

**COMPOSICIÓN, REARMONISACIÓN Y ARREGLOS ENFOCADOS
A LAS SECCIONES DE VIENTOS ACOMPAÑADAS POR
SECCIÓN RÍTMICA.**

JAIRO ALFONSO BARRERA

PROYECTO DE GRADO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2010

**COMPOSICIÓN, REARMONISACIÓN Y ARREGLOS ENFOCADOS
A LAS SECCIONES DE VIENTOS ACOMPAÑADAS POR
SECCIÓN RÍTMICA.**

JAIRO ALFONSO BARRERA

PROYECTO DE GRADO

ASESOR DE TESIS
PLUTARCO GUIO

MAESTRO EN MÚSICA CON ÁMFASIS EN SAXOFÓN JAZZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2010

CONTENIDO

	pág.
1. INTRODUCCIÓN	4
2. JUSTIFICACIÓN	5
3. OBJETIVOS	6
3.1. OBJETIVO GENERAL	6
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
4. EXPLICACIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO	8
5. CONSIDERACIONES PREVIAS A LA ESCRITURA DEL ARREGLO	10
5.1. INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES	10
5.2. RANGOS Y CARACTERÍSTICAS DE SONIDO	12
6. ANÁLISIS DE ARREGLOS, TÉCNICAS DE ESCRITURA Y TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN	14
6.1. BAJO PRESIÓN. TÉCNICA DE UNÍSONOS Y OCTAVAS	15
6.2. DE PORCELANA. CONTRAPUNTO	18
6.3. SHAWNUFF. ESCRITURA CONCERTADA. BLOCK CHORDS	22
6.4. AVANTI. SPREAD VOICINGS	25
6.5. Conclusión	25
BIBLIOGRAFÍA	26

1. INTRODUCCIÓN

La composición y desarrollo de arreglos musicales son dos de las áreas de mayor acción de un músico profesional. Esta afirmación es aun más certera si nos referimos a músicos de jazz, música popular o música comercial, pues este repertorio resulta más flexible a la hora de ser arreglado e interpretado. Una de las razones por las cuales el jazz es tan estudiado universalmente es porque permite desarrollar numerosas habilidades musicales tales como la improvisación, la composición, la orquestación, y el análisis estilístico de determinadas corrientes. Una vez adquiridas dichas habilidades es posible hacer uso de ellas al abordar otros géneros.

Todo aquel que ha estudiado jazz tiene abierto ante sí un universo de posibilidades de rearmonización, arreglos y reestructuración formal; puede improvisar y crear en tiempo real; y usualmente posee habilidades de transcripción un poco más adelantadas que algunos músicos que se han concentrado más en la interpretación de otro tipo de repertorio.

Este proyecto de grado emplea dichas habilidades para concretar un concierto en el que se ponen en práctica conocimientos sobre composición y arreglos. Tiene como foco principal los arreglos para secciones de vientos, sin dejar de lado la utilización de la sección rítmica (piano, bajo, batería, guitarra), y se desarrolla incluyendo varios géneros musicales, entre los que se encuentran el swing, bebop, funk, latin jazz, blues, y música colombiana. Dado que el objetivo principal del proyecto es profundizar en las técnicas de composición, arreglos y orquestación para vientos este trabajo escrito intenta explicar algunas de las técnicas aprendidas y utilizadas. En los ejemplos se explicará por qué fueron utilizadas determinadas técnicas mientras se hace un análisis sobre características estilísticas, estructuras formales y aspectos preparatorios para los arreglos.

2. JUSTIFICACIÓN

Cuando un músico se acerca a la composición amplía considerablemente su vocabulario y, gracias al análisis de los diferentes estilos y técnicas, tiene la posibilidad de encontrar un lenguaje y estilo propio que le permita expresarse como artista. Este proyecto, además de estimular la composición, permite poner en práctica conocimientos sobre armonía, orquestación, sonido, timbre, improvisación, estructuras formales y fraseo. La interiorización de estos conocimientos y su utilización en la música popular y el jazz, pondrán a quien los posea en una posición laboralmente más favorable pues el mercado musical actual demanda arreglistas versátiles que puedan arreglar música de todo tipo y para diferentes formatos. Además, cualquier instrumentista que investigue sobre este tema se verá considerablemente beneficiado al optimizar su capacidad de análisis y entender claramente cómo funciona una pieza, mientras perfecciona la manera en que se acerca a una obra a la hora de interpretarla, modificarla o improvisar sobre ella. Tener un pensamiento de compositor o arreglista, le permitirá a cualquier músico interpretar mejor las piezas o incluso aportar en sesiones de grabación o ensayos de grupos en los que se toque cualquier tipo de repertorio.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

El objetivo principal del proyecto es profundizar en las técnicas de composición y arreglos para diferentes formatos y estilos, teniendo como principal interés la orquestación para vientos, tanto las maderas (saxofones, clarinetes y flautas) como los cobres (trompetas, trombones y tuba).

