

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Música con orientación en Composición

Título

Obra Original para Ensamble Instrumental específico

Tema:

“Composición de una obra original

para ser ejecutada por el Ensamble de Música Contemporánea de la FDA”

2023

Fernanda Cretton
DNI 36.860.417
Leg. 71745/8
Tel: 297 4149938
E-mail: ferfervf@hotmail.com
Director: Marcelo Alejandro Rodríguez

Resumen:

El presente trabajo final de grado consiste en la composición, ensayo y posterior ejecución de una obra original para ensamble, elaborada para ser ejecutada por el “Ensamble de Música Contemporáneo de la FDA”, partiendo de la premisa de generar una pieza musical con distintas partes que mantengan un discurso musical y donde se evidencien recursos utilizados en la música contemporánea de los siglos XX y XXI.

Fundamentación:

Durante el siglo XX, más allá de haberse producido una ruptura con el sistema tonal, ocurre un suceso que tendrá gran repercusión en los posteriores repertorios musicales: la liberación de la forma musical. Esto genera una nueva perspectiva, la utilización espacial del tiempo musical, como explica Mariano Etkin:

En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad, la duración de la obra, concebida a priori como un espacio de tiempo a ser llenado. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori, o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas. Es como si la ideación inicial de la obra se diera como una simultaneidad y no como una narración en pasos sucesivos. (1983, p.2).

Junto con estos acontecimientos que permitieron trabajar con una mayor libertad, durante el siglo XX adquirió mayor autonomía un nuevo concepto: la textura. Anteriormente, *la organización concreta de la simultaneidad* (Fessel, 2017, p.44) ocupaba una dimensión secundaria, donde era el resultado de la organización espacial del material compositivo (que se ideaba en una primera instancia) y además quedaba relegada a un segundo momento de aplicación que ocurría recién durante la escritura.

La textura, entendida como una representación del *espacio inmanente de la música* (Fessel, 2019), se incorpora a la música del siglo XX en dos sentidos: como representación de una estratificación de la simultaneidad, por una parte, y como representación de una clase precisa de material musical por otra (Fessel, 2019, p.11). Es en base a esto que la textura pasa a considerarse como un material musical y deja de ser un elemento secundario.

Ejemplos de distintos usos texturales se pueden encontrar en obras como *The Unanswered Question* de Charles Ives, compuesta en 1906 y publicada en 1940. En ella, se pueden identificar configuraciones independientes entre sí, diferenciadas por la instrumentación y el tempo, lo que da como resultado una textura estratificada. Por otro lado, en las obras del compositor György Ligeti, el trabajo textural conduce a lo que él denomina *micropolifonía*, una textura integrada formada por múltiples líneas que suenan simultáneamente y con el

mismo nivel de importancia. La obra *Atmospherés*, compuesta en 1961, es un claro ejemplo de su trabajo con la micropolifonía.

En el repertorio del siglo XX, también se observan el uso de distintas técnicas alternativas de ejecución de los instrumentos, que permiten complejizar el aspecto tímbrico, otorgándole mayor jerarquía a dicho parámetro. Ejemplos de estas técnicas incluyen el *frullato* en los vientos y diferentes lugares de contacto con las cuerdas, como el *sul ponticello* y el *sul tasto*. Estos y otros recursos se están presentes en diversas composiciones del siglo XX y XXI. Por ejemplo, *Pierrot Lunaire* compuesta en 1912 por Arnold Schönberg utiliza el *frullato* en las flautas, y en *3 Pequeñas Piezas para violonchelo y piano* de Anton Webern, compuesta en 1914, el violonchelo aparece con *sul ponticello* y *sul tasto*.

Otro hecho que atañe a la música del siglo XX es el nuevo rol que se le adjudica a la percusión en los repertorios. Casella, en su libro *La técnica de la Orquesta Contemporánea*, describe la ampliación y evolución constante del uso de la misma (1948, p.117). Esto, junto con los elementos mencionados anteriormente, contribuye a ampliar las posibilidades tímbricas, tanto mediante la utilización de nuevos instrumentos que cobran cada vez más relevancia, como a través de las distintas combinaciones que se pueden lograr entre ellos. Vale la pena destacar que, aunque estos recursos se descubrieron en el romanticismo, se expandieron considerablemente durante el siglo XX (Mastropietro, 2014, p.24).

