

LA VOZ EN LA COMPOSICIÓN DE *HISTORIA DEL LLANTO*¹

Carlos Mastropietro

carlos.mastropietro@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 25/06/2015 | Aceptado: 28/06/2015

Resumen

La línea de investigación en la que se inserta este artículo propone, entre otras actividades, volcar en la composición de obras cuestiones surgidas en la investigación como instancia de profundización de los estudios. Este trabajo presenta las cuestiones relacionadas con el tratamiento de la voz y de la instrumentación desarrolladas en la composición de la obra *Historia del llanto*. El análisis trata el diseño de las conformaciones vocales o vocal-instrumentales y sus posibles resultados, incluida la inteligibilidad del habla, de acuerdo con los modos vocales utilizados.

Palabras clave

Instrumentación, voz, composición, homogeneidad, inteligibilidad del habla

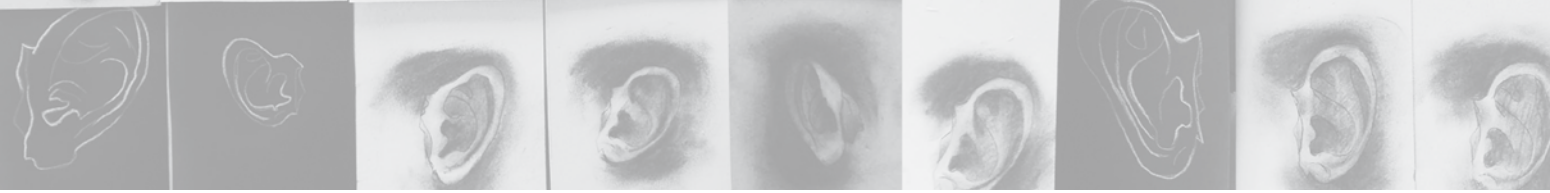
Abstract

The area of research in which this article is inserted proposes, among other activities, including in the work composition questions arisen in the investigation as a stage of deepening studies. This work presents the issues related to the treatment of the voice and instrumentation developed in the composition of *Historia del llanto*. The analysis deals with the design of the vocal or vocal-instrumental conformations and their possible results, including speech intelligibility, according to the vocal modes utilized.

Key words

Instrumentation, voice, composition, homogeneity, speech intelligibility

¹ Revisión y ampliación de la ponencia presentada en las *X Jornadas Estudios e Investigaciones* del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (2012).



Este artículo se encuadra en una investigación que ensaya complementar, desde una orientación esencialmente tímbrica, los materiales existentes para el estudio de la instrumentación. El trabajo se desarrolla a partir de diferentes actividades entre las que se destaca la creación como herramienta de profundización, de crítica y de ajuste de los resultados. De esta manera, a partir de observaciones preliminares, por un lado, se elaboran variaciones de instrumentación del material analizado a fin de cotejarlas con el original de estudio y, por otro lado, en forma complementaria y, a la vez, independiente, se aborda la composición de obras. Esta tarea toma cuestiones surgidas en la investigación realizada, como también provenientes de las propias composiciones. En la etapa de creación, además, surgen nuevas problemáticas, complementarias a las inquietudes compositivas iniciales y frecuentemente se generan nuevas líneas de trabajo o derivaciones de las mismas.

El presente texto introduce el tratamiento de la voz en la composición de la obra *Historia del llanto*, donde algunas de las ideas trabajadas surgen y se apoyan en la línea de estudio desarrollada acerca de la voz en la instrumentación.

La voz en *Historia del llanto*

Historia del llanto. Un testimonio (Mastropietro, 2011) es una obra musical escénica,² basada en la novela homónima de Alan Pauls (2010), de poco más de una hora de duración. Está escrita para dos voces femeninas agudas, un bajo, un actor y un conjunto de instrumentos: flauta baja, clarinete bajo, corno, dos trombones bajo, percusión,³ acordeón, viola y contrabajo.

