

Ukrinma krinkrin

por *María Ester Grebe*

Esta obra fue compuesta en 1964 por el joven compositor brasileño Marlos Nobre en homenaje al maestro Alberto Ginastera. Sus tres movimientos, basados en textos indígenas brasileños en dialecto Xucuru, utilizan una pequeña agrupación formada por soprano dramática, trío de vientos y piano. La creación de esta obra coincide con el período de estudios de Nobre en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, de Buenos Aires, institución en la cual efectuó estudios de composición durante los años 1963 y 1964.

La problemática de esta obra gira en torno al conflicto creado entre la construcción lógica y estricta del primer movimiento y la construcción libre e indeterminada del segundo, conflicto que se resuelve en el tercer movimiento, en el cual la estrictez y la libertad se suman produciéndose una emancipación de los valores puramente expresivos. Por lo tanto, es una composición que engendra sus propios valores jerárquicos para solucionar problemas constructivos específicos.

La estructura total se basa en la interacción de tres niveles sonoros contrastantes —trío de vientos, voz y piano—, los cuales mantienen sus respectivas individualidades, confluyendo, al mismo tiempo, en una configuración global equilibrada. Analizaremos, a continuación, la estructura y estilo de cada uno de los tres movimientos.

Primer movimiento

En la clara estructura de este movimiento predomina un pensamiento formal metódico, ordenado y lógico. Su problemática composicional se plantea y resuelve en la superposición de tres estratos diferenciados, los cuales obedecen a una rigurosa preceptiva. El primero está formado por una construcción serial elaborada por el trío de vientos. El segundo y tercero corresponden a dos construcciones en espejo (o "cancrizans") independientes, conducidas respectivamente por la parte vocal y por el piano. A pesar de su estrictez formal, la escritura de este último —formado por pequeños grupos colorísticos u ornamentales, o por intervalos, acordes o enlaces reiterados a modo de acompañamiento o mera puntuación— es de gran espontaneidad, aparentando ser, a primera vista, un estrato totalmente libre. Analizaremos a continuación la organización de dichos tres estratos:

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 148, pp. 48-57.

1) Los pedales a cargo del trío de vientos se basan, horizontalmente, en una pequeña serie de tres sonidos y sus variantes (ej. N° 1), los cuales se permutan de posición aproximadamente cada quince compases.



Desde un punto de vista vertical, se usa continuamente un acorde único, cuyos tres sonidos (mi bemol, fa y mi becuadro) se permutan de posición aproximadamente cada cinco compases (ver cuadro N° 1). Este elemento armónico continuo y levemente variado —que recuerda la técnica del *stimm-tausch* medieval— produce un estatismo sonoro compensado por la variedad de los elementos que a él se asocian.

2) La parte vocal consiste en un “cancrizans” estricto, basado en una sucesión de veinticinco sonidos, la cual se retrograda en la tercera parte del movimiento conservándose casi completa su secuencia de duraciones y registros. Presentamos, a continuación, la serie y su realización vocal:

EJEMPLO N° 2

Serie O

Serie R
CC 54-74

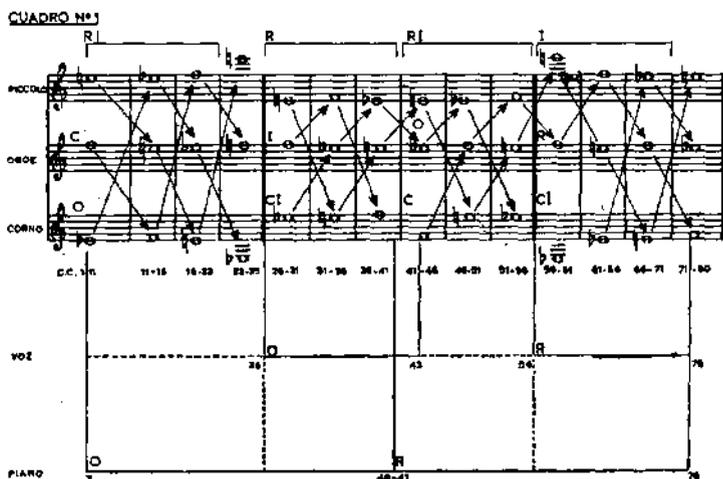
3) La parte del piano, elaborada a base de fragmentos pertenecientes al trío de vientos y a la parte vocal, se divide en dos secciones: a) una am-

plia secuencia de treinta y cuatro compases (7-40), y b) su retrogradación estricta (41-76). Cada una de estas dos secciones se subdivide a su vez de la siguiente manera:



Ambas subdivisiones, efectuadas en función de la sintaxis musical, coinciden con las dos entradas de la estructura en espejo de la parte vocal (ver cuadro Nº 1). Los sectores extremos (7-25 y 57-76) se caracterizan por utilizar acordes tenidos y arpeggios, aislados o en grupos, que vitalizan y renuevan la textura oponiéndose al carácter neutro del trío de vientos. Los sectores centrales (26-40 y 41-56) utilizan una escritura más densa y continua, que desempeña una función de acompañamiento o puntuación armónicas.

