

TRABAJO FINAL DE  
LICENCIATURA EN  
COMPOSICIÓN  
MUSICAL



# INTERRELACIONES

2019

VICTOR MANUEL ESTEBAN ZAMAR

DIRECTOR: PROF. JUAN CARLOS TOLOSA  
CO-DIRECTORA: DRA. MÓNICA GUDEMOS



facultad  
de artes



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

# ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Conceptos	5
2.1 Espacio Musical Interno	5
2.2 Evento Sonoro	5
2.3 Singularidad, Figura y Red	8
2.4 Configuraciones Texturales	10
2.5 Interactividad	12
3. Metodología Compositiva	14
3.1 Operatividades básicas del sistema	17
3.1.1 Recurrencia – Reconfiguración – Resignificación	17
3.2 Análisis de obras	18
3.3 Caracterizaciones Interparamétricas	26
4. Obras Finales	34
4.1 Obra para Ensemble: “Migrantes (2018)”	34
4.2 Obra para Instrumento Solista: “Ápice (2019)”	46
4.4 Obra para Orquesta: “Las abejas (2016-17)”	49
5. Consideraciones finales	51
6. Bibliografía	52

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por el apoyo incondicional de siempre.

A mis directores, Juan Carlos Tolosa y Mónica Gudemos por la predisposición y por transmitirme su pasión por la música.

A Sindi, por su amor y compañía.

A mis hermanos Agus y Jota.

A mis amigos y colegas.

A mis maestros, los de la Facultad y los de afuera de ella.

A los músicos que hicieron posible este trabajo: Esteban Escobar, Eleonora Cervi, Carolina Ferreyra, Santiago Huarte, Pablo Farías de la Torre, Ayelén Bustos y Enzo Duarte.

A la Universidad Pública y a la Facultad de Artes, por ser la segunda casa durante mi formación.

## 1. INTRODUCCIÓN

La música académica de los últimos veinte años, en gran parte, ha asimilado -en un estilo propio en cada caso- las distintas técnicas instrumentales desarrolladas a lo largo de la segunda mitad del S. XX<sup>1</sup>. El conocimiento cada vez más riguroso de estas técnicas (en su producción, su manipulación y su sonoridad) logró la aprehensión de las mismas como determinantes formales, relacionando de manera directa la instrumentación con la concepción compositiva. Dos claros ejemplos de dicha conciencia relacional son:

- Una multiplicidad característica: un instrumento puede generar “un material específico caracterizado por una textura compleja de múltiples planos, que se esfuerza por trascender los límites impuestos tradicionalmente” (Tolosa, 2018: 1).
- Mayores posibilidades tímbricas: el desarrollo de la técnica permite nuevas relaciones tímbricas entre familias instrumentales heterogéneas, admitiendo novedosas formas de interacción compositiva en este plano.

Ambos casos incidieron en el modo en que se empezó a concebir la composición, sobre todo en la música para ensamble, permitiendo desprender múltiples estratos, figuras y estructuras que comprenden las numerosas dimensiones del espacio musical, promoviendo un contrapunto por partes por medio de una interacción generalizada, dejando las definiciones sobre textura relegadas en nuestra época.

El trabajo tiene entonces como propósito desarrollar técnicas y herramientas que permitan capitalizar la concepción compositiva desde la instrumentación como: una interacción generalizada en un septeto heterogéneo (flauta, fagot, bombardino, viola, violonchelo, piano

---

<sup>1</sup> Desde obras para instrumento solista en donde se exploran nuevas posibilidades idiomáticas, como lo son las *Sequenzas* de Berio, hasta la “música concreta” instrumental de Lachenmann.

y percusión), la heterogeneidad en un instrumento determinado (bombardino) y, por último, la homogeneización -la “masificación”- de la heterogeneidad en la orquesta sinfónica. Los distintos puntos focales del entramado, el ritmo a distintos niveles temporales, la creación de figuras tímbricas, la emersión de singularidades, la coalescencia y la disociación, y un contrapunto por partes o estructuras son propios de este paradigma y, en conjunto, dichas potencialidades serán utilizadas para plasmarlas en una estética propia en las obras del trabajo final. Para ello, el escrito se divide en tres partes:

En la primera sección se define el Espacio Musical Interno y los conceptos que este alberga: Evento Sonoro, Singularidad, Figura y Red, Rasgos Texturales e Interactividad. Los mismos contextualizan el área de indagación de este trabajo.

La segunda parte consiste en la metodología de trabajo: la reciprocidad en el trabajo con las/os instrumentistas, las operatividades básicas del sistema y la abstracción de los conceptos en los procesos compositivos. Para ello realizaré un análisis técnico de tres fragmentos de las siguientes obras: “Voices from the killing jar” (2010-12) de Kate Soper, “Gougalon” (2009-11) de Unsuk Chin y “El ojo de la cerradura” (2017) de mi autoría. Dichos análisis se centrarán en las características de la interacción instrumental, teniendo en cuenta sus potencialidades de multiplicidad y de conexión parametral reticular. En base a ello se establecerán categorías que comprendan dos o más parámetros que posibiliten un acercamiento a la complejidad textural de nuestra época, propiciando un análisis más cercano tanto a mi proceso compositivo como a los ejemplos demostrados.

La tercera y última parte recorre el camino de exploración, proceso creativo y definición estética por medio del desarrollo de las operatividades compositivas. La morfología a nivel micro y macro temporal, las articulaciones, la forma “orbital” y los resultados de la interacción general, comprendidos en el análisis de las obras finales.

## 2. CONCEPTOS

### 2.1 Espacio Musical Interno

El espacio musical ha sido instrumento de múltiples estudios y teorías, adquiriendo diversas acepciones<sup>2</sup>. Este trabajo, sin embargo, sólo necesita ahondar en un determinado concepto de espacio para así poder profundizar en el foco de la investigación: la concepción compositiva que emerge a partir de las recientes técnicas instrumentales. Para ello me remitiré a las conceptualizaciones que realiza Parret, quien distingue tres niveles de espacialización en música: el acústico, el fenomenológico y el estructural (Parret, 1986:27). El primero se refiere a las propiedades acústicas del sonido, el segundo a la percepción musical por parte del oyente y el tercero a la forma en que concibe el espacio el compositor o analista. Al mismo tiempo, el autor divide la espacialidad en interna y externa. La primera ocurre en el plano mental -el espacio musical como metáfora- y la segunda en el plano físico, en la utilización del lugar. Aquí nos ocuparemos del *espacio musical interno*, permitiendo los tres niveles propuestos en diferentes etapas de la composición, pero haciendo hincapié en el estructural. Es decir, la conceptualización del espacio sonoro mental por parte del compositor.

### 2.2 Evento Sonoro

La porción temporo-espacial que, mediante la recopilación de datos en una “percepción global estadística” (Roads, 2001:21), nos permite analizar cantidades y cualidades del material utilizado (timbre, articulaciones y operatividades), la denominaremos *evento sonoro*.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en su escrito titulado Phenomenology, Spatial Music and the Composer: prelude to a Phenomenology of Space in Electroacoustic Music (2011), Frederico Macedo propone una tipología de clasificación de diferentes usos del concepto de espacio en música: *el espacio musical como lugar de performance, el espacio musical como metáfora, música espacial como espacialización del sonido y el espacio musical como paisaje sonoro*.



### **Parámetros que actúan en el Macro-Evento**

a) Densidad de ataques: Se refiere a la cantidad y velocidad de ataques que posee el evento sonoro en un determinado tiempo.

b) Dinámicas transicionales: Se refiere a las diferentes graduaciones posibles en la intensidad. Un crescendo podrá generar un saliente en la textura, así como, de modo inverso, un decrescendo podrá disipar la singularidad del material e integrarlo de nuevo en el entramado.

c) Aceleraciones o desaceleraciones rítmicas: Graduales o no, permiten las reconfiguraciones del material para que converjan o se disocien los distintos planos. Además, permite resignificar a nivel macro-formal un material determinado que se disocie (en un nivel micro no podría tener la solidez para dar un sentido distinto a la reconfiguración).

d) Articulación: la textura por planos permite a los elementos interactuar en distintos puntos con distintos planos y así lograr la concepción de red, que en el tiempo dan lugar a un evento sonoro determinado. Para ello son fundamentales los puntos de sincronía de los distintos planos y las figuras que se conforman al articularlos en el tiempo, por registro, ligaduras, iteraciones, formas de ataque, homogeneidad tímbrica, combinaciones instrumentales determinadas, entre otras.

e) Transformaciones Tímbricas: veremos en detalle este caso luego, por ahora solo nombraré diferentes posibilidades en el tiempo: “modulación, yuxtaposición, discontinuidad, derivación, entre otros modelos” (Mastropietro, 2014:29).

### **Parámetros que actúan en el Micro-Evento**

a) Acumulación: Es uno de los principales determinantes de la densidad textural vertical. La mayor simultaneidad sonora provocará un acercamiento en el espacio más allá de la intensidad.

- b) Timbre: Se refiere a la percepción psicoacústica del espectro sonoro en las “combinaciones instrumentales o los transitorios de ataque” (Mastropietro, 2014:29). La heterogeneidad del espectro generará una menor incertidumbre sobre los componentes que actúan en simultáneo. En este caso, los elementos constituyentes podrán divergir o disociarse con mayor facilidad, caso contrario, cuando el timbre es homogéneo, los instrumentos tenderán a converger.
- c) Intensidad: Neta o con pequeñas variaciones en un gesto breve.

La conjunción de los parámetros genera la identidad de un espacio multidimensional, determinado por la elección de los materiales; su timbre, articulaciones y operatividades. Esto recae de manera directa en la complejidad textural, lo que lleva a las preguntas: ¿es la textura determinante del espacio o, viceversa, el espacio un determinante de la conformación textural?, ¿qué papel cumplen los elementos, tanto espacialmente como texturalmente?, ¿son éstos elementos y sus interrelaciones los determinantes de ambas? Lo conveniente es definir entonces, primordialmente, los elementos constitutivos del espacio y la textura: singularidad, figura y red.

### **2.3 Singularidad, Figura y Red**

El enfoque morfológico puede enfatizar tres conceptos que son esenciales dentro de las obras: singularidad, figura y red. Con respecto a la primera, la lectura que hace Thom sobre Vaggione es clara: "La primera obligación de cualquier interpretación morfológica consiste en determinar las discontinuidades de una morfología y las partes estables de estas discontinuidades. En esta interpretación aparece la idea de singularidad, de la cual, en realidad, la discontinuidad es un caso particular" (Thom, 1983: 91). Lo que es interesante

sobre el concepto de morfología en música es la manera en que esta conecta conceptos tradicionales de material y forma. La idea de singularidades morfológicas deja en claro esta conexión: cuestiona tanto la neutralidad del material como la universalidad de las formas.

Por singularidad morfológica queremos decir que, mientras el material se reconfigura en el tiempo, en un momento u otro se producen características "sobresalientes" en contraste con el entramado de un determinado evento sonoro. Por ejemplo, una mayor actividad de algún parámetro puede provocar un "saliente" de la red a nivel tímbrico, espacial o rítmico, proponiendo nuevas vetas o líneas discursivas.

Tal y como dice Vaggione: "Los 'salientes' son cualidades (formas) locales que surgen dentro de la tensión del presente compuesto y que permiten realizar un análisis morfológico detallado, teniéndolos sobrepuestos como morfofóricos, al crear clases que adoptan y propagan su especificidad: es decir, detalles morfológicos, que se pueden resaltar y proyectar, de aquí para allá en otras regiones, en la interacción de los vectores de la obra" (Vaggione, 2003a: 107).

Las singularidades se consideran ensambladas, prolongadas, organizadas y/o enmarcadas por o dentro de algo. Para que estas sobresalgan, deben insertarse en un contexto que, sin ser neutro, no sea solo la suma de singularidades, pero que también incluya elementos menos prominentes. Este caso se puede dar, por ejemplo, por la repetición sin una reconfiguración notable de uno o varios planos, donde el material no tensiona el entramado dejando a este sin estímulos, permitiendo que, en otro plano, la singularidad surja a la superficie; entonces la red quedará también expuesta.

La singularidad puede emerger por alguna especificidad o bien aparecer mediante una ruptura del discurso sonoro. El "marco" en el que las singularidades surgen es llamado por Vaggione figura y lo utilizaré como tal. Éste se entiende en su sentido musical aceptado

tradicionalmente: un grupo de varias notas/ruidos (con sus tonos, ritmos, timbres, dinámicas y modos de interpretación combinados) que forman una entidad. En cada obra la figura, con su peso gestual, juega un papel fundamental en la coyuntura de los parámetros y en la formación de puntos de articulación formales. Por medio de la instrumentación, las figuras son reorganizadas y reconfiguradas en la obra, amplificando y/o proyectando sus salientes morfológicos a otras regiones, pudiendo generar pliegues formales; entendiendo la figura como la sumatoria de elementos que pueden disociarse.

El concepto de figura, además, puede aplicarse a cualquier escala temporal. Las transformaciones morfológicas que se ponen en práctica, "generalizan un trabajo 'de figuras' que puede proyectarse en las escalas temporales más diversas" (Vaggione, 1998c).

Por último, las distintas figuras que se crean por la interacción parametral en la interrelación instrumental, con sus singularidades inherentes y sus articulaciones con un grado mayor o menor de cohesión, crean la red. El concepto reticular es aplicado en la resultante textural de un evento sonoro que posee, por medio de las múltiples figuras, distintas configuraciones texturales. Esto queda expuesto en el artículo "Hacia una caracterización formal del concepto textura", del musicólogo argentino Pablo Fessel, en donde analiza la música en función de configuraciones texturales, y no en base a categorías que podrían ser insuficientes para un análisis pertinente a este trabajo.

## **2.4 Configuraciones Texturales**

"Las configuraciones texturales (CTs) son caracterizables en términos de un conjunto no-ordenado de *rasgos texturales*, con especificación binaria. Con este conjunto de rasgos, así caracterizados, y la posibilidad de operar recursivamente, la gramática debería poder

representar todas las distinciones texturales posibles. Ya no se aspira a crear una taxonomía textural, sino a elaborar un modelo formal de aquellos rasgos que determinan las representaciones derivadas de este componente de la gramática musical” (Fessel, 2005).

### Rasgos Texturales

1. [ $\pm$  planos]: Indica la existencia o no de planos autónomos. Cabe destacar que si el rasgo es positivo, no se especifica la cantidad de planos, nuestra percepción sólo permite reconocer un limitado número de planos autónomos.
2. [ $\pm$  homogeneidad]: Indica la homogeneidad o no de dichos planos. La homogeneidad dependerá del registro, intensidad, campo armónico o –principalmente- del timbre, condicionando la percepción para reconocer dos o más planos aunque sean isocrónicos. La relación es + planos/- homogeneidad y -planos/+ homogeneidad.
3. [ $\pm$  linealidad]: Indica la constitución o no de planos como voces, esto es: planos autónomos definidos a partir de condiciones específicas de restricción a la simultaneidad de sonidos. Esta caracterización establece las condiciones necesarias, no así suficientes: éstas últimas tienen que ver con el registro, timbre, dinámica, divergencia melódica, lógica motivica, etc.
4. [ $\pm$  coincidencia acentual]: Indica la coincidencia o no acentual o de estructuras métricas de los planos.
5. [ $\pm$  divergencia de ataques]: Indica la divergencia o la ausencia de la misma entre los puntos de ataque de los sonidos dentro, o entre, cada uno de los planos, en el dominio del tactus.

Los rasgos texturales contribuyen al análisis del complejo textural, designando valores – positivos o negativos, complementando –y verificando en el caso de la divergencia de

ataques- lo mencionado sobre las cualidades en el evento sonoro y en la simultaneidad. Así, podemos generar puntos de contacto tales como:

- + linealidad → + gradualidad dinámica y/o rítmica, transformación tímbrica por modulación (como veremos en la V pieza de la obra para ensamble, entre el bombardino y la viola).
- + planos → + acumulación (si bien pueden no ser simultáneos, la acumulación de planos generará una densidad textural vertical, tal como se verá en las piezas I y VI de la obra para ensamble y, sobre todo, en la obra orquestal).
- - homogeneidad → +timbre (como dice Fessel, lo primordial en la determinación de homogeneidad es el timbre. En la simultaneidad o en el evento sonoro, la combinación instrumental definirá este rasgo textural).

Otras posibilidades serán descritas en mayor profundidad en el análisis final de las obras. Sólo basta con saber que la definición de dichos rasgos en el tiempo (micro o macro), permiten ahondar en los procedimientos articulatorios de la obra, es decir; en la interactividad instrumental.

## **2.5 Interacción**

Se refiere a la interrelación de los rasgos texturales en el tiempo, es decir; a las formas en que las operatividades del sistema inciden sobre sus elementos constituyentes. El compositor, con su accionar, “está modificando el valor de las variables que intervienen en un determinado fenómeno y puede ver como el programa se ajusta a los valores asignados, visualizando el resultado mediante la ejecución del proceso”. (Meritxell, 2013).

La estabilidad de un evento sonoro permite retener en la memoria los patrones en los que se configura el mismo; tener una base de datos para definir rasgos texturales, timbres, ritmos, y

posibles salientes a nivel global. En este estudio nos enfocamos en las interrelaciones instrumentales que van configurando el entramado textural. Estas interrelaciones son producto de una interacción generalizada entre los elementos musicales. Por ejemplo, las singularidades pueden transformarse en vetas por medio de cambios de foco o de reconfiguraciones de sus rasgos. Estas nuevas vetas nos permiten cambiar las líneas discursivas a nivel multiescalar (distintas líneas que pueden disparar el discurso a distintos puntos parametrales) permitiendo la no linealidad formal y, a la vez, conservando una línea horizontal reflejada en la herencia del material genético. La posible reconfiguración en distintas escalas parametrales deja a la estructura musical permeable, pudiendo rondar por ella, elaborando, en algunas ocasiones, de manera “orbital” la forma (por ejemplo en la V pieza para ensamble, donde cada instrumento posee su línea y al reconfigurarse se hace foco en distintos fragmentos del entramado).

La resignificación, por otro lado, es un probable desencadenamiento de la reconfiguración: una o varias líneas (vetas) discursivas pueden adquirir un significado aparte y desarrollarse bajo los mismos –o no- principios elaborativos, proponiendo nuevas significancias que tensionan el contexto inicial.

Sobre el tema Vaggione dice: "el surgimiento de un enfoque que gira en torno a la idea de interacción generalizada (interna a la obra musical) al mismo tiempo nos permite considerar la existencia de muchos caminos posibles entre las dimensiones temporales previamente sin relación y la naturaleza de las no linealidades que surgen de su interacción. El problema para un compositor interesado en la extensión de una cierta sintaxis para todas las dimensiones temporales disponibles está relacionado con encontrar la manera de articular una situación de tal complejidad". (Vaggione, 1995: 100).