Durante el estadio embrionario de la presente obra, el *Ensamble de Música Contemporánea de la FDA* estaba compuesto por dos flautas, un oboe, un clarinete en Si bemol, un saxofón contralto, un saxofón barítono, un percusionista, un piano, una guitarra y dos violas. Debido a la heterogeneidad de la agrupación, se decidió añadir un violonchelo externo al conjunto para ampliar el registro musical y aumentar el orgánico. Tras realizar un relevo de las distintas posibilidades técnicas de los músicos, se planteó la premisa de componer una obra que pudiera ser ejecutada en un número coherente de ensayos, en donde se pusieran en práctica los recursos compositivos mencionados anteriormente; es por esta razón que desde un primer momento se pensó en aprovechar al máximo las posibilidades del ensamble y a la vez enriquecer la resultante sonora a través de diversos procesos, tanto texturales, mediante la superposición de diferentes configuraciones, como a través de la utilización de técnicas

alternativas de ejecución con las que los miembros del conjunto estuvieran familiarizados, siendo las utilizadas el *frullato* en los vientos y el *sul tasto* y *sul ponticello* en las violas, el violonchelo y la guitarra, además del *subtone* en el saxo barítono.

La obra se concibe con la impronta de generar un discurso musical a partir de materiales que son sencillamente abordables por su cualidad idiomática, donde se pueden vislumbrar diferentes *momentos*, a través de contrastes y yuxtaposiciones entre distintos planos.

En cuanto a la forma, la pieza musical consta de 8 partes en las que se busca generar distintas configuraciones texturales entre cada una, mediante la utilización de recursos como cambios de registro, relevos entre instrumentos, dinámicas versátiles y modificaciones en la densidad instrumental, además de técnicas alternativas de ejecución.

La primera parte comienza con un material musical que evoluciona tras su primera aparición y se desarrolla en triángulo y piano. Luego vuelve a aparecer con variaciones y una nueva instrumentación que amplía el registro al sumar nuevos instrumentos: guitarra, cuerdas, trompeta y saxos. Las cuerdas en pizzicato reemplazan los ataques de corta duración realizados previamente por el triángulo. A medida que avanza la obra, las configuraciones texturales se separan para conformar un material independiente, como en el caso de las flautas que en este primer momento ejecutan ataques de larga duración, estos ataques, a su vez, se convierten en el nuevo material reutilizado en la segunda sección, donde las flautas en el registro superior de la composición y en dinámica *pianissimo* forman parte de un nuevo estrato textural junto con las violas. A este se le yuxtapone un motivo melódico-rítmico en *mezzo forte* con trompetas y saxos derivados del material de las flautas, ejecutados en un registro medio-grave.

La tercera parte, con un tempo *più mosso*, plantea otra espacialidad musical con un nuevo material que utiliza inicialmente la misma instrumentación de la primera sección: piano y triángulo. Luego, en los ataques de breve duración, se suman trompetas, saxos y oboe.

En la cuarta parte, reaparece la configuración de la segunda sección, ejecutada ahora por todas las maderas y violas. Luego se agregan el violonchelo y el bombo, abriendo paso a un motivo melódico-rítmico en las flautas que continua en saxos y trompetas. Esta sección amplía su densidad instrumental y su dinámica en un rango que ahora va de *pianissimo* a *forte*. El motivo melódico-rítmico se repite con una instrumentación diferente y una mayor prominencia de la primera trompeta. Luego reaparece en simultáneo junto a una configuración de ataques breves ejecutados por oboe, clarinete, saxos y cuerdas frotadas en *pizzicato*.

