

Entre motivos e ecos: um olhar estrutural sobre a peça coral “Túntun Balágon” presente na música filipina contemporânea

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL E PÔSTER POR SUBÁREA

SUBÁREA: Teoria e análise

Eduardo dos Santos Oliveira Júnior
USP - Universidade de São Paulo
profedujr26@gmail.com

Elisa Maria de Souza
USP - Universidade de São Paulo
elisasouzamus@gmail.com

Helena de Rezende Campos Sancho
USP - Universidade de São Paulo
helenanarcsa@usp.br

Ana Cláudia de Lima Marciano
USP - Universidade de São Paulo
ana.cl.marciano@usp.br

Resumo. Este artigo analisa a peça coral *Túntun Balágon* (Firefly) de Nilo Alcala e Joey Vargas. O estudo explora a forma musical, técnicas composicionais e a temática textual da obra. Justifica-se pela curiosidade de expandir a perspectiva musical a fim de compreender como outras formas de fazer música dialogam entre si. A metodologia aplica ferramentas analíticas ocidentais a uma obra não ocidental, buscando compreender a articulação de elementos pós-tonais com referências culturais filipinas, enriquecendo o cenário contemporâneo e testando a aplicabilidade de métodos.

Palavras-chave. *Túntun Bálagon*, Alcala, Filipina, Análise

Title. *Between Motifs and Echoes: A Structural Perspective on the Choral Work “Túntun Balágon” within Contemporary Filipino Music*

Abstract. This article analyzes the choral piece *Túntun Balágon* (Firefly) by Nilo Alcala and Joey Vargas. The study explores the musical form, compositional techniques, and textual themes of the work. It is justified by the curiosity to expand the musical perspective in order to understand how different ways of making music engage in dialogue with one another. The methodology applies Western analytical tools to a non-Western work, seeking to understand the articulation of post-tonal elements with Filipino cultural references, thereby enriching the contemporary landscape and testing the applicability of such methods.



Keywords. *Túntun Bálagon*, Alcala, Filipino, Analysis

Introdução

Este artigo analisa a peça *Túntun Balágon (Firefly)*, do compositor filipino Nilo Alcala, com letra de Joey Vargas, abordando aspectos como forma musical, técnicas composicionais e temática textual. Vencedor do Grammy, Alcala foi compositor residente do *Philippine Madrigal Singers*, onde compôs *Túntun Balágon*. Sua obra se destaca pela originalidade e pela fusão entre práticas corais contemporâneas e elementos da música tradicional filipina, como demonstrado em *Onomatopeia*, peça que recria sonoramente instrumentos indígenas por meio de texturas vocais. Joey G. Vargas, também ex-integrante do *Philippine Madrigal Singers*, atua nas áreas de música, teatro, literatura e educação. Como letrista e diretor artístico, suas contribuições foram apresentadas em diversos eventos relevantes do cenário coral filipino, como o *AOV International Choral Festival* e o *Asia Choral Grand Prix*.

Este trabalho tem como objetivo aprofundar a análise musical da peça, investigando como elementos pós-tonais se articulam com referências culturais do compositor filipino. A escolha da obra se justifica tanto por seu valor artístico quanto cultural, reconhecendo que a criação contemporânea raramente se restringe a fronteiras nacionais ou estilísticas. Na realidade, revela um espaço dinâmico de trocas, em que a herança europeia, marcada por formas consolidadas como o coral, a polifonia ou a harmonia pós-tonal, se entrelaça com práticas, estéticas e sonoridades locais.

Além disso, o estudo propõe aplicar ferramentas analíticas desenvolvidas para a música ocidental em uma obra que dialoga com práticas musicais não ocidentais. Essa abordagem visa testar a aplicabilidade desses métodos e compreender melhor as técnicas composicionais empregadas por Alcala em conjunto com o texto de Vargas. A metodologia inclui revisão bibliográfica, análise formal e de conteúdo da partitura, e tentativa de contato com o compositor para obter informações adicionais.