Todas las operatividades pueden ocurrir tanto en el nivel micro (local) como macro (global) formal, en la unidad mínima o primaria (elementos) o en el evento sonoro; sucediendo en distintos momentos o de manera simultánea. Tal es el caso de la interacción de los rasgos texturales en conjunto con las transformaciones temporo-espaciales.

### **3. METODOLOGÍA COMPOSITIVA**

La concepción compositiva parte de la necesidad de comprender mejor las texturas que forman las nuevas posibilidades instrumentales teniendo en cuenta: sus interrelaciones en un ensamble heterogéneo, la multiplicidad de un solo instrumento y la “masificación” de la heterogeneidad en la orquesta. Para ello el proceso del trabajo se divide en dos partes:

- 1) En primera instancia la indagación de ejemplos concretos que den cuenta del menester categórico –respecto a la textura-, encarando de qué modo puede una clasificación comprender mejor la música para ensamble de nuestro tiempo. A partir de allí se recopiló material teórico que abordara el tema para tratar de forma más precisa la investigación.
- 2) En segunda instancia la búsqueda de instrumentistas para grabar las distintas posibilidades que el instrumento de cada uno ofrecía. Para ello, escribí anticipadamente posibles resultados basados en la experiencia de la escucha de distintas obras. Este proceso de interrelación, mostrado en la siguiente tabla, es parte de mi estilo compositivo; el trabajo en conjunto y los resultados obtenidos casi siempre generan el material -a veces accidental<sup>3</sup>- a trabajar. Éstos, son puestos en un

---

<sup>3</sup> Sobre el material accidental resalto las palabras de Francis Bacon: “La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se

programa de edición de audio para empezar a combinarlos, ver qué posibilidades de interacción ofrecen los mismos y qué líneas discursivas proponen, teniendo en cuenta el marco teórico utilizado.

<b>Instrumentista</b>	<b>Materiales observados en el encuentro</b>
Eleonora Cervi - Flauta	Diversas formas de manipulación de: el jet, los trémolos, algunos multifónicos, y las posibilidades con las llaves de trino. Una hoja escrita y una improvisación.
Pablo Farías de la Torre - Fagot	Slaps, algunos multifónicos, overblow, bisbigliandos, y el instrumento como percusión (percutido en distintas partes) lo que generó la idea de la primera pieza, aunque luego no fue implementado. Improvisación e intercambio de ideas.
Esteban Escobar – Bombardino	Basé el encuentro en videos realizados por Juan I. Fernández. Más allá, encontramos una forma de manipular los Split Tones (a desarrollar ya que requiere un nuevo estudio), un registro más grave (desde el Sib fundamental hasta el Fa una cuarta descendente). Además trabajamos profundamente en el uso de pistones (sonido ahogado, distintos glissandi, sin una bomba) donde el encuentro era fundamental para elegir las mejores opciones en cada caso. La improvisación (añadiendo la voz) quedó plasmada al final en la obra solista.

---

parece siempre a algo” (1971, entrevista realizada por Marguerite Duras). En este sentido, el material accidental será un gran impulso a la intuición para lograr gestos inconscientes.

<p>Carolina Ferreyra – Viola</p>	<p>Vibrato amplio sobre un nodo pasando el arco en distintas posiciones (extremo ponticello a extremo tasto), lo que generó la idea de la segunda pieza de ensamble. Multifónicos que la misma instrumentista me mostró. Presiones de arco en distintos registros y combinados con glissandos, uso del legno. Una hoja escrita y una improvisación.</p>
<p>Ayelén Bustos – Violonchelo</p>	<p>El encuentro sucedió luego ya que no contaba con instrumentista a la hora de componer. Sin embargo, las técnicas son obtenidas de la lectura de obras de diversos compositores como K. Saariaho o F. Romitelli, entre otras/os.</p>
<p>Santiago Huarte – Piano</p>	<p>El encuentro fue sólo para cerciorar que lo escrito estuviera dentro de sus posibilidades. La información sobre el piano fue adquirida en un encuentro con Emilio Chavesta (Suono Mobile) con anterioridad y en “El otro piano” de Ana Foutel.</p>
<p>Enzo Duarte – Percusión</p>	<p>La experimentación fue propia, con instrumentos en mi domicilio. Trabajo tanto a nivel rítmico como tímbrico. Algunos modos de ejecución fueron aconsejados por el instrumentista.</p>

El proceso de interrelación no es exclusivo del intercambio con el músico, sino también de las etapas de cada obra. Componiendo desde 2016 a 2019, está claro que las obras van a guardar ciertas diferencias madurativas. Sin embargo, la línea en común -que es el foco de este trabajo- permite que se refleje un estado procesual entre las obras.

### **3.1 Operatividades básicas del sistema**

Las operatividades del sistema ya las presentamos como operatividades de interacción. En esta instancia ampliaremos sus conceptos. Éstas se reducen a tres operaciones centrales: la recurrencia, la reconfiguración y la resignificación.

#### **3.1.1 Recurrencia**

La aparición de manera iterativa del material musical, ya sea en forma literal o fragmentada, permite dos instancias que, dependiendo el contexto y su configuración textural, pueden diferir: la primera es la recurrencia que debilita el material, lo sumerge en el espacio, permitiendo a las singularidades presentes emerger en otros planos. Para ello, el material no debe contener una fuerte pregnancia mnemotécnica. La segunda forma de recurrir nos lleva a la formación de puntos o nodos referenciales en el tiempo; en este caso la repetición de figuras con fuerte grado de mnemotecnia acústica permite establecer pilares formales en el transcurso del discurso musical. Ambos casos serán observados en la VI pieza de la obra para ensamble, donde la dimensión temporal, la configuración textural y la relación instrumental serán imprescindibles para hacer dicha distinción en la forma de recurrir.

#### **Reconfiguración**

La ornamentación ya no se concibe como tal, como parte de una repetición variada, sino como un cambio en la configuración de los rasgos texturales. Es decir que, cualquier cambio parametral, sea rítmico, tímbrico o espacial (registro o intensidad), influirá directamente en el complejo textural de un determinado evento sonoro. La red puede reorganizarse para lograr una nueva perspectiva del entramado, destacando una singularidad o un parámetro en particular. Reconfigurar supone nuevas vetas en la estructura que continúan con la cohesión principal del material debido a la “herencia” de información del mismo.

## **Resignificación**

La resignificación permite disociar un elemento o estructura cambiando su comportamiento cohesivo con el resto del entramado, ponderando su independencia y su potencialidad, a tal punto que abre una nueva puerta de sentido en el sistema en cuestión. Es decir, la veta pone en jaque al sistema; lo tensiona a la vez que le permite nuevas puertas de expansión. Cuando una singularidad diverge y empieza a generar su propia línea discursiva fuera del contexto, decimos que hay un pliegue formal.

### **3.3 Análisis de obras**

La teoría queda aislada si no es trasladada y aplicada de inmediato en un análisis musical que dé cuenta de ésta. Tiene que ser un respaldo no sólo escrito sino, también -y sobre todo- de la escucha.

#### **a) Kate Soper (1981) – Voices from the Killing Jar (2010-2012)**

La compositora y cantante norteamericana, intérprete del Wet Ink Ensemble<sup>4</sup>, comienza la obra con una configuración textural compleja pero identitaria (*fig. 2*), la cual utilizará para desarrollar su primer movimiento. A simple vista se trata de tres estratos bien definidos: la voz con la mano derecha del piano -el cual prepara para que suenen multifónicos-, el piccolo con sonidos de aire y armónicos con la mano derecha del piano –también preparado para que suene como un woodblock-, y los pizz. y glissandi del violín junto con los bend y pizz. del clarinete. A su vez, cada estrato podría separarse tímbricamente en dos líneas. Sin embargo, en la escucha destacamos, por obvias razones, sólo la voz (y el piano en isorritmo), quedando

---

<sup>4</sup> Destaco esto ya que conoce profundamente las capacidades de los instrumentistas y cómo funcionan en conjunto, no sólo como compositora sino también, y sobre todo, como intérprete.



En letra A del movimiento en cuestión (*fig. 3*), empezamos a observar las recurrencias tanto de los elementos como del mismo evento sonoro delimitado por la percusión del triángulo, y las reconfiguraciones de los mismos. Cada instrumento presenta micro-variaciones en sus técnicas y comienzan a interactuar en distintos planos, cambiando así los rasgos texturales que reconfiguran la red. El entramado textural se vuelve más complejo, priorizando la heterogeneidad en la interacción.

*Fig. 3*

2

The musical score for Figure 3 consists of six staves. The top staff is for Voice, with lyrics 'ti-ny and hard as' and dynamics *p* and *mf*. The second staff is for Piccolo, with dynamics *pp*, *p*, *pp*, and *f*, and includes a [ch/k] marking. The third staff is for Clarinet, with dynamics *mp*, *ppp*, *pp*, and *f*, and includes markings for 'bend' and 'pizz.'. The fourth staff is for Percussion, with dynamics *p*, *pp*, *mp*, and *pp*. The fifth staff is for Piano, with dynamics *p* and *f*, and includes markings for '5', '6', and '3'. The bottom staff is for Violin, with dynamics *pp* and *fp*, and includes markings for 'pizz. gliss.', 'arco/sul tasto', 'II 5', 'molto sul tasto', and 'ord. wide, slow vib.'.

En este mismo pasaje, el clarinete se relaciona primero con la voz que, interactuando en distintas ocasiones con distinta instrumentación, va siendo singularidad que converge y diverge del entramado. En el segundo tiempo de A, el clarinete interactúa en otro plano: la intensidad (*ppp*) deja al instrumento como una “sombra” de tonicidad sobre el ataque en las teclas muteadas del piano; recordemos que éstas no sonarán agudas y la interacción entonces

crea una combinación tímbrica en donde el isorritmo y el espacio (ppp contra p) juegan un papel fundamental.

Por otra parte tenemos la interacción en el plano horizontal, en la creación de figuras. La escala ascendente del clarinete (junto con la interacción del piano) finaliza o tiene su caudal en el re del violín, ejecutado en ricochet, formando pequeñas figuras. En c. 9-10 se hace visible otra figura: el sib del multifónico del clarinete (en unísono con la voz), realiza una modulación tímbrica con el sib del violín tocado con un vibrato ancho y lento, reconociendo y ampliando el batimento del multifónico.

Kate Soper traza tres planos con múltiples variantes en su interior. La negatividad o positividad de divergencia de ataques (y por el otro lado de coincidencia acentual) le permite realizar diversas combinaciones instrumentales y una multiplicidad de planos, haciendo foco en el timbre y el espacio para crear una configuración textural compleja.

**b) Unsuk Chin (1961) – Gougalon, Scenes from a Street Theatre (2009-2011)**

En la cifra 62 del tercer movimiento (*fig. 4*), la compositora surcoreana propone un evento sonoro donde pondera una singularidad de la pieza: el perfil ascendente de una escala pequeña o un glissando. Ésta adquiere fuerza en el transcurso del movimiento y en esta sección se torna un pliegue morfológico al propagar su especificidad, expandiendo su estado latente a una texturización global.

Dicho gesto ascendente se encuentra en diversos instrumentos y la especificidad es propagada en conjunción a las combinaciones instrumentales. Por ejemplo, podemos relacionar a los vientos con las cuerdas debido a que estas están escritas en armónicos, lo que les otorga una sonoridad más “eólica” al filtrar su espectro, además de compartir el registro. Asimismo, la flauta condensa el gesto -la singularidad- por medio del *overblow* o “sobresoplado”, técnica

que permite un barrido de armónicos en el instrumento por medio de la variación en la presión en la columna de aire.

La divergencia de ataques es el principal componente que permite una globalización de la singularidad, generando una red de la misma, diferenciada principalmente en el timbre de los diversos instrumentos (piano, vibráfono, cuerdas, y maderas) más allá del grado de homogeneidad que posean<sup>5</sup>. La coincidencia acentual establece, en este caso, nodos formales en el evento sonoro. El pico más alto del overblow junto con el oboe y el clarinete crean estos puntos referenciales dentro de la textura globalizada, donde el piano (registro grave) más el contrabajo continúan con la idea inicial de la pieza en un plano y el trombón comienza a emerger en otro plano. La interacción generalizada de la singularidad no produce una mayor cantidad de planos, sino varios recortes y facciones de un mismo plano.

---

<sup>5</sup> A modo de *Klangfarbemelodie*; pero en vez de hacer los cambios tímbricos en una melodía, la compositora los realiza en una figura, permitiendo la simultaneidad de ésta, generando la red.

Fig. 4

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Trp. (muta in Trp. C)  
Tromb. (nolco vib.)  
Vib.  
Mallet Perc.  
Pn.  
Bass  
Vn.  
Vla.  
V.C.  
D.B. (col leg. batt ord. f)

mit Triangel  
secco  
gliss  
ped  
cra sempre  
sc

klingen lassen. muta in Timp.

gliss auf den Saiten mit Handkloette  
Die notierte Tonhöhe ist ungefähr.

ova  
gliss  
Timp

**c) Manuel Esteban (1991) – El ojo de la cerradura (2017)**

En la fig. 5<sup>6</sup> -fragmento del tercer movimiento de una obra de mi autoría- los desfasajes a nivel rítmico, las combinaciones tímbricas ( $\pm$ homogeneidad), el uso de hemiolas (+divergencia de ataques) y los puntos de sincronía (+coincidencia acentual) que funcionan como pilares estructurantes, hacen parte del juego de interacciones en esta ocasión. El ritmo es tratado en correspondencia con el timbre, tomando como referencia las categorizaciones que realiza Grisey<sup>7</sup>, permitiendo interrelacionar estos elementos para utilizarlos a nivel textural-formal.

Podemos presenciar el uso de hemiolas en el piano, instrumentado junto a las cuerdas; el registro medio-agudo con el violín y el grave complementado con pizz. en el contrabajo. La misma permitirá luego el desfasaje rítmico/tímbrico y puntos de sincronía en función de articulaciones formales coherentes; tal es el caso del compás 3, donde el pizz. Bartók del contrabajo más el piano en staccatissimo forman una estructura tímbrica/rítmica que será fundamental para el transcurrir de la pieza. Utilizo como referencia el grupo dinámico-discontinuo –clasificación que detallaremos luego- del compositor Grisey: sonidos inarmónicos en conjunto con aceleración/desaceleración por elisión. Por otro lado, tenemos otro plano en las maderas que también presenta una hemiola, permitiendo fusionar el color tímbrico; tanto por el ritmo como por el registro. Este plano varía en su interior y, a su vez, interactúa en la textura por medio de las coincidencias acentuales con los demás instrumentos; por ejemplo, en levare de c. 2 el clarinete con la nota más aguda posible, un armónico artificial en violín y el piano. Todas estas figuras serán puestas en acción a través

---

<sup>6</sup> Los gráficos de colores fueron puestos por Eduardo Spinelli (director y clarinetista del ensamble Suono Mobile argentina) para su estudio, y dejan en claro las combinaciones instrumentales y las interacciones que generan la configuración textural.

<sup>7</sup> En “Tempus ex Machina”, artículo publicado en Entretemps Nro. 8. Septiembre de 1989.

de un principio de variación tanto rítmico como tímbrico, por medio de la reconfiguración de algún rasgo textural. Además, cabe destacar la armonía por segundas, supeditada a la intención tímbrica de fundir los colores instrumentales.

Dentro de la interacción de todos los parámetros de la pieza, el timbre es el que posee mayor peso compositivo e indefectiblemente va a tener una consecuencia a nivel textural. A partir de los distintos elementos tímbricos, compuestos por simultaneidad, se produce la estratificación de planos. Éstos tienen cierta interdependencia que permite replantear sus modos o conductas entre sí, como muestra el ejemplo anterior, por medio de puntos de sincronía y de fusiones tímbricas, logrando que cada sonido independiente (pizz. Bartók) esté en un plano propio, relacionándose por medio del timbre con otros (staccatissimo del piano o golpe en la caja del contrabajo), pudiendo generar distintas figuras en los desfases rítmicos.

Fig. 5

The image displays a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Contrabass (Cb.), Cymbal (Caja), and Piano (Pno.). The score is annotated with various dynamic markings and performance instructions. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the staves, indicating synchronization points. The markings include *mp*, *p*, *mf*, *f*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are also present. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents, marked with *f* and *mp*. The overall texture is dense and layered, reflecting the 'stratification of planes' mentioned in the text.

### **3.3 Caracterizaciones Interparamétricas**

Sostengo -y este trabajo intenta visibilizar- que las categorizaciones de un parámetro muchas veces no dan cuenta de la realidad de la música que analizamos. Esto se debe a, principalmente, una concepción novedosa de los modos de producción del sonido y sus formas de interacción. Si bien los rasgos texturales permiten observar las configuraciones del entramado, sin caer en categorías determinantes, el fino trabajo en las interactividades instrumentales necesita relacionar además los distintos parámetros: timbre, ritmo y espacio. Para ello, es necesario establecer puntos de contacto que se correlacionen con la escritura instrumental contemporánea; caracterizaciones interparamétricas que expongan desde otra perspectiva -más abarcadora- lo que sucede en el entramado textural.

#### **a) Relación Timbre/Ritmo**

Como antecedentes podemos mencionar la clasificación de Grisey. En el análisis de su obra “Tempus ex machina”, busca una analogía entre los timbres y los ritmos, relacionándolos y ordenándolos de acuerdo a su mayor o menor grado de complejidad. Los timbres son clasificados por su grado de armonicidad y los ritmos por su grado de periodicidad.

La clasificación que realiza Grisey es la siguiente:

a) En el primer grupo, denominado *periódico*, encontramos los elementos en su estado más puro y más consonante. El sonido periódico es el fenómeno o la estructura más simple para la percepción. La noción de ritmo está ligada a la de expectativa, debido a que la periodicidad absoluta genera una redundancia que hace perder interés, al igual que ocurre con una senoide pura.

El autor sostiene, por otra parte, que la absoluta periodicidad está íntimamente relacionada con la aperiodicidad, ya que ésta resulta absolutamente obsesiva por su ausencia.

b) En el segundo grupo, denominado *dinámico-continuo*, la analogía se realiza entre los sonidos armónicos y la aceleración o desaceleración –es decir, el paso de una progresión aritmética a una geométrica-. Aquí el sonido ya es considerado dinámico y cargado de sentido.

c) El tercer grupo de analogías está constituido por los sonidos inarmónicos en el plano del timbre y por la aceleración por elisión en el campo del ritmo, es decir, que al saltar una sección de aceleración, se pasa a otra que tendría que aparecer posteriormente. Este proceso se percibe como una compresión de la aceleración: ésta, entonces, se torna más imprevisible. Este grupo es denominado *dinámico - discontinuo*.

d) El cuarto grupo, denominado *estático*, está representado por el ruido blanco y el estatismo en las duraciones. Aunque es imprevisible, se pueden generar momentos de continuidad.

e) El último grupo es el de las *sonoridades lisas*, donde hay un sonido único o el silencio total. En el campo de las duraciones consistiría en la ausencia de ritmo.

