



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

El sonido del habla

Recursos compositivos para un sincretismo entre música y lengua.

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en
Composición Musical.

Valentina Vega Hormazábal.
Profesor Guía: Fernando Carrasco Pantoja.

Santiago de Chile
2022

*Dedicada a las y los amantes de la lengua...
...de su constante cambio, de su deconstrucción y su
evolución.
Dedicada a quienes quieran jugar con el lenguaje.*

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	5
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
2. MARCO TEORICO	9
DESDE LA RETÓRICA	9
DESDE LA LITERATURA	19
DESDE LA LINGÜÍSTICA	21
<i>Fonética</i>	21
<i>Prosodia</i>	24
<i>Desde la composición</i>	29
4. MI POÉTICA MUSICAL	37
ESTUDIOS DE LITERATURA	37
ANTECEDENTES	37
<i>Narrativa, poesía y cantautoría</i>	37
<i>Multidisciplinariedad (música y danza a través de la poesía)</i>	38
<i>Teresa Wilms Montt. Inicios en la experimentación y en la libertad de la partitura</i>	40
5. ANÁLISIS DE LA OBRA	44
3.1. SOBRE LA MACRO FORMA	44
3.2. SOBRE EL POEMA:	47
3.3 MOVIMIENTO V: PRONUNTIATIO	49
3.3.1 <i>Germen</i>	49
3.3.2 <i>Sobre las alturas</i>	50
3.3.3 <i>Sobre la intensidad</i>	51
3.3.4 <i>Sobre el ritmo</i>	51
3.3.5 <i>Sobre el timbre</i>	52
3.3.6 <i>Sobre los segmentos dentro del movimiento</i>	52
3.4 MOVIMIENTO IV: MEMORIA	52
6. CONCLUSIONES Y VISIÓN A FUTURO	54
BIBLIOGRAFÍA	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
OBRA	58

Índice de tablas y figuras

FIGURA 1- LOS CINCO CÁNONES DE LA RETÓRICA SEGÚN CICERÓN.	10
FIGURA 2 - REGISTRO DE FIGURAS RETÓRICAS. CLASIFICACIÓN POR RUBÉN LÓPEZ CANO EN "MÚSICA Y RETÓRICA EN EL BARROCO"	19
FIGURA 3 - GUÍA DE PRONUNCIACIÓN DE FONEMAS VOCÁLICOS SEGÚN EL ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL ACTUALIZADO EN 2005.	22
FIGURA 4 - GUÍA DE CONSONANTES PULMÓNICAS SEGÚN EL ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL ACTUALIZADO EN 2005.	23
FIGURA 5 - GUÍA DE CONSONANTES NO PULMÓNICAS SEGÚN EL ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL ACTUALIZADO EN 2005.....	23
FIGURA 6 - TRANSCRIPCIÓN DE LA MELODÍA DE LA FRASE "SOMETIMES BEHAVE SO STRANGELY" POR DIANA DEUSCH.	25
FIGURA 7 - EJEMPLOS DE DISTINTAS FORMAS DE ACENTUAR SÍLABAS EN VERSOS OCTOSÍLABOS SEGÚN SUS SÍLABAS TÓNICAS Y ÁTONAS.	26
FIGURA 8- ANÁLISIS DE ACENTUACIÓN DEL VERSO CUATRO DE VOLVER A LOS DIECISIETE DE LA GRABACIÓN DE 1966.	29
FIGURA 9 - FRAGMENTO DE LA PARTITURA DE SEQUENZA III DE LUCIANO BERIO.	30
FIGURA 10 - FRAGMENTO DE SEQUENZA III. A LA IZQUIERDA SE PUEDE VER LA INDICACIÓN DE SONORIDADES ALEATORIAS PARA LA INTERPRETACIÓN.	30
FIGURA 11 - SEQUENZA III. INDICACIONES DE FONEMAS ENTRE PARÉNTESIS CUADRADO.	31
FIGURA 12 - RECITATION N°9 DE GEORGES APERGHIS.....	32
FIGURA 13 - FRAGMENTO DE LA PARTITURA PARA "BERTOLT BRECHT" DEL CICLO "VOCES Y PIANO" DE PETER ABLINGER.	33
FIGURA 14 - FRAGMENTO DE LA FUGA GEOGRÁFICA DE ERNST TOCH.	34
FIGURA 15 - FRAGMENTO DE ESTIMADOS COMPATRIOTAS DE JOSÉ GATICA	35
FIGURA 16 - TONEMAS DE LA FRASE AFIRMATIVA. TOMÁS NAVARRO TOMÁS 1974	35
FIGURA 17 - EJEMPLO DE LA FORMA DE GRAFICAR UTILIZANDO LOS CONCEPTOS DEL TONEMA.	36
FIGURA 18 - AGRUPACIONES TERNARIAS. FRAGMENTO DE IV MEMORIA.	53

*¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos una
rosa, por cualquier otro nombre olería igual de dulce.*
William Shakespeare.

INTRODUCCIÓN

El lenguaje hablado tiene un componente musical en cualquier idioma. Ya sea que estemos observando lenguas tonales, en las que el contorno y variación de la frecuencia fundamental de una palabra determina su significado, o no tonales, en las que, de igual manera, se describen variaciones de altura, ritmo e intensidad para otorgar contexto e intención al discurso.

Fuera de los elementos físicos de la lengua articulada, existe también la idea de la construcción de un discurso atractivo, el embellecimiento de este y la búsqueda de objetivos a través de esta herramienta de comunicación exclusivamente humana. Surge la retórica y posteriormente la literatura como consecuencia del interés de nuestra especie por la decoración de un instrumento inicialmente funcional.

Si bien existen diversas teorías en torno al origen de la lengua, se estima que pudo ser por una necesidad de comunicar alertas de peligro entre miembros de las familias o clanes¹. Bajo esta mirada las primeras palabras habrían sido verbos, lo que explicaría la simpleza sonora de estos (palabras cortas, que intercalan vocales con consonantes de fácil emisión: “corre”, “mira”, “busca”) y luego se desarrollaron otras palabras para nombrar cosas, personas y eventualmente ideas.

¹ (Diamond, 1959)

Otras teorías indican que la necesidad de las madres de demostrar su presencia a sus bebés cuando tenían que dejarlos para realizar actividades, sería uno de los impulsos para realizar sonidos que hicieran sentir seguros a los niños por escuchar las voces de sus guardianas.

Lamentablemente para las ideas del polímata suizo Jean-Jacques Rousseau, la noción de que la lengua se origina por la necesidad del ser humano de expresar sus emociones, tiene cada vez menos sustento entre el estudio de la lingüística antropológica. Sin embargo, en una investigación artística, como esta, la evidencia científica no es la única fuente de validez y es posible iniciar nuevos caminos y debates que siempre serán fértiles para la creación.

Rousseau indicaba que “Así como la pintura no es el arte de combinar colores de un modo halagador a la vista, la música tampoco es el arte de combinar sonidos de un modo agradable al oído”, acotando que “Únicamente la imitación las eleva a ese rango. ¿Y qué hace de la pintura un arte de imitación? El dibujo. ¿Qué hace de la música otro arte similar? La melodía.”²

Lo que planteaba Rousseau no se aleja de gran parte de los elementos que podemos observar en un análisis musical. Podemos hablar de frases, sintaxis, podemos encontrar similitudes entre la puntuación del lenguaje escrito o las frases enunciadas por un hablante y relacionarlas a las ideas melódicas de la música occidental; entender los cambios de intensidades en música de la misma manera que identificamos cambios de humor en el habla.

Este proyecto se origina a partir de una inquietud, casi obsesiva por comprender, extraer y utilizar como herramienta de creación, los distintos elementos que ofrece la lengua sean estos sonoros o conceptuales.

² (Rousseau, 2012)

Como toda exploración artística, la obra padece cientos de mutaciones desde el momento en que se ilumina la simple idea inicial, hasta que está lista para ser estrenada, y en muchos casos, el estreno tampoco es el fin del proceso.

La lengua opera de la misma manera. Está en constante cambio, a pesar de la ilusión que cada hablante tiene sobre su idioma. Es común escuchar entre personas con miradas más tradicionalistas “nuestra lengua es tan bella, por qué quieren arruinarla con eso del lenguaje inclusivo”, una observación absolutamente válida pero irreal. El lenguaje inclusivo es una propuesta social y colectiva de nuestros tiempos ¿llegó para quedarse? No es posible saberlo todavía ¿es natural? Tal vez no para las experiencias humanas del pasado, pero hoy somos otra sociedad, una que está inmersa en un plano adicional al “natural”, un plano virtual en el que no sólo nos comunicamos a través de pequeñas imágenes y abreviaturas de palabras y expresiones, sino que, además, nos entrega información sobre otras culturas, otras lenguas, otras ideas y otras cosmovisiones que influyen en diversas aristas de nuestras vidas, siendo la lengua una de estas.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Esta investigación artística se desarrolla en base a la siguiente pregunta:

¿Qué elementos y recursos de la lengua puedo integrar a mi lenguaje musical?

Considero importante destacar que, a pesar de la investigación y análisis tanto desde lo musical como el área de la lingüística, este no pretende ser un estudio musicológico, por lo que toda fuente que pueda estar desactualizada o desacreditada sólo será tomada como una semilla de inspiración para la creación musical.

Las áreas que consideré importantes de analizar fueron las de la retórica, la lingüística (específicamente prosodia y fonética) y la literatura, además de revisar el estado del arte en el campo del arte sonoro.

2. MARCO TEORICO

Desde la retórica

“La retórica es la disciplina que tiene por estudio la producción, análisis de los discursos desde la perspectiva de la corrección gramatical, la elegancia, pero por sobre todo, de la elocuencia y la persuasión.” (López Cano 2000; 16)

“La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos” (Beristáin 1988: 421 – Cita de López Cano 2000: 29).

La retórica se ha ganado la connotación negativa como un sinónimo de demagogia debido a que este “arte de hablar bien”, además de ser una herramienta utilizada en negociaciones, conferencias y juicios, la encontramos también en actos políticos que en numerosas ocasiones se han quedado sólo en las palabras sin cumplir a posteriori con las promesas realizadas.

Pero es gracias a los conocimientos y habilidades que ha dejado el estudio de la retórica, que las sociedades estuvieron preparadas para las vertientes que este oficio nos entregaría.

Contrario de lo que podría pensarse, la retórica no nace a partir de un interés literario (de embellecer el lenguaje por el mero placer de la belleza) ni por intereses netamente políticos (como elección de líderes), sino por la necesidad de recuperar patrimonios expropiados por Hierón y Gelón en el año 485 a.C. Hacia el retorno de la democracia se hizo necesario reclamar las tierras a través de la palabra. No se presentan documentos oficiales para probar la pertenencia de las tierras, sólo la persuasión a través del habla.

Luego de esto, el oficio de la oratoria fue requerido en distintas ocasiones no sólo como servicio, sino que oradores profesionales también realizaban tutorías para enseñar el arte de la comunicación bella y elocuente.

Siglos más tarde se empezaría a teorizar sobre ciertos principios fundamentales. Esto nos dejó escritos de Aristóteles (Poética, Retórica) y Cicerón (De Inventione, De Oratore, De Optimo Genere, Oratorium, Partitiones Oratoriae, Orador, Topica.) entre otros.

1. Cánones de la retórica

Cicerón nos deja cinco cánones de la retórica en *De Inventione*. Estas son cinco fases preparatorias por las que todo discurso debiese atravesar durante su elaboración.

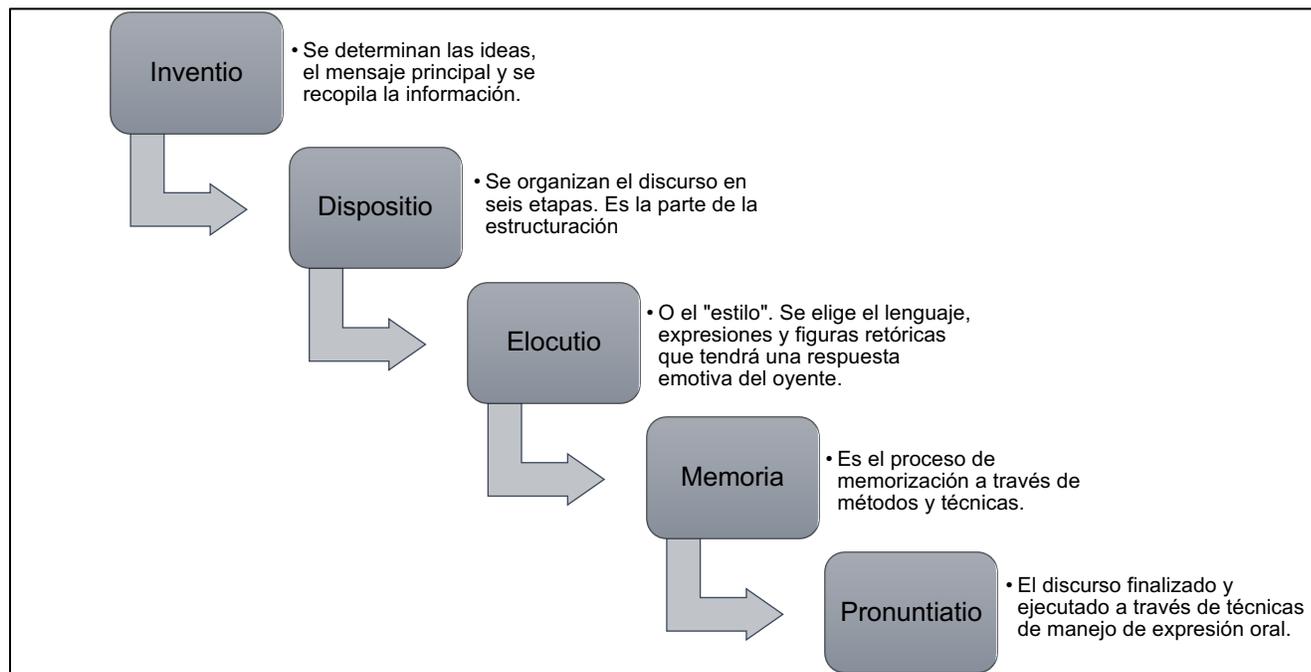


Figura 1- Los cinco cánones de la retórica según Cicerón.