Análise musical da peça *Túntun Bálagon*

Pensada em um formato de coro SATB,¹ *Túntun Bálagon* explora uma relação lírica-textual com aspectos musicais que são apresentados através de diferentes rítmicas, dinâmicas e articulações, texturas e densidades, assim como diferentes pensamentos melódico-harmônicos. A letra original de *Túntun Bálagon* apresenta-se da seguinte forma:

*kun nuarin nakakalag an kalag kan makangirhat na uran, rinti, kikilat sa irarom kan diklom nin kabanggihon mahanap, mahalat nin mga bitoon sa buhay siring kaiyan minsan makusog an kugos nin kadikloman kaya maski mahibog an mga panganoron malaom makaheling maski tuntun balagon.*² (ALCALA; VARGAS, 2019, p. 4-16)

Considerando uma tradução para o português que fosse capaz de manter o senso estético da letra, sem perder as coerências textuais, optou-se por uma tradução livre, apresentada anteriormente. Os catorze versos são divididos igualmente em duas estrofes, configurando à primeira uma intenção mais temerosa, mística e arriscada à esperança, enquanto à segunda, uma intenção de voltar-se para a realidade de uma vida física que também pode ser ameaçada pela escuridão, porém, que não se limita a ela e busca encontrar “vagalumes”. Contudo, apenas essa divisão não é suficiente para uma análise precisa — por isso, para compreender a intenção do compositor e organizar as seções da música, é necessário estruturar sua forma (Tabela 1). A realização da música a partir da letra de Vargas trouxe uma divisão entre as duas estrofes do poema de maneira orgânica, dessa forma, a composição foi dividida pelo compositor em três seções, delimitadas pelo uso das fermatas, presentes nos compassos 41 e 77.³

Tabela 1 – Apresentação geral da peça

Seção A	Seção B	Seção C
Entrada dos motivos 1 e 2 (c. 1). Entrada do motivo 3 (c. 3 e 4). Melodia principal (c. 5-9).	Mudança drástica de textura; homorritmia; tratamento vocal em eco com solo de quarteto (c. 42-52).	Variação B do motivo 2 (c. 78-95).

¹ Formação coral Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

² Tradução nossa: "Quando o espírito está assustado por terríveis chuvas, trovões e relâmpagos, nas profundezas da escuridão da noite, olhará e esperará pelas estrelas. Assim também na vida, às vezes e com força, a escuridão abraça de modo que, mesmo quando densas são as nuvens, terá esperança de ver até mesmo meros vaga-lumes". (ALCALA; VARGAS, 2019, p. 4-16)

³ Cabe ressaltar que para tal interpretação, além da análise do texto, foi utilizada a referência de vídeo no canal oficial do compositor, onde o mesmo faz cortes nas mesmas fermatas [Túntun Balágon](#)

Variação A do motivo 2, em <i>cluster</i> (c. 10-11, SA).	Uso de <i>tintinnabuli</i> ⁴ para as quatro vozes; caráter transitório e preparatório para o solo dos baixos (c. 53-61).	Variação B motivo 1 (c. 79-95).
Mistura dos motivos 1 e 3 nas vozes masculinas (c. 14-15).	Mudança na sonoridade, passando a soar mais como acordes quartais (c.62-73).	Alongamento rítmico motivo 2 (c.79-103).
Variação A do motivo 2, em <i>cluster</i> (c. 20-21, SATB).	Re-exposição motivo 1 nas vozes femininas (c. 73-74).	Alongamento do motivo 3 (c. 82-94).
Variação A motivo 1 na voz das sopranos e solista; introdução a métrica mista (c. 22).	Acorde “ <i>tintinnabuli</i> ” encerrando a seção B, e definindo as notas para a próxima seção (c. 77).	Polifonia, misturando os três motivos simultaneamente. (c. 94-103).
Limpeza auditiva e transição por meio de um acorde quartal (c.35-41).		Homofonia com primeira inversão do acorde <i>tintinnabuli</i> (c. 104-107).
		Segunda inversão do acorde <i>tintinnabuli</i> (c. 108-111).
		Terceira inversão do acorde <i>tintinnabuli</i> (c. 112-115).

Fonte: Os autores

Conjeturamos que a peça esteja estruturada dentro de uma forma contínua. Mathes em sua obra discorre o uso dessa forma em um dos *lieds* de Schubert (2007, p. 312-314)⁵. Justifica-se essa definição pelos seguintes motivos:

- Cada porção da peça possui seu próprio final por alteração de intenção rítmica ou mudança de textura, dividido e organizado por Alcalá partindo das fermatas. Todas as vozes finalizam a seção A (Imagem 1) da peça por mudança de textura no início da seção B e na finalização da seção B (Imagem 2) para a seção C.