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Como objetivos específicos se intentarán alcanzar las habilidades que permitan, en la práctica, responder las siguientes preguntas:

¿Respecto a cada género musical (funk, jazz, música colombiana, etc.) cómo varía la utilización de las cuerdas de vientos? ¿En términos de armonía, textura y ritmo qué manejo se les da?

¿Cómo se utilizan las técnicas de rearmonización? ¿Cuándo vale la pena rearmonizar una pieza y en base a qué factores se decide qué técnica utilizar?

¿Cuáles son las tesituras de cada instrumento y las características de éstos en cada registro? ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades del instrumento teniendo en cuenta la construcción misma del éste?

¿En los diferentes formatos de cuerdas de vientos, cuáles son las técnicas más convenientes para hacer el arreglo?

¿Cuáles son las estructuras formales más utilizadas en el jazz y cómo se pueden modificar y desarrollar?

¿Después de desarrollar el proyecto y tomando como base el conocimiento adquirido, qué puedo aportar a quién inicia una aproximación al tema?

Con la resolución de estas preguntas, y otras tantas que surjan durante el desarrollo del proyecto, se pretende profundizar en las técnicas de composición y orquestación para vientos, fortalecer fundamentos de armonía tradicional tales como direccionamientos armónicos y manejo de voces, ahondar en los diferentes métodos de rearmonización y desarrollar un lenguaje aplicable a diferentes géneros, entre otras cosas.

4. EXPLICACIÓN METODOLÓGICA DEL PROYECTO

Lo primero que debe hacerse al iniciar un proyecto como éste es recolectar la información necesaria para cumplir los objetivos. Tratándose de un proyecto musical es comprensible que una de las fuentes principales de información sean los cds de los artistas representativos de cada género; siempre intentando tomar como referencia a quienes hayan desarrollado las técnicas de orquestación en los vientos. Los discos no fueron solo escuchados, sino que existió una aproximación desde un punto de vista musical y analítico. Utilizando las herramientas de análisis musical se estudiaron las piezas para entender como están estructuradas y cuáles son las técnicas utilizadas. Esto, sumado a la información resultante de la consulta en textos de estudio, proporcionó información pertinente que más adelante fue aplicada a las composiciones y arreglos.

Cada técnica musical puede ser estudiada en base a determinados músicos. Por ejemplo a la hora de estudiar la técnica de block chords, tan utilizada en las big bands de los años 30's y 40's, se analizaron arreglos de Count Basie y Duke Ellington, y se escucharon trabajos discográficos de big bands más modernas como María Schneider Big Band, Harry Connick Jr Big Band, Claude Bolling Big Band y The New Cool Collective. En cuanto a estilos como el funk se hallaron infinidad de herramientas compositivas en la discografía de The Tower of Power y James Brown, entre otros.

Mientras se hizo este análisis armónico, de direccionamientos melódicos y manejo de texturas fue posible adelantar la composición de las piezas que luego serían arregladas para diferentes formatos. Durante esta fase del proyecto fue muy importante aplicar conceptos tales como el manejo motivico y la estructuración formal de las piezas. Inicialmente se discutieron las composiciones con varios profesores para recibir de ellos las correcciones pertinentes, y en base a esta retroalimentación se pudieron mejorar considerablemente. Este proceso de composición de las obras y revisión de las mismas se llevó a cabo en tiempos diferentes para cada pieza. Durante las composiciones se tuvo muy en cuenta que la idea era cubrir formatos que fueran desde lo más simple, es decir un viento, hasta algo mucho más complejo; que

asemejara una big band (4trompetas, 5 saxos, 4 trombones por ejemplo) siempre acompañados de una sección rítmica (piano, bajo y batería).

Una vez aprobadas las composiciones, se inició el proceso de rearmonización. “La rearmonización consiste en proveer a un tema (canción) de un nuevo color alterando la progresión armónica que soporta su melodía”. (Felts, 2002: Introducción. Traducción)

Aunque se trataba de composiciones propias existía la posibilidad de que fueran rearmonizadas. En esta fase del proyecto se dio respuestas a preguntas como cuáles son y cómo se utilizan las técnicas de rearmonización, y técnicas tales como la sustitución tritonal, la sustitución modal o la alteración de acordes fueron utilizadas en las rearmonizaciones. Estas técnicas serán explicadas más en detalle cuando se analicen partes de algunos arreglos en este mismo trabajo.

Una vez finalizado el proceso de composición se inició la escritura de arreglos. Durante esta etapa se intentó que los arreglos de cada pieza fueran muy diferenciados el uno del otro, dado que uno de los objetivos era entender cuáles son las técnicas utilizadas para cada formato de vientos y para cada género. En este momento del proyecto se estudiaron y aplicaron técnicas tales como unísonos y octavas, spread voicings, escritura concertada, voicings cuartales y contrapunto, entre otras. Algunas de estas técnicas también serán profundizadas más adelante en el capítulo de “Análisis de arreglos y técnicas de escritura” de este mismo trabajo. La variedad en los arreglos era fundamental para el éxito del concierto, no solo en cuanto a los géneros musicales sino también en cuanto a las técnicas utilizadas en cada uno. Si esta condición no se lograba el resultado final podría resultar repetitivo y tal vez carente de provecho. En la elaboración de los arreglos se desarrollaron las capacidades inventivas del arreglista y se procuró la búsqueda de técnicas interesantes y novedosas. Siempre teniendo como interés principal mostrar la composición de la mejor manera posible, embellecerla y mejorarla estéticamente.