I. Inventio o invenio (Hallazgo)

Es la fase en la que se realiza la recopilación de datos, ideas, lugares o tópicos comunes (topoi y loci) y todo lo que pueda integrarse en el cuerpo del discurso.

No es casualidad que J. S. Bach haya elegido este nombre para sus reconocidas piezas para dos voces, ya que representarían una *idea musical* de la cual germina una composición.

II. Dispositio (Disposición)

En esta segunda fase se distribuyen las ideas recopiladas en el hallazgo para darle forma y orden al discurso. Es posible organizarlas en seis momentos distintos:

- a. Exordio – Llamar la atención, anunciar de lo que tratará el discurso, disipar animosidades.
- b. Narratio – Es la parte del discurso en la que se presentan los hechos y se expone el o los temas a tratar (brevedad, claridad y verosimilitud)
- c. Propositio (o división, divisio o partitio) – Aquí se exponen los puntos de discordancia y concordancia entre el orador y el público.
- d. Confirmatio (probatio o prueba) – Se presentan los argumentos que sustentan la tesis. Logos.
- e. Confutatio (refutación o reprehensio) – Contradecir el argumento del oponente. Logos.
- f. Peroratio (epílogo o conclusión) – Fundamentalmente ligado al pathos. El orador debe “mover las pasiones” del público al recalcar los argumentos que sustentan su

tesis a través de un lenguaje persuasivo a través de los afectos. Se quiere dejar al auditor conmovido, con furia o con la emoción conveniente según la situación lo amerite.

III. Elocutio – Es la parte de la verbalización, de trabajar el discurso desde la corrección gramatical, la sintaxis, la *correcta* elección de las palabras y también de embellecer el discurso a través de figuras retóricas (paradójico, ya que las figuras retóricas distorsionan el uso correcto del lenguaje para embellecerlo).

El discurso no sólo debe “bello” y correcto, sino que también debe ser claro y preciso.

IV. Memoria – Es la fase de memorización del discurso y consta de la memoria naturalis (innata) y la memoria artificiosa, en la que se deben utilizar una serie de recursos mnemotécnicos.

V. Pronuntiatio – Principios fonéticos y gestuales. Se revisa la correcta pronunciación de las palabras y una articulación prosódica adecuada para reflejar el contenido del discurso.

A diferencia del discurso científico, el propósito de la retórica es convencer, y para esto se vale de una construcción y estructuración que entregue los argumentos de una manera estética y genere simpatía en el oyente, por lo que elementos como las figuras retóricas juegan un papel fundamental a la hora de “mover” las pasiones de quien escucha.

Retórica utilizada en contextos musicales

Retórica y poética fueron algunas de las tantas disciplinas “rescatadas” gracias al espíritu humanista del Renacimiento y que alcanzaron a inmiscuirse en las otras artes. Esto se manifestó especialmente en el arte del Barroco por la búsqueda, entre otras cosas, de convencer y conmover a través de las obras.

“...si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras deberían asumir un fundamento retórico. En adelante teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado.” (López Cano 2000; 34)

Se comienza a utilizar el conocimiento de los cánones de la retórica para estructurar discursos en otras disciplinas y se hace una adaptación para generar un sistema musical que estudia y pone en práctica la teoría de los afectos a través de conceptos retóricos. Se utilizan los mismos cánones para preparar la obra, estructurarla y “embellecerla” con el fin de persuadir a través de la escucha. Docere, delectare et movere.

“Si, en mi opinión, no es la retórica la disciplina más persuasiva ni la única que ejerce un gran poder sobre la mente: ¿Acaso la música no tiene las mismas figuras que la retórica?, ¿Qué es un retrógrado sino su Anástrofe?, ¿Sus repeticiones sino dulces Anáforas?, ¿Su intercambio de notas, Antimetaboles?, ¿Sus aires apasionados sino prosopopeyas? Y un número infinito de otras de la misma naturaleza.”

Henry Peacham The Younger.

Un recurso fundamental del habla elocuente son las figuras retóricas. Estas son expresiones que se utilizan para dar belleza al lenguaje y de esta manera incidir en los afectos de

lectores u oyentes. Pareciera trasgredir otra de las reglas importantes para la elaboración del discurso; la claridad y el correcto uso del lenguaje, ya que las figuras literarias son precisamente trasgresiones a la norma. A pesar de lo anterior, este recurso se convierte en una de las herramientas más poderosas para la persuasión.

Dentro de la vasta gama de figuras retóricas, es posible clasificarlas en tres grupos según su forma de alterar las normas del lenguaje; figuras fónicas, figuras morfosintácticas y figuras semánticas.

Las **figuras fónicas** son aquellas que utilizan la sonoridad de las palabras para enriquecer el discurso. Ya sea con la intención de otorgar belleza, incomodar (cacofonías) o reflejar el contenido semántico a través del material sonoro de un texto o discurso, estas figuras dotan de musicalidad a la lengua tanto hablada como escrita.

Algunos ejemplos de figuras que operan desde el plano fónico son:

- Aliteración
- Onomatopeya
- Paranomasia

La **aliteración** consiste en repetir uno o más sonidos, principalmente consonánticos, dentro de un fragmento (frase, oración, verso o pasaje).

Generalmente podemos encontrarlos como intervenciones puntuales dentro de un verso, pero es posible explotar el recurso intencionalmente, especialmente en un contexto poético, para sobrecargar de “ruido” al texto.

Puede ser la repetición de un fonema oclusivo como /p/ que recrea sonoridades breves y percusivas o un fonema fricativo como /s/ que produce una sonoridad sostenida de estática o ruido blanco.

“Los suspiros se escapan de su boca de fresa” – Sonatina, Rubén Darío.

En el poema de Rubén Darío encontramos la repetición del sonido /s/

“En el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba” – Égloga III, Garcilazo de la Vega.

En este fragmento de la Égloga III de Garcilazo de la Vega hay una aliteración con la intención de recrear el sonido que sugiere la imagen descrita. Se puede relacionar también a la figura de la onomatopeya por la búsqueda de ligar la sonoridad con el significado.

También podemos encontrar aliteración en la repetición de sonidos compuestos, como sílabas, y en otros casos, existe la repetición de distintos sonidos dentro de una misma oración.

“Su boca que besa borra la tristeza” – Por una Cabeza, Alfredo Le Pera.

Además de lo anterior, hay una gran cantidad de material folklórico que utiliza este recurso, especialmente para enseñar a niñas y niños a pronunciar letras y sílabas desafiantes en su época de adquisición del lenguaje, como en el caso de los trabalenguas que cumplen un rol didáctico y que además son utilizados como ejercicios para corregir problemas causados por trastornos del habla.

La *onomatopeya* puede estar estrechamente ligada a la aliteración. En esta figura, la palabra contiene sonidos que se asemejan a su significado. El “croar” de las ranas es un ejemplo de la palabra utilizada para referirse al sonido que hace el animal. Pero en un plano literario creativo, este recurso se emplea para que la sonoridad de las palabras haga referencia a la acción o a la imagen.

La *paranomasia* se emplean palabras que suenan similares en lugares cercanos del discurso. Esto puede producir un efecto cacofónico que, en muchas ocasiones, se aconseja evitar en la escritura, pero puede ser una herramienta deseada desde el punto de vista de la sonoridad.

Las *figuras morfosintácticas* son los recursos retóricos que alteran las estructuras tradicionales de las frases y oraciones. Se realizan modificaciones a la sintaxis natural de la lengua en cuestión al utilizar reiteraciones, omisiones y sustituciones de palabras.

1. Anáfora – Es de la repetición de la misma palabra o expresión al inicio de cada verso u oración.

*La luna vino a la fragua
con su polizón de nardos.*

*El niño la mira, mira,
el niño la está mirando.*

Federico García Lorca, “Romance de la luna, luna”

Al igual que la aliteración, las figuras de repetición como la anáfora producen un escenario sonoro.

2. Asíndeton – Se eliminan conectores para agilizar la expresión.

Desmayarse, atreverse, estar furioso

áspero, tierno, liberal, esquivo,

alentado, mortal, difunto, vivo,

leal, traidor, cobarde y animoso.

Lope de Vega

3. Elipsis – Se suprime algún elemento del discurso que puede ser inferido por el contexto.

“A buen entendedor, [bastan] pocas palabras”

4. Hiperbatón – Se altera el orden sintáctico que se considera “correcto” o habitual en una frase.

“Bastante causa ha tenido vuestra justicia y rigor”

Calderón de la Barca.

Las **figuras semánticas** utilizan las palabras con otro sentido, distinto al que usualmente se les da. Estas figuras son, posiblemente, las que menos relación directa pueden establecer con un lenguaje musical.

1. Hipérbole – Exageración

“Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan...”

Garcilaso de la Vega, de Égloga I

2. Símil o comparación

“Yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles,
como pompas de jabón.”
Antonio Machado

3. Antítesis

“*Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido*”.
Pablo Neruda.

En el contexto del barroco las figuras retóricas (que luego pasaron a ser figuras literarias) se convierten también en *figuras retóricas musicales*.

Debido a la búsqueda de sistematizar elementos afectivos en el Barroco, compositores de la época no dudaron en apropiarse de recursos desarrollados por la retórica. Si bien no existió una estandarización en la forma de utilizar estas herramientas prestadas, es posible hablar de un “sistema retórico musical”.

“...cada músico, compositor o teórico elabora su propio trabajo especulativo para la creación de un sistema singular para el análisis y manejo de los afectos.”³

En su libro *Música y retórica en el barroco*, Rubén López Cano expone las relaciones entre estas dos disciplinas y hace comparativas entre las figuras literarias y su símil musical.

³ (López, 2011)

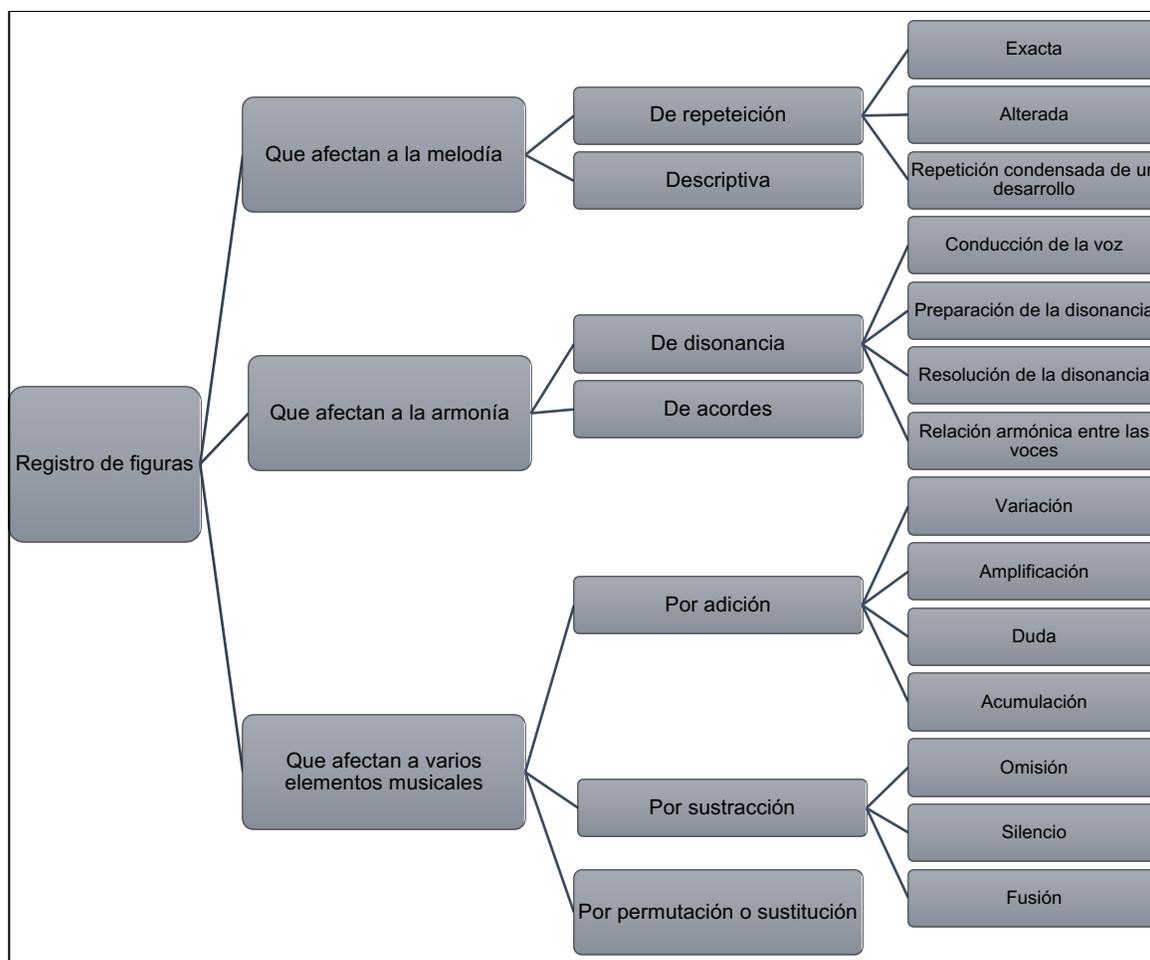


Figura 2 - Registro de figuras retóricas. Clasificación por Rubén López Cano en "Música y retórica en el barroco"

Desde la literatura

Existen distintos conceptos musicales empleados en la escritura. Ritmo y tono son dos importantes factores por observar en la redacción tanto de ficción como no ficción, para hacer el flujo de la lectura más atractivo para el lector. Es común pensar que la poesía se vale de estos recursos, ya que el fin estético lo exige, pero la prosa enriquecida por un ritmo coherente con el contenido puede hacer la diferencia para comprometer a quien lee.

