

LA VOZ EN LA INSTRUMENTACIÓN INTRODUCCIÓN DE “FULL FADOM FIVE” DE IGOR STRAVINSKY

Paula Eva Marcus - Balbina del Socorro Mejía Burgos
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen

El surgimiento del fenómeno tímbrico como uno de los rasgos distintivos de ciertas estéticas en la producción musical del siglo XX, plantea la necesidad de reformular las estrategias al abordar el estudio de la instrumentación, lo que no se encuentra reflejado en la mayor parte de la bibliografía de Instrumentación y Orquestación. En este sentido, un aspecto poco o nada abordado en la mayoría de los tratados es la utilización de la voz, sobre todo el estudio de ésta como instrumento considerando que durante el siglo XX se amplían las posibilidades instrumentales como también las vocales.

Si bien en la obra de Stravinsky las técnicas instrumentales son las tradicionales, pueden encontrarse recursos nuevos desde el punto de vista de la instrumentación donde el planteo es innovador.

El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación denominado “Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y Composición” dirigido por Carlos Mastropietro. El mismo está orientado al estudio de la Instrumentación desde una perspectiva tímbrica. El surgimiento del timbre como rasgo distintivo de ciertas estéticas en la producción musical del siglo XX, plantea la necesidad de abordar el estudio de la instrumentación desde un enfoque más amplio e integrador (Mastropietro 2002). En este sentido, un aspecto poco o nada abordado en la mayoría de los tratados de Instrumentación y Orquestación, es la utilización de la voz, principalmente el tratamiento de ésta como instrumento, considerando que durante el siglo XX se amplían tanto las posibilidades de las técnicas instrumentales como también las vocales.

A partir del análisis de un fragmento de *Tres Canciones de William Shakespeare* de Igor Stravinsky se introduce a la problemática que plantea el tratamiento del texto asignado a la voz, desde un enfoque tímbrico e instrumental relegando la literalidad para jerarquizar su fonética y conformación silábica como material estructurador de la resultante tímbrica. “*La música no podría pretender la semántica exacta del lenguaje hablado, posee el suyo propio...*” (Boulez 1981, p.163).

Introducción de *Full Fadom Five* de Igor Stravinsky

El fragmento seleccionado de la obra de Stravinsky sobre el cual se realiza un análisis del comportamiento vocal-instrumental focalizado desde la instrumentación pertenece a la introducción de la segunda canción *Full Fadom Five* (Figura 1). Este tratamiento permite considerar la voz como un instrumento integrado desde los *procedimientos y recursos instrumentales*¹ y de *instrumentación*². En este sentido es significativo el análisis de la fonética y sus implicancias en la obtención de una resultante tímbrica homogénea. El significado del texto queda relegado, la sonoridad de sus sílabas y la articulación de las consonantes cobran relevancia y se imponen integrándose en una textura instrumental. De esta manera la voz incrementa sus posibilidades dado que no es solo la portadora de un texto cantado, sino que cobra relevancia en la conformación tímbrica incidiendo en la estructura de la instrumentación. En primer lugar se analiza el fragmento seleccionado, desde los procedimientos y recursos instrumentales, los cuales pueden dividirse en Modos de producción del sonido y Modos de ataque. Se entiende por Modos de producción del sonido a aquellas formas de ejecución que modifican principalmente el espectro de la resultante sonora, tanto en el momento del ataque

¹ *Procedimientos y recursos instrumentales* son los aspectos relacionados con la problemática inherente a cada instrumento o grupo instrumental. (Mastropietro 2006).

² *Procedimientos y recursos de instrumentación* se considera a las cuestiones que involucran a la resultante sonora y cuya noción es independiente de las técnicas de ejecución aplicadas y de los instrumentos utilizados. (Mastropietro 2006).

como durante el cuerpo del sonido; y a los Modos de ataque como aquellas formas de ejecución que modifican fundamentalmente el espectro en el momento del ataque (transitorios de ataque) y la envolvente dinámica de la resultante sonora (Mastropietro 2004). Por otro lado también son considerados los procedimientos de instrumentación y compositivos que atienden a las problemáticas vinculadas con el registro, las relaciones interválicas, la articulación, las duraciones y las intensidades y que resultan relevantes para este estudio. La siguiente etapa consiste en la realización de re-instrumentaciones del fragmento teniendo en cuenta sus principales características. El registro fonográfico de estas variaciones y del segmento original posibilita establecer comparaciones auditivas que permiten considerar el grado de semejanza o disparidad involucradas en la resultante tímbrica. De esta manera, se procura elaborar un material que contribuye a la interpretación de esta y otras obras de similares características, ofreciendo herramientas y recursos útiles para su ejecución y comprensión.