5. CONSIDERACIONES PREVIAS A LA ESCRITURA

Antes de abordar la escritura de un arreglo es necesario tener algunos conocimientos importantes sobre orquestación. La orquestación es el arte de combinar los sonidos de varios instrumentos en un ensamble, generando un balance y una mezcla satisfactoria. A menudo la orquestación se asocia con la idea de escribir para un ensamble u orquesta algo que fue concebido inicialmente para otro formato. Cuando un arreglista se enfrenta a la escritura para instrumentos de viento debe tener presente que hay instrumentos transpositores y no transpositores y debe conocer las características de cada instrumento y su registro (tesitura).

5.1 INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES

Los instrumentos transpositores son aquellos que producen un sonido más alto o más bajo respecto a la altura notada en la partitura, excepto cuando el intervalo es de octava. La transposición tiene como objetivo permitir la interpretación de una pieza por parte de varios instrumentos, garantizando que siempre la altura (tono) producida sea la deseada por el compositor o arreglista. (Montagu, 2010: Transposing instruments)

No todos los instrumentos son transpositores, ejemplos de instrumentos no-transpositores son la flauta y el piano. Algunos instrumentos que son transpositores son la trompeta en Sib, el saxofón alto en Mib y el saxofón tenor en Sib. La nota que acompaña el nombre de cada instrumento transpositor es la altura (tono) que genera el instrumento cuando el interprete toca un Do. Si a estos instrumentos se les escribiera una melodía como si se hiciera para un piano el resultado sería la misma

melodía (manteniendo las relaciones interválicas) pero iniciando en otro tono, lo cual generaría gravísimos problemas a la hora de interpretar una pieza de manera grupal.

Un ejemplo sencillo de transposición es el siguiente:

La siguiente melodía fue escrita inicialmente para piano. Su tonalidad original es Cm y es importante recordar que el piano es un instrumento no transpositor.



Figura 1. Melodía para piano. No transpuesta

Si el arreglista desea que esta melodía sea tocada por un saxofón alto en Mib y planea mantener tanto las relaciones interválicas como la octava original en que fue concebida debe ser transpuesta una 6ta mayor arriba de la escritura original, *Figura 2*. En la *Figura 3* se representa la transposición de la melodía para ser interpretada por un saxofón tenor, una 9na arriba de la original. Los resultados serían los siguientes.



Figura 2. Melodía transpuesta para saxofón alto



Figura 3. Melodía transpuesta para saxofón tenor

Es importante mencionar que cuando una melodía es transpuesta para un instrumento su tonalidad también se transpone. En este ejemplo la melodía original estaba en Cm y al ser transpuesta para saxofón alto y tenor las melodías resultantes cambiaron a las tonalidades de Am y Dm respectivamente, es decir a distancia de 6ta mayor para el alto y 9na (o 2da + 8va) para el tenor, las mismas a las que fueron transpuestas las alturas.

5.2 RANGOS Y CARACTERÍSTICAS DE SONIDO

“El rango de un instrumento es el espacio comprendido entre la nota más baja y la nota más alta que éste puede producir; es el intervalo entre esas dos notas” (Rushton, 2010: Range). Para un arreglista no basta con conocer cuáles son las notas más aguda y grave que produce un instrumento, sino que debe saber cuáles son los registros cómodos para el intérprete y cuáles son las características del sonido en estos registros. El arreglista trabaja para generar colores, balances y efectos sonoros que en ciertos casos podrían estar limitados por las características físicas de un instrumento, por su sonido o por sus dificultades técnicas en determinados registros.

Para obtener información completa sobre los rangos de cada instrumentos se puede consultar el libro *Modern Jazz Voicings* de Ted Pease (Berklee press, 2001). Al poseer esta información se pueden solucionar problemas al momento de arreglar y se puede facilitar la interpretación de las piezas a los músicos. Esto último es muy importante ya que cuanto más a gusto y cómodo se sienta un músico tocando un arreglo, mejor será el resultado final.

A continuación se da un ejemplo de rango mal utilizado y una solución al problema. El siguiente pasaje fue escrito para ser tocado en unísono por dos saxofones.



Figura 4. Registro. Melodía para saxofones altos

La idea era que funcionara como un background y se buscaba un sonido grave pero que conservara el característico color de las maderas producido por las cañas. Se asignó la melodía a dos saxofones altos. Pero no se logró el efecto por varias razones. Lo primero, y más importante, es que la melodía estaba en el registro extremo-grave del saxofón alto. En consecuencia el sonido resultaba muy áspero; en este registro el saxofón produce un sonido similar a un graznido. La otra razón por la cual no era efectiva la instrumentación es la dificultad para controlar técnicamente el instrumento en esas notas. Tratándose de un pasaje rápido sería muy difícil para los intérpretes tocarlo con fluidez y brindando el efecto deseado. La solución se encontró al asignar la misma melodía a dos saxofones, pero que esta vez serían tenores.