Es posible clasificar el ritmo en la escritura en tres subconjuntos; el *ritmo fónico*, que evita cacofonías e intenta encontrar palabras que, por su fonética, no entorpezcan con el flujo

sonoro de la oración; el *ritmo sintáctico*, para el que se sugiere revisar la envergadura de las frases para evitar que sean demasiado largas como para perder el interés; y el *ritmo narrativo*, en el que, dependiendo de la acción, descripción o emoción, la narración debe ser más o menos ágil.

Al no ser esta una tesis en literatura, no ahondaré más en estos términos, pero considero que, para quien está en la búsqueda de puntos de encuentro entre la lengua y el arte sonoro, es importante, al menos, identificar el canto rítmico del lenguaje hablado y escrito.

También es importante para mi poética interdisciplinar el abordar este contenido, ya que la escritura de ficción es otra arista importante que impulsa a mi trabajo.⁴

Escritores como James Joyce hacen su parte en la toma de recursos interdisciplinares entre música y lengua desde la vereda literaria. El escritor es aplaudido por la musicalidad tanto de su verso como de su prosa y se considera que su lectura, aunque sea en voz baja, es realmente sonora. Luciano Berio, además de otros músicos, haría un homenaje a Sirens de Joyce.

Un ejemplo que utilicé como fuente de inspiración al principio de esta tesis fue *Altazor*, de Vicente Huidobro. Fue específicamente el canto VII, ya que la descomposición del lenguaje que establece Huidobro se convierte rápidamente en significado a partir del sonido y no de la semántica.

En una conferencia realizada en el Ateneo de Madrid el año 1921, Huidobro señalaba que:

“Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las

⁴ Esto lo abordaré en el capítulo “Mi poética musical”.

palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta.

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.”⁵

Desde la lingüística

Atreverse a hablar de lingüística de manera generalizada es una tarea riesgosa y no pretendo abarcar, si quiera, un porcentaje realmente significativo en el presente trabajo.

Fonética

La fonética es la rama de la lingüística que estudia la producción y percepción del sonido del discurso humano. Dentro de este campo se desglosan, a su vez, otras tres ramas que se enfocan en elementos específicos del sonido del habla.

La *fonética experimental* se encarga del estudio de las propiedades del sonido en los distintos sonidos de la lengua, a través de instrumentos y estudios cuantitativos. Gracias a estos

⁵ Huidobro, 1921.

estudios sabemos que las vocales están compuestas por una serie de formantes que varían el timbre del sonido, haciendo así identificable cada una de estas letras. Además, a través de estos estudios es posible explicar las características de las consonantes fricativas⁶ que carecen de formantes y son el resultado de una combinación de ondas aperiódicas.

La **fonética articulatoria** es la que observa la fisiología detrás de la producción del sonido, define qué órganos están involucrados (boca, nariz o garganta) y para describir estas actividades se utiliza el alfabeto fonético internacional (AFI).

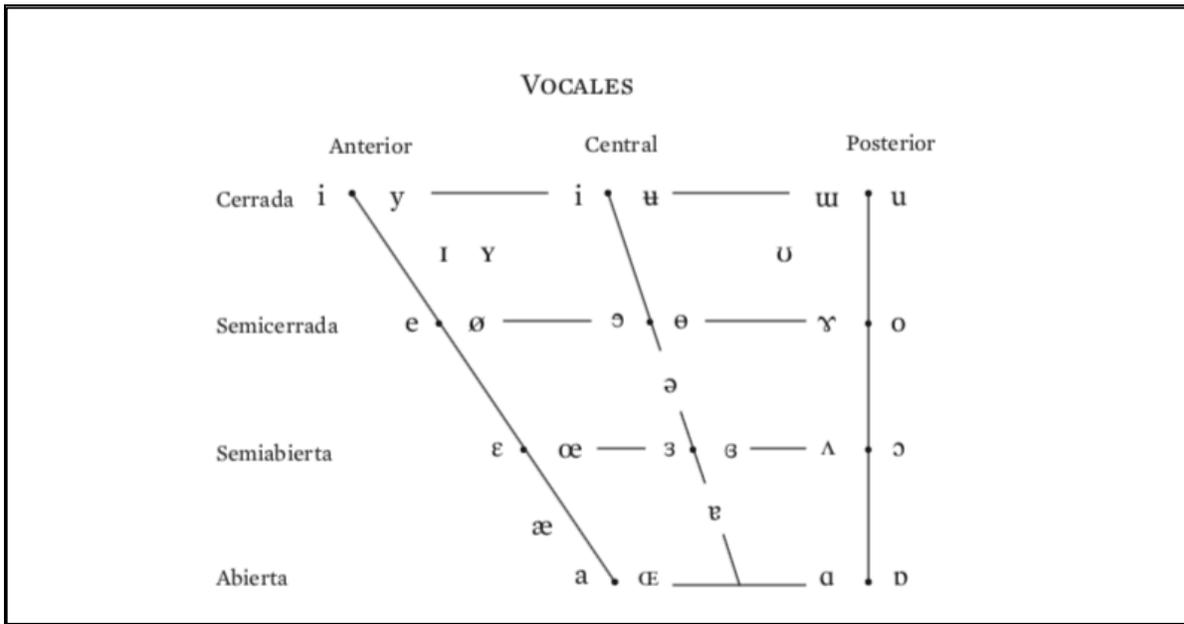


Figura 3 - Guía de pronunciación de fonemas vocálicos según el alfabeto fonético internacional actualizado en 2005.

⁶ El fonema /s/ (importante para la explicación de mi obra) es un fricativo.

CONSONANTES PULMÓNICAS												
	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Post-alveolar	Retrofleja	Palatal	Velar	Uvular	Faríngea	Glotal	
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ	
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ			
Vibrante	ʙ			r					ʀ			
Percusiva		ɸ		ɾ		ɽ						
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ	
Fricativa lateral				ɬ ɮ								
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ				
Aproximante lateral				l		ɭ	ʎ	ʟ				

Los símbolos alineados a la izquierda son sordos; los alineados a la derecha, sonoros. Las casillas sombreadas indican que esa articulación se considera imposible.

Figura 4 - Guía de consonantes pulmónicas según el alfabeto fonético internacional actualizado en 2005.

CONSONANTES NO PULMÓNICAS		
Clics	Implosivas sonoras	Eyectivas
⊙ Bilabial	ɓ Bilabial	ʼ Ejemplos:
Dental	ɗ Dental/alveolar	pʼ Bilabial
! (Post)alveolar	ɟ Palatal	tʼ Dental/alveolar
‡ Alveolopalatal	ɡ Velar	kʼ Velar
Lateral alveolar	ɠ Uvular	sʼ Fricativa alveolar

Figura 5 - Guía de consonantes no pulmónicas según el alfabeto fonético internacional actualizado en 2005.

Esta sistematización de la actividad realizada por los órganos fonadores en el momento de la producción y emisión del habla es lo que permite a estudiantes de idiomas, actores, actrices y cantantes a poder adquirir el sonido de una lengua o acento acortando los tiempos de aprendizaje.

Es también una herramienta valiosa en el terreno de la composición basada en la lengua, ya que nos dota de un repertorio de signos útiles para entregar información sonora a intérpretes vocales (locutores, cantantes, actores y otros artistas).

Finalmente, la *fonética auditiva* o perceptiva, por su parte, se encarga de estudiar el sonido desde el punto de vista del receptor. Estudia la manera en la que el oído reacciona a las ondas sonoras recibidas, cómo recoge la información y cómo la interpreta.

Prosodia

Mientras preparaba comentarios hablados para un experimento de ilusiones acústicas Musical Illusions and Paradoxes (Ilusiones y paradojas musicales), la psicóloga Diana Deutsch descubrió, de manera accidental y mientras realizaba un bucle que repetía la misma oración, que sus palabras perdían las características de lenguaje hablado y comenzaba a convertirse en una melodía conforme escuchaba más repeticiones del mismo fragmento.

Esto llevó a la autora a incluir dicha ilusión a su publicación *Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain* [Ilusiones musicales y palabras fantasma: Cómo la música y el habla desbloquean misterios del cerebro] en el año 2019 y llamó al fenómeno Speech-to-Song Illusion [Ilusión del habla a la canción].

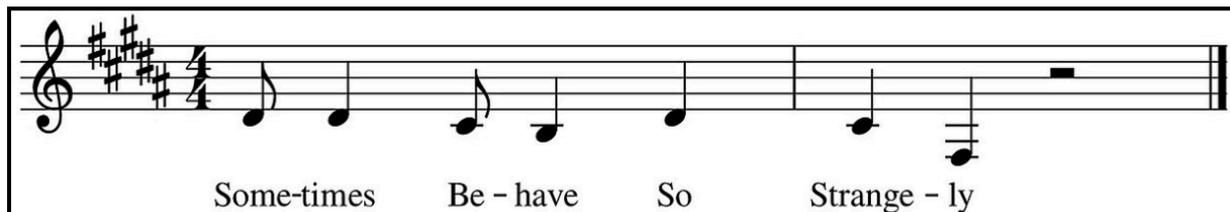


Figura 6 - Transcripción de la melodía de la frase “Sometimes Behave So Strangely” por Diana Deusch.

Dentro del estudio del acento prosódico, se distinguen dos tipos de lenguas; las de acento fijo y las de acento libre o condicionado. Las lenguas de acento fijo son aquellas cuyo realce estará en una sílaba específica. En las lenguas de acento libre, en cambio, la sílaba tónica variará dependiendo de ciertas condiciones gráficas y morfológicas. Este es el caso del español, cuya acentuación puede encontrarse en la última, penúltima o antepenúltima sílaba, dependiendo de la palabra e incluso, en menor medida, el acento puede encontrarse en la sílaba anterior a la antepenúltima.

VERSO OCTOSÍLABO	ESQUEMA ACENTO PROSÓDICO	TRANSCRIPCIÓN RÍTMICA
Yo no <u>quiero</u> que-a mi <u>niña</u>	• • ● • • • ● •	
<u>Sólo</u> quis <u>iera</u> sa <u>ber</u>	● • • • ● • • • ●	
Mal <u>di</u> go del <u>al</u> to <u>cielo</u>	• ● • • • ● • • ● •	

Figura 7 - Ejemplos de distintas formas de acentuar sílabas en versos octosílabos según sus sílabas tónicas y átonas.

En la tabla anterior está el análisis de la transcripción rítmica del habla en distintos versos octosílabos. Está basado en la forma en la que un grupo de 14 personas pronuncian esos ejemplos.

Décimas

La décima es una estrofa popular tanto en España como en América Latina -tal vez por la aparente preferencia de las frases octosilábicas del hispanohablante- que ha contribuido tanto con la transferencia de historias y conocimiento de tradición oral, como a la identidad estética de creaciones literarias y musicales.

Tan sólo en Chile existe un extenso repertorio de narraciones populares y religiosas, anécdotas, noticias y canciones compuestas bajo esta estructuración métrica y en nuestro folklore podemos, además, encontrar a poetas populares (*puetas*)⁷ que conservan la tradición de improvisar duelos con guitarra y guitarrón, dando cuenta del extenso vocabulario que manejan para acertar con rimas y un conteo silábico preciso, la estructura de la décima sin perder la coherencia de su discurso.

Parte de esta destreza, dejando de lado el manejo léxico, se basa en la musicalidad por sobre el razonamiento raudo, para la búsqueda asertiva de palabras y versos. “El octosílabo está en el oído” le escuché decir a Manuel Sánchez, alguna vez, en un encuentro de payadores. Tal como los rasgos de las construcciones melódicas que tenemos según nuestra cultura⁸ auditiva,

⁷ En el contexto del Canto a lo Poeta, poeta y cantor son considerados sinónimos.

⁸ Con “cultura” no me refiero a una cultura nacional o regional, sino al universo sonoro personal de cada oyente.

nuestro oído se adapta a cierto ritmo en el lenguaje y se adapta, también, a estructuras rígidas (como la métrica) que repetimos de manera cotidiana.

Dentro de las habilidades desarrolladas por los cantores populares, no sólo está la creación espontánea de décimas, sino también la memorización de cientos de estrofas existentes en el repertorio folklórico. La memorización también se ve facilitada por esta musicalidad impresa en el verso. El canto del habla favorece la retención del discurso.

En la tradición del canto a lo poeta existen dos vertientes; el canto a lo humano (temática profana)⁹ y el canto a lo divino (temática católica, apostólica y romana), siendo este último el más extenso e importante para los cantores populares.

A pesar del fundamental carácter oral de esta práctica folklórica, el contexto actual nos permite tener por escrito una gran cantidad de estrofas de dominio popular. El repertorio del canto a lo divino, por ejemplo, fue recopilado y transcrito por el sacerdote Miguel Jordá (también poeta popular) en el libro “La Biblia del Pueblo” y Violeta Parra escribió su autobiografía en décimas entre los años 1957 y 1958.

