

EL RECORRIDO

FABIÁN ENRIQUE PRIETO HUÉRFANO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C
2018**

TABLA DE CONTENIDO

	Página
Lista de figuras	3
Lista de tablas	3
Introducción	4
1. Contexto y estado del arte	6
• Banda sinfónica	6
• Rock en Colombia	8
• Rock sinfónico	10
2. Pertinencia	14
3. Marco referencial	16
3.1 Narrativa y arte	16
• Dante y la orquestación de <i>El recorrido</i>	18
• Motivos en <i>El recorrido</i>	19
3.2 Técnicas de orquestación	
• 4-way close y técnicas de escritura para <i>big band</i>	21
• Construcción de texturas	21
• Modulación tímbrica y cambio de color orquestal	22
• Sintetizadores y sonido orquestal	23
4. Metodología	24
4.1 Investigación artística en <i>El recorrido</i>	24
4.2 Pasos del proceso creativo	28
5. Análisis	30
5.1 Narrativa	30
• Narrativa y decisiones orquestales	30
• Música pragmática en <i>el Recorrido</i>	32
• Los pecados capitales	34
5.2 Técnicas orquestales	37
• Técnicas de <i>big band</i> y Banda sinfónica	38
• Hits	40
• Construcción de texturas	41
• Modulación Tímbrica y cambio de color orquestal	42
• La Banda sinfónica como sintetizador y creación de masas sonoras	44
6. Conclusiones	47
Bibliografía y referencias	

Lista de figuras

	Página
Figura 1. Acorde de novena en posición cerrada	21
Figura 2. Comparativa entre acordes antes y después de aplicar la técnica	21
Figura 3. Bucle Interacción-Reflexión en El Recorrido	26
Figura 4. Frase de guitarra que representa a Cerati	33
Figura 5. Patrón del timbal y el triángulo. Se rompe en la cadencia	34
Figura 6. Contrapunto que representa la seducción	36
Figura 7. Comportamiento de la dinámica en Sed	37
Figura 8. Melodía armonizada con la técnica 4-way close	38
Figura 9. Acorde en posición abierta	38
Figura 10. Acorde en disposición abierta y al lado el acorde complementario en posición cerrada	39
Figura 11. Análisis textural de “Lujuria”	40
Figura 12 a. Contramelodía original en “Viento”	41
Figura 12 b. Contramelodía ejecutada primero por el clarinete y luego la flauta	41
Figura 13. Acompañamiento rítmico en el coro de “Viento”	42

Lista de tablas

Tabla 1. Canciones y los pecados que representan	30
Tabla 2. Canciones y momento narrativo en la obra	31
Tabla 3. Modos en que se presenta el tema principal	32
Tabla 4. Técnica de orquestación principal en cada canción de la obra	44

Introducción

El recorrido: Dante en Bogotá es una obra para banda sinfónica y banda de rock, basada en una relocalización espacial y temporal del Infierno de la Divina comedia de Dante Alighieri, ésta historia sucede en la ciudad de Bogotá y tiene como protagonista a Dante, un joven músico bogotano que tras despertar de una noche de excesos sale a recorrer la ciudad en busca de su ex-novia Beatriz, en ésta búsqueda lo acompaña su ídolo Gustavo Cerati - siendo el músico argentino el “Virgilio” de la historia - quien está representado por su música. Al igual que el Virgilio original, Cerati representa para el protagonista un guía a lo largo de la historia y una suerte de figura paterna casi que de hogar, en donde se siente en casa ante el terror que representan las visiones que tiene del mundo; además, del mismo modo en que la Divina comedia se desarrolla en la narración que Alighieri hace del Infierno a partir de las conversaciones entre Virgilio y Dante, en *El recorrido* será la interacción entre los motivos musicales que representan a cada uno de estos personajes -Cerati y Dante- la que permita el desarrollo y de cohesión a la historia.

La idea de hacer este proyecto surge del interés de juntar dos de las prácticas hacia las cuales he sentido afinidad a lo largo de mi carrera como músico profesional: el rock, práctica en la que me formé como músico y la música sinfónica, un gusto adquirido durante el curso de mi pre grado en composición comercial.

La elección de la banda sinfónica junto a la banda de rock como ensamble instrumental para el proyecto se hizo con dos fines específicos. El primero, es explotar la riqueza y arraigo de ésta práctica en Colombia, ya que muchos municipios y ciudades del país cuentan con bandas, facilitando así la difusión del proyecto en la escena cultural del país. El segundo, es capitalizar el probable interés de juntar estos dos formatos, el cuál puede ser mayor dentro de esta práctica atendiendo a las edades e intereses de la población juvenil que conforma en gran medida estas agrupaciones.

Por otro lado, para mí la idea de hacer música programática siempre ha sido atractiva ya que otra de mis grandes pasiones es contar historias y hacerlo a través de la música, actividad que ha llamado siempre mi atención desde que me encontré con el concepto durante el curso del pre grado. La posibilidad de hacerlo surgió en cuanto debí dar respuesta a la pregunta “¿Qué justifica el uso de los recursos a utilizar en el proyecto?” dicho, de otra forma ¿por qué es necesario usar banda de rock y banda sinfónica y no cualquier otro ensamble?. En ese proceso vino a mí la palabra “épico” y luego durante la búsqueda de qué es lo épico surgió la historia de Dante y su travesía por el Infierno. Es en este marco donde surge la idea de contar la historia del músico que recorre la ciudad observando distintas representaciones de los pecados, las cuales están escritas como canciones, mientras reflexiona sobre quién es él y la travesía a la que se enfrenta; todo esto a través de un arreglo para banda sinfónica y banda de rock de alta calidad. Para entender la pertinencia de hacer este proyecto, más allá de mi interés personal, es importante entender el contexto en el que éste se enmarca.

1. Contexto y estado del arte

El proyecto se encuentra inmerso en dos entornos distintos: la práctica de la banda sinfónica en Colombia y la escena de rock, tanto local dentro de la ciudad de Bogotá como a nivel nacional, en ese orden de ideas, se abordará brevemente cada uno de estos entornos para ubicar la pertinencia del mismo.

Banda sinfónica

En primera instancia, se hablará sobre la práctica de banda, iniciando por un breve recuento histórico, desde el origen de los instrumentos, pasando por el origen y la formalización del formato, hasta su desarrollo tanto en Europa como en América, finalizando con un recuento de la aparición y florecimiento de la práctica de bandas en el país.

