

RESUMEN

El presente trabajo se muestra como reflexión acerca de los caminos que el autor enfrenta ante su obra. Específicamente a la búsqueda de una técnica compositiva que integre música y texto no en un plano semántico y/o fonético como tradicionalmente se ha hecho, sino más bien en el ámbito de las relaciones estructurales pre-compositivas, tomando a la palabra descontextualizada de su fonética y semántica directa, para re significarla a través de la propia composición musical.

Palabras claves: Música-texto, fonética, semántica, serialismo integral, contrapunto

ABSTRACT

This paper is shown as thinking about the ways that the author faces to his work. Specifically to finding a compositional technique that integrates music and text not into a semantic and/or phonetic as traditionally done, but rather in the field of pre-compositional structural relationships, taking the word out of context of its phonetics and direct semantics to re signify through musical composition itself.

Keywords: Music, text, phonetics, semantics, integral serialism, counterpoint

RELACIONES SISTÉMICAS ENTRE MÚSICA Y TEXTO

*Dr. © Gustavo Barrientos Beltrán**
Universidad de Los Lagos

1- INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de mis estudios de pregrado en música, pude percibir dos caminos relacionados a la composición. El primero me llevaba a un lugar que había recorrido desde mi adolescencia, que concierne al mundo del instinto. Se compone lo que se siente, dejando en manos del momento, la memoria y la cultura personal, el material y procesos a utilizar. En el segundo camino, se establece una base (pre)compositiva donde se genera(n) la(s) célula(s) que servirá(n) como matriz para la obra, como una oportunidad de ser (re)creadores de la génesis artística-musical y espectadores, en analogía metafórica, de la humana. De esta forma, llamaron poderosamente mi atención aquellos tratamientos compositivos donde la estructura deviene, parcial o totalmente, de unidades iniciales como en el contrapunto y principalmente en el serialismo integral.

Después de haber iniciado mi trayectoria como compositor, volví a la misma disyuntiva al momento de querer integrar dos disciplinas artísticas entre sí. Revisé métodos que acercaban la danza al mundo de la notación musical, como lo es la coréutica de Rudolph Laban. Sin embargo, al querer integrar música y texto, detecté que si bien, entre las composiciones contemporáneas que integran ambas disciplinas, abundan aquellas que interaccionan directamente con el plano semántico y/o fonético que ofrece el texto, existe una literatura musical acotada en el ámbito de relaciones estructurales pre-compositivas, iniciando así, una investigación compositiva, tomando a la palabra descontextualizada de su fonética y su semántica más directa, para resignificarla a través de la

* Correo electrónico: gustavo.barrientos@ulagos.cl Artículo enviado el 22/04/2013 y aprobado por el comité editorial el 23/05/2013

música, estableciendo como estrategia el relacionarla desde su alfabeto con distintos parámetros musicales en forma no serial, pero sí sistémica, logrando una transgénesis donde el fenómeno musical, esté determinado por el genoma del alfabeto, el ritmo de la palabra y la huella del texto.

2- ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta en nuestros días, ya lejanos de los tiempos de la inspiración romántica, podemos constatar la vinculación estructural compositiva entre las disciplinas artísticas al momento de interrelacionarse en una obra, como herencia de la forma de integrar el arte clásico-romántico. Cada disciplina entiende a partir de su propia imaginación y se hace necesariamente dependiente de la otra, es decir, orbita y suple, rellenando o adornando el total artístico. Como ejemplo de esta forma de integración, podemos mencionar la prioritaria necesidad de escuchar la música por parte del coreógrafo, antes de crear su coreografía o el intento por parte de un compositor, de hacer calzar o componer la música para un texto determinado.

El arte contemporáneo, ha indagado ampliamente en las relaciones compositivas de las artes al momento de ser partes de una sola obra, descubriendo procedimientos nunca antes investigados. En el ámbito de la relación texto-música, numerosas son las obras instrumentales, electroacústicas y mixtas que trabajan integrando ambas disciplinas, por lo que se citarán aquí solo tres casos que representan tendencias principales de la composición del siglo XX.