Las décimas de Violeta se convertirían en canciones; las diez primeras, compuestas (música) por ella misma, y otros artistas se han aventurado a musicalizar otras estrofas, como el caso de *La exiliada del sur*, cuya versión musical fue realizada por Patricio Manns e interpretada por Inti Illimani y Los Bunkers y *Más van pasando los años*, por Evelyn Cornejo.

*El amor es torbellino
de pureza original;
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino.*

⁹ Experiencia similar a las de los raperos freestyle que improvisan sobre temas políticos, culturales, emocionales y otras anécdotas de manera similar a la de esta manifestación folklórica.

*Detiene a los peregrinos
libera a los prisioneros;
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo solo el cariño
lo vuelve puro y sincero.*

Violeta Parra

Estrofa de la canción Volver a los Diecisiete

Una de mis inquietudes personales en torno a canciones populares basados en la décima, es la de re versionar, no desde la música ya compuesta para ellos, sino de la sonoridad de la décima recitada. O tal vez, explicado de manera más sencilla, utilizar patrones rítmicos de una décima elegida y extraer el material para obtener una semilla compositiva.

Para esto, fue importante recitar en reiteradas ocasiones la estrofa y así poder olvidar las inflexiones prosódicas de la autora ya que, muchas veces, con el fin de privilegiar la acentuación musical, no se apegan a la prosodia natural del español.

ACENTUACIÓN PROSÓDICA	ACENTUACIÓN MUSICAL
El amor es torbell <u>ino</u>	El a mor es torbell <u>ino</u>
de pure <u>za</u> orig <u>inal</u>	de p ureza orig <u>inal</u>
h asta el fero <u>z</u> animal	hasta e l fero <u>z</u> animal
sus <u>ur</u> ra su d ulce t ri <u>no</u>	sus <u>ur</u> ra su d ulce t ri <u>no</u>
de t iene a los peregr <u>inos</u>	de t iene a los peregr <u>inos</u>
lib <u>er</u> a a los prision <u>er</u> os	lib <u>er</u> a a los prision <u>er</u> os
el a mor con sus es m eros	el a mor con sus es m eros
al v iejo lo v uel <u>ve</u> niño	al v iejo lo v uel <u>ve</u> niño
y al m alo s olo el cari <u>ño</u>	y al m alo s olo e l cari <u>ño</u>
lo v uel <u>ve</u> p uro y sinc <u>er</u> o	lo v uel <u>ve</u> p uro y sinc <u>er</u> o

Figura 8- Análisis de acentuación del verso cuatro de *Volver a los Diecisiete* de la grabación de 1966.

Debido a la flexibilidad de la acentuación en los monosílabos, no fueron analizados en esta oportunidad, ya que la prominencia puede darse de maneras distintas dependiendo de la interpretación.

Desde la composición

Algunos compositores que ya han explorado el mundo de la lengua han dejado sus propuestas. Luciano Berio es un ejemplo insoslayable para este estudio. Desde su homenaje a Joyce y su trabajo en colaboración con Cathy Berberian, es un punto de partida ilustrador para empezar a encontrar puntos en común para desarrollar una estética interdisciplinar como esta.

La utilización de signos extraídos del alfabeto fonético internacional es parte de la propuesta personal de esta autora¹⁰ que descubrió que intentaba reinventar la rueda.

“Siempre he sido muy sensible, quizás demasiado, al exceso de connotaciones que la voz, haga lo que haga, trae consigo. La voz, desde el ruido más insolente al canto más exquisito, siempre significa algo, siempre hace referencia a algo más que a sí misma y crea una amplia gama de asociaciones: culturales, musicales, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc.” (Berio, 1981)

¹⁰ En la obra que se presenta adjunta a este escrito no se utiliza este recurso, pero es parte del repertorio de herramientas personales que me ha dejado la investigación. (Esto lo abordaré en las conclusiones)

This musical score for Luciano Berio's Sequenza III features four vocal staves. The first staff is marked with '10ca' and includes instructions like 'tense muttering/walking on stage', 'urgent', 'tense muttering', and 'distant and dreamy'. It contains phonetic notations such as (to/co/ us for be), (sing to me), (tome..) to, and [u]a be few [co]. The second staff is marked with '20' and includes 'tense muttering', 'very tense', 'excess laughter', 'impassive', and 'dreamy and tense'. It contains phonetic notations like [e] ...[i] ...[a] ...[e], (to be for us to), [y]!, me, [u], (to be for us to), a [u], [ma], and [i] lol ... The third staff is marked with '30' and includes 'wildly nervous', 'muttering', 'tense L. urgent', 'tense L. urgent', 'relaxed', 'miffed', and 'bewildered'. It contains phonetic notations like [wing], [u], [o], [to] allowing [y]!, (a [to] to me), (allowing us to be), [?] (had [to] [?]), (be [to] [?]), [a], [u], [e], and give me a few words. The fourth staff includes 'static', 'whispering', 'distant and dreamy', 'faintly', and 'tense dreamy dreamy'. It contains phonetic notations like for [a], [u] [u] [ma], [u], [a] ...[a] ...[e] ...[a] ...[e], [u] [u], me, [to] we build for us be us [a].

Figura 9 - Fragmento de la partitura de Sequenza III de Luciano Berio.

This musical score for Luciano Berio's Sequenza III shows the first two vocal staves. The first staff is marked with '10ca' and includes the instruction 'tense muttering/walking on stage'. It contains phonetic notations (to/co/ us for be) and (sing to me). The second staff is marked with '20' and includes instructions 'urgent' and 'tense muttering'. It contains phonetic notations (tome..) to and [u]a be few [co].

Figura 10 - Fragmento de Sequenza III. A la izquierda se puede ver la indicación de sonoridades aleatorias para la interpretación.



Figura 11 - Sequenza III. Indicações de fonemas entre parêntesis quadrado.

Georges Aperghis tiene una aproximación mucho más teatral y gráfica, donde sus Recitaciones, parecieran ser un juego vocal.

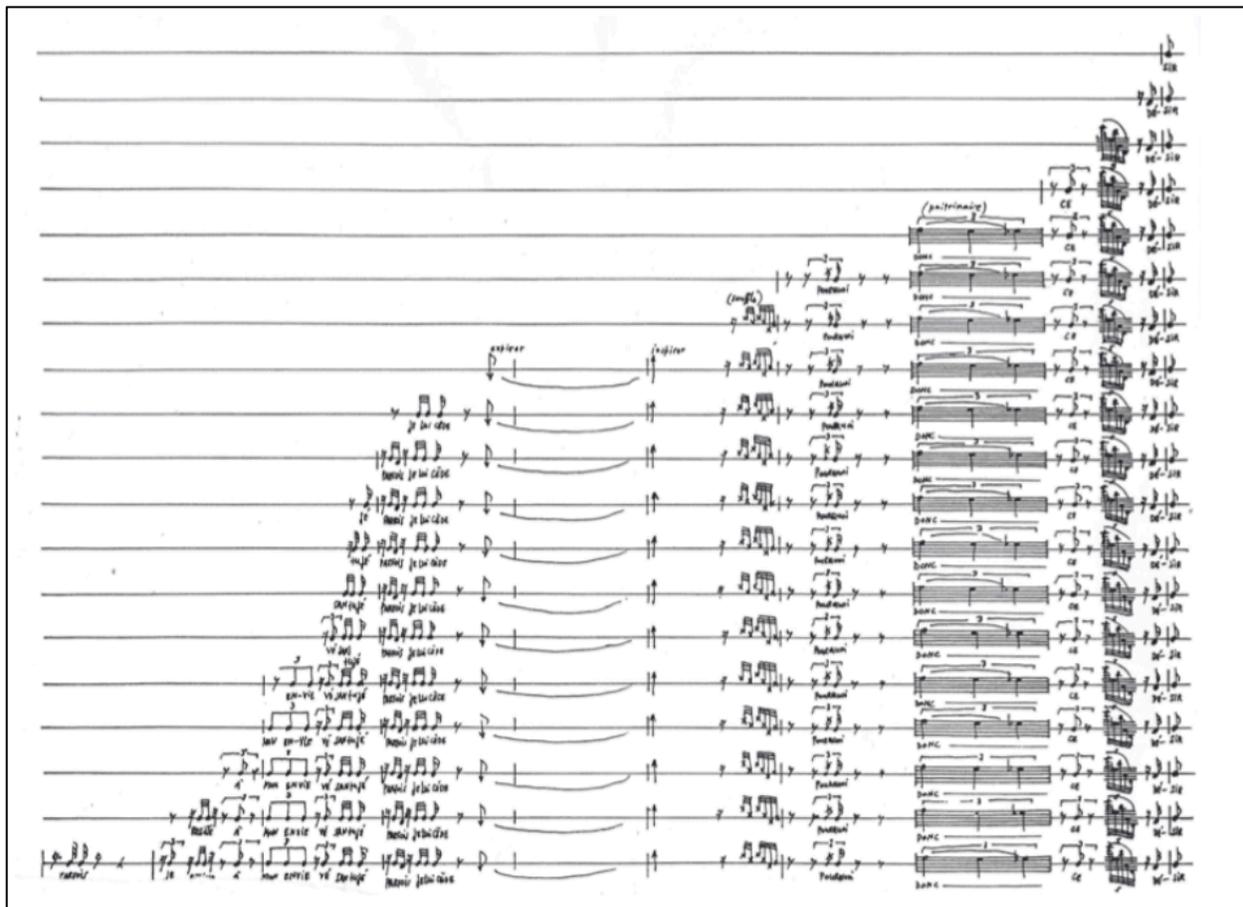


Figura 12 - Recitation N°9 de Georges Aperghis.

Un compositor que se nutre en gran medida del canto de la prosodia es Peter Ablinger que en su serie de obras Voices and Piano, utiliza discursos de distintos personajes icónicos (incluidos Che Guevara, Morton Feldman, Orson Welles y Humberto Maturana, entre otros) y utiliza la misma melodía y ritmo de los discursos para hacer un dúo de grabación y piano.

La técnica consiste en realizar una imitación de la melodía que se escucha en la grabación, similar a la moda de redes sociales, en la que varios músicos toman un video “viral” y lo musicalizan.

84
then Hit - ler in - va -
84
88
ded Nor - way and Den - mark...
88
92
and I had to leave Swe - den
92
97
and I went to Fin - land,
97
101
there to wait
101
105
for my Vi - sa
105

Figura 13 - Fragmento de la partitura para "Bertolt Brecht" del ciclo "Voces y piano" de Peter Ablinger.

Similar a la ilusión acústica descrita por Diana Deusch, el compositor *Ernst Toch*, en el año 1930 ya había utilizado los efectos de este fenómeno. A diferencia de lo explicado por Deusch, la ilusión en el tercer movimiento de la obra *Gesprochene Musik* (Música hablada), se crea debido a la transformación del tempo y la altura (no marcada en la partitura) en vez de la repetición del experimento de la psicóloga.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of three systems of staves. The first system has four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The second system has two staves: Alto (A) and Tenor (T). The third system also has two staves: Alto (A) and Tenor (T). The lyrics are in Spanish and English, describing geographical locations. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. There are also numerical markings (3, 5) above some notes, possibly indicating triplets or quintuplets. A box labeled 'A' is placed above a note in the second system.

Figura 14 - Fragmento de la Fuga Geográfica de Ernst Toch.

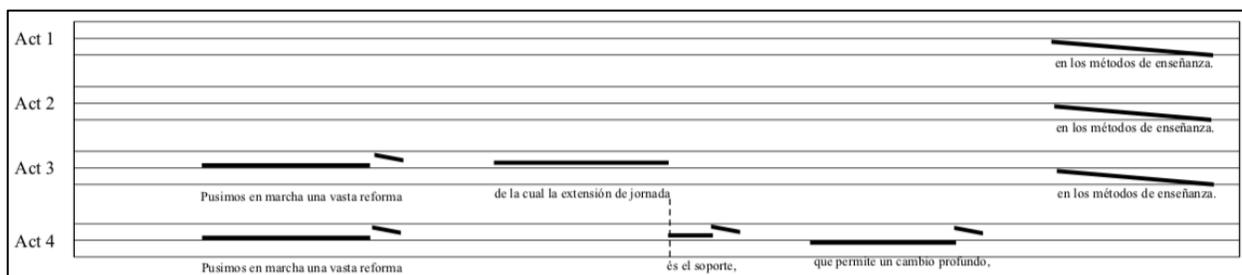


Figura 15 - Fragmento de *Estimados Compatriotas* de José Gatica

El compositor Chileno José Gatica, en su obra de tesis de magister del año 2017, utiliza un sistema similar al diseñado por el lingüista y especialista en pronunciación del español Tomás Navarro Tomás.

El lingüista sugiere que existen cinco tonemas¹¹ para cada frase y establecen una diferenciación entre preguntas, exclamaciones y afirmaciones.

Tono alto	↑	anticadencia
	↗	semi-anticadencia
Tono medio	→	suspensión
	↘	semi-cadencia
Tono bajo	↓	cadencia

Figura 16 - Tonemas de la frase afirmativa. Tomás Navarro Tomás 1974

¹¹ Los tonemas son los movimientos finales de cada oración, donde existe una diferencia notoria en entonación, especialmente en casos de preguntas y exclamaciones.

