



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Música

# Comportamientos Sonoros del Habla Argentina

*Emulaciones y Desarrollo Compositivo*

---

## *Dialéctonos*

---

Trabajo Final de la Licenciatura en Composición Musical

Mariano Gabriel Acosta

Director: Lic. José López

Co-Directora: Dra. Silvina Argüello

2021

## Índice

1. Introducción.....	3
1.1. Prólogo .....	3
1.2. Propuesta.....	4
2. Objetivos .....	4
2.1. Generales .....	4
2.2. Específicos.....	4
3. Mi Trabajo Con Las Entonaciones.....	5
3.1. La Entonación .....	5
3.2. Las Consonantes .....	7
3.3. Clasificación de Entonaciones Argentinas .....	9
3.3.1. Entonación Cordobesa.....	11
3.3.2. Entonación Cuyana.....	14
3.3.3. Entonación Guaranítica .....	17
3.3.4. Entonación Norteña .....	19
3.3.5. Entonación Rioplatense .....	22
3.4. Cuadro Comparativo.....	25
4. Metodología.....	26
4.1 El Material .....	26
4.2. Sustento Unificador y Su Técnica Analítica.....	27
4.3. Orgánico .....	34
4.4 Estilo.....	34
4.5. Proceso Compositivo.....	34
5. Análisis de "Dialéctonos" .....	38
I. Cordobesa.....	38
II. Cuyana .....	46
III. Guaranítica.....	51
IV. Norteña .....	56
V. Rioplatense .....	60
6. Referencias Bibliográficas .....	65
6.1. Bibliografía Ampliatoria .....	65
6.2. Antecedentes Artísticos.....	66

## **Agradecimientos**

A mis padres, por transmitirme su gusto por la música, su incentivo y su apoyo incondicional para mis estudios.

A mis hermanos, por sus sugerencias y consejos constantes para la vida.

A mi director José López y codirectora Silvina Argüello, por su excelente predisposición y acompañamiento en este trabajo.

A los instrumentistas, por su buena voluntad para la realización de la obra: Cecilia Farías de la Torre, Nahuel Camargo, Valentín Mansilla, Leonora Gallardo, Pablo Farías de la Torre y Nehemías Borgogno.

A las personas que amablemente me facilitaron grabaciones de voz para el análisis de este proyecto.

A todos los docentes y el personal universitario de la Facultad de Artes, PAMEG y la Universidad Nacional de Córdoba.

A mis amigxs y compañerxs.

# 1. Introducción

## 1.1. Prólogo

Desde que ingresé a la universidad y habiendo transitado varios años por la misma, me he encontrado con una gran diversidad de estudiantes oriundos de diferentes partes del país, e incluso hasta fuera de él. Junto a esto, me percaté de la variedad de entonaciones que traían consigo y me permitió reconocer así que este fenómeno siempre me ha llamado la atención. Quizás la chispa que terminó por asumir una potencial idea de obra, fue aquella vez en donde un profesor en su clase advirtió a la alumna que improvisaba con su cello, que convenía cambiar su forma de ejecutar ese pasaje, ya que de la otra manera resultaba desacertado para lo que se buscaba lograr, agregando humorísticamente el comentario de que sonaba como un “cello porteño” y prosiguiendo a imitar con balbuceos esa melodía. Si al resto de la clase nos pareció cómica esta idea, significó que de alguna manera pudimos entenderla y asociarla del lenguaje a la música sin mayores explicaciones.

Todo aquello me disparó una serie de preguntas en mi cabeza respecto al tema: ¿Podría este efecto replicarse entonces con una “flauta cordobesa”? ¿Y con un “trombón santiagueño”? ¿Cómo somos capaces de asociar ciertos patrones melorrítmicos con entonaciones que nos son familiares sin tener referencias lingüísticas? Si a otras entonaciones también le quitamos la articulación de nuestras bocas eliminando las palabras, sílabas y fonemas para dejar solamente las alturas y el ritmo, ¿Aún seríamos capaces de reconocer de dónde proviene ese “canto”? Yendo más allá: ¿Por qué existen esas diferencias tan distinguibles hasta dentro de un mismo país? ¿Qué hace que las podamos agrupar, clasificar y relacionarlas a ciertos lugares? ¿Qué características reconocemos inconscientemente para saber que cierta “tonada” no es propia? ¿Las diferentes maneras de pronunciar las consonantes pueden aportar a esa distinción? Otras preguntas inspiran a la composición: ¿Podríamos reconstruirlas, imitarlas, emularlas e interpretarlas? ¿Sería posible abstraerlas a un gesto musical y traducirlas en una partitura? ¿Que tal si conseguimos manipularlas y jugar musicalmente con ellas? ¿Y si musicalizamos el habla?.

## **1.2. Propuesta**

El presente Trabajo Final de la carrera de Licenciatura en Composición Musical, propone una obra impulsada a partir de un material compositivo basado en el concepto de entonación y, en menor medida, de fonemas del habla cotidiana de diferentes regiones del territorio argentino; entidades posibles de ser detectadas en la obra. Se trata de una pieza instrumental, contemporáneo-experimental camarística de orgánico heterogéneo que emula el anteriormente nombrado material.

Las palabras claves que estarán presentes en este trabajo son reunidas en dos grupos: conceptos lingüísticos-fonéticos (frase, grupo fónico, palabra fónica, sílaba, vocales, consonantes, núcleo, acento principal/léxico, acento secundario, tono, intensidad y entonación) y conceptos musicales (altura, intervalo, ritmo, dinámica, timbre, perfil melódico, carácter, registro, germen, motivo, gesto, acento tónico, acento agógico, acento dinámico, armonía, textura, campo rítmico y densidad cronométrica). Se trata de la conexión entre estos en pos del análisis previo y composición de la obra.

## **2. Objetivos**

### **2.1. Generales**

Componer una obra de estilo contemporáneo-experimental basada en las particularidades del fenómeno sonoro del habla de las diferentes regiones del territorio argentino.

Aportar conocimientos referidos a la naturaleza sonora del habla al campo musical académico a través de la investigación pertinente de este material compositivo plasmado en un formato tanto escrito como sonoro.

Generar una instancia de audición pública de esta obra como proceso final de composición.

### **2.2. Específicos**

Valorar la variedad de las diferentes entonaciones de nuestro país como manifestaciones de la diversidad cultural del mismo.

Proponer un entendimiento del habla cotidiana como un elemento musical y musicalizable a partir de su estado más natural.

Contribuir con familiarizar al oyente no habituado a la música de estética contemporánea-experimental con elementos sonoros conocidos y reconocibles.

Colaborar en el desarrollo actual de la música instrumental camarística a través de la experimentación con nuevas metodologías, formas, y procesos compositivos.

### **3. Mi Trabajo Con Las Entonaciones**

#### **3.1. La Entonación**

Para el estudio de las entonaciones, me he basado principalmente en el trabajo hecho por Berta Elena Vidal de Battini con sus dos libros *El español de la Argentina* (1964) y *El habla rural de San Luis* (1949) tomando sus criterios tanto en lo respectivo a las tonadas como en sus conceptos lingüísticos y fónicos. Estos últimos también son complementados por bibliografías como el artículo *La melodía del habla* (2008) de Francisco J. Cantero Serena y *Manual de pronunciación española* (1950) de Tomás Navarro.

Es necesario entonces, partir del concepto de entonación. Según Francisco J. Cantero Serena la entonación es “el fenómeno lingüístico que constituyen las variaciones de tono relevantes en el discurso oral (...) que tiene lugar dentro del grupo fónico” (Cantero, 2008, p. 24). Aquí nos adentramos en un nuevo concepto llamado grupo fónico, que según el autor, forma parte de una estructura denominada jerarquía fónica. Esta misma, inclusive, es la que el autor afirma como la “que constituye la personalidad de cada lengua más allá de la mera pronunciación de los sonidos” (Cantero, 2008, p. 24), o que su existencia se demuestra a través de la percepción de lo que se denomina popularmente como *acento extranjero* y que incluso, ciertas diferencias, también se evidencian entre dos dialectos.

Continuando con su idea, sabemos que el mayor bloque de una jerarquía fónica es el grupo fónico, estando conformado, a la vez, por palabras fónicas y estas últimas conformadas por sílabas. Cada estrato está nucleado por su respectivo acento, que es entendido como “el fenómeno lingüístico que destaca una vocal por encima de las demás mediante un contraste tonal” (Cantero, 2008, p. 20).

En el caso de las palabras fónicas, su “acento de palabra” está rodeado no solo de los sonidos de la misma palabra, sino también de palabras átonas contiguas como artículos o pronombres átonos. Por otro lado, el “acento de frase” del grupo fónico, es uno de estos y generalmente es el último acento del grupo (Cantero, 2008).

Con esta información sabemos entonces que la variaciones tonales de nuestra frase unificadora serán variadas en cada tonada y que podrían analizarse en estos términos:

### **Jerarquía Fónica**

#### **- Grupo Fónico:**

*“La trayectoria de los pasillos ha sido cerrada”*

#### **- Palabras Fónicas:**

*“La trayectoria    de los pasillos    ha sido    cerrada”*

#### **- Sílabas:**

*“La tra yec to ria de los pa si llos ha si do ce rra da”*

■ = Acentos

Estos conceptos pueden servirnos para complementar la información que nos brinda la autora Berta Elena cuando discrimina y explica las entonaciones de Argentina. Por ejemplo, cuando ella dice que “En todas las tonadas del interior, ciertas palabras del grupo fónico, llevan un acento tonal adicional que, junto con otros elementos, determina las características de la entonación; en ninguna desaparece el acento léxico.” (Vidal de Battini, 1964, p. 146), podemos dilucidar que el acento léxico, refiere al acento de palabra o acento de frase que explica Cantero y, además, pone en juego una nueva idea que es la de otro acento ajeno a éste, que brindará la peculiaridad de las entonaciones dentro del país. A este concepto ella le llama acento tonal adicional o acento secundario, el mismo que previamente adelantaba en su libro *El habla rural de San Luís* cuando afirmaba que “Quienes por impresión han tratado de dar una idea de las tonadas provincianas, hablan siempre de palabras doblemente acentuadas y de cambios de acento.” (Vidal de Battini, 1949, p. 21).

No muy distante están todas estas nociones lingüísticas del campo de la teoría musical. Podemos anexar la jerarquía fónica (con sus grupos y palabras fónicas), con los términos de periodicidad y fraseo melódico; sus acentos léxicos, con los acentos tónicos musicales; y la idea de dobles acentos o dislocaciones acentuales, con las relaciones de

convergencia y divergencia acentual en la música, sabiendo que existen más tipos como el acento agógico, el acento dinámico y el acento posicional (Bazán, 2015).

### 3.2. Las Consonantes

En cuanto a otras características lingüísticas, nos encontramos con el uso de ciertas consonantes específicas que la autora explica, diferencia y divide en mapas. De esta manera, las mismas nos proporcionan una variedad de timbres debido a la evolución de sus armónicos en el tiempo, y por tanto, recursos ruidísticos de diferentes matices para implementar en la obra. Si pudiésemos generar un cuadro diferenciador del uso de estos fenómenos basados en su libro, tendríamos algo semejante a esto:

Regiones Consonantes	<u>Cordobesa</u>	<u>Norteña</u>	<u>Cuyana</u>	<u>Guaranítica</u>	<u>Rioplatense</u>
<b>S</b>	Aspirada	Aspirada	Aspirada	Pérdida (y aspirada)	Bien pronunciada
<b>RR</b>	Fricativa Asibilada	Fricativa Asibilada	Fricativa Asibilada	Fricativa Asibilada	Vibrante
<b>Y</b>	Castellana	Castellana	Castellana	Africada	Rehilada
<b>LL</b>	(yeísmo)	(yeísmo) + diferenciación (y=rehilada)	(yeísmo)	Castellana	(yeísmo)
<b>TR</b>	-	-	-	Alveolar fricativo	-

(Vidal de Battini, 1964)

#### Consonantes utilizadas en la obra

A lo largo de mi composición utilicé para la línea cantada de barítono una gama de consonantes tomadas de la clasificación reciente que a continuación paso a desglosar. Los nombres y símbolos fonéticos puestos al lado de cada subtítulo son citados del gráfico del *Alfabeto Fonético Internacional* (Asociación Fonética Internacional [IPA], 2015).

#### ► S Bien Pronunciada - Fricativa Alveolar Sorda (S)

Producida por la común pronunciación de la ese del español, es un sonido sibilante de espectro tipo ruido, conocido musicalmente también como ruido de aire. Se asemeja al ruido

blanco pero con sus frecuencias graves y medias apaciguadas.

Representada en la obra como *s*.

► *S Aspirada* - Fricativa Glotal Sorda (h)

Exhalación bucal que genera un espectro de tipo ruido, conocido musicalmente también como ruido de aire. Se asemeja al ruido blanco pero con sus frecuencias medias y altas apaciguadas. Reemplaza algunas eses.

Representada en la obra como *h*.

► *RR Vibrante* - Vibrante Múltiple Alveolar Sonora (r)

Se obtiene con la común pronunciación de la doble erre, la cual produce una textura compleja que combina el espectro ruido, debido a la iteración de la lengua contra el paladar, y el espectro tónico, por la fonación ejercida por las cuerdas vocales.

Representada en la obra como *rr*.

► *RR Fricativa Asibilada* - Fricativa Retrofleja Sorda (ʃ)

Esta consonante se da cuando “se produce un proceso de asibilación de la erre, esto es [r] > [ʃ]. (...) muestra las características de una fricativa de frecuencias altas, sin obstrucciones de la punta de la lengua en la zona alveolar.” (Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas [CIFAL], 2019). Es como si se pronunciara la *sh* pero con la punta de la lengua apuntando hacia el paladar. Como resultado, se percibe un sonido de espectro de ruido, similar al ruido blanco pero con predominancias frecuenciales más bien medias.

Representada en la obra como *sh*.

► *Y Castellana* - Fricativa Postalveolar Sonora (ʒ)

Da como resultado un espectro tímbrico complejo formado por ruido blanco con resonancias frecuenciales agudas, y tonicidad, por la suma simultánea de vibración de cuerdas vocales.

Representada en la obra como *y*.

► *Y Rehilada* - Fricativa Postalveolar Sorda (ʒ̥)

Este sonido es obtenido a través del ensordecimiento de la Y Castellana, brindando un objeto sonoro exclusivamente ruidístico. Ejecutado como si se pronunciara la “*sh*”, este es el más allegado a un ruido blanco muy sibilante.

Representada en la obra como *sh*.

► LL Castellana - Aproximante Lateral Palatal (ʎ)

Se produce al despegar la parte media de la lengua del paladar mientras hay fonación. Esto desemboca en un sonido de espectro tónico que aumenta su riqueza en armónicos en el transcurso del tiempo.

Representada en la obra como *ll*.

Otras variaciones de sonidos no presentes en el libro de Vidal pero que son usadas en la obra son:

► Vocal Cerrada Anterior No Redondeada (i)

Sonido tónico provocado por la pronunciación de la *i* latina que es usado como variación reemplazando, a través del yeísmo, a la *ll* e *y*.

Representada en la obra como *i*

RR Inglesa - Aproximante Alveolar (ɹ)

Es la pronunciación anglohablante de la *r*. Sonido tónico con ausencia de armónicos medios-agudos y agudos. Se produce por la fonación de las cuerdas vocales mientras la punta de la lengua apunta hacia atrás.

Representada como en la obra como *rha*.

### 3.3. Clasificación de Entonaciones Argentinas

Vidal clasifica las tonadas en seis y no brinda una información visual ni sonora muy detallada, aunque las descripciones escritas incluyendo las más poéticas o metafóricas, nos pueden ayudar para darnos un acercamiento.

“Las entonaciones que todos distinguimos en el país son las siguientes:

- 1° *Entonación porteña o del Litoral*
- 2° *Tonada guaranítica o correntina.*
- 3° *Tonada del esdrújulo o del Noroeste.*
- 4° *Tonada mendocina y sanjuanina.*
- 5° *Tonada puntana o de San Luis*
- 6° *Tonada cordobesa”*

(Vidal de Battini, 1964, p. 139)

Mi clasificación de entonaciones coincide con el planteamiento de Berta, a excepción de una que propongo diluir en otras dos. Se trata de la *Tonada Puntana o de San Luis*. Creo que la descripción de la misma hace que se comprenda como una gran zona de transición entre dos tonadas mucho más marcadas: La *Tonada cordobesa* y la *Tonada mendocina y sanjuanina*. La autora explica que hay tres zonas de entonación dentro de la provincia de San Luis: “1. Extremo sur: *tonada semejante a la del Litoral*; 2. Centro: *tonada puntana*; 3. Norte: *tonada nortina*” (Vidal de Battini, 1949, p. 21) . Así como remarca una semejanza en el título de la primera, también ocurre lo mismo con la tercera (*tonada nortina*); se tratan de entonaciones que si bien están dentro de la provincia, es evidente que las zonas de influencia de la *Entonación porteña o del Litoral* y la *Tonada del esdrújulo o del Noroeste* están presentes, más aún cuando las analiza y resultan ser coincidentes con las tonadas respectivas que describirá en *El español de la Argentina*. Así pues, ocurre lo mismo en la segunda entonación, al momento de desarrollarla, nos damos cuenta de que la misma se compone por dos características principales que son, respectivamente, una de La *Tonada cordobesa* y otra de la *Tonada mendocina y sanjuanina*. Más adelante explicaré con mayor detalle cómo utilice esta información para complementar estas dos entonaciones.

Entonces, mi clasificación se constituye de ahora en adelante asemejándose más a su mapa de regiones lingüísticas y simplificando sus nombres como:

- 1° Entonación Cordobesa.
- 2° Entonación Guaranítica.
- 3° Entonación Norteña.
- 4° Entonación Cuyana.
- 5° Entonación Rioplatense.