Los instrumentos que intervienen son: voz (sin especificar tesitura), flauta, clarinete y viola. A partir del análisis de cada parte puede inferirse el tratamiento específico en cuanto a los modos de producción del sonido y modos de ataque particulares como recurso distintivo que determinará una resultante tímbrica homogénea.

De acuerdo a la edición utilizada³, puede advertirse en la línea asignada a la voz que la información aportada desde la partitura solo se limita a detallar las alturas y el texto (en el idioma original, inglés antiguo). En contraste con los datos brindados en el resto de los instrumentos cobra importancia destacar la ausencia de indicaciones de intensidades, de articulación y de carácter, elementos sustanciales para revelar aspectos inherentes a la conformación del timbre y cuya manipulación puede determinar diversas interpretaciones válidas. Por lo tanto, se indagará en la estructura del texto y en la fonética para dar sentido al análisis del fragmento elegido.

La disposición del texto es silábica, es decir, que a cada nota le corresponde una sílaba, todas ellas compuestas por una consonante seguida de una vocal. Esta estructura se repite a lo largo de los 8 ataques. La forma de articular el texto con el empleo de sílabas, que en su mayoría comienzan con consonantes fricativas, generan en el momento de inicio del sonido transitorios de ataque con más ruido e intensidad, y en la resonancia más tonicidad –por el uso de vocales- (Basso, 2006), lo que se asemeja a un *fp* modificando principalmente los transitorios de ataque y la envolvente de intensidad.

Este tipo de comportamiento también es observado en los instrumentos:

- en la viola el acento y el *fp* generan sonidos cuyos ataques contienen cierta componente de ruido y la resonancia resulta con mayor tonicidad y menor intensidad
- el unísono de flauta y clarinete, cuya resultante tímbrica posee una envolvente con dos momentos claramente identificables: el ataque en *sf* del clarinete que enmascara al de la flauta, y la resonancia en piano de esta.

Figura 1. Stravinsky, *Introducción de Full Fadom Five (1er compás)*

Tempo: ♩ = 112
 Voz: Full fa - dom five thy Fa - ther lies
 Flauta: *p*
 Clarinete en La (sonido real): *sf sf simile fp*
 Viola: *fp fp simile*

³ Boosey & Hawkes, 1954

Desde la fonética, el análisis reveló como la conformación de la sílaba contenía material tímbrico que podría ser considerado una alternativa de interpretación válida de la parte vocal, consolidando el momento del ataque como el recurso que reúne las características necesarias para determinar la intensidad, articulación y carácter de cada sílaba. Por lo tanto estas propiedades, sumadas a las relaciones interválicas, las duraciones y el registro de cada una de las líneas actúan como elementos integradores entre la voz los instrumentos generando una resultante tímbrica homogénea.

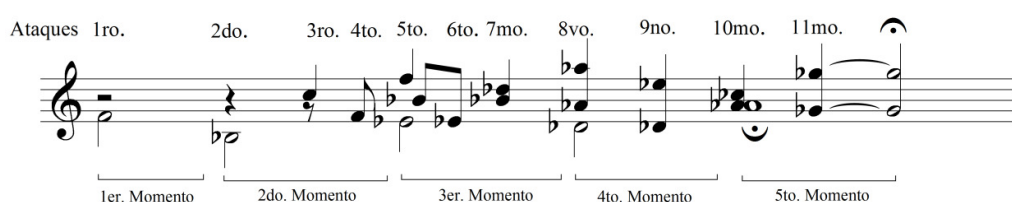
El tratamiento dado desde la Instrumentación posiciona a la voz en el momento culmine del procedimiento de acumulación y aceleración. Las entradas se suceden de la siguiente manera (Figura 2):

- Viola 1er y 2do. Momento,
- Unísono flauta-clarinete 2do. Momento,
- Voz 2do. Momento 4to ½ pulso

Puede advertirse que ocurre un proceso de aceleración proporcional de tal forma que las entradas sucesivas se producen en relación de la mitad del valor anterior (sonidos largos a cortos) a partir del 2do. ataque de la viola.