Figura 5. Registro. Melodía corregida para tocada por saxofones tenores.



ser

Al hacer este cambio las notas de la melodía se situaron en el registro bajo del instrumento, un registro que posee un sonido rico, muy mezclable y expresivo.

Éste es solo un ejemplo de cómo el conocimiento de rango y características de sonido puede marcar la diferencia en un arreglo y facilitar las cosas a los intérpretes en términos de digitación, afinación y sonido.

ANÁLISIS DE ARREGLOS, TÉCNICAS DE ESCRITURA Y TÉCNICAS DE REARMONIZACIÓN

A continuación se harán algunos análisis, basados en los arreglos escritos para este proyecto de grado. Con dichos análisis se pretende explicar técnicas de escritura para vientos y rearmonización sin dejar de lado los aspectos formales de los temas. Este capítulo está organizado a partir de piezas musicales. Con cada pieza se explicará una técnica de escritura y rearmonización. Estos análisis no incluyen el repertorio completo que será interpretado, solo algunos ejemplos extraídos de los arreglos.

Dentro de las muchas técnicas de arreglos sobresalen algunas que se utilizan mucho en la música popular y arreglos para vientos. Estas técnicas generan diferentes efectos sonoros y por tanto diferentes sensaciones y reacciones en el oyente. Todo esto es muy importante a la hora de escribir un arreglo, pues el arreglista debe saber qué quiere lograr y cuáles son las herramientas más favorables para concretar sus ideas. Es necesario entender que las técnicas de arreglos son las que trabajan en función del arreglista y no debe permitirse que sean aquellas las que conduzcan a un arreglo que se aleje de las ideas que éste quiere plasmar realmente. Las técnicas estudiadas y aplicadas en este proyecto son: Unísonos y octavas, Contrapunto, Block chords, Spread Voicings, Voicings cuartales.

BAJO PRESIÓN

Técnica de arreglo vientos: Unísonos y octavas

Estilo: Blues

Rearmonización: Sustitución tritonal

Bajo presion

Jairo Alfonso Barrera

Trumpet in B \flat

Alto Sax.

Tenor Sax. 1

F7 B \flat 7sus F7 F7

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax. 1

5 B \flat B dim F7 E \flat 7 D7b9b13 3

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax. 1

9 Gm7 C7 F7 A \flat D \flat 9 G \flat 6 3

Bajo presion - 1
2010

“Bajo presión” es un blues escrito para un formato de Combo. La forma blues es una de las más conocidas por los intérpretes de jazz.

El blues tradicionalmente es una forma escrita en 12 compases, en lugar de 8 o 16, y organizada en tres frases. Cada stanza o frase es de 4 compases. La tonalidad predominante es mayor pero con la utilización del b3 y b7 (blues notes) La armonía tiende a ser plagal o de subdominante. (Keneddy, 2010: Blues.Traducción)

En este arreglo se mantiene la forma del blues en cuanto a su longitud y su estructura armónica esencial pero se han hecho algunas rearmonizaciones para hacer un poco más interesante la progresión armónica. Una de las técnicas utilizadas en la rearmonización es la de Sustitución tritonal.

El sustituto tritonal consiste en sustituir una dominante por otra que esté exactamente a distancia de tritono (4ta aumentada o 5ta disminuida). Esto es posible ya que estos dos acordes comparten el mismo tritono, que es el intervalo característico de las dominantes. (Felts, 2002: 28. Traducción)

Normalmente en los cc. 11 y 12 de una forma blues se puede sustituir el I7 por un turnaround de I7 - VI7 | ii7 - V7 | En este caso no solo se hace el turnaround sino que el VI7 y el V7 son sustituidos por sus sustitutos tritonales. El resultado entonces pasa de ser:

F7 - D7 | Gm7 - C7 | a ser F7 - Ab7 | Gm7 - Gb7 |

Después se sustituyó el Gm7 por el iim7 del Gb7, es decir por Dbm7 (que también está a distancia de tritono del acorde sustituido) y finalmente se decidió dejar solo las triadas mayores y no incluir la b7 en los voicings para generar un efecto modal. El resultado es un turnaround con una sonoridad mucho más moderna.

| F - Ab | Db - Gb7 |

Respecto a la concepción melódica y el arreglo para los vientos se tuvo como influencia a los combos norteamericanos de la época de postguerra. Los combos son pequeños ensamble de jazz, usualmente nombrados según el número de integrantes, en este caso se trata de un sexteto (trompeta, alto, tenor, piano, bajo, batería). Aunque su instrumentación puede variar mucho, normalmente los combos incluyen entre uno y tres vientos, acompañados por una sección rítmica. Algunos combos famosos son Art Blakey and The Jazz Messengers, The Miles Davis Quintet o The Cannonball Adderley sextet. Estilísticamente estos combos se caracterizaban por

incluir el lenguaje del Bebop en sus interpretaciones y por tocar las melodías de manera homofónica. La herramienta de arreglo principal eran los unísonos y las octavas.