### 3.3.1. Entonación Cordobesa

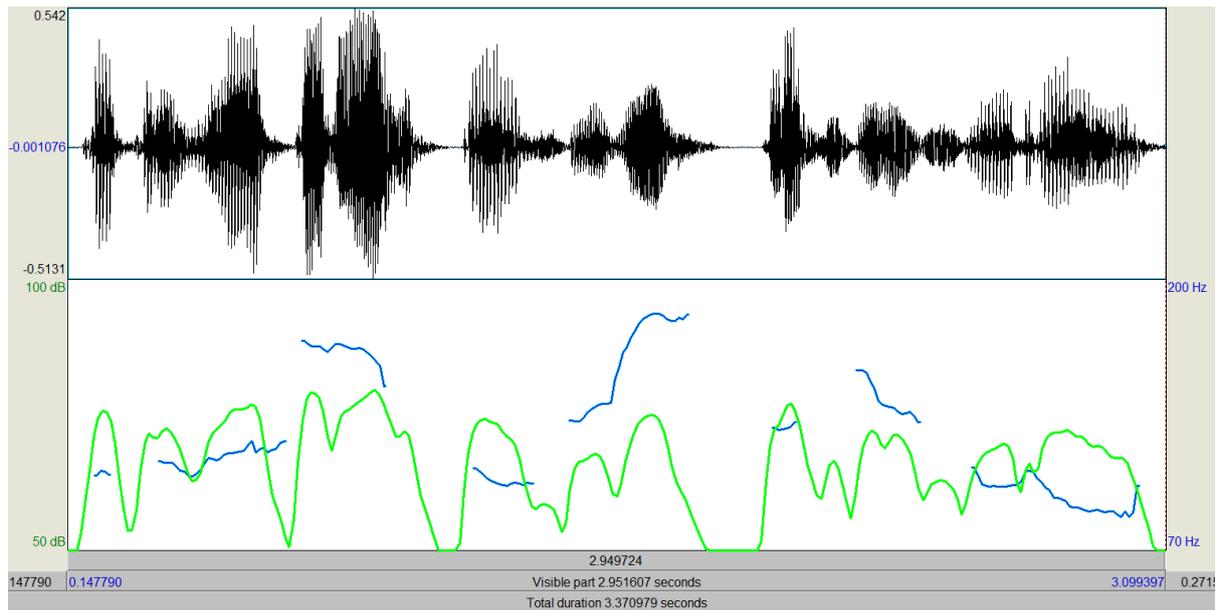
#### ☀ Ubicación Geografía

Esta entonación abarca la Región Central en donde se consideran las provincias de Córdoba y San Luis con límites abiertos y una gran zona de transición entre el Noreste, Cuyo y el Litoral. (Vidal de Battini, 1964).

#### ☀ Entonación

Según la autora, la particularidad de esta entonación recae en la sílaba protónica de las palabras, es decir, la sílaba anterior a la léxicamente acentuada. En ella reside un aumento de intensidad y cantidad produciendo la impresión de una dislocación acentual (Vidal de Battini, 1964). Si tuviéramos que traducir estas características nuevamente a un lenguaje musical, pensaríamos en concebir cada ataque o estímulo sonoro, como las sílabas de cada palabra fónica o grupo fónico; el acento léxico como el acento tónico, que se destaca a través de un cambio de altura (ascendente, en este caso) que lo jerarquiza por encima de otros sonidos; y finalmente, nos queda asociar la sílaba protónica, al estímulo previo del tónico y reconocer una mayor intensidad y cantidad. Estos últimos términos pueden comprenderse con la explicación de Tomás Navarro: “La cantidad es la duración del sonido” y “La intensidad (...) es el mayor o menor grado de fuerza espiratoria con que se pronuncia un sonido, la cual, acústicamente, se manifiesta en la mayor o menor amplitud de vibraciones” (1950, pp. 24-25). De esta manera sabemos que esta sílaba protónica se acentúa de manera dinámica y agógica, respectivamente.

Si tomamos la frase unificadora cordobesa, y la analizamos a través del software Praat, podemos divisar estas características:



*Figura 1.* Oscilograma del archivo de audio “Frase Cordobesa”  
 Abajo: Verde = Intensidad, Celeste = Frecuencia Fundamental

Si nos centramos en el comienzo del grupo fónico, por ejemplo, podemos encontrar una primera palabra fónica que consta de la siguiente agrupación de palabras: *la trayectoria de los*. Como mencionamos anteriormente, es sabido que ésta debería contener su núcleo, es decir, su acento léxico destacado a través de una variación en el tono y es posible de visualizarla en la sílaba *to* de esa palabra fónica. Sin embargo, se puede observar también, su acento secundario, generado principalmente por una dilatación temporal, siendo la sílaba *yec* la más larga y la que se ubica de forma precedente al acento principal.

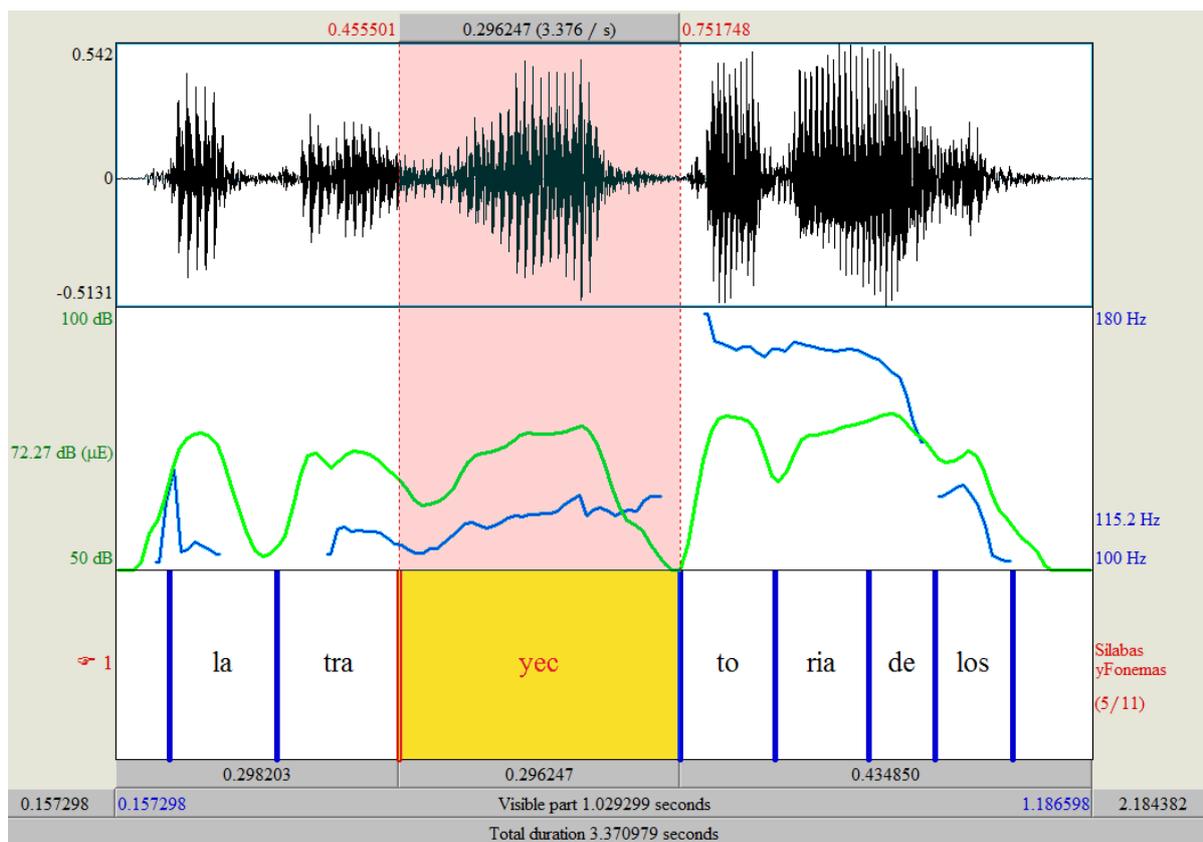


Figura 2. Oscilograma del archivo de audio “Frase Cordobesa” con separación en sílabas

Esta imagen proporciona y explica incluso, otra característica de esta entonación que a mi parecer, considero como sustancial. Dentro de esta sílaba protónica existe una ascendencia tonal gradual que termina elevándose hacia la tónica, como si tratase de un *glissando* ascendente en términos musicales.

Continuando con las descripciones frecuenciales de esta entonación, la autora afirma en el libro *El habla rural San Luís* con respecto a la *tonada central* o *puntana* lo siguiente: “En las oraciones afirmativas la voz asciende más o menos una tercera o una cuarta de las sílabas pretónicas a la tónica, y desciende entre una cuarta o una quinta de la tónica a la última” Vidal de Battini (1949, p. 22). Aquí hay una evidente señalización respecto a las distancias interválicas de tono de nuestro sistema temperado occidental, que si bien nos brindan un perfil general de ascendencia hacia la tónica y descendencia en caso de haber sílabas posteriores, a mi parecer, estos intervalos no son condición *sine qua non*, siempre y cuando respete ese perfil. En el caso de la palabra fónica, que mencionamos anteriormente, al momento de replicar y plasmar las alturas en la escritura musical tradicional, nos encontramos con una aproximada quinta disminuida desde la protónica *yec* a la tónica *to* y una cuarta justa de ésta a la última sílaba *los*. Notamos incluso, la mencionada dilatación de

la protónica en el nivel rítmico como una figuración de corchea rodeada de semicorcheas y tresillos de semicorcheas, quedando así, como la figuración rítmica más larga de la palabra fónica:

La tra-yec - to-ria de loh pa - si-yos ha si-do ce-rra-da

Figura 3. Transcripción en notación tradicional del archivo de audio "Frase Cordobesa"

De esta manera, podríamos formular una regla de la entonación cordobesa: En todo gesto rítmico o melorrítmico, independientemente de la cantidad de ataques que posea, el estímulo de mayor duración será aquel que esté en la posición precedente al estímulo más agudo y/o de mayor intensidad, incluyendo también, un *glissando* ascendente hacia el mismo acento tónico.

Si quisiéramos aplicar esta regla a la palabra fónica *pasillos* o al grupo fónico *ha sido cerrada* notaremos que no es respetada. Esto puede ser explicado, primeramente, a través de lo que Cantero (2008) llama los modelos entonativos básicos, en donde la direccionalidad de sus perfiles melódicos son condicionados dependiendo si son declarativos, interrogativos o enfáticos. Por otra parte, cabe aclarar que estas reglas no funcionan como leyes científicas, y que pueden no siempre y en todo momento ser aplicadas. Aún así, un pequeño fragmento de esta frase como las subsiguientes en este trabajo, pueden seguir siendo considerados los más representativos y usados como ejemplificación para explicar las entonaciones.

### 3.3.2. Entonación Cuyana

#### ☀ Ubicación Geografía

La autora resume esta zona con la siguiente afirmación: “De las tres Provincias de Cuyo agrupamos en esta región sólo a Mendoza y San Juan. Además incluimos en ella la zona de Neuquén hasta Chos Malal (...)” (Vidal de Battini, 1964, p. 80)

#### ☀ Entonación

Vidal manifiesta que “(...) el acento musical coincide con el acento léxico de la última vocal acentuada del grupo fónico. A esta vocal corresponde una mayor altura y su duración aumenta hasta producir la impresión de un desdoblamiento.” (Vidal de Battini, 1964, p. 139). Estas mismas afirmaciones son las que incluso encontramos en el apartado de “5° *Tonada puntana o de San Luis*”, y hasta en su anterior libro *El habla rural de San Luis* de 1949, cuando nos desarrolla una de las dos características de la *tonada puntana*, demostrando definitivamente que es posible la fundición de la *tonada puntana* entre ésta y la cordobesa.

Con su explicación notamos que en este caso, el acento secundario que veníamos desarrollando es inexistente, es decir, no hay dislocaciones acentuales. El acento musical que ella describe, es entendido entonces como la enfatización del mismo acento principal, siendo este, el estímulo sonoro más largo de todo el grupo fónico e incluso dentro de las mismas palabras fónicas.

Con el software Praat, nuevamente, divisamos las características del audio que contiene la frase unificadora con la entonación cuyana:

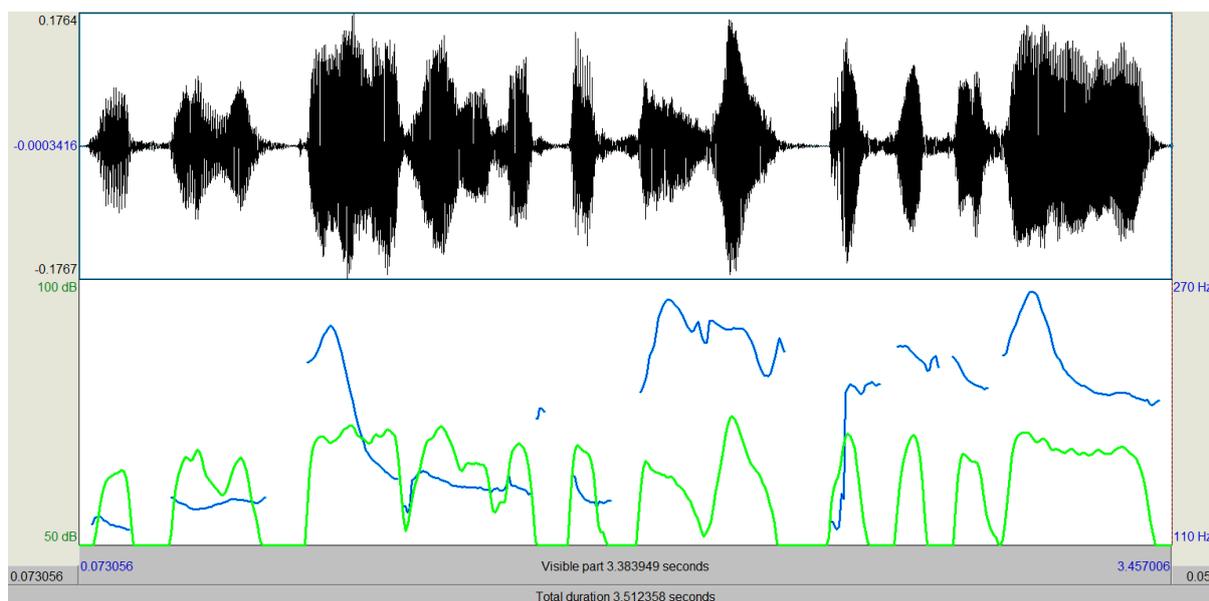


Figura 4. Oscilograma del archivo de audio “Frase Cuyana”  
Arriba: Oscilograma. Abajo: Verde = Intensidad, Celeste = Frecuencia Fundamental

Tomando de ejemplo la parte final del grupo fónico, detectamos una palabra fónica compuesta de cinco ataques: *ha - sió - ce - rra - da*. La sílaba *rra* es el núcleo de la misma ya que es aquél acento léxico que resalta no solo por su acento tonal, sino también por su acento agógico que lo intensifica.

Otra particularidad que nos brinda esta entonación es, al igual que la entonación cordobesa, una variación frecuencial esta vez dentro del lapso en donde se desarrolla temporalmente la sílaba acentuada. Musicalmente puede ser interpretada como un muy marcado *glissando* descendente.

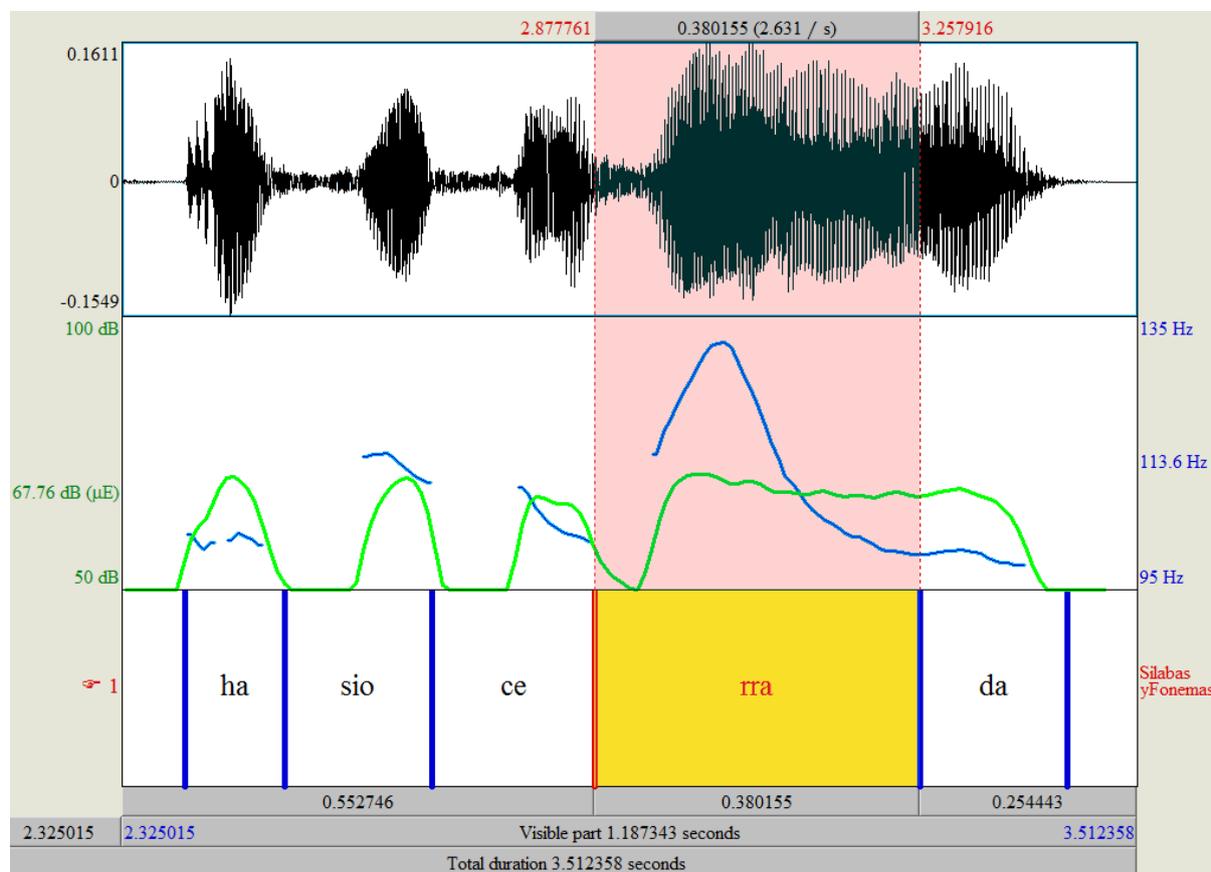


Figura 5. Oscilograma del archivo de audio "Frase Cuyana" con separación en sílabas

Finalmente, con una traducción de sus sílabas a notas musicales y sus interválicas dentro del pentagrama, la emulación escrita podría darse de la siguiente manera:

La tra-iec - to - ria de loh pa-si-ío ha si o ce sha - da

Figura 6. Transcripción en notación tradicional del archivo de audio "Frase Cuyana"

Ahora, la regla de entonación cuyana entonces, podría regirse por la siguiente afirmación: En todo gesto rítmico o melorrítmico, independientemente de la cantidad de ataques que posea, el estímulo de mayor duración será el mismo que el que tenga la nota más aguda y/o de mayor intensidad, incluyendo también, un *glissando* descendente hacia la nota contigua.