De acuerdo con el artículo escrito para el Diccionario Grove Music Online de la Universidad de Oxford por Anne Kilmer y Sam Mirelman, ya en la antigua Mesopotamia se encuentran evidencias de los primeros instrumentos de viento como es el caso de los fragmentos de lo que podrían ser unas flautas de plata de las cuales el artículo señala que “tenían hoyos para los dedos pero no evidenciaban el uso de cañas”(Kilmer y Mirelman, 2001); otros rastros de instrumentos de viento también se hallaron en las tumbas del Rey Tut de Egipto y se tiene constancia que una flauta doble llamada *aulos* se utilizaba en la antigua Grecia, en las ceremonias del dios Dionisio - dios del vino y de la fiesta.

En la Edad Media, los ensambles de viento hicieron parte de los servicios religiosos de la Iglesia, aunque fueron resistidos en un comienzo y considerados de “menor categoría” por esta institución por la asociación que tenían con las celebraciones paganas; en las ciudades, se solía tener un grupo de músicos de viento que anunciaba los eventos importantes desde las torres de vigilancia, de ésta época también es importante reseñar el contacto que tuvieron las bandas europeas con las bandas de Medio Oriente (principalmente turcas) lo que introdujo a las bandas medievales diversos instrumentos de percusión, como los platillos.

Durante los siglos XVII y XVIII el desarrollo de las bandas vendría de la mano de la connotación militar y de marcha que dicho ensamble tenía, de ésta época se destaca un hecho que es el surgimiento de un ensamble llamado *Harmoniemusik*, el cual estaba formado por dos oboes, dos cornos y dos fagotes (luego se añadirían dos clarinetes); éste ensamble era usado por aquellos nobles que no podían costearse una orquesta grande y en las celebraciones populares al aire libre, se resalta que si bien había música original para el ensamble, el grueso

del repertorio que se interpretaba estaba compuesto por transcripciones de obras orquestales y de óperas, lo que ayudó a que éstas obras se difundieran fuera de las salas de concierto.

En el S. XIX surge el formato como se conoce actualmente, ya que aparecen las versiones definitivas del clarinete y la trompeta, al perfeccionarse sus sistemas de llaves y pistones, y el surgimiento de la familia de los saxofones; Estados Unidos, Inglaterra y Francia han sido los líderes en cuanto a estilos, en Estados Unidos se destaca la relación que ha habido de la banda con las músicas populares de origen africano, la cual fue fundamental en el desarrollo del jazz tradicional y que daría origen al formato de Big Band, de gran aceptación en la música popular especialmente la de origen afroamericano (Valencia, 2018).

En Colombia, el formato ha tenido vital importancia en el desarrollo musical del país ya que como señala Victoriano Valencia en su artículo del 2011 “Bandas en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa”, la banda sinfónica en Colombia, en el momento en que deja su funcionalidad militar y adopta un rol más social y formativo “se constituye en un medio fundamental tanto para la difusión como para la creación de repertorios y nuevos estilos sonoros”; por un lado - continúa Valencia - la banda sirve como medio de difusión de músicas en varios contextos, pero también cumple un papel vital en la construcción del patrimonio sonoro del país y del continente debido a que “la banda apropia, reproduce y recrea los repertorios y sistemas musicales característicos de dichos ámbitos, participando activamente en la construcción del patrimonio sonoro del continente.”

Se podría afirmar que, debido a lo anterior, la banda sinfónica ha cumplido un rol fundamental en la formación y el desarrollo musical del país especialmente en las zonas rurales y aquellas más alejadas de la influencia de las grandes ciudades; también es importante reconocer que las bandas del país han sido unas de las beneficiarias del Plan Nacional Música para la Convivencia tanto con la destinación de recursos para su funcionamiento como con dotaciones de instrumentales y otros recursos físicos; así mismo, el repertorio para el formato de banda sinfónica se ha visto fortalecido en el país gracias a los diversos concursos y programas de estímulos para la creación de nueva música para éstas agrupaciones y al trabajo de empresas editoriales como SCOREMUSICAL.

Otro aspecto a tener en cuenta en el recuento histórico que hace Valencia de la práctica de banda sinfónica en Colombia a lo largo del S. XX y parte del S. XXI, es que gran parte del repertorio para el formato se creó a partir de la interacción con las músicas populares de cada región evento beneficioso para ambas partes; así mismo, en el desarrollo de éste repertorio es interesante destacar la ausencia de géneros musicales propios de las ciudades - como el rock, el blues y otros géneros de origen afro-estadounidense, hecho que pudo deberse a que buena parte de las bandas del país se ubicaron en las regiones rurales del territorio nacional

lo cual determinó que las políticas utilizadas para la expansión del formato y del repertorio escrito para el mismo estuvieran enfocadas en las músicas tradicionales de dichas regiones del país.

Según las cifras del Plan Nacional de Bandas citadas por Valencia en su artículo, en Colombia hay aproximadamente 1200 bandas sinfónicas de las cuales el 85% son juveniles e infantiles (Valencia, 2011); así mismo, se observa la fuerte presencia que tiene la práctica en el ámbito universitario en donde constituye un papel fundamental en el desarrollo cultural, es así como en Bogotá los principales referentes en educación musical a nivel profesional, como la Universidad Nacional, la Universidad Pedagógica, la Universidad Distrital y la Universidad Javeriana actualmente cuentan con bandas sinfónicas; así mismo, la Universidad Javeriana, la Universidad Sergio Arboleda y la Universidad El Bosque que tienen una fuerte presencia del jazz en el programa académico, cuentan con ensambles de vientos tipo Big Band.

A nivel nacional, los epicentros de la práctica de banda sinfónica se encuentran en los departamentos de Antioquia, Caldas y Cundinamarca; siendo Caldas el departamento que cuenta con más bandas escolares que municipios, de éstas agrupaciones, varias se encuentran entre las mejores del país, como la Banda Municipal de Manizales, que tiene más de 25 años de recorrido y experiencia a nivel internacional. En Cundinamarca además de las bandas universitarias citadas anteriormente, se destacan bandas como de la Banda Sinfónica de Cundinamarca, la Banda Filarmónica Juvenil, la Banda Sinfónica de Cajicá y la Banda Sinfónica de Chía, que han obtenido logros significativos en los principales festivales del país. En Antioquia se destaca el trabajo que ha realizado la Red de Escuelas de Música de Medellín que han fomentado en la ciudad la creación y desarrollo de agrupaciones con este formato.