La superposición de los tres estratos recién descritos produce una estructura sólidamente organizada, cuyas correlaciones pueden observarse en el siguiente cuadro:



La coexistencia de una división bipartita y dos tripartitas produce la siguiente interrogante: ¿Cuál división predomina en la forma total? La respuesta surge claramente al examinar los aspectos rítmicos, dinámicos y articulativos del movimiento:

CUADRO Nº 2

	1—26	26—40	41—56	56—80
<i>Curva General</i>	CLIMAX			
<i>Ritmo</i>	Densidad crece gradualmente.	Actividad continua, concentrando y acumulando su foco de mayor efectividad en el centro.		Densidad decrece gradualmente.
<i>Dinámica</i>	Densidad creciente; iniciación en pp, p y mp, concluyendo en una cadencia en f, ff y sff.	Uso alternado de mf, f, ff, fff, sf, sff y sfff, ubicando su foco de mayor efectividad en el centro.		Densidad decreciente; iniciación en sff, ff y f; transición a mp, p y pp.
<i>Articulación</i>	Tenutos y ligados, culminando en marcatos.	Mayor variedad de ataques, predominando los sf y otros tipos de acentuación.		Iniciación en marcato; conclusión en tenutos y ligados.

Si bien es cierto que la organización tripartita es establecida sintácticamente por puntos cadenciales de importancia, la tendencia constructiva general establece un crecimiento hacia el centro y un decrecimiento a partir de éste, definiéndose así una división bipartita principal coincidente con el eje medio del cancrizans pianístico (ver cuadro Nº 1).

La unidad del movimiento se logra a través de la elaboración homogénea de tres parámetros: tempo y metro —que se mantienen invariables— y timbre, que proporciona un nivel uniforme en el trío de vientos y otro nivel relativamente variable en las partes de la voz y piano, las cuales explotan diversas posibilidades colorísticas.

Segundo movimiento

El segundo movimiento reacciona contra el formalismo serial del movimiento precedente por medio de la ruptura de las duraciones fijas o predeterminadas. Consta de seis unidades estructurales ejecutadas ininterrumpidamente, construidas a base de duraciones libres. Dentro de cada una de estas unidades, el compositor establece subdivisiones internas de tendencia periódica indicadas numéricamente, las cuales sirven como flexibles puntos de referencia que fraccionan el libre transcurso del tiempo.

Desde un punto de vista constructivo, este movimiento consiste en un estudio de densidades en equilibrio. Se divide en dos etapas: crecimiento y

culminación. La primera de ellas está formada por las unidades A, B y C, las cuales acumulan materiales gradual y progresivamente. En la segunda etapa, las densidades de los distintos parámetros alcanzan sus respectivos puntos culminantes en forma escalonada. En efecto, la textura y el ritmo logran máxima complejidad en D; y, a continuación, la articulación y dinámica culminan en E. La unidad F cumple una doble función: resuelve el clímax planteado en D y E, y prepara con un crescendo la iniciación del tercer movimiento. Observemos en el siguiente cuadro una medición aproximada de las densidades correspondientes a los parámetros principales del segundo movimiento:

CUADRO Nº 3

Medición aproximada de densidades
en el segundo movimiento

	A	B	C	D	E	F
Número de compases	6	5	4	4	5	4
Número de sonidos	2	4	6	8	10	12
Textura	-	+	++	(+++)	++	+
Ritmo	-	+	++	(+++)	++	+
Dinámica	-	+	++	+	(+++)	+++
Articulación	+	++	+++	+	(+++)	+

|-----Clímax-----|

En este movimiento hay una valoración de los elementos sonoros por sí mismos, los cuales tienden a individualizarse, ya sea como entidades abstractas o como complejos tímbricos. El repertorio de tonos empleado se conecta con la serie básica del primer movimiento. Las seis unidades estructura-

les (A, B, C, D, E y F) utilizan respectivamente 2, 4, 6, 8, 10 y 12 sonidos de dicha serie, siguiendo un orden arbitrario.

Debido a su riqueza articulativa, este movimiento contrasta con la economía del movimiento precedente. A través de las seis unidades estructurales se crea una atmósfera tenue, en la cual los finos trazos articulativos desempeñan un rol principal.

El clímax del movimiento (ubicado en D y F) es preparado cuidadosamente y se destaca por su interesante elaboración contrapuntística. El siguiente ejemplo ilustra esta sección, pudiendo observarse una imitación parcialmente retrogradada entre el oboe, piccolo y voz:

D EJEMPLO N°3

The musical score for Example No. 3, section D, consists of five staves: Piccolo, Oboe, Corneo, Voz, and Piano. The Piccolo part features a melodic line with slurs and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The Oboe part has a similar melodic line, often in imitation with the Piccolo. The Corneo part provides harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The Voz part is written as a melodic line, often overlapping with the woodwinds. The Piano part provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines. The score is marked with various dynamics such as *pp*, *ppp*, *pppissimo*, and *pppissimissimo*. There are also articulation marks like accents and slurs. The score is divided into four measures, numbered 1 to 4 at the bottom.