El tratamiento de la voz desplegado en la composición está dirigido, en gran medida, a generar diversos niveles de integración de las voces entre sí y con los instrumentos y, simultáneamente, a manipular el entendimiento del texto, concebido como claridad o

inteligibilidad del habla.⁴ En este escrito en particular, solamente se hace referencia a la inteligibilidad del texto y no del habla, dado que el mismo aparece cantado, además de hablado, y en un contexto musical y no verbal. Los modos vocales utilizados en la obra pueden enumerarse en un recorrido que va desde el habla hasta lo instrumental: texto hablado, texto cantado-hablado, texto cantado, canto vocalizado y silbido. A estos modos vocales también se les aplican diferentes técnicas de interpretación.

En relación con el texto, se emplean frases, palabras aisladas, sílabas y fonemas que aparecen utilizados de acuerdo con sus características semánticas y/o fonéticas. A gran parte de los textos asignados a los cantantes se les modifica la dicción, de modo que se indica pronunciar el inicio de la sílaba o del fragmento de palabra en forma rápida y enfatizar la consonante final.⁵ Derivado de esta característica, surge también el uso de consonantes sueltas tanto de aquellas que pueden cantarse con altura determinada (l, m, n, r, etc.) como de aquellas que no (s, j, t, p). Las consonantes del primer grupo aplicadas al canto aportan una característica instrumental a las voces y promueven una mayor integración con los instrumentos.

En cuanto a los diferentes grados de inteligibilidad del texto, en este ensayo se mencionan las intenciones volcadas en la etapa de creación de los materiales musicales en los que intervienen las voces, sin considerar aspectos como la coexistencia de otras capas instrumentales, lo que indudablemente afecta a esta variable en el resultado final.

Algunos modelos de instrumentación con la voz

A lo largo de la obra, se trabajan con diferentes niveles de complejidad las conformaciones⁶ donde participa la voz. En

² En un sentido amplio, una ópera de cámara.

³ Las voces también participan en la ejecución de instrumentos del grupo de la percusión, como crótalos, lijas frotadas, silbato y matraca.

⁴ Para ampliar información sobre este concepto, ver: Owens Corning (2015) y Ecophon (2015).

⁵ En la partitura se escribe (*u*n, (*tra*)); (*mo*)m, etcétera y, de esta manera, se indica pronunciar o cantar la parte entre paréntesis de forma rápida, de modo que la letra fuera del paréntesis ocupe la mayor parte del sonido (en el caso de una nota larga se debe sostener durante todo el valor).

este sentido, los modos vocales aparecen combinados7 para la composición de complejos sonoros (con la participación de instrumentos o sin ella) con diversos grados de amalgama vocal-instrumental e inteligibilidad del texto.8 Las características recurrentes, en la mayoría de las conformaciones que persiguen la homogeneidad,9 son la equivalencia del parámetro de duración para los componentes participantes, el desarrollo en ámbitos registrales acotados y el uso de duplicaciones.

Un modelo de amalgama vocal-instrumental puede verse en el comienzo del fragmento de la Figura 1. Allí se identifica un complejo sonoro integrado por el bajo a cargo del texto cantado-hablado,10 la soprano 2 –cantando cualquier nota grave fuera de su registro habitual–11 en concordancia rítmica con el bajo y, en un grado de integración menor por la distancia registral, el corno en su tesitura aguda. En este modelo se da la cohesión de los componentes por igualdad rítmica y por similitud de notas. Si bien la soprano, de acuerdo con la indicación, puede cantar una nota diferente a la del bajo, el hecho de que sea una nota grave fuera del registro habitual la homologa con el tipo de emisión del bajo (cantado-hablado) y la integra a la resultante. Esta combinación de modos vocales y de instrumentos también procura disminuir el grado de claridad del texto, en este caso, a cargo del bajo.