El festival de bandas más importante del país es el Concurso Nacional de Bandas de Música, el cual se lleva a cabo desde hace más de 40 años en la ciudad de Paipa en Boyacá, en éste festival han participado bandas de varias regiones del país incluyendo departamentos alejados de los epicentros de la práctica como: Vaupés, San Andrés y Providencia, también han asistido invitados internacionales de Estados Unidos, Panamá y Venezuela, éste concurso fue declarado “Bien de Interés Cultural de carácter nacional” por el Ministerio de Cultura en el año 2004, según se señala en el sitio web oficial del Concurso.

Debido al carácter formativo que tiene la práctica de Banda Sinfónica no sólo en Colombia si no en otros países del mundo como Estados Unidos, su repertorio ha sido clasificado de acuerdo con el grado de dificultad de las piezas, teniendo en cuenta los registros de los instrumentos, la velocidad a las que se ejecutan las piezas, el grado de dificultad de los ritmos

y las articulaciones requeridas, entre otros. En Colombia uno de los referentes es el que fue desarrollado por Score Musical, Victoriano Valencia y el Ministerio de Cultura, que clasifica el repertorio en 6 niveles, desde el grado 0.5 hasta el grado 5, a partir de las categorías mencionadas anteriormente; ésta clasificación ha sido el referente utilizado en la elaboración del Banco de Partituras Virtual del Ministerio de Cultura y se ha usado en varios concursos y convocatorias del Ministerio.

Rock en Colombia

Si se tiene en cuenta que lo que hoy se conoce como *rock and roll* empezó a tomar forma en la segunda mitad de los 50's del S.XX (muchas fuentes citan 1955, el año en que Elvis firma su primer gran contrato, o 1956, año en que se estrena *Rock around the clock* uno de los primeros hits mundiales del género, como años fundacionales) se podría decir que el rock en Colombia se ha hecho prácticamente desde que éste existe. El historiador Humberto Pérez, en su texto “Bogotá: Epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975”, destaca dos hechos de esta época que desencadenaron en la creación de la primera generación de bandas de rock del país: por un lado, en 1959 el enfrentamiento musical entre las bandas formadas en su mayoría por jóvenes - muchos de ellos menores de edad - aficionados sin mayores recursos técnicos ni económicos: Los Danger Twist del centro de la ciudad y Los Dinámicos de Chapinero, realizado en el Teatro Colombia (actual Jorge Eliécer Gaitán), y por otro lado en 1960, la visita de Bill Haley con su éxito *Rock around the clock*, sumados a la creciente radiodifusión de esta nueva música.

El estallido de la *British invasion* a nivel mundial, liderada por The Beatles a mediados de ésta década hizo que el rock fuera viable por primera vez en el país, a nivel profesional. Eduardo Arias reseña en su artículo “Surfin’ Chapinero” que ésta primera generación de bandas tocaba en las discotecas y en sitios como Las Mazmorras, La Gioconda o La Bomba en donde nombres como The Speakers, The Flippers, Los Caminantes y los Danger Twist se empezaron a hacer familiares, éstas bandas, aunadas a The Cricketts de México y a Los Yetis de Medellín constituyeron la primera élite del rock nacional. A nivel individual, empezaron a tomar peso en la escena (Arias, 1992) nombres como Augusto Martelo, Chucho Merchán y Humberto Monroy.

Los últimos años de la década de los 60's representaron un cambio en la tendencia cultural y social con el advenimiento del *hippismo* y la psicodelia. El lanzamiento del álbum *Sgt. Peppers and His Lonely Heart's Club Band* de The Beatles, abrió la puerta del rock

psicodélico y experimental a la banda, nuevos sonidos que los llevaron a lo más alto de las listas de éxitos, lo que significó que el sonido beat juvenil yailable cedía su espacio como representación de lo juvenil y moderno a esta nueva música, no solo en Estados Unidos e Inglaterra, sino en todo el mundo. Colombia no fue la excepción, y el país vería como The Speakers y The Flippers mutaban de su rock de discoteca a propuestas más complejas que tenían a la experimentación en el estudio como base. Dichas propuestas fueron recogidas en álbumes como *Psicodelicias*, de The Flippers, que incluye una versión en español de *Sgt. Pepper's* titulada “Sargento Flipper” y *El maravilloso mundo de Ingesón* de The Speakers (Pérez, 2007). En esa época también nacieron los grupos Wall Flower Complexion, Time Machine y Génesis, una de las bandas de folk rock en Colombia pionera en integrar sonidos locales con el rock; el rock psicodélico en Colombia alcanzaría su cénit en 1971, con el Concierto de Ancón, un “Woodstock criollo” celebrado a las afueras de Medellín (Arias, 1992).

Luego de varios años alejado del consumo masivo, el rock colombiano se volvería a hacer notar a finales de los 80's con dos corrientes totalmente diferentes, casi que opuestas: por un lado de la mano del éxito de bandas como Soda Stereo, Los abuelos de la nada y Los prisioneros, entre otras surgía una escena de rock pop, capitaneada por las bandas bogotanas Compañía Ilimitada y Pasaporte y por el otro lado, bandas como Kraken, de Medellín y la Pestilencia de Bogotá, grupos surgidos en los barrios más pobres de la ciudad que entre la desigualdad y la violencia encontraban en los sonidos más radicales de géneros como el *heavy metal*, el *punk* y el *hardcore* una vía para expresar su descontento. De esta época se rescata que la banda sonora de la película *Rodrigo D, no futuro*, de Víctor Gaviria, recogió una parte del material producido por las bandas de punk de Medellín, el cual tenía pocas o nulas posibilidades de ser grabado y publicado de otra manera (Arias, 1992).

La década de los 90's es tal vez la más importante de la historia del rock en Colombia, según Jorge Enrique Plata en su artículo “De la mano del rock, por vía del Padre Estado, la madre medios y el espíritu gratuito” que sirve como complemento al de Arias en una compilación histórica que hizo la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá en 2007. Plata señala que gracias a las políticas estatales que facilitaron el surgimiento de bandas de gran éxito comercial y nivel artístico como Aterciopelados, La Derecha, Superlitio y Ekymosis entre otras, se logró la apertura de espacios como Rock al Parque, lo cual sigue siendo uno de los mayores hitos en la historia del rock en el país. Este hecho atrajo la atención de los medios masivos lo que hizo que durante esta década el rock gozara de un lugar privilegiado en las principales emisoras radiales e incluso en los principales canales de televisión, lugar que fue perdiendo paulatinamente conforme se asentaba el nuevo milenio (Plata, 2007).