### 3.3.3. Entonación Guaranítica

#### ☀ Ubicación Geografía

En el apartado de *Regiones Lingüísticas*, Berta considera que la Región Guaranítica “Comprende Corrientes, Misiones, el este de Formosa y el Chaco, la zona extrema del nordeste de Sante Fe y una zona de proyección en Entre Ríos, ya muy atenuada.” (Vidal de Battini, 1964, p. 76)

#### ☀ Entonación

Partimos nuevamente, de otra afirmación de Vidal cuando habla de la *Tonada guaranítica* : “La curva melódica de la entonación (...) produce la impresión de una sucesión de escalas breves, ascendentes, cortadas por leves aspiraciones, que termina con un corto alargamiento de la vocal acentuada del último grupo fónico, con poco descenso.” (Vidal de Battini, 1964, p. 145). Tres características aquí son las que se pueden desglosar. La primera, que habla de escalas ascendentes breves, puede ser interpretada como una seguidilla de estímulos cortos que ascienden generando, quizás, una escala (aunque no creo que refiera literalmente a una escala como se entendería en términos musicales); la segunda implica un cierto tipo de articulación que entrecorta con silencios los estímulos anteriormente nombrados; y la tercera, una referencia hacia un acento léxico resaltado por una dilatación temporal y un descenso tonal.

Continuando con las gráficas de Praat, analizamos ahora, la frase unificadora:

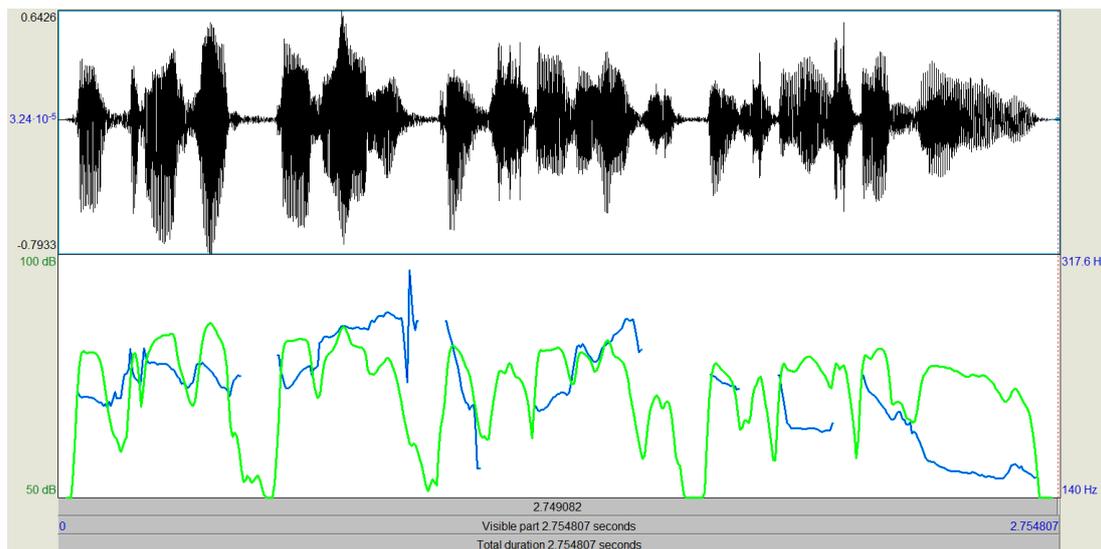


Figura 7. Oscilograma del archivo de audio “Frase Guaranítica”  
Arriba: Oscilograma. Abajo: Verde = Intensidad, Celeste = Frecuencia Fundamental

Podemos dividir, dentro de la palabra fónica *pasillos*, estas características cuando notamos que la sílaba *si*, siendo el núcleo de palabra, es un acento tónico pero esta vez, curiosamente descendente. De igual manera ocurre el mismo fenómeno en la palabra fónica siguiente: *ha sido*, siendo la sílaba *si* un descenso tonal también.

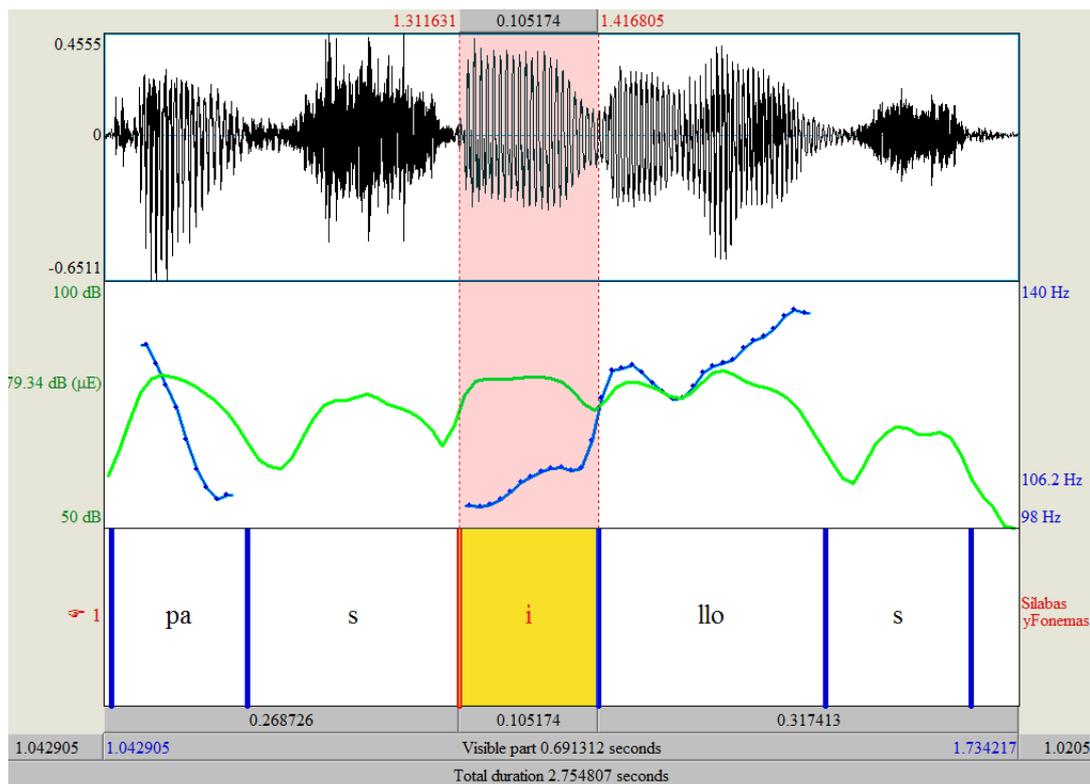


Figura 8. Oscilograma del archivo de audio “Frase Guaranítica” con separación en sílabas y fonemas

Respecto a las otras características de esta entonación como la sucesión de estímulos breves ascendentes y el entrecortamiento de la frase por aspiraciones, personalmente coincido con la autora, a excepción del factor ascendente de la seguidilla de los estímulos cortos y del alargamiento del acento del léxico. De esta manera, al momento de emular la frase en la escritura tradicional, traduzco estos ataques a nivel rítmico con figuraciones muy breves de semicorcheas o seisillos de semis, acompañado por una articulación de staccatos en ciertas notas para ese efecto de entrecortamiento, principalmente, en el estímulo previo al acento tónico.

La tra-yec - to-ria de loh pa-si-llos ha si-do ce-rha-da

Figura 9. Transcripción en notación tradicional del archivo de audio "Frase Guaranítica"

Podríamos concluir, entonces, que el fenómeno guaraníico tiende a comportarse de la siguiente manera: En todo gesto rítmico o melorrítmico, independientemente de la cantidad de ataques que posea, el acento sobresaliente será de tipo tónico descendente, pudiendo ser también, de tipo dinámico; enmarcado en un contexto de ataques de duraciones breves y de silencios previos al ya mencionado acento.

### 3.3.4. Entonación Norteña

#### ☀ Ubicación Geografía

Esta tonada “Comprende Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, el norte de San Juan (desde Jáchal), al norte de San Luís (desde Luján) y el noroeste de Córdoba (Con centro en Villa Dolores)” (Vidal de Battini, 1964, p. 76).

#### ☀ Entonación

La sensación de dislocación acentual vuelve a hacerse presente en esta entonación cuando la autora asegura que “(...) este acento secundario (que nos parece de altura y de cantidad) se marca corrientemente en las sílabas anteriores a las protónicas y da la impresión de hacer esdrújulas las palabras o ciertos grupos de palabras (...) el esdrújulismo es el rasgo

más característico de ella (...) el acento léxico se debilita pero no llega a perderse.” (Vidal de Battini, 1964, p. 139). Una vez más, la divergencia acentual es protagonista, haciendo que el acento secundario sea de tipo tónico y agógico ubicándose, esta vez, en la anteprotónica, es decir, dos ataques antes del acento principal. Si de antemano sabemos que comúnmente la sílaba léxica es la que porta el acento tónico más agudo de los grupos fónicos o palabras fónicas, la propuesta del acento secundario entonces será más bien un tónico descendente, que a mi audición, es respaldado por la grabación de la frase unificadora:

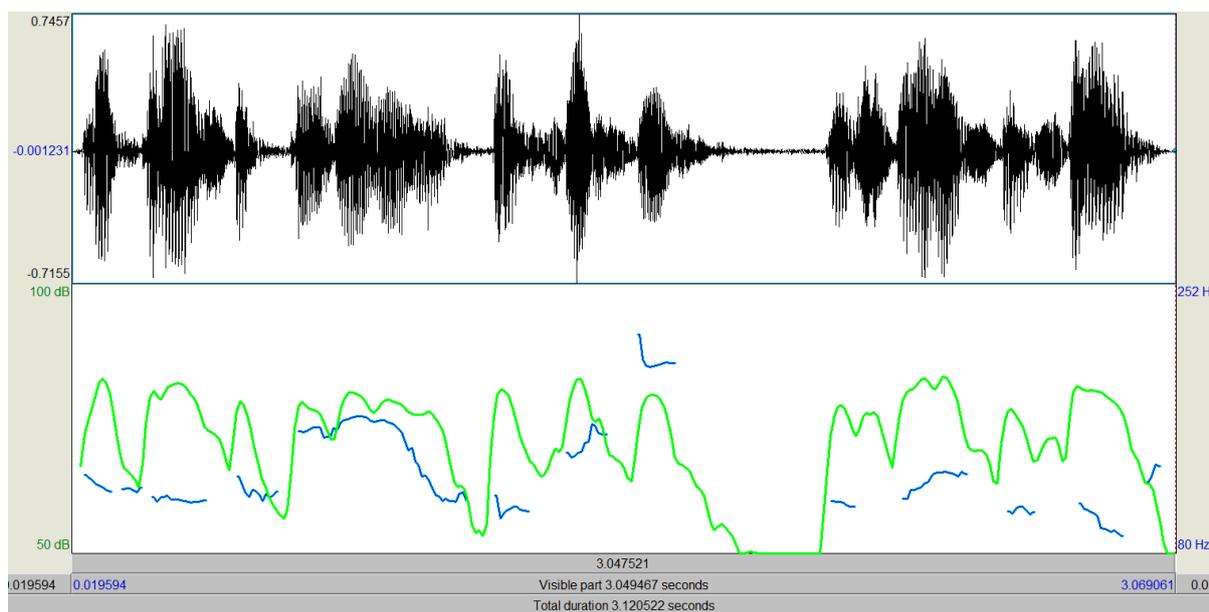


Figura 10. Oscilograma del archivo de audio “Frase Norteña”

Abajo: Verde = Intensidad, Celeste = Frecuencia Fundamental

Estas propiedades entonativas pueden observarse en la primera palabra fónica del grupo: *La trayectoria de los*. Denotamos un descenso hacia la sílaba *tra*, siendo esta la más grave y la de más longitud temporal, seguida por un marcado ascenso hacia la sílaba de acentuación léxica *to* (aunque por cuestiones de entonación enunciativa, la más aguda en este caso es *ria*) que decae, finalmente, hacia el último estímulo de la palabra.

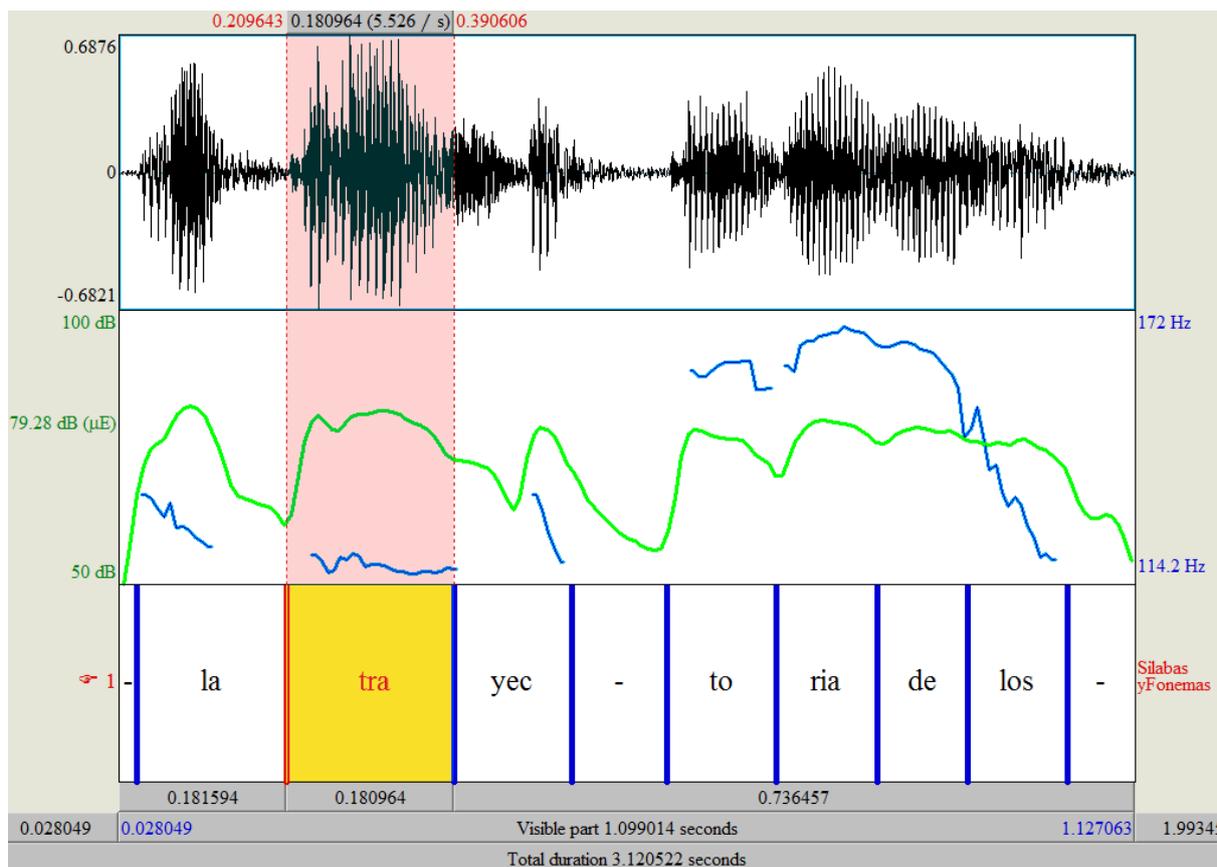


Figura 11. Oscilograma del archivo de audio “Frase Norteña” con separación en sílabas

De igual manera que la entonación cordobesa, la escritura en pentagrama se resuelve con una figuración rítmica levemente más larga y con la altura más grave del fraseo para el acento secundario, que se ubica dos ataques previos al acento tónico ascendente.



Figura 12. Transcripción en notación tradicional del archivo de audio "Frase Guaranítica"

En todo gesto rítmico o melorrítmico, independientemente de la cantidad de ataques que posea, el estímulo de mayor duración será aquel que esté en la posición penúltima al estímulo más agudo y/o de mayor intensidad, incluyendo también, una acentuación frecuencial descendente.

### 3.3.5. Entonación Rioplatense

#### ☀ Ubicación Geografía

Siendo la zona más extensa dentro del país, la autora completa: “Comprende la ciudad y la provincia de Buenos Aires, la casi totalidad de Santa Fe, zonas de Entre Ríos, y La Pampa y la Patagonia colonizadas modernamente desde Buenos Aires.” (Vidal de Battini, 1964, p .75)

#### ☀ Entonación

En primera instancia, cuando nos adentramos a las explicaciones de esta entonación, encontramos afirmaciones como: “(...) al compararla con las típicas entonaciones provincianas, pues nada que pueda calificarse de sustrato descubrimos en su imagen fonéticas.” (Vidal de Battini, 1964, p. 141). Incluso como ésta también:

La verdad es que no se puede hablar de una entonación general y estabilizada del habla de Buenos Aires, sino de una variedad de entonaciones o de distintos matices que se alejan de la entonación tradicional para adoptar formas extrañas impuestas por las nuevas entonaciones. (Vidal de Battini, 1964, p. 144).