La voz tratada aquí como un elemento casi instrumental, se adhiere al grupo de los vientos junto a los cuales evoluciona como una línea melódica de igual importancia.

Tercer movimiento

En el tercer movimiento, se disuelve la rigidez serial del primer movimiento y se anula la indeterminación de duraciones del segundo. Constituye una síntesis y resolución brillante de los dos movimientos precedentes, lograda a través de la integración de algunos de los materiales empleados previamente. Su vitalidad musical se ve realzada tanto por una interesante elaboración del ritmo y la dinámica, como por el predominio de un tempo vivo.

Su clara división tripartita se resume en el siguiente cuadro esquemático:

CUADRO Nº 4

Esquema formal del tercer movimiento

	I	II	III
	<i>Exposición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Reexposición</i>
<i>Función Compases</i>	1-8	9-72 <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> 9-27/28-40/41-58/59-72 preparación clímax resolución y transición	73-85

La exposición (1-8) se basa en la superposición de dos planos contantes: mientras el piano utiliza un vigoroso estrato rítmico percutido basado en "clusters", el trío de vientos usa una serie —variante inversa libre de la serie del primer movimiento— (ver ej. Nº 4) desarrollada en figuras rápidas compartidas por el piccolo y oboe y complementada por sonidos mantenidos en el corno:



El desarrollo central (9-72) integrado por cuatro secciones orgánicamente enlazadas, utiliza los siguientes recursos:

Recursos utilizados en el desarrollo central

	9-27	28-40	41-58	58-72
<i>Curva General</i>				
<i>Trio de Vientos</i>	a) elaboración de fragmentos seriales basados en el intervalo de tritono (11-16). b) sonidos repetidos y uso del intervalo de 7ª mayor (17-27).	sonidos repetidos y mantenidos en trino, preparando el próximo climax.	climax creado por un uso insistente del semitono horizontal y vertical.	serie (de cc. 1-8) transpuesta, elaborada aditivamente; vientos en imitación con el piano.
<i>Voz</i>	predominio del intervalo de 7ª mayor en sucesivas transposiciones.	sonidos repetidos.	empleo reiterado del intervalo de 7ª mayor en transposiciones alternadas.	sustitución del canto por la recitación.
<i>Piano</i>	acordes por cuartas, elaborando armonía bi o monotonal; acordes repetidos proveen un vigoroso estrato rítmico.	a) "clusters". b) acordes reiterados.	empleo de un enlace reiterado, en el cual predomina el uso vertical de la 4ª, 7ª y 2ª.	imitación con trío de vientos, utilizando la misma serie y sus elaboraciones.

Respecto a esta última característica, existe una estrecha similitud entre esta obra y el bello enigma poético-musical de Guillaume de Machaut (siglo XIV) titulado "Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin", rondeau que utiliza tanto una técnica "cancrizans" de gran complejidad y refinamiento como una estructura bipartita correspondiente al eje medio desde el cual se inicia el proceso de retrogradación.

Diversos recursos contribuyen a consolidar la unidad estilística de la obra que estudiamos. Entre ellos cabe destacar la recurrencia de intervalos de séptima mayor y menor y sus respectivas inversiones; el efecto expresivo de la repetición reiterada de simples intervalos o pequeños motivos y el empleo del procedimiento aditivo en la construcción melódica.

En cuanto al estilo vocal, su interesante factura se basa en el uso del lenguaje indígena a través de sus valores expresivos y diversas posibilidades fonéticas. Se utilizan dos medios de emisión vocal: canto y recitación. El canto posee una función decorativa; la palabra recitada, gran eficacia dramática. Las sustancias musical y verbal se integran adecuadamente en un acabado producto final que refleja auténtica poesía sonora.

No hemos pretendido clasificar o ubicar esta obra dentro de las diversas corrientes estéticas de la música contemporánea. No obstante, debe destacarse que, debido a su efectivo uso de técnicas seriales "sui generis", procedimientos aleatorios primarios, y esquemas constructivos funcionales, *Ukrinmakrinkrin* constituye un excelente ejemplo de lo que nos brinda hoy día la vanguardia musical latinoamericana. Más aún, el compositor brasileño no cae nunca en una mera imitación de procedimientos o soluciones ofrecidas por la música europea de avanzada. Tampoco se ve atraído por la experimentación musical "per se". Al contrario, logra poner la técnica musical al servicio de un contenido auténticamente latinoamericano. Al no utilizar elementos folklóricos o indígenas, esta obra evade los estrechos márgenes del nacionalismo criollo, constituyendo un paradigma de autodefinición cultural de un artista de nuestro continente.