Imagem 1 – Finalização da seção A.

⁴ Essa técnica será explicada no decorrer do artigo.

⁵ “*Wanderers Nachtlied*”

35

S. Solo

PP
ah

S.

PPP
mm

A.

PP 3 3 3
ma ma ma ka ka ngir hat

A.

PPP
mm

T.

PPP
mm

B.

mp
nin ka - bang - gi - hon, (n)

Fonte: *Túntun Bálagon*, compasso 41, de N.Alcala.

Imagem 2 – Finalização da seção B.

75

S. *mp* ma - ka he - ling mas - ki

S. *mp* ma - ka he - ling mas - ki

A. *mp* ma - ka he - ling mas - ki

A. *mp* ma - ka he - ling mas - ki

T. ha - nap, ma - ka mas - ki

B. ha - nap, ma - ka mas - ki

Fonte: *Túntun Bálagon*, compasso 77, de N.Alcala.

- A continuidade das células rítmicas/melódicas representadas por 1, 2 e 3 assim como suas variações expostas na Tabela 2.

Tabela 2 – Definição dos motivos e suas variações.



Fonte: Dos autores, com excertos de N.Alcala.

O Motivo 1 ilustra, inicialmente nas vozes femininas, o uso de um *glissando* marcado com dinâmica *mezzoforte* no ataque e *piano* na chegada, resultando em uma sutil sensação de acentuação gerada pela variação dinâmica. Ao longo da peça, observa-se que a mesma transita



entre as demais vozes que assumem a condução da textura melódica — como mencionado, esse papel é inicialmente desempenhado por tais vozes que, a partir do compasso 9, é transferido aos tenores. A transição é acompanhada por uma ampliação do intervalo harmônico, que se organiza em torno de um acorde por quintas, que, segundo Kostka, confere uma maior abertura e densidade à sonoridade.

Um acorde quartal pode ter apenas três classes de altura ou pode ter várias. Às vezes, é possível omitir um dos sons de um acorde quartal ou quintal sem que seu caráter se perca. Também são usadas várias disposições e duplicações em oitavas, mas alguns arranjos podem destruir o caráter quartal da sonoridade. Os acordes quintais funcionam da mesma forma, mas têm um som mais aberto e estável e, naturalmente, ocupam mais espaço vertical por nota do acorde (KOSTKA, 2012, p. 51-52).

Dentro do M1, destaca-se uma sub-variação que merece atenção por constituir a única ocorrência distinta entre as já mencionadas. Essa variação aparece presente, na voz dos tenores, quando o compositor opta por introduzir um movimento ascendente, contrastando com as apresentações anteriores. Diferente dos segmentos explorados — caracterizados por deslocamentos por semitom — esse trecho emprega um intervalo de um tom inteiro, marcando uma inflexão significativa que a encerra e abre espaço para o compositor realizar a variação (compasso 18 e 19).

Para o M1.1, localizados nas vozes femininas (sopranos), observa-se que ao contrário do uníssono presente na seção anterior, as vozes agora se apresentam em intervalo de oitava, ainda que o resultado sonoro permaneça próximo ao da formulação inicial. A variação distingue-se pela ausência do glissando (o que confere maior precisão à passagem entre as notas), ao mesmo tempo que pela ausência das dinâmicas é suprimido o caráter acentuado proporcionado pelas variações de intensidade. Além da alteração na disposição intervalar, percebe-se uma estrutura melódica intercalada, em que parte do motivo se organiza por tons inteiros e outra por semitons, introduzindo uma leve assimetria. Para M1.2 há aspectos semelhantes aos anteriores, porém a diferença que o compositor trabalha com esse material se dá pelo alongamento do primeiro ataque, que anteriormente eram colcheias e passam a ser semínimas.



Motivo 2 e variações.

O M2 é inicialmente apresentado com o naipe de baixos utilizando a fala como textura rítmica e sem contornos melódicos definidos. No entanto, em sua reexposição (Variação A, compasso 10), ele surge em formato de cluster (KOSTKA, 2012, p. 55), desenvolvendo-se por meio de uma linha melódica descendente construída com intervalos de semitom. Essa progressão leva a uma cadeia de repetições levemente variada, gerando uma sensação de energia acumulada.