Desde el punto de vista estructural y de la resignificación del texto, se puede mencionar la obra: *Le Marteausans Maître* (1953-1955) de P. Boulez, obra basada en tres poemas de René Char, en la que se propone la reflexión a partir de un núcleo, sin tener la necesidad de representar un texto como en el *Pierrot Lunaire*¹ Este núcleo está presente en forma directa y latente, existiendo piezas con y sin participación vocal y un tratamiento de la voz que va desde lo cantado, primando sobre los instrumentos, hasta la total absorción de la voz en el conjunto total. En el primer caso el texto estaría presente en forma directa y lineal, y en el segundo, estaría presente de manera latente, dando lugar a las resonancias que ésta deja en el auditor. La disposición de la voz con respecto al conjunto instrumental ayuda al proceso de metamorfosis por la cual debe pasar, desde ser solista a ser un instrumento más.² Paralelamente podemos citar la obra *Philomel* (1964), que fue escrita por M. Babbitt para soprano y un acompañamiento de sintetizador grabado en cinta magnética, que incluye la voz registrada y manipulada de

1 Boulez, Pierre (1981). Punto de Referencia. Barcelona: Ed. Gedisa

2 Carrere, Cecilia (2000). "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica" Revista musical chilena. v.54 n.194

Bethany Beardslee, para quien fue compuesta la pieza. Esta pieza fue escrita en colaboración con el poeta John Hollander y logra profundizar las relaciones semánticas del texto, el cual es sometido a procesos compositivos seriales que desencadenan nuevas significancias.³

Por último, cabe señalar la obra “Voiceand piano” del compositor Peter Ablinger, la cual corresponde a una serie de obras basadas en las voces de personajes célebres tomadas de grabaciones diversas (entrevistas, discursos, lecturas) de Morton Feldman, Guillaume Apollinaire, Martin Heidegger, Marcel Duchamp y Jorge Luis Borges, entre muchos más. Ablinger somete esas voces a una especie de radiografía espectral, de tal modo que la voz grabada parece determinar las alturas e incluso la dinámica del piano. Según explicó en una ocasión el compositor, “la parte para piano es el análisis de la voz”. El efecto de las piezas es fantasmal: son voces auténticas pero muertas, encerradas en una pista de audio, que mantienen con el piano un diálogo imposible y, sin embargo, real. La mimesis instrumental del habla es quien determina la musicalidad de la obra. Ablinger parece convencido de que en el fondo de cada voz habita una melodía secreta. La singularidad del trabajo de Ablinger reside sobretudo en haber encontrado una vía técnica y discursiva para utilizar los datos del análisis acústico con fines “instrumentales”⁴

3- SISTEMA “ALFABETO MUSICAL”

Considerando las huellas del post-serialismo y la incorporación de pensamientos matemáticos más explícitos en vínculo directo con los procedimientos compositivos, podemos sentirnos como herederos de un pensamiento estructuralista maduro y que ha demostrado sus prodigios y posibilidades para establecer relaciones a partir de un imaginario amplio y creciente, motivando nuestra creatividad a la hora de asumir un lenguaje compositivo y hacerlo propio. El sistema pre(compositivo) que he llamado “Alfabeto Musical”, nace de la experiencia de querer integrar sistémicamente música y texto en una obra, que si bien no se comporta exactamente como una serie, si tiene directrices unívocas al momento de traducir un texto en música, dado por la igualación de las consonantes en 24 alturas, concebidas cromáticamente, ordenadas de acuerdo al orden de aparición del alfabeto.

En el Alfabeto Musical se abordará la lectura musical del texto a partir de distintas fases de construcción focalizadas en dar a cada consonante un intervalo musical y desde las vocales establecer distintas duraciones y ritmos.

3 Adamowicz, Emily (2011). “Subjectivity and Structure in Milton Babbitt’s Philomel” MTO, a Journal of the Society for Music Theory.