De esta manera, se hace explícita la dificultad de establecer alguna característica diferenciadora o resaltante de esta entonación, más incluso, al momento de compararla con las demás del país en una instancia de audición, ya que quizás estas últimas tienen un “canto” más llamativo o marcado. Sin embargo, ampliando la información, la autora nos revela que esta entonación se divide en dos: *La entonación tradicional* y *Las nuevas entonaciones de Buenos Aires*. Así mismo, esta última también se bifurca en *La tonada lunfarda* y en una *Entonación de influencia italiana* (Vidal de Battini, 1964). Particularmente, creo que una de las características más sustanciales de todas las que desarrolla la autora, es aquella que reside en la entonación de influencia italiana:

(...) en grados y matices diversos se advierte su tono agudo y su final ascendente; en la frase enunciativa la vocal acentuada final, con alargamiento, mantiene su tono, con

descenso imperceptible, y hasta da la impresión de ascender como en el esquema de la interrogación. (Vidal de Battini, 1964, p. 144)

Si bien se insinúa un acento agógico en el final de un grupo fónico, que remite quizás a la asociación que hace el oído extranjero de la “tonada argentina” con la “tonada italiana” (Ej: “*Yo soy Argentiiiiino*”), considero que el factor más preponderante es el que advierte un ascenso tonal asemejándose a la entonación de una pregunta.

Seguimos entonces con el análisis en Praat:

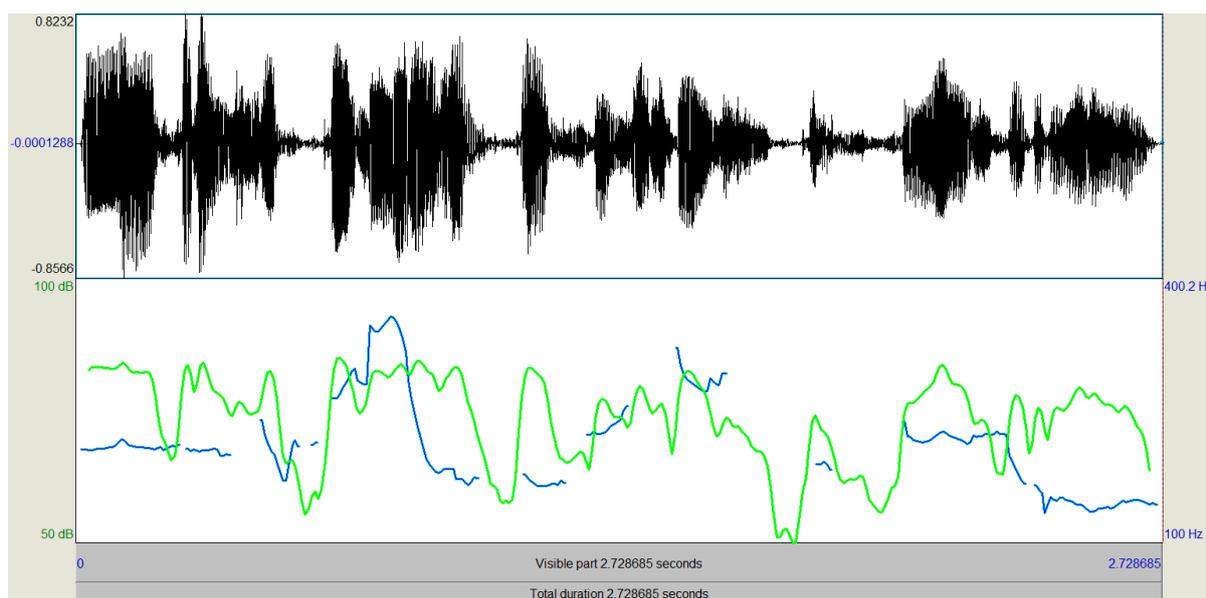


Figura 13. Oscilograma del archivo de audio “Frase Rioplatense”  
Abajo: Verde = Intensidad, Celeste = Frecuencia Fundamental

Si analizamos la primera palabra fónica y la escuchamos detenidamente, podríamos notar esta sensación interrogativa. Es como si la palabra fónica *La trayectoria de los* pudiese ser escrita prácticamente como *¿La trayectoria? de los*. Cuando Cantero habla de los modelos entonativos básicos, manifiesta que la entonación interrogativa posee una “inflexión final que presenta un ascenso muy pronunciado, mínimo de un 80 % (un 100 % equivale a una octava de la escala musical)” (Cantero, 2008, p. 34). Con esta información reafirmamos entonces que, dentro de esta palabra fónica, el acento tónico ascendente no es necesariamente el acento léxico *to*, sino la siguiente sílaba (*ria*), que una vez en su máximo agudo, desciende con las consiguientes sílabas (*de - los*) para prepararse para la próxima palabra fónica. A pesar de esto, es de aclarar que el acento dinámico, sigue perteneciendo mayormente al acento léxico, evitando así su pérdida perceptiva total.

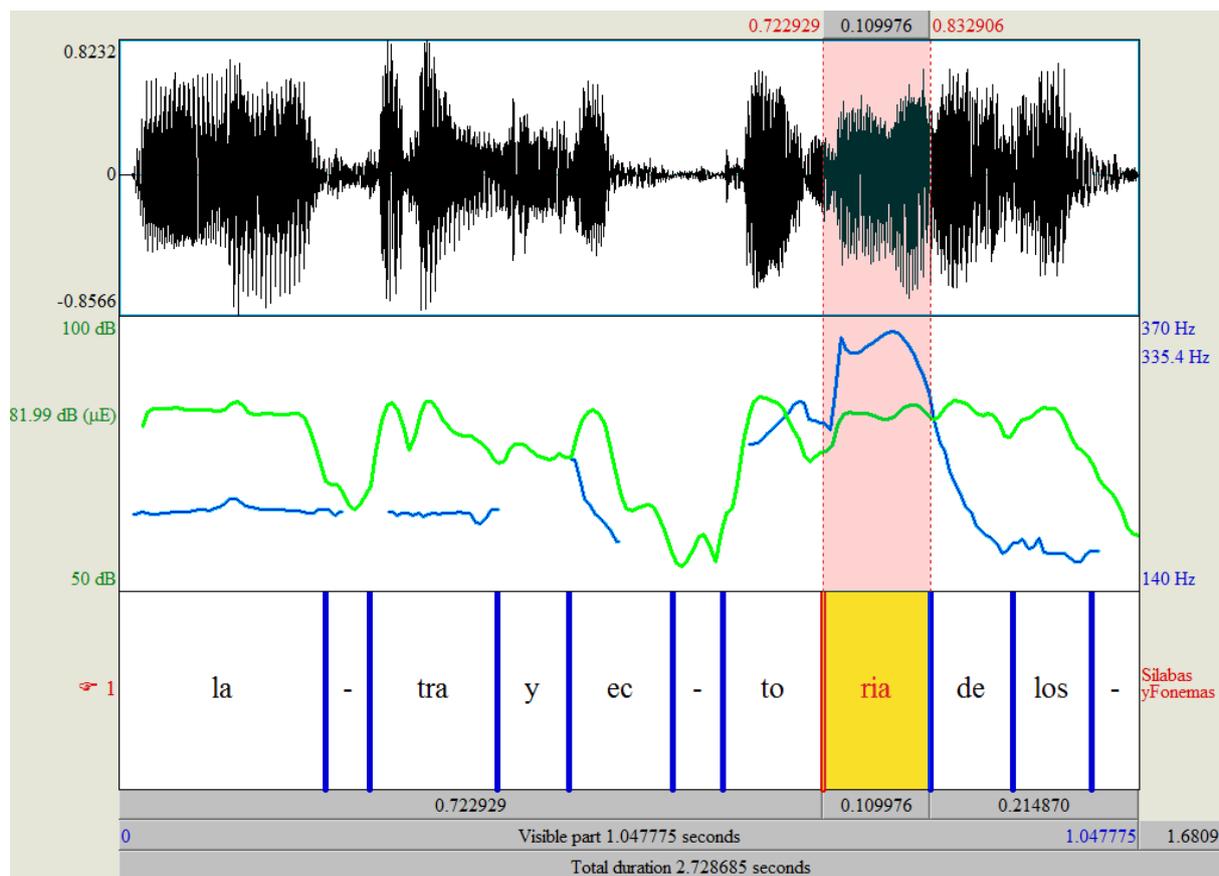


Figura 14. Oscilograma del archivo de audio "Frase Rioplatense" con separación en sílabas y fonemas

Nuevamente, la escritura musical que emula esta entonación, se va a valer de la distribución de las alturas y sus intervalos para generar este efecto de pregunta. De esta manera, ese %80 de octava que describe Cantero, se refleja en la séptima disminuida que abarca desde el Sol# del comienzo de la palabra, hasta el Fa más agudo, conectándose con una suerte de arpeggio. Un fenómeno similar se puede divisar en la palabra *pasillos*.



Figura 15. Transcripción en notación tradicional del archivo de audio "Frase Rioplatense"

Una entonación rioplatense, pues, será la que tenderá a obedecer lo siguiente: En todo gesto rítmico o melorrítmico, independientemente de la cantidad de ataques que posea, el

estímulo de mayor intensidad será aquel que esté en la posición precedente al estímulo más agudo.

### 3.4. Cuadro Comparativo

Regiones Características	<b>Cordobesa</b>	<b>Cuyana</b>	<b>Guaranítica</b>	<b>Norteña</b>	<b>Rioplatense</b>
<b>Acento Principal</b>	Tónico ascendente y Dinámico	Tónico ascendente, Agógico y Dinámico	Tónico descendente y Dinámico	Tónico ascendente y Dinámico	Dinámico
<b>Acento Secundario</b>	Agógico en la Protónica	No poseé (solo enfatiza el Principal)	-	Agógico y Tónico descendente en la Ante-protónica	Tónico en la post-léxica
<b>Otras Características</b>	<i>Gliss.</i> ascendente en Protónica	<i>Gliss.</i> descendente en Tónica	Ataques Stacattos y Silencios Agógicos Pre-Tónicos	-	Entonación Interrogativa y Riqueza en Consonantes

## 4. Metodología

### 4.1 El Material

La materialidad está basada en las distintas entonaciones y fonemas que manifiestan en el habla las personas que viven en diferentes zonas del territorio argentino, obviando los límites geográficos-políticos, ya que es un fenómeno de carácter regional más que provincial e incluso siendo conscientes de que en la obra están generalizadas solo en cinco, a partir los elementos más representativos de cada una. Se buscó así lograr una abstracción considerando su musicalidad interna teniendo en cuenta que el habla es sonido y la entonación es el conjunto de los diferentes parámetros del mismo, pudiéndose entender también como parámetros musicales. Estas entonaciones fueron desglosadas y analizadas para su posterior uso compositivo por los siguientes factores: perfil melódico (ritmo, altura, e intervalos), dinámica, registro/tesitura, timbre, carácter y fonemas particulares (en lo que respecta a las consonantes: *s*, *y*, *ll* y *rr* ).

Los parámetros principales utilizados compositivamente en esta obra son reducidos en tres: Perfil Melódico, Dinámicas y Fonemas.

#### *Perfil Melódico*

Este nos provee de ritmos, alturas e intervalos:

Ritmos: Entendidos como duraciones de las sílabas y de los silencios entre ellas, es decir, duración de los ataques y su frecuencia de aparición, considerando en cada entonación, las tendencias a dilatar o contraer las mismas.

Alturas: Entendidas como las frecuencias sonoras de las sílabas, es decir, las notas del sistema temperado occidental, considerando en cada entonación, la variación frecuencial de cada una y dentro de las mismas.

Intervalos: Entendidos como la diferencia frecuencial entre las alturas, es decir, la distancia entre una nota y otra en términos del sistema temperado occidental, considerando en cada entonación, la frecuente aparición de alguna de ellas.

#### *Dinámicas*

Esta nos provee la intensidad de las alturas, es decir, el volúmen de cada nota. Se considera en cada entonación, la variación de cada una de las sílabas y dentro de las mismas.

### ***Fonemas***

Estos nos proveen una variedad de sonidos combinando espectros tónicos, inarmónicos y ruidos, es decir, timbres complejos producidos por la articulación vocal de ciertas consonantes, considerando en cada entonación, un repertorio asignado a cada una.

## **4.2. Sustento Unificador y Su Técnica Analítica**

### ***Sustento Unificador***

La unidad compositiva se genera principalmente por una frase literaria diseñada previamente pensada para que se use como un germen temático, ya que proporciona una cierta cantidad de ataques (sílabas) en su comprensión sintáctica, diferentes longitudes de palabras y consonantes. Esto brinda un amplio margen para que cada tonada se explye con todas sus variantes en detalle.

Frase:

*“La trayectoria de los pasillos ha sido cerrada.”*

La misma, al ser la base de la obra, aparece en ciertos momentos implícitamente y en otros más explícitamente. De esta manera, el interés radica en la posibilidad de jugar con estas apariciones logrando una abstracción sonora de las entonaciones sin la necesidad de algún punto lingüístico de referencia.

### ***Método del Análisis Previo***

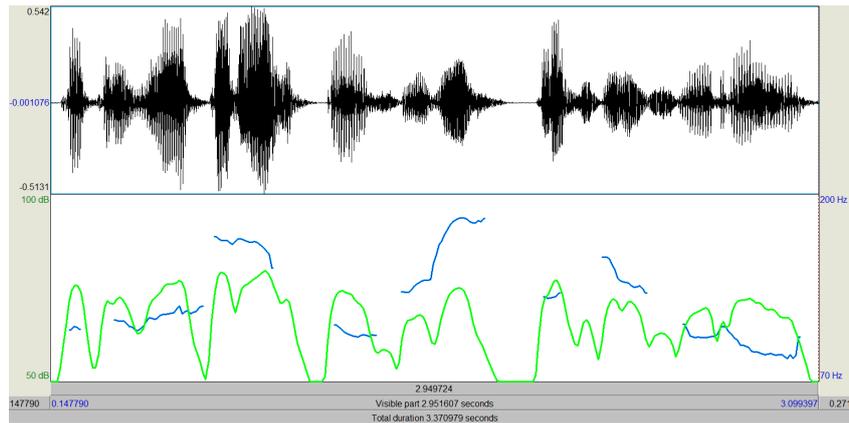
El recorrido analítico partió de un trabajo previo de investigación, en donde se recolectó, estudió y discriminó las tonadas con materiales tanto bibliográficos como sonoros obtenidos a partir de internet (blogs, Youtube, audios de Whatsapp, entre otros). Consiguientemente, se buscó leer y grabar la frase unificadora por varias personas con diferentes entonaciones, para finalmente, elegir los cinco audios más representativos para cada tonada, que a mi parecer, son las más marcadas. Una vez elegidos los audios, fueron analizados a través del software Praat para dilucidar de mejor manera sus curvas melódicas y sus variaciones de intensidad a través de oscilogramas y espectrogramas. Posteriormente, fueron cargados en un canal del software de edición de audio Cubase 9, para adicionarles, en otro canal, una escritura musical MIDI asignando, detalladamente, sus notas a las duraciones y alturas aproximadas de cada sílaba de estos audios de manera homofónica, a través de un

instrumento digital (VSTi de piano). Así pues, se obtuvo una abstracción musical de aquellos audios, para dar un acercamiento a su sonoridad en una versión enmarcada en nuestro sistema temperado occidental. Una vez obtenida esta información, se procedió a traducir las mismas en partitura tradicional, respetando lo máximo posible la frase musical, considerando sus duraciones de ataques, silencios y alturas; incluso asignadas a un tempo definido.

Las imágenes y audios que suplementan la descripción de este proceso pueden ser encontradas en el anexo adjuntado a este trabajo. El mismo consta de una carpeta digital llamada "Anexo - Archivos Multimedia de Frase Unificadora" dentro de la cual hay un audio y cinco subcarpetas que corresponden a cada entonación conteniendo sus respectivas grabaciones de la frase e imágenes del análisis.

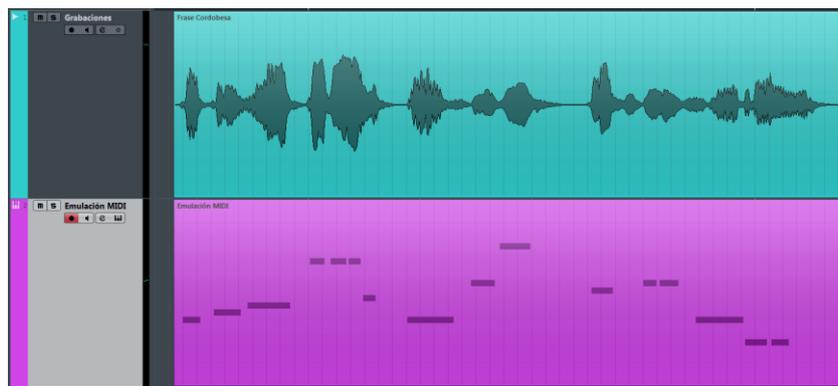
A continuación presento las figuras complementarias al archivo de audio llamado "Frases Grabaciones - Con Midi - MIDI".