Em M2.2 percebe-se ainda um alongamento rítmico nas vozes SA. Por fim, no compasso 78 (contraltos) e 88 (sopranos), é apresentada de forma alongada, em quiálteras de mínimas (apesar da alteração rítmica, mantém-se o mesmo efeito expressivo das exposições anteriores). Ambas seguem a mesma lógica de escrita, porém em sua construção melódica/harmônica será discutida mais à frente.

Tabela 3 – Alongamento rítmico do M2.

 compasso 79	 compasso 88
--	---

Fonte: criada pelos autores

Motivo 3 e variações

Para o Motivo 3, mantém um pedal entre os primeiros compassos fazendo um movimento de bordadura, causando uma expansão harmônica nos seis primeiros compassos, sendo re-exposto nos compassos 12-13, que traz ao ouvinte uma sensação de estabilidade textural para o trecho onde está inserido. Para a variação e alongamento deste motivo, observa-se que o compositor alonga a estrutura rítmica, mantendo as mesmas relações intervalares que as apresentadas no início da peça.

Tintinnabuli.

A técnica *tintinnabuli* consiste em um método composicional que articula duas vozes distintas, baseando-se na interação entre uma linha melódica e um acompanhamento harmônico



rigorosamente construído a partir de tríades. Uma das vozes é responsável pela condução da linha melódica (geralmente modal e de movimento livre), enquanto a outra, chamada propriamente de *tintinnabuli*, executa notas exclusivamente derivadas da tríade de tônica. Tal técnica parte de dois princípios básicos de posicionamento das notas da voz em relação à linha melódica:

- Primeira posição: a voz *tintinnabuli* escolhe a nota da tríade de tônica que está mais próxima possível da nota da linha melódica no seu registro, de maneira a criar uma ligação estreita e quase paralela entre ambas.
- Segunda posição: a nota da tríade é selecionada em um ponto mais distante da linha melódica, podendo resultar em intervalos mais largos e, portanto, em uma textura harmônica mais aberta ou expandida.

Segundo Kostka (2018), a técnica *tintinnabuli* permite certa flexibilidade na escolha das notas da tríade, desde que respeitada sua lógica intervalar. No plano contrapontístico, não se busca condução tradicional nem resolução funcional, mas sim uma textura construída por adjacências, como aponta Whittall (1999, p. 341). Essa abordagem frequentemente gera dissonâncias por segundas, que, em vez de tensões a serem resolvidas, integram uma sonoridade estática, meditativa e contemplativa. O equilíbrio entre a estabilidade da tríade e a fluidez melódica define o caráter dessa técnica.

Na peça analisada, Alcalá aplica o *tintinnabuli* na seção C, partindo do acorde final da seção B. No entanto, ele adapta a técnica ao utilizar poliacordes, o que preserva a sonoridade e o caráter expressivo estabelecidos anteriormente (KOSTKA, 2018, p. 44–53).

Imagem 3 – Poliacorde *tintinnabuli*.





Fonte: *Túntun Balágon*, compasso 77, de N.Alcala.

Tempo e rítmica

A peça apresenta uma estrutura temporal dinâmica, marcada por variações de andamento, alternâncias métricas, sobreposição e contraposição de camadas rítmicas que colaboram para a construção de um tempo musical flutuante, por vezes suspenso e instável (KOSTKA, 2018). Entre os motivos recorrentes, destacam-se a repetição de duas colcheias e o uso frequente de tercinas, que desempenham papel importante na construção da identidade rítmica da obra. Essas figuras rítmicas funcionam como marcadores de caráter e textura, com quiálteras sugerindo movimento e agitação, enquanto notas longas acompanhadas de fermatas introduzem momentos de suspensão e resolução perceptiva (BERRY, 1987, p. 318).

O uso contínuo destas diferentes células rítmicas agem como uma espécie de pedal rítmico, servindo de sustentação e movimento para o decorrer da peça (BERRY, 1987, p. 306). Elas aparecem sem possuir necessariamente uma relação com as movimentações rítmicas de diferentes vozes, podendo transitar entre as diferentes divisões SATB de acordo com a seção ou com o protagonismo melódico do momento.⁶ Elas se apresentam também com algumas variações no decorrer da peça conforme observado na Tabela 1.