4 Bernal, Alberto (2000). “Realidad/ Las Cuadraturas”, Traducción y notas preliminares, www.tallersonoro.com

Primero se dispondrá el alfabeto de 24 consonantes en dos octavas, partiendo ascendente y descendente de la nota sol (segunda línea en llave de sol), la que será neutra y no significará ninguna letra, pero jugará el rol de iniciar cada palabra y de servir de comodín para el caso cuando se repitan consonantes o existan dos vocales juntas.

Alfabeto Musical



Las vocales las entenderemos como repeticiones de altura, así la letra A significará 5 repeticiones, la U, 4 repeticiones, la E, 3 repeticiones, la I, 2 repeticiones y la O, 1 repetición.

Cada palabra comenzará por la altura neutra sol4, así si queremos escribir la palabra "Amor", comenzamos por el sol4, luego realizamos 5 repeticiones de la altura donde estamos para hacer la "A", descendemos medio tono al fa#4 para hacer la "M" y en esa altura repetimos una vez el fa#4 para realizar la "O", entonces saltamos un tritono ascendente hasta alcanzar el do5 y terminamos la palabra con la letra "R", de la siguiente forma:



Altura neutra 5 repeticiones / consonante / 1 repet. / conson.

De esta forma en esta primera fase, ya estamos relacionando las alturas y los intervalos con las letras y la palabra. En el caso de repetición de consonantes o de que existan dos vocales juntas, tendremos que recurrir a la altura neutra sol4 como comodín para completar la palabra y no se preste a ambigüedades, así la palabra perro y agua, usarán esta metodología:



Después de escribir la “R” debemos bajar a sol4 (usado como comodín) y volver a saltar ascendentemente una cuarta hasta alcanzar el do5 otra vez para completar la doble RR. En el caso de la palabra “AGUA”, una vez dicha las letras “GU” saltar una quinta ascendente para decir la siguiente vocal “A”, usando antes de las 5 repeticiones el comodín sol4.

Hasta aquí hemos completado la interválica y de una forma muy básica se han diagramado duraciones y ritmos. En la siguiente fase podemos establecer distintas coordinaciones para dar mayor vida rítmica, sin dejar en ningún caso la relación con el alfabeto y la palabra en coordinación directa con la interválica y su consecuencia rítmica al interior de esta forma de leer el alfabeto.

Si tomamos como unidad mínima la corchea, escribiremos la palabra “artes”:



Si ahora unimos las duraciones de alturas iguales, tenemos:



y lo convertimos en las figuras rítmicas correspondientes, tenemos una configuración rítmica más enriquecida que la primera fase mostrada de este alfabeto y sin embargo no ha perdido su proporcionalidad interválica con la palabra:



Ahora podemos experimentar lo anterior en distintas unidades mínimas que se suman, como por ejemplo con la semicorchea:



En el primer compás aparece la palabra “música” separada por alturas y repeticiones de la semicorchea, en el segundo compás aparece ya con las alturas iguales ligadas.

A continuación expondremos una tercera fase del ritmo y esta dice relación con los valores irracionales, hasta el momento habíamos conocidos las generaciones binarias del ritmo y sus aunaciones. Para esta fase consideraremos la nota (altura) sola como una unidad y las agrupadas en alturas semejantes, de acuerdo a su cantidad se harán equivaler a la misma unidad. Por ejemplo, si la unidad de la nota sola es la negra, las que van de más de una se pondrán en la figura que se iguale a la negra, expondremos el caso de la palabra “llave”, el sol4 será una negra (opcional), luego la sílaba “lla” al ser 6 notas fa4, corresponderá a un seisillo de semicorchea en fa4, luego la sílaba “ve”, que son 4 notas en mi5, serán 4 semicorcheas en esa altura, ya que todas las alturas semejantes deben dar como resultado la figura base establecida, en este caso la negra, veamoslo en el pentagrama:



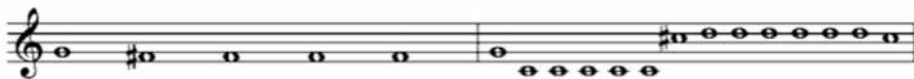
LLA.....VE

LLA.....VE

Ya vemos como el ritmo, a través de la validación de distintos sistemas de establecer las duraciones, va ganando en posibilidades. A continuación se verá una transformación de este alfabeto, donde la rítmica se enriquece aún más, basándose en las duraciones, entendidas desde esta perspectiva como números usados motivicamente. Para esto elegiremos un texto cualquiera, para luego ver las aplicaciones en la ópera que es el trabajo final de esta tesis.