Una de las más simples pero poderosas aproximaciones (en los arreglos) es el uso de unísonos y octavas (...) al escribir un pasaje para instrumentos en posición de unísonos, octavas o la combinación de las dos se enfatiza la claridad melódica, enfocando al oyente en una sola línea. (Lowell, Pulling. 2003: 33. Traducción)

Teniendo en cuenta la velocidad de “Bajo presión” y las características de la melodía se tomó la decisión de arreglarla en octavas. Una técnica más compleja podía opacar la melodía y dificultar la percepción de la misma.

Hay infinidad de combinaciones para unísonos y octavas. En este caso la trompeta lleva la melodía y todo el tiempo, a excepción de algunos puntos claves, es doblada por el saxofón alto en posición de unísono. Los momentos en que el saxofón se sale de su línea de unísono son finales de frases o pasajes en los que se quería destacar más la armonía (ex. c. 3 cuarto tiempo y c. 5). El saxofón tenor también dobla la melodía, pero en posición de octava, y al igual que el alto se abre en algunos momentos para armonizar. Al tener la melodía doblada se lograron dos efectos buscados; 1) Se le añadió peso a la línea con el saxofón alto. 2) Se le dio proyección a la línea con el saxofón tenor.

DE PORCELANA

Técnica de arreglo vientos: Contrapunto

Estilo: Pasillo Colombiano

Rearmonización: Disminuidos de paso

De porcelana

Jairo Alfonso Barrera

Pasillo $\text{♩} = 180$

Flute.

Alto Sax.

6

6

11

11

16

16

Fl.

A. Sx.

Fl.

A. Sx.

Fl.

A. Sx.

Chords: $F\#7$, $B\flat7$, $G\dim7$, $C7$, $F\#7$, $B\flat7$, $F\#11$, $G\dim7$

Figura 7. Contrapunto a dos voces. De porcelana. Parte A.

“De Porcelana” es un pasillo colombiano concebido para ser tocado por dos vientos. Inicialmente se planeaba para saxofón soprano y saxofón alto, pero después se decidió que sería tocado por flauta travesa y saxofón alto. La decisión se tomó teniendo en cuenta las características de la melodía, el tempo de la canción y las características de sonido que se buscaban para el arreglo.

El pasillo surge en Colombia durante la colonia. Dado el gusto por las tendencias europeas en aquella época se tomó como modelo el vals austriaco para desarrollar ese nuevo género que sería llevado a los salones de baile. Al igual que el vals, el pasillo tiene como métrica 3/4. En De Porcelana se intentó mantener un vínculo con la tradición europea no solo en el carácter de la pieza sino también en el manejo de las voces, pues se hace uso de técnicas desarrolladas en el periodo de práctica común. El contrapunto es la técnica principal utilizada en este arreglo. Desde que la música ha utilizado líneas melódicas independientes los compositores y arreglistas se han preocupado a cerca de los principios que permiten sobreponer una voz contra otra efectivamente. El contrapunto es el arte de combinar dos o más voces de una manera satisfactoria. Durante el periodo de práctica común se daba un considerable énfasis al movimiento lineal o melódico, pero no se podían dejar de lado las relaciones verticales, o armónicas, que generaban las voces entre sí.

Todas estas características hicieron parte del proceso compositivo de este pasillo pues en él se lograron melodías que fueran interesantes individualmente y que se relacionaran bien entre sí. Con otras técnicas de arreglos resulta mucho más difícil lograr melodías realmente bellas para cada instrumento pues se le da más importancia a las relaciones armónicas que a los movimientos melódicos. Los objetivos principales que se buscaron al aplicar esta técnica contrapuntística en el arreglo de los dos vientos fueron¹:

1. Cada línea debía ser buena en sí misma.
2. Debía haber suficiente independencia entre las líneas en términos de direccionamiento y movimiento rítmico.
3. Las líneas debían tener implícita una clara progresión armónica, de forma que escuchara no solo las líneas horizontales sino los resultados verticales de combinarlas.
4. Las líneas debían tener suficiente en común en términos estilísticos y motivicos para que fueran convincentes al momento de combinarse en un todo.

¹ Características tomadas de KENNAN, Counterpoint. 1999.

5. En este estilo las voces debían ser primordialmente consonantes entre sí. Podía existir disonancia pero en menor medida respecto a la consonancia.

Era muy importante la elección de las notas en las llegadas de las frases. Cuando hay solo dos voces es difícil dibujar satisfactoriamente la armonía. En la mayoría de los finales de frase se optó por utilizar la fundamental y el 3er grado del acorde sobre el que se desarrollara la armonía en ese momento. Esta decisión se tomó en base a dos principios: 1) si se omitía la fundamental el acorde podía ser entendido como un acorde cuya raíz fuera el 3er grado, es decir que un C mayor podía ser confundido con un Em. 2) Si se omitía la tercera resultaría muy difícil auditivamente reconocer si se trataba de una triada mayor o menor y generaría una insatisfacción al oyente.