⁶ Somente existe uma exceção durante a peça em que as figuras repetidas param na transição das estrofes da letra, entre os compassos 61 e 77 pois seguem uma estrutura homorítmica, mas garantem sua retomada definitiva a partir do compasso 78.



O compasso predominante é um quaternário simples, mas há alternâncias métricas especialmente nas seções finais, adicionando também o ternário simples, binário simples e o quinário simples, configurando uma métrica mista.

É perfeitamente possível compor música de forma que o ouvinte não consiga perceber o tipo de pulso ou métrica indicados na partitura — ou até mesmo ambos [...] Contradições entre a forma como o ritmo é ouvido e a forma como é escrito são especialmente comuns na música pós-tonal [...] (KOSTKA, 2012, p. 106).

Apesar dessas alternâncias, a pulsação base mantém-se geralmente regular, o que permite que o ouvinte mantenha uma referência constante, alterando apenas a indicação interpretativa do tempo (Imagem 4). Em certas passagens, figuras rítmicas repetitivas funcionam como uma espécie de ostinato, servindo de suporte para a condução temporal de determinados trechos (BERRY, 1987, p. 310).

Imagem 4 – Em azul o ostinato rítmico e o compasso quaternário simples. Em laranja o compasso ternário simples. Em amarelo a manutenção do BPM.

22 **♩ = 76** (1 or 2 Sopranos)

S. Solo *p* kun (n) kun (n) *mf* *f*

S. *p* kun (n) kun (n) *mf* *f*

A. *mp legato* sa i - ra - rom *p* kan dik - lom, kan dik - lom *mf* *f*

T. *mp legato* sa i - ra - rom *p* kan dik - lom, kan dik - lom *mf* *f*

B. *mp* sa i - ra - rom *p* kan dik - lom, kan dik - lom *mf* *f*

Fonte: *Túntun Balágon*, compasso 22-26, de N. Alcalá.

O andamento da peça é variável, tanto à indicação de BPM quanto ao uso de indicações de andamento e transições agógicas. Essas variações, como explicado anteriormente, são associadas aos blocos estruturais definidos por letras de ensaio e mudanças de textura. Essa instabilidade no andamento contribui para uma percepção temporal oscilante, em que o tempo parece desacelerar ou se expandir de acordo com o tratamento rítmico e a densidade das figuras (Imagem 5). Momentos de maior estabilidade podem ser observados nas seções que apresentam repetição de células rítmicas ou ostinato, como já mencionado anteriormente. Já a ruptura é perceptível em trechos de solo vocal, nos quais o ritmo se dissocia do fluxo coletivo, contribuindo para a sensação de descontinuidade e suspensão (KOSTKA, 2018, p. 106).

Imagem 5 – Expansão temporal por figuras rítmicas.



Fonte: *Túntun Balágon*, compasso 35-41, de N. Alcalá.

A organização do tempo ao longo da peça se dá por meio da alternância de seções mais densas (Imagem 6), com sobreposição de vozes e ritmos, e seções mais abertas, com ritmo mais espaçado e vozes solistas. Essa alternância gera uma dinâmica de tensão e relaxamento rítmico, que são frequentemente marcados por densidade polifônica, movimentos rítmicos acentuados e dinâmicas intensas. Já os momentos de relaxamento são protagonizados por solos vocais, cuja estrutura rítmica é menos densa e mais melódica. (BERRY, 1987, p. 313).

Imagem 6 – Alternância de seção para maior densidade.





Fonte: *Túntun Balágon*, compasso 42-45, de N.Alcala.

A obra trabalha com camadas rítmicas sobrepostas, frequentemente em configuração de polirritmia,⁷ como a justaposição de tercinas (Imagem 7) e figuras binárias (KOSTKA, 2018, p. 117). Embora existam momentos em que uma figura rítmica parece predominar, não há uma hierarquia fixa entre as vozes: o protagonismo rítmico se alterna e contribui para a fluidez da textura. As mudanças ocorrem de forma orgânica, e mesmo quando há contrastes entre figuras longas e rápidas, o resultado é mais de integração e movimento do que de oposição direta.

Imagem 7 – Justaposição de tercinas.