Si elegimos el verso “me gusta cuando callas porque estás como...”, tenemos palabras, que vistas desde el alfabeto musical en su forma más simple, nos darían los siguientes números:

- Me = 5
- Gustas = 14
- Cuando = 15
- Callas = 14
- etc.



Si consideramos los números hasta el 9, tendremos que realizar sumas para alcanzar los números mayores a 9, y si entendemos el número como una velocidad pulsativa podemos tener un criterio motivico para tomar las decisiones de composición numérica de cada palabra, que escritas en alfabeto musical en su primera fase quedarían así:

$$\begin{array}{r}
 5 \\
 5 + 5 + 5 = 15 \\
 9 + 5 = 14 \\
 9 + 5
 \end{array}$$

Bajo este prisma el abanico se abre y la subjetividad ingresa a un mundo de amplias posibilidades. El criterio para establecer los números motivicos puede responder a repeticiones o interválicas o simplemente variaciones. En este caso, las decisiones tomadas nos llevarán al siguiente resultado musical. El primer compás donde estaba la palabra "me", quedaría como un compás de $\frac{1}{4}$ con un quintillo, donde el sol4 ocuparía la primera semicorchea y el fa#4 sería una negra (ligando las duraciones de altura iguales) que completaría el quintillo. El segundo compás, con la palabra "gustas" lleva como cifra 2/4, donde el primer tiempo es un nonillo y el segundo es un quintillo, entendido de la siguiente forma; sol4 es una fusa de nonillo, luego do4 está formado por una corchea ligada a una negra, a continuación hay otra fusa pero esta vez en do#5 y una semicorchea en re5 completando el nonillo, esta última nota queda ligada al siguiente quintillo donde el re5 ocupa la figura de una negra, para cerrar el quintillo con una semicorchea en do#. La tercera palabra es "cuando", donde se ha tomado el quintillo como velocidad pulsativa motivica, quedando 3 veces 5. La última palabra es "callas" con un total de 14 notas, vuelve a realizar la suma de 9 + 5, pero esta vez con distintas alturas, quedando finalmente las cuatro palabras de la siguiente forma transformado en alfabeto musical:



Acá tenemos una lectura del alfabeto sometida al proceso de suma de alturas iguales, además de la búsqueda de motivos de velocidades de pulsaciones, arrojándonos una rítmica mucho más compleja, pero al mismo tiempo guardando las relaciones y proporciones interválicas y rítmicas, además de conservar las alturas propuestas por las palabras y su relectura a través del alfabeto musical.

Si a estos procedimientos sumamos los entregados en el renacimiento para los canones e imitaciones, como la inversión, transposición, etc., y que fueron ocupados y ampliados por el post-serialismo, además de los procesos matemáticos y electrónicos aplicados a la música, podemos contar con muchas herramientas para la transformación de un mismo material.

4- ANÁLISIS COMPOSICIONAL

Ahora revisaremos tres fragmentos de la Opera "Tirana rit...", para apreciar como esta relación entre el texto y su lectura a través del alfabeto puede ser usado en la obra como elaboración de música instrumental, pero con texto implícito, y también con texto explícito, en el caso de las partes cantadas, tanto para coro como para solistas.

En la escena 1 del primer acto, iniciando la música instrumental, la flauta 1 hace un solo, que dará entrada a la flauta 2 en forma de organum, para luego de agitación acompañada por la guitarra, darán paso a la nota larga del clarinete que vuelve a calmar la música. Aquí encontramos una parte del texto implícito, llevado por la flauta, el texto dice: "la falsificación del demarcado sendero", que expuesto en alfabeto musical en su forma simple tenemos



7 7+7+7+6 = 27
 LA FA L S I F I C A C I O N

6 6+6+.....
 D E L D E M A R...