Respecto a la armonía se puede mencionar que en la parte A se desarrolla una armonía sumamente tonal con algunas rearmenización en base a la técnica de Acordes Disminuidos de paso. Los acordes disminuidos fueron muy desarrollados en el periodo de práctica común y los músicos de bebop de la primera mitad del siglo veinte los utilizaron mucho. Los compositores actuales tienen menos afección por los disminuidos y a menudo los rearmenizan con acordes dominantes.

Un acorde disminuido contiene dos tritonos. Los tritonos son el ingrediente activo dentro de un acorde dominante. Crean inestabilidad en el sonido del acorde y demanda resolución. (...) Un disminuido está relacionado a cuatro acordes dominantes. Estas cuatro dominantes son las elecciones más comunes para rearmenizar un acorde disminuido. (Felts, 2002: 113. Traducción)

El siguiente ejemplo explica cómo funciona esta rearmenización.

The musical score illustrates reharmonization using diminished chords. It features two systems of staves. The first system includes a Flute staff and an Alto Saxophone staff. The Flute staff has a melodic line with notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. Above the staff, the following chords are indicated: **Pasillo**, **F M7**, **(F7b9) A DIM**, **Bb min7**, **(G7b9) B DIM**, and **8va-----**. The Alto Saxophone staff plays a rhythmic accompaniment. The second system includes a Flute (Fl.) staff and an Alto Saxophone (A. Sx.) staff. The Flute staff has notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. Above the staff, the following chords are indicated: **8va**, **F M7/C**, **C7**, and **F M7**. The Alto Saxophone staff plays a rhythmic accompaniment.

Figura 8. Rearmen

En el pasaje anterior dos de los acordes originales fueron rearmónizados. Estos dos acordes son el F7b9 del c. 3 y el G7b9 del c. 5. A los dos se les aplicó el mismo procedimiento.

Como se dijo anteriormente a cada acorde disminuido se le pueden relacionar cuatro acordes dominantes. La manera de encontrar dichos acordes dominantes es buscando una tercera mayor debajo de cada una de las cuatro notas del acorde

disminuido. Así que a Adim se le relacionan los acordes dominantes F7b9, G#7b9, B7b9 y D7b9.



Si se aplicara el proceso a la inversa se podría hallar qué acorde disminuido sirve como sustituto de un acorde dominante. Por ejemplo si se tiene

Figura 9. Dominantes por Disminuidos F7b9 y se construye un acorde disminuido a partir de la 3ra ese acorde será Adim cuyas notas son La, Do, Mib y Solb. Estas notas al ser miradas desde otro punto de vista no son más que el 3er, 5to, 7mo y b9no grados de F7b9. Entonces cualquier acorde disminuido es rearmónizable con un acorde dominante b9 y viceversa.

SHAWNUFF

Técnica de arreglo vientos: Escritura concertada (Soli)

Estilo: Bebop. Rhythm Changes

Rearmonización: Sustitución Simple

SHAWNUFF (SOLI)

CHARLIE PARKER
ARRANGED BY: JAIRO ALFONSO

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, and Piano. The saxophones play a melodic line in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment features a walking bass line and chords. The second system continues the saxophone parts and piano accompaniment, with a key signature change to two flats (Bb) indicated by a double bar line. The piano part includes a variety of chords such as F#7, Bb7, Eb7, EDb7, Bb7, G7, C#m7, and F7.

SHAWNUFF SOLI - 1

Shawnuff es un Rhythm Changes en Bb escrito por Charlie Parker y Dizzy Gillespie, pioneros indiscutibles del Bebop. Este género se desarrolló en los años 40's y su

esencia se encuentra en la utilización de armonía cromática y ritmos complejos. De manera similar a la música clásica europea, la inclusión del cromatismo en el jazz comienza a derrumbar el pensamiento puramente tonal pero las formas tradicionales se mantienen. Esta estructura formal, el Rhythm Changes, es una derivación de lo que en jazz se conoce como Song Form.

El término “song form” o “popular song” se refiere usualmente a una estructura de 32 compases construida a partir de frases de 4 u 8 compases agrupadas en un diseño AABA (...) En la forma AABA la sección B es llamada “bridge” y provee un contraste con la parte A no solo melódico y armónico sino también tonal, para esto a menudo modula a la subdominante o la dominante. (Owens. 2010: Forms. Traducción)

El rhythm changes mantiene la progresión armónica de “I got rhythm”, una composición original de George Gershwin, en la cual la parte A se expone dos veces y en el bridge se hace un círculo de dominantes iniciando en el bIII.

En la figura anterior (Shawnuff Soli) se muestra la progresión armónica de la parte A de un rhythm changes con una melodía original escrita para ser tocada en una sección después de los solos. La forma total del arreglo incluye una introducción, la exposición del tema, solos de piano y saxofón alto, una vuelta de Soli de saxofones sobre la progresión del tema y una coda. “Como parte de desarrollo de un arreglo y para contrastar aquellos momentos en los que se destaca un solista individual se pueden incluir pasajes de Soli. Estos pasajes permiten al Arreglista “hacer un solo”. (Lowell, Pulling. 2003: 131. Traducción)

En este soli para cinco saxofones (1er Alto, 2do Alto, 1er Tenor, 2do Tenor y Barítono) se ha utilizado una técnica de arreglo conocida como block chords o Escritura concertada.