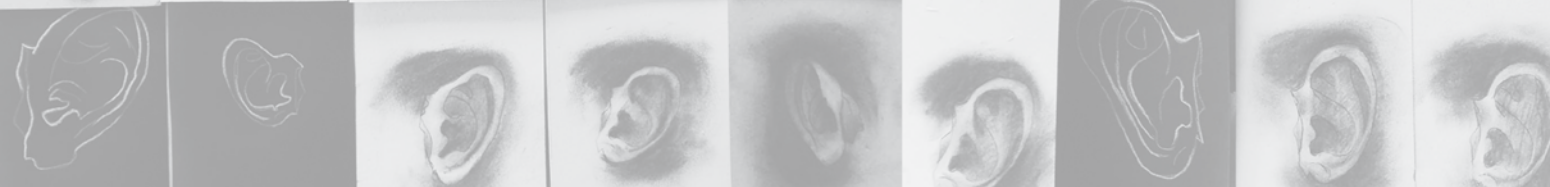
Imbricado con este inicio, surge un segmento con dos etapas, distinguido por la superposición de diferentes modos vocales (Figura 1, compases 2 y 3). La soprano 1 canta durante esos dos compases el texto sobre una sola nota mientras en el comienzo se superpone un complejo sonoro generado por la soprano 2 pronunciando s y la flauta con sonido de aire (eólico), simultáneo al bajo que canta (tra)-je en una nota grave a elección. En este último, los momentos de tonicidad son muy cortos12 por

la prolongación de la j. Este sonido no tónico (j), por su componente de ruido blanco, complementa al el complejo de flauta y a la soprano 2, a la vez que el conjunto se distingue de la soprano 1. Luego de esta instancia, la soprano 2 y el bajo cantan13 un texto diferente entre sí y con la soprano 1 (Figura 1, final del c. 2 y c. 3). Esta última característica, las notas prolongadas, la pronunciación resaltando las consonantes (todas con tonicidad) y la velocidad del canto de la soprano 1 persiguen disminuir, en buena medida, el grado de inteligibilidad. En relación con la primera etapa del segmento, en el momento final las tres voces están integradas para usar el mismo modo vocal. El pasaje culmina con las tres voces y el contrabajista aspirando sonoramente «(h)ah».

Figura 1. Partitura parcial de un fragmento de la página 1 (sólo se muestran los instrumentos participantes de las distribuciones mencionadas)

Un complemento importante es la ubicación espacial de los intérpretes para colaborar con la fusión de voces y de instrumentos. En el caso del bajo se indica «cerca del contrabajo» (para la primera parte de la sección) y en la flauta «con la soprano 2». Igualmente, es deseable la cercanía de los cantantes entre sí.

El fragmento de la Figura 2 corresponde a un modelo donde las tres voces con diferentes textos cantados trabajan en conjunto



con los trombones y con el corno. Las voces entre sí generan una textura homogénea por la similitud rítmica y por la duplicación (octava o unísono) entre, al menos, dos de ellas. Por momentos queda alejada de esta conformación alguna voz por cantar un glissando (Sop.1 c.4 y Bajo c.5) o por la participación en otro objeto sonoro, como es el caso del pronombre él de la soprano 1 (cc. 1, 6, 7, 8 y 10). A su vez, el corno y los trombones participan duplicando voces o complementando notas, para asegurar que se conforme una tercera en el registro de las sopranos y en el del bajo (Do#-Mi / Do-Mi). En esta conformación se procura generar cierta integración entre cada voz y los instrumentos que tocan en conjunto con ellas, simultáneamente a la estratificación de las voces por la superposición de textos.¹⁴ Si bien este último aspecto disminuye la inteligibilidad, se puede especular con que el eventual entendimiento de determinados fragmentos de diferentes voces (en forma paralela o sucesiva) posibilita la comprensión del contenido dada la complementariedad de los textos.



