^{ma}* *8^{va}* *pp*

Vib. *154*

S. a *15^{ma}* *8^{va}* *pp*

Pno. *15^{ma}* *8^{va}* *pp* simile *15^{ma}* *8^{va}* *pp*

T. Blocks (4) *15^{ma}* *8^{va}* *pp* simile *15^{ma}* *8^{va}* *pp*

Vib. *154*

BIBLIOGRAFÍA

1. AILLAPAN, L. 2005. Veinte Poemas Alados de los Bosques Nativos de Chile. 2ª ed. Chile, Delesterio Realizadora.
2. BERDIALES, G. 1945. Las cien mejores poesías humorísticas de la lengua castellana. Buenos Aires, Librería Hachette.
3. BRETON, A. 2004. Antología (1913-1966). Argentina, Siglo XXI Editores. Traducción de Tomás Segovia.
4. BRULL, M. 2000. Poesía. Madrid, Müller-Bergh.
5. COTT, J. 1974. Stockhausen, Conversations with the composer. UK. Robson Books.
6. GOMAR, A. Stimmung, un ensayo sobre la mística musical. [en línea]. <<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/07/Analisis.htm>> [consulta: 23 de enero 2011].

7. HIGGINS, D. Los orígenes de la poesía sonora: De la armonía imitativa a la glosolalia. [en línea]. <<http://www.altamiracave.com/dickh.htm>> [consulta: 10 de diciembre 2010].

8. HINTON, NICHOLS y OHALA. 1994. Sound Symbolism. UK, Cambridge University Press.

9. HUIDOBRO, V. 1931. Altazor o El viaje en paracaídas. Madrid, C.I.A.P.

10. QUEVEDO, F. Sonetos. [en línea]. Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. < <http://www.cervantesvirtual.com/>> [consulta: 22 de agosto 2010].

11. REYES, A. 1930. Las Jitanjáforas. Revista Libra, Buenos Aires.

12. SACHS-HORNBOSTEL. 1914. Zeitschrift für Musik. Alemania. (46): 553–590.

13. SAN AGUSTIN. 387. Confesiones X. Madrid. Gredos. Traducido por Alfredo Encuentra Ortega.

14. ULMANN, S. 1978. Semántica: Introducción a la ciencia del significado. Madrid, Aguilar.

15. ZORRILLA, J. Obras completas de José Zorrilla. [en línea]. Babel Tacobooks.

<<http://babel.tacobooks.com/ebooks/ebook%20Jose%20Zorrilla%20Obras%20Completas%20Poesias%20romances%20y%20leyendas.pdf>> [consulta: 01 de septiembre 2010].