



PEQUEÑAS PIEZAS PARA ENSAMBLE DE CÁMARA Y BANDA SINFÓNICA

ANDRÉS MAURICIO SAAVEDRA ROMERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN
BOGOTA D.C.
2017



PEQUEÑAS PIEZAS PARA ENSAMBLE DE CÁMARA Y BANDA SINFÓNICA

ANDRÉS MAURICIO SAAVEDRA ROMERO

Proyecto de grado para optar al título de Magíster en Música con Énfasis en
Composición

Docente Tutor:
Juan Antonio Cuellar

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN
BOGOTA D.C.
2017

Tabla de contenido

Tabla de figuras.....	4
Introducción.....	6
Referentes teóricos y conceptuales	8
Proceso de composición	10
Análisis piezas musicales.....	14
Sir. W.C.....	14
Si anónimo, CI Anónimo.....	24
Help.. AvanzAn oscuRos podeRes	29
Lucila minados 33	31
Dante.....	36
Conclusiones.....	47
Bibliografía	49

Lista de figuras

Ilustración 1, II MDTL eje en Do.....	11
Ilustración 2, Sistema de ejes de Bela Bartok.....	12
Ilustración 3, III MDTL, eje en Sol.....	15
Ilustración 4, Pedal armónico Sir W.C.	15
Ilustración 5, Melodía, Sol Mayor y Sol en III MDTL	15
Ilustración 6, Melodía Trombón, Trompeta	16
Ilustración 7, Fluctuación Sol Mayor - III MDTL	18
Ilustración 8, Sonoridad III MDTL.....	20
Ilustración 9, Motivo del bajo	20
Ilustración 10, Acordes cuartales	21
Ilustración 11, Melodía parte A	22
Ilustración 12, Melodía parte B	22
Ilustración 13, melodía parte B	23
Ilustración 14, Análisis melódico parte B	23
Ilustración 15, Acorde cuartal característico	26
Ilustración 16, Sistema armónico Si anónimo	27
Ilustración 17, Escala F Lidio b7	27
Ilustración 18, Escala Mixolidio b6.....	28
Ilustración 19, 3 contra 2, bajo contra congas	28
Ilustración 20, Melodía parte A	28
Ilustración 21, Melodía parte B	29
Ilustración 22, figuración notas aleatorias.....	29
Ilustración 23, Pedal rítmico.....	31
Ilustración 24, Desplazamiento Melódico.....	31
Ilustración 25, Escala C Frigio	32
Ilustración 26, Desplazamiento Melódico C Frigio	32



Ilustración 27, Acentuación Melódica.....	33
Ilustración 28, Acorde C Locrio	35
Ilustración 29, Movimiento melódico C Locrio.....	35
Ilustración 30, Motivo Parte B	36
Ilustración 31, Escala Cromática.....	38
Ilustración 32, Espiral con eje en Mib	38
Ilustración 33, Idea motivica 1.....	38
Ilustración 34, Idea Motivica 2 (Transportada)	39
Ilustración 35, Desplazamiento rítmico del bajo.....	39
Ilustración 36, Espiral con eje en Fa	40
Ilustración 37, Notación Guitarra Eléctrica y Theremin	41
Ilustración 38, Notación Guitarra Eléctrica	41
Ilustración 39, Efectos Bajo Eléctrico.....	42
Ilustración 40, Efectos Piano Eléctrico.....	42
Ilustración 41, Espiral eje en Fa.....	42
Ilustración 42, Escalas de improvisación	43
Ilustración 43, Notas Aleatorias	43
Ilustración 44, 3 Contra 5, Batería - Percusión	44
Ilustración 45, Escala Sintética	44
Ilustración 46, Idea Motivica 1.....	45
Ilustración 47, Escala Cromática con Eje en Mib	45
Ilustración 48, Desplazamiento rítmico parte 4	46

Introducción

Este trabajo documenta el análisis del proceso de composición y montaje del concierto “Pequeñas piezas para ensamble de cámara y banda sinfónica” en el que se trabajaron dos formatos. El primero se compone de:

- Guitarra Eléctrica
- Bajo Eléctrico
- Piano Eléctrico
- Trompeta
- Trombón
- Congas
- Batería

Este ensamble es característico de los ensambles de rock y jazz en Bogotá. Mientras que el segundo formato es de banda sinfónica más el ensamble del primer formato.

El interés de trabajar para estos formatos nace de la experiencia musical antes de cursar el proceso en la maestría, proceso en el que mi formación estuvo influenciada por las músicas tradicionales de Colombia, el jazz moderno y el rock. Y el segundo se articula más con el proceso académico en la maestría que me aportó material de soporte para poder innovar y perfeccionar mi proceso creativo.

El lenguaje de las músicas académicas del siglo XX, los sistemas armónicos, los procesos creativos fueron esenciales en el proceso y puesta en escena del montaje del recital de grado que este escrito está documentando. También fue de suma importancia el estudio de nuevos formatos, la orquestación de banda

sinfónica y el lenguaje musical que se utiliza en este tipo de formato que condujo a una indagación que da como resultado este concierto y que contiene un proceso de análisis de las piezas realizadas para el ensamble de cámara, y describe el proceso de creación de la pieza para Banda Sinfónica.

El formato de banda en Colombia maneja repertorio de la música tradicional colombiana e internacional, pero en su gran parte es música de carácter tonal o modal. Lo que se intento fue la utilización de lenguajes característicos del siglo XX, tanto en músicas académicas como populares. La improvisación individual y colectiva, los lenguajes cercanos a la música electroacústica, armonía atonal, Superposiciones rítmicas, Distorsiones - Efectos de sintetizador y guitarra eléctrica.

La experiencia de trabajar otros tipos de composición en diferentes formatos trae como resultado un concierto y este trabajo escrito que relata toda la experiencia y el análisis de las obras. En espera que la experiencia y el análisis den una nueva herramienta a todo aquel que se quiera acercar a nuevas formas de componer y de improvisar, y así como generar más material escrito para ensambles de cámara y bandas sinfónicas.

Referentes teóricos y conceptuales

La relación entre las músicas académicas y populares se ha dado desde hace muchos años, el nacionalismo en diferentes países hizo que las músicas tradicionales se volvieran mas academicas, Bela Bartok¹ construyo un estudio a partir de danzas tradicionales húngaras, Leo Brouwer², utilizo características de la música académica del siglo XX en melodías tradicionales de cuba, Astor Piazzola³ Le dio al tango nuevas expresiones musicales, de nuevo con recursos del mismo lenguaje musical.

El dialogo entre ambos estilos se ha venido dando desde hace mucho tiempo y de alguna manera buscan academizar las músicas populares, y lo han logrado con éxito; lo que ha pasado con el jazz y el rock no es algo distinto, en algunos estilos de jazz se utilizan recursos de la música académica del siglo XX como veremos más adelante.

El rock y el jazz como estilos musicales tienen el mismo origen, el blues; que por característica es la utilización de instrumentos de occidente en la ejecución de ritmos de tradición africanos, todo este proceso se dio en las ciudades del sur de los Estados Unidos ubicados al lado del rio Mississippi, este intercambio cultural

¹ Músico húngaro que destacó como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental.

² Compositor, guitarrista y director de orquesta cubano.

³ Compositor argentino considerado uno de los músicos más importantes del siglo xx en Latinoamérica

genera la primera de las músicas de urbe (Músicas urbanas). Esto lo confirma Paul Jones en su libro *Blues la historia completa*.

“La evolución de la música popular durante los siglos XX y XXI ha sido extensa y variada, poco a poco se han reemplazado instrumentos básicos y estructuras melódicas simples, por trabajos más complejos, pasando por la creciente utilización de la tecnología más avanzada. Sin embargo, podemos encontrar los orígenes de la mayor parte de la música popular occidental, y la de sus múltiples artistas e influencias, en el más sencillo de los estilos musicales, el Blues” (Paul Jones)

Es largo el proceso que nos trae a la época actual, y aún más largo el proceso de implementación en Colombia. Pero ubicándonos en la actualidad colombiana y en las músicas urbanas de Bogotá, nos encontramos con una infinidad de géneros que se fusionaron a partir de la tradición colombiana y globalización que nos trae el mundo.

El jazz como estilo desde 1960 tiene demasiadas variantes, cada una de ellas con características independientes que las hacen únicas, pero estas características nacen de la inclusión de ritmos tradicionales de otros países y de la aparición de la tecnología. Dejando un hueco en el diálogo entre la academia y las músicas populares desde el punto armónico.

Este intercambio de saberes entre estas dos escuelas no fue distinto en Colombia donde el jazz ha tomado fuerza desde el “Macumbia” de Francisco Zumaque⁴

⁴ músico, compositor, arreglista, director y productor musical colombiano de ritmos caribes

Hasta las fusiones de free jazz que vemos hoy en día, pero aun cortos con el proceso de utilización nuevos lenguajes armónicos en las músicas improvisadas.

Proceso de composición

“When we listen to or analyze music, we search for coherence”

(Joseph N. Straus)

El proceso creativo en estas composiciones nace del interés de generar nuevas sonoridades en el rock, el jazz y las músicas improvisadas⁵; La música improvisada se estandarizó en el jazz con recursos que se basan en los modos griegos y sus variaciones, escalas dominantes y disminuidas. No solo en las improvisaciones el jazz, también en las armonías y bases rítmicas.

Al estudiar esta armonía me encontré con varios momentos en la historia en los que la armonía moderna (jazz) tomo recursos de la armonía académica del siglo XX para generar nuevos recursos musicales.

Voy a nombrar dos de esos ejemplos:

Las escalas disminuidas en el jazz que también son llamadas escalas simétricas son los mismos modos de transposición limitada (MDTL) de Olivier Messiaen.

“Basado en la escala cromática occidental de doce notas, estos modos se componen de varios grupos de notas que se generan a partir de una cierta

⁵ La improvisación musical es el arte de crear y ejecutar música que previamente no ha sido escrita y que surge de manera espontánea a través de una serie de material.

secuencia de intervalos o módulos generadores, donde la última nota de cada grupo es la primera nota del siguiente. Como su nombre indica, después de cierto número de transposiciones cromáticas (es decir subiendo o bajando un semitono) cada modo no se puede seguir transportando - la transposición siguiente da por resultado exactamente las mismas notas que las primeras” Olivier Messiaen, Técnica de mi lenguaje musical, Capítulo 86, pág., 17



Ilustración 1, II MDTL eje en Do

Este grafico muestra a lo que en las músicas populares conocen como la escala Simétrica disminuida, pero en otros lenguajes se llama II MDTL, y aunque las utilizaciones son distintas el recurso es el mismo. Es un tema de mucho estudio y profundización comparar los recursos desde la música popular como los avances que planteaban Bela Bartok y Olivier Messiaen.

El otro ejemplo nace del principio de Bela Bartok en su sistema de ejes, en el que a partir de un acorde disminuido crea un eje. Los ejes son de Tónica – Subdominante – Dominante.

El sistema de ejes consiste básicamente en un sistema de clasificar los 24 acordes mayores y menores que existen en funciones de Tónica (T), Subdominante (S) y Dominante (D). De esta forma tenemos una gran "tonalidad" basada en el cromatismo. Para realizar esta clasificación el compositor se basa en el ya conocido por todos circulo de quintas. Da la misma función a los acordes que

se encuentran en los puntos opuestos del círculo, así como los que se encuentran a una distancia de 90° de estos. Se toman en cuenta, también, los paralelos y relativos de estos acordes.

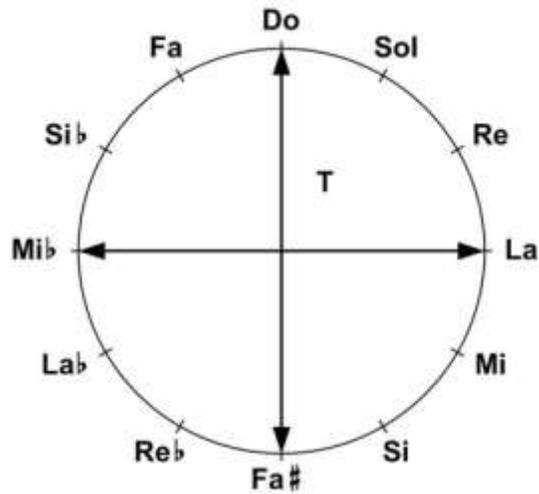


Ilustración 2, Sistema de ejes de Bela Bartok

Tónica:

C – Eb – F# - A

Subdominante:

F – Ab – B - D

Dominante:

G – Bb – Db – E

En este momento ninguna de las notas se repite, Bartok dedujo que cualquiera de esos acordes podría funcionar con la función en el eje que se encuentra, pero no solo acordes mayores también menores. (Pensamiento paralelo y relativo)

Tónica:

C/Cm – Eb/Ebm – F#/F#m – A/Am

Subdominante:

F/Fm – Ab – B/Bm – D/Dm

Dominante:

G/Gm – Bb/Bbm – Db/Dbm – E/Em

Dejando esto claro continuare con mi comparación con las músicas populares, en este caso el tema es el de los préstamos o intercambios modales que tanto se usan en el jazz de 1920 a 1960, los prestamos modales funcionan en principio intercambiando un acorde de tonalidad mayor por otro de su paralelo menor o de algún modo paralelo.

Existen 4 tipos de intercambio modal, por subdominante menor – Subdominante mayor – Tónica menor – Tónica Mayor, por ejemplo, puedo intercambiar un acorde con función subdominante ejemplo: Fmaj7 en tonalidad de C, puede ser cambiado por otro con función subdominante en su paralelo menor Cm. Ejemplo: Fmaj7 por Abmaj7 (bVImaj7). Este entre otros muchos ejemplos. Lo que interesa aquí es que Bartok confirma todos los intercambios modales de manera lógica, por ejemplo: en

el eje de subdominante está el acorde Ab, desde ambos puntos de vista Ab funciona como subdominante y así con varios de los acordes que se usan en el préstamo modal.

Este es otro ejemplo de los recursos a los que accedieron en la música popular con el conocimiento de las estructuras armónicas creadas por compositores del siglo XX. Ambas escuelas pueden complementarse entre sí, como ya lo venían haciendo

Las composiciones de este recital tienen características armónicas del siglo XX, ritmos de la tradición colombiana y africana, superposiciones rítmicas que se originan del sistema Ta-Ke-Ti-Na, Melodías construidas a partir de la exploración de una idea, improvisaciones no tradicionales y escritura indeterminada. Todo esto dentro del marco de la música popular.

Análisis piezas musicales

Sir. W.C.

En principio se escogió esta escala que como podemos ver es simétrica (1Tono – ½ Tono), esta es escala es el tercer modo de transposición limitada de Olivier Messiaen, y a través de este modo se desprenderá todo el sistema melódico y armónico de la obra.



Ilustración 3, III MDTL, eje en Sol

El segundo ítem a analizar es el pedal rítmico en el que se desenvuelve la introducción y la parte “A” de la obra, que es con un pedal en Sol.



Ilustración 4, Pedal armónico Sir W.C.

Este pedal se desenvuelve en Sol mayor y luego en Sol como eje del Tercer modo de transposición limitada. Pero queda más claro en la melodía que se mueve por encima de estos pedales.



Ilustración 5, Melodía, Sol Mayor y Sol en III MDTL

en especial el compás 11 donde trompeta y trombón presentan el modo a forma de unísono.

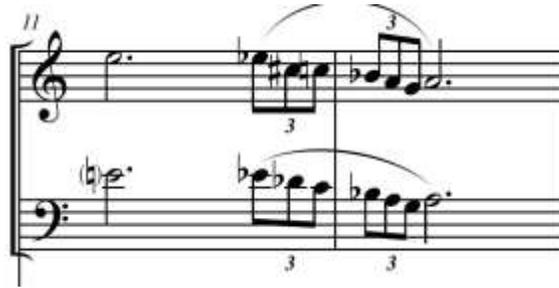


Ilustración 6, Melodía Trombón, Trompeta

Al haber aclarado el punto de inicio ahora voy más a fondo en el análisis formal de la primera pieza.

A

Puente (P)

4	Introducción	Melodía	Improvisación trompeta	7	Unísono	5	Unísono
4	X4	X18	"A"	8	X5	4	X1
			X18				

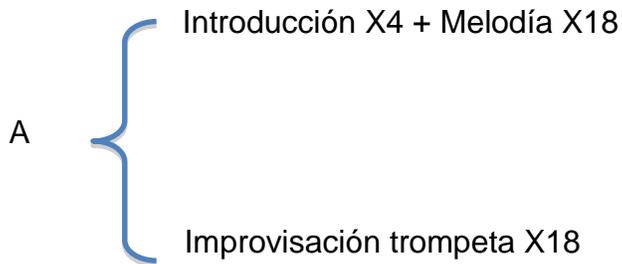
B

Extensión B (E)

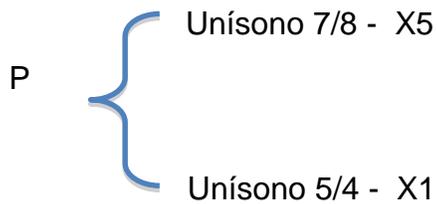
7	Melodía	Improvisación	Back	Melodía	5	Coda
8	X12	Teclado	ground	a	4	X1
		X20	X8	X5		

Como podemos ver, tenemos una **forma binaria**. Que se distribuye en A-B, con una parte **A** de 40 compases, parte **B** de 40 compases y parte extendida de **B** con 6 compases añadidos.

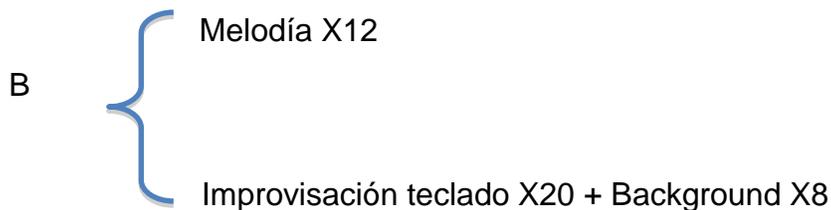
La parte A se divide en dos partes que juntas suman 40 compases que se distribuyen de la siguiente manera:



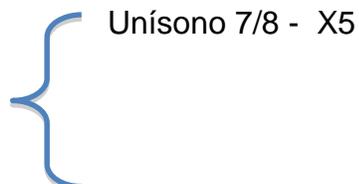
El puente contiene 6 compases que se distribuyen de la siguiente manera:



La parte B tiene la misma estructura formal de 40 compases



Y la extensión de B contiene 6 compases que se distribuyen de la siguiente manera:



E

Unísono 5/4 - X1

De esta manera vemos claramente que **A y B**, contienen la misma cantidad de compases con el mismo tipo de distribución, cada uno con una métrica característica en el caso de **A** es 4/4, y en el caso de **B** 7/8, mientras que el **Puente (P)** y la **extensión de B (E)** contienen la misma combinación métrica 7/8 + 5/4.

La gran diferencia Entre A y B es su funcionamiento armónico, mientras A fluctúa entre G mayor y el segundo modo de transposición limitada (3MDTL). La parte B se desenvuelve totalmente en el segundo modo de transposición limitada. Ambas partes se centran en la nota Sol como centro de la escala.

En la parte **A** el sistema armónico se divide en 2 momentos esenciales. El primero es la fluctuación entre G mayor y El Tercer modo de transposición limitada (MDTL) con eje G, esta fluctuación se da por compas como podemos ver aquí.



Ilustración 7, Fluctuación Sol Mayor - III MDTL

G mayor

III MDTL

Aunque si quisiera cifrarlo tonalmente lo haría de la siguiente manera:

4	G mayor	Eb7 (omit 5) / G
4		

Si lo viéramos de esta manera la progresión armónica sería de Tónica / Dominante, la visión del Eb7 como dominante nace de lo que se conoce en el jazz como un SubV7, pero en este caso este es un SubV7 de la dominante real de G mayor, que es D mayor.

Eb7	D7	G
SubV7	V7	I mayor

Por esta razón el Eb7 cumple una función de dominante, ya que es tritono de la dominante de la dominante de G mayor.

Este funcionamiento armónico se mantiene durante la primera mitad de la parte A. En la segunda parte que es la de la improvisación, en este caso el trompetista tiene la libertad de moverse en todas las notas del II MDTL mientras el pedal armónico se mantiene todo el tiempo.

Lo que se genera aquí es una sonoridad que contiene gran cantidad de blue notes, o mejor dicho sonoridad de acordes menor mayor, esta sonoridad es generada por la superposición de el III MDTL sobre el Acorde de G mayor.

Esta sonoridad se genera en ambos acordes



Ilustración 8, Sonoridad III MDTL

En la parte B si se respeta a cabalidad la escala de II MDTL, todo a través de un bajo pedal que se mantiene durante toda esta sección, de nuevo su eje es la nota sol.



Ilustración 9, Motivo del bajo



Ilustración 11, Melodía parte A

Como hemos explicado antes, cada compas tiene un sistema armónico distinto así que el movimiento melódico también se mueve dependiendo la armonía. Más adelante los ejes serán Mi y Mib, y se seguirá utilizando la nota Sol como impulso en el 4 tiempo del compás, pero ahora lo hace en sentido descendente.



Ilustración 12, Melodía parte B

La parte B tiene una melodía exclusivamente tomada del III MDTL, con diferentes ejes melódicos.

La primera parte de la melodía tiene el siguiente motivo. Este motivo tiene sus ejes melódicos en Do y Solb, que forman un intervalo de tritono cada motivo empieza y termina en una de estas dos notas.



Ilustración 13, melodía parte B

En el ejemplo anterior se maneja la misma secuencia intervalica (3M ascendente – 2m, 2M, 2m descendentes), a distancia de tritono descendente por compas.

En la segunda parte de B, se maneja el mismo sistema, pero ahora con una variación y es la resolución del motivo de Solb, esta resolución se hace a una quinta aumentada de la nota de descanso o nota eje. Ejemplo Solb - Re



Ilustración 14, Análisis melódico parte B

Todos estos movimientos melódicos tienen pequeñas formulas cromáticas, que crean los motivos principales y sus modulaciones intervalicas.

La textura depende mucho del tipo de ensamble y de la utilización de los timbres de cada instrumento. En la parte A solo aparecen piano, trombón y trompeta solista, con algunos efectos de frecuencia modulada por parte de la guitarra. Este tipo de textura instrumental más el tipo de armonía usada dan la sensación de una balada, que es exactamente lo que se quería lograr al principio de la composición. Una parte A tranquila con mucha atmosfera, y una parte B más contrastante y fuerte.

La parte B es texturalmente más fuerte, empieza con un unísono y aparecen instrumentos como el bajo, la batería y las congas instrumentos que le dan mucha fuerza a esta parte. Aparecen ahora en vez de piano un sonido de sintetizador muy parecido al órgano electrónico, y este mismo es solista en esta parte.

La utilización de unísonos se realiza en los cambios de parte, por ejemplo, como puente de A y B, y como salida para finalizar el tema.

El cambio de métrica también es un efecto textural por que pasar de 4/4 a 7/8, genera una sensación de sincopa en la parte muy notoria en la parte B.

Si anónimo, CI Anónimo

Es esquema formal es el siguiente:

A

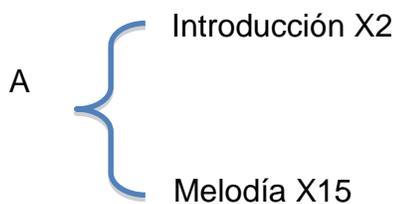
B

4	Introducción X2	Tema A	Tema B	Unísono X1	Puente 3/4
4		X15	X10		X6

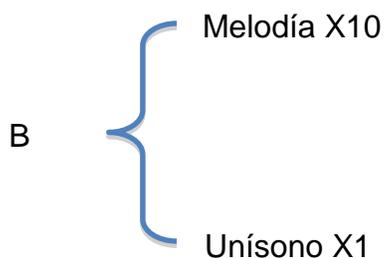
Unísono X1	Tema B X8	Tema B' X8	Improvisación en B X28	B' X8	Unísono X1	Coda X2
---------------	--------------	---------------	------------------------------	-------	---------------	------------

Como podemos ver, tenemos una **forma binaria**. Que se distribuye en A-B, con una parte **A** de 17 compases, parte **B** de 73 compases. La parte B tiene varias partes internas que veremos a continuación.

La parte A se divide en dos partes que juntas suman 17 compases que se distribuyen de la siguiente manera:

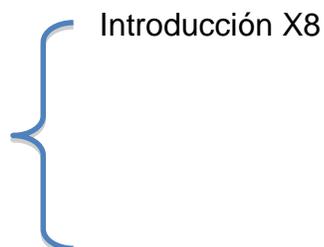


La parte B tiene la misma estructura formal de 40 compases



El puente se distribuye en 6 compases más el unísono que da entrada a la parte B'

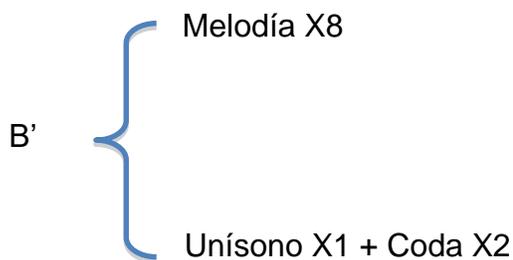
El tema B se retoma X8 y luego aparece B' que se distribuye de la siguiente manera:



B'

Improvisación Trompeta X28

La parte final retoma B' y añade la coda



De esta manera podemos ver más claramente el sistema formal de la pieza que en total suma 80 compases y una distribución de A B puente B' Coda.

La pieza empieza con un acorde cuartal a partir de Mi, que es la nota sensible del primer acorde.

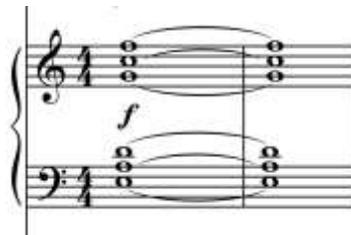


Ilustración 15, Acorde cuartal característico

La secuencia armónica que continua es la siguiente:

F – C – Db – Cm/Eb

I – V – SubV – Vm

Este movimiento armónico tiene un ritmo por compas (4/4), se mantiene sobre un bajo que se desplaza a compás de 6/4.



Ilustración 16, Sistema armónico Si anónimo

Este sistema armónico funciona como Tónica, dominante, sustituto tritonal del V grado y Vm como intercambio modal de la menor natural.

El pedal del bajo siempre tiene su acento principal en la nota Fa. Este movimiento pertenece al modo de F Lidio b7, y el Reb funciona como nota de paso, Ambas escalas se desprenden de los modos de la escala menor melódica



Ilustración 17, Escala F Lidio b7

Mientras que la parte B solo se basa en la armonía de F Mixolidio b6.



Ilustración 18, Escala Mixolidio b6

Esta armonía se ve reflejada en el movimiento del bajo que se va desplazando con la percusión generando un 3 contra 2.



Ilustración 19, 3 contra 2, bajo contra congas

La melodía de la parte A se mueve generalmente en la tonalidad original de lidio b7.



Ilustración 20, Melodía parte A

La segunda parte de la melodía muestra ya la inclusión de un Re bemol que es la nota que le da el color distinto a la parte B, resaltando el Mixolidio b6.

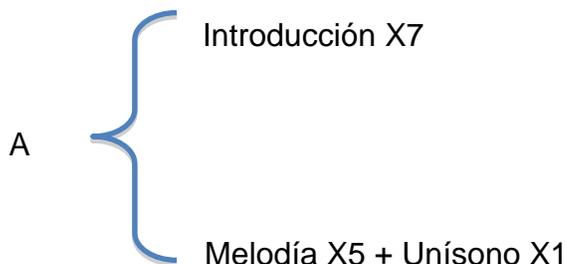
El esquema formal es el siguiente:

4	Introducción	Tema A	Unísono	Tema B	Unísono
4	X7	X5	X1	X19	X1

Solo trombón	Unísono	Solo guitarra	Coda
X32	X6	X32	X6

Como podemos ver, tenemos una **forma binaria**. Que se distribuye en A-B, con una parte **A** de 13 compases, parte **B** de 76 compases.

La parte A se divide en dos partes que juntas suman 13 compases que se distribuyen de la siguiente manera:



La parte B tiene Una estructura de 20 compases, mientras que las improvisaciones sobre B son de 76 compases

El sistema de pedal rítmico se mueve sobre un compás de 7/8 y es el siguiente y este pedal toma la nota eje de esta composición, que es Re bemol.



Ilustración 23, Pedal rítmico



Ilustración 24, Desplazamiento Melódico

este pedal genera polimetría con la melodía que está construida con una acentuación de 4 negras.

Estamos superponiendo un compás de 4/4 sobre uno de 7/8.

Lucila minados 33

En principio se escogió por la armonía que en este caso es C frigio, a partir de este modo se empezara a desenvolver la composición.



Ilustración 25, Escala C Frigio

El segundo ítem a analizar es el pedal rítmico en el que se desenvuelve toda la obra. Un pedal en Do mientras las otras voces arpeggian el acorde – Cm (b9) – C frigio. Este motivo rítmico se desplaza en el compás de 4/4, haciendo énfasis en el Do cada 6 tiempo, generando un encuentro con el tiempo fuerte del 4/4, cada 3 compases.



Ilustración 26, Desplazamiento Melódico C Frigio

Esta polimetría se ve más clara cuando comparamos la melodía. Ya que esta rítmicamente construida en 4/4. Como podemos ver en el ejemplo que está a continuación.





Ilustración 27, Acentuación Melódica

De esta manera se crea el primer movimiento polimétrico a través de la construcción de motivos con métrica distinta.

A continuación, explicare el esquema formal de la pieza.

A

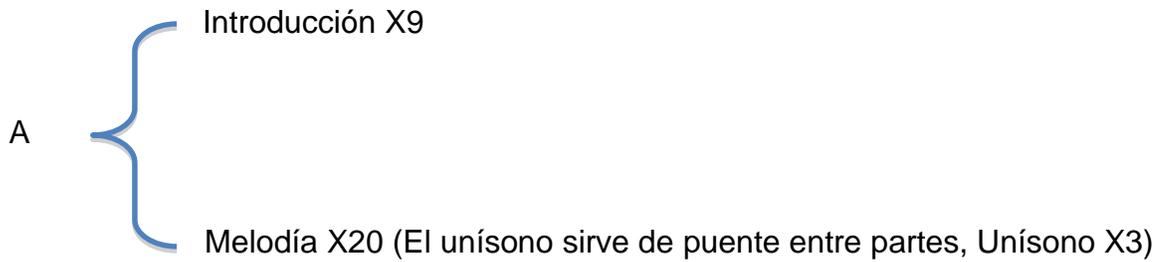
B

4	Improvisación de la percusión	Introducción	Tema A	Unísono	Tema B
4	basado en el pedal del piano	X9	X20	X3	X12
	X32				

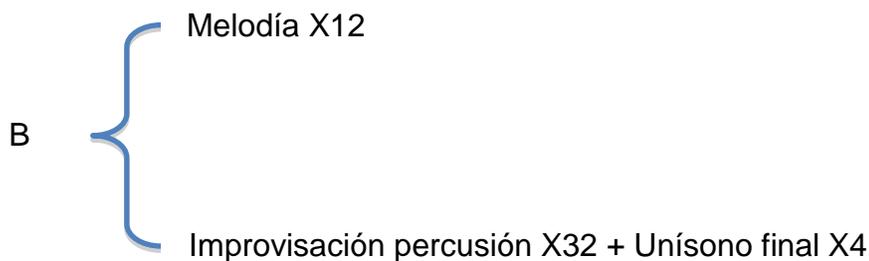
Improvisación	Unísono final
Percusión	X4
X32	

Como podemos ver, tenemos una **forma binaria**. Que se distribuye en A-B, con una parte **A** de 32 compases, parte **B** de 48 compases. Improvisación sobre parte **B** con 32 compases.

La parte A se divide en dos partes que juntas suman 40 compases que se distribuyen de la siguiente manera:



La parte B tiene la misma estructura formal de 40 compases



De esta manera podemos ver más claramente el sistema formal de la pieza, pero la gran diferencia entre las partes es la exploración melodía del C frigio con sistemas polimétricos. Mientras la parte B toma el pedal inicial y lo vuelve melodía, con algunas variaciones motivicas.

La armonía en la gran parte de la pieza se desenvuelve en C Frigio, pero existen algunos puntos climáticos que muestran el modo de C Locrio, que es un modo que genera más tensión.



Ilustración 28, Acorde C Locrio

En el final de la parte A vuelve a ocurrir el mismo movimiento a locrio (compas 31).



Ilustración 29, Movimiento melódico C Locrio

Este mismo ejemplo lo vemos en la coda, donde retoma el mismo acorde, para así concluir con el unísono final.

La melodía se desenvuelve por C Frigio todo el tiempo, aunque en algunos momentos utiliza el Si becuadro para generar tensión en los finales de la frase de toda la parte A. Compas 27

La melodía en la parte B, es el refuerzo del motivo que hace el pedal del piano, y hacerlo en una tesitura más alta, a excepción del final donde acelera el tiempo rítmico por disminución.



Ilustración 30, Motivo Parte B

Dante

Dante es una pieza escrita para formato de banda sinfónica y ensamble de jazz rock, que tienes 4 partes, y cada una de estas funciona de manera independiente, aunque todas con la misma idea. La instrumentación de esta pieza es la siguiente:

- 1 Piccolo
- 2 Flautas
- 2 Oboes
- 6 Clarinetes en Bb
- 1 Clarinete Bajo
- 3 Saxofones altos
- 2 Saxofones tenores
- 1 Saxofón Barítono

- 4 Cornos en F
- 4 Trompetas
- 3 Trombón tenores
- 1 Trombón Bajo
- 2 Euphonios
- 2 Tubas
- 1 Timbal
- 1 Glockenspiel
- 1 Xilófono
- 1 Percusión
- 1 Bajo Eléctrico
- 1 Guitarra Eléctrica
- 1 Theremin / Computador
- 1 Piano Acústico
- 1 Piano Eléctrico/Sintetizador/lpad
- 1 Batería
- 1 Congas

La inclusión de instrumentos no tradicionales en el formato de orquesta genera nuevos sonidos y hablando de la orquestación genera más opciones de composición.

La pieza comienza mostrando toda la escala cromática durante los 5 primeros compases repartida en toda la orquesta. (*ver anexo 5*) este proceso de utilización de la escala cromática es conocido como dodecafonismo, pero a diferencia de este movimiento musical donde ninguna de las doce notas tiene mayor importancia sobre el resto, en otras palabras, no hay orden jerárquico, en mi caso si existen esas jerarquías.



Ilustración 31, Escala Cromática

Esto es un intento de ir de más a menos, la obra es atonal, quiero decir no tiene ninguna tonalidad específica.

La nota Mib es el eje de esta escala y se distribuye en forma de espiral con las distancias que se muestran en el grafico anterior.

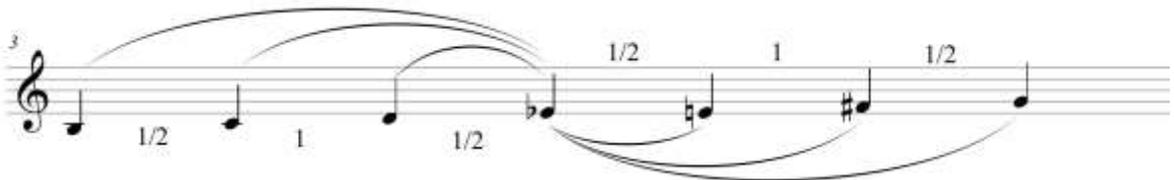


Ilustración 32, Espiral con eje en Mib

A partir del compás 3 podemos ver la idea principal, la idea principal es una espiral con bajo en Mib, que en este momento lo tocan la tuba y el bajo. Esta idea la podemos ver en la primera melodía que resuelve en Mib.



Ilustración 33, Idea motivica 1

Esta idea será la principal en esta pequeña pieza número 1. Ya que la volveremos a encontrar en el compás 8 pero en transposición a una tercera menor, en esta transposición el nuevo eje es Solb.



Ilustración 34, Idea Motívica 2 (Transportada)

Llegando al compás 14 aparece la nueva transposición y quien está encargado de hacerla es el bajo eléctrico haciendo un pedal rítmico que se desplaza sobre la métrica inicial que vuelve al tiempo fuerte cada 7 corcheas, mientras la batería maneja un compás de 4/4, creando un 7 contra 4.



Ilustración 35, Desplazamiento rítmico del bajo

Pero no solo eso volviendo a la idea principal la transposición es con eje en F, pero la idea aparece con disminución y con las disposiciones intervalicas de 1 tono a $\frac{1}{2}$ tono.

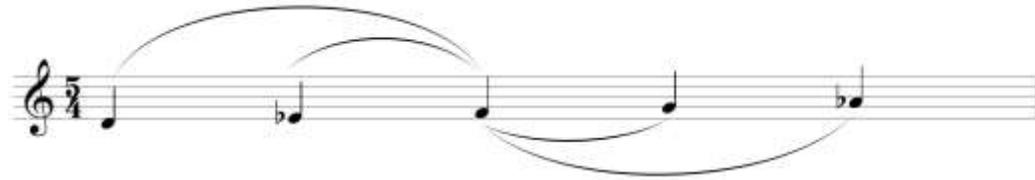


Ilustración 36, Espiral con eje en Fa

Como podemos ver toda la pieza está construida a partir de una idea principal que es el eje en los 4 movimientos.

En cuanto a la orquestación de esta primera parte debo aclarar que se manejaron varios tipos de técnicas. La primera es la técnica para big band de jazz, donde utilizo las trompetas y los trombones haciendo una pregunta respuesta con los saxofones (anexo 5). Mientras que en otros momentos utilizo la orquestación clásica de la banda sinfónica, donde lo importante es manejar las densidades.

Los orígenes de la banda sinfónica son de característica para lugares abiertos. Mientras las orquestas se presentaban en lugares cerrados por lo cual exigían otro tipo de orquestación.

Pero viendo la característica del formato y el tipo de banda me incline por hacer una orquestación para sitios cerrados, sobre todo por el formato de cámara que acompaña a la banda. La densidad cambia y esto genera nuevas opciones al género de banda sinfónica en Colombia.

Para explicar mejor esto pondré los siguientes ejemplos:

En la primera parte de Dante, los instrumentos eléctricos tienen grafías indeterminadas con técnicas extendidas y la utilización de pedales en algunas partes, buscando no protagonismo, pero sí un colchón de ruido al fondo de la obra.

Guitarra Eléctrica y Theremin.

El cuadrado significa que con el efecto que viene (distorsión) el guitarrista golpea con el puño cerrado el cuerpo de la guitarra con el ritmo aquí escrito, mientras el theremin hace la nota Solb con fluctuaciones de altura.

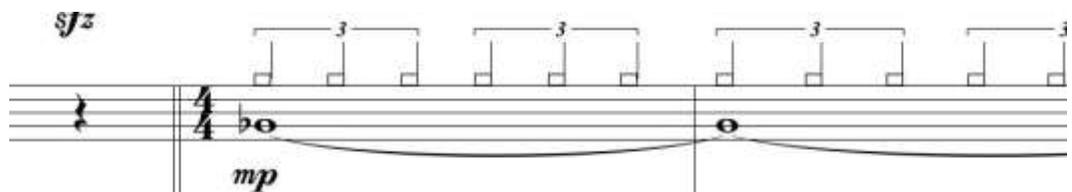


Ilustración 37, Notación Guitarra Eléctrica y Theremin

En esta escritura el guitarrista con el pick rasca la cuerda Mi mientras mantiene un pedal con efecto de onda plana.



Ilustración 38, Notación Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

El bajo eléctrico utiliza la pedalera para hacer sonar un phaser con una nota pedal.

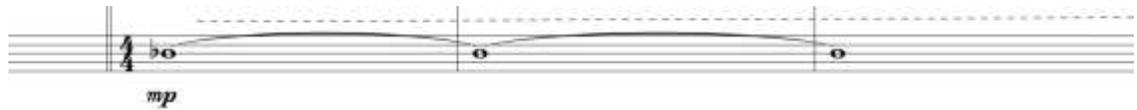


Ilustración 39, Efectos Bajo Eléctrico

Piano Eléctrico

En este momento el pianista eléctrico debe aplicar delay mientras el pitch bend sube $\frac{1}{4}$ de tono.



Ilustración 40, Efectos Piano Eléctrico

En la parte del unísono (Concertado) se vuelve a utilizar la siguiente idea musical.



Ilustración 41, Espiral eje en Fa

Pero esta vez en 5/4 con desplazamientos fuera de los tiempos del 5. Hasta llegar al rubato del $\frac{3}{4}$.

En el compás 66 empieza la improvisación del saxo alto, improvisación que no es para nada característica de la música para banda sinfónica. Esta improvisación tiene background de la banda.



Ilustración 42, Escalas de improvisación

Del compás 91 al 100 aparecen partes con improvisación libre, en algunos momentos con glissandos a libertad y en otros con absoluta libertad en la ejecución esto para buscar las características del free jazz que se hacía de 1960 a 1990, el director tiene una función esencial en este momento puesto que las dinámicas se interpretan a decisión de él. (anexo 5, Pág. 20)

Todo este primer movimiento termina en una nota aleatoria que se representa con la siguiente grafía:



Ilustración 43, Notas Aleatorias

Durante la pieza se reflejan varias superposiciones métricas y varios ritmos, por ejemplo, a partir del compás 57 podemos ver una superposición métrica entre batería y bajo (5/4) contra la percusión y el piano (6/8), la percusión se desplaza hasta llegar al tiempo fuerte cada 15 pulsos.

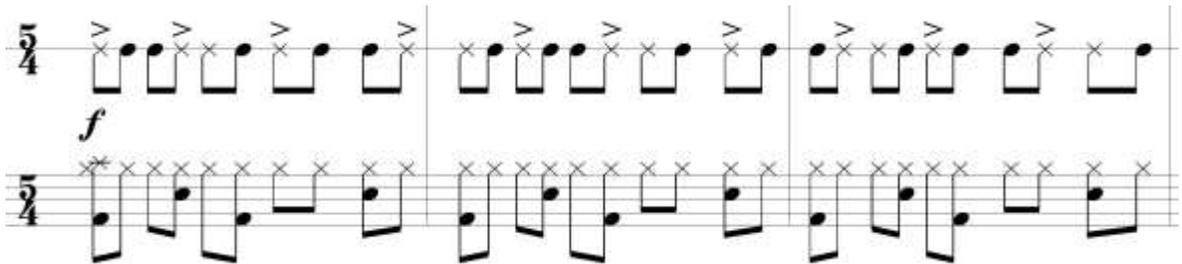


Ilustración 44, 3 Contra 5, Batería - Percusión

La batería ejecuta un ritmo de Drum and Bass, mientras las congas interpretan un Currulao con pequeñas variaciones.

La parte 2 fue creada a partir de una escala sintética con la distribución intervalica que aparece en la siguiente figura:



Ilustración 45, Escala Sintética

La escala comienza a variar en la aparición del motivo que aparece en el compás 115 pero la resolución melódica se da en la nota Mib, la razón es que progresivamente van a ir apareciendo notas que completaran la escala cromática.



Ilustración 48, Desplazamiento rítmico parte 4

El final de la pieza muestra ciertas destrezas improvisativas en conjunto y solista

En Dante podemos encontrar el dialogo entre la música popular (Jazz) y la música académica, el formato y el tipo de composición armónico melódico

Conclusiones

En el proceso de la formación profesional como músico aparecen otras áreas importantes a las que no todos los músicos nos preparamos, esta área de la que hablo es la pedagogía, de alguna u otra forma la gran mayoría de músicos, así no seamos licenciados, hemos pasado por la experiencia de la docencia.

Esta experiencia docente se vio reflejada en el montaje de las piezas, especialmente en *“Dante”*, Esta pieza es ejecutada por la Banda Sinfónica de la Obra Salesiana del Niño Jesús dirigida por el maestro, Rogelio Castro. Esta banda trabaja en el barrio el 20 de julio con niños en una edad estimada entre los 13 y 18 años y ubicándonos en la historia de las bandas sinfónicas en Colombia⁶, podemos ver que el repertorio es estándar en las bandas en Colombia.

El repertorio que se maneja en Colombia se basa en muisicas tradicionales de Colombia, y en obras de la tradición europea de antes del siglo XX. Espacio que no le deja opción a la música indeterminada e improvisada individual y colectiva, la razón es la ejecución instrumental que en algunos casos es muy virtuosa, en otros casos por la ausencia de tonalidad que en algunos supuestos no genera una buena formación auditiva pues te aleja de un centro tonal, en la improvisación se entiende que debe tener una relación escala – acorde, y así funciona en la mayoría de música con segmentos improvisados, pero cuando nos referimos una improvisación con escalas no tradicionales o cuando la improvisación es colectiva

6

<http://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/ManualGestionBanda2edic.pdf>

sin ningún tipo de referencia no es bien vista dentro de la tradición de bandas sinfónicas en Colombia.

Esta composición se sale de la tradición sonora de estilo y formato de Banda, añadiendo nuevas dinámicas sonoras a la orquestación y a la densidad sonora-

Este montaje fue de gran enriquecimiento pedagógico para todos los involucrados dando nuevas perspectivas alrededor de la formación musical en Colombia. Desde las instituciones de formación musical se puede replantear la educación y dar más opciones de escucha crítica y no solo la influencia de la tradición académica.

Es importante dejar en claro que las músicas urbanas pueden tomar bastantes recursos de la música académica del siglo XX, pero también es importante reconocer que la música académica y los formatos que enriquecen estos estilos pueden complementarse con ese dialogo entre lo popular y lo académico.

Bibliografía

Arom, Simha. Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics. *Leonardo* 22, no. 1 (02, 1989): 91.

Brackett, John Lowell. *John Zorn Tradition and Transgression / John Lowell Brackett*
Bloomington, Indiana Indiana University Press c2008, 2008.

Coleman, Steve. *Drop Kick. Steve Coleman and the five elements.* 1992.
Novus/BMG. (CD).

Coleman, Steve. *the Music of Steve Coleman.* M-base, accessed Marzo/26, 2012,
<http://www.m-base.com/music.html>.

Coleman, Steve. *Rhythm People.* Coleman, Steve. 1990. Novus/BMG. (CD).

Coleman, Steve. *the Sign and the Seal.* Coleman, Steve and the Mystic Rhythm Society - AfroCuba de Mantanzas. 1966. BMG. (CD).

Coleman, Steve. *Symmetrical Movement Concept.* M-base, accessed marzo/26, 2012, http://www.m-base.com/symmetrical_movement.html.

Cooper, Grosvenor, Leonard B. Meyer, and D. Mawer. *The Rhythmic Structure of Music* / Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer. Vol. 85 Chicago, Illinois University of Chicago, c1960, 2004.

Flatischler, Reinhard. *Rhythm for Evolution Das TaKeTiNa Rhythmusbuch* / Reinhard Flatischler Mainz Schott 2006.

Gress, Jesse. *The Top Ten John McLaughlin/Mahavishnu Orchestra Riffs of all Time*. *Guitar Player* 40, no. 4 (04, 2006): 98.

Gritten, Anthony. *Rhythmic and Contrapuntal Structures in the Music of Arthur Honegger* (Book). *Tempo* 57, no. 226 (10, 2003): 76.

McLaughlin, John. *Birds of Fire*. Mahavishnu Orchestra. 1973. Sony. (CD).

McLaughlin, John, Zakir Hussain, U. Shrinivas, and V. Selvaganesh. *Remember Shakti*

Messiaen, Olivier, *Técnica De Mi Lenguaje Musical*. Translated by Daniel Bravo Lopez. Edition musicales ed.: Alphonse Leduc, 1944.

Messiaen, Olivier. *Quatuor Pour La Fin Du Temps* [Partitura] Pour Clarinette En Si bemol, Violin/ / Olivier Messiaen Paris Durand 1942, 1942.

Ortíz, Fernando. *La Africanía De La Música Folklórica De Cuba* / Fernando Ortiz
La
Habana Letras Cubanas c2001, 2001.



Ruckert, George E. Music in North India Experiencing Music, Expressing Culture
New York, Oxford, UK Oxford University Press 2004, 2004.

Saavedra, Andres. Pr1mate. Saavedra, Andres. 2012. Bizarra. (CD).

Steve Coleman. The Sweet Science: Floyd Mayweather and Improvised Modalities
of Rhythm, M-base, http://www.m-base.com/sweet_science.html.

Stravinsky, Igor. The Rite of Spring [Partitura] / Igor Stravinsky Mineola, New York
Dover Publications Inc. c2000, 2000.

Zorn, John. The String Quarter. Memento Mori. New York: Tzadik, 1953.