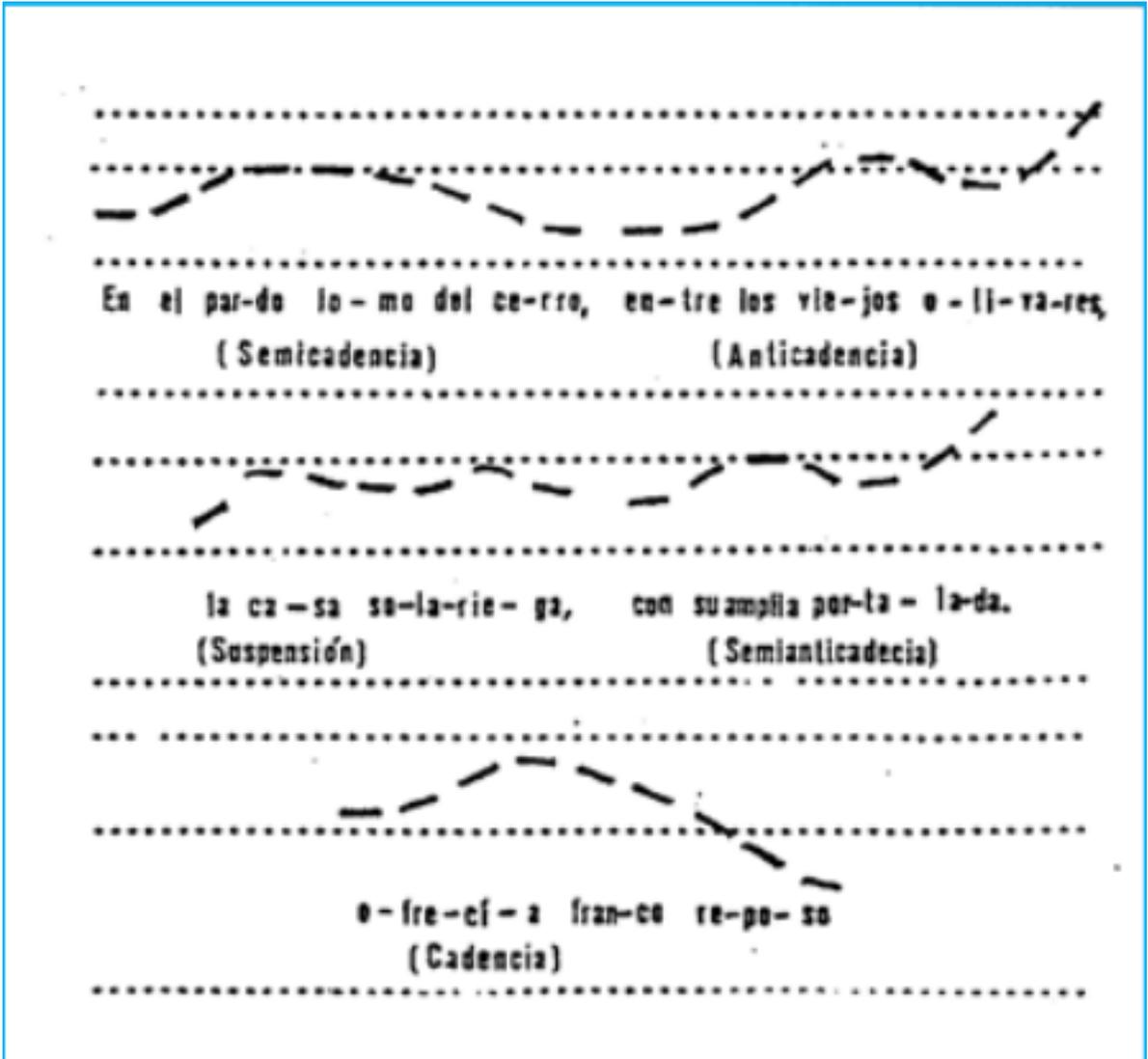


Figura 17 - Ejemplo de la forma de graficar utilizando los conceptos del tonema.

4. MI POÉTICA MUSICAL

ESTUDIOS DE LITERATURA

No obstante haber empezado a desarrollarme en estudios musicales durante la adolescencia, inicialmente partí mi etapa universitaria por la rama de las letras. Así que antes de decidir dedicarme profesionalmente a la música opté por la carrera de literatura.

Lo que ese primer año de estudios superiores me dejó fue el interés por áreas de la literatura menos “creativas” como la gramática, el latín y el análisis (análisis literario, pero por extensión, todo tipo de observación crítica en torno a las artes).

Sería a través de esa experiencia, que empezaría a germinar un interés por las palabras más allá de su significado; y luego, a través de un análisis de décimas de Violeta Parra, entendería el porqué del deleite que provoca en mis oídos el ritmo del verso octosílabo. Pero fue sólo a través del proceso de esta investigación que logré finalmente entender la conexión entre ambos mundos y mi decisión consciente de entrelazarlos a mi antojo.

ANTECEDENTES

Narrativa, poesía y cantautoría

Aunque informal y a veces autodidacta, mi vínculo con las artes fue troncalmente a través de la música. No obstante, en cuanto a la composición, mi primer acercamiento fue a través de la literatura. Inicialmente encontré entretenimiento en la narrativa escribiendo cuentos (muchas veces sin mucho sentido) y luego, en la intensa adolescencia, llené páginas y páginas de poesía.

El vínculo a través de los afectos y las experiencias sin duda nutren a la poética de una artista. Aún puedo escuchar la voz de mi abuelo recitando “Volverán las oscuras golondrinas”,

llevando el ritmo de cada sílaba con su voz templada y paciente que era dirigida por un movimiento oscilatorio de su mano. Todavía registro en mi memoria el canto en movimientos ascendentes y descendentes (sin saberlo en ese momento) con el que yo misma recité “Miedo” de Gabriela Mistral, en el colegio; “Yo no quiero que a mi niña...[pausa]...golondrina me la vuelvan”.

Esta fascinación por el canto del habla va mucho más allá de la poesía en verso, del conteo de sílabas y de las rimas. Es un interés por escuchar el habla de la gente en el cotidiano, por escuchar los acentos de distintas regiones, es un interés por todo lo que involucre la palabra escrita y hablada. Desde el cómo se origina un idioma, un acento, una palabra, un grafema, un morfema, hasta la intriga de cómo cambiará a lo largo del tiempo. ¿Cómo será nuestro idioma en 200 años? ¿Cómo se pronunciarán las palabras? ¿Qué otros recursos del lenguaje surgirán o desaparecerán con las nuevas tecnologías? ¿Cómo nos cambia la cosmovisión según el idioma que hablemos y cómo lo hablemos?

Más adelante desarrollé un interés por traspasar el impulso creador a la música. Por supuesto que no quedó de lado la palabra, ya que esas primeras incursiones musicales se plasmaron en forma de canciones, donde la letra cumple un rol central.

En ese entonces mis composiciones no eran más que creaciones melódicas a las que les añadía algún verso, frase o palabra que saliera de manera espontánea, acompañadas por algunos acordes en mi guitarra.

Multidisciplinarietà (música y danza a través de la poesía)

Ya en años más avanzados de mis estudios formales de música, tuve la fortuna de interactuar con artistas de otras disciplinas (especialmente del área de la danza) con quienes colaboré y trabajé desde la composición musical y también en escena.

Mi primera experiencia trabajando para la danza fue en colaboración del coreógrafo Rodrigo Opazo, con quien fui compañera de escuela y con quien formaríamos equipo en otras ocasiones, siempre unidos por el interés por las letras.

En su obra del año 2015 Pequeña Elegía, Opazo se inspira en el poema homónimo del escritor Oscar Castro y como metodología de trabajo, pide a sus bailarines que memoricen algunos versos para ser utilizados junto a exploraciones corporales en los entrenamientos previos a los ensayos.

Este es un sello distintivo del coreógrafo ya que, y he sido testigo de esto, ha dispuesto del uso de textos para preparar a sus bailarines y como fuente de inspiración.

En la misma obra del año 2015, se utilizaron recursos como el habla y el canto en escena por parte de los bailarines y la compositora.¹²

En el solo coreográfico Heimat, estrenado el 2020 en Dresden, Alemania, Rodrigo me encomendó trabajar en torno al concepto de los ancestros, las raíces y al origen, pensando desde el punto de vista de quien deja su tierra, se acopla a otras formas, hábitos y costumbres y genera un sincretismo personal como resultado.

Para apoyar mi colaboración a su propuesta, realicé una serie de grabaciones susurrando la letra de una canción que él me pidió que usara como inspiración (no sonora, sino conceptual). Esta serie de susurros la trabajé en superposición de una con la otra y posteriormente realicé un

¹² También he participado en otras obras coreográficas con ese doble rol de compositora y “bailarina”.

desfase. La idea inicial era generar una sensación de reminiscencia de las voces (en el acento de origen) que se lleva el viajero consigo. Si bien el concepto no era evidente ni principalmente perceptible por la audiencia, fue un recurso que no sólo me apoyó en la búsqueda conceptual, sino que, al repetir, superponer y desfasar la grabación, me entregó un patrón rítmico que pude utilizar para el resto de la pieza.

Teresa Wilms Montt. Inicios en la experimentación y en la libertad de la partitura

Otra exploración de mis años de estudiante de pregrado fue mi primer acercamiento a la escritura aleatoria en la pieza *Autodefinición*, inspirada en el poema del mismo nombre por la poeta chilena Teresa Wilms Montt. La pieza fue compuesta para voz (declamación) y piano, donde el piano sólo debe articular algunas intervenciones explicadas en la partitura, de la manera que el/la intérprete estime conveniente en ciertos puntos específicos de la recitación que, a su vez, tiene indicaciones de fraseo hablado a través de flechas que señalan la subida o bajada (de alturas indeterminadas) de la voz.

Si bien no estoy satisfecha del resultado (y tampoco lo estuve en ese momento) fue una aproximación intuitiva y un puntapié inicial y por primera vez una autovalidación para flexibilizar el control que tengo como creadora sobre mi música a través del medio escrito.

El proceso de este proyecto

Como he declarado anteriormente, ha sido a través de este proceso de formación y creativo que he podido entender que tanto el interés como el acto concreto de generar un maridaje entre lengua y música se ha hecho presente desde siempre en pequeñas dosis intuitivas, sin consciencia alguna de qué era lo que realmente estaba haciendo. El desarrollo de esta tesis me ha llevado a indagar en composiciones pasadas y encontrar atisbos de lo que llamaría mi interés consciente años después.

PROYECTO AMBICIOSO

Los primeros pasos hacia el desarrollo de la obra incluían numerosos conceptos de varias ramas de la lingüística, retórica, literatura, antropología (lingüística), mitología y también teorías especulativas de mi parte.

Mi intención era desembocar todo lo que pudiese en esta obra. Dividirla en “cantos” o en “capítulos” en vez de “movimientos” para hacer alusión a la poesía y a la narrativa respectivamente (en el caso de los “cantos” una doble alusión también por el uso de la voz). La forma y la trayectoria discursiva estarían dadas por la inclusión de la antropología lingüística, pretendiendo hacer un recorrido desde los gruñidos hasta un lenguaje plenamente desarrollado y articulado.¹³

Para esto invertí mucho tiempo indagando información sobre el origen del habla, cómo mutan y se fusionan las lenguas y por qué tenemos la capacidad para crear lenguas. Pero todo esto me llevó a deltas sin destino y perdí de vista el propósito de esta investigación. No es una

¹³ En ese momento tomé como referencia la estética, forma y desarrollo de fonemas de la obra *Visage* de Luciano Berio.

investigación científica, lingüística ni musicológica, es una investigación basada en el arte y se sustenta en valores cualitativos donde el órgano medidor es el creador. En este caso, la creadora.

5. ANÁLISIS DE LA OBRA

ELOCUENTE

3.1. Sobre la macro forma

Inicialmente empecé a desarrollar la idea como un “juego” o experimento en torno a fonemas hablados y/o cantados en un contexto instrumental (considerando a la voz como un instrumento más y no como un agente protagónico de la pieza). Durante mi investigación, me llamaron la atención los cinco cánones de la retórica y surgió la inquietud de integrar estos conceptos a mi obra.

Mi aproximación en este caso fue a través de la forma. Utilicé estos cinco “pasos” como un molde formal para establecer el trayecto y aunar el discurso, para que tenga sentido y sean más que simples experimentos de ideas sueltas.

Me basé en las instrucciones de cada una de estas fases e integré y desarrollé el material que ya venía trabajando de manera aislada.

El primer paso “Inventio”, que es donde se recopilan los datos, información y lugares comunes, es una especie de obertura, donde aparecerán motivos, gestos y otros elementos que tomarán forma a través de toda la obra. La idea de la entropía en esta primera sección está relacionada a la recaudación sin orden o a la toma de apuntes (mismo proceso que experimenté al iniciar esta investigación). Los datos (gestos) aparecen y más adelante serán ordenados para empezar a articular el discurso.

El segundo paso “Dispositio” ordena esas ideas y las organiza bajo los preceptos de exordio (llamada de atención, en la que la intensidad marca la pauta en una sección extremadamente breve de la pieza); narratio, donde se presenta el tema a modo de introducción;

propositio, toma el tema (motivo/gesto) y lo repite y desarrolla para enfatizar en la “tesis”; confutatio, es la antítesis, la inversión del motivo; confirmatio donde vuelve a la tesis (motivo) y lo refuerza y finalmente peroratio, donde se cierra la idea a modo de resumen y funciona como una coda.

En tercer lugar, aparece la elocutio, que en retórica es el momento en el cual se seleccionan las palabras correctas, y figuras retóricas “conmovedoras” para lograr el objetivo del discurso. En esta sección es donde utilizo a las voces como hablantes para articular palabras y que estas tengan un sentido rítmico y sonoro por sobre su valor semántico. En este punto es donde difiere en gran medida con la elocutio retórica, ya que en ella es fundamental la claridad del discurso, tanto como el valor poético y sonoro.