Cuadro general de las categorizaciones de Grisey:

*Periódico*: Sinusoide - Sonido periódico.

*Dinámico-continuo*: Sonidos armónicos – Aceleración o desaceleración.

*Dinámico-discontinuo*: Sonidos inarmónicos – Aceleración o desaceleración por elisión.

*Estático*: Ruido blanco – Duraciones estáticas.

*Liso*: Sonido único – Ausencia de ritmo.

A estas categorías también podríamos añadir una que contemple los casos en donde un sonido mantenido en el tiempo tiene en su interior intervenciones rítmicas. Por ejemplo, un

determinado multifónico que genera batimentos. A esta categoría la llamaremos *Dinámico-periódico*, ya que los batimentos presentan un ritmo regular.

Por supuesto que todas estas categorías pertenecen a un estrato en particular, sin relacionar con los demás estratos, sin embargo es un nivel que nos acerca de forma más directa a lo que ocurre en el entramado textural.

En sintonía con el tándem que propone Grisey, y encaminado a una búsqueda particular, Julio Estrada propone una nueva noción relacional, el *macro-timbre*. Lo define como la síntesis de la fusión físico-perceptiva de la materia musical en la que se generaliza el tratamiento del ritmo y del sonido a partir de una homogeneización de sus componentes respectivos, conjunto que "permite mostrar una integración crono-acústica de la materia musical" (Estrada, 1994: 116). El compositor establece un paralelo entre componentes sonoros y rítmicos del macro-timbre para proponer las siguientes equivalencias: frecuencia -duración y altura-, amplitud -acentuación e intensidad- y contenido armónico -*vibrato* y color-.

La obra de Estrada se concentra al interior de la materia misma para la creación de texturas cuya riqueza intenta compararse con la libertad de articulación de la voz humana. Sus texturas prescinden del método armónico de superposición de las voces y adoptan el modelo crono-acústico para fusionar todos los componentes rítmicos y sonoros en una sola voz. Entonces, los rasgos texturales advierten una linealidad positiva, un plano se instala como voz. A su vez, en esta linealidad aparece una multiplicidad de varios planos subyacentes. El macro-timbre se podría pensar como una configuración textural dentro de otra, pero a la práctica el tándem timbre-ritmo –o crono-acústico-, me parece más cercano a la percepción.

## **b) Relación Espacio/Timbre:**

El timbre incide directamente en la percepción del espacio; ya sea por su referencialidad o su grado de complejidad espectral, acústica o perceptualmente representa un espacio en donde podemos concebir, al menos, tres dimensiones (Grey, J.M.: 1975):

1. La distribución espectral de la energía, de ancho a estrecho (plano horizontal).
2. Momento del ataque y decaimiento (plano profundidad).
3. Cantidad de sonido inarmónico en el ataque, de alta a ninguna (plano vertical).

Los espacios tímbricos, sin embargo, son difícilmente generalizables o incluso comparables. Están más o menos limitados a tres dimensiones, generalmente basadas solo en sonidos resintetizados en un solo tono (como la propuesta de Grey), mientras que la dinámica, el registro, la articulación y las modulaciones generalmente no se tienen en cuenta (Reuter, Siddiq.: 2017).

El concepto de espacio del timbre es, por lo tanto, un modelo principalmente adecuado para visualizar intuitivamente las complejas coherencias multidimensionales del timbre de instrumentos musicales en relación, pero no en la simultaneidad, en la intensidad, en el ruido o en las complejas inarmonías.

Un enfoque principal de este trabajo es precisamente el uso de diferentes combinaciones tímbricas ( $\pm$ homogeneidad). Por ello, en el plano vertical, por las distintas dimensiones del timbre, siempre podremos resaltar una cualidad tímbrica sobre otra. Esto quedó demostrado en la *fig. 5*, donde el pizz. Bartok se define más por su espectro ruido que por su tonicidad; por más que el piano refuerce el aspecto tónico. Lo mismo sucede en una estructura vertical de mayor complejidad tímbrica. Esa diferenciación es potencial por la posible separación de

los estratos tímbricos en el espacio, así como las convergencias y el amalgamiento de los diversos elementos o planos.

Así pues, tendremos en cuenta las siguientes categorías que relacionan estos parámetros:

a) Estratificación tímbrica: Se superponen en el espacio timbres de distinto espectro, que permitan la diferenciación de éstos, permitiendo resaltar las cualidades destacables perceptivas como singularidades para una posterior divergencia (+planos, -homogeneidad, -linealidad).

b) Amalgamiento tímbrico: Simultaneidad de timbres con un grado elevado de homogeneidad. Ver ejemplo de flauta y clarinete, primer tiempo, de la fig. 5 (+homogeneidad, -planos).

c) Modulación tímbrica: “Proceso durante el cual varían las características tímbricas de un material musical de acuerdo con modificaciones que se le infringen a la fuente sonora, es decir; proceso en el que un material musical pasa de un timbre a otro. Posee tres características básicas que permiten especificar los diferentes procesos” (Mastropietro, 2014: 33):

- Gradualidad: refiere a la graduación del cambio tímbrico.

- Direccionalidad: refiere al “trayecto” entre las resultantes tímbricas inicial y final.

- Temporalidad: refiere a la manipulación temporal de un proceso de transformación tímbrica.

d) ±Envolvente espectral: Hace referencia al aditamento o sustracción de espectro por medio de las combinaciones instrumentales, infiriendo directamente en la “ocupación” del espacio.

A diferencia de la estratificación o el amalgamiento, se entiende a la envolvente espectral como una variación de espectro en el tiempo-espacio, tal como las envolventes dinámicas.

### **c) Relación Espacio/Ritmo**

Al identificar las especificidades espacio-temporales, "cada ritmo implica la relación de un tiempo con el espacio, un tiempo localizado o, si se desea, un lugar temporalizado" (Lefebvre, 1996: 230, citado en Edensor, 2012). Podemos identificar las características distintivas del espacio según su "conjunto polirrítmico" (Crang, 2000, citado en Edensor 2012), las formas particulares en que los procesos rítmicos cambiantes se entrelazan proporcionan una configuración rítmica identitaria del evento sonoro. Además, al ser los ritmos esencialmente dinámicos, parte de la multiplicidad de flujos que emanan, pasan y se centran en el espacio, contribuyendo a su "dinámica situada" (Edensor, T.; 2012).

Por otra parte, los ritmos tímbricos que vimos con anterioridad generan otra línea de percepción en el espacio. Así, podemos dividir la configuración rítmica en el espacio de dos maneras:

#### Ritmo en el espacio horizontal

Se refiere a una línea de percepción continua en cuanto a información, esto es; sin cambios drásticos de timbre, intensidad, registro, etc., además de cierta estabilidad de los rasgos texturales. Esta línea se puede clasificar, según los silencios que la comprendan, en: regular ( $\pm$  intermitencia), irregular, volátil (gestual) o en oleaje (aceleración o desaceleración exponencial). Si bien la línea puede considerarse en un nivel macro-formal también tenemos líneas internas que pueden bifurcarse en otras líneas rítmicas -ya sea por registro, intensidad,

timbre-. Por ejemplo en la III pieza de la obra para ensamble, donde el piano sólo propone distintas líneas de percepción rítmica por medio del registro, articulación e intensidad. Allí nos encontramos frente a una polirritmia y, entonces, el oído percibe en el espacio multidimensional –vertical, horizontal, profundidad, etc.-, la simultaneidad rítmica. En ésta última, que refleja la interacción textural generalizada, es donde se hará hincapié.

### Ritmo en el espacio multidimensional

Hace referencia a la multiplicidad de planos que poseen una rítmica distintiva, a la vez que interactúan en diversas combinaciones instrumentales, pudiendo destacar a nivel rítmico-textural puntos de sincronía y polirritmia. Los primeros funcionan como articuladores formales -en pequeña o gran escala- creando nodos de comprensión sintáctica al contrastarse con la multiplicidad característica de la música en cuestión. Las combinaciones tímbricas sincrónicas serán utilizadas como material potencial de referencia, reconfiguración, repetición o resignificación. En esta instancia, teniendo en cuenta los puntos de isocronía, puede suceder que:

- La estabilidad e indiferencia de las líneas instrumentales se desfasen y caigan en puntos de sincronía con distintos instrumentos en distintos tiempos, variando las combinaciones posibles del ensamble, favoreciendo la irregularidad y la reconfiguración tímbrica, generando un espacio-textura más dinámico (+planos, +heterogeneidad, +linealidad, ±divergencia y coincidencia).

- Se manipulen las líneas instrumentales para crear siempre las combinaciones instrumentales deseadas, favoreciendo la gestualidad por medio de la “imaginación técnica” (Bacon, F.,

1991), y con ella la posibilidad de volatilidad y resignificación. Véase por ejemplo en fig. 5 cómo los desfasajes medidos crean nuevas figuras tímbricas con los mismos elementos.

- Las líneas instrumentales presenten dos o más elementos y, en isorritmia u homofonía, se formen nuevas combinaciones en períodos regulares. En este caso los puntos de sincronía no articulan la forma por la periodicidad misma; la redundancia genera falta de expectativa. Sin embargo, la periodicidad favorece a la repetición de las combinaciones.

En tanto polirritmia, las posibilidades también son múltiples:

- Las líneas instrumentales pueden combinarse de a pares y formar estratos, identificados por su cualidad tímbrica-rítmica. Cada estrato puede tener su polirritmia interna pero se percibe como una sola línea (nótese en flauta y clarinete en fig. 5), mientras que las relaciones entre los diferentes estratos –y el porqué de éstos- genera lo que llamamos contrapunto por partes.

- Las polirritmias internas, dentro de una combinación tímbrica (como el ejemplo de flauta y clarinete mencionado), pueden llegar a divergir, separando los elementos y reconfigurando el sistema, cambiando los niveles estratigráficos.

- Las polirritmias, además, pueden estar dadas en un mismo instrumento, como veremos en la obra de bombardino sólo o en la III pieza para ensamble, por medio de:

1. Registro: saltos interválicos grandes generando distintas líneas rítmicas en el espacio.

2. Intensidad: el modo de ataque influye directamente en el espacio; la suma de sforzandos de una misma línea genera una línea rítmica superpuesta a la línea base.

3. Timbre: el ejemplo más característico, quizás, es el de bisbigliano o trino de color. Esta técnica permite por una variación mínima en la frecuencia y un cambio tímbrico crear líneas superpuestas dentro de un mismo instrumento.

## **4. OBRAS FINALES**

### **4.1 Obra para Ensamble: “Migrantes” (2018)**

La primera obra es para ensamble heterogéneo, pensado adrede para explotar las posibilidades de interrelación instrumental en tanto timbre, registro, recursos idiomáticos, etc. El ensamble se conforma por: 1 flauta, 1 fagot, 1 bombardino, 1 viola, 1 violonchelo, piano y percusión. Cada instrumentista tenía una o dos hojas en las cuales escribí a priori objetos sonoros o gestos, explorando principalmente el aspecto tímbrico y mentalizando sus posibles relaciones con otros instrumentos en el plano textural. Además, al final de cada grabación, los mismos improvisaban solos, con algunas pautas generales. El trabajo en conjunto produjo un gran número de variantes, reflejadas en 6 piezas (algunas breves) que buscan ahondar en algunas combinaciones en particular y su consecuencia textural.

#### **Mov. I**

Parte de la instrumentación desde la percusión. La sumatoria de líneas percusivas generan un entramado polirrítmico, con cierto grado de similitud tímbrico por el uso de parches (bongos y redoblante) y el golpe de palma en violonchelo. Además, la bordona del redoblante debe ir ajustándose progresivamente para lograr un sonido más homogéneo tímbricamente al bongo, al violonchelo y a la viola col legno (*fig. 6*).

Fig. 6

The image shows a musical score for six instruments: Carr. (Carril), Redob. (Redoble), Tom-t. (Toms), Bongos, Vla. (Violín), and Vc. (Violonchelo). The Carr. part has a red box around it with the instruction "ajustar la bordona con la otra mano" and "secco". The Redob. part has a dynamic marking of *mp*. The Tom-t. part has a dynamic marking of *mp*. The Bongos part has a dynamic marking of *mp* and the instruction "sin acentos". The Vla. part has a dynamic marking of *f* and the instruction "col legno battuto". The Vc. part has a dynamic marking of *p*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

La segunda operatividad textural es la organización de la polirritmia general por medio de figuras rítmico-tímbricas, creadas a partir del col legno y los pizz. Bartók en cuerdas, y los toms. Dichas figuras reconfiguran la textura alterando la irregularidad de la percusión, tresillos y quintillos pasan a un pulso binario en pos de una articulación interna con mayor grado de mnemotecnia (fig. 7). Luego de la articulación en A, estas figuras cobran relevancia mediante la recurrencia, y, además, un plano intrínseco del material empieza a emerger: la tonicidad. Los ‘col legno’ –que no presentan altura indefinida- y los pizz. en A, anticipan al piano muteado y semi-muteado con la plancha ejerciendo distinta presión, quién aportará tonicidad a la figura en cuestión (fig. 8). El plano tónico termina de estratificarse por completo con la aparición de la flauta en c. 38. Desde letra C, los pizz. en conjunto con los acordes del piano crean una plano independiente que, a la vez, se relaciona en el registro grave con los toms y el bombardino. La última sección D presenta una simultaneidad de configuraciones texturales producidas en el transcurso de la obra, generando una textura compleja de interacciones e interrelaciones instrumentales.

Fig. 7

Musical score for measures 7-9. The score includes parts for Carr., Redob., Tom-t., Bongos, Vln., and Vc. Carr. is marked with a fermata. Redob. has dynamics *pp*, *f*, and *p*, with the instruction "con las dos manos". Tom-t. has dynamics *mf f* and *p < mf*. Bongos has dynamics *f* and *mf*. Vln. has dynamics *f* and *col legno*. Vc. has dynamics *f* and *pizz. ff*, with the instruction "agarrar el arco".

Fig. 8

Musical score for measures 16-18. The score includes parts for Carr., Tom-t., Bongos, Vln., Vc., and Pno. Carr. is marked with a fermata. Tom-t. has dynamics *f*, *p f*, *p*, and *mf*. Bongos has dynamics *f* and *mf*. Vln. has dynamics *ff* and *col legno*. Vc. has dynamics *f*, *ff*, *f*, and *col legno*, with the instruction "pizz.". Pno. has dynamics *pppppp* and *mutel*, with a marking "50%". Two red ovals highlight specific passages in the Tom-t. and Bongos parts.

La forma global, si bien lineal por la ‘herencia’ del material inicial, presenta tres grandes secciones que circundan las posibilidades en el aspecto rítmico/tímbrico. El siguiente cuadro resume aproximadamente –y en correspondencia- los estados texturales en la obra:

1° Sección (a)		2° Sección (a')		3° Sección (a'')
C.1-13	Letra A	Letra B	Letra C	Letra D
- planos	- planos	- planos	+ planos	+ planos
+homogeneidad	+homogeneidad	+homogeneidad	-homogeneidad	-homogeneidad
- linealidad	- linealidad	- linealidad	+ linealidad	+ linealidad
- coincidencia acentual	+ coincidencia acentual	- coincidencia acentual	+ coincidencia acentual	- coincidencia acentual
+ divergencia de ataques	- divergencia de ataques	+ divergencia de ataques	- divergencia de ataques	+ divergencia de ataques
- intermitencia	+ intermitencia	+ intermitencia	+ intermitencia	- intermitencia

## Mov. II

En esta pieza el interés recae en la proyección espectral –el desprendimiento de armónicos- del vibratissimo sobre el nodo de octava en viola. Flauta y violonchelo se añaden enriqueciendo el espectro, trabajando en la relación espacio/timbre.

Los primeros tres compases son de interpolación: el sol# del piano al final del primer movimiento es tomado por la viola que, yendo de ordinario a sul ponticello, anuncia el material a trabajar en esta pieza. Además, se presentan los instrumentos con los que va a interactuar la viola, instrumentos que suenan como un rastro de la primera obra en tanto ritmo. Es en letra A donde se da la primera interacción textural -la configuración

característica de esta pieza- combinando los timbres en un solo plano textural por medio de armónicos en cuerdas, la posición del arco –de extremo ponticello a ordinario-, multifónico en violonchelo y overblow en la flauta (fig. 9). La interacción y las relaciones de intensidad permiten la combinación pero también los desfases, poniendo en juego constante la envolvente espectral.

Fig. 9

The musical score for Figure 9 consists of five staves. The top staff is for Viola (Vla.), the second for Flute (Fl.), the third for Bongos, the fourth for Tom-t., and the fifth for Violonchelo (Vc.).

- Vla.:** Features a melodic line with dynamic markings *f*, *p*, *ff*, *p*, *f*, *p*, and *fff*. It includes performance instructions for bowing: *ord.* (ordinary), *x.p.* (extremo ponticello), and *ord.* again. There are also fingering numbers 5, 3, 3, 7, and a trill symbol.
- Fl.:** Features a melodic line with dynamic markings *f*, *pp*, *mp*, *ff*, and *mp*.
- Bongos:** Shows a rhythmic pattern with a double bar line.
- Tom-t.:** Shows a rhythmic pattern with a double bar line and a final *ff* dynamic marking.
- Vc.:** Features a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, *pp*, *f*, *ppp*, and *fff*. It includes performance instructions for bowing: *M.* (movimiento), *ord.* (ordinary), and *pizz.* (pizzicato).

Desde letra B el material empieza a transitar a un mayor estatismo en términos espectrales; la convulsión del principio empieza a fijarse en el registro medio-grave, desembocando en una segunda sección en letra C. Allí, las coincidencias acentuales marcar los cambios armónicos que resonarán con variaciones dinámicas. Por último, en letra D, el discurso se estatiza en una franja sonora, llevando la convulsión iniciática a una propuesta para generar movimiento hacia el interior, no sólo en la intervención del instrumentista, sino también en la propia

inestabilidad de algunos armónicos, dejando a la envolvente espectral como una escultura ‘dinámica’.

Con respecto del Mov. I, esta pieza representa de manera más precisa una linealidad formal, al menos hasta la estatización definitiva en D. Además, la pieza tiene articulaciones que funcionan tanto como conectores internos, como externos, es decir; dentro y con otras piezas en la totalidad de la obra. En cuanto a los rasgos texturales podemos decir que hay algunas constantes con pequeñas variaciones que configuran las secciones: - planos, + homogeneidad, + linealidad, mientras que coincidencia acentual y divergencia son los que más varían teniendo en cuenta la variación espectral y los desfases, que ponen en relieve un subplano – una línea instrumental- sobre otro.

### **Mov. III**

El tercer movimiento es el más corto de todos y cuenta con dos secciones separadas por una pequeña interpolación del bombardino. La elección del piano solo, un instrumento con tanta carga histórica y prácticamente homogéneo en el toque ‘clásico’, se debe a la búsqueda de superposición de planos dentro de la máxima homogeneidad. Para ello, la obra se basó en la relación de espacio/ritmo aplicada en una dilación temporal general de cada línea y en polirritmias generadas por:

1. Registro: Los acordes –y la dilación o ‘rebote’ de estos-, el bajo y la línea que se proyecta en el registro agudo, generan distintas líneas rítmicas en el espacio.