Figura 2. Fragmento de la página 14, partitura parcial

A lo largo de la obra se presenta reiteradas veces una variedad de distribución vocal que apunta a trabajar diferentes grados de inteligibilidad. Estas conformaciones se caracterizan por la superposición de diferentes textos con significado en modo cantado-hablado a los que se sobrepone texto hablado por el actor u otro cantante y, en ocasiones, el canto de alguna voz. Un ejemplo puede verse en el fragmento de la Figura 3, donde una voz femenina y el bajo participan con cantado-hablado (nota con cabeza de triángulo), la otra voz canta y el actor habla con

indicación rítmica. En forma similar a lo descrito para el segmento de la Figura 2, en el modelo de la Figura 3 se especula con la posible comprensión no lineal del contenido del texto por la sumatoria de percepción de diferentes fragmentos del mismo, dado que pertenecen al mismo párrafo del libro y son complementarios.



Figura 3. Página 21, compases 9-10, partitura parcial

Conformaciones recurrentes

Otras conformaciones características en las que participa la voz son los objetos sonoros recurrentes. En ellos, el texto está integrado por fonemas, por sílabas o por pocas palabras y reaparecen a lo largo de la obra, repetidos o con pequeñas modificaciones, manteniendo su identidad. Un modelo es el pronombre él, presente innumerable cantidad de veces. Como ejemplo de funcionamiento, puede verse el pasaje de la Figura 2 donde aparece cinco veces a cargo de la soprano 1 (Figura 2, cc. 1, 6, 7, 8 y 10). Los componentes característicos de este objeto son: el ataque único, la nota Fa# y el crótalo (a cargo de la cantante). En estos casos particulares, se complementa con el Fa# a la octava del trombón o del acordeón. Otra variante de este elemento, aunque carente de su texto típico, ocurre en el último ataque del compás final del fragmento, donde puede verse una distribución instrumental que remite al objeto él. Esta distribución, conformada por el acordeón (Fa#-Mi), por el crótalo y por el trombón (la

soprano canta r iniciada en un ataque anterior), retoma como características la segunda mayor presente en el ataque él del c.1 de la Figura 2 (Sop. 1 y 2 Fa#-Mi) y el Fa# a la octava (Tb.1) como en los ataques precedentes. Esta aparición, aún sin el texto específico, apunta a identificarse con el modelo.

En el mismo segmento de la Figura 2, puede verse la presencia de otro de estos objetos: la palabra «pa(d)r» de la soprano 1 en el último compás. Además de la voz, este objeto está formado por un ataque simultáneo de clarinete bajo, silbato (no graficados en la figura) y acordeón y aparece en forma similar a lo largo de toda la obra.

En el fragmento de la Figura 4 se reflejan las primeras apariciones del objeto sonoro correspondiente a «bondad humana», que procura constituirse en una conformación homogénea. En esta y en otras oportunidades, además de las voces, participan algunos instrumentos que no forman parte estable del objeto. En este caso son la flauta, el clarinete, el corno y el trombón que aportan unísonos y octavas con las voces y, de manera similar a lo que ocurría en el pasaje de la Figura 2, actúan para completar la aparición de terceras¹⁵ en el ámbito agudo y en el grave durante la presencia de las voces. Las características recurrentes de la parte vocal de este elemento son el movimiento de alturas de solamente un cuarto de tono y que presenta fracciones de las palabras bondad humana en las que se resalta la consonante (por ejemplo (a)n, (b)n). Otro elemento fijo de esta conformación, además de los intervalos y del texto, es la participación de la viola con trémolo. Un aspecto que surge frecuentemente en las subsiguientes apariciones es la participación de instrumentos con notas largas. La primera caracterización (Figura 4, compases 1 y 2) está precedida por dos frases (pronunciadas simultáneamente por la soprano 2 y por el actor, no graficadas en la Figura¹⁶) que culminan en el «bondad humana» expresado por el actor en el compás 1. Este diseño procura aportar significado al objeto sonoro en cuanto complemento de las frases precedentes.