El cuarto punto corresponde a la memoria y este es un paso que no era considerado en la retórica musical del barroco pero, para los efectos creativos y artísticos de mi obra, significaba un espacio de descanso, donde puedo establecer un contraste con las otras secciones. He tomado la pasividad de la nota mantenida que representa, para mi, el intento de calma para activar la memoria a la par con repeticiones en “voz baja” de ciertas secciones escuchadas anteriormente como si fuesen los ecos mentales del proceso de memorización.¹⁴

Finalmente se presenta la pronuntiatio que en retórica está relacionada a la fonética y la dicción. Es la fase final y a la que también se le llama actio (o acción), ya que es poner en palabras ya concretas el discurso y preocuparse por las palabras (sonidos) que salen de la boca del(la) orador(a). En esta sección decidí repetir la sección dispositio pero de manera más breve, concisa y pulcra ya que, habiendo pasado por el resto del proceso, representa al discurso siendo ya expuesto ante la audiencia, después de ser pulido, de la práctica y de la memorización.

¹⁴ Esta sección fue modificada durante el proceso de creación y se separó de la idea establecida en un comienzo.

Esta forma de abordar la preparación de la oratoria no es la misma con la que relacionaban los músicos barrocos ambas disciplinas. No necesariamente se relacionaba el orden de la dispositio con la forma de una obra.

Otro fenómeno que me ocurrió durante la composición de esta pieza es que descubrí que podía utilizar estos pasos para el proceso de creación. Mientras indagaba en mis bitácoras y experimentos, me vi “recopilando” datos tal como se realiza en la inventio. Sabía que tenía que ordenar todo ese material de alguna manera y tomé consciencia, entonces, de que debía atravesar la fase de la dispositio. Para entonces tomé la pluma y empecé a trazar el plan de acción, basándome en el material que tenía para darle forma a la obra ¿Es un meta discurso musical?

El plan quedó más o menos así:

- 1) Inventio – Recopilación de experimentos, gestos, ideas, apuntes y trazos que realicé en mi bitácora de tesis.

- 2) Dispositio – Dar orden a las ideas y tomando como marco formal general las fases de la retórica.

- 3) Elocutio – Llevar a la partitura y pulir las ideas, prestar atención a cuáles son mis intenciones para la orquestación, para el desarrollo de las ideas, la “mejor forma de decir las”.

- 4) Memoria – En este caso, esta fase no se relaciona a mi proceso creativo, pero destiné un cuarto paso a revisar y evaluar lo ya escrito.

5) Pronuntiatio – En oratoria es trabajar en la pronunciación y articulación clara y correcta del habla, en este caso es el proceso en el cual haré las correcciones identificadas en el paso anterior. Pulcritud en la escritura y expresiones musicales coherentes con instrumentos e intérpretes.

3.2. Sobre el poema:

*Susurra sibilante su silencio, su seseo.
Si es con “zeta” si es con “ce”, siempre silba
En sibilancia, siempre sopla sin zozobra.
Suave silueta sonora, sierpe sonsa en su sosiego
Sangre espesa sirve al riego
Sutileza si sanaste.
Suave. Suave susurro. Suave susurro zumbante.
Suave susurro zumbante, sesgado
Sabiéndose necio.
Necio por ser simplón sobrado
Necio, suspiras si se sospecha
Tu falsa modestia.*

El poema surge de uno de los experimentos iniciales del proyecto, en el que, buscando recursos musicales dentro de mi escritura, empecé a utilizar una sobrecarga del sonido fricativo /s/. Esta saturación del recurso fónico no es original, ya que está presente, por ejemplo, en la Egloga III de Garcilazo de la Vega, con la misma intención de resaltar el sonido del susurro y del

viento de forma onomatopéyica. Mi objetivo inicial era simplemente utilizar la sonoridad de las palabras dejando de lado el valor semántico, pero al darme cuenta de que el conjunto de palabras demarcaba, dentro de su abstracción, un significado relativamente coherente, me pareció atractivo intentar conservar ese pequeño atisbo de significado y utilizarlo de alguna manera.

Para que se de el resultado esperado, los sonidos de /z/ y /c/ deben ser pronunciados en español latino, evitando la sonoridad fricativa dental (z y c del castellano ibérico).¹⁵

Debido a la aproximación que he determinado para la macro forma (cada movimiento es una preparación para el siguiente y, por consecuencia, todos son una preparación para el último, se me hizo necesario estructurar la cronología del trabajo de forma inversa, iniciando por el quinto movimiento. De esta forma puedo estructurar orgánicamente el material “resultante” de la última porción de la obra completa y luego tomar gestos y motivos como el material desglosado, que eventualmente debiese representarse como las “ideas sueltas” que llegarán a transformarse en el “discurso”.

Como material lírico utilicé un poema de mi autoría (escrito específicamente para esta obra), en el que intenté dar prioridad al contenido fonético/sonoro por sobre el contenido semántico. Para estos efectos, abusé del uso de la figura retórica de la aliteración, generando un efecto cacofónico del ruido blanco que generan los fonemas consonánticos fricativos.¹⁶

Para lograr la sonoridad del silbido específico de la /s/, los fonemas c y z deben ser pronunciados de la misma manera que la /s/, a diferencia de la pronunciación española, donde la /c/ y la /z/ se pronuncian [e].

¹⁵ Mantengo mi mente abierta a que se pronuncie de esa manera, ya que de todas formas se conserva el sonido del viento en ambos fonemas fricativos.

¹⁶ /c/ /z/ y /s/ en el español latino.

Al iniciar la composición del poema, no tuve intenciones de articular un discurso completamente coherente, sin embargo, la combinación de palabras fue tomando un cierto significado a través de su sonido y contenido.

3.3 Movimiento V: Pronuntiatio

3.3.1 *Germen*

El camino que tomé en torno a la planificación general de la forma específica de este movimiento fue dual; por un lado, me embarqué en la búsqueda de la representación sonora de la atención progresiva del oyente en la medida en que va compenetrándose con un discurso atractivo; y por otra parte, el desarrollo de una célula rítmica derivada de un verso octosilábico



Figura 5 – Agrupación rítmica según acentuación y sílabas del verso "Suave susurro zumbante"

Esta célula no representa únicamente a este verso, es un flujo rítmico que habitualmente queda resonando en mi oído cuando escucho hablar a alguien, cuando escribo décimas o cuando las leo. Sin haber tenido la intención de componer (lirica) con ningún tipo de conteo silábico, es posible que el ritmo presente en mi imaginario sonoro ya estuviera decidiendo la métrica de alguno de los versos para esta composición.

3.3.2 Sobre las alturas

En el plano de las alturas evité considerar una organización basada en escalas o el espectro armónico y me incliné sobre la exploración de registros. Esta decisión me ayudó también a establecer parte del componente formal para la pieza, ya que está estructurada sobre un desarrollo constante y gradual hacia la apertura del campo audible.

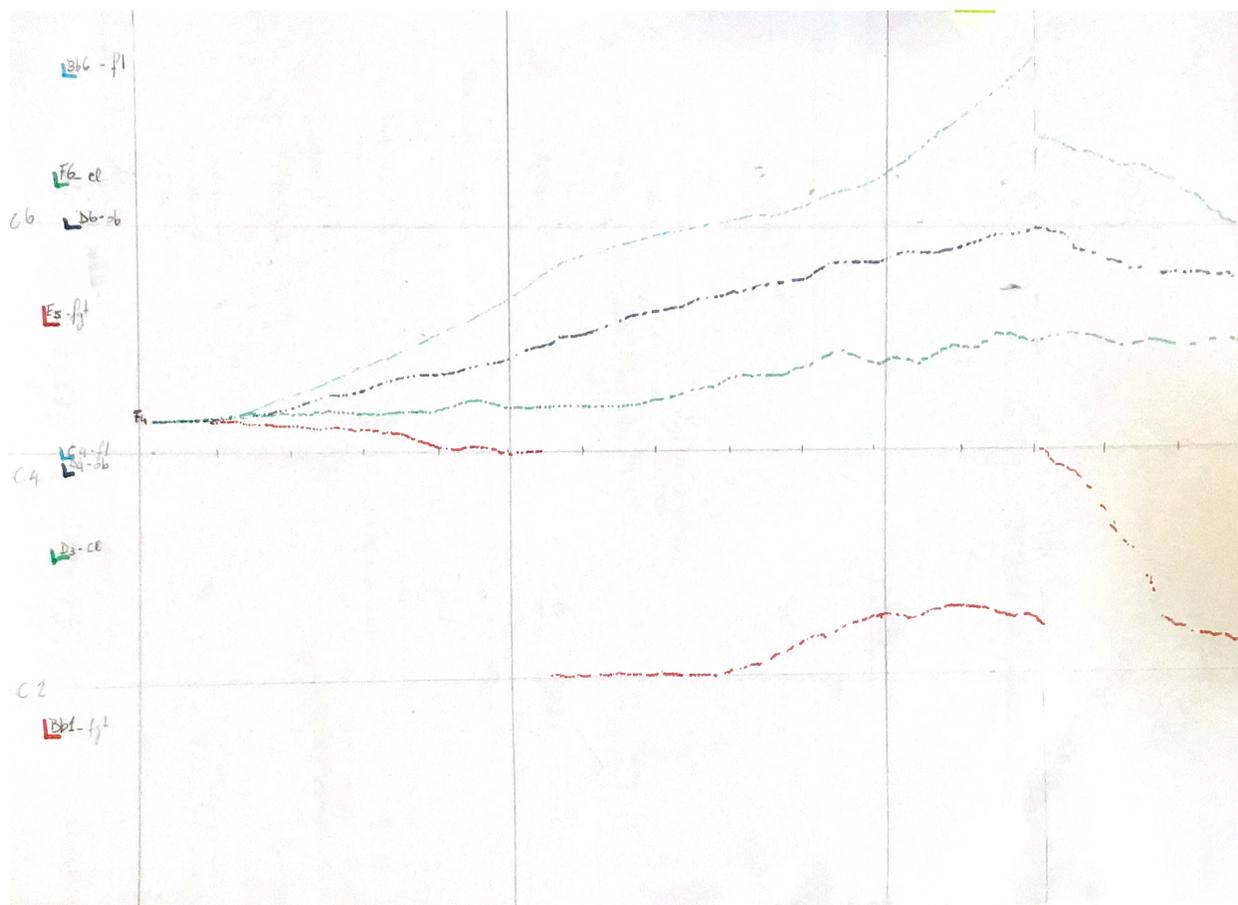


Figura 6 – Mapa de planificación de alturas [registros] para movimiento V “Pronuntiatio”.

Esta evolutiva apertura del ámbito me ayudó a encontrar una posible respuesta a la intención de representar la progresiva atracción del público espectador cautivado por el discurso. Es, tal vez, una apuesta excesivamente subjetiva y abstracta, pero fue un buen punto de partida para visualizar un panorama general del movimiento.

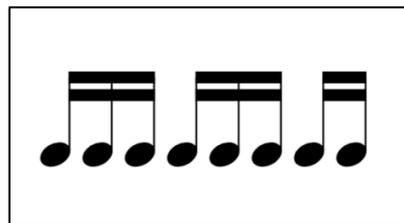
3.3.3 Sobre la intensidad

Como idea principal, la intensidad debiese acompañar a la trayectoria en la búsqueda en los extremos del registro, pero la trayectoria de las dinámicas no seguirá estrictamente a la de las alturas para reflejar cómo en el mismo discurso hay variaciones de nivel.

3.3.4 Sobre el ritmo

Como mencioné anteriormente, el germen motivico surge a partir de la sonoridad del verso octosilábico con tres prominencias de acento prosódico que lo dividen en dos grupos de tres ataques y uno de dos.

En este caso, la agrupación de los ataques (sílabas) está dada por las sílabas tónicas. Para efectos de comprensión, decidí agruparlas siempre de esta manera, independiente de la cifra de compás.



3.3.5 Sobre el timbre

Como reflejo e imitación de la sonoridad fricativa articulada por las voces, al inicio del movimiento se utilizará técnica de aire (sonidos eólicos) en lo que sería la sección “narratio” de la estructuración del discurso, ya que es aquí (narratio) donde se expone la tesis y donde se presenta el tema del que tratará la narración.

3.3.6 Sobre los segmentos dentro del movimiento

Con la intención de aproximarme a las distintas etapas en el orden del discurso, el movimiento tiene su apertura con una prominencia en el parámetro de la intensidad, representando el segmento del *exordio*, en el cual se llama la atención de la audiencia.

A partir del segundo segmento dejo de respetar la estructura de la dispositio retórica para favorecer el curso en el que ya se encaminaba mi composición. Sin embargo, la idea de una “tesis” que se desarrolle, se explique y se reitere, está presente.

3.4 Movimiento IV: Memoria

A pesar de haber tenido como esquema el hacer de este un movimiento “pasivo” con insistencia en la nota mantenida y mutaciones graduales en las alturas, la pieza fue dando giros en otra dirección.

El inicio lo conservé como lo había programado, pero me pareció que la idea de la insistencia, la entropía y el dinamismo se parecía mucho más a un proceso mental activo. O al menos se parece a mi proceso mental.

Lo que no se pierde es la idea de *flujo*, que haya una constante que, aunque entrópica, mantiene a la mente atrapada en repetir las ideas para memorizarlas. Además, las intenciones de utilizar el material ya formado del último movimiento para desglosarlo hacia atrás sigue también siendo parte del plan y las agrupaciones ternarias serán un hilo conductor para la obra completa.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 44. Each instrument part features ternary groupings (trios) of eighth notes. The Flute part starts with a dynamic marking of *mp* and includes accents (>) over the notes. The Oboe part starts with *mp* and changes to *mf* in the third measure, also featuring accents. The B♭ Clarinet part starts with *mf* and changes to *p* in the second measure, with accents and a sharp sign (#) on the notes. The Bassoon part is mostly silent, with a few notes in the final two measures, including a dynamic marking of *p* and accents.