2. Intensidad: el modo de ataque influye directamente en el espacio. Por ejemplo, los bajos siempre se encuentran en mf-f mientras que el registro agudo tiende más a los p-ppp.

La interactividad textural se da en la variación positiva o negativa de los rasgos de coincidencia acentual y divergencia de ataques, dicha variación crea puntos de contacto y figuras en la obra que permiten reconfigurarse, generando una textura impulsada por el

contrapunto por partes. Los staccatos y staccatissimos se incorporan para darles una mayor entidad a estas figuras. Por otro lado, los rasgos: + planos, - homogeneidad, + linealidad (en la textura global) permanecen en el tiempo en los términos descriptos.

#### Mov. IV

La pieza está escrita para fagot, violonchelo y piano, con breves intervenciones del bombardino, buscando una tesitura media-baja. El piano tocado en las cuerdas junto a los pizz. del violonchelo comprenden un objeto sonoro. De la última nota del este último se desprende en unísono el fagot con un bisbigliando, formando una figura que recurrirá en los siguientes compases.

The musical score for Movement IV is written for Fagot, Bombardino, Violonchelo, and Piano. The time signature is 5/4. The Fagot part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *ppp*, *p*, and *ppp*, and a tempo marking of  $\text{♩} = 57$ . The Bombardino part has a *pizz.* marking. The Violonchelo part has a *mp* marking. The Piano part features a *gliss.* marking and dynamic markings *ppp* and *p*. A red line highlights a specific musical phrase across the instruments, starting from the Fagot and extending to the Piano. A note in the Piano part is marked *Re0*. A text box in the Piano part reads: "Rozar un nodo (inespecífico) con el dedo para producir un armónico (preferible) o multifónico." Below this text is a diagram of a finger touching a string on a piano.

Cabe destacar el compás de 5/4, resuelto como un compás aditivo de tres blancas de tresillo más una negra. Ésta singularidad en la subdivisión (el faltante de 2 tresillos de corchea de la última negra que vuelve irregular el metro) se proyecta y se elabora en letra A, donde entra la grabación con lo escuchado hasta el momento, repitiendo literal lo que pareciera que iba a avanzar discursivamente, poniendo en tensión los distintos metros: del material en vivo -el

cual realiza un reducción de esa singularidad, ahora en 7/8- y el de la grabación. Además, el material en vivo insistirá en el estatismo, resignificando la frase sintáctica que se había logrado hasta A.

Por otro lado, también tenemos la singularidad del multifónico o armónicos del piano, debido a su diferenciación espectral. Los bisbigliandi del fagot, con su micro-variación de afinación, permitirán a la pieza moverse por el mundo microtonal. La línea superpuesta del piano finalmente desemboca en compás 7, en conjunto con el multifónico progresivo del fagot, mientras el bombardino, por medio del cambio de embocadura, libera distintos parciales, generando la misma idea de estatismo dinámico del Mov. II.

Desde letra B, al detener la grabación, la pieza entra como en un “deja vu”, recordando el material en viola del segundo movimiento, esta vez en violonchelo. Finalmente, en C se retorna a la idea inicial, reconfigurada, con multifónicos en fagot y violonchelo y Split tones en bombardino. La configuración más destacable, entonces, será la linealidad. Con un

carácter que parece totalmente positivo en los primeros compases, ésta se ve neutralizada y negada en cuanto aparece la repetición como eje determinante. En cuanto a los otros rasgos texturales podemos señalar: - planos (los armónicos del piano generan una línea pero no llegan a ser totalmente independientes), + homogeneidad, + coincidencia acentual, - divergencia de ataque.

### Mov. V

Basado en la capacidad dinámica del bombardino, ataques fortísimos y con unos pianísimos casi inaudibles en el registro agudo, la pieza se construye en base a resonancias y sus operatividades. Es decir, se trabaja sobre el espacio/timbre; en el amalgamamiento, estratificación y modulación tímbrica. Por ejemplo, en los primeros siete compases la viola actúa a la vez como un resonador y como un modulador tímbrico. Tal es el caso del compás 3, donde la nota *solb* queda resonando en la viola (fig. 10). En c. 6 se produce el acto inverso, el do de la viola pasa al bombardino. La disposición del arco de la viola –sul tasto o sul ponticello- generan más o menos homogeneidad con el timbre del bombardino, amalgamando o estratificando esta cualidad respectivamente.

Fig. 10

En términos formales, la obra presenta tres secciones claramente definidas: la primera, ya expuesta, hasta compás 15. La segunda en donde la viola comienza a tremolar (c.16), reconfigurando el frullato y el tremolo de pistones del bombardino, además se explora con mayor tiempo los batimentos producidos entre la voz cantada y el toque ordinario en bombardino y las doble cuerdas a un cuarto de tono en viola. La tercera sección, desde c. 26, funciona como un resumen, como una gran resonancia con tremolos, batimentos, glissandos, cambios tímbricos y dinámicos, nuevamente como un estatismo con movimientos leves internos.

### **Mov. VI**

La pieza se basa en las combinaciones tímbricas y en las posibilidades de interacción instrumentales, generadoras de distintas configuraciones texturales que moldean la forma. Cada instrumento tiene una línea fragmentada que, en sus repeticiones y variaciones, articulan con las otras líneas en tanto desfasajes a nivel rítmico, tímbrico ( $\pm$ homogeneidad), el uso de hemiolas (+divergencia de ataques) y puntos de sincronía (+coincidencia acentual). En estas configuraciones texturales, que funcionan a modo de engranajes donde cada fragmento articula con otro en algún parámetro, las interacciones proyectan figuras o singularidades dentro del entramado textural, los cuales pueden elaborarse formalmente, haciendo foco en ellos si se desea. Esto es comparable al planteamiento de “holofonía” del compositor Panayiotis Kokoras, donde, hablando de textura, introduce el concepto de complejidad por medio de líneas independientes y a la vez interdependientes.

El centro de apoyo de las articulaciones es el piano, siendo todos los instrumentos extensiones de éste o de instrumentos que están articulando con él. En la *fig. 11* podemos observar las articulaciones internas, por ejemplo: del la bemol del piano (con un clip en la cuerda para tremolar esta) se desprende la viola en unísono y de ésta el violonchelo, además

el acorde tremolado del piano es tomado por la flauta, interactuando con el bongo y el col legno en viola, reconfigurando esta figura en c.2. Es decir, las micro-articulaciones, pasan de la repetición a la reconfiguración –mínima- que permite al material, con sus mismos elementos, mantenerse en el tiempo.

Esta reconfiguración sutil de algún rasgo textural permite hacer foco en una determinada cualidad paramétrica, fomentando la creación de nuevos estados con la misma materia. La segunda sección, que comienza en C, es un caso de esto. La dilatación temporal producida por la permanencia de una singularidad, en este caso el bisbigliando en flauta y el frullato en bombardino, ya advierten el paso a una nueva sección. Esta dilatación rítmico/espacial será la formante de un nuevo estado del mismo material, donde ahora tenemos mayor tiempo de audición de los elementos, pudiendo discernir mejor las líneas instrumentales. Mientras que en la primera sección podemos destacar los rasgos +planos, +heterogeneidad, -linealidad (debido a la fragmentación, aunque presenta líneas escondidas, como una melodía en el piano), +divergencia de ataques, -coincidencia acentual, en la segunda sección (D a F), comparando, observamos que –planos, -heterogeneidad, +linealidad, -divergencia de ataques y +coincidencia acentual. Es decir, los rasgos cambian totalmente para el mismo material.

En F encontramos una pequeña revisión del material disponible, funcionando sin el piano como base o ‘esqueleto’, la resultante genera un pequeño pliegue formal. Luego retorna en letra G, reconfigurado, ampliando la posibilidad de la línea de los graves y los agudos, con un gran arpeggio en el piano que articula estos registros, desembocando en una coda en H. La obra articula con la pieza solista de bombardino por medio de la flauta. La heterogeneidad de esta pieza será utilizada en la siguiente obra.

Fig. 6

The image shows a musical score for a symphony orchestra, featuring the following instruments and parts:

- Flauta:** Flute part with dynamic markings *mf*, *pp*, *mp*, and *p*. A yellow box highlights the first measure with the annotation "gliss. de embocadura".
- Fagot:** Bassoon part with dynamic markings *f*, *mp*, *ppp*, *p*, and *ppp*.
- Bombardino:** Bassoon part with dynamic markings *f*, *ppp*, and *mf*. A red box highlights the second measure with the annotation "pistones a la mitad".
- Bongos:** Bongo part with dynamic markings *mf* and *p*.
- Roto-toms:** Tom-tom part with dynamic markings *f* and *f*.
- Piano:** Piano part with dynamic markings *f*, *mp*, *p*, *pp*, *f*, *pp*, and *mp*. A red box highlights the first measure.
- Viola:** Viola part with dynamic markings *fp*, *f*, *mf*, and *f*. A red box highlights the first measure.
- Violonchelo:** Cello part with dynamic markings *p*, *f*, *fff*, *f*, *f*, and *fff*. A red box highlights the first measure.

Other annotations include "clay de metal" for the Piano part and "col legno jette" for the Viola part. The tempo is marked as  $\text{♩} = 66$ .

### Interrelaciones entre los Movimientos

Los procesos de interrelación no se presentan solo en cada pieza, sino también en la obra en su totalidad. Los puntos de correspondencias son observables en:

- El tratamiento polirrítmico (+planos, +divergencia de ataques) en las movimientos 1, 3 y 6 y, por el otro lado, la búsqueda de estratos más homogéneos en Mov. 2, 4 y 5 (+homogeneidad, +coincidencia acentual).

- Las segmentos que funcionan como una “escultura dinámica”, suspendiendo el movimiento, ya sea estatizando, tensionando, anticipando o resignificando el material. Éstas son observables en: Mov. I; c.14-15, c.25-28, Mov. II; desde letra D, Mov. III; c.4, Mov. IV; c.7-10, Mov. VI; c.23-24.
- La polarización de la nota do en Mov. II y Mov. IV, con un cierre armónico al final del Mov. V.
- Las reminiscencias del material: el material inicial del Mov. II es retomado como un “deja vu” en c.20 del Mov. IV, el lab y el gliss. a sol del segundo movimiento es fragmentado y puesto como articulador estructural en el Mov. VI, el fa# en bombardino de c.4 del Mov. III es retomado, como una línea que quedó suspendida, y elaborado en el comienzo del Mov. V (sol bemol).

#### **4.2 Obra para Bombardino: “Ápice” (2019)**

La obra desde un principio plantea dos planos que se encuentran en una misma línea y temporalidad, pero diferenciados en el nivel tímbrico, y es que el sonido “ahogado” –con los pistones a la mitad- no sólo es más piano, sino que al mismo tiempo cambia la afinación y suprime una franja de parciales, dejando un contraste tímbrico marcado, diferenciando dos planos. La utilización de los pistones se vuelve entonces estructural en esta obra y, por ende, el estudio junto al instrumentista sobre las mejores opciones teniendo cuatro pistones. Una primera operación que surgió fue el trémolo de éstos, que acerca la distancia entre los planos, ya que el sonido pasará de un sonido ordinario a uno ahogado de manera veloz, no dejando tiempo al oído de separar ambas posiciones en dos planos. Sobre esto cabe destacar que el trémolo en distintos pistones generará más o menos interrupción en el paso del aire a través del instrumento. En los primeros compases decidí que el trémolo fuera lo menos perceptible

posible en ocasiones, y junto al instrumentista encontramos que el cuarto pistón es la mejor opción para dicho propósito:

Por otro lado, intentando buscar otras maneras de relacionar las dos sonoridades –ordinario y pistones a la mitad-, tenemos el vibrato, como una continuación sólo de desafinación del tremolado de pistones, caso similar al bisbigliano, que son dos notas separadas microtonalmente. A su vez, los micro-glissando de los vibratos serán elementos de trabajo en la obra, llevando de manera exponencial a distintas formas de trabajar los glissando:

The image shows a musical score for three parts: Bombardino, Bomb., and Bomb. The Bombardino part starts with a tempo of 50 and includes markings for '2 4+2', 'gliss.', and '4 vib'. The Bomb. part includes 'lip bend', 'bisb.', and dynamics like 'ppp', 'mp', 'ff', and 'pp'. The second Bomb. part includes '1+4', 'gliss.', '4 vib', and dynamics like 'p', 'ppp', and 'ppp'. Red circles highlight specific vibrato and glissando markings in the Bomb. parts.

- 1) Falling: glissando que combina el tremolo alternado de pistones, aflojando al mismo tiempo la embocadura como en un barridos de armónico descendente.
- 2) Gliss.: Glissando propiamente dicho. Se deben especificar los pistones necesarios (al menos dos para un mejor efecto) y el instrumentista los manipula de manera tal que se logre un gliss. lo más parejo posible.
- 3) Barrido de armónicos: A través de la presión en la columna de aire y la manipulación de la embocadura se puede glissar rápidamente los parciales de una fundamental.

The image shows three diagrams illustrating different types of glissando techniques. Diagram 1 shows a falling glissando with a wavy line above a descending line. Diagram 2 shows a glissando with a wavy line above a horizontal line and the numbers '123 3' above it. Diagram 3 shows a glissando with a wavy line above a line that rises and then falls, with the numbers '3 3' above it.

Otro elemento a destacar son los ataques en forte-fortissimo, ordinarios y de tongue ram, desde c. 9, que proyectan otra capa dentro del discurso para elaborar posteriormente. Además, el uso de la voz y los multifónicos o Split Tones. La primera refleja una reconfiguración del batimento que produce el trémolo de pistones al tocar y cantar al mismo tiempo; la segunda la ruptura de la columna de aire para producir dos o más sonidos. El Split Tone sintetiza el uso de la voz, generando voces en el propio bombardino, con microafinaciones y batimentos, apareciendo por primera vez en c. 28-30:



A partir de allí, comienza una breve elaboración rítmica hasta c. 38, donde se debe sacar la bomba del segundo pistón. Esta acción permitirá que todas las notas del la -3ra línea por debajo del pentagrama- y sus respectivos parciales suenen completamente ahogados, en otro espacio, debido al corto recorrido del tubo y a no tener campana de resonancia. Lo que se pretende es terminar de separar completamente los planos que se generaban con el pistón a la mitad y a la vez complejizar la textura sin que el instrumentista tenga una dificultad extra al manipular los pistones. El resultado es una entramado de múltiples planos, creando un espacio multidimensional (en ritmo y timbre) de un solo instrumento, elaborando cada plano con sus interacciones (gliss., tremolos, ataques, frullatos, escalas donde algunas notas pasan por el segundo pistón, tongue rams, bisbigliando y trinos). Ésta sección, como la anterior tiene un auge en el Split Tone, esta vez sobre el segundo pistón, reconfigurando la técnica en el plano de los sonidos ahogados:



Si escriben las dos notas que más se escuchan, pero el resultado de la técnica siempre genera sonidos residuales.

Por último, tenemos una sección final la cual confía el ritmo al instrumentista, habiendo asimilado ya la manera de proceder de la obra, se permite una escritura más gráfica y general, reflejando al mismo tiempo la forma de trabajo con el instrumentista a lo largo del año. Esta sección explora el registro grave del instrumento junto a las técnicas establecidas en la obra, desembocando en la pieza para orquesta, articulando por medio del gesto de los glissandos y los ataques stacatto (tongue ram) que replicará la siguiente obra.

Teniendo en cuenta la multiplicidad que caracteriza la obra, haciendo del instrumento un ensamble heterogéneo en sus posibilidades, los rasgos texturales funcionan como: +planos, -homogeneidad, -linealidad, +divergencia de ataques, -coincidencia acentual.

#### **4.3 Obra para Orquesta: “Las abejas” (2016-17)**

Al igual que en el Mov. VI de la obra para ensamble, podemos trazar agrupaciones de objetos o figuras, intentando la mayor homogeneidad tímbrica en cada plano, pero esta vez en el conjunto orquestal. Es así como los planos se distinguen en función de las combinaciones deseadas, por ejemplo, en la primera página tenemos: cornos y fagotes junto al arpeggio en violonchelos, maderas en stacattísimo junto a violines en pizz. en registro agudo y contrabajos junto a bronce y timbal.

Por otro lado, es importante destacar el trazado lineal de la obra y las operatividades para generar las distintas secciones. En este caso las configuraciones texturales van conjuntamente con las operaciones de modulación y amalgamamiento tímbrico, y con las variaciones de envolvente espectral sobre los planos generados anteriormente. Por ejemplo, en el c.2 los violines II y las violas en divisi toman el acorde de los cornos para poder glissarlo a lo más agudo posible. Otro ejemplo puede verse desde c.7-9, donde las maderas pasan a las cuerdas

de a poco. El proceso de modulación tímbrica formará la segunda sección macroformal que comienza en letra C. En esta sección, los cornos toman un acorde de las maderas, luego pasa a las cuerdas y de éstas de nuevo a las maderas, generando un ciclo que, variando levemente la armonía y en un registro medio, crean una homogeneidad, una “masificación” del evento sonoro, cambiando solo el color.

En cuanto a rasgos texturales, habiendo caracterizado las operatividades de timbre/espacio, podemos decir comparativamente de estas secciones que la primera contiene +planos, -homogeneidad, -linealidad, +divergencia de ataques, -coincidencia acentual, mientras que la segunda presenta rasgos opuestos.

La tercera sección, a nivel macro formal, la encontramos en letra E. Allí, el registro se condensa en el grave, en una franja sonora donde se combina fagotes, tuba, timbal, violonchelos y 2 contrabajos, con diferencias rítmicas difíciles de marcar. Mientras, los otros 2 contrabajos elaboran mínimamente los pizz. Bartók de la obra. En esta sección opera claramente la envolvente espectral, y es que los contrabajos 1 y 2 van cambiando la posición del arco de sul tasto a extremo ponticello, luego el violonchelo ejerce la misma acción y ambos abren el espectro con sus armónicos de manera tal que los violines y las violas entran como parte del mismo espectro. De esta sección podemos decir, siempre comparativamente, que los rasgos texturales son similares a la segunda. Además, compensa compositivamente los compases 18-20, donde se realiza el mismo procedimiento pero acotado, cuando en realidad se necesita, al igual que una modulación, de tiempo.