⁷ “Semelhante em conceito ao polímetro, mas muito menos frequentemente encontrado, está o politempo, o uso simultâneo de dois ou mais andamentos (tempos) claramente distinguíveis pelo ouvido”. (KOSTKA, 2018, p. 135)



Fonte: *Túntun Balágon*, compasso 1 e 2, de N.Alcala.

Dinâmica

“Os elementos da composição que podem ser atribuídos ao intérprete incluem: o meio (instrumentação), a expressão (dinâmicas etc.), a duração (ritmo e tempo), as alturas e a forma” (KOSTKA, 2018, p. 285). Se comparadas a gravação mais famosa de *Túntun Bálagon*, do coro da *University of the Philippines Los Baños* (UPLB) regido por Roijin G. Suarez, com a partitura original, é possível observar que, apesar de seguir as prescrições feitas pelo compositor, o regente opta por exagerar mais ou acentuar menos elementos específicos ao longo da performance. A análise de dinâmica e articulação será feita com base na partitura original, sem deixar de lado o pensamento de que tal peça pode sofrer alterações a depender de quem a interprete. Ao longo da obra, Alcala utiliza contrastes de dinâmica e articulação para criar atmosferas que refletem o conteúdo textual, buscando gerar sensações no ouvinte que ampliem a compreensão da mensagem. A peça se inicia com vozes femininas executando *glissandos* que vão do *mezzoforte* ao *piano*, evidenciando os extremos dinâmicos explorados pelo compositor. A construção geral segue uma lógica de *crescendos* e *decrescendos*, com início suave e gradativa intensificação sonora. A cada nova seção — indicadas pelas letras de ensaio de A a I — a dinâmica se torna mais forte em relação à anterior, mesmo com variações internas. O ápice ocorre entre as letras H e início de I, seguido por um decrescente que conduz ao encerramento da peça.

Nos trechos da letra em que se fala sobre o vagalume (compassos 108 ao final) é possível perceber a utilização de pianos e pianíssimos, provavelmente para evocar a delicadeza de tal inseto, a beleza que ele traz às paisagens naturais. Percebe-se também que ao falar de fenômenos naturais como “chuva, trovões, relâmpagos” (*levare* do compasso 14 ao compasso 30) há a utilização de uma atmosfera densa, dinâmica forte e incisiva. O trecho “nas profundezas da escuridão da noite” (letra de ensaio E) traz consigo o pianíssimo e com ele a criação de uma atmosfera misteriosa e envolvente. A sutileza dessas passagens serve como base para valorização dos momentos de ápice causados pelos fortes e fortíssimos ao final da peça.

Ao longo da peça, a utilização de gradações cuidadosamente calculadas em crescendos posicionados em lugares estratégicos, ampliam ou diminuem a intensidade da atmosfera sonora criada por Alcalá. Metaforicamente, o texto se encerra com a reflexão de que não importa “quão densas sejam as nuvens, espera-se poder ver meros vagalumes” e ao falar sobre eles o coro ressurge em pianíssimo, cresce a um forte, criando um ápice final e faz um movimento decrescente para seu encerramento.

Articulação

A articulação das palavras e a forma como as sílabas são pronunciadas por cada naipe moldam a clareza do texto, mas se torna um elemento crucial para a criação da narrativa musical e da atmosfera sonora da peça. Prezando pelo contraste, o compositor utiliza de elementos opostos para a construção das camadas de articulação textual da peça. Ao longo da peça algumas vozes fazem uso de *legato*, que criam fluidez na articulação do texto, nota-se uma certa suavidade se comparados aos ataques curtos e ritmicamente fortes, quase em *staccato* ou *marcato*, percebidos em outras vozes simultaneamente.

Durante a introdução, esta ideia fica evidente pois sopranos e contraltos fazem *glissandos* ininterruptos, enquanto baixos sussurram de forma pouco vozeada e com apoio diafragmático quase exagerado a fim de maximizar a emissão do ar ao público. *Sforzandos* também são utilizados nesta seção e ao longo de toda a música para evidenciar a sílaba “*heh*” que, apesar de fazer plano de fundo para outros elementos da canção, exerce função importante como elemento musical escolhido pelo compositor. Esta distinção se dá devido ao caráter lírico da peça. Em trechos onde o conteúdo verbal sugere leveza ou reflexão ou contemplação, o texto



tende a ser mais fluido, enquanto em trechos mais rítmicos apresentam articulação mais marcada e percussiva para exprimir a ideia de um texto mais denso e impactante.