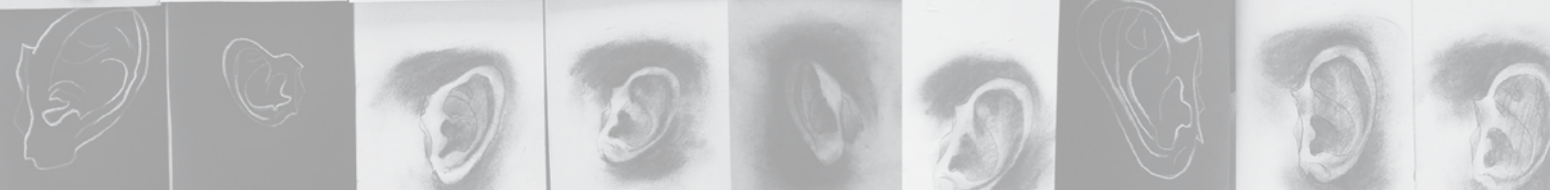
A continuación de esta primera parte del fragmento de la Figura 4, se observa la repetición del objeto sonoro (compases 3 y 4) con pequeñas variaciones pero sin texto hablado superpuesto, aspecto que permite una mejor percepción de lo pronunciado

por los cantantes. Inmediatamente, surge, incluida en la siguiente repetición del objeto (Figura 4, compás 5), la presentación de la frase «bondad y humanidad» cantada por el bajo con las mismas notas, dicción similar y en un lapso equivalente al que se articula el texto en las presentaciones inmediatas anteriores. Esta intervención del bajo se suma a la caracterización del objeto.



Figura 4. Página 9, compases 7-12, partitura parcial

Dada las particularidades de esta sucesión de la Figura 4, el texto del bajo del compás 5 posee un mayor grado de inteligibilidad en relación con el canto en las dos primeras instancias, pero muy inferior con respecto al habla a cargo del actor en el primer compás de la Figura. El diseño de este objeto sonoro procura generar una resultante homogénea entre las voces y de éstas con los instrumentos, de manera que aún sufriendo variantes importantes pueda ser identificado. Al mismo tiempo, el «bondad humana» dicho por el actor en el compás 1, aporta información al elemento musical para sus nuevas apariciones sin ese texto hablado. Es en este sentido que juega también el texto cantado por el bajo en último lugar, el cual tiene menor inteligibilidad que el habla, pero surge una vez pronunciada la idea por el actor. Este tipo de relación provocada por la recurrencia del objeto no busca una correspondencia estricta, sino que apunta a remitir en forma amplia a situaciones sonoras presentadas de acuerdo con el relato. Así como en determinado momento del libro se reitera bondad humana en referencia a la situación donde surgió, la reaparición



del objeto sonoro sin texto hablado inteligible debería actuar de forma similar.

Otros tratamientos del texto

En determinadas partes de la ópera puede verse la superposición del uso fonético y semántico del texto como se da en el segmento de la Figura 5. En ese momento, mientras el bajo canta el texto con dicción modificada, las voces femeninas cantan fonemas extraídos del mismo, en el orden de aparición en la frase y en diferente fase cada una. Con este diseño se busca generar un objeto con identidad y con grado de inteligibilidad intermedio, que sólo aparece en forma sucesiva cuatro veces, de tal modo que al cabo de la última, el texto pase a último plano y surja la repetición como elemento primordial y componente perturbador. Este proceso se da mientras suenan otras capas instrumentales.

Figura 5. Fragmento de la página 10, partitura parcial

The image shows a musical score with three vocal parts: Soprano (Scp.), Sopranos (Sop.), and Bass (Bajo). Each part has dynamic markings like *fp* and *mf*, and a *nasal* instruction. The lyrics are written below the staves, including phonetic syllables like *cy?*, *(a)*, *(fi)j-(a)k*, etc.