La cuarta sección es la fase de desintegración de la acumulación espectral generada anteriormente, comenzando en letra G. El tutti llega, por medio de la dinámica y de los silencios en distintos tiempos, a una sola nota del violonchelo, transitando a la última sección. En esta fase hay planos claramente divididos: glissando en cuerdas, trinos en maderas y ataques en bronce, todo convergiendo en un breve tiempo a un solo plano tocado por

violonchelo; por lo tanto se puede hablar de rasgos texturales que pasarían de la primera sección a la segunda en un período de tiempo más breve, es decir; de +planos a –planos, etc. Finalmente, en letra I nos encontramos con la última sección de la macroforma. Es una condensación a un conjunto de cámara, el espectro ha sido reducido a un ensamble conformado por: 2 clarinetes, 1 fagot, 1 violín I, breve intervención de pizz. de violines II, violas, 1 violonchelo y 1 contrabajo. A su vez, este ensamble se va reduciendo poco a poco, quedando sólo el concertino con el timbal. Además de la envolvente espectral, el final se queda como una coda que resume el pensamiento orquestal a partir de un ensamble que luego se “masificará”, visible en el acorde de violas como una reconfiguración del acorde de la sección dos, en los pizz. -ahora mínimos- que desencadenan acciones formando figuras, en los armónicos del violín y violonchelo, en la posición sul ponticello permitiendo la aparición de los armónicos y en las tesituras. En cuanto a rasgos texturales, siempre comparativamente, podemos observar: -planos, +homogeneidad, +linealidad, -menos divergencia de ataques, +coincidencia acentual.

## **5. CONSIDERACIONES FINALES**

La producción de un trabajo final en la carrera de Licenciatura en Composición Musical, nos provee una instancia favorable para la reflexión. Al realizar un recorrido teórico y compositivo del trayecto académico, sumado a la actividad como compositor por fuera de la institución, el tiempo para pensar sobre mi música y qué quiero hacer con ella no era suficiente.

La cualidad que más definió mis trabajos es la música instrumental, en su expansión de los horizontes idiomáticos, en la relación instrumental, en la existencia simultánea e interacción

constante de técnicas múltiples y su concepción compositiva. Sin embargo, las herramientas para su análisis me eran escasas, viniendo de distintas áreas de manera fragmentada.

El desafío de plasmar la reflexión e investigación instrumental, me llevó a recopilar gran cantidad de información -para lograr unir esos fragmentos-, que luego fue organizada y analizada. Posteriormente se extrajeron conceptos fundamentales que fueron aplicados sobre la música en la obra final. Las tres obras presentan en común materiales trabajados con los/as instrumentistas, la interrelación tanto con las/os instrumentistas como con los instrumentos fue entonces fundamental.

Si bien considero imposible desde un principio que se abarque universalmente el menester categórico de la escena musical actual, considero que las tres obras han logrado sentar una base, cumpliendo con el objetivo de reflejar una parte delimitada del complejo sonoro al cual nos encontramos expuestos en este siglo, evidenciando sus cualidades de multiplicidad, del torrente tímbrico y de la interacción entre las distintas técnicas.

Comprender esta estética nos proporciona herramientas teóricas y técnicas para proyectarnos hacia un posible futuro, en dónde ya se está explorando el sonido residual, técnicas aún sin estudios y desarrollo (como los Split Tones en bombardino), sonidos inaudibles, entre otros; siempre hablando puramente de la instrumentación, y a lo sumo de una amplificación. Cada acto compositivo está atravesado por un torrente continuo de información sonora múltiple la cual es la principal generadora de cada nueva obra musical.

## **6. BIBLIOGRAFÍA**

Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*.

Paris: Buchet/Chastel. English translation by John Dack and Christine North.

- Edensor, T. (2012). *Introduction: Thinking about Rhythm and Space*. Recuperado de:  
[https://www.researchgate.net/publication/284420544\\_Introduction\\_Thinking\\_about\\_Rhythm\\_and\\_Space](https://www.researchgate.net/publication/284420544_Introduction_Thinking_about_Rhythm_and_Space)
- Estrada, J. (1994). *Théorie de la composition: discontinuum-continuum* (Tesis doctoral).  
Université de Strasbourg, II, Ciencias Humanas, Francia.
- Fessel, P. (2005). *Hacia Una Caracterización Formal del Concepto de Textura*. Revista Del  
ISM, 1(5), 75-93.
- Fessel, P. (2006). *Enfoques gestálticos de la textura musical*. Recuperado de:  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39174/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39174/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Fessel, P. (2007). *La doble génesis del concepto de textura musical*. Recuperado de:  
[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr11/05/5-Fessel-Textura.pdf](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/05/5-Fessel-Textura.pdf)
- Grey, J. M. (1995). *An exploration of musical timbre*. (Tesis). Stanford University,  
California.
- Grisey, Gerard (1989). *Tempus ex Machina*. Recuperado de:  
<http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Grisey-Tempusmachina.pdf>. Traducción al francés de Nora García.
- Kokoras, P (2005). *Towards a holophonic musical texture*. Recuperado de:  
<http://www.panayiotiskokoras.com/writings/P.KOKORAS%20-%20Towards%20a%20holophonic%20musical%20texture.pdf>
- Mastropietro, C. (2014). *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata.
- Meritzell, M. (2013). *Interactividad e interacción*. Revista Latinoamericana de tecnología educativa (1). ISSN 1695-288X.

- Padilla, A. (1999). *Espacialidad y temporalidad de la música*. Música e investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. pp. 7 a 32. Buenos Aires.
- Parret, H. (1986). *A propos d’une inversion: l’espace musical et le temps pictural*. Analyse musicale 4. pp. 25-31. París.
- Reuters y Siddiq. (2017). *The colourful life of timbre spaces: Timbre concepts from early ideas to meta-timbre space and beyond*.
- Roads, C. (2001). *Microsound*. Cambridge: MIT Press.
- Solomos, M. (2005). *Horacio Vaggione: Composition theory*. (Contemporary Music Review vol 24 part 4+5). Traducido para la Cátedra de Composición I.II.III. Facultad de Artes – Dpto. Música. UNC. Prof. Titular mgtr. José Halac.
- Tolosa, J. C. (2018) *Multum in parvo. La multiplicidad en la obra de Marcos Franciosi*. Córdoba.
- Vaggione, H. (1995) *About the Electroacoustic approach: situations, perspectives*. In Esthétique et Musique Électroacoustique, Actes de l’Académie Internationale de musique électroacoustique, vol. I, pp. 99-106. Bourges: Mnémosyne.
- Vaggione, H. (2003a) *Composition musicale et moyens informatiques : questions d’approche*. In Solomos, M., Soulez, A. and Vaggione, H. (2003), pp. 91-116.

# Migrantes

*para ensamble* | 2018

Manuel Esteban

# **INSTRUMENTACIÓN**

Flauta (con matraca de madera)

Fagot

Bombardino (con tambor)

Piano

Percusión (bongos, 1 tom-tom 10'', 1 tom-tom 16'')

Viola

Violonchelo

Duración: 15 min.

# GLOSARIO

## General

M = Multifónico.

**vib.**  : vibrato de amplitud acotada, alrededor de 1/8 de tono. La velocidad, de no estar especificada, se interpretara ad libitum.

**vib.**  : vibrato con amplitud máxima de 1/4 de tono. La velocidad, de no estar especificada, se interpretara ad libitum.

  : Un cuarto de tono ascendido o descendido.

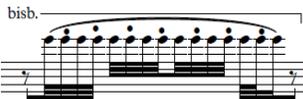
 : Transición de una técnica, posición o digitación a otra.

 : Dal niente (de la nada; el sonido proviene de lo más piano posible)

 : Al niente (hacia la nada; el sonido va a lo más piano posible, desapareciendo).

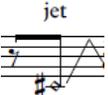
En pieza IV: Se debe realizar una grabación previa Da Capo hasta letra A. La misma será utilizada en la misma pieza, reproducida por dos parlantes a un volumen igual al vivo. El fagot será el encargado de activar y desactivar la grabación.

## Vientos

**bisb.**  : bisb = bisbigliando. Trino rítmicamente medido, donde la diferencia de afinación entre las dos posiciones no debe superar 1/4 de tono. La segunda posición es ad libitum y se marca rítmicamente con un círculo negro. De no haber una rítmica específica, el bisbigliando deberá ejecutarse lo más rápido posible.

## Flauta

**gliss.**  : Todos los glissando de la flauta son de embocadura, hasta lo máximo posible.

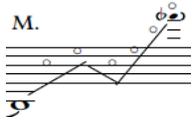
**jet**  : Soplar casi desde la garganta chocando el aire contra el filo de la embocadura de la flauta, se produce un barrido de armónicos más sonido eólico.

## Fagot

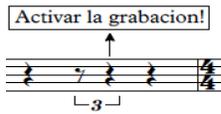
slap  
3 : Golpe rápido de lengua sobre la caña.



M. : Aumentando la presión de aire permitir a los armónicos sonar junto con la nota fundamental, siguiendo la curva dibujada.



Activar la grabación! : En la pieza IV, activar la grabación justo en el ritmo indicado. De igual manera para detener la grabación.



## Bombardino

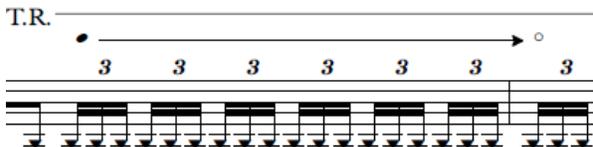
T.R. = Tongue Ram: Realizar un golpe de lengua sobre la embocadura.



: La cabeza de nota cuadrada significa sólo sonido de aire en la posición indicada. El sonido se debe producir según se indique: □ = exhalando | ∇ = inspirando



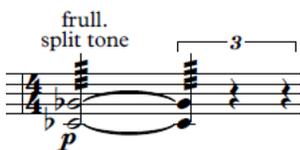
T.R. : A la vez que se ejecuta el tongue ram, transitar de sonido tónico a sonido puramente eólico.



Vib. “Didjeredoo”: Sobre la nota indicada realizar un vibrato cambiando la embocadura mediante las vocales ‘a-e-i-o-u’, el resultado es parecido al sonido de un didjeredoo.



= falling: producir un glissando aflojando la embocadura, barriendo los armónicos, a la vez que se presionan rápida y aleatoriamente los pistones.



Split Tone: buscar el punto medio entre dos armónicos de una posición. El resultado es la superposición de ambos sonidos.

 : Trémolo rápido de pistones. Los mismos sólo descienden hasta la mitad. De no haber indicación de que pistones tremolar, se debe realizar con 1, 2 y 3.

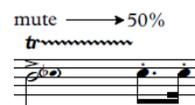
 : El pentagrama superior hace referencia a la voz. Al aparecer la notación ‘producir batimentos’, la voz debe quedar siempre a una distancia microtonal con respecto al sonido del bombardino para producir el batimento requerido.

 : Barrido de armónicos.

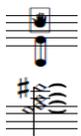
 : La cabeza de nota tachada indica que el pistón debe mantenerse aproximadamente a la mitad de su recorrido. La resultante es un sonido “ahogado” y en otra frecuencia.

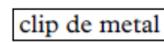
## Piano

 : La plancha debe tener un peso consistente, que por sí sola mutee un poco las cuerdas del piano. Además la base debe ser de goma o felpa. Ésta debe usarse en el registro solicitado.

 : Cambio gradual de máxima presión de la plancha sobre las cuerdas a una presión media.

 : Levantar completamente, de a poco, el pedal.

 : Golpear en el arpa con mano derecha, justo en la zona donde están presionadas las teclas con la mano izquierda.

 : colocar un clip de metal en la cuerda de lab3, de modo que produzca un rebote en la cuerda.

**enchufe** : colocar un enchufe de patas redondas sobre las tres cuerdas de sol#6.

## Cuerdas

x.p.: extremo ponticello.

x.p. ——— : A la vez que se realiza el glissando, al arco debe seguir la línea  
ord. ——— escrita arriba la cual representa la posición del arco (en este caso  
yendo de posición ordinario a extremo ponticello y viceversa)  
*ppp*



## Viola

p.n. = presión normal del arco.

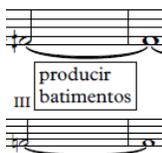
 = semiscratch: mayor presión de arco para generar un porcentaje de espectro ruido.

 = scratch: presión exagerada de arco, se obtiene un espectro ruido mayor al tónico.

Generar multifónico rozando  
ambos nodos en la misma cuerda : Para lograr el multifónico al dedo que roza más cerca del  
puente debe tener una presión ligeramente menor que el otro  
dedo.



producir  
III batimentos : La distancia de cuarto de tono es una referencia. Se deberá buscar un  
batimento marcado aproximadamente en esa zona microtonal.

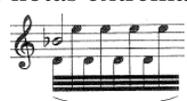


Con púa: Se debe contar con una púa dura de guitarra. El sonido debe sonar más bien plástico, tocando con la mitad de la púa en la cuerda.

## Violonchelo

Golpear con la palma de la  
mano sobre las cuerdas : Se debe dejar el arco a un lado y, muteando las cuerdas con la  
mano izquierda, realizar la acción solicitada.



 : Trémolo entre 3 notas (el arco oscila rápidamente entre las notas extremas):  


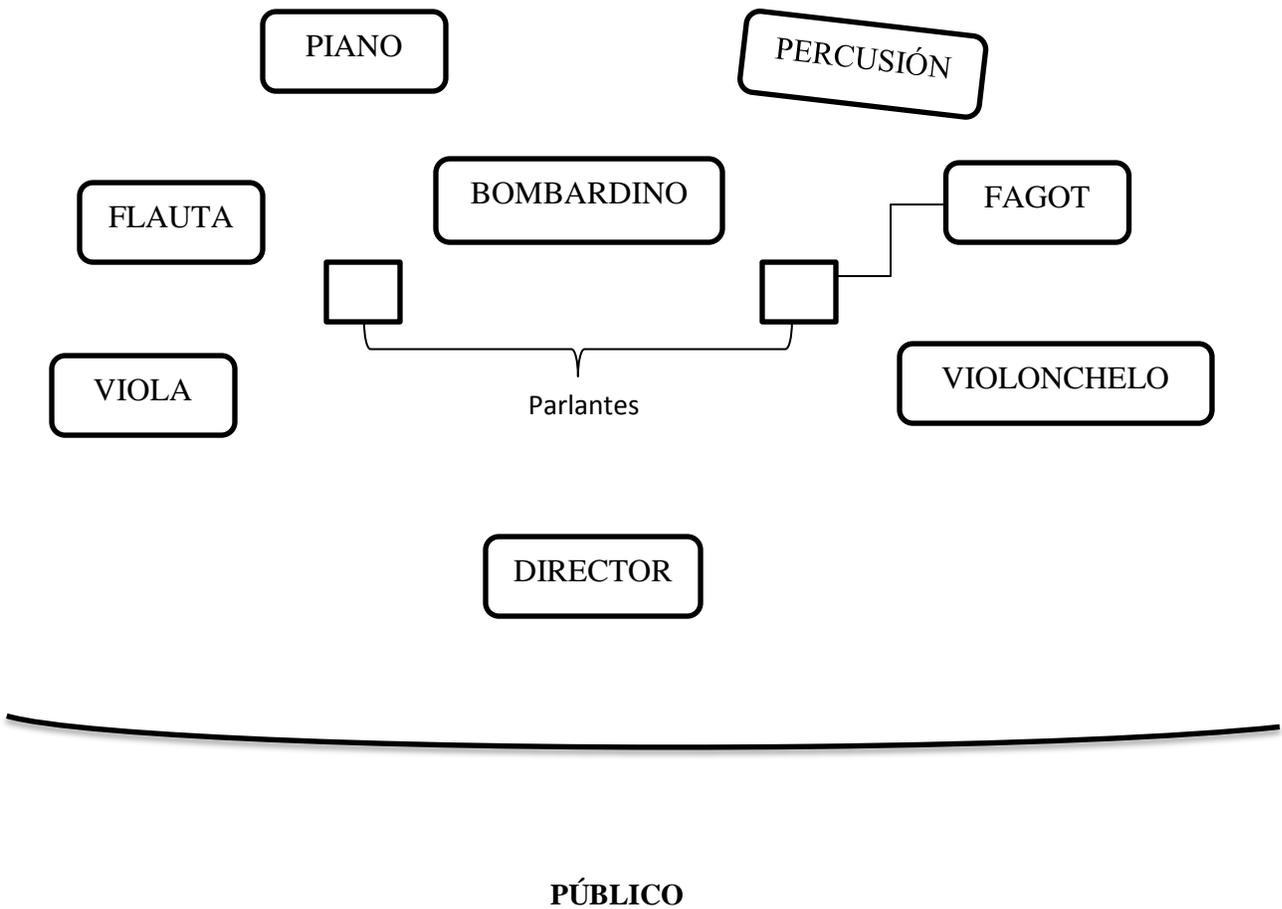


: tremolar sobre la nota indicada, alternando rápidamente de nota rozada a nota pisada.



: pasar gradualmente de nota pisada a nota rozada, dejando la posición de armónico finalmente.

### Disposición en el escenario



9"

♩=70

Matraca (Flauta)

Redoblante (Bombardino)  
con los dedos índice y medio  
bordona suelta

Tom-toms (Fagot)

Bongos  
acentos ad libitum

Viola

Violonchelo

Piano

*pp* *p* *pp* *p* *p* *f*

Elegir un pulso propio y mantener \*

\* Golpear con la palma de la mano sobre las cuerdas

4

Matr.

Redob.

Tom-t.

Bongos

Vla.

Vc.

ajustar la bordona con la otra mano

secco

*mp* *mp* *mp*

sin acentos

col legno

agarrar el arco

*f* *p*

7

Matr.

Redob. *con las dos manos*  
*pp* *f* *p*

Tom-t. *mf f* *p < mf*

Bongos *5* *f* *mf* *3*

Vla. *col legno* *pizz. ff* *3*

Vc. *f*

10

Matr. *pp*

Redob. *mf*

Tom-t. *f* *p* *f*

Bongos *3* *3* *3*

Vla. *3*

Vc. *col legno* *pizz.* *ff* *f*

12

Matr. **A**

Redob. *p* *f* *pp* *ff*

Tom-t. *p* *mf* *ff*

Bongos *ff* *f*

Vla. *col legno* *fff*

Vc. *col legno* *pizz.* *ff* *mp*

Pno. **A** usar plancha

16

Matr.

Tom-t. *f* *p f* *p* *mf*

Bongos *f*

Vla. *fff* *col legno*

Vc. *f* *gliss.* *col legno* *pizz.* *fff* *f*

Pno. *mute!* *50%* *mute!* *ppp*

Matr. *p* T.R.

Bomb. *f*

Tom-t. *f*

Bongos

Vla. *f* pizz.

Vc. *ff* gliss.

Pno. mute! → 50% *f* *ppp*

Matr. 22 *rall. tremolo*

Fag. *pp* *simile* slap 3 3 3 3 3 3

Bomb. *pp* exhalar inspirar

Tom-t. a fagot (dejar toms al percusionista)

Vla. *f* *p* col legno 3

Vc. *f* *p* col legno 3

Pno. (tr) → 50% *p* → 80%

26 **B** 5

Fag.