## Frase Cordobesa



*Figura 16.* Análisis de frase cordobesa con software Praat

Arriba: Oscilograma Abajo: Verde = Intensidad - Celeste = Frecuencia Fundamental



*Figura 17.* Adición MIDI a frase cordobesa con software Cubase 9

Arriba: Audio frase cordobesa Abajo: MIDI añadido

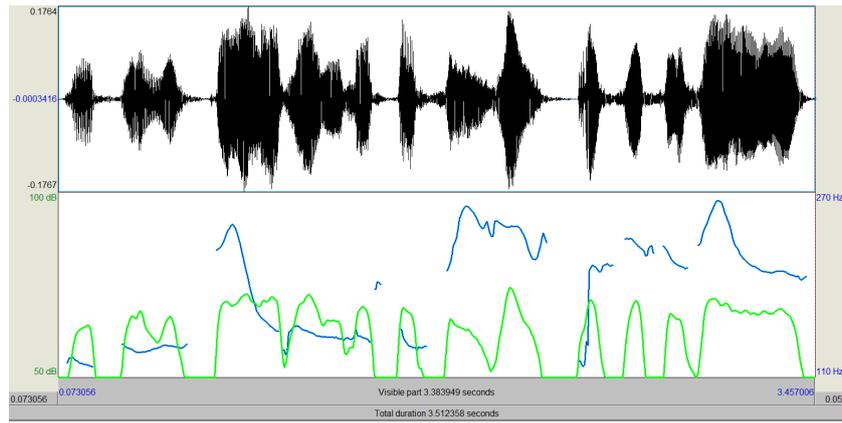


*Figura 18.* Resultante MIDI de frase cordobesa con software Cubase 9



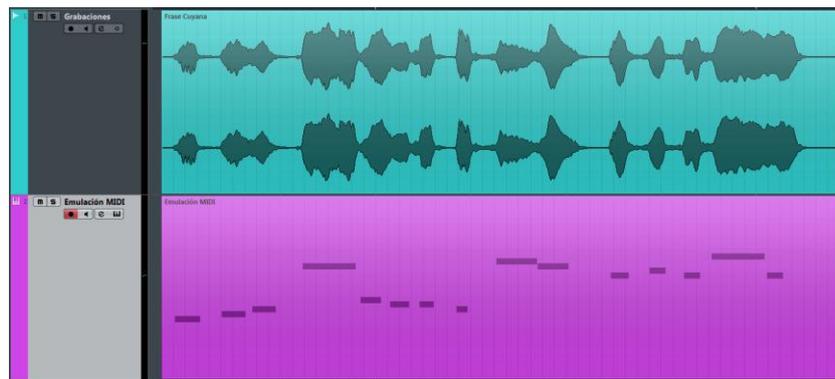
*Figura 19.* Transcripción a partitura de frase cordobesa

## Frase Cuyana



*Figura 20.* Análisis de frase cuyana con software Praat

Arriba: Oscilograma Abajo: Verde = Intensidad - Celeste = Frecuencia Fundamental



*Figura 21.* Adición MIDI a frase cuyana con software Cubase 9

Arriba: Audio frase cuyana Abajo: MIDI añadido



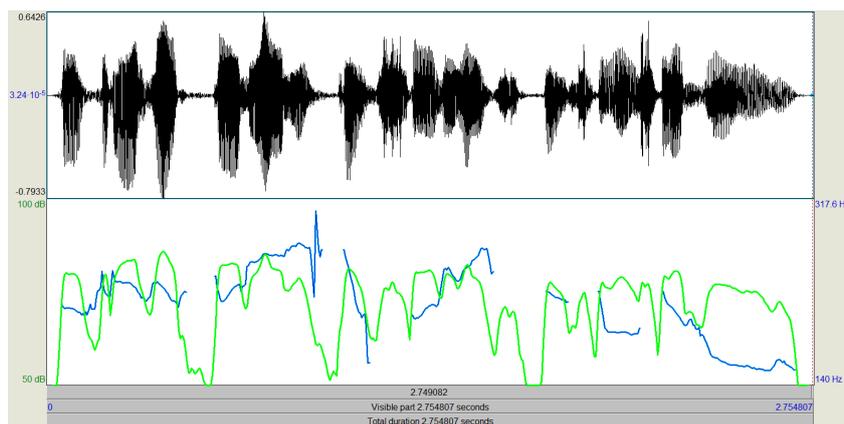
*Figura 22.* Resultante MIDI de frase cuyana con software Cubase 9

♩ = 60

La tra-iec - to - ria de loh pa-si-io ha si o ce sha - da

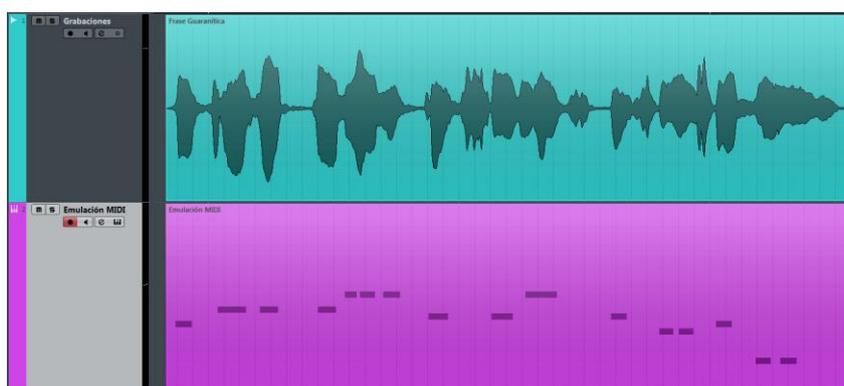
*Figura 23.* Transcripción a partitura de frase cuyana

## Frase Guaránica



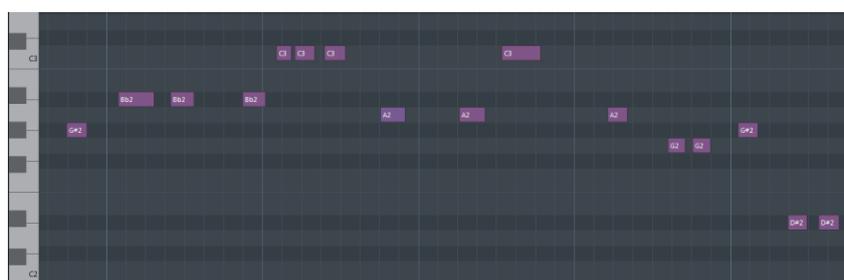
*Figura 24. Análisis de frase guaránica con software Praat*

Arriba: Oscilograma Abajo: Verde = Intensidad - Celeste = Frecuencia Fundamental



*Figura 25. Adición MIDI a frase guaránica con software Cubase 9*

Arriba: Audio frase guaránica Abajo: MIDI añadido



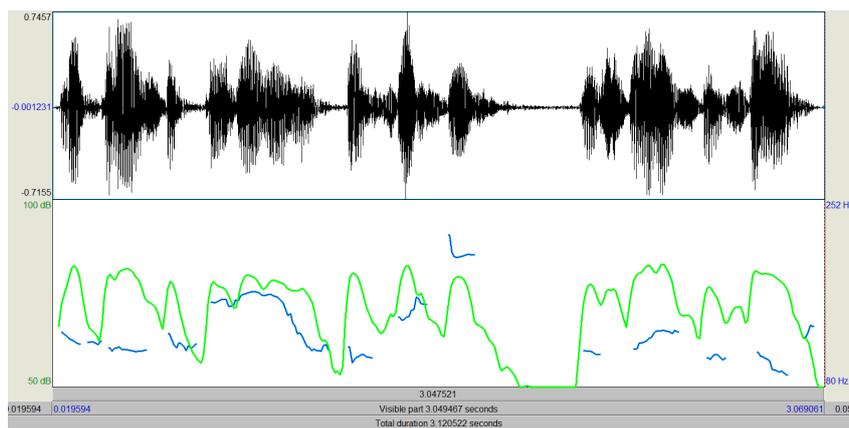
*Figura 26. Resultante MIDI de frase guaránica con software Cubase 9*

♩ = 85

La tra-yec - to-ria de loh pa-si-llos ha si-do ce-rha-da

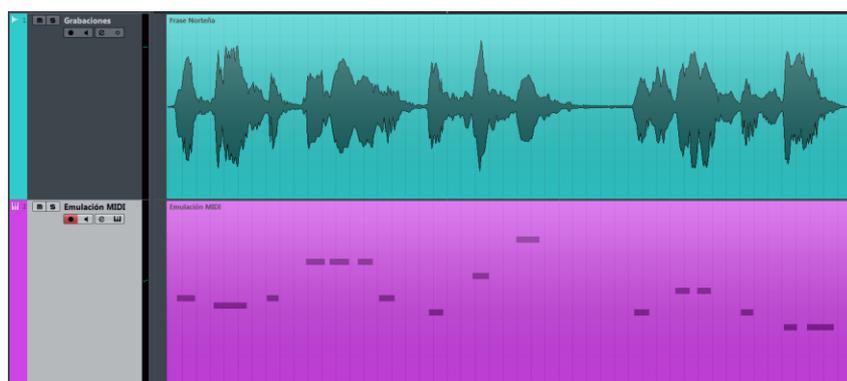
*Figura 27. Transcripción a partitura de frase guaránica*

## Frase Norteña



*Figura 28. Análisis de frase norteña con software Praat*

Arriba: Oscilograma Abajo: Verde = Intensidad - Celeste = Frecuencia Fundamental



*Figura 29. Adición MIDI a frase norteña con software Cubase 9*

Arriba: Audio frase norteña Abajo: MIDI añadido



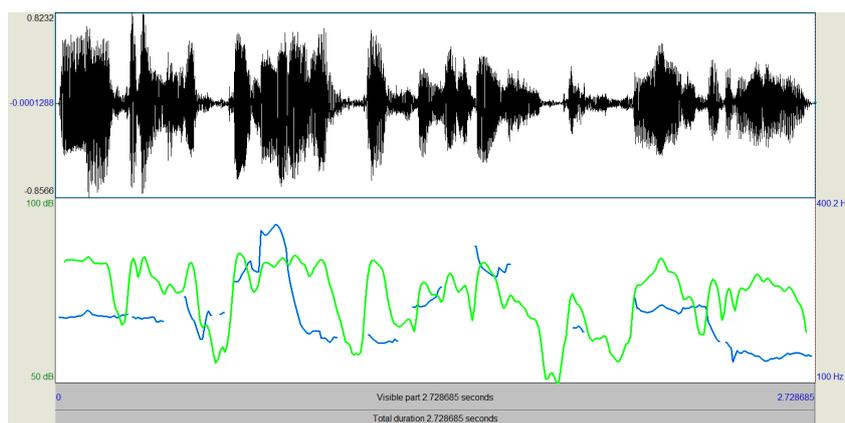
*Figura 30. Resultante MIDI de frase norteña con software Cubase 9*

♩ = 80

La tra-shec - to-ria de los pa-si-shos ha si-do ce-sha-da

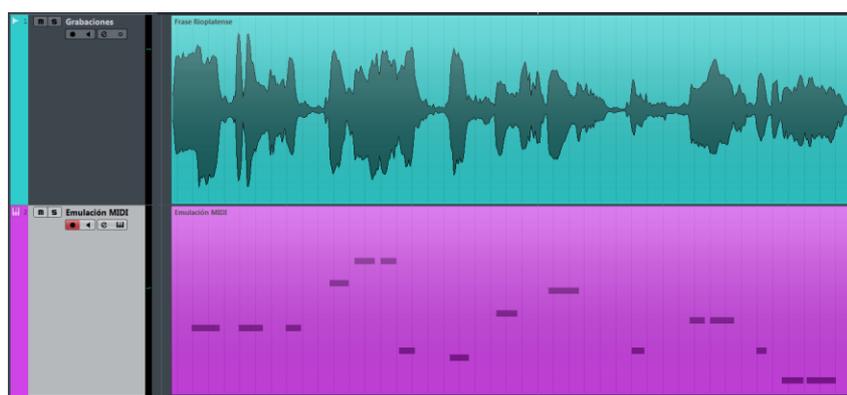
*Figura 31. Transcripción a partitura de frase norteña*

## Frase Rioplatense



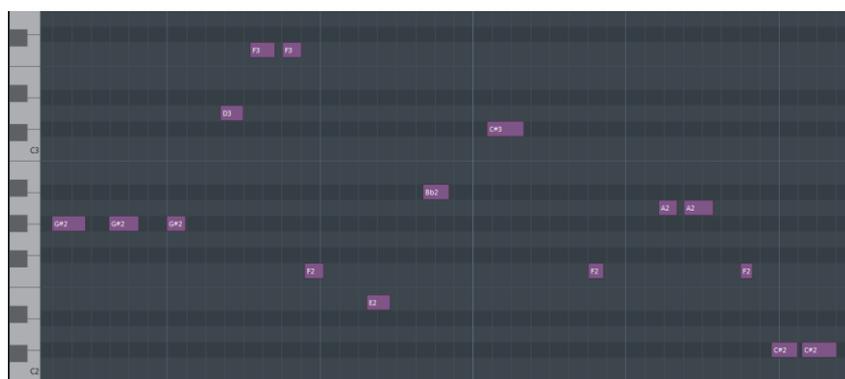
*Figura 32. Análisis de frase rioplatense con software Praat*

Arriba: Oscilograma Abajo: Verde = Intensidad - Celeste = Frecuencia Fundamental



*Figura 33. Adición MIDI a frase rioplatense con software Cubase 9*

Arriba: Audio frase rioplatense Abajo: MIDI añadido



*Figura 34. Resultante MIDI de frase rioplatense con software Cubase 9*

$\text{♩} = 100$

La tra-shec - to-ria de los pa-si-shos ha si-do ce-rra-da

*Figura 35. Transcripción a partitura de frase norteña*

Estas frases musicales resultantes, fueron usadas como el puntapié inicial y se constituyeron en proveedoras de estos gérmenes temáticos con sus parámetros musicales ya definidos. De esta manera el proceso compositivo es impulsado por estas gestualidades aunque, al igual que la frase unificadora, no necesariamente tienen apariciones explícitas en la obra.

### **4.3. Orgánico**

El mismo ha sido planteado para un conjunto instrumental heterogéneo, siendo un ensamble camarístico compuesto por violín, flauta, fagot, trombón, voz barítono y piano. El criterio de elección de los mismos ha sido la variedad tímbrica y registral necesaria para lograr el tipo de composición propuesta, junto con las limitaciones y posibilidades técnicas que posee cada uno en relación con el desafío de poder reproducir el material y cómo éste es capaz de emularse y desarrollarse musicalmente tanto en instrumentos temperados como no-temperados.

### **4.4 Estilo**

Se trata de una obra de estilo contemporáneo-experimental donde la ejecución instrumental está al servicio de la interpretación de los gestos principales aprovechando el uso de técnicas extendidas de los mismos. La forma de notación es de partitura tradicional junto a los convencionalismos en lo que respecta a la escritura de indicaciones contemporáneas.

### **4.5. Proceso Compositivo**

La forma narrativa consta de piezas diferenciadas y articuladas por las mismas tonadas. Cada región geográfica tiene su momento en la obra a través de presentaciones una por una, constando de cinco movimientos que brindan veinte minutos de obra. Por otro lado, el orden de las mismas y la relación entre ellas se conectan a través de un recurso anticipativo, es decir, cada pieza hacia el final de su desarrollo se va inclinando hacia el siguiente movimiento con insinuaciones sonoras de las características musicales del mismo a niveles armónicos, melódicos, texturales y tímbricos.

El impulso creativo radica, principalmente, en la exageración de los motivos o gérmenes con procesos rítmicos tradicionales como la aumentación, disminución, variación,

dilatación, reducción y ampliación; procesos melódicos como la repetición, secuenciación y alteración de interválicas; y modificaciones de dinámica. Es así como una de las búsquedas primordiales a conquistar al momento de la composición, fue la de poder utilizar a mi favor las reglas melorrítmicas que las entonaciones brindaban junto con el repertorio de objetos sonoros de los fonemas, con la variedad de timbres que ellos implican, para generar atmósferas individuales en cada pieza. Estas identidades inspiraban diversas texturas musicales asociadas a su carácter interno:

Cordobesa con su tempo *allegro* emparentando con la “viveza cordobesa” y las melodías abundantes en *glissandi* ascendentes rememorando las cómicas y estiradas sílabas de este canto, mientras que son respaldadas por un acompañamiento de subdivisión ternaria. Esta última configuración rítmica, no es una elección azarosa. Comparte esta característica junto con Norteña ya que proporciona un lienzo rítmico para jugar con la intención de “swing”, es decir, largo-corto o corto-largo. No es casualidad que la gracia de estas entonaciones sea un estímulo agógico dislocado y de ahí que se aprovecha ese “largo” dentro de un pie ternario, aunque sea por momentos. Como la oposición y el contraste musical también fue un objetivo a lograr, Cuyana aparece marcando lejanía con su tempo lento, armonías de tradición disonantes, muy baja densidad cronométrica y largos *glissandi* descendentes como protagonistas. Todos estos ingredientes se aprovechan para recordar la popular “tonada arrastrada” o “llorona” de los sanjuaninos. Guaranítica, por su lado, amplía el concepto de su característico entrecortamiento de sílabas, silencios pre-tónicos y tésituras agudas en una textura de puntos en *staccato* en el registro más agudo posible del orgánico, incluyendo la utilización del recurso del silencio que es puesto en diálogo con los arcos de comprensión sintáctica de la textura, como si de una macro dilatación rítmica de silencio entre sílabas se tratase. La disparidad que expone Rioplatense en su clima musical, se debe al uso de su estética basada en juegos tímbricos que se inspiran por las marcadas consonantes que esta región territorial tiene en su haber y que son, quizás, igual o más llamativas que la entonación misma. Si bien su densidad de estímulos es muy baja desde un comienzo, el material posee dentro de sí figuraciones breves que potencian, durante el transcurso de la pieza, una alta densidad cronométrica que busca asemejarse a la intrínseca aceleración del habla y la urbanidad de la zona.

Si bien la obra utiliza las texturas como un recurso principal que promueve la división entre sus partes, se podría afirmar que la textura contrapuntística es aquella que todas las piezas prácticamente comparten, aunque sea por un momento determinado en su desarrollo. Esto se debe a que la misma brinda la oportunidad de entrever las melodías independientes

con sus intrínsecas características melorrítmicas de la entonación y de poder jugar con la mutua interacción con otras líneas que varían rítmica e intervalicamente, pero siempre respetando la regla de la tonada vigente de ese momento.