En la escritura concertada la melodía y las voces que la armonizan suenan de manera homofónica. La manera de escribir los voicings para sección de vientos con esta técnica consiste en descolgar tonos del acorde partiendo de la línea melódica. Los voicings en escritura concertada pueden ser cerrados o abiertos. Los cerrados ubican las notas del acorde de manera descendente en orden; en los abiertos se puede hacer lo que se conoce como Drop y consiste en bajar una octava la segunda voz (*drop-2*), bajar una octava la tercera voz (*drop-3*) o bajar de octava tanto la segunda como la cuarta voz (*drop-2+4*).

El siguiente ejemplo intentará explicar cómo se utilizó la técnica a partir del c. 1 del soli para saxofones de Shawnuff.



Figura 11. Escritura concertada. Shawnuff soli c.1

Para escribir un voicing en block chords es indispensable tener en cuenta el acorde sobre el que se mueve la melodía en cada momento. En el c. 1 de la figura 11 la armonía es Bb6. La melodía toca un Sib en ese momento, es decir la fundamental del acorde. Si se escriben los tonos del acorde de manera descendente partiendo desde la melodía las notas (en orden vertical) serían Sib, Sol, Fa, Re y Sib. En este caso además se ha hecho un *Drop-2*. Entonces la que era la segunda voz del voicing se ha bajado una octava. Exactamente el mismo método se utiliza para armonizar las siguientes notas del c. 1 y la primera del c. 2. En el c. 2, como la armonía cambia, la disposición de las voces se mantiene pero las notas bajo la melodía deben ahora dibujar la armonía actual, Cm7.

Más adelante en el primer tiempo del c. 3, donde usualmente la armonía sería I6 nuevamente, se ha hecho una rearmonización al sustituir el Bb6 por un Dm7. El método de sustitución utilizado es el de sustitución simple. “La sustitución simple implica reemplazar un acorde con otro que tenga una función armónica similar”. (Felts, 2002: 7. Traducción)

En este caso el procedimiento aplicado ha sido muy sencillo. Los acordes de Imaj7, IIIm7 y VIIm7, en una tonalidad mayor, tienen la misma función armónica; son de la familia de acordes de tónica. Los acordes de tónica son considerados como acordes de reposo y normalmente aparecen después de una dominante como respuesta a la necesidad de resolución de tensión. En el c. 3, como respuesta a la dominante F7 de la segunda mitad del c. 2, debía ir un Bbmaj7. Lo que se hizo fue sustituirlo por un IIIIm7 generando una sonoridad un poco diferente pero con las mismas características armónicas. En este orden de ideas ese Bbmaj7 del c. 3 podía ser también rearmonizado con un VIIm7 (Gm7) lo que habría resultado en una cadencia rota.

AVANTI

Técnica de arreglo vientos: Spread Voicings

Estilo: Swing

Rearmonización: Rearmonización por líneas de bajo

Avanti

Score

Jairo Alfonso

The image shows a musical score for the piece "Avanti" by Jairo Alfonso. It is written for Alto Saxophone 1 and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Alto Saxophone part is marked "Alto Sax. 1" and "A. Sax. 1". The Piano part is marked "Piano" and "Pno.". The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. Above the saxophone staff, the following chords are indicated: Gm7, Ebm7/Ab, Cm7, F7, and Bbmaj7. Above the piano staff, the following chords are indicated: Bbmaj7, Emaj7/G, Cm7, F aug7, Emaj7, and Ebm7/Ab. The saxophone part consists of eighth-note patterns, while the piano part features block chords and moving bass lines.

Figura 12. Spread Voicings. Avanti, Saxofón alto soportado por spreads en sección de saxofones

“Avanti” es una composición pensada para un formato de ensamble grande. Es un Med. Time Swing cuyo arreglo está fuertemente influenciado por las grandes big bands de los años 30’s a 40’s. Compositores como Duke Ellington y Count Basie desarrollaron inmensamente las técnicas de arreglos para vientos. Entre las muchas técnicas que utilizaban estaba la escritura concertada, el contrapunto, los unísonos y una técnica que aún no ha sido discutida en este trabajo: los Spreads Voicings.

En las big bands a menudo se desea destacar un instrumento en determinadas partes de un arreglo. Una manera de lograr este objetivo es designándole la melodía y utilizando algunos instrumentos de la sección para que lo soporten. Sin embargo la técnica de escritura concertada no es una buena opción pues en ella la sección completa de instrumentos se vuelve un solo “gran instrumento” y el músico se ve limitado en su interpretación. Una técnica homofónica como los block chords despoja

al músico de su individualidad y no le permite moverse con libertad en aspectos rítmicos y melódicos. Una buena alternativa para que la sección acompañante desarrolle un background que destaque al solista son los spreads voicings.