Un modelo del uso de la palabra en forma sonora se advierte en el ejemplo de la Figura 6. En ese segmento las cantantes entonan el texto conformado por palabras cortas con dicción modificada, en ataques breves, sobre una misma nota, en forma simultánea o complementaria. Comportamientos similares a éste aparecen varias veces en la obra y se corresponden con partes del libro de donde se extrajeron las palabras cortas de las oraciones (en su

mayoría monosílabas o bisílabas). Este procedimiento, además de aislar las palabras del entorno semántico original, disminuye su inteligibilidad por la rítmica, por la velocidad, por la pronunciación y por la combinación de ambas voces. El texto utilizado en estas partes carece de significado directo, pero la repetición de determinadas sílabas y palabras genera cierta direccionalidad de sentido. En estos modelos, cuya base es la estructura de las sílabas seleccionadas, cobra importancia durante la interpretación cuidar la pronunciación de cada sílaba y la articulación musical y verbal.

The image shows two vocal staves with complex rhythmic notation, including notes with stems and beams, and some rests. The notation is dense and appears to be a rhythmic exercise or a specific vocal technique.

Figura 6. Página 37, referencia AA, partitura parcial

Además, el uso instrumental de las voces también aparece en la obra a partir de la vocalización o del silbido. Un ejemplo se muestra hacia el final de la obra, en una sección de la cual pueden verse los últimos compases en la Figura 7. En esa parte, el bajo en falsete y las cantantes vocalizan con emisión nasal (*è*), en conjunto con la flauta baja y con el clarinete bajo, intercambiando tres notas (Do# bajo, Mi y Fa#) en el mismo ámbito registral reducido. Este procedimiento integra a las voces al complejo instrumental. Al final de este pasaje se diferencian, paulatinamente, de los instrumentos por medio de la aplicación de texto.

The image shows a musical score for Flute and Clarinet. The Flute part is labeled 'Flauta soprano' and 'Flauta bajo'. The Clarinet part is labeled 'Clarinete bajo'. The notation includes notes with stems and beams, and dynamic markings like *pp*.

Figura 7. Fragmento de la página 66

El silbido, a diferencia de la voz, no se produce con el aparato fonador completo y posee características particulares interesantes, como la percepción equivocada de octava, la equiparación del registro entre ambos sexos y las posibilidades de registro sobreagudo (Mastropietro, 2014). En *Historia del llanto*, este recurso es

utilizado en diferentes ocasiones, asignado tanto a las voces como a los instrumentistas y se establece con altura determinada sólo en el caso de los cantantes. El fragmento de la Figura 8 ilustra un momento donde es aplicado con función instrumental a las voces, las que participan del diseño melódico llevado a cabo por el acordeón.

Figura 8. Fragmento de la página 61, partitura parcial

Corolario: el tratamiento de la voz y la obra

En su origen, el tratamiento de la voz en *Historia del llanto* responde a la idea compositiva de reflejar, de variadas formas, diferentes aspectos y elementos de la novela. De esta manera, en determinadas partes se optó por tomar el sentido del texto y en otras, simplemente, por resaltar el estilo literario; en algunas circunstancias se eligió recoger la situación descrita y en otras transferir el aspecto estructural o musical. Además, en muchas situaciones se extrajeron elementos que resultaron interesantes para la composición, como la utilización de palabras aisladas, de sílabas, de fonemas o de determinadas recurrencias.

Referencias bibliográficas

Mastropietro, C. (2014). «La voz y los instrumentos. Configuraciones en la composición de *Naturaleza muerta*». Actas de las 7a Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales [CD-ROM]. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP

Pauls, A. (2010). *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: La Página.

Referencias electrónicas

Owens Corning (2015). «Speech intelligibility» [en línea]. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <<http://www.ecophon.com/en/Acoustics/Room-Acoustic-Planning/Room-acoustic-descriptors/Speech-clarity/>>.

Ecophon (2015). «Speech-clarity» [en línea]. Consultado el 6 de agosto de 2015 en <<http://www.owenscorning.com/around/sound/glossary.asp>>.

Partitura

Mastropietro, C. (2011). *Historia del llanto. Un testimonio* (inédita). Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.

Cita recomendada:

Mastropietro, C. (2015). «La voz en la composición de *Historia del llanto*». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 88-94. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.