Figura 18 - Agrupaciones ternarias. Fragmento de IV Memoria.

6. CONCLUSIONES Y VISIÓN A FUTURO

Esta exploración, si bien artística, se inclinó con preferencia hacia lo teórico por sobre la creación. Esto no fue intencional y posiblemente el resultado esté dado por la gran medida por la gran cantidad de “intentos fallidos”, que no lo fueron realmente, pero que aún no han dado el fruto de una obra completa y por la magnitud del universo de posibilidades que podrían desprenderse de esta propuesta interdisciplinaria.

Sin embargo, durante la elaboración de esta tesis, se cumplieron necesidades creativas e intelectuales que estaba buscando a través del proceso. Por una parte, logré organizar mis ideas en torno a cuáles serían los puntos de unión entre la lengua y la música que podrían enriquecer mi poética. Al empezar esta investigación sólo sabía que quería desarrollar mi obra en torno a la lingüística integrando absolutamente toda información sin discriminar su utilidad y sin entender realmente qué es lo que quería lograr a través de esta sinergia.

La reflexión me llevó a entender distintas aplicaciones tanto de materiales como de conceptos que pude graficar de la siguiente manera:



Como *material sonoro* tengo una gran paleta de posibilidades extraídos del estudio de la prosodia. Estos pueden ser miméticos o creados, pero siempre desde la búsqueda discursiva musical. Aquí se encuentran los *elementos fonológicos con relevancia semántica*, aplicados en estéticas más tradicionales como canciones, en las que, según el contexto, se trabaje cuidadosamente la unión entre el acento prosódico y el acento melódico o el recurrir al figuralismo para pintar las palabras con recursos musicales; y los elementos fonológicos *sin relevancia semántica*, que no implica eliminar el componente del significante sino que dejarlo en un plano secundario, donde el sonido mismo es el protagonista del discurso.

Dentro de los recursos de material sonoro, he encontrado también el de la *imitación libre o estricta, y modificación del habla* apoyada por la electrónica o la orquestación acústica, para

constituir material compositivo a desarrollar. Encontré ejemplos de esto en la Fuga Geográfica de Toch y en Aperghis.

Encontré, también, una guía para dar *forma* al discurso musical a través del discurso hablado. No sólo a través de los cánones de la retórica o de la disposición del discurso según estos mismos, sino que es posible tomar una especie de guía de cualquier obra que puede ayudarme a organizar las ideas.

De igual manera, como instrumento de trabajo, encontré una forma de ordenar mi proceso y evitar dispersar mis energías en ideas que no llegan a finalizarse (aunque esto no me parece negativo, pero sirve de guía para un mejor sistema de trabajo).

En segundo lugar, descubrí que esta tesis se estaba convirtiendo en una especie de repositorio insipiente para mis obras futuras, tanto musicales como literarias. En mi espíritu de docente espero, también, que pueda servir a músicos, lingüistas y escritores, de la misma manera en la que otras investigaciones me encaminaron a mi, y que las propuestas realizadas a través de estas páginas puedan orientar y ordenar las ideas de otros y otras compositoras.

BIBLIOGRAFÍA

Berio, L. (1981). *Intervista sulla musica*. Editori Laterza.

Hernández, J. (2013). El concepto de brevitás a la luz de las relaciones entre Lingüística y Retórica. *Monteagudo Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (18), pp.15-26.

Huidobro, V. (1921). Conferencia en el Ateneo de Madrid.

Keller, A. (2019). *The Music of Language [Tesis de doctorado, Rice University]*. Rice University Electronic Theses and Dissertations.

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

López Cano, R. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC.

Mora, E. (2009). *El canto de la palabra: Una iniciación al estudio de la prosodia*. Venezuela: Universidad de Los Andes.

Rousseau, J. (2012). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Vergara, J. (2013). *Sonidos, palabras y murciélagos: En torno al... "Sueño de las palabras ciegas"* [Tesis de magister, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

ANEXO (Obra)

Valentina Vega

Elocuente

Glosario

Elocuente (Movimientos IV y V)



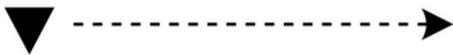
Sonido eólico de altura indeterminada.



Sonido eólico con altura y ritmo específico.



Jet whistle.



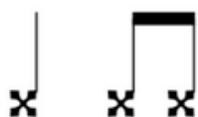
Respiración ad libitum.



Transición gradual de sonido eólico a altura llena.



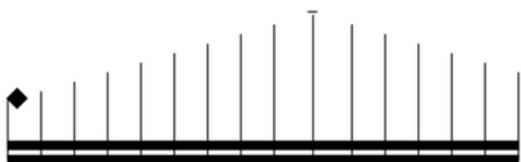
Sólo la figura marcada con el rombo es ejecutada con aire.



Slap o sonido percutido.



Las figuras sin cabeza son sólo guías para entender el ritmo en conjunto con la narración. La letra entre paréntesis no debe ser hablada ni cantada por la/el instrumentista.



Movimiento aproximado de las alturas (sonido eólico)

IV MEMORIA

♩ = 80

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

The musical score is for four woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , and Bassoon. The time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 80. The Flute part begins with a dotted line. The Oboe and Bassoon parts have rests in the first four measures, followed by a triplet of eighth notes in the fifth measure, and then continue with dotted lines. The Clarinet in B \flat part has rests throughout. Dynamics include *p* for piano.

Musical score for measures 8-16. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Dashed line with an arrow at the end. A dynamic marking *p* is placed at the end of the staff.
- Ob.:** Dashed line with an arrow at the end. A note is written in measure 10, consisting of a quarter note followed by a half note.
- B♭ Cl.:** Measure 8 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quintuplet of eighth notes (marked with a bracket and the number 5), and ends with a quarter note. A dynamic marking *p* is placed below the quintuplet. The rest of the staff is a dashed line with an arrow at the end.
- Bsn.:** Dashed line with an arrow at the end.

Below the staves, a dynamic marking *p* is connected by a line to a dynamic marking *mf*.



Musical score for measures 17-25. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. A dynamic marking *mp* is placed below the staff. The rest of the staff is a dashed line with an arrow at the end. A dynamic marking *p* is placed at the end of the staff.
- Ob.:** Dashed line with an arrow at the end. A dynamic marking *mp* is placed below the staff.
- B♭ Cl.:** Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The rest of the staff is a dashed line with an arrow at the end. A dynamic marking *mp* is placed below the staff.
- Bsn.:** Dashed line with an arrow at the end. A dynamic marking *p* is placed at the end of the staff.

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *f*



Fl. *mf*³

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B \flat Cl. 35

Bsn.



Fl. *p* *mf*

Ob. *p*

B \flat Cl. 38 *mf*

Bsn.

41

Fl. *p*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *p*

Bsn.

44

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf*

B♭ Cl. *mf* *p*

Bsn.

6

47

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin crescendo. The second measure has a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin decrescendo. The final measure returns to *f*. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 1, 2, and 4.

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin crescendo. The final measure has a dynamic marking of *p* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

B♭ Cl.

Musical staff for Bass Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a hairpin crescendo. The final measure has a dynamic marking of *f* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

Bsn.

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a hairpin crescendo. The final measure has a dynamic marking of *f* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

50

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The final measure has a dynamic marking of *mf* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The final measure has a dynamic marking of *mf* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

B♭ Cl.

Musical staff for Bass Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The final measure has a dynamic marking of *mf* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

Bsn.

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It features a sequence of eighth-note triplets. The first measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin decrescendo. The second measure has a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin decrescendo. The final measure has a dynamic marking of *mf* and a hairpin decrescendo. Accents (>) are placed over the first notes of the triplets in measures 2 and 4.

52

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mp

mf

mp

7

55

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mf

mp

8
58

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

3 3 3 3 3 3

mp

3 3 3 3 3 3

mf *mp*

58

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

61

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

3 3 3 3 3 3

f *mp*

3 3 3 3 3 3

mf *p*

61

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

64

Fl. *f*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mp*

Bsn.

Detailed description: This system contains measures 64, 65, and 66. The Flute part (top staff) plays eighth-note triplets, starting with a dynamic of *f*. The Oboe part (second staff) also plays eighth-note triplets with a dynamic of *mf*. The Bassoon part (fourth staff) is silent, indicated by a flat line. The Bass Clarinet part (third staff) plays eighth-note triplets, starting with a dynamic of *mp*. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

67

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *mf*

Bsn.

Detailed description: This system contains measures 67, 68, and 69. The Flute part (top staff) plays eighth-note triplets with a dynamic of *mp*. The Oboe part (second staff) also plays eighth-note triplets with a dynamic of *mp*. The Bassoon part (fourth staff) is silent, indicated by a flat line. The Bass Clarinet part (third staff) plays eighth-note triplets, starting with a dynamic of *mf*. The music continues in 3/4 time with the same key signature of one sharp (F#).

10
70

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mf

mp

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 10 through 70. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts consist of eighth-note triplets. The Bassoon part has a longer note value, possibly a half note, with a slur underneath. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the Flute and Oboe, and *mp* (mezzo-piano) for the B♭ Clarinet and Bassoon. A double bar line is present at the end of measure 70.

4

73

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mf

mf

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 73 through 80. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts consist of eighth-note triplets. The Bassoon part has a longer note value, possibly a half note, with a slur underneath. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the Flute, Oboe, and B♭ Clarinet. A circled number '4' is placed above the first measure of this system. A double bar line is present at the end of measure 80.

76

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Musical score for measures 76-78. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts feature eighth-note triplets. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Bassoon (Bsn.) part is indicated by a dashed line. The score is written in treble clef for Flute and Oboe, and bass clef for Bass Clarinet and Bassoon.

79

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Musical score for measures 79-81. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts feature eighth-note triplets. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Bassoon (Bsn.) part is indicated by a dashed line. Dynamics *f* are marked in the Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts. The score is written in treble clef for Flute and Oboe, and bass clef for Bass Clarinet and Bassoon.

88

Fl. *p* *mf*

Ob. *f* *p*

B♭ Cl. *p* *mf*

Bsn.

mf *f*



91

Fl. *mp* *f*

Ob. *mf* *mp*

B♭ Cl. *mp* *f*

Bsn.

mp

14

94

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.



mf

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

97

100

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Musical score for measures 100-102. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bass Clarinet (B \flat Cl.) parts feature eighth-note triplets. The Bassoon (Bsn.) part is mostly rests, with a final note at the end of the system.

103

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Musical score for measures 103-105. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bass Clarinet (B \flat Cl.) parts continue with eighth-note triplets. The Bassoon (Bsn.) part has eighth-note triplets in measures 103 and 105.

76

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

Bsn.



109

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

112

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

This system contains measures 112, 113, and 114. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, with a key signature of one sharp (F#). The Bassoon (Bsn.) part is silent, indicated by a flat line. The Bass Clarinet (B \flat Cl.) part is also present but has a flat line, suggesting it is silent or playing a very low register. The music is in 3/4 time.

115

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

mp

This system contains measures 115, 116, and 117. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bass Clarinet (B \flat Cl.) parts continue with the triplet patterns. The Flute part includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a hairpin crescendo leading into the measure. The Oboe part also includes a *mp* marking. The Bassoon (Bsn.) part remains silent. The music is in 3/4 time.

18

118

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It contains three measures of music, each with two eighth-note triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign on the A4 notes.

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.) in treble clef. It contains three measures of music. The first measure has two eighth-note triplets. The second and third measures have eighth-note triplets with a sharp sign on the A4 notes.

B♭ Cl.

Musical staff for B-flat Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef. It contains three measures of music, each with two eighth-note triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign on the A4 notes.

Bsn.

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It contains three measures, each with a whole rest.

121

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It contains three measures of music, each with two eighth-note triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign on the A4 notes.

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.) in treble clef. It contains three measures of music. The first measure has two eighth-note triplets. The second and third measures have eighth-note triplets with a sharp sign on the A4 notes. A dynamic marking of *p* is placed at the end of the staff.

B♭ Cl.

Musical staff for B-flat Clarinet (B♭ Cl.) in treble clef. It contains three measures of music, each with two eighth-note triplets. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign on the A4 notes. A dynamic marking of *p* is placed at the end of the staff.

Bsn.

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It contains three measures, each with a whole rest.

(Aire)

Fl. *(Aire)*

Ob. *(Aire)*

B \flat Cl. *pp*

Bsn.



Fl. *pp*

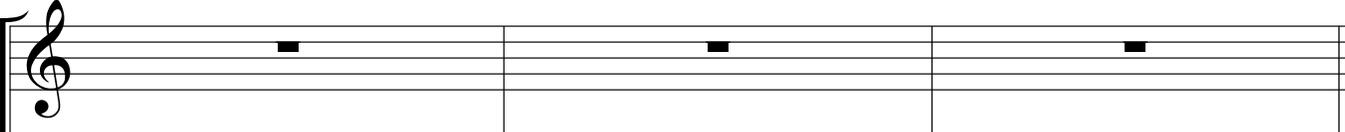
Ob. *pp*

B \flat Cl. *(Aire)*

Bsn.