Los arreglistas usan spread voicings, algunas veces referidos como pads, para proporcionar soporte, profundidad y estabilidad al sonido del ensamble. (...) A diferencia de los voicings concertados los spreads se construyen de abajo hacia arriba partiendo de la nota inferior, que usualmente es la fundamental del acorde. (Lowell, Pulling. 2003: 63. Traducción)

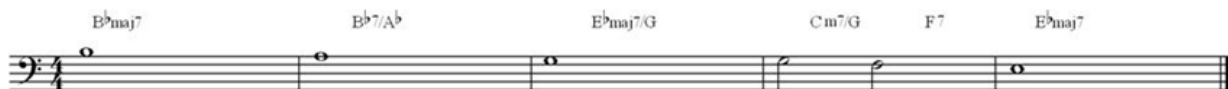
En la Figura 12 se muestra un ejemplo de cómo funcionan los spreads voicings cuando son utilizados como backgrounds. En la exposición de la melodía de “Avanti” el objetivo era destacar mucho la melodía y el saxofón alto. La solución se logró al dar libertad interpretativa al 1er saxofón alto mientras los otros saxofones, junto con el bugle, soportaban el pasaje con un background en posición de spreads. Inicialmente se había concebido el background para la sección de trombones pero tras experimentar se decidió que lo hicieran los saxofones debido al gran registro que puede abarcar esta sección y el balance que proporcionan al utilizar esta técnica.

Como se mencionó antes, los spreads se construyen con la fundamental en la base. Es aconsejable que un instrumento que pueda controlar el registro bajo toque esa voz pues se necesita un sonido grande y claro para completar el efecto de los spreads; en este caso el barítono desempeña perfectamente su función brindando soporte a la sección. Al igual que todas las técnicas de arreglos para vientos es importante que las voces se conduzcan teniendo presente la armonía de cada momento.

En cuanto a la armonía de “Avanti” se hicieron algunos ajustes en la progresión aplicando el método de rearmonización por líneas de bajo. Este método consiste en escribir una melodía para el bajo que sea contrapuntísticamente efectiva frente a la melodía principal y después a partir de la línea del bajo construir acordes (o inversiones de acordes) que acompañen el pasaje.

En este arreglo se quería conducir de manera sutil el bajo para que la sensación general fuera muy relajada. Con este objetivo en mente se escribió una línea para el bajo a partir de la segunda frase de la parte A (c. 5) que se mueve de manera descendente durante cinco compases.

Iniciando en el c. 5 en un Bbmaj7 y finalizando en el c. 9 en un Ebmaj7 la línea es la siguiente:



Después de escribir la línea descendente se armonizó y el resultado fue la progresión Bbmaj7 – Bb7/Ab – Ebmaj7/G – Cm7/G – F7 – Ebmaj 7. Esta progresión no solo es completamente funcional con la melodía sino que brindó el efecto de conducción y relajación deseado para la canción.

CONCLUSIÓN

Después de estudiar las técnicas de arreglos para vientos y experimentar de manera práctica con ellas se puede concluir que hay muchas herramientas para construir un arreglo y que éstas deben estar siempre en función éste y de lo que el arreglista quiere transmitir. Como se dijo al comienzo, es necesario entender que las técnicas de arreglos son las que trabajan en función del arreglista y no debe permitirse que sean aquellas las que conduzcan a un arreglo que se aleje de las ideas que éste quiere plasmar realmente. Cada técnica tiene diferentes características y genera diferentes efectos sonoros y sensaciones en el oyente. El arreglista debe ser consiente en todo momento de qué quiere generar y qué es lo que el arreglo pide en determinado momento. Habrá siempre muchas maneras de solucionar un problema y en última instancia será el gusto y la personalidad del arreglista lo que defina por cual camino tomar. Cada canción es única y el arreglista debe captar la esencia de ella para desarrollarla en el arreglo siempre intentando plasmar su propia personalidad en el mismo y sin perder de vista que la escritura de arreglos es un proceso creativo que se debe llevar a cabo teniendo como objetivo último el disfrute del arreglista, los intérpretes y los oyentes.

BIBLIOGRAFÍA

FELTS, RANDY. REHARMONIZATION TECHNIQUES. BOSTON USA, BERKLEE PRESS 2002

JULIAN RUSHTON. "RANGE." *GROVE MUSIC ONLINE. OXFORD MUSIC ONLINE*. MAY. 2010

KENNEDY, MICHAEL. "BLUES." *THE OXFORD DICTIONARY OF MUSIC*, 2ND ED.
REV. ED. MICHAEL KENNEDY. *OXFORD MUSIC ONLINE*.

KENNAN, KENT. COUNTERPOINT, 4TH ED. PRENTICE HALL, NEW JERSEY, 1999

LOWELL, DICK. PULLING, KEN. ARRANGING FOR LARGE JAZZ ENSEMBLE. BOSTON USA,
BERKLEE PRESS 2003

MONTAGU, JEREMY. 2010. "TRANSPOSING INSTRUMENTS." *THE OXFORD COMPANION TO
MUSIC*. ED. ALISON LATHAM. *OXFORD MUSIC ONLINE*.

<[HTTP://WWW.OXFORDMUSICONLINE.COM/SUBSCRIBER/ARTICLE/OPR/T114/E6886](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6886)>.

[CONSULTA: 10 DE MAYO DE 2010].