En la textura, la disposición no es fija, los extremos y medios van mutando entre las partes. Por ejemplo, la voz por momentos aparece en el extremo agudo (7to y 10mo ataque, Figura 2), en relación de 3ra menor con respecto al instrumento más “cercano” y en otros en el límite grave (6to, 9no y 11vo ataque, Figura 2) en relación de unísono y 2da mayor por debajo de los instrumentos. Este comportamiento móvil dentro de la textura, afecta directamente la resultante tímbrica.

Figura 2. Ataques y momentos en el fragmento seleccionado (reducción).



En la Figura 2 se pueden identificar, por el grado de cambio, 5 momentos tomando en cuenta el trayecto entre la resultante tímbrica inicial y la final. El análisis se centra en la envolvente de cada momento, cuyo comienzo coincide con cada ataque de la viola.

1er momento: solo de viola en *fp*.

2do momento: superposición sobre la resonancia de la viola del 3er y 4 ataque. Comienza el proceso de aceleración duracional.

3er momento: superposición en el ataque y en la resonancia. Se consolida el proceso de aceleración.

4to momento: superposición en el ataque y en la resonancia con menor densidad de eventos en la resonancia. Comienza el proceso de desaceleración.

5to momento: superposición en el ataque y en la resonancia con cambio duracional en el ataque 11vo.

La unidad conformada por consonante fricativa-vocal que está presente en toda la distribución del texto en este fragmento es la característica tímbrica principal y como ha sido explicado anteriormente, el mismo comportamiento se manifiesta en los instrumentos. Por lo tanto, esta unidad se convierte desde el aspecto tímbrico en estructural. Por un lado porque esta envolvente se sostiene con la misma conformación durante todo el segmento en los tres componentes de la textura y, por otro lado, porque desde los procedimientos de Instrumentación, la superposición apunta a una resultante tímbrica con momentos de mayor o menor densidad de ataques y resonancia.

Variaciones de instrumentación.

Para la realización de las variaciones de instrumentación, se modificaron algunos factores constituyentes del timbre, tales como registro, ámbito, intensidad, articulación, altura y la forma en la que estos elementos interactúan determinando continuidades, discontinuidades, modulaciones y yuxtaposiciones. Es decir, se trabajó con la incidencia de los modos de producción del sonido y modos de ataque. Debido a esto, en la voz se realizaron variantes en lo referente al texto con el fin de modificar la fonética y sus implicancias así como también se alteró el contexto instrumental modificando los modos de producción sonora generando cambios en las resultantes tímbricas con el objetivo de observar su incidencia en relación a la voz. Se permite evaluar así la diferencia que confiere la re-instrumentación en relación con el fragmento original.

Figura 3. Variación 1.

Musical score for Variation 1, showing a vocal line. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings *sf* and *sf simile*. The lyrics are: Full fa - dom five thy Fa - ther lies ____.

En la primera variación (figura 3) se le asigna a la voz, una articulación *sf* que está implícita desde la fonética utilizada en el texto por el uso mayoritario de consonantes fricativas. Se observa una gran semejanza con la versión original, ya que la articulación desde la instrumentación es lo predominante llevando al canto a una aparente imitación del comportamiento del resto de los instrumentos.

Figura 4. Variación 2.

Musical score for Variation 2, showing a vocal line. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The score includes dynamic markings *sf* and *sf simile*. The lyrics are: O _____ O _____.

En la segunda variación (figura 4) se modifican dos componentes que afectan directamente al timbre: la fonética, a través de la eliminación de la consonante por la vocal O y la articulación *legato*. Se observa que el uso de una vocal incide en la articulación, profundizando este proceso la aparición del *legato*. Este cambio genera la ruptura de la unidad estructural característica del fragmento original y el resultado es la escisión de la voz de la conformación instrumental.

Figura 5. Variación 3.

The musical score for Variation 3 is presented in four staves. The tempo is marked as quarter note = 112. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "Full fa - dom five thy Fa - ther lies".