Bomb. *exhalar inspirar exhalar* *T.R.* *aspirar*  
*pp* *f* *p < f* *p*

Tom-t. *ff*

Bongos *pp*

Vla. *pizz.*

Vc. *f*

Pno. *corcho* *f* *pp*

32

Matr. *pp* *T.R.*

Bomb. *frull.* *aspirar* *p < f* *f*

Tom-t. *pp*

Bongos *p* *f*

Vla. *pizz.* *col legno* *f*

Vc. *f*

Pno. *corcho* *p* *f*



39 vib.  **C** 7

Fl. *f* *pp*

Fag.

Bomb.

Tom-t. *pp* *f*

Bongos *< p > ppp* *mf* *pp*

Vla. *f* *pp*

Vc. *ppp* *p* *f* *pp*

Pno. *mf* *f* *pp*

*8<sup>vb</sup>*



Fl. *mp*

Fag. *pp* — *mf* *p*

Bomb. *p* T.R. *3 3*

Redob.

Tom-t. *p*

Bongos *3 3*

Vla. *mf* *p* *mp*

Vc. *mf* *p* *mp*

Pno. *f* *pp* con plancha 80%

47

Fl.

Fag.

Bomb.

Tom-t.

Bongos

Vla.

Vc.

Pno.

A toms

T.R.

T.R.

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp*

*mp* *pp*

*f* *mp* *pp* *f* *pp* *f*

*f* *mp* *pp* *f* *pp* *f*

50%  
8<sup>va</sup>  
*pp* *mp* *f* *pp*

dejar la plancha apoyada en ese registro.

50 **D**

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature are indicated. The score is divided into three measures. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic, moving to *mf* and then *f*. It includes a triplet of eighth notes in the second measure.
- Bassoon (Fag.):** Remains silent throughout the piece.
- Bombardone (Bomb.):** Starts with a *pp* dynamic and transitions to *f* in the second measure, playing a complex rhythmic pattern.
- Tom-tom (Tom-t.):** Plays a series of rhythmic patterns with dynamics of *f*, *f*, *p*, and *f*.
- Bongos:** Features a rhythmic accompaniment with *f* dynamics and triplet markings.
- Viola (Vla.):** Alternates between *col legno* and *pizz.* (pizzicato) playing chords with a *ff* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Plays a bass line with *f* and *pp* dynamics, including triplet markings.
- Piano (Pno.):** The right hand plays chords with dynamics of *f*, *pp*, *mf*, and *p*. The left hand plays a rhythmic accompaniment with dynamics of *f*, *pp*, *mf*, and *ppp*. An 8va marking is present above the right hand in the second measure.

Fl. *p*  $\rightarrow$  *mf* *f*  $\rightarrow$  *pp*  
 Fag. *f*  
 Bomb. *mf* *p* *pp*  
 Redob.  
 Tom-t. *p*  
 Bongos *f*  
 Vla. *col legno* *pizz.* *col legno* *pizz.*  
 Vc. *f* *p* *f* *p*  
 Pno. *f* *pp* *mf* *p*  
 8<sup>va</sup> *f* *pp*  $\rightarrow$  *mf* *pp* *mf* *ppp*

Musical score for measures 53-54. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Bomb.), Tom-tom (Tom-t.), Bongos, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part features a melodic line with triplets and dynamic markings from *p* to *pp*. The Bassoon part has a sustained note with a tremolo and dynamic markings from *f* to *pp*. The Trombone part has a melodic line with a tremolo and dynamic markings from *mf* to *pp*. The Tom-tom part has a rhythmic pattern with dynamic markings from *f* to *p*. The Bongos part has a rhythmic pattern with dynamic markings from *f* to *p*. The Viola part has a rhythmic pattern with dynamic markings from *f* to *p*. The Violoncello part has a rhythmic pattern with dynamic markings from *f* to *p*. The Piano part has a rhythmic pattern with dynamic markings from *f* to *ppp*.

Fl. *mp* *pppp*

Fag.

Bomb. *f* (tr) TR

Redob.

Tom-t. *f*

Bongos *f* *p* *ppp*

Vla. *col legno* *pizz.* *col legno* *ppp*

Vc. *pizz. col legno* *f* *pp* *f* *p*

Pno. *f* *p* *f* *ppp*

Attaca

♩=98

Flauta *frull.*  
*ppp*

Bongos

Tom-toms

Viola *pppp*  
*gliss.*  
*ord.*  
*x.p.*

Violonchelo *col legno*  
*ppp*

3

Fl. *p* *f* *o.b. sempre*

Bongos

Tom-t.

Viola *gliss. gliss.*  
*vib.*  
*fff*  
*p* *f*  
*\*IV sempre*

Vc. *arco*  
*ord.* *x.p.*

\*Cada vez que se roce el nodo debe realizarse un vibrato marcado.

5

Fl. *f* *pp* *mp* *ff* *mp*

Bongos

Tom-t. *ff* [3]

Vla. ord. *f* *p* *ff* *p* *f* *p* *fff* *gliss.* *gliss.*

Vc. M. *pp* *mf* *pp* *f* *ppp* *fff* ord. pizz.

8

Fl. *p* *ff* *mp*

Bongos

Tom-t.

Vla. *p* *ff* *mp* → p.n. → x.p.

Vc. arco *pppp* *mp* vib. *gliss.*

9

Fl. *f* *pp*

Bongos

Tom-t.

Vla. *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *fff*

Vc. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

s.p. ord x.p.

11

Fl. *mp* *ff* *mp* *frull.*

Bongos

Tom-t.

Vla. *f* *p.n.*

Vc. *p* *mf* *gliss.*

**B**

12 *accel.*

Fl. *fff*

Bongos *ff* 5

Tom-t. *ff* 3

Vla. *fff*

Vc. arco II III IV *fff* Glissado constante *gliss.*

13 *♩=98* 3 frull. *ppp*

Fl. *f* *mf*

Bongos *mf* *ff*

Tom-t. *f*

Vla. *f* *mp* *p* pizz.

Vc. *x.p.* *ord.* *ff* *ppp*

16

Fl. *p* *ppp*

Bongos

Tom-t.

Vla. arco *ppp* *p* *gliss.*

Vc. x.p. *ppp* s.p. *gliss.*

**C**

20

Fl. *p* *mp* *pp* *ff* *p*

Bongos

Tom-t.

Vla. *mp* *f* *pp*

Vc. *mp* *ppp* *p* *pp* *ff* *p* *gliss.*

24

Fl. *mf* *ppp* 3

Bongos

Tom-t.

Vla. I II *p* *ppp*

Vc. *ff* *ppp* 3

28

Fl. *mp* *p* *ppp* bisb. irregular

Bongos

Tom-t.

Vla.

Vc. *mp* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

**D**

33

Fl.

Bongos

Tom-t.

Vla.

Vc.

Generar multifónico rozando ambos nodos en la misma cuerda

El trino debe realizarse con cualquier nodo dentro del corchete, alternando entre ellos, dando el tiempo deseado a cada uno.

x.p.

*ppp* *p* *f* *p* *mf*

37

Fl.

Semiscratch ad libitum...

Vla.

Vc.

ord. (tr) ad libitum (cambios paulatinos)

*> ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mf*

43

Fl.

Vla.

Vc.

*pp* *ppp*

3,5"

III

Manuel Esteban

♩=90-100

Piano

pp pp pp mf ppp p

3 5 3 8va 15ma

Bomb.

3

eco

bisb. ad libitum

senza bisb.

pppp

Pno.

15ma

p > ppp

ff

Pno.

5

pp

ppp

pp

p

pp

pp

mp

p > ppp

f

mf

f

8va

Pno.

7

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

3

5

pp pp

*p* *pp* *mp* *p* *pp* *pp* *pp*

*f* *f* *f* *f*

8<sup>vb</sup> 3 5

Pno.

9

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3

3

pp *mf* *ppp* *p* *ppp*

*f* *f* *f*

8<sup>vb</sup> 3

Pno.

11

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3

3

*p* *p* *f* *pp* *ppp*

*f* *mf* *f*

8<sup>vb</sup> 3

Pno.

13

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

5

5

pp *pp* *mf* *ppp*

*f* *f*

5

# IV

Manuel Esteban

**Fagot**  $\text{♩} = 57$  *bisb.* *ppp* *p* *ppp* *3*

**Bombardino**

**Violonchelo** *pizz.* *mp*

**Piano**  $\text{♩} = 57$  *gliss.* *ppp* *3* *3* *ped.* *p*

Rozar un nodo (inespecífico) con el dedo para producir un armónico (preferible) o multifónico

**Fag.** *secco* *bisb.* *gliss.* *mf* *ppp* *p* *ppp* *p*

**Bomb.**

**Vc.**

**Pno.** *ppp* *ped.* *3* *3*

Fag. *ppp* *p* *ppp* 3 bisb.

Bomb.

Vc. pizz.

Pno. *gliss.* 3 *Ped.* *p*

Fag. *ppp* *p* *ppp* *gliss.* bisb. 4 3 6 3 6 6 6

Bomb.

Vc. pizz. *mp*

Pno. *ppp* *ppp* *p* *ppp* 3 3 *Ped.*

6

Fag. *mf* *ff* *p* M.

Bomb. vib. 'didjeredoo' *p*

Vc.

Pno. M. *f* *8<sup>va</sup>* *Ped.* levantar poco a poco el pedal

En este caso sí es preciso un multifónico, rozar el dedo cerca de los apagadores

11 **A** Activar la grabacion!

Fag. *ppp* *p* *ppp* bisb. = *ppp*

Bomb.

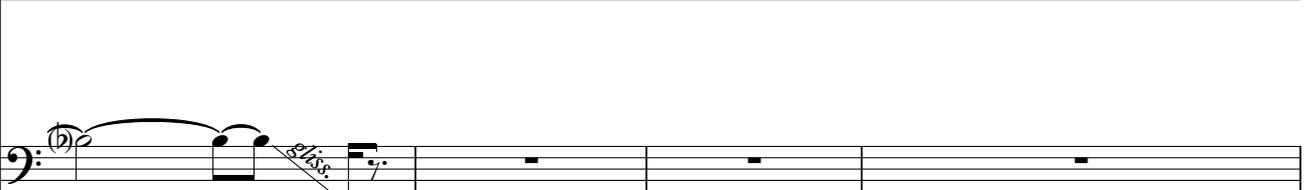
Vc. arco s.p. gliss. vib. ancho, lento *ppp* *ppp* *p* *ppp*

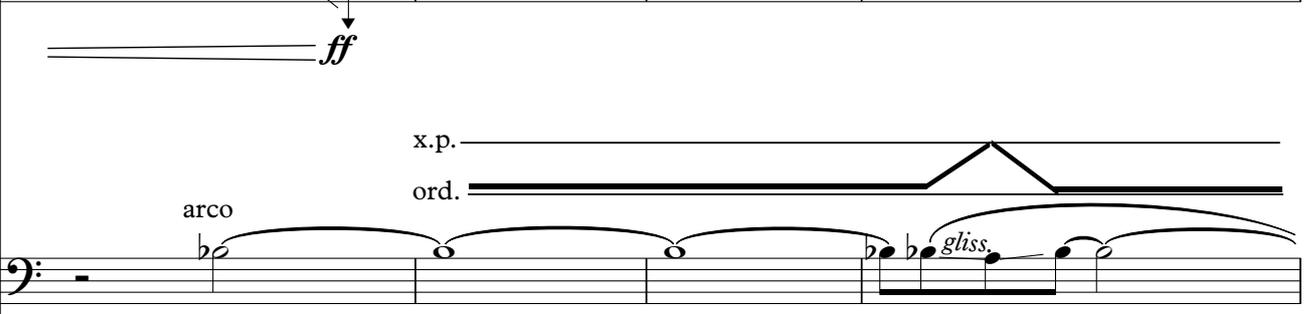
Pno. **A** *ppp* *f* *ppp* *pp* *Ped.*

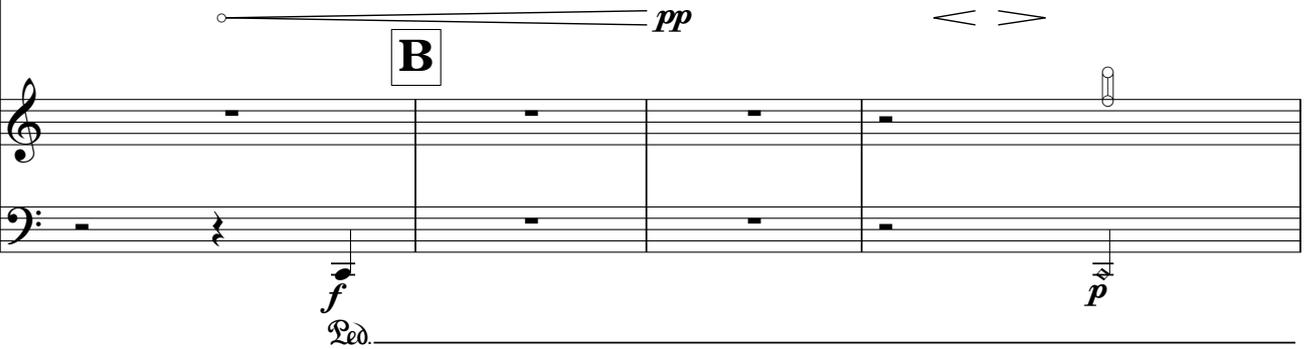
Musical score for measures 14-15. The score includes parts for Fag. (Bassoon), Bomb. (Bombardone), Vc. (Violin), and Pno. (Piano).  
- **Fag.:** Measures 14-15. Starts with a *bisb.* (bismillah) symbol. Dynamics: *ppp* to *p* to *ppp* in both measures.  
- **Bomb.:** Measures 14-15. Rests in both measures.  
- **Vc.:** Measures 14-15. Starts with *vib.* (vibrato) and *ppp* dynamics. Measure 14 has a tremolo effect. Measure 15 has *vib.* and *ppp* dynamics. Measure 15 ends with a *pizz.* (pizzicato) marking and *mp* dynamic.  
- **Pno.:** Measures 14-15. Treble and bass clefs. Measure 14 has *Red.* (Reduction) marking. Measure 15 has *Red.* marking.

Musical score for measures 16-18. The score includes parts for Fag., Bomb., Vc., and Pno.  
- **Fag.:** Measures 16-18. Starts with *mp* dynamic. Measure 16 has a *6* (sextuplet) marking. Dynamics: *mp* to *mf* to *ppp*. A box labeled "Detener grabacion!" with an upward arrow is positioned above measure 18.  
- **Bomb.:** Measures 16-18. Rests in measures 16-17. Measure 18 has *ppp* and *mf* dynamics.  
- **Vc.:** Measures 16-18. Starts with a *3* (triple) marking and *gliss.* (glissando) markings. Measure 17 has a *3* marking. Measure 18 has a *3* marking.  
- **Pno.:** Measures 16-18. Treble and bass clefs. Rests in all three measures.

Fag. 

Bomb. 

Vc. 

Pno. 

*ff*

x.p.

ord.

arco

*pp*

*gliss.*

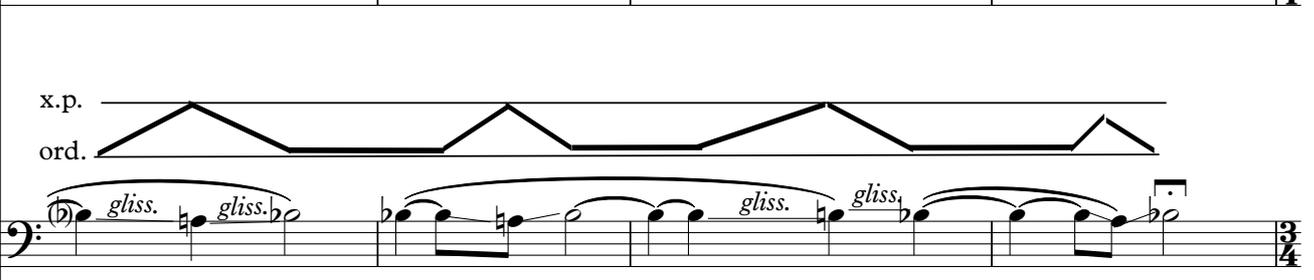
*f*

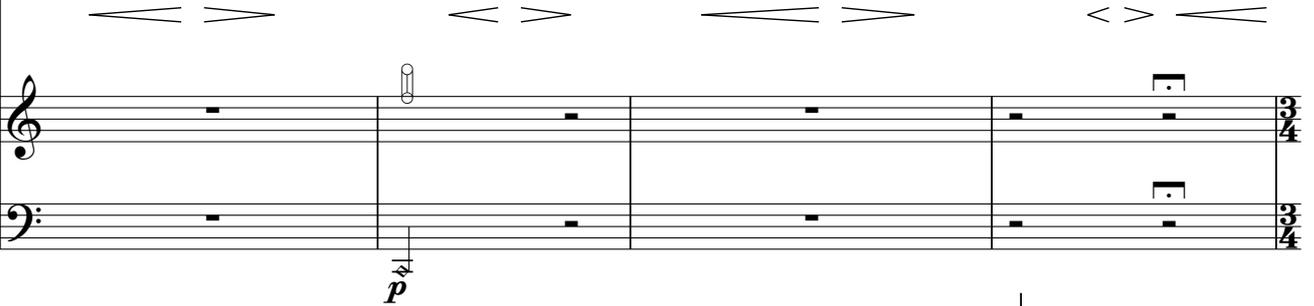
*p*

Ped.

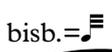
Fag. 

Bomb. 

Vc. 

Pno. 

23 bisb. irregular

bisb. = 

bisb. irregular

*ppp* < *p* > *ppp*

< *p* > *ppp*

< *p* > *ppp*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*p*

27 **C** *rit.* *vib.* *ancho, lento* *bisb.*

Fag. *mf* *ff*

Bomb.

Vc.

Pno. **C** *rit.* *f* *Ped.*

31 M.

Fag. *pp* *mf* *p*

Bomb. *frull.* *split tone* *mf* *p*

Vc. *pizz.* *arco* *M.* *mp* *ppp* *p* *p*

Pno. *ppp* *p* *ppp* *mf* *sub* *Ped.* *Ped.*

# V

Manuel Esteban

♩=60

Viola *con sord.* s.t. *ppp*

Bombardino (eco) vib. bisb. *ff ppp sf ppp ff ppp*

Vla. 4 *vib. lento, ancho* *ppp* *pp* *sp.*

Bomb. *Voz gliss.* *gliss.* *pp*

Vla. 8 *x.p.* *s.t.* *IV vib. ppp* *producir batimentos III*

Bomb. *frull.* *f ppp p*

14

Vla. pizz.  $\phi$  como guitarra con púa

Bomb. frull.

Pno.  $p$

Red.

$ff$   $pp$   $f$   $ppp$

17

Vla.  $(b)$   $f$   $ppp$   $f$   $ppp$   $gliss.$   $gliss.$

Bomb. frull.  $f$   $ppp$   $f$   $ff$   $ppp$  producir batimentos

tremolo irregular (variar la velocidad)

21

Vla. trem. fijo

Bomb.

Pno.

golpear en el arpal!