El sol neutral queda establecido como sol5, desde aquí se dibujan los intervalos en la numerología propuesta de motivos 7 y 6, quedando septillos

y seisillos como resultados del sólo inicial de flauta. Al llegar la flauta 2 ambas octavan todo a su tercera octava, quedando el sol6 como sol neutral

En el comienzo de la ópera “Tirana rit...”, vemos a un jefe indígena cantando el siguiente texto:

“Año tras año
desde lo alto
de la montaña
que esconde el fuego
en sus entrañas.”

Si analizamos algunas de las palabras y sus transformaciones, veremos criterios distintos para exacerbar el ritmo contenido muchas veces en la forma de los neumas interválicos resultantes. De esta forma la palabra “Año tras año” la encontramos al inicio, donde el sol neutral está transportado una tercera mayor superior, quedando el si⁴ como eje central, sin embargo en esta transformación se ha prescindido del comodín para comenzar cada palabra permitiendo liberarse de la nota pedal, esto si excepto cuando la palabra inicia con vocal, estableciendo la siguiente numerología:



$$2 + 6 = 8$$

$$6 + 2 = 8$$

Cuando el jefe indígena da paso al canto de su esposa, él canta implícitamente la palabra “entrañas”, mientras explícitamente dice “en sus entrañas”, todo transportado una tercera mayor ascendente, de esta forma:



$$6 + 4 + 2 + 5 + B A$$

J A

E LPe

ENTRAÑAS

Cuando responde la esposa indígena, lo hace en la transformación del alfabeto donde la sílaba debe dar una unidad, en este caso la corchea. La palabra implícita es “Baja el perverso”, esta vez transpuesto una cuarta ascendente todo el alfabeto, generando un motivo en desacelerando, regalado por las vocales A, A, E, E (5, 5, 3, 3), pero al mismo tiempo se produce el paradójal ascenso por saltos, mientras el texto dice “baja”.

Esposa Indígena

ba jaelperver sodiospa ra ro bar to danuestra co secha in

Por último, veremos cómo los resultados de estos procedimientos van incitando la imaginación musical. En el fragmento a analizar a continuación, la palabra “quemará”, que se reitera varias veces en su sílaba “que” a modo de canon imitativo, en el texto completo: “**quemará** los bosques, y las casas, **quemará** todo y nada **quedar**á”, dará pie para el juego de acordes como Do Maj 7 con 11#, Sol Maj 7 con 11#, do# m7 b5, todo dentro de un desequilibrio rítmico que no permite establecer ninguna de las sonoridades

Mujer 2 Fam 4

Que ma rá los bos ques y las ca sas

que ma rá to do y na da que da

QU E M A RA LOS

El material ha sugerido esta repetición imitativa aprovechando la sílaba “que”, todo está con eje en sol4 que no es usado como comodín, además algunas alturas han sido octavadas para que la imitación pueda fluir. Cabe señalar que las coordinaciones propuestas en esta composición para relacionar texto y música, no constituyen en ningún caso un dogma, sino más bien juegan propositivamente, permitiendo que su propia sonoridad vaya guiando muchas veces el sino de la música.

Para la obra homónima al libro: “Cuentos para no cortar” de Manuel Gallegos, podemos ver como se mantiene intacto el resultado de la transformación aplicada al alfabeto musical.

Comenzamos dando número a cada palabra y luego agrupando en cifras mayores con el objeto de evidenciar las palabras que puedan quedar escondidas, de esta forma el título queda de la siguiente forma:

Cuentos para no cortar

12 12 +2 +10

12 24

6 + 6 9 + 9 +

Cuentos para no cortar

A handwritten musical score for guitar, consisting of two staves. The title 'Cuentos para no cortar' is written in cursive above the staves. The music is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 40. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Para viajar en el primer intervalo de lab a sol, se rellena con todas las alturas que representa el título en el alfabeto. Luego cada acorde se forma con las notas anteriores saltándose de a una por medio. Y finalmente, respetando el lugar de aparición, se adorna con octavas los lab, para desencadenar el trino y cadenciar con Do octavado grave, se obtiene una musicalidad que integra el resultado del Alfabeto Musical y escuchando su gestualidad se compone a partir de los neumas y sus imaginarios.