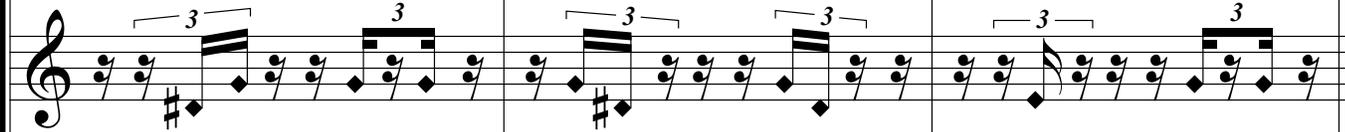
20
130

Fl.



Flute staff with rests in all three measures.

Ob.



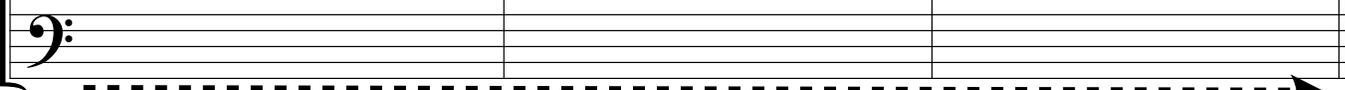
Oboe staff with triplet eighth notes in all three measures.

B \flat Cl.



Bass Clarinet staff with triplet eighth notes in all three measures.

Bsn.

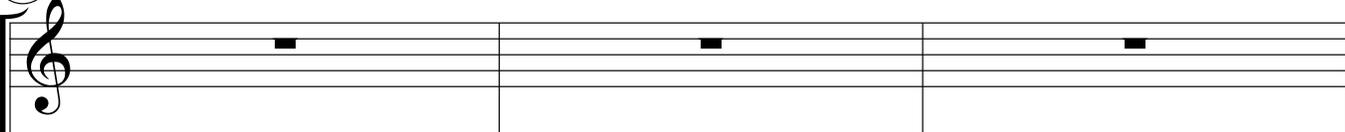


Bassoon staff with rests in all three measures.



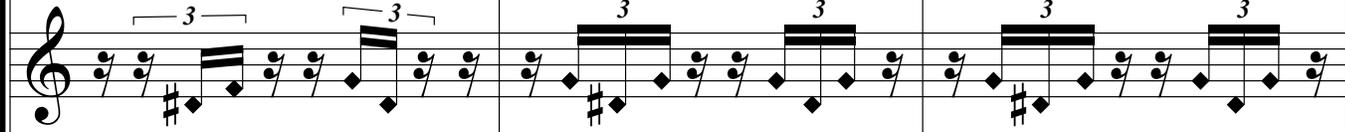
10

Fl.



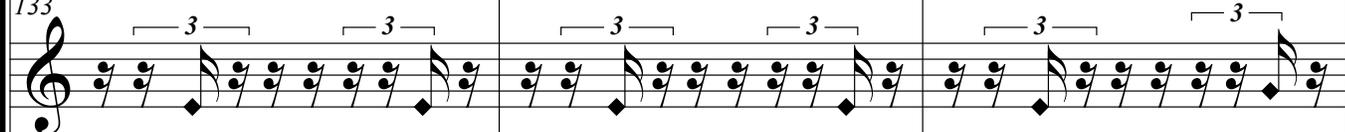
Flute staff with rests in all three measures.

Ob.



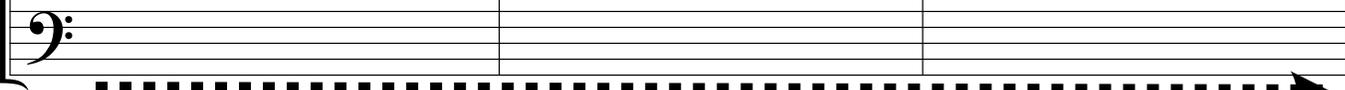
Oboe staff with triplet eighth notes in all three measures.

B \flat Cl.



Bass Clarinet staff with triplet eighth notes in all three measures.

Bsn.



Bassoon staff with rests in all three measures.

136

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

This system contains measures 136, 137, and 138. The Flute (Fl.) part consists of three measures of whole rests. The Oboe (Ob.) part features a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, with a sharp sign (#) appearing in measures 137 and 138. The B \flat Clarinet (B \flat Cl.) part also features eighth notes in triplets, with a sharp sign (#) appearing in measures 137 and 138. The Bassoon (Bsn.) part is empty. A dashed line with an arrow at the end indicates the continuation of the music.

139

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

This system contains measures 139, 140, and 141. The Flute (Fl.) part consists of three measures of whole rests. The Oboe (Ob.) part features a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, with a sharp sign (#) appearing in measure 139. The B \flat Clarinet (B \flat Cl.) part also features eighth notes in triplets, with a sharp sign (#) appearing in measure 139. The Bassoon (Bsn.) part is empty. A dashed line with an arrow at the end indicates the continuation of the music.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

142



Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

146

150

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Musical score for measures 150-153. The Flute (Fl.) and Bassoon (Bsn.) parts are silent, indicated by a horizontal bar on the staff. The Oboe (Ob.) part features a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The Clarinet in B-flat (B♭ Cl.) part is also silent.

154

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

13

Musical score for measures 154-157. The Flute (Fl.) part starts with a piano (*p*) dynamic and features ascending eighth-note triplets, transitioning to a forte (*f*) dynamic with ascending eighth-note quintuplets. The Oboe (Ob.) part features eighth-note triplets, also transitioning to a forte (*f*) dynamic. The Clarinet in B-flat (B♭ Cl.) part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and plays a melodic line that transitions to a forte (*f*) dynamic. The Bassoon (Bsn.) part starts with a piano (*p*) dynamic and features eighth-note triplets and quintuplets, transitioning to a forte (*f*) dynamic. A circled number 13 is positioned above the Flute staff in measure 157.

157

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Measures 157-159. Flute and Oboe parts feature triplets of eighth notes. Bass Clarinet has a melodic line with a slur. Bassoon has rests.



160

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Measures 160-162. Flute and Oboe parts continue with triplets. Bass Clarinet and Bassoon parts feature more complex triplet patterns, including sixteenth notes and a sharp sign.

163

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

165

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

26

168

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

This musical score block covers measures 168 to 170. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- Flute (Fl.):** Measures 168-170 consist of eighth-note triplets. Measure 168 has four triplets. Measure 169 has a quarter rest followed by three triplets. Measure 170 has three triplets.
- Oboe (Ob.):** Measures 168-170 consist of eighth-note triplets. Measure 168 has two triplets. Measure 169 has two triplets. Measure 170 has three triplets.
- Bass Clarinet (B \flat Cl.):** Measures 168-170 consist of eighth-note triplets. Measure 168 has two triplets. Measure 169 has two triplets. Measure 170 has three triplets.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 168-170 consist of eighth-note triplets. Measure 168 has two triplets. Measure 169 has two triplets. Measure 170 has three triplets.



170

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

This musical score block covers measures 170 to 172. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.).

- Flute (Fl.):** Measures 170-172 consist of eighth-note triplets. Measure 170 has three triplets. Measure 171 has four triplets. Measure 172 has three triplets.
- Oboe (Ob.):** Measures 170-172 consist of eighth-note triplets. Measure 170 has two triplets. Measure 171 has two triplets. Measure 172 has three triplets.
- Bass Clarinet (B \flat Cl.):** Measures 170-172 consist of eighth-note triplets. Measure 170 has four triplets. Measure 171 has two triplets. Measure 172 has three triplets.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 170-172 consist of eighth-note triplets. Measure 170 has two triplets. Measure 171 has two triplets. Measure 172 has three triplets.

172

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

174

Fl. 14

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

28

180

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in treble clef. It features three eighth notes in the first three measures, each with a slur above it. The notes are on the second line (F4), second space (G4), and third line (A4). The rest of the staff contains rests.

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.) in treble clef. It features six eighth notes in the first six measures, each with a slur above it. The notes are on the second line (F4), second space (G4), third line (A4), third space (B4), fourth line (C5), and fourth space (D5). The rest of the staff contains rests.

B \flat Cl.

Musical staff for B-flat Clarinet (B \flat Cl.) in treble clef. It features a melodic line of eighth notes in the first six measures, each with a slur above it. The notes are on the first space (F4), second line (G4), second space (A4), third line (B4), third space (C5), and fourth line (D5). The rest of the staff contains rests.

Bsn.

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It contains rests in all measures.

180

Musical staff for Bassoon (Bsn.) in bass clef. It features a dynamic marking of *180* (fortissimo) with a hairpin symbol above the staff, starting in the first measure and ending in the sixth measure.

V Pronuntiatio

♩ = 160 - 165

Voz Femenina

Voz Masculina

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for the vocalists, both in 7/8 time. The bottom three staves are for the woodwinds: Flute (treble clef), Oboe (treble clef), and Bassoon (bass clef), all in 7/8 time. The piece concludes in 4/4 time. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the vocalists have rests. Dynamics include *fff* for the woodwinds and *p* for the Oboe in the final measure.

①

VF

VM

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

[u<-->|]

mp

mf

15

VF

VM

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

ppp

22

VF

VM

22

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

29

VF

VM

29

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mf *pp*

mf *mp*

mf *ppp* *mf* *ppp*

36

2

Reverb

Sotto voce

VF *ppp* su su-rra Su-

VM *ppp* su - su-rra

36

Fl. *mp* *ppp*

Ob. *ppp* *p*

B \flat Cl. *ppp*

Bsn. *ppp*

43

VF su-rra si-bi-lan-te

VM

Fl. *ppp* *mp* *pp* *mp*

Ob. *mp* *ppp* *mp* *p*

B \flat Cl. *ppp* *p* *ppp* *p*

Bsn. *mp* *p* *mp* *pp*

47 *Sotto voce ppp* *p* 5

VF Su - su - rra si - bi - lan - te su si -

VM *Sotto voce ppp* Su - su - rra si - bi - lan - te

47 *ppp* *pp* *p*

Fl. *ppp* *pp* *p*

Ob. *ppp* *p*

B♭ Cl. *ppp*

Bsn. *ppp*

52 *p*

VF len - cio su se - se - o sies con ze - ta sies con ce siem - pre

VM *p* su si - len - cio su se - se - o

52 *p* *p* *p* *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p* *p*

Bsn. *p*

56

VF
sil - baen si - bi - lan - cia siem-pre so - pla sin zo-zo - bra sua-ve si-lue-ta so-no-ra sier - pe

VM

56

Fl.
(sil - baen si - bi - lan - cia siem-pre so - pla sin zo-zo - bra) (sier - pe

Ob.
(sil - baen si - bi - lan - cia siem-pre so - pla sin zo-zo - bra)

B \flat Cl.
(sil - baen si - bi - lan - cia siem-pre so - pla sin zo-zo - bra)

Bsn.

60

VF
son - saen su so-sie-go san - grees - pe - sa sir - veal - rie - go san - grees -

VM
san - grees - pe - sa

60

Fl.
son - saen su so-sie-go) (san-grees - pe - sa sir - veal - rie - go)

Ob.
(son-saen su so-sie-go) (san-grees - pe - sa sir - veal - rie - go)

B \flat Cl.
(son-saen su-so-sie-go) (san-grees - pe - sa sir - veal - rie - go)

Bsn.

64

VF
pe - sa

VM
san - gre

mp

si - bi lan - te si - bi - lan - te si - bi lan - te si - bi - lan - te si - bi

su - su - rra su - su - rra

mp

64

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

68

VF
lan - te si - bi - lan - te si - bi lan - te si - bi - lan - te si - bi

VM
su su - rra

pp

pp

68

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

tr

p *mf*

mf

p *mf*

75

VF

VM

si sa-nas-te

sua-ve si-lue-ta so-no-ra

sua-ve si-lue-ta so-no-

75

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

p

p

p

80

VF

VM

sua-ve si-lue-ta so-no-ra

ra sua-ve si-lue-ta so-no - ra

4

80

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

84

VF $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$

VM $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$

84

Fl. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$

Ob. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$

B \flat Cl. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$
mf

Bsn. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{4}{8}$

90

VF $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

VM $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

sier - pe son-saen

ra

90

Fl. Slap $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

Ob. Slap $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

B \flat Cl. Slap $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

Bsn. $\frac{13}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{4}$

96

VF su so - sie - go so - bre cons - ter - na - da

VM sier - pe siem - pre cons - ter - na - da

96

Fl. Improvisar en agrupaciones ternarias

Ob.

B \flat Cl. *mf*

Bsn.

100

VF

VM

100

Fl. Improvisar en agrupaciones ternarias

Ob. Improvisar en agrupaciones ternarias

B \flat Cl. Bisbigliando *p* *f*

Bsn. Bisbigliando *ppp* *p* *f*

104

VF

VM

104

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

106

VF

VM

106

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

p *f* *p* *f* *p* *f*

f *f* *p* *f*

p *f* *p*

p *f* *p*

109

VF

VM

109

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

112

VF

VM

112

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

115

VF

VM

Fl. *f* *f* *p* *f*

Ob. *f* *f* *p* *f*

B \flat Cl. *p* *f* *p* *f*

Bsn. *f* *f* *p* *f*

117

VF

VM

Fl. *mf*

Ob. *p* *f* *p* *mf*

B \flat Cl. *p* *f* *p* *mf*

Bsn. *p* *f* *p* *mf*

sua-ve

sua-ve

123

VF

VM

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

sua-ve sua-ve su-su-rro

sua-ve

129

VF

VM

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

sua - ve su - su - rro zum-ban - te

sua - ve su - su - rro

sua - ve su - su - rro zum -

ppp

134

VF

VM

ban-te

134

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mf *pp*

139

VF

VM

sua-ve su-su-rro zum-ban-te ses-ga-do sa

sua-ve su-su-rro zum

7

139

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

143

VF

VM

143

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

149

VF

VM

149

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

ppp *fff*

fff

fff

ppp *fff*