La quinta parte, siguiendo con la idea inicial, explora nuevas configuraciones derivadas de los materiales anteriores. Se encuentran nuevas combinaciones tímbricas, como guitarra con viola uno y oboe, además de una combinación tímbrica, de breve duración, en dinámica *piano* llevada a cabo por las violas que realizan trémolos junto con flautas, clarinete, saxos y primera trompeta en *frullato*, para finalizar con piano y triángulo.

La sexta parte, con un tempo *meno mosso*, retoma la segunda sección, pero esta vez el motivo melódico-rítmico que estaba instrumentado en flauta dos, oboe, clarinete y saxos se presenta en clarinete, oboe y flauta uno. También vuelve a aparecer con ligeras variaciones el estrato textural de flautas presente en las partes dos y cuatro, al igual que las violas realizando trémolos. Esto se superpone al motivo melódico-rítmico de la sección dos, esta vez interpretado por la trompeta uno. Al final de esta sección, el recurso del *frullato* en flauta uno, clarinetes y saxos vuelve a aparecer, ampliando su registro en una octava superior.

La séptima parte, con menos densidad, retoma el material melódico-rítmico de la cuarta sección, que antes era interpretado por flautas, saxos y trompetas y ahora aparece solo en las trompetas. Se le suman flauta uno, oboe, saxo barítono, triángulo con tremolo y cuerdas frotadas. Finaliza con la guitarra realizando una variación del material melódico-rítmico anterior, junto con una configuración adicional compuesta por cuerdas ejecutando *sul tasto* junto al bombo con tremolo.

Por último, en la sección final de la obra se presentan simultáneamente los distintos materiales que formaron parte de la misma con diferentes instrumentaciones, registros y variaciones. El triángulo, que estuvo presente durante toda la pieza, actúa como eje articulador.

Conclusión:

En todo momento se tuvo en consideración que la idea inicial era lograr una obra que pueda ser ejecutada por un ensamble de músicos no profesionales, por lo que se procuró trabajar con materiales que pudiesen ser resueltos de manera efectiva, contribuyendo a que, a la hora del ensayo, no sea necesario realizar modificaciones. Al mismo tiempo se hizo énfasis en una escritura clara, tomando como criterio bibliografía específica y repertorios afines al periodo compositivo seleccionado; todo esto sin dejar de lado los ejes constitutivos de la obra: la coexistencia de configuraciones texturales y la utilización de recursos compositivos de la música de siglo XX y XXI.

Bibliografía consultada:

- ADLER, S. (1982), *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
- CASELLA, A. (1950), *La técnica de la orquesta contemporánea*. G. Ricordi & C. Milan.
- ETKIN, M. (1983). "Apariencia" y "Realidad" en la música del siglo XX. En S. Espinosa (coord.), *Nuevas poéticas sonoras* (p.73-81). Buenos Aires, Argentina: Ricordi. Disponible en: [apariencia-y-realidad-en-la-mc3basica-del-siglo-xx.pdf \(wordpress.com\)](#)
- FESSEL, P. (2019). La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas. *Revista Argentina de Musicología 20* (p.39-58). Disponible en: [La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas | Revista Argentina de Musicología \(aamusicologia.ar\)](#)
- GOULD, E. (2011), *Behind Bars*. Faber Music Ltd.
- LEVINE, C; MITROPOULOS-BOTT C. (2002) *The Techniques of Flute Playing*. Birenreiter Kassel.
- MASTROPIETRO, C. (2014). *Música y timbre: el estudio de la orquestación desde los fenómenos tímbricos*. Melos.
- SOLOMON, S. (2002), *How to write for percussion*. SZSolomon.
- STONE, K. (1980), *Music Notation in the Twentieth Century*. W. W Norton & Company.
- WEISS, M; NETTI, G. (2010), *The Techniques of Saxophone Playing*. Birenreiter Kassel.

Obras de referencia:

- ETKIN, M. (2005), *Cinco poemas de Samuel Beckett*.
- ETKIN, M. (2009), *Lamento por James Avery*.
- HOSOKAWA, T. (2006), *Lotus under the moonlight*.
- IVES, C. (1940), *The unanswered question*.
- LIGETI, G. (1961), *Atmospherés*.
- VIVIER C. (1980), *Lonely Child*.