El tratamiento armónico es un pilar fundamental para generar la diferenciación y diversidad sonora entre los movimientos. La búsqueda general es la ausencia de centros tonales definidos optando por la predominancia de un lenguaje atonal, pero con la adopción de ciertas herramientas tonales/modales y otros recursos armónicos. En Cordobesa, por ejemplo, se utilizan acordes de tríadas, cuatríadas con y sin extensiones así como de acordes por cuartas, todos ellos enlazados a libre elección sin atender a una funcionalidad armónica tradicional. Así mismo, los clusters y armonías por segundas menores del segundo movimiento; el uso y alternancia entre las dos posibles escalas por tonos enteros en Guaranítica; y los sistemas de repertorio de alturas basados en las notas de las respectivas grabaciones de la frase unificadora para las dos últimas piezas, también son recursos para limitar la composición y generar estas diferencias. De esta manera, las individualidades son acentuadas a través de distintos sistemas armónicos y que son desglosados en mayor detalle en el análisis de la obra que se encuentra anexado al presente trabajo. Cabe aclarar que estas identidades armónicas no implican pura exclusividad terminante dentro de sí mismas, sino que existe también una búsqueda de complementariedad a través de la permisión del uso de ciertas impregnaciones armónicas que ayudan a entrelazar los movimientos entre sí velando por la unidad de la obra. Hay también un concepto de armonización de la voz barítono por parte del resto del orgánico en donde se buscan consonancias y/o disonancias con las melodías del cantante, ya sea con homofonías como “engrosamiento de melodías” o simplemente con notas tenidas para dar un contexto armónico. Otro recurso utilizado con frecuencia es una “técnica resonancia” de las notas del barítono en el cual los demás instrumentos atacan de manera simultánea a ellas al unísono u octavas, y las dilatan temporalmente como si se tratase de un eco o reverberación.

Existen, por otro lado, desarrollos discursivos que son compartidos entre todas las piezas y que aportan a la unificación de la obra. Estamos hablando de las revelaciones paulatinas de las entonaciones en su expresión más clara y textual. Quiero decir, ningún movimiento comienza exponiendo de manera literal cada tonada, sino que parten desde su atmósfera textural y poco a poco las intervenciones del barítono con su texto hacen que todas estas identidades sean cada vez más audibles. Muchas veces incluso, mientras el sentido lingüístico se arma, el discurso se desarma y reconfigura. Es ese el rol principal que el barítono cumple en la obra, sin contar con las otras funciones de ser voz real dentro de

configuraciones armónicas y de contribuir a ciertos enmascaramientos tímbricos variados con sus fonemas. Estos roles tampoco son exclusivos, el violín, la flauta, el fagot, el trombón y el piano también demuestran momentos protagónicos donde sus melodías imitan, varían y refuerzan las particularidades de las entonaciones, conforman voces dentro de acordes (y no siempre en sus tesituras habituales), y aportan a las mezclas ruidísticas con sus recursos de técnicas extendidas. Esto demuestra el uso de la orquestación, recordando la variedad que provee el ensamble para contribuir con las atmósferas y el aprovechamiento de instrumentos no temperados (como la voz humana) para emular mejor el material.

Los clímax dentro de la obra son instancias que no necesariamente están en todos los movimientos, sino que hay una distribución y uso intencionado. Cordobesa, por ejemplo, llega a su clímax por acumulación de entradas contrapuntísticas en un campo rítmico libre, mientras que Guaranítica contiene la misma construcción a excepción de que su campo rítmico es pulsado y que no alcanza un clímax en sí, sino que da la sensación de un “desgranamiento” rítmico. La pieza que sí contiene un clímax rotundo es Norteña, y hasta más energético que Cordobesa, con la diferencia que la construcción es por repetición de gestos homofónicos dentro de un campo rítmico métrico. Finalmente, Cuyana y Rioplatense, aunque exhiben fuertes dinámicas hacia sus finales, se inclinan más a no tener un clímax definido. La sucesión de los movimientos de la obra pueden entenderse, entonces, de la siguiente manera: clímax / no clímax / semi-clímax / clímax / no clímax.

## 5. Análisis de "Dialéctonos"

### I. Cordobesa

El protagonismo de estas piezas, como mencioné anteriormente, radica y parte del material compositivo, es decir, de las entonaciones y sus potencialidades, sus características internas, sus reglas de comportamiento explayadas en el marco teórico, sus gestualidades y sus motivos. Este es el punto de partida, y el resto de parámetros musicales girarán entorno a ellas.

Desde el primer compás, el violín junto con la flauta configuran, a través de una polifonía oblicua, una melodía que expone la regla cordobesa:

The musical score consists of two staves: Violín (Violin) and Flauta (Flute). Both are in 12/8 time. The Violín part starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a glissando (indicated by a wavy line) and accents (marked with a 'v' symbol). The dynamics are marked 'pp'. The Flauta part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern with accents (marked with a 'v' symbol) and dynamics marked 'pp'. Above the staves, there is a tempo marking '♩ = 120' and a section marker 'A' in a box.

Figura 36. Cordobesa: c.1-2

Este patrón melorrítmico abarca dos pulsos y genera como resultante esta figuración rítmica: (♩ ♩ ♩), en donde el estímulo de mayor duración que contiene el *glissando* es la primera negra que forma el violín (acento secundario protónico) y el estímulo de mayor intensidad es la segunda negra (acento principal léxico). Este ejemplo de regla del germen cordobés es el que se desenvolverá en la pieza en diferentes planos y procesos.

Así, en esta primera gran sección, el énfasis se hace en una de las características identitarias de la tonada: el *glissando* ascendente, que a través de procesos de ampliación melódica, generan anacrusas que visibilizan mejor el gesto cordobés. Esta idea se insinúa y termina de manifestarse en el compás 19 en donde la célula rítmica que venía haciendo el fagot, se secuencia para formar parte de un gesto homofónico conformado por dos grupos de instrumentos que se complementan a través de una polifonía oblicua. De este modo, la emulación de una palabra fónica de entonación cordobesa comprende los pulsos tres, cuatro y

cinco del compás 19 y el primero del 20, en donde la anacrusa del fagot, piano y flauta son análogas a las sílabas átonas de una palabra fónica, que recaen en el estímulo más largo que posteriormente glissa, ejecutado por el trombón, barítono y violín, que es análogo al acento secundario protónico. El acento léxico, por ahora, solo se insinúa con un regulador de dinámica hacia el *forte* cuando el gesto llega a su altura más aguda, sin ataque propio. Otro elemento a considerar en este punto, es la aparición de la voz con la sílaba *pa* (de la palabra *pasillos*) en el acento agógico, ya que es la sílaba protónica y además otras sílabas comenzarán a aparecer para resaltar mejor el germen cordobés con su asociación lingüística.

The image shows a musical score for measures 18-20 of 'Cordobesa'. The score includes parts for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The time signature is 9/8. The score is annotated with dynamic markings: *mp*, *mf*, *p*, and *f*. A vocal entry 'pa' is shown in the Baritone part. Three colored boxes highlight specific musical features: a blue box around measures 18-19, a red box around measures 19-20, and a green box around measure 20.

Figura 37. Cordobesa: c.18-20

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico

A partir del compás 37, el barítono comienza a revelar más el texto, dándole más peso a la relación texto-música de la tonada cordobesa. Esto lo hace añadiendo sílabas, como el acento léxico de la palabra *cerrada* (*rra*) y la sílaba átona *tra* de *trayectoria*, hasta llegar a gestos completos como los compases 43 y 44, donde la palabra fónica *de los pasillos* es cantada totalmente por la voz obedeciendo la regla cordobesa, ya que el acento agógico está

en la sílaba protónica *pa* y dura una blanca, a comparación de la negra (acento léxico) y las corcheas aledañas. El rol de los instrumentos restantes es armonizar verticalmente la voz, como lo hacen la flauta y el violín en la posición protónica, con movimientos melódicos paralelos y como el fagot, trombón y el piano, que refuerzan homofónicamente la posición del acento léxico y la última sílaba átona.

Vln. *mf*

Fl. *mf*

Fag. *mf*

Tbn. *mf*

Bar. *mf*  
de loh pa - si - yos

Figura 38. *Cordobesa*: c.44-45

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico

A toda esta gran sección podríamos denominar como sección A (c.1-48), en donde la unidad está dada por la predominancia de la rítmicas métricas de subdivisión ternaria, texturas de melodía con acompañamiento y apariciones de *glissandi* tanto a nivel individual como grupal de instrumentos. Así mismo, el discurso empieza a desarmarse a partir del compás 41 y 42 debido a que el campo rítmico decanta en una rítmica libre estriada, y la textura opta por una monofonía de la voz con un engrosamiento de la melodía a nivel

homofónico por los demás instrumentos. Estos compases podrían ser entendidos como un momento transitivo hacia la sección **B**.

En la sección **B** (c.49-80), predomina un campo rítmico libre estriado, en donde coexiste la independencia de las líneas melódicas de cada instrumento con fraseos que imitan, completan, varían y exageran los gestos melódicos del barítono, generando texturas contrapuntísticas, aunque con breves momentos de homofonías dadas por acentuaciones puntales que armonizan las melodías. Esta atmósfera contrapuntística, a partir del compás 67, inicia un proceso acumulativo, donde las entradas sucesivas de las líneas melódicas independientes resultan en un aumento de densidad cronométrica hasta llegar al clímax del compás 80. La imitación se hace presente, dando a demostrar que las figuraciones rítmicas que se usan en este pasaje son solo semicorcheas y tresillos de semicorcheas de una misma nota repetida, interrumpidas por los *glissandi* ascendentes de duraciones más largas que cumplen su ciclo atacando la misma altura a la que llegó o superior, con indicaciones de acento dinámico para volver a la seguidilla de figuraciones cortas. Este sistema brinda, pues, un entramado textural de patrones melorrítmicos en donde la regla de entonación cordobesa es cumplida.

La voz de Barítono aporta, en este pasaje, refuerzos en los *glissandi* con movimientos paralelos simultáneos a otros instrumentos, con la pronunciación de las sílabas protónicas de la frase unificadora (*La tra[yec/iec]toria de los [pa]sillos, ha sido [ce]rrada*) e incluso con ciertos ataques con el fonema [Y], que se explicará más adelante en el apartado de consonantes. El clímax del compás 80, además de su construcción por densidad de estímulos acumulativos, se debe también, a la ampliación registral por la entrada de instrumentos y su orientación hacia registros agudos, al crecimiento dinámico y a la paulatina dilatación rítmica de los *glissandi* de todo el orgánico, que desemboca en un campo rítmico libre y liso, ya que las duraciones breves se extinguen hasta alcanzar un acorde de clara formación armónica.

Vln. 68 69 70 71 72 73  
 Fl. Voz/Unisono  
 Fag.  
 Tbn.  
 Bar. mp  
 yec pa ce iec pa [Y] ce yec pa pa  
 Pno.  
 74 75 77 78  
 Ord.  
 [Y] iec pa [Y] [I] [E]

Figura 39. Cordobesa: c.67-80

La última unidad formal de la pieza, a la que podríamos llamar sección **C** (c.81-95), propone una ruptura a nivel armónico y gestual, opuesto a todo lo que venía sonando hasta ahora. Se trata de la anticipación de la siguiente pieza, poniendo sobre la mesa características nuevas: armonías por segundas y clusters, dinámicas suaves (*pianissimo/pianississimo*) y *glissandi*, esta vez, descendentes. Esta oposición, es alternada con el gesto cordobés generando una dualidad que termina por dominar la musicalidad de la siguiente pieza (*Cuyana*) y sus propuestas musicales.

El sistema armónico de esta pieza se basa principalmente en el libre uso de acordes “tradicionales” del sistema tonal, como lo son las tríadas y cuatríadas mayores, menores, aumentadas y disminuidas, con o sin extensiones armónicas e incluso, algún acorde por cuartas, con la intención de no generar centros tonales o progresiones funcionales. Esta lógica, se mantiene permanente a lo largo del movimiento sin intenciones de ser desarrollada hasta la yuxtaposición del compás 81, donde surge un campo armónico de segundas menores.

Así pues notamos, desde los primeros acordes del comienzo de la sección **A** (c.3-18), sustentados principalmente por el arpeggio del piano, con duplicaciones y otras notas añadidas por los otros instrumentos, la siguiente sucesión:

Fa mayor, con séptima mayor / Do por cuartas / Sol bemol mayor, con séptima mayor, cuarta aumentada y novena / La bemol mayor, con sexta mayor / Do mayor / Re bemol mayor, con séptima mayor / Re mayor, con séptima mayor / Fa Aumentado //.

Incluso, en los momentos de armonización homofónica de la voz dentro del pasaje transitivo entre los compases 40 y 48, seguimos visualizando sucesiones armónicas de este tipo:

The image displays a musical score for the piece 'Cordobesa', focusing on measures 40 through 48. The score includes staves for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Clarinet (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The vocal line is written in the Baritone staff with lyrics: 'rra tra - yec - to la tra - yec - to - ria de loh pa - si-yos ha si-do - rra-da'. Above the score, several chords are annotated in red boxes with labels: 'Do M' (measures 40-41), 'Reb M' (measures 42-43), 'Sib maj7' (measures 44-45), 'Rem Mim' (measures 46-47), and 'Mi dim' (measures 48-50). The piano part features a prominent arpeggiated accompaniment. Dynamics such as *ff*, *mf*, *p*, and *pp* are indicated throughout the score. A 'rall.' marking is present at the end of measure 48.

Figura 40. Cordobesa: c.40-48

De igual manera, dentro de la sección **B**, podemos apreciar entre los compases 58 y 63, el Mi bemol mayor con novena que acentúa la protónica *pa* del barítono, el Sol bemol

menor con séptima que articula por irrupción entre dos fraseos melódicos y los siguientes acordes que enfatizan los acentos dinámicos de las melodías en este juego contrapuntístico.

Figura 41. Cordobesa: c.58-63

Hasta en la construcción acumulativa previa al clímax, entre los compases 73 y 80, algunas formaciones armónicas se dejan escuchar por la verticalización de las líneas independientes, que concluyen con la formación de un acorde mantenido de Mib mayor con séptima mayor.

Figura 42. Cordobesa: c.73-80

Finalmente, en la sección C, los últimos acordes son yuxtapuestos con otros de configuración cromática, a través de *glissandi* homofónicos descendentes. Se tratan de acordes cluster por segundas menores que están repartidos registralmente, con dinámicas en *pianissimo* y ubicados de manera ulterior al acento tónico-dinámico del gesto cordobés.

Figura 43 Cordobesa: c.80-88

Posteriormente, el acento dinámico del último gesto, es reemplazado por un unísono entre el piano y el violín, en donde este último glissa un tono entero para seguir generando estas interválicas disonantes. Ya en los compases finales, el campo rítmico libre y liso es protagonizado por acordes cluster de larga duración, que abarcan las alturas Mi hasta La, sin dejar de escuchar el *glissando* descendente de flauta, para que estas características acaben por impregnar el nuevo discurso.

### Esquema Formal

Sección A (c.1-48)

Transición hacia B (c.41-48)

Sección B (c.49-80)

Acumulación (c.67-80 clímax)

Sección C (c.81-95)

### Consonantes

Los sonidos propios de las consonantes de la región cordobesa, son la S Aspirada y la Y Castellana. Estas figuran en el texto del barítono como *h* e *y* respectivamente, considerando que esta última se aplica también en la palabra *pasillos*, reemplazando a la doble *ele* para que suene igual, debido a el yeísmo de la zona.

En esta pieza, existen también otros reemplazos de sílabas que son alternadas con las originales para generar variación y énfasis en la tonada. Ejemplo de esto son los compases 37 y 60 donde la RR Vibrante de la palabra *cerrada*, es sustituida por la RR Fricativa Asibilada, mostrándose en el texto como *ceshada*. La Y Castellana que se alterna con la vocal *i* (c.42, 49, 53, 56, 63-66, 69, 74, 78-80), también es otro recurso para sentir ese modismo que complementa mejor la tonada del plano melódico.

Finalmente, como un juego de enmascaramiento tímbrico, se da la combinación del timbre que genera la Y Castellana que pronuncia el barítono, con el similar sonido que produce el flautista al cantar mientras toca, como en el compás 54. La característica que comparten estos dos sonidos es su espectro principalmente tónico que coexiste con otro plano de ruido que altera los armónicos del primero. Esta idea se da también entre los compases 67 al 74, en donde la flauta se sincroniza con la voz cada vez que aparece la sílaba *yec*, atacando con una duración menor para que suene en el comienzo de la sílaba, en donde habita esta consonante. Ya en otros momentos directamente aparece el mismo sonido [Y] aislado interpretado por el barítono, que también posee una duración breve que es simultáneo con el ataque de flauta. Todos estos momentos se dan cuando otro instrumento ataca con su *glissando* ascendente, con el objetivo de mantener esa sensación de la protónica agógica *yec* de la palabra *trayectoria*.

## **II. Cuyana**

Al igual que la pieza anterior, este movimiento se presenta con la exposición de uno de los elementos característicos de la entonación Cuyana: El *glissando* descendente. En los primeros segundos, los instrumentos generan notas de larga duración rítmica partiendo de un unísono con el piano, para posteriormente, descender su tono y llegar, antes de extinguirse, a producir armonías con la entrada de otros instrumentos por segundas menores, sonoridad que

que dominará esta composición. Desde este primer momento, la analogía que se hace es la asociación de estos largos estímulos que glissan, con una sucesión de acentos léxicos aislados de palabras fónicas de una tonada Cuyana.

Figura 44. Cuyana: c.1-8

Verde: Unísonos. - Rojo: Formación de bicordios cromáticos

Paulatinamente, a partir del compás 14, la elaboración melódica aporta la suma de notas anacrúsicas más graves y de menor duración previas a las notas largas que glissan, para resaltar mejor su propiedad de acento tónico y agógico. Incluso, para destacar más aún la relación de este elemento con el marcado acento léxico cuyano, el barítono va revelando las vocales y sílabas de la frase unificadora. Durante este proceso la superposición de estos gestos individuales generan y reafirman unidad armónica con su atmósfera cromática, incluso hasta haciendo gestos homofónicos paralelos con uso de dinámicas más intensas para generar variación.