Do ponto de vista vocal, trata-se de uma peça desafiadora de modo geral. Para todos os naipes, a articulação do texto, a dicção e o controle da respiração são desafio e tarefa fundamental para a execução da peça em sua melhor forma possível, a fim de destacar as intenções de articulação sugeridas por Alcalá. Por fim, observa-se que a articulação está diretamente ligada com a organização espacial das vozes visto que ao longo da peça é possível observar que naipes diferentes executam a mesma frase textual com articulações diferentes, criando diferentes camadas sonoras que, quando somadas às variações dinâmicas, podem provocar no público sensações diversas.

Textura, densidade e timbre

Túntun Balágon é uma peça vocal que se utiliza de uma tendência comum e geral da música pós tonal, explicada por Kostka (2018, p. 243), na qual as vozes desempenham a função de introduzir um texto e de servirem como instrumentos propriamente. Dessa forma, a composição permite ao ouvinte o contato com uma gama extensa de texturas, densidades e desenvolvimento timbrístico, que são preenchidos por notas musicais cantadas, sons percussivos e sussurrados de forma a “desenhar” a intenção textual.

A introdução da peça apresenta uma sonoridade etérea, com vozes masculinas construindo uma linha contínua e progressivamente densa, seguida por vozes femininas em homofonia sustentada pelos graves. No compasso 9, a suspensão da frase cria expectativa e introduz uma nova textura: as vozes femininas passam a uma monofonia com duplicações que evoluem para heterofonia cromática (compassos 10–11), enquanto os masculinos reforçam o pulso nos tempos fortes. A palavra *makangirhat* é repetida em sílabas triplas, culminando em um clímax no compasso 16 com “kan makangirhat” nas vozes graves. Em seguida, *kikilat* (“relâmpago”) surge em staccato nas vozes agudas, contrastando com a densidade reduzida do compasso 17, que encaminha à seção B. *Makangirhat* retorna em tutti, agora com a inclusão dos contraltos, até o fim da seção, seguida por um rareamento das vozes. No verso “nas profundezas da escuridão”, as vozes (exceto sopranos) exploram tessitura grave e lenta, mantendo a homofonia e criando um clima misterioso (compassos 22–26). Na letra C, há uma mudança marcante com três elementos: sopranos em notas longas e agudas, contraltos repetindo



makangirhat e os baixos entoando a letra. Pequenos contracantos se articulam nesse trecho, formando uma textura polifônica contrapontística não imitativa (MATHES, 2007).

Para a seção B, a letra D marca um novo ambiente timbrístico e textural, com o retorno ao primeiro verso da canção, agora repetido até o fim da estrofe. Um recurso contrapontístico imitativo é empregado, mesclando a progressão homorrítmica das quatro vozes com um breve solo de quarteto que funciona como um “*quasi echo*”. As vozes seguem de forma homorrítmica, aumentando a densidade até a entrada da letra E (compassos 49-51). Nesse trecho, apenas um solo de baixo articula claramente o texto, enquanto as demais vozes sussurram, criando uma textura densa semelhante a uma massa sonora (KOSTKA, 2018), que reveste o discurso (compassos 53-61). A sonoridade obscura gerada se dissipa gradualmente com a retirada das vozes, restando no compasso 60 uma breve monofonia na linha do solo, que encerra com a palavra “estrelas”, oferecendo uma nova sensação harmônica ao aproximar-se da seção F.

A letra F, marca o início da segunda estrofe, com vozes organizadas em dois grandes grupos por meio da homorritmia cordal. As vozes femininas delineiam a melodia e sustentam o verso “assim também na vida” em uma mínima, deixando a continuação para os masculinos em “às vezes, com força” (compasso 62). O contraponto imitativo se mantém até o compasso 67, mas no 68 todas as vozes (exceto as sopranos) se unem em homofonia para concluir o verso “a escuridão abraça”. A seguir, retorna o contraponto nos versos “de modo que, mesmo quando densas são as nuvens”, agora por complementaridade narrativa e não imitativa. O timbre revela dissonâncias instáveis, e as vozes ganham brilho e leveza (compasso 73). Ao fim da passagem, as vozes retomam a homofonia para o penúltimo verso da estrofe, com um timbre simultaneamente leve e denso (compassos 75-76).