En el tiempo que ha transcurrido del S.XXI se ha visto la consagración de bandas como Superlitio y el surgimiento de otras que han tenido algún éxito comercial como Seis Peatones, The Hall Effect, The Mills y The Black Cat Bone, además de Diamante Eléctrico -banda ganadora de 2 premios Grammy- y la consolidación de festivales como Altavoz en Medellín, y Rock al Parque y Estéreo Picnic en Bogotá. Al rock en Colombia le cuesta tener un lugar en los medios masivos de comunicación debido a la ausencia de programas especializados y de emisoras interesadas en emitir el material de las bandas de rock nacional, problemática a la que la escena le ha hecho frente con base en producciones originales de alta calidad que han encontrado en los medios independientes y universitarios los mayores aliados para promoverse y salir adelante. La facilidad para autogestionar proyectos que ofrecen herramientas como Internet, han hecho que cada vez se dependa menos de los medios masivos convencionales para la promoción de los proyectos y por ende, han permitido un resurgimiento de la escena rock en el país.

Rock sinfónico

Como antecedentes del género es importante citar a Allan Moore quien en su entrada del diccionario Grove Music Online consideró que el rock sinfónico surgió en 1967 de la mano del rock progresivo con las experimentaciones en el estudio de *Strawberry Fields Forever* de The Beatles, aunque ya en otros discos de esta misma banda se incluían arreglos de cuerdas como es el caso de la canción *Eleanor Rigby* incluida en el álbum *Revolver* de 1966; es importante mencionar los trabajos orquestales del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1968) y del sencillo *All you need is love* (1967), ambos de autoría de Sir George Martin, así como el elaborado por John Paul Jones para el album *Their Satanic Majesties Request* (1967) de The Rolling Stones.

Los aspectos del rock progresivo que favorecieron la aparición del rock sinfónico fueron “el escape del formato de 3 minutos, propio del single pop” (Moore, GMO:2001) y la aparición de nuevas técnicas de estudio, además de la necesidad del rock británico de buscar una identidad propia con el fin de distanciarse de su contraparte estadounidense. En este contexto surgieron propuestas como la de Queen en su canción *Bohemian Rhapsody* la cual fusionó el rock con estructuras propias de la ópera o la versión rock que hicieron Emerson, Lake and Palmer de la obra de Modest Mussorgsky *Pictures at an exhibition*, así mismo, la versión que hizo Electric Light Orchestra de la canción *Roll Over Beethoven* de Chuck Berry, en la que incluyeron un arreglo de cuerdas con base en el motivo de la Quinta Sinfonía de este compositor alemán. Otro referente importante es el disco *Ummagumma* de Pink Floyd. Por último, cabe anotar que en 1969 se escribiría la que es considerada la primera obra para banda

de rock y orquesta sinfónica: *Concerto for group and orchestra* de autoría de Jon Lord e interpretada por Deep Purple y La Royal Philharmonic Orchestra de Londres, dirigida por Malcom Arnold.

Desde mediados de los 70's el género entró en decadencia debido al fin de la bonanza económica que permitió el surgimiento del rock progresivo y de géneros como el punk que rechazaban estas grandes obras por pretenciosas, además de ir en contra vía a la rabia que surgía en la clase obrera que no veía un futuro debido a la crisis económica, lo cual supuso la vuelta del rock a sus raíces más básicas de guitarras, bajo y batería, dejando de lado las grandes orquestaciones y montajes épicos. No sería hasta 1990 que el rock sinfónico volvería a las primeras planas con el montaje *The Wall –Live at Berlin* liderado por el ex Pink Floyd, Roger Waters, el cual se hizo para celebrar el primer año de la caída del Muro de Berlín e incluyó a la banda alemana Scorpions, la década de los noventa cerraba para el rock sinfónico con la aparición de uno de los referentes más importantes del género en la actualidad, el álbum *S&M*, grabado en 1999 por la banda Metallica y la Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirigida por Michael Kamen.

A los anteriores se suman trabajos como la canción *United States of Eurasia*, incluida en el álbum *The Resistance* de la banda británica Muse, que contó con un arreglo para orquesta de cuerdas, coros con la influencia de Queen y una parte B, llamada *Collateral Damage* que consiste en una versión del Nocturno Op.9 N° 2 de Frederic Chopin, con los que se generó un resurgimiento del género en los últimos años.

En Latinoamérica, este género puede encontrar a la banda Crucis pionera en el género y entre los primeros exponentes el proyecto *La Máquina de Hacer Pájaros*, liderado por Charly García tras la disolución de Sui Generis que tuvo una fuerte influencia de Pink Floyd y Yes, ya que García tomó de estos grupos la manera como se orquestan los teclados y sintetizadores, la cual se acerca al manejo de la orquesta sinfónica. Otro exponente es la banda *Spinetta Jade* liderada por Luis Alberto Spinetta en la que la influencia sinfónica se observa particularmente en la canción “Alma de Diamante” perteneciente al álbum *Alma de Diamante* (1980).

Debido a la agitación política y económica que vivió la región a finales de los 70's y principios de los 80's, y a la popularidad alcanzada por géneros como el *new wave* encabezados por bandas como Virus y Soda Stereo más orientados a sonidos de guitarra que a orquestaciones elaboradas, la fusión de música sinfónica y rock tendría que esperar a la década de los 90's y principios del nuevo siglo para encontrar su principales referentes. En este ámbito se destaca el trabajo de Gustavo Cerati y de la banda Soda Stereo, quienes para mediados de la década de los 90's habían dejado atrás el sonido *new wave* para embarcarse

en proyectos más ambiciosos que incluirían arreglos de cuerdas y orquestales tanto en el último disco de estudio *Sueño Stereo* (1995), particularmente en la canción “Ella usó mi cabeza como un revólver”, como en el disco de versiones *Comfort y música para volar* (1996). Así mismo, para la gira de despedida *El último concierto* (1997) incluyeron arreglos de cuerdas y maderas para casi todas las canciones, siendo muy destacado el que hicieron para la canción “El rito”, el cual incluye un solo de flauta.

Como solista, Cerati incluyó arreglos para orquesta de cuerdas en la canción “Verbo Carne” del disco *Bocanada* (1999), que fueron grabados por The London Session Orchestra en el estudio de Abby Road. Finalmente, en 2001 Cerati grabó uno de los principales referentes de rock sinfónico en Latinoamérica titulado *Once episodios sinfónicos*, junto a una orquesta de aproximadamente 40 músicos, dirigida por Alejandro Terán, quien también fue el arreglista del concierto. Este disco tiene la particularidad de presentar los temas de Cerati orquestados en su totalidad, sin hacer uso de ninguno de los instrumentos tradicionales de la banda de rock, lo que lo hizo único dentro del género.