- Voz:** Treble clef, vocal line with lyrics.
- Flauta:** Treble clef, playing a melodic line with a *p* dynamic marking.
- Clarinete en La (sonido real):** Treble clef, playing a rhythmic line with *fp* dynamics and a *simile* marking.
- Viola:** Bass clef, playing a rhythmic line with *mf* dynamics, including *pizz.* and *arco* markings.

En la tercera variación (Figura 5) la voz conserva las características del original. Las modificaciones se efectúan al nivel del contexto instrumental y de instrumentación. En los instrumentos se genera un cambio de registro y de envolvente en la viola (modo de ataque y resonancia). En la instrumentación, un trocado entre la línea del clarinete y la viola (a la 8va inferior), esta ultima en pizzicato a la 8va de la flauta disolviendo el unísono original.

En este caso, el enmascaramiento de la viola a la flauta no tiene efecto por la diferencia en el modo de ataque entre ambos y por la separación de 8va. Además, el inicio en clarinete propone un cambio tímbrico contrastante en relación al modelo estudiado. De este modo resulta la versión más alejada de la original en cuanto a la resultante tímbrica logrando mayor heterogeneidad.

Conclusiones

El estudio analítico posibilitó identificar el tipo de comportamiento de la parte vocal, tanto del texto como de lo musical y la vinculación directa entre la fonética y la resultante tímbrica. De esta manera se observa que tanto el modo de ataque como la resonancia son los elementos que estructuran el fragmento.

La distribución silábica, cuya característica principal es la presentación de cada sílaba formada por la unión consonante y vocal, es el recurso que se destaca desde el aspecto tímbrico vocal. Del estudio de este fragmento se extrajeron herramientas interpretativas centrando la atención en la sonoridad del texto y en el resultado de una resultante tímbrica homogénea sin priorizar la literalidad. En otras palabras, reducir la interpretación a su traducción "Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua¹" significa vaciar de contenido todo el significado puesto de manifiesto, entre otros aspectos, de lo tímbrico.

El tratamiento de la voz es el tradicional, sin embargo los procedimientos y recursos instrumentales y de instrumentación aplicados permiten re-significar su comportamiento como un instrumento. Con este criterio, se jerarquiza el rol de la fonética, dado que a través de esta se pueden decodificar los modos de producción del sonido y modos de ataque, los cuales tienen una incidencia directa en relación a la articulación y la intensidad.

En las variaciones del fragmento seleccionado se manipularon componentes capaces de modificar las características de la resultante tímbrica. Los cambios provocados en la línea de la voz afectaron, según el caso, el texto, la intensidad y la articulación. Las re-instrumentaciones permitieron comprobar que en aquellos casos donde se conservó el ataque *forte* y la resonancia *piano* de cada evento se mantuvieron semejanzas con el original. En cambio, en el caso donde se produce una ruptura de la estructura de la unidad consonante-vocal por el reemplazo de la vocal O se pierde homogeneidad quedando la voz escindida del contexto instrumental.

La oportunidad del registro fonográfico, permitió confirmar la incidencia de ciertos componentes estructurales en la obtención de una resultante tímbrica homogénea tales como la articulación, la intensidad, la interválica y el registro además de consolidar un material sonoro que posibilita establecer por comparación diversas interpretaciones.

Bibliografía y material de consulta

- Basso, G. (2006). *Percepción auditiva*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Boulez, P. (1981). *Points de repère* [Puntos de referencia (E. J. Prieto, traductor) Barcelona: Gedisa, 2001] London and Boston: Faber & Faber.
- Mastropietro, C. (2002). El timbre: enfoques teóricos, composición e instrumentación. *Actas de las Vas Jornadas "Estudios e Investigaciones"*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Mastropietro, C. (2004). En una cara: estrategias instrumentales para contrabajo. *Revista del Instituto Superior de Música n.10*. Santa Fe: UNL; p. 148-171.
- Mastropietro, C. (2006). Caracterización de la Modulación Tímbrica: Aspectos de gradualidad. *V Jornadas "Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música"*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", publicado en actas: en prensa. Buenos Aires: Fac.de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Stravinsky (1953). "*Three Song from William Shakespeare*". Boosey & Hawkes, Inc., 1954, New York, U.S.A. [partitura]
- Stravinsky, I. y R. Craft (1959) *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Wall, J. (1989) *International Phonetic Alphabet for Singers: a manual for English and foreign language diction*. Washington: Caldwell Pub. Co.