Já na seção C, as três últimas letras de ensaio, variações da palavra *Túntun Bálagon* são exploradas por meio do recurso *tintinnabuli*, com vozes em camadas independentes, rítmica e melodicamente distintas, mas igualmente relevantes (MATHES, 2007). A densidade atinge seu ponto máximo no compasso 94, com tenores e baixos divididos em dois grupos, formando oito linhas simultâneas. O clímax ocorre na letra H, indicada por *glorious*, com homorritmia e destaque das sopranos em notas longas. Em I, as vozes agudas predominam, mesmo entre os graves ainda densos e diferenciados. No compasso 108, há um decrescendo geral que revela a retomada da polifonia livre. A peça encerra com uma combinação de texturas: independência



vocal (polifonia) somada à base harmônica dos baixos (homofonia). Nos compassos finais (114–115), as semibreves proporcionam uma sonoridade plena e leve, que dá à obra um desfecho brilhante.

Considerações finais

Túntun Bálagon é uma peça dinâmica em seus aspectos musicais, que explora os as possibilidades da voz em um contexto pós tonal. Os três motivos da obra, revelam uma composição refinada, na qual técnicas modernas como a sobreposição de quartas e quintas, uso de clusters, métricas mistas e elementos da técnica *tintinnabuli* são exploradas de forma expressiva e estrutural. O M1 destaca-se pela exploração da dinâmica como elemento gerador de acentuação. O M2, apresentado como textura rítmica falada, evolui em direção a formas melódicas mais densas, com variações que reforçam a tensão e o acúmulo de energia ao longo da peça. Já o M3 cumpre função estrutural, estabelecendo estabilidade e mantendo sua identidade intervalar mesmo em variações rítmicas posteriores. A técnica *Tintinnabuli* evidencia a habilidade do compositor em adaptar procedimentos consagrados a um contexto estético próprio. Ao utilizar tais técnicas, Alcala preserva o caráter meditativo e estático da técnica, ao mesmo tempo em que expande suas possibilidades sonoras.

A rítmica, revela-se como um dos principais elementos estruturais da obra, contribuindo diretamente para sua expressividade e dinâmica temporal. A alternância de métricas, a sobreposição de camadas rítmicas e o uso recorrente de ostinatos criam um fluxo musical que oscila entre estabilidade e suspensão. O uso do movimento, da densidade e rarefação, não apenas sustenta a organização formal da peça, como também reforça sua identidade estética, marcada por uma percepção temporal fluida, instável e articulada com as transformações texturais e expressivas ao longo da obra.

Alcala utiliza de texturas distintas, com ênfase na textura homofônica. Contudo, na medida que a narrativa avança, percebe-se técnicas de polifonia imitativa, contrapontos e momentos simbólicos de monofonia. Assim o faz, combinando timbres graves, médios e leves, além de dinâmicas de intensidade variadas a fim de melhor ilustrar o sentido textual. A condução do discurso também é complementada pelas densidades escolhidas; por vezes, são



cheias e carregadas, sendo transformadas em sonoridades rarefeitas. Há também alterações na maneira como as vozes articulam o texto, por vezes para diferenciar vozes que estão em primeiro plano, das vozes que estão em plano de fundo. Dessa forma, a peça analisada demonstra um equilíbrio entre rigor técnico e liberdade criativa, articulando tradição e inovação dentro de uma linguagem coral contemporânea.

Referências bibliográficas

ALCALA, Nilo. *Túntun Balágon*, formação vocal. Southern California: Ube Arte, 2018. Partitura. 17 páginas. Disponível em: <https://californiarevealed.org/do/415140b1-2284-4bd6-8d41-1b44af5e2f2e>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ALCALA, Nilo. Túntun Balágon – Fireflies | UPLB Choral Ensemble [SCORE VIDEO]. Youtube, 19 jun. 2021. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=UqChpE6HyMw>. Acesso em: 12 jun. 2025.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. [S. l.: s. n.], 1987.

COPLAND House Residency Awards: Previous Winners - Nilo Alcala. [S. l.], 2017. Disponível em: <http://www.coplandhouse.org/composers/copland-house-residency-awards/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-tonal Music*. [S. l.: s. n.], 2018.

MATHES, James. *The analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2007.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. NY: Oxford Univ. Press, 1999.