*ff*

Ped.

(activar el pedal justo después del golpe)

26

Vla. arco s.t. IV

Bomb. vib. oscilar para producir batimentos

Pno.

tremolo siempre de pistones

*ppp*

*gliss.*

*ppp*

*ppp*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Ped.

31  $\text{> x.p}$  s.t.

Vla. *gliss.* *ppp* *p* vib. muy lento

Bomb. *gliss.* *pp* *ppp* *p* muy lento vib.

Pno. 3

Attacca

# VI

Manuel Esteban

**Flauta**  $\text{♩} = 66$  gliss. de embocadura  
*mf* *pp* *mp* *p*

**Fagot**  
*f* *mp* *ppp* *p* *ppp* *f*

**Bombardino** (pistones a la mitad)  
*f* *ppp* *mf* *f*

**Bongos**  
*mf* *p* *mf*

**Roto-toms**  
*f* *f*

**Piano** clip de metal  
*f* *mp* *p* *pp* *f* *pp* *mp*

**Viola**  $\text{♩} = 66$  col legno jette  
*fp* *f* *nat.* *f*

**Violonchelo** pizz.  
*p* *f* *f* *f* arco pizz.

This musical score page features eight staves for different instruments. The Flute staff includes a trill marked 'bisb.' and dynamic markings of *mf*, *ppp*, *mf*, *pp*, and *mp*. The Bassoon staff has dynamics of *f* and *mp*. The Trombone staff shows dynamics of *f*, *ppp*, and *mf*. The Bongos and Rototom staves have dynamics of *mf* and *f*. The Piano staff includes dynamics of *ppp*, *mp*, and *p*, with a box labeled 'enchufe' above a specific passage. The Viola staff has dynamics of *f* and *p*, with a 'col legno' instruction and a 'nat.' marking. The Violoncello staff includes dynamics of *f* and *fff*, and a 'pizz.' instruction. The score is divided into two measures by a bar line, with a 3/4 time signature in the first measure and a 3/4 time signature in the second measure.

5

Fl. *gliss.* *mf* *pp* *mp* *p*

Fag. *f* *mp* *ppp* *p* *ppp*

Bomb. *f* *ppp* *mf* *pp* *mp*

Bongos *p*

Roto-t. *f* *3* *3* *p* *jette*

Pno. *mp* *ppp* *p* *p*

Vla. *col legno* *f* *3* *p* *nat.* *3* *pizz.* *f* *arco* *pp* *gliss.*

Vc. *pizz.* *3* *f* *3* *3* *arco* *gliss.* *pp*

8 **A**

Fl. *gliss.* *mf* *pp* *mp* *pizz.* *pppp* *bisb.*

Fag. *f* *mp* *ppp* *p* *ppp*

Bomb. *f* *ppp* *mf* *ppp*

Bongos *mf* *p*

Roto-t. *f*

Pno. *mp* *ppp* *p* *f*

Vla. **A** *col legno* *mf* *f* *ppp* *pizz.*

Vc. *f* *p* *f* *pizz.*



12

Fl. *mf* *f* *p* jet

Fag. *mp* *mf* *ppp* *p* *ppp* *p*

Bomb. *mp* *pp* *mf* *ppp* *mf*

Bongos *mf* *mf* 3

Roto-t. *mp* *f*

Pno. *mp* *p* *pp* *p* *pp* *f* *p* *f* *pp*

Vla. *col legno* *f* 3 *nat.* *pp* *vib.* *pp*

Vc. *pizz.* *mp* *f* *p* *f* *p*

Ab12

15 B

Fl. *mf* *mf* *gliss.* *pp*

Fag. *f* *mf* *f*

Bomb. *f* *mf* *f*

Bongos *mf* *mf* *mf*

Roto-t. *f* *mf f* *f* *f*

Pno. *ppp* *mf* *mp*

Vla. *ff* *col legno* *f*

Vc. *f* *arco* *ff* *f* *pizz.*

B

17

Fl. *tr* *mf* *pizz.* *f* *mf* *f*

Fag. *mf* *f* *mp*

Bomb. *mf* 6 *pp* *f* *p* *f*

Bongos *mf* 3

Roto-t. *f* *f* *f*

Pno. *mf* *p* *p* *f* *p*

Vla. *col legno* *col legno* *pizz.* *f*

Vc. *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 17 through 20. It features eight staves: Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Bombardone (Bomb.), Bongos, Roto-tom (Roto-t.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings. The Flute part begins with a trill in measure 17, followed by a melodic line with dynamics ranging from mezzo-forte to fortissimo. The Bassoon provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The Bombardone features a sixteenth-note triplet in measure 17 and a triplet of eighth notes in measure 18. The Bongos and Roto-tom play rhythmic patterns, with the Roto-tom using triplet markings. The Piano part consists of chords and single notes, with dynamics shifting between mezzo-forte and piano. The Viola and Violoncello parts use the 'col legno' technique in measures 17 and 18, followed by pizzicato chords in measures 19 and 20.

19

Fl. *5* *3* *ppp* *mp* *pp* *gliss.* *mp* *< >* *mf* *mp* *< >*

Fag. *pp* *mp* *f* *mp*

Bomb. *mp* *>* *f* *T.R.* *ppp* *<* *mf* *f* *pp* *<* *mf*

Bongos *mf* *3*

Roto-t. *f* *f* *3*

Pno. *mp* *p* *mp* *ppp* *f* *f*

Vla. *pizz.* *col legno* *p* *nat.* *col legno* *f* *3* *nat.* *p*

Vc. *gliss.* *gliss.* *gliss.*

3/4

rit. . . . . ♩=50

21

Fl. *p*

Fag. *ppp < p > ppp*

Bomb. *pp < mf* *pp < mf*

Bongos *mp*

Roto-t.

Pno. *mp* *mf* *f* *f* *f*

Vla. *f* *rit.* *gliss.* *arco* *pp* *gliss.*

Vc. *f* *gliss.* *IV* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf* *pp*

**C** *bisb.*  $\text{♩} = 66$

23

Fl.

Fag.

Bomb.

Bongos

Roto-t.

Pno.

Vla.

Vc.

*ppp* *3* *3* *5* *3* *ppp*

*ppp* *p* *mf* *ppp*

*mp* *3* *pp*

*ppp* *pp*

*ppp* *col legno* *mp* *3* *pp* *pp*

**D** ♩ = 50

rit. . . . .

26

Fl. *p*

Fag. *ppp < p > ppp* *pp*

Bomb. *frull. split tone*

Bongos

Roto-t.

Pno. *p* *ppp* 3 3

*Red.*

rit. . . . .  
→ sul pont.

Vla. *nat.* *ppp* **D** ♩ = 50

Vc. *arco* *gliss.* *pppp*

30

Fl. *ppp* *mp* *ppp*

Fag. *ppp* *mp* *ppp*

Bomb. *pp* *mf* *ppp*

Bongos

Roto-t.

Pno. *pppp*

Vla. *p* *ppp* *gliss.*

Vc. *fp*

Ab12

32 *vib. <sup>6</sup> **fff** simil* *rit. vib.* *senza. vib. <sup>3</sup>*

Fl. *mp* *pp* *ppp*

Fag. *6* *3* *5*

Bomb. *ff* *frull. split tone* *pp* *mp*

Bongos

Roto-t.

Pno. *8<sup>vb</sup>* *Ped.* *3*

Vla. *col legno* *gliss.* *ff* *p* *ff* *ppp* *nat. arco*

Vc. *col legno* *gliss.* *ff* *ppp*

E

34

Fl. *vib.* *p* < *mf* *pp* < *mf* *accel.*

Fag. < *f* *p* < *f* *p* *ff* *p* < *mf* *pp* < *mf*

Bomb. *pp* *p* < *f* > *p* *mf*

Bongos

Roto-t. *mf*

Pno. *mf*

Vla. *p* *ppp* *accel.*

Vc. *f* *pizz. s.p.* *ff* *vib.* *f*

38

Fl. *p* *f* *p* *f* *gliss.* *pp*

Fag. *p* *f* *p* *f*

Bomb. *p* *f* *p* *f*

Bongos *mf*

Roto-t. *f*

Pno. *f*

Vla. *col legno* *gliss.* *f*

Vc. *f*

40

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Fag. *mf* *pppp*

Bomb. *mf* *pppp*

Bongos

Roto-t. *mp*

Pno. *p* *ppp* *8va*

Vla. *nat.* *pppp* *p*

Vc. *arco* *pppp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 40 and 41. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part (Fl.) features a melodic line with triplets and dynamic markings of *ppp*, *p*, and *ppp*. The Bassoon (Fag.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *mf*, transitioning to *pppp* in measure 41. The Bombardone (Bomb.) plays a continuous sixteenth-note pattern with a dynamic of *mf*, ending with *pppp*. The Bongos and Rototom (Roto-t.) provide sparse rhythmic accents. The Piano (Pno.) has a simple accompaniment with dynamics *p* and *ppp*, and an *8va* marking in measure 41. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts are sustained, with the Viola marked *nat.* and *pppp*, and the Cello marked *arco* and *pppp*.

42 *rit.* ♩ = 50

Fl. *rit.* ♩ = 50

Fag.

Bomb. *ppp* *mp* *ppp*

Bongos

Roto-t.

Pno. *mp* *p*

Vla. *ppp*

Vc. *gliss.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 to 45. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) with a metronome marking of ♩ = 50. The score is arranged in a system with eight staves: Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Bombardone (Bomb.), Bongos, Rototom (Roto-t.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part begins at measure 42 with a triplet of eighth notes and continues with a melodic line. The Bombardone part features a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets, marked with dynamics *ppp*, *mp*, and *ppp*. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line with a triplet and a half note. The Viola part is marked *ppp* and features a tremolo effect. The Violoncello part has a glissando effect and a triplet. The percussion parts (Bongos and Rototom) are marked with vertical lines indicating rhythmic patterns. The time signature changes from 6/4 to 5/4 at the end of measure 45.

**F**

47  $\text{♩} = 66$

pizz.

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.). The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic and a *trill* marking. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *pizz.* marking.

Fag.

Musical staff for Bassoon (Fag.). The staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic and a *sf* dynamic. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *trill* marking.

Bomb.

Musical staff for Bombardone (Bomb.). The staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *trill* marking.

Bongos

Musical staff for Bongos. The staff begins with a 5/4 time signature and contains a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes.

Roto-t.

Musical staff for Rototom (Roto-t.). The staff begins with a 5/4 time signature and contains a triplet of eighth notes. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes.

Pno.

Musical staff for Piano (Pno.). The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *ppp* dynamic and an *8va* marking. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *trill* marking.

**F**

$\text{♩} = 66$

pizz.

col legno

Vla.

Musical staff for Viola (Vla.). The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *ff* dynamic and a *pizz.* marking. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *col legno* marking.

Vc.

Musical staff for Violoncello (Vc.). The staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic and a *gliss.* marking. The staff changes to a 4/4 time signature and then a 2/4 time signature. It features a triplet of eighth notes and a *pizz.* marking.

50 pizz.

Fl.

Fag.

Bomb.

Bongos

Roto-t.

Pno.

Vla.

Vc.

*f* *ppp* *f* *pp* *p* *f* *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *f* *pizz.* *pizz.* *f*

G

52

Fl. *mf* *mp* > *mf* *mp* > *p*

Fag. *f* *mp* *f* *mp* *ppp* < *p* > *ppp*

Bomb. T.R. *f* *ppp* < *mf* *f* *ppp* < *mf* *pp*

Bongos *mf* *p*

Roto-t. *f* *f* *f*

Pno. *f* *p* *mf* *ppp* *mp*

Vla. *col legno* *f* *p* *col legno* *f* *p* *pizz.* *f*

Vc. *f* *fff* *pp* *f*

54

Fl. *ff*

Fag. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bomb. *f* *p* *f* *pp* *f* *p*

Bongos *mf*

Roto-t. *f*

Pno. *f* *f*

Vla. *f*

Vc. *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 54 to 57. The Flute part (Fl.) begins in measure 54 with a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with accents. The Bassoon part (Fag.) starts with a forte (*f*) dynamic, playing eighth notes with accents, then a piano (*p*) dynamic, and returns to forte (*f*). The Bombardone part (Bomb.) features a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, a forte (*f*) dynamic, a pianissimo (*pp*) dynamic, and returns to forte (*f*). The Bongos play a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a rhythmic pattern of eighth notes. The Roto-tom (Roto-t.) plays a forte (*f*) dynamic with a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part (Pno.) has a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with accents. The Viola part (Vla.) starts with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with accents. The Violoncello part (Vc.) starts with a piano (*p*) dynamic, playing a triplet of eighth notes (F#, G, A) followed by a quarter rest, then a forte (*f*) dynamic, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

56

Fl.

Fag.

Bomb.

Bongos

Roto-t.

Pno.

Vla.

Vc.

*mf*

*ff*

*ff*

*p*

*ff*

*p*

*f*

*f*

3

6

6

6

8<sup>vb</sup>

molto rit. . . . .

**H**

rubato

vib. = 

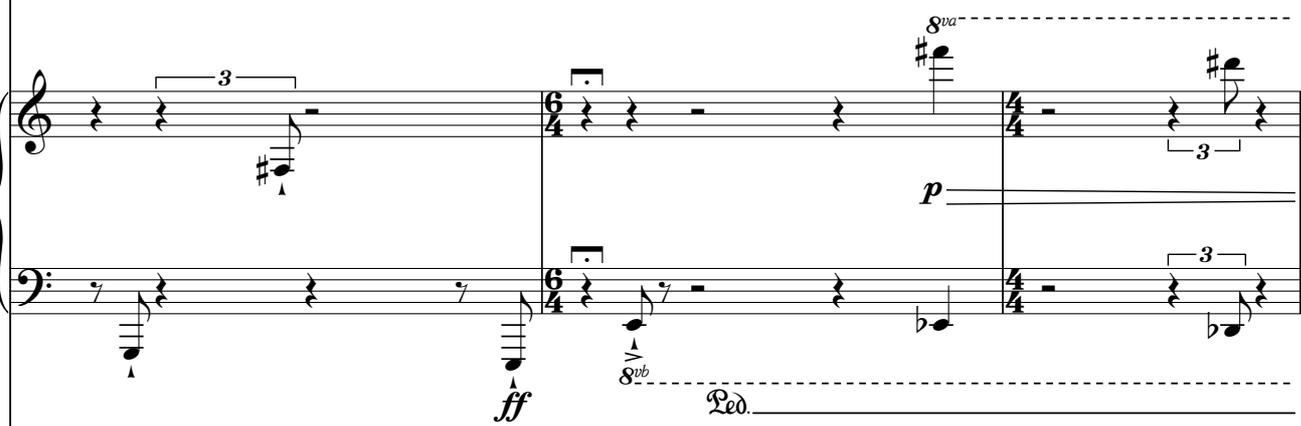
Fl.  *mf* *p*

Fag.  *f* *ff* *fff* *p*

Bomb.  *f* *ff* *fff* *p*

Bongos  *fff* *p*

Roto-t.  *fff* *p*

Pno.  *ff* *p*

*8va* 

*8vb* 

*Ped.* 

molto rit. . . . .

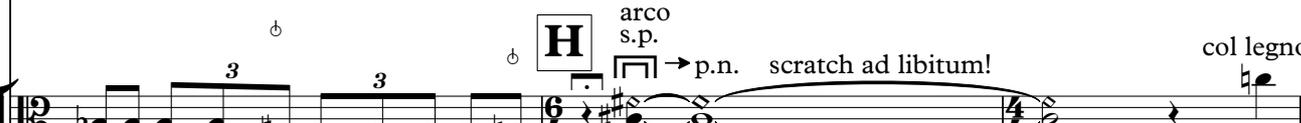
**H**

arco

s.p.

 → p.n. scratch ad libitum!

col legno

Vla.  *ff* *p*

Vc.  *ff* *p*

*arco*

60 vib. simile

Fl.

Fag.

Bomb.

Bongos

Roto-t.

Pno.

Vla.

Vc.

→ sul pont.

*pp*

*ppp*

*ppp*

*pppp-*

62  $\text{♩} = 50$  → embocadura tapada

Fl. *ppp* *mp*

Fag.

Bomb. *ppp*

Bongos

Roto-t.

Pno.

Vla.  $\text{♩} = 50$

Vc. x.p.

# Ápice

*para bombardino* | 2019

**Manuel Esteban**

## GLOSARIO

**vib.**  : vibrato de amplitud acotada, alrededor de 1/8 de tono. La velocidad, de no estar especificada, se interpretara ad libitum.

**vib.**  : vibrato con amplitud máxima de 1/4 de tono. La velocidad, de no estar especificada, se interpretara ad libitum.

 : Transición de una técnica, posición o digitación a otra.

 : Dal niente (de la nada; el sonido proviene de lo más piano posible)

 : Al niente (hacia la nada; el sonido va a lo más piano posible, desapareciendo).

 : La cabeza de nota tachada indica que el pistón debe mantenerse aproximadamente a la mitad de su recorrido. La resultante es un sonido “ahogado” y en otra frecuencia.

**bisb.**  : bisb = bisbigliando. Trino rítmicamente medido, donde la diferencia de afinación entre las dos posiciones no debe superar 1/4 de tono. La segunda posición es ad libitum y se marca rítmicamente con un círculo blanco. De no haber una rítmica específica, el bisbigliando deberá ejecutarse lo más rápido posible.

**T.R.**  = Tongue Ram: Realizar un golpe de lengua sobre la embocadura.

 = falling: producir un glissando aflojando la embocadura, barriendo los armónicos, a la vez que se presionan rápida y aleatoriamente los pistones.

**frull. split tone**  Split Tone: buscar el punto medio entre dos armónicos de una posición. El resultado es la superposición de ambos sonidos.

 : Trémolo rápido de pistones. Los mismos sólo descienden hasta la mitad. De no haber indicación de que pistones tremolar, se debe realizar con 1, 2 y 3.

 : Barrido de armónicos.

*Duración aprox.: 8 min.*

A Esteban Escobar  
**Ápice**  
para bombardino

Manuel Esteban

Bombardino

♩=50

2 4+2

gliss.

4 vib.

ppp

p

ppp

Bomb.

lip bend

1

bisb.

ppp

mp

ff

pp

Bomb.

1+4

gliss.

4 vib.

123

voz

p

ppp

ppp

Bomb.

17 frull.

bisb.

frull

frull.

gliss.

mf

pp

mf

pp

Bomb.

21

4

frull

bisb.

gliss.

f

ppp

pp

ppp

mp

Bomb.

25

4

gliss.

3

voz

gliss.

gliss.

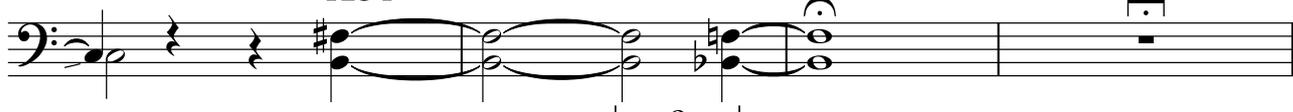
f

ppp

mp

pp

28 split tone  
1234 0

Bomb. 