Figura 45. Cuyana: c.20-29

Rojo: Armonías por segundas. - Azul: Aclaración del texto

Este desarrollo discursivo se canaliza en los compases 38 y 39, cuando el barítono expone ya de manera completa la palabra fónica *la trayectoria*, con su marcada entonación. Constando de tres corcheas anacrúsicas de sílabas átonas, una blanca para el acento léxico comprendido como un acento musical de tipo agógico y tónico, y una última corchea átona posterior a este acento principal, los demás instrumentos del orgánico encadenan, posteriormente, una sucesión de entradas con el gesto cuyano, incorporando al final de sus *glissandi*, un ataque más con la misma altura a la que llegó su *gliss*; además de las variaciones melorrítmicas que van haciendo, como dilataciones, contracciones o reducciones sus anacrusas y *glissandi*.

Hasta aquí podríamos hablar de una gran sección **A** (c.1-51), en donde predomina el campo rítmico libre estriado, con texturas contrapuntísticas de breves formaciones homofónicas, con un dinámicas mayormente suaves y armonías cromáticas. Lo que sucede desde el compás 52 hacia el final, es el mismo concepto que el movimiento anterior, una inclinación hacia una nueva propuesta de comportamiento musical a nivel textural y armónico, que da un adelanto a las características de lo que se escuchará en la siguiente pieza.

Dentro del contexto imitativo y contrapuntístico anteriormente nombrado, las anacrusas del gesto cuyano comienzan a contraerse rítmicamente y a superponerse como en el compás 49 haciéndose notar cada vez más, o como en el 51, cuando suenan solas bajo una nota tenida de violín. De esta manera el discurso comienza a generar, por momentos, altas densidades cronométricas luego de que el piano enfatiza esta idea de figuraciones breves a través de semicorcheas cromáticas en el registro grave hasta, finalmente, detenerse junto con

el resto del orgánico, en un acorde conformado por tonos enteros. Este contraste entre figuraciones rítmicas breves y acordes tenidos, así como las armonías por segundas menores y armonías por tonos enteros, son alternadas e intercambiadas entre sí hasta el final. En los siguientes ejemplos, podremos observar cómo la anticipación de la escala por tonos enteros se manifiesta sutilmente en el compás 51 con las anacrusas de la flauta y el fagot, aunque decantan en un acorde de segundas menores con las notas que abarcan desde Fa hasta La bemol, con la superposición del piano, ampliando el cluster sumando Re, Re# y Mi. Luego de que el trombón, el barítono y la flauta hayan glissado homofónicamente, las entradas posteriores del resto del orgánico se hacen presente configurando así, el primer acorde utilizando las seis notas de la escala por tonos enteros a partir de Do. Consecuentemente, el acorde se detiene para hacer sonar de manera simultánea y polimétrica, las anacrusas del siguiente acorde, que si bien individualmente usan escalas de tonos enteros, la resultante armónica de este pasaje, es un total cromático. Finalmente, la alternancia se sucede de esta manera: acorde cluster - *gliss.* - acorde por tonos enteros - textura de puntos cluster - *gliss.* de trombón - acorde por tonos - *gliss.* - acorde cluster - textura de puntos por tonos enteros - acorde cluster.

The musical score shows the following annotations and features:

- Violin (Vln.):** Starts with *mp* and *f*. A red box labeled '(Fa-Lab)' highlights measures 51-52. A blue box labeled '(Total Cromático)(Fa-Lab)' highlights measures 52-53. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.
- Flute (Fl.):** Starts with *pp* and *mp*. A blue box labeled '(Total Cromático)(Fa-Lab)' highlights measures 52-53. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.
- Bassoon (Fag.):** Starts with *pp* and *mp*. A blue box labeled '(Total Cromático)(Fa-Lab)' highlights measures 52-53. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.
- Trombone (Tbn.):** Starts with *mp*. A blue box labeled '(Total Cromático)(Fa-Lab)' highlights measures 52-53. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.
- Baritone (Bar.):** Starts with *mp*. A blue box labeled '(Total Cromático)(Fa-Lab)' highlights measures 52-53. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.
- Piano (Pno.):** Starts with *pp* and *mf*. A red box labeled '(Re-Mi)' highlights measure 51. A red box labeled '(Re#-Si)' highlights measures 53-54.

Individual notes are labeled: La#, Fa#, Mi, Re, Do, Sol#, Mib, Sol, Fa, Reb. Dynamics include *mp*, *f*, *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *gliss.*, *pizz.*, and accents.

Figura 46. Cuyana: c.51-61

Rojo: Armonías por segundas. - Azul: Armonía por tonos enteros

### Esquema Formal

Sección **A** (c.1-51)

Sección **B** (c.52-61)

### Consonantes

En esta pieza, las consonantes utilizadas son fijas, es decir, no se alternan como el movimiento anterior. Los sonidos propios de la región cuyana, según la autora citada en el marco teórico, son la S Aspirada, la RR Fricativa Asibilada y la Y Castellana (aplicable a la LL, debido al yeísmo). Por decisiones y criterios personales a nivel compositivo, el sonido elegido para el yeísmo, fue reemplazado por la vocal *i*, en pos de seguir enfatizando la sonoridad de esta zona geográfica y complementando la entonación de mejor manera. Si consideramos también, que la única aparición de la palabra *sido* aparece como *sio*, a causa de una síncopa lingüística, el texto resultante y utilizado es el siguiente: *La traiectoria de loh pasío, ha sio ceshada.*

### III. Guaranítica

Este movimiento comienza con la presentación textural y armónica con la cual se va a manejar la mayor parte de su tiempo. Estamos hablando de la textura de puntos y el uso de la escala por tonos enteros. Desde el primer momento, todos los instrumentos, a excepción del barítono, conforman un campo rítmico pulsado regido por semicorcheas en staccato, con la escala por tonos enteros construida a partir de Do (Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#), que es articulada abruptamente por un gran silencio. Al retomar la textura pulsada, la misma se ve variada al desenvolverse por un lapso mayor de tiempo y con un breve crescendo dinámico hacia el final, seguida por otra yuxtaposición de silencio, pero esta vez, con dos pulsos menos que el anterior. Finalmente, la tercera aparición textural, no solo dura mucho menos que las anteriores, sino que la escala por tonos enteros se construye, ahora, a partir de Si (Si-Do#-Re#-Fa-Sol-La). Este dinamismo entre estímulos puntillísticos y silencios, con sus variaciones de duración y dinámica, junto con la alternancia entre los dos grupos de notas por tonos enteros, conforman el sistema principal de la pieza.

#### Distribución temporal aproximada:

C.1-4	Tonos Enteros en Do
C.4, 5	Silencio
C.6-11	Tonos Enteros en Do
C.12	Silencio
C.13	Tonos Enteros en Si
C.14, 15	Silencio
C.16-20	Tonos Enteros en Si

Esta primera sección **A** (c.1-20), en donde aparecen también, las primeras entradas del barítono, que al igual que las piezas anteriores, exponen las primeras vocales y sílabas de la frase unificadora con notas tenidas, continúa con su desarrollo musical a partir del compás 21, cuando la tercera semicorchea del último pulso, es convertida en un silencio y genera, por primera vez, una ruptura en el entramado de pulsos continuos. Así mismo, entre los compases 23 y 25, podemos observar más cambios en este sistema, como la aparición de otra nota tenida pero en flauta y más interrupciones de la textura pulsada, a través de silencios. Incluso, junto con los primeros estímulos en staccato del barítono con la palabra fónica *La trayectoria*, encontramos las reglas del gesto guaranítico: La sílaba léxica *to*, está acentuada tónicamente de manera descendente, siendo la nota Re bemol la más grave entre el Fa y el Mi

bemol aledaños, considerando también, que está precedido por un silencio de corchea. Otra insinuación del gesto, expresa también el fagot, cuando ejecuta por primera vez en la obra, una contracción rítmica dada por tres tresillos de semicorchea, en donde la primera nota, está un tono por debajo de las siguientes y con indicación de acento dinámico que refuerza el sentido de un acento léxico.

Tonos Enteros en Do

Vln. *ff* *mf*

Fl. *ff* *pp* *mp*

Fag. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

Bar. *mp* *mf*  
rha pa la tra-yec - to-ria pa

Pno. *ff* *mf*

Figura 47. Guaránitica: c.21-25

Podríamos hablar entonces de una sección **B** (c.21-42), en donde la textura principal se desconfigura rítmicamente de a poco con estos procesos, dando paso a la independencia de los instrumentos a través notas tenidas y fraseos, que imitan y varían los del barítono. Ejemplo de esto son los compases 27 al 30, en donde incluso se produce la primera simultaneidad y conflicto entre las dos escalas. Esto ocurre debido a que las notas del fagot y el trombón sobrepasan el límite de la división entre los dos campos armónicos. A esto se le suma la anticipación del barítono dentro del campo de tonos enteros de Do y el La bemol del piano en el terreno de Si.

Se divisa también en este pasaje, el fraseo melorrítmico del violín con una entonación guaranítica, como si del grupo fónico *La trayectoria de los pasillos* se tratase. Si pensamos cada ataque como una sílaba, la cuarta y novena nota, corresponderían a los acentos léxicos *to* y *si* respectivamente. La primera destaca su acentuación por énfasis dinámico, por estar un

tono por debajo de las siguientes notas y por estar precedida por una corchea en staccato, efecto que acorta su duración y genera el típico silencio previo. La segunda también se destaca por un silencio previo un poco más largo y principalmente por su acento tónico descendente, siendo esta nota la más grave del fraseo. Esta regla guaraníca también fue obedecida en todo este pasaje por el barítono utilizando ya, toda la frase unificadora.

The musical score for Guaránica, measures 27-31, is presented in two parts. The first part, 'Tonos Enteros en Do', covers measures 27-30 and is enclosed in a blue box. The second part, 'Tonos Enteros en Si', covers measure 31 and is enclosed in a red box. The score includes parts for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The Baritone part includes the lyrics: 'si-llo ha si-do ce - rha-da la tra-yec to-ria de loh pa-si pa si-lloh ha si-do ce - rha - da'. The score features various dynamics (mp, pp, mf) and articulations (staccato, arco).

Figura 48. Guaránica: c.27-31

Esta sección se canaliza en un pasaje contrapuntístico en donde las melodías guaranícas se suceden con ciertas variaciones rítmicas y siguen generando conflicto entre los dos campos armónicos mencionados, con superposiciones en sus entradas, o como la melodía del fagot, que tiene sus dos últimas notas en la escala por tonos enteros opuesta.

The musical score for Guaránica, measures 31-31, is presented in two parts. The first part, 'Tonos Enteros en Do', covers measures 31-31 and is enclosed in a blue box. The second part, 'Tonos Enteros en Si', covers measures 31-31 and is enclosed in a red box. The score includes parts for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The Baritone part includes the lyrics: 'tra-yec-to-ria de loh pa-si-lloh ha si-do ce-rha-da la tra-yec'. The score features various dynamics (mp, pp, mf, f) and articulations (staccato, arco).

Figura 49. *Guaranítica*: c.36-41

De la misma manera que en la pieza *Cordobesa*, un momento de procesos acumulativos que incrementan su densidad cronométrica se hace presente. Las células rítmicas conformadas por figuraciones de semicorcheas de seisillos, remarcan sus acentos dinámicos y tónicos descendentes y, de manera simultánea, van cambiando su escala dependiendo del barítono. La voz del barítono, repite siempre el mismo texto con las mismas alturas, solo que las sílabas de acento léxico, descienden su tono y funcionan como si fuese una apoyatura cromática ascendente. El resto de las sílabas son notas repetidas y marcan el cambio de escala para el resto de los instrumentos. De esta manera, el fragmento *La trayectoria de los pa-* hace énfasis en Si bemol (usa escala en Do), *-sillos, ha sido ce-* hace énfasis en La (usa escala en Si) y *-rrada* recae en Do (nuevamente usa la escala a partir de Do).

The musical score for Figure 49 consists of two systems. The first system includes staves for Violin (Vin.), Flute (Fl.), Clarinet (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The Baritone staff has the lyrics: *si-lloh ha si-do ce - rha-da la tra-yec to-ria de loh pa si-llos ha si-do ce - rha-da la tra-yec*. Above the staves, vertical lines indicate tonal shifts: blue lines for 'Tonos Enteros en Do' and red lines for 'Tonos Enteros en Si'. Dynamics include *ff* and *p*. The second system continues the instrumental parts with similar tonal markings and dynamics. The Piano part at the bottom features a sequence of chords labeled 'TE (Do)', 'TE (Si)', and 'TE (Do)'. The final chord is labeled 'TE (Si)'.

Figura 50. *Guaranítica*: c.51-57

Con la superposición de todos estos planos, el campo rítmico se convierte nuevamente en pulsado, notándose la regularidad a nivel de corcheas, debido a la entrada del piano con su ostinato de motivos téticos, que incluso aportan tanto a la tensión rítmica por densidad, como al conflicto armónico entre las dos escalas por tonos enteros alternandolas con cada aparición.

Lo que difiere esta construcción acumulativa de la pieza *Cordobesa*, es la resolución por disolución rítmica, en vez de llegar un punto climático particular. Esta disolución rítmica, que consta del incremento de silencios entre estímulos y una inclinación hacia células rítmicas binarias (que resultan más lentas que las que se venían usando), es acompañada por reguladores de intensidad que optan por dinámicas en *piano* y una direccionalidad hacia el registro grave del orgánico total.

Es así como nos adentramos en la última sección de la pieza, en donde la rítmica retoma su carácter libre y estriado, y las características musicales del movimiento *Norteña* emergen. Desde el compás 58, el campo armónico de la escala por tonos enteros en Do es el que prevalece, pero diferentes acentos dinámicos/tónicos descendentes que se despegan de la textura son notas que usan la escala opuesta y estas son las mismas que incitan al discurso a descender su registro. A esto se le suman apariciones de notas tenidas a partir del compás 61, como la del violín, fagot, trombón y piano, enmarcadas entre diferentes ataques staccato de la textura y la evasión paulatina de ciertas alturas para llegar finalmente, a partir de la segunda corchea del segundo tiempo del compás 76, a usar exclusivamente el repertorio de notas de la siguiente pieza (Do - Re - Mi - Sol - La - La# - Si). Por último, las anacrusas emergentes y las notas tenidas ya homofónicas y en registros graves de los últimos compases conformarían lo que es el primer gesto “Norteño” de la obra.

The image displays a musical score for six instruments: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), and Piano (Pno.). The score is written in a single system with six staves. The Baritone part includes the lyrics: "pa pa pa pa-si pa tra pa ha da la tra de". The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*, along with articulation marks like staccato and accents. There are also some performance instructions like "8va" and "6va" indicating octave shifts. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a red 'x' or a red triangle, possibly indicating specific performance techniques or errors.

Figura 51. Guaranítica: c.58-68

*Rojo: Acentuaciones con T.E en Si. Verde: Notas tenidas.*

### Esquema Formal

Sección **A** (c.1-21)

Sección **B** (c.21-41)

Sección **C** (c.42-57)

Sección **D** (c.58-84)

### Consonantes

Nuevamente, las consonantes utilizadas en este movimiento son fijas. Los sonidos propios de la región guaranítica que se usan en la obra y que coinciden con la descripción de la autora, son la S Aspirada, Y Africada y la LL Castellana. La TR Alveolar Fricativa, que la autora menciona en su estudio como una pronunciación de *tr* inglesa, no es usada, pero esta idea de pronunciar de manera inglesa sí se aplica a la RR Aproximante Alveolar (*rha* en el texto de la obra), en vez de ser Fricativa Asibilada. Para remarcar la ausencia del yeísmo, mejor dicho, para enfatizar la identidad propia de la doble *ele* como Castellana, además de usarse comúnmente en el texto a lo largo de la pieza, se observa en el barítono, entre los compases 18 y 20, una transición tímbrica y por lo tanto de articulación bucal de *ll* con posición en [I] a [O]. Esto es para que se sienta bien ese sonido tan particular, en donde la lengua se despegaba del paladar. Así es como este recurso, junto con su uso común en el resto de la pieza, acentúa el hecho de que esta consonante es utilizada solo en esta región.

## **IV. Norteña**

Lo primero que expone este movimiento, es un gran gesto compuesto por todo el orgánico que comprende desde el compás 1 hasta el primer pulso del compás 8. Se podrían diferenciar cuatro partes de esta entidad: un momento inicial de largo estímulo en frecuencias graves, un momento de ascendencia registral, otro donde la direccionalidad se detiene al llegar a sus notas más agudas y, finalmente, un ataque muy breve que concluye esta comprensión sintáctica. Este gesto musical puede ofrecer un paralelismo con las características de la entonación norteña descrita en el marco teórico. La analogía se da si pensamos la asociación del acento secundario de esta tonada, con el primer momento del gesto, ya que comparten ciertas características como su acento agógico, su acento dinámico,



Figura 53. Norteña: c.13

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico.

Además de sus variaciones rítmicas, los componentes del gesto también cambian el uso de sus notas y sus configuraciones armónicas con cada aparición, pero las mismas están encuadradas en un sistema de repertorio de alturas, que rige constantemente en toda la pieza. El criterio de elección de estas notas se debe a que son las mismas que resultaron en la transcripción del audio llamado “*Frase Norteña*”, el audio de entonación norteña más representativo que fue elegido en el apartado de Metodología del presente trabajo. Así pues, las elecciones compositivas a nivel armónico y melódico, son libres y solo se limitan con el repertorio que consta de Do, Re, Mi, Sol, La, La# y Si.