A snippet of a handwritten musical score on a single staff. It shows a sequence of notes with slurs and ties, illustrating the melodic development described in the text. The notes are primarily in the lower register, consistent with the 'Do octavado grave' mentioned in the text.

En el primer cuento dedicado al Tamarugo, árbol del norte de Chile, se superpondrán distintas partes del texto, como una especie de contrapunto del alfabeto musical.

Tamaru, el duende cillo.
 Por el camino que lleva desde la Tirana al poblado de la Guarca - en el norte de Chile, el
 pequeño David Camaraba junto a su mala por un lugar

Mientras la mano derecha del piano comienza a decir: “ Tamaru el duendecillo”, la mano izquierda comienza el texto: “Por el camino que lleva...”. De esta forma podemos ver como el número de cada palabra, transformado en ritmo puede combinarse como distintas voces de la polifonía que lleva el piano.

Tamaru

En la Opera Huenchur! Are you sure?, Acto I, escena 5, la machi Huenchur clama a Ngënechén en su lengua mapudungún:

“Chai, Chachai, Ffüchá, eimítha
 MëleimíWenú- Mappúthathëffeí.

Eimíthamímülenmú, mëleiyín.

Eimíthaelmuyín, eimítha
Withraniemuyín

Freí meúffërrenemiyínthañi
Kümeyyawael”

(traducción)

*Señor, Padre Eterno, Tú que vives
y estás en el cielo por siempre.*

*Porque Tú existes, existimos
Nosotros.*

*Tú nos creaste. Tú nos sostienes y
Nos alimentas.*

*Por eso, te rogamos que nos ayudes
y guíes nuestros pasos y no permitas
que no suceda nada malo en nuestra
búsqueda.*

En el texto cantado por Huenchur, podemos ver como la orquesta va ocupando los espacios donde no hay ataque del canto, manteniendo la pulsatividad rítmica, es decir, si el canto va en septillo, la orquesta llenará los espacios de semicorcheas donde no va el canto, manteniendo nota larga cuando cante Huenchur, cadenciando cada frase con una decantación, acelerando el ritmo figurativo de la orquesta, generando un nuevo momento para la siguiente oración, de esta forma se logra el ritual, formando un fraseo de islas, atingente a la semántica del texto.

Por último, podemos corroborar, que el sistema alfabeto musical está aplicado en integridad total en la oración a Ngënechén que canta Huenchur.

The image displays a complex musical score for a symphony with vocal soloist and choir. The score is organized into two systems. The first system includes parts for Percussion (Perc.), Soloist (solar), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (VIa), Violoncello (VIc), Contrabasso (Cb.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), and Cymbals (Cm.). The second system includes parts for Soloist (solar), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (VIa), Violoncello (VIc), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, dynamics (e.g., *ff*, *mf*, *pp*), and articulation marks. The tempo is marked as $\text{♩} = 40$. The lyrics for the soloist and choir are written below their respective parts.

5- BIBLIOGRAFÍA

Adamowicz, Emily (2011). "Subjectivity and Structure in Milton Babbitt's *Philomel*" *MTO, a Journal of the Society for Music Theory*.

Boulez, Pierre (1981). **Punto de Referencia**. Barcelona: Ed. Gedisa

Carrere, Cecilia (2000). "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica" *Revista musical chilena*. v.54 n.194

Bernal, Alberto (2000). "Realidad/ Las Cuadraturas", Traducción y notas preliminares, www.tallersonoro.com

Nattiez, Jean-Jaques (1977). "Recit musical et recit littéraire" *E. franceses*, XIV