**Un poco más movido**

32 frull

Bomb. 

*f* *p* *f* *mp* *pp*

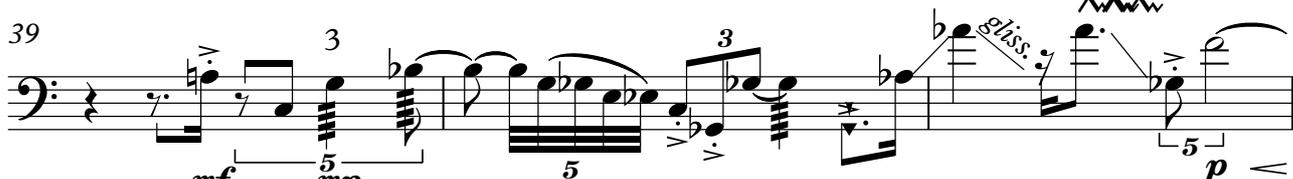
sacar la bomba del segundo pistón

35 frull

Bomb. 

*f* *mp* *pp* *f* *p*

39 3 frull. gliss.

Bomb. 

*mf* *mp* *p*

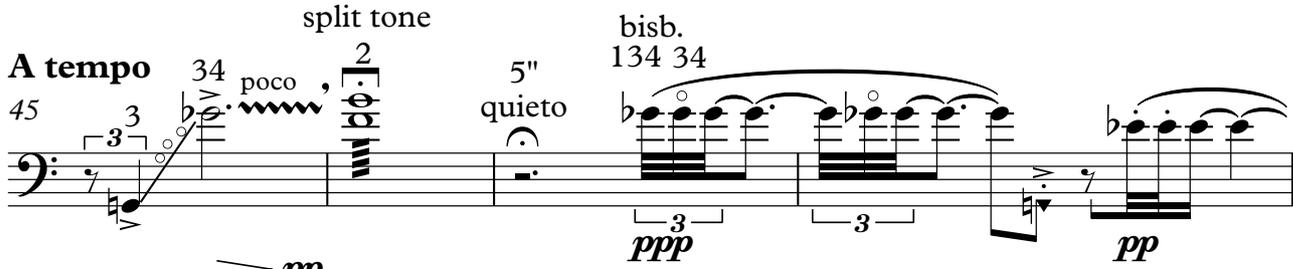
42 frull. tr frull. 123 3 accel. 3

Bomb. 

*ff* *p* *ff* *p* *f*

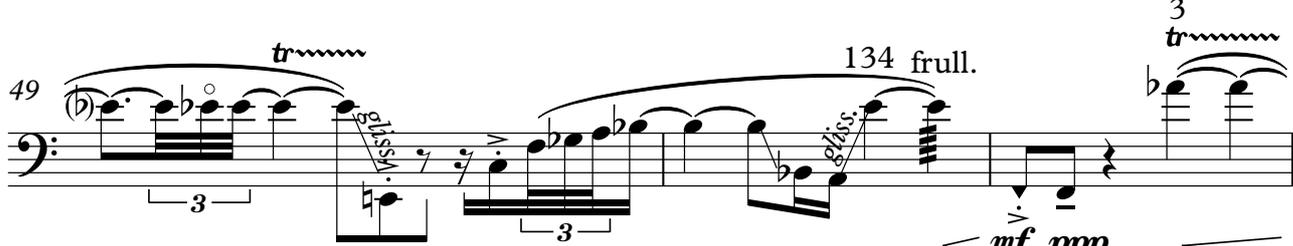
**A tempo** split tone bisb.

45 34 poco 5" 134 34

Bomb. 

*pp* *ppp* *pp*

49 tr 134 frull. 3 tr

Bomb. 

*mf* *ppp*

52 (tr) 34 Ad libitum

Bomb. *mf* *ff* *p*

56 poner bomba Senza tempo. 36" aprox.

Bomb. *pp* *ff*

*dinámicas muy fluctuantes entre pp y ff*

61 frull +t.p.

Bomb. *ff*

accel. . . . .

64 dejar escapar armónicos!  
voz + frull + t.p. ad libitum

Bomb. *ff*

Attacca

Tocar la última nota al menos 3 segundos después de comenzar la obra orquestal.

# las abejas

*para orquesta*

*(2016-2017)*

Manuel Esteban

# **Orgánico**

**1 Piccolo**

**1 Flauta**

**2 Clarinetes en sib**

**2 Oboes**

**2 Fagotes**

**4 Cornos**

**2 Trompetas en sib**

**3 Trombones**

**Tuba**

**Timbal**

**Cuerdas (12/10/8/6/4)**

# Glosario

## General

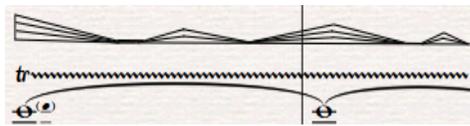
 : Dal niente (la dinámica parte de lo más pianísimo posible; “de la nada”).

 : Al niente (inverso a lo anterior; hacia la nada).

 : Transición de un estado o posición a otra.

## Vientos

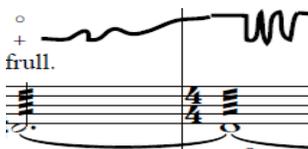
### Maderas:

 : Variar la velocidad del trino siguiendo el patrón dibujado: a mayor amplitud del dibujo, mayor aceleración (una sola raya equivale a velocidad de corchea).

Bisb: alternar en un tremolo dos posiciones diferentes que den como resultado la misma nota, cambiando el color de la misma.

Flautas: Ob.: Overblow: Ejercer una mayor presión de aire de modo que suenen los armónicos de la nota digitada.

### Trombón:

 : mover la sordina plunger siguiendo el patrón dibujado.

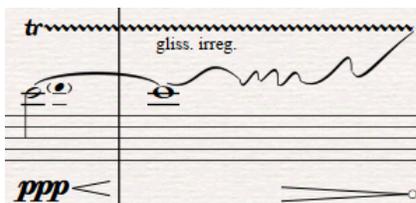
## Cuerdas

ord.: ordinario

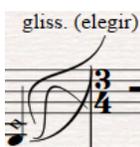
s.p.: sul ponticello

x.p.: extremo ponticello (al lado del puente)

↑ : Lo más agudo posible.



: Realizar, junto con el trino, un glissando irregular siguiendo el dibujo trazado en la partitura.



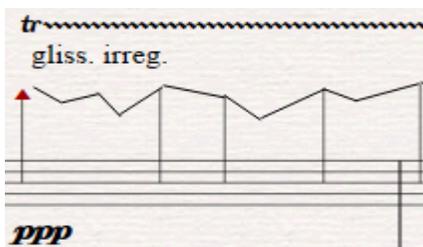
: En este caso, cada ejecutante de la fila podrá elegir el dibujo que representa el glissando irregular a seguir.



: M= multifónico. Buscar, por medio de la presión de arco y en el extremo ponticello, un sonido multifónico, rozando el nodo indicado en la cuerda indicada.



: Mutear con la mano izquierda mientras se realiza el pizz. en la cuerda indicada.



: Realizar, junto con el trino, y desde la nota más aguda posible, un glissando de manera irregular siguiendo el trazo dibujado. Se diferencia de la forma ondulada en que, en este caso, el gliss. debe ser más veloz e incisivo, con direcciones y perfiles más pronunciados. Las plicas funcionan como puntos de referencia en el compás.

*La partitura está en Do*

*Duración: 5'57''*

# las abejas

para orquesta

Manuel Esteban

Tempo:  $\text{♩} = 70$

The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Flautín, Flauta, Oboe (two parts), Clarinete en Sib (two parts), and Fagotes. The brass section includes Cornos en Fa (two parts), Trompetas en Sib, Trombones (two parts), Trombón, Tuba, and Timbales. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score features a variety of musical notations such as dynamics (f, mf, mp, pp, ppp), articulation (trills, slurs, accents), and performance instructions (frull, con sord., pizz., arco, non div., s.p., ord., gliss.).

**Flautín**: *f*, *f*, *mf*, *mf*

**Flauta**: *f*, *f*, *mf*

**Oboe**: *f*, *f*, *mf*

**Oboe**: *f*, *mf*

**Clarinete en Sib**: *f*, *f*, *mf*

**Clarinete en Sib**: *f*, *mf*

**Fagotes**: *fp*, *fp*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *pp*

**Cornos en Fa**: *f*, *fp*, *ppp*, *f*, *pp*, *pp*

**Cornos en Fa**: *f*, *fp*, *ppp*, *f*, *pp*, *pp*

**Trompetas en Sib**: *mp*, *p*

**Trombones**: *f*, *p*, *f*, *mp*, *p*

**Trombón**: *f*

**Tuba**: *f*, *mf*, *f*, *p*

**Timbales**: *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*

**Violin I**: *f*, *mp*, *f*, *mf*

**Violin II**: *f*, *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mp*, *sf*

**Viola**: *f*, *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mp*, *sf*

**Violonchelo**: *f*, *mp*, *pp*, *f*, *mp*, *sf*, *p*

**Contrabajo**: *f*, *mp*, *pp*, *f*, *mp*, *pp*, *p*

6

**A**

frull.

*p* *mf* *ppp* *mp* *mf* *pp* *pp* *mp*

*p* *ppp* *mp* *mf* *pp* *p* *mf*

*p* *ppp* *mp* *mf* *pp* *p*

*p* *mf* *p* *ppp* *mp* *mp* *p*

*p* *mf* *p* *ppp* *mf* *mf* *p* *f*

*p* *mf* *p* *ppp* *mp* *bisb.* *p* *ppp* *f*

*mp* *pp* *p* *ppp* *f*

*p* *p*

*p* *pp* *mp* *pp*

*ff* *pp* *mp* *pp*

*ff* *pp* *f* *pp* *f*

*ff* *p* *ppp* *f*

*ppppp* *p* *mf* *p* *f*

*ppp* *gliss. irreg.* *A* *III* *gliss.* *gliss.* *vib.* *gliss irreg.* *IV* *ppp*

*pp* *p* *ppp* *p* *mf* *ppp* *pizz.* *mp*

*ppp* *gliss. irreg.* *III* *gliss.* *gliss.* *vib.* *gliss irreg.* *ppp*

*pp* *ppp* *p* *pp* *f* *mp* *pizz.* *f* *mp*

*ppp* *gliss. irreg.* *ppp* *gliss.* *f* *p* *mute pizz.* *f*

*pp* *gliss.* *gliss.* *p* *f* *p* *mute pizz.* *f*

*pizz.* *ff* *ppp* *ppp* *f* *p* *port.* *fp*

*3 soli arco* *ppp* *ppp* *f* *p* *port.* *fp*

*pizz.* *ff* *ppp* *ppp* *mf* *arco* *IV* *gliss.* *gliss.* *p* *fp*

*ff* *ppp* *ppp* *mf* *ppp* *f* *p* *fp*

*senza sord.*

16 **B**

Fltn. *pp pp mp pp* *mf mf pp*

Fl. *p* *ppp* *mf mf pp*

Ob. (tr) *p* *ppp* *mf mf p ppp*

Ob. (tr) *p* *ppp* *mf mf p ppp*

Cl. *p mf p* *mf mf p ppp*

Cl. *p mf p* *mf mf p ppp*

Fag. *mf*

Trmp. *senza sord.* *mf*

Trmp. *senza sord.* *mf*

Tpt. *senza sord.* *mf*

Tbn. *mf* *p < f* *p < f*

Tbn. *con sord. plunger* *frull.* *ppp mf* *p < f* *p < f* *senza sord*

Tba. *f* *p* *mf*

Timb. *ppp* *f*

Vln. I divisi *gliss. (elegir)* *gliss.* *pp mf p* *s.p.* *ppp*

Vln. II divisi *pizz.* *pp* *arco* *tr* *ppp mf ppp*

Vla. divisi *pizz.* *mf pp* *arco* *tr* *ppp mf ppp*

Vc. *pp* *ff* *tutti* *s.p.* *ord.* *mp fp fp fp fp*

Cb. divisi *pizz.* *p* *x.p.* *mf* *x.p.* *ord.* *pp*

*mp pp pp ff mp < < < f*



37

Fltn. *pp* *mp* *ppp* *p* *ppp* *bisb.* *gliss.* *ppp*

Fl. *ppp* *mf* *ppp* *p* *ppp* *bisb.* *gliss.* *ppp* *mf* *ppp*

Ob. *p* *ppp* *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *mp* *pp* *ppp* *mp* *pp* *mp* *ppp* *ppp*

Cl. *mp* *pp* *ppp* *mp* *pp* *mp* *ppp* *ppp*

Fag. *mp* *mp*

Trmp. *vib.* *ppp*

Trmp. *vib.* *ppp*

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timb. *pizz.* *p*

Vln. I divisi *gliss.* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp*

Vln. II divisi *mf* *pp* *mp* *p* *p* *mf* *pp*

Vla. divisi *mf* *pp* *mp* *p* *gliss.* *mf* *pp*

Vc. *mf* *pp* *mp* *p* *gliss.* *mf* *pp*

Cb. divisi *arco s.p.* *p* *mf* *f* *pp* *pizz.* *p*

**D**

40 (tr)

Fltn.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Fag.

Timp.

Timp.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timb.

Vln. I divisi

Vln. II divisi

Vla. divisi

Vc.

Cb. divisi

*ppp* *mp*

*mp* *mp* *ppp*

*pp* *ppp*

*ppp* *mp*

*mf*

*mf* *mf* *ppp*

*p* *gliss.* *III* *gliss.* *gliss. irreg.* *gliss.* *vib.*

*p*

*p* *gliss.* *p* *gliss.*

*mf* *pp* *mf* *pp*

*mf*

56

Fltn. *ppp* *p* *mf* *3* *3* *vib.* *bisb.*

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

Ob. *pp* *mp* *ppp* *pp* *mp* *pp*

Ob. *pp* *pp* *f* *pp*

Cl. *p* *mf* *p* *p* *f* *pp*

Cl. *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

Fag. *pp* *mp* *pp*

Trmp.

Trmp.

Tpt.

Tbn. *mp* *mf* *ppp* *gliss.*

Tbn. *ppp* *gliss.* *mp* *mf* *ppp* *gliss.*

Tba. *mf* *mf*

Timb. *ppp*

Vln. I divisi *p* *mf* *port.*

Vln. II divisi *gliss.* *mf*

Vla. divisi *mf* *gliss.* *mf*

Vc. *gliss.* *mf* *p*

Cb. divisi *mf* *pp* *f* *mp* *f* *gliss.* *gliss.* *f* *arco* *IV* *gliss.* *mp*

E

63

Fltn.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl.

Cl.

Fag.

Tmp.

Tmp.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timb.

E

Vln. I divisi

Vln. II divisi

Vla. divisi

Vc.

Cb. divisi

F

70

Fltn. *mf* *f* *ppp* *f* *mp*

Fl. *mf* *f* *mp*

Ob. *mf* *f* *mp*

Ob. *mf* *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp*

Fag. *ff* *f* *ff* *f* *mf* *mf*

Trmp. *mf* *f* *pp* *f* *pp* *mf*

Trmp. *mf* *f* *pp* *f* *pp* *mf*

Tpt. *mf* *f* *con sord.* *f* *mp*

Tbn. *p* *f* *p* *f* *con sord.* *f* *mp*

Tbn. *p* *f* *p* *f* *con sord.* *p* *gliss.*

Tba. *mf* *f*

Timb. *ppp* *port.*

F

Vln. I divisi *mf* *f* *gliss.* *mp* *f* *gliss.*

Vln. I divisi *arco ord.* *tr* *pp* *mf* *f* *mp* *f* *gliss.*

Vln. II divisi *ppp* *mf* *f* *gliss.* *mp* *f* *gliss.*

Vln. II divisi *(tr)* *mf* *f* *mp* *f* *gliss.*

Vla. divisi *(tr)* *mf* *f* *mp* *f* *gliss.*

Vla. divisi *(tr)* *mf* *f* *mp* *f* *gliss.*

Vc. *s.p.* *mf* *f* *mp* *f* *gliss.* *p* *gliss.*

Cb. divisi *mf* *f* *mp* *f* *gliss.* *ord.* *gliss.* *p*

G

Fltn. *ff mp ff mp ff mp*

Fl. *ff mp ff mp ff mp pp*

Ob. *ff mp ff mp ff p*

Ob. *ff mp ff mp ppp*

Cl. *ff mp ff mp ff mp*

Cl. *ff mp ff mp*

Fag. *ff f f p mp ppp*

Tmp. *fp f mf ppp*

Tmp. *fp f mf ppp*

Tpt. *ff p mf*

Tbn. *ff p ppp*

Tbn. *gliss. ff mf ppp*

Tba. *ff*

Timb. *port. ff p f fp f fp ppp*

Vln. I divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vln. I divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vln. I divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vln. II divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vln. II divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vln. II divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vla. divisi *gliss. gliss. irreg. pp*

Vc. *pizz. ff*

Vc. *pizz. ff*

Cb. divisi *ff p ff p*

Cb. divisi *pizz. ff arco f pp*

This page contains the musical score for measures 84 through 94 of an orchestral work. The score is divided into several sections:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Brass:** Trumpet (Tmp.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Strings:** Violin I (Vln. I divisi), Violin II (Vln. II divisi), Viola (Vla. divisi), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb. divisi).

The score features a variety of dynamic markings and performance instructions:

- Dynamics:** *ppp*, *pp*, *pppp*, *p*, *s.p.*, *x.p.*, *M. x.p.*
- Performance Techniques:** *tr.* (trills), *gliss.* (glissandi), *vib.* (vibrato), *arco* (arco), *3 soli* (triple solo), *1 solo port.* (one solo portato).

The music is written in 4/4 time and includes complex phrasing with slurs, ties, and dynamic hairpins. The string section has a prominent role, with multiple parts playing sustained notes and moving lines. The woodwinds and brass provide harmonic support and melodic fragments.

12 **H**

95

Cl. *ppp* 3 3

Cl. *ppp* *pp*

Fag. 1. *ppp* *pp* *ppp*

Vln. I *ppp* *gliss.*

Vln. II divisi *pizz.* *ppp*

Vla. divisi 1 2 3 4 *s.p.* *ppp*

gli altri *pizz.* *ppp*

Vc. 1 solo *s.p.* *p* *tr* *mp* *ppp* *p* *ppp*

Cb. divisi *pizz.* *ppp* *pizz.* *ppp* *gliss.* *gliss.* *tr* *arco* *s.p.* *1 solo* *ppp*

102

Cl. 1. *pp*

Fag. *bisb.*

Timb. *ppp*

Vln. I *gliss.* *p* *ppp*

Vla. *p* *ppp*

Vc. *arco* *tr* *gliss.* *ppp* *p* *ppp*

Cb. divisi *(tr)* *p* *3*