Un ejemplo más explícito de la utilización de estas notas es en la cuarta aparición del gesto del compás 14, cuando la variación se da por un movimiento interno del grave, debido a que el piano ahora, en vez de repetir nota, utiliza las notas del repertorio con un perfil melódico errático que eleva su direccionalidad paulatinamente y aporta para la consiguiente ascendencia del registro en conjunto. Incluso, si nos enfocamos en la línea del

barítono, observamos la utilización de otra sílaba, esta vez, tratándose de la anteprotónica *lo* de la palabra fónica *los pasillos*, musicalmente siendo la nota más grave antes de glissar ascendentemente.

A partir de aquí, el discurso comienza a incorporar texturas polifónicas horizontales, como si de corales se tratase (primera aparición en c.19-26), que además de reflejar las armonías de este sistema, cumplen la función de ser esos momentos iniciales “graves” del gesto y de ser resonancias de ciertos ataques acentuados de otros planos melódicos.

La regla de entonación norteña comienza a afianzarse, cada vez más, con el surgimiento de líneas melódicas independientes, mayormente en contextos imitativos, y de gestos homofónicos, que ayudan remarcar mejor la relación texto-música. Estos últimos, si bien siguen rigiéndose por el repertorio de alturas, suelen tomarse licencia de generar conformaciones armónicas triádicas y cuatriádicas (como en la pieza *Cordobesa*). Ejemplo de esto es el compás 51, en donde la palabra fónica *ha sido cerrada* es recortada a *-do cerrada* y

enunciada por el barítono con el paralelismo de los demás instrumentos, constando así de cuatro estímulos: acento secundario, sílaba átona, acento principal (sílabas léxicas) y otra sílaba átona. Además de poseer el característico acento secundario norteño, que es resaltado por su dinámica, acentuación tónica descendente y posición anteprotónica, los últimos dos acordes plaqué, son un La menor con 2da añadida y un Mi menor con bajo en Re.

En la consiguiente construcción contrapuntística, el germen norteño que propone el violín, la flauta y el fagot se manifiesta en otros planos con elaboraciones rítmicas como reducciones, dilataciones y aumentaciones. Otros procesos rítmicos se producen también a partir del compás 58, en donde el fagot, el trombón y el barítono aparecen casi por yuxtaposición con una propuesta que conducirá hacia el clímax de la pieza. Se trata de dos estímulos de figuración



que, con la ayuda del texto del barítono, notamos que corresponden respectivamente con el acento secundario y la sílaba átona consiguiente de la palabra fónica *trayectoria* de la frase unificadora. Este comienza a elaborarse por ampliación en cada aparición, es decir, elementos que se agregan a esta unidad, y lo podemos constatar viendo el barítono que suma, anacrusicamente, la sílaba átona *la* de la misma palabra fónica. De la misma manera, el violín y la flauta aportan su presencia en el registro más agudo de este contexto ubicados al final, en donde correspondería la sílaba del acento principal. Incluso en la siguiente aparición agregan otro estímulo más con las mismas notas, como si de una última sílaba átona se tratase. La dilatación rítmica se aplica a estos últimos estímulos y hasta en los acentos secundarios que generan los graves en los compases 62 y 63. El discurso obtiene su variación también con los cambios en el texto del barítono insinuando la otra palabra fónica *de los pasillos*, ubicando *de* y *pa* entre medio del ataque grave, sugiriendo que se trata del acento secundario *los*. Finalmente, las contracciones temporales en los diferentes planos registrales, hace que el campo rítmico libre estriado se transforme un campo de rítmica pulsada a nivel de corchea con configuración ternaria que, junto con dinámicas en *fortissimo*, produce el clímax del movimiento. El último

Figura 54. Norteña: C.51

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico

agregan otro estímulo más con las mismas notas, como si de una última sílaba átona se tratase. La dilatación rítmica se aplica a estos últimos estímulos y hasta en los acentos secundarios que generan los graves en los compases 62 y 63. El discurso obtiene su variación también con los cambios en el texto del barítono insinuando la otra palabra fónica *de los pasillos*, ubicando *de* y *pa* entre medio del ataque grave, sugiriendo que se trata del acento secundario *los*. Finalmente, las contracciones temporales en los diferentes planos registrales, hace que el campo rítmico libre estriado se transforme un campo de rítmica pulsada a nivel de corchea con configuración ternaria que, junto con dinámicas en *fortissimo*, produce el clímax del movimiento. El último

ataque de este pasaje contiene una resonancia posterior de ruido de aire y un poco de tonicidad. Se trata de un timbre que aparecerá con frecuencia en el último movimiento de esta obra, así como el slap final del trombón.

### Esquema Formal

Sección A (c.1-41)

Sección B (c.42-57)

Sección C (c.58-75)

### Consonantes

Los sonidos propios de las consonantes de la región norteña son la S Aspirada, la RR Fricativa Asibilada y la Y Rehilada que se aplica también a la LL debido al yeísmo aunque, según la autora, existe el uso de la Y Castellana para ambos. Esta última decisión se debe a una intención de enfatizar más aún la personalidad sonora de la región y a brindar una conexión con la siguiente pieza, ya que tiene en su repertorio este sonido característico.

## **V. Rioplatense**

En este último movimiento permanece principalmente el juego y la variedad de espectros tímbricos enmarcados en un campo rítmico libre estriado. Esto se debe a que el discurso se posiciona y parte desde las consonantes particulares de esta entonación que son, a mi parecer, elementos muy reconocibles y característicos de la zona. Es así que desde los primeros momentos el protagonismo radica en el ruido de aire, en los sonidos percusivos y, a medida que avanza el discurso, frecuentan más algunos semi-tónicos y tónicos. Estos últimos se rigen por el mismo principio armónico de la pieza anterior, es decir, un repertorio de alturas extraído de la transcripción del audio “*Frase Rioplatense*” que limitará la composición tanto melódica como armónicamente con las notas Do#, Re, Mi, Fa, Sol#, La, y La#. Otro recurso utilizado constantemente, es el enmascaramiento tímbrico entre los instrumentos y su ubicación respecto a las apariciones de las consonantes de la frase unificadora del barítono.

Figura 55. Rioplatense: c.19-25

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico

La mezcla tímbrica que se produce en la primera parte, se da por el sonido de aire sin tonicidad que genera la flauta (que fue transformado previamente de un sonido tónico), con la suma del arco de violín que raspa el puente y, finalmente, con la consonante y de la palabra *trayectoria* que figura como [sh] en el barítono. Lo mismo ocurre cuando la voz itera el sonido de la doble r (*rr*) de manera simultánea con los instrumentos de viento que ejecutan un *frullato*. A nivel armónico hay ciertos acordes de naturaleza tonal, como en el ya mencionado *frullato* que se entiende como un Do# mayor con sexta mayor, o como el último ataque del piano junto con la voz que conforman un La# disminuido con séptima y con bajo en Mi. Incluso el barítono despliega un acorde de Re menor cuando el texto dice las sílabas *ec-to-ria*, pero con la salvedad de que el piano, si bien refuerza homofónicamente esta célula, no se atañe a ningún acorde de este sistema. Así como tampoco se atañe el acorde que forma el trombón, el fagot y el violín, ya que simplemente actúan como la resonancia sostenida en el tiempo de algunas alturas del gesto anteriormente nombrado. Ahora, si continuamos observando este momento en particular, podemos rescatar la regla entonativa rioplatense, ya que el texto nos ayuda a entenderlo con la ubicación de sus sílabas. Estamos hablando de que el acento léxico *to* de la palabra *trayectoria* tiene su equivalente musical con un acento

dinámico que la destaca por encima de las demás a nivel de intensidad, pero a la vez, no poseé acento tónico, ya que es el siguiente estímulo el que tiene la nota más aguda de este motivo. La lógica de esta regla se repite nuevamente en el siguiente compás, cuando el piano toca un gesto sobre el colchón armónico de los otros tres instrumentos y sin ningún punto lingüístico de referencia. Esta melodía consta de un perfil ascendente en donde la segunda nota más aguda, es destacada por su mayor volumen.

A medida que el discurso de la pieza transcurre, los espectros ruidísticos comienzan a mermar paulatinamente, mientras que los tónicos van tomando predominancia. Un punto de articulación podría considerarse el compás 55, en donde el piano presenta una textura de ritmo pulsado con figuraciones en semicorcheas que conforman un acorde de Si bemol mayor con séptima, y con ello, una propuesta de densidad cronométrica más elevada. Esta idea de alta densidad con figuraciones rítmicas breves, se enfatiza de mejor manera con las posteriores entradas sucesivas del fagot, piano y flauta que aceleran aún más el ritmo con los seisillos de semicorcheas hasta detenerse, nuevamente y de forma repentina, en un plano de largos estímulos como lo son el ruido de aire ejecutado por el resto de instrumentos. Aún así, dentro de este pequeño pasaje del compás 58, no deja de estar presente la regla rioplatense cuando alertamos la divergencia acentual entre las últimas dos semicorcheas del último pulso, es decir, la penúltima con su acento dinámico (correspondiente al acento léxico) y la última con su acento tónico ascendente.

The musical score for measures 54-59 of 'Rioplatense' is presented. It features five staves: Flute (Flull.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot), Piano (Piano), and Percussion (Perc.). The piano part is characterized by a dense, pulsating texture of eighth and sixteenth notes. The score is annotated with various dynamic markings (ppp, mp, ff, mf, p) and articulation marks (arco, Supra Pont., pizz.). A 'C' symbol is placed above the piano staff. The score is divided into sections by blue, red, and green boxes, corresponding to the legend below.

Figura 56. Rioplatense: c.54-59

Azul: sílabas átonas. - Rojo: acento secundario. - Verde: acento léxico

Es así como las figuraciones breves comienzan a intervenir ciertos momentos de menor densidad, como en el compás 59 en donde una textura contrapuntística de melodías rioplatenses acortan cada vez más las distancias temporales entre las apariciones de sus motivos hasta llegar a su máxima densidad con la flauta en el compás 62, o como entre los compases 69 y 74, en donde este efecto de aceleración se manifiesta a través de la superposición y sucesión gradual de contracciones rítmicas a través de redondas ligadas, blancas, negras, corcheas, tresillos de corcheas, semicorcheas, seisillos de semicorcheas y, finalmente, *frullatos*.

Inmediatamente a partir del compás 74 y mediante una articulación por yuxtaposición, una textura de puntos con el uso retomado de sonidos percusivos se hace presente. Este tipo de estructura permanece constante hasta el compás 80 en donde nuevamente el discurso retoma el sistema musical anterior. Podríamos hablar entonces, de la existencia de dos grupos texturales que se distinguen entre sí por las diferentes combinaciones de sus parámetros musicales. Un primer grupo tiene la característica de manejarse con timbres ruidísticos, texturas de puntos, y de baja densidad cronométrica, mientras que el segundo adopta los espectros tónicos, figuraciones de larga duración, acordes plaqué y contrapuntos que generan mayor densidad respecto al primer grupo.

Lo que ocurre a partir de este punto hasta el final de la obra, es la alternancia de ambas entidades que van modificando ciertos aspectos de sí mismos, mientras que el barítono por su lado revela cada vez más el texto para su entendimiento total. En el primer grupo, con cada nueva aparición, las dinámicas se alteran de formas diversas, pero a nivel global se inclinan hacia las más intensas como los *fortes* y *fortísimos*. Así mismo, va sufriendo incorporaciones paulatinas de sonidos semi-tónicos y tónicos, mientras que las figuraciones rítmicas tanto de estímulos como silencios se van contrayendo generando mayor densidad cronométrica. Por otro lado, el segundo grupo orienta sus dinámicas de manera opuesta al primero, yéndose hacia intensidades más suaves como *pianísimos* y *pianísimos*. El otro parámetro que se altera, es la densidad cronométrica que disminuye debido al desuso de contrapuntos y/o apariciones melódicas de estos pasajes. Finalmente, cabe resaltar como una macro variación, la contracción rítmica del tiempo en el que estos grupos se desarrollan, haciendo cada vez más veloz su alternancia y frecuencia de aparición.

El último arco sintáctico de este movimiento, es la frase unificadora completa y hablada con la entonación rioplatense por el barítono como expresión cúlmine de la obra. En la misma, el piano remarca armonizando los acentos léxicos de la voz, entre tanto los demás instrumentos extienden el sonido de la última *s* de la palabra *pasillos* con ruidos de aire. Esta

vez, a diferencia del resto de las otras piezas, esta no anticipa las características de una siguiente, sino que concluye con un acercamiento al habla real sin dejar de rodearse por un contexto musical.

Esquema Formal:

Sección **A** (c.1-20)

Sección **B** (c.21-53)

Sección **C** (c.54-73)

Sección **D** (c.74-110)

Consonantes

Los sonidos propios de esta región, son esta vez más protagónicos y por tanto considerados como uno de los pilares más característicos de este movimiento. La manera de ponerlos en relieve fue partir de ellos a través de la extracción y su uso aislado de sus tímbricas, para posteriormente direccionarlos hacia el final de la obra con su correcta ubicación dentro de la frase unificadora. Todo esto a través la aparición y adición paulatina de vocales, sílabas, palabras fónicas y finalmente, de grupos fónicos. La autora denota que las consonantes usadas son la S Bien Pronunciada, la RR Vibrante y la Y Rehilada, válida también para la LL por el yeísmo, que figura como *sh* en el texto del barítono. No obstante, se suman al repertorio sonoro de la pieza, el resto de consonantes que posee la frase: *k*, *t* y *p*. Para concluir, ha de destacarse las transiciones tímbricas entre la *s* y *sh* que actúan de anacrusas para ciertos gestos del discurso. Esta transición genera un cambio en el espectro que va de un ruido blanco con realces de frecuencias agudas, a uno que filtra estas últimas dejando como predominantes los medios-graves.

## 6. Referencias Bibliográficas

- Asociación Fonética Internacional (2015). *The International Phonetic Alphabet* [Archivo PDF]. International Phonetic Association. [https://www.internationalphoneticassociation.org/sites/default/files/IPA\\_Doulos\\_2015.pdf](https://www.internationalphoneticassociation.org/sites/default/files/IPA_Doulos_2015.pdf).
- Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. (2019). *Articulación de la <r> y <rr>*. Las Hablas de Córdoba. <https://lashablasdecordoba.lenguas.unc.edu.ar/fonetica-villa-del-rosario-pronunciacion-articulacion-de-r-y-rr>.
- Claudio Bazán (2015). *Audioperceptiva II: Apunte de Cátedra*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Departamento de Música. Córdoba. Argentina.
- Dolors Font Rotchés & Francisco J. Cantero Serena. (2008). La melodía del habla: acento, ritmo y entonación. *Eufonía: Didáctica de la Música*, (43), 19-39. Barcelona, España. Editorial Graó.
- Navarro, Tomás, T. (1950). *Manual de pronunciación española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Publicaciones de la revista de filología española, sexta edición. Madrid, España. Instituto Miguel de Cervantes.
- Vidal de Battini, Berta Elena (1949). *El habla rural de San Luis*, parte 1: fonética, morfología, sintaxis, Biblioteca de dialectología hispanoamericana VII. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Vidal de Battini, Berta Elena (1964). *El español de la Argentina: estudio destinado a los maestros de las escuelas primarias (Vol.I)*. Buenos Aires, Argentina. Consejo Nacional de Educación.

### 6.1. Bibliografía Ampliatoria

- Academia Argentina de Letras (2014). *Panorama de nuestra lengua: historia, dialectos y estándar del español de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Fundación El Libro.
- Alonso, Amado & Henríquez Ureña, P. (1939). *Gramática Castellana: segundo curso*. Manual adaptado a los programas vigentes en la enseñanza secundaria. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada, S. A.
- Castro, Américo (1941). *La peculiaridad lingüística rioplatense: y su sentido histórico*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada, S. A.

- Chávez, Fermín (2014). *Historia de la Cultura Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Docencia.
- Chion, M., & González, E. F. (1999). *El sonido: música, cine, literatura--*. Paidós.
- Cicottino, Carlos (2010). *El Lenguaje de los Argentinos: expresiones, percepciones y modismos que nos vinculan*. Buenos Aires, Argentina. Editorial De Los Cuatro Vientos.
- Costa Álvarez, Arturo (1922). *Nuestra Lengua*, Buenos Aires, Argentina. Sociedad Editorial Argentina.
- González, Aída Elisa, y otros (2009). “Las Encuestas del Fondo Berta Vidal de Battini (FONVIDA). Enotextos para la Lexicografía argentina”, Actas del VIII Congreso Argentino de Hispanistas, Unidad y Multiplicidad. *Tramas del Hispanismo*, VIII Congreso Argentino de Hispanistas, Mendoza: 181-187.
- Sánchez Márquez, Manuel (1980). *Lengua, cultura y nacionalidad argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ediar.

## 6.2. Antecedentes Artísticos

- Ablinger, Peter. (2009). *Deus Cantando (God, singing)*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BzcBusxDThM>.
- Delgado, Publio. (16 de diciembre de 2015). *Rajoy y el alcalde - Harmonizator*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2qTppPc4DBc>.
- Dockery, David. (4 de julio de 2017). *Family Guy w/drums*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kv-ZyKQPxPE>.
- Honegger, Arthur. (1923). *Pacific 231*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wS6XAJd-9h8>.
- Jackson-Cohen, Iggy. (28 de febrero de 2016). *Donald Trump Says "China" - Bass Cover by Iggy Jackson Cohen*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VHtKx2jk40U>.
- Kulwanowski, Sebastian. [OddViolin]. (22 de diciembre de 2018). *Animal sounds on violin VS guitar (ft. Davidlap)*. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=jwsEiy\\_V7cs](https://www.youtube.com/watch?v=jwsEiy_V7cs).
- Los Bombos Tehuelches. (1998). *Callense*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=F1w9a4e3aL8>.

- Messiaen, Olivier. (1955). *Oiseaux Exotiques*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lmjETPAkF70>.
- Rodríguez, Guido. [DoguiStyle]. (17 de octubre de 2013). "Wachin Steijen Houpen Vaidor" Ricardo Iorio Armonizado. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=Wm9zubeU\\_hE](https://www.youtube.com/watch?v=Wm9zubeU_hE).