Si bien el rock ha hecho presencia permanente en Colombia desde finales de los años 50, el consumo masivo ha sido intermitente y la fusión con la música sinfónica ha sido una rareza. Los trabajos más destacados han sido los realizados por Kraken y Andrea Echeverri junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá, siendo el primero de ellos el principal referente de rock sinfónico en el país; aunque la Orquesta Filarmónica en los últimos años ha abierto la puerta a propuestas de este tipo y ha dado la posibilidad a artistas de música pop como Santiago Cruz, Fonseca y Chocquibtown, entre otros, el rock se ha mantenido al margen de éstas, en gran parte porque el género recién vuelve a tener auge como música de consumo masivo en el país con el surgimiento, como ya se comentó anteriormente, de bandas como Diamante Eléctrico y Revólver Plateado, las cuales gozan de gran aceptación por parte del público nacional e internacional.

A nivel de fusión de rock (o música pop, en general) con el formato de banda sinfónica es aún más escaso el material, incluso a nivel mundial. En este ámbito, el principal referente es Sir George Martin con los arreglos para banda de vientos en el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles, los cuales son una alegoría a las bandas militares y de marcha. A nivel nacional, cabe destacar tres obras que al igual que este proyecto han buscado establecer puntos de encuentro entre la práctica sinfónica y el rock, la primera de ellas es el concierto sinfónico que hizo en el año 2013 el cantautor antioqueño Carlos Palacio “Pala” junto a la Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Música de Medellín, el cual contó con arreglos de Victoriano Valencia, y le valió para ganar el Premio Nacional de Música otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia.

También es preciso nombrar la obra *Armagedon*, del compositor Juan Carlos Valencia Ramos, escrita para banda sinfónica y grupo de rock, la cual sigue la línea de obras como 'Fugue' para guitarra eléctrica y orquesta, del guitarrista Yngwie Malmsteen, las cuales usan los formatos enmarcados dentro de la tradición de la escritura de la música sinfónica occidental. Por último, es importante nombrar la versión sinfónica de la afamada canción *Money* de la banda británica Pink Floyd, hecha por la banda bogotana Roadwailer junto a la Banda Sinfónica de Funza en el marco de la celebración del Día Internacional de la Música.

2. Pertinencia

Con la realización del análisis de los distintos entornos en que se enmarca el proyecto se puede decir que su realización es pertinente debido a que la combinación de los formatos de banda de rock y banda sinfónica resulta novedosa, y además enriquece el desarrollo de ambos repertorios en Colombia, ya que por un lado, aunque la banda ha tenido encuentros con músicas populares tradicionales de las distintas regiones del país, los que ha hecho con músicas urbanas como el rock, han sido escasos y alejados del ámbito académico; por otro lado, el rock colombiano puede encontrar en la banda sinfónica un elemento de difusión único, además de aportar una combinación tímbrica distinta a cualquier otra que se haya utilizado antes en el género. Estos encuentros son viables dado que, si bien la práctica de banda en Colombia tiende a ser de carácter municipal y el rock se ha desarrollado principalmente en las grandes capitales del país, ciudades como Bogotá y Medellín tienen una presencia fuerte de ambas prácticas tanto en su interior como a sus alrededores.

Al juntar dos de las prácticas musicales más importantes del país, dentro de una narrativa que ocurre en su ciudad capital, este proyecto servirá como generador de identidad a nivel regional –y por qué no, a nivel mundial– ya que presenta un universo sonoro enmarcado en una narrativa universal, adaptada a un contexto local que puede generar una fácil identificación. A nivel académico, es pertinente hacer una reflexión sobre la manera de narrar una historia a través de la música ya que si bien es un fenómeno que se ha dado desde hace mucho tiempo, podría ser de interés de la comunidad ver cómo se pueden utilizar algunas referencias comunes y combinarlas de manera única, para ponerlas al servicio de la narrativa.

Adicionalmente, al darse de forma paralela la reflexión con el proceso de composición, permitirá incorporar en la obra resultados de la indagación académica en recursos dramáticos, líneas argumentales y construcción de una obra que en su conjunto será de grandes proporciones. De la misma forma, la reflexión sobre la narrativa musical se verá enriquecida por la experiencia compositiva, es factible que de obtener los resultados que se esperan, tanto en la producción artística como en la reflexión académica, sirva de punto de referencia para aquellos que decidan incursionar en estos mismos territorios.

3. Marco referencial

3.1 Narrativa

Narrativa y arte

Debido a la naturaleza interdisciplinar de la obra, la cual genera puntos de encuentro entre la literatura y la música, es pertinente revisar como ha sido esta relación entre estas dos disciplinas en diversos momentos de la historia de occidente, antes de entrar a profundizar en la influencia que ejerció la primera sobre la segunda en la obra que es sujeto de estudio en este texto.

“Nuestra vida está tejida de relatos a diario nos narramos y narramos el mundo” (Pimentel, 1998) es una de las frases con las que la académica mexicana Luz Aurora Pimentel abre su libro *Relato en perspectiva*, ésta frase está conectada con el pensamiento del filósofo francés Paul Ricoeur que definía los relatos como “el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal, informe y, en límite, muda” (Ricoeur, 1997); tanto Ricoeur como Pimentel explican a través de sus frases sencillas, pero contundentes que el relato no es solo una expresión más de la mente humana sino que es la expresión vital mediante la cual los seres humanos entienden el mundo, y a partir de la cual se puede organizar y entender el tiempo hasta el punto de afirmar, como lo hace Ricoeur que “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo”. Esto explicaría porque la creación de relatos a diferencia de muchas expresiones artísticas es transversal a todas las culturas y épocas históricas de la humanidad, al ser el elemento que define la experiencia humana como tal, no debería ser sorprendente que diferentes expresiones artísticas, ya sean pictóricas, dramáticas o musicales hayan estado conectadas con el relato, de una u otra forma.

Si bien existen relatos como el *Poema de Gilgamesh* que datan de los primeros años de la historia de la humanidad en la antigua Mesopotamia, y expresiones artísticas como la escultura, la pintura y la música datan incluso de la Prehistoria, no es sino hasta las primeras tragedias griegas que se tiene registro claro del uso de la música en función de un relato; según Denise Davidson Greaves, en su artículo para el diccionario Grove Music Online, el término “tragedia” hace referencia a un “género dramático-musical, el cual trata de manera seria un tema mitológico, o a veces histórico, utilizando diálogos, música y baile” (Davidson Greaves, 2001), una de las características más importantes en los inicios de esta forma dramática era la existencia de un coro, que en un principio era el que cantaba toda la historia - de hecho Davidson Greaves, aclara que el término ‘tragedia’ deriva del término griego para ‘miembros del coro’- y que poco a poco fue reduciendo su rol al de comentarista emocional

de la historia que recreaban los actores,. además del coro, señala la autora, que dentro de los artistas que representaban la obras había un intérprete de *aulos*, un instrumento griego de viento.

Siglos más tarde, inspirados por la representación de éstas tragedias en las cortes italianas a finales del S.XVI y sobre todo por la reflexión acerca de la naturaleza de la música de la Antigua Grecia, en marco de un renacer del gusto por las artes grecorromanas, un grupo conocido como la *Camerata Florentina*, liderado por el Conde Giovanni de' Bardi empezaría a experimentar con la idea de contar una historia a través de la música, lo cual daría origen a los primeras óperas, dicho grupo contaba entre sus miembros con compositores como Giulio Caccini, Jacopo Peri y Jacopo Corsi, a lo largo de los siglos que siguieron y de la mano de grandes compositores como Claudio Monteverdi, W.A Mozart, Carl Maria Von Weber, Giuseppe Verdi y Richard Wagner entre muchos otros, la ópera se desarrolló hasta tal punto de convertirse en uno de los géneros más importantes de la música occidental.

Sin embargo, no solo fue a través de la ópera que los compositores europeos decidieron contar historias haciendo uso de recursos musicales, en el S.XIX surgió la llamada “música programática”, término, que según Roger Scruton fue dado por el húngaro Franz Liszt a la música instrumental que necesitaba de un prefacio para evitar que el lector hiciera una lectura errónea de su estructura poética y se centrara en la misma; no obstante, como aclara luego Scruton, el término se terminaría aplicando en su sentido más estricto a la música que se “distingue por su intento de representar objetos y eventos e incluso, deriva su lógica de tal intento”(Scruton, 2001). En este orden de ideas el término ‘música programática’ se contrapone al de ‘música absoluta’, por tanto la primera deriva su lógica de una idea extramusical mientras que la segunda, lo hace de las lógicas propias del sistema armónico o melódico en el que se enmarca; la música programática tuvo entre sus mejores exponentes a Liszt, Berlioz y Strauss, a los nacionalistas rusos Nikolai Rimsky-Korsakov y Modest Mussorgsky, el checo Bedrich Smetana, quien compuso un ciclo de obras llamado *Má vlast* (“Mi patria) que representa diversos parajes característicos de las actuales República Checa y Eslovaquia, así como rinde tributo a las historias de algunos de sus héroes representativos, de éste ciclo se destaca la pieza *Vltava* cuyo título es el nombre checo para el río Moldava, del cual Smetana toma inspiración para su pieza siendo los dos temas principales de la pieza los manantiales de donde nace el mismo. Otras obras destacadas que podrían ser catalogadas bajo esta etiqueta son los las sinfonías *Faust* y *Dante* de Liszt, la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y *Pictures at an exhibition* de Mussorgsky.

Además de la idea de usar la música para representar escenas o personajes, uno de los aportes importantes de esta práctica fue el concepto de *Idée fixe*, que hace referencia al uso de una

melodía para representar a un personaje o a un sentimiento, concepto que desarrollaría Wagner para idear el *leitmotif* en el que además el motivo del personaje se desarrolla a lo largo de la obra muchas veces, según Scruton, hasta hacerse irreconocible- para demostrar de esta forma el desarrollo de la narrativa de la misma, si bien, no podría decirse que *El recorrido* es una obra programática, ya que es en su mayor parte vocal, las secciones que conectan las piezas vocales si lo son, como se explicará más adelante, y si hay en sus decisiones orquestales - e incluso en la creación de las canciones que la componen - una idea de representar una historia de la cual se desprende la lógica que permite que la obra exista.

Habiendo aclarado algunas de las relaciones que ha tenido la música occidental con la narrativa se procederá a explicar algunos conceptos importantes a la hora de entender la narrativa en la obra que concierne a este proyecto.

Dante y la orquestación de *El Recorrido*

El crítico literario estadounidense Charles S. Singleton en su artículo "*Dante*" in the *Divine Comedy*, hace una distinción de los tonos, o voces, que aparecen en la voz del narrador del poema, logrando diferenciar cuatro tonos distintos, cada uno con una personalidad propia y con un papel dentro de la obra, para el crítico la voz de "Dante" en algunos pasajes puede entenderse como "la voz de un hombre que ha vuelto desde el otro mundo a la Tierra y cuenta su experiencia de memoria" (Singleton, 1941). Sin embargo en otros fragmentos, la voz del narrador se puede entender como la voz de un hombre que está recorriendo los senderos del infierno mientras los describe al lector. También, dice Singleton que otro de los tonos, o voces, como él las llama en el texto, es el del artista que lucha por encontrar las palabras exactas con el fin de completar la enorme tarea de crear el poema a la vez que contempla la gracia infinita de Dios; si bien ésta voz no se vuelve predominante sino hasta los últimos cantos del Paraíso, tiene una importancia para Singleton ya que es precisamente esa lucha del poeta que queda representada en este tono la que le da un matiz épico al poema. Por último existe un tono, que según el crítico estadounidense funciona como "comentarista emocional" de algunos eventos que suceden en el otro mundo, el autor la distingue de las dos primeras ya que no está circunscripta a ningún tiempo ni espacio, ni existe en el poema alguna referencia de si es el hombre que cuenta la historia de memoria o el que la vive en carne propia el que dice tales expresiones, un ejemplo de las apariciones de esa voz es el pasaje que dice:

"¡Ay, Pisa! Vituperio de la gente del bello país donde el sí entona pues el castigo viene lentamente"

La frase anterior constituye uno de los pasajes más famosos de la obra de Aleghieri y si bien pareciera que es el hombre que recorre el infierno quien la dice, no hay nada en la obra que así lo especifique, razón por la cual Singleton la ubica dentro de ésta última voz del “comentarista emocional”.

El análisis del crítico estadounidense tiene gran importancia dentro de la elaboración de *El recorrido*, ya que sirve como base para la orquestación de cada una de las piezas que constituyen la obra, teniendo en cuenta que cada una se puede ubicar dentro de las voces, tonos o personalidades que distingue Singleton en su texto. La relación de esta categorización de los tonos dentro de la voz del narrador de la Divina comedia y la orquestación de la obra *El recorrido* se explica con mayor detalle en la sección de análisis de este mismo texto.

Motivos en *El recorrido*

Además de haber definido sus formatos orquestales a partir del análisis de la voz del narrador de la Divina comedia hecho por el crítico literario Charles S. Singleton, la obra cuenta con un programa similar a los de las obras de compositores como Liszt, Berlioz y Strauss, aunque ciertamente más sencillo, debido a que *El recorrido* cuenta con parte vocal que ocupa la mayor parte de su duración.

Sin embargo, no es posible decir que la obra que atañe a este proyecto sea en su totalidad una obra programática, ya que éste término no aplica a las obras vocales. A pesar de esto, la obra tiene varias secciones instrumentales que podrían entrar dentro de la categoría de “programáticas”, ya que buscan representar diversas escenas de la historia. La obertura por ejemplo, representa el despertar de Dante en su apartamento, el primer encuentro con la música de Cerati y el inicio de su recorrido por la ciudad; otros ejemplos de estas representaciones se pueden encontrar en las transiciones entre las canciones que componen el concierto, las cuales muestran a través de motivos musicales, a Dante caminando por la ciudad mientras escucha la música de Cerati. En total la obra cuenta con tres motivos principales: el de Dante, el de Cerati y el del caminante, los cuales serán descritos en la sección de análisis.

3.2 Técnicas de orquestación

Múltiples técnicas de orquestación fueron utilizadas en la elaboración de los arreglos para banda sinfónica de las canciones que hacen parte de la obra *El recorrido*, desde las más cercanas a la composición para orquesta contemporánea, tales como creaciones de texturas y masas sonoras, pasando por el uso de la banda sinfónica para imitar las sonoridades generadas a partir de sintetizadores, hasta otras mucho más tradicionales como el caso de la

yuxtaposición, interpolación o alternancia de timbres a la hora de construir acordes en la sección de maderas de la banda. Sin embargo, todas fueron usadas con el mismo fin, contar una historia a través de la música, en este caso la historia de Dante y su recorrido por la ciudad. A continuación se abordará brevemente cada una de estas técnicas y se explicará brevemente el por qué se eligió para el proyecto.

4-way close y técnicas de escritura para *big band*

Durante la elaboración de los arreglos para banda sinfónica, parte esencial del proceso fue armonizar las melodías o contra-melodías que surgían como parte de la escritura de la música para la banda sinfónica. Para tal fin, y con el objetivo de explotar el lenguaje cercano al jazz que tenían las composiciones originales, además de establecer un punto de encuentro entre el lenguaje sinfónico y el lenguaje propio de las músicas populares afro-estadounidenses, se optó por usar una técnica muy popular dentro de la orquestación para *big band*, llamada *4-way close*, la cual es considerada por los teóricos Dick Lowell y Ken Pullig, en su libro *Arranging for large jazz ensemble* como una “fórmula de conducción o tipo de conducción mecánica”(Lowell/Pullig, 2003), ya que precisamente consiste en una fórmula de conducción, en la cual el movimiento en paralelo de las voces genera una sucesión de acordes posición cerrada. Algo característico en esta técnica de armonización, es que las notas de paso que no hacen parte del acorde, se armonizan con acordes disminuidos con séptima disminuída, lo cual le da una sonoridad altamente disonante.

Por otro lado, uno de los elementos predominantes en la obra son los acordes de metales que enfatizan o sirven como respuesta a la melodía principal, los cuales son conocidos *hits* en el ámbito de la escritura para *big band*. Su presencia se puede apreciar en varios de los arreglos que componen la obra, especialmente en las secciones que demandan una densidad tímbrica y armónica más alta, ya que para construir los *hits* utilizando esta técnica hay que partir de acordes con novena o decimoprimer agregada y se requieren al menos 5 instrumentos para la ejecución del mismo.

Para construir los acordes haciendo uso de esta técnica se parte del acorde con novena o decimoprimer agregada en posición cerrada, tal como se puede ver en la figura 1. La posición del acorde estará definida por la nota que se quiera usar en la voz superior, en este caso utilizaremos la fundamental del acorde, es decir la nota Mi.



Fig. 1 *Acorde de novena en posición cerrada*

A continuación se procederá a omitir las notas contiguas partiendo de la nota más aguda a la más grave, esto con el fin de generar más espacio entre las notas del acorde, matizando su sonoridad y dándole más estabilidad. Las notas que se omitieron en el registro agudo serán la que completen el acorde en el registro medio. La figura 2, muestra lado a lado el acorde inicial antes de aplicar el procedimiento y el resultado obtenido tras aplicar la técnica.



Fig. 2. *Comparativa entre los acordes antes y después de aplicar la técnica.*

Estos acordes se pueden expandir en el registro ya que se puede agregar la fundamental en el registro bajo o duplicar alguna de las voces del acorde, una octava arriba utilizando para tal fin instrumentos como clarinetes, flautas y oboes, los cuales además enriqueceran el timbre de los *hits*. Sin embargo, estos acordes se pueden desarrollar en materia de registro y también de densidad, a través de la adición de un acorde en posición cerrada, ejecutado usualmente por los saxofones, que suena en simultáneo con el acorde cuartal. Este acorde suele aparecer en el registro medio, aumentando la cantidad de notas que suenan en dicho registro, y a su vez la densidad tímbrica de la obra. Más adelante, en la sección de análisis se encontrará una explicación detallada de la aplicación de estas técnicas en la orquestación de la obra *El recorrido*.

Construcción de texturas

El diccionario Groove Music Online define la palabra ‘textura’ como “los aspectos sonoros de una estructura musical” (GMO, 2001). Dichos aspectos, según esta misma fuente se

definen a partir de la interacción entre distintos parámetros tales como el timbre, la dinámica, la interpretación, el ritmo, la orquestación o la cantidad de instrumentos que suenan al mismo tiempo. Estos aspectos se pueden agrupar en cuatro categorías con el fin de facilitar el análisis de las obras; estas categorías son:

- **Densidad armónica** o nivel de disonancia
- **Densidad tímbrica**, la cual hace referencia a la cantidad de instrumentos que suenan al mismo tiempo
- **Dinámica**, que tan fuerte suena el ensamble de acuerdo a la sección formal
- **Densidad rítmica**, definida dentro de las categorías de liso y estriado establecidas por el compositor francés Pierre Boulez

Como se podrá ver en la sección de análisis, estas categorías interactúan de distintas formas para lograr la textura dentro de cada la pieza.

Para generar las diferentes texturas de las piezas se dividió el arreglo en tres planos: el plano frontal, en donde se ubican las melodías principales de cada sección, el plano medio en donde se ubican las contra-melodías y los acompañamientos rítmicos, tales como el que hace la guitarra en las piezas que incluyen banda de rock y el plano de fondo, en donde se ubican los colchones armónicos, ya sean ejecutados por instrumentos de la banda sinfónica o en el teclado.

Por otro lado, es pertinente anotar que especialmente en el plano de fondo se han utilizado ciertos principios acústicos tales como ataque y resonancia para hacer la orquestación de las piezas ya que frecuentemente se utilizan dentro de la misma diferentes timbres para enriquecer el sonido del ataque o la resonancia de instrumentos como el piano, tanto acústico como eléctrico.

Modulación tímbrica y cambio de color orquestal

Además de las interacciones entre los distintos parámetros, descritas anteriormente. Las texturas orquestales presentes en la obra *El recorrido* se enriquecen a nivel tímbrico a través del uso de técnicas como modulación tímbrica, la cual como su nombre lo indica consiste en cambiar de timbre a lo largo de una misma melodía o colchón armónico con el fin de desarrollar el aspecto tímbrico de la obra.

Otro de los aspectos utilizados en la obra con el fin de enriquecer la orquestación fue el cambio de color orquestal, el cual consiste en ejecutar la misma sección o melodía utilizando

diferentes secciones de la banda, es decir si en un primer momento el acompañamiento lo llevan los clarinetes, la siguiente vez que se repita el ciclo dicho acompañamiento será ejecutado por los cornos o también, una melodía que originalmente interpreta la trompeta puede después ser ejecutada por la sección de clarinetes. Esta técnica vendría siendo una aplicación a la banda sinfónica de uno de los usos idiomáticos que sugiere Samuel Adler para la sección de maderas de la orquesta, el de “color de contraste” (Adler, 1989), solo que a diferencia de lo que sucede en la orquesta en donde la sección de maderas sirve como contraste a la sección de cuerdas, en la banda sinfónica, las diferentes secciones de la banda –o incluso familias de instrumentos- sirven de contrastes unas a otras.

Sintetizadores y sonido orquestal

Parte del sonido orquestal de la obra que se analizará en este texto está basado en la relación entre los sintetizadores y la banda sinfónica. Esta relación, según el compositor británico Simon Emmerson se puede dar de tres maneras distintas: la combinación, la transformación y el control (Emmerson, 2009). En el caso de la obra *El recorrido* todas las relaciones que se dan entre los instrumentos acústicos y los electrónicos son de combinación. A su vez, el compositor británico distingue dentro de las relaciones de combinación tres categorías. La primera es una relación de integración, en donde o los instrumentos acústicos a partir de combinaciones o técnicas especiales buscan asemejarse a los instrumentos electrónicos y viceversa. La segunda es una relación de repulsión o antítesis en donde se resalta el contraste entre los dos opuestos. Finalmente, Emmerson establece las relaciones de coexistencia en donde tanto lo electrónico y lo acústico habitan en el mismo universo sin afectarse. Como se verá más adelante las relaciones entre sintetizadores y banda sinfónica existentes en la obra se pueden enmarcar en la categoría de integración y coexistencia, siendo este un rasgo característico de la orquestación de la misma.

Habiendo establecido las categorías que servirán de referencia para el análisis de la obra, se dará paso a la explicación de la metodología usada en la creación de la misma.

4. Metodología

4.1 Investigación artística en *El recorrido*

El profesor mexicano Rubén López Cano, en su libro *Investigación artística en música* propone varias estrategias con el fin de transformar las actividades propias de la práctica artística en tareas de investigación. Uno de los métodos que propone López Cano es el llamado Bucle de Interacción y Retroalimentación, entre la práctica artística y la reflexión. Según el profesor mexicano este método incluye “observar la práctica artística, registrarla, reflexionar sobre ella y producir una conceptualización que organice lo observado” (López Cano, 2014) además, el autor agrega que dicha conceptualización debe generar nuevas acciones de creación, con lo cual se daría inicio al proceso nuevamente.

La metodología utilizada en la elaboración de este proyecto es un híbrido entre el método anteriormente descrito y otro método que el autor llama experimento de campo, el cual se define como “un experimento que se da en el mismo momento en que la práctica ocurre”, siendo éste último el método preferido a la hora de escribir los arreglos. Sin embargo, la Bucle de Interacción y Reflexión ayudó a guiar dichos experimentos hacia el objetivo del proyecto. A continuación se procederá a describir los pasos del método del Bucle y la manera que se trabajaron en el proyecto.

López Cano establece 5 pasos para que el método funcione efectivamente y se puedan obtener los resultados deseados, los cuales serán descritos a continuación:

- **Práctica artística:** Según el autor la práctica artística debe ser el punto de partida y objetivo final de la investigación. En el caso de la obra que ocupa este proyecto la práctica artística que se utilizó como punto de partida para la investigación fue la composición de los arreglos para banda sinfónica de las canciones utilizadas para contar la historia.
- **Observación de la práctica:** Para este punto el profesor mexicano sugiere utilizar herramientas tales como grabaciones de la propia práctica, anotar reflexiones durante el ejercicio de la práctica o evaluar la práctica con otros que también estén interesados en el mismo tema de investigación o que ejerzan la misma práctica, herramienta que él llama autoobservación interactiva. Ésta última fue la más cercana a la que herramienta de observación utilizada en la elaboración de la obra llamada *El recorrido*, en

donde cada avance en la composición de los arreglos sinfónico era revisada cuidadosamente junto a Victoriano Valencia, quien cumplió el rol de asesor principal durante la elaboración del proyecto.

- **Registro:** Si bien López Cano, sugiere en su texto el registro exhaustivo de las acciones durante la práctica artística y da unas herramientas para tal fin teniendo en cuenta si el registro de las acciones se hace durante un determinado intervalo de tiempo o si hace cada vez que ocurre un suceso, las herramientas que da el académico mexicano están más enfocadas a la observación de rutinas, lo cual no era el enfoque con el que se trabajó el proyecto. Sin embargo, si se llevó un registro de las revisiones, que junto a Victoriano Valencia se hicieron de cada uno de los arreglos, detallando cada una de las ideas que de esas sesiones de trabajo surgían.
- **Conceptualización:** En su texto el autor define este paso como la creación de modelos teóricos a partir de ciertos aspectos de la práctica artística, lo cual debido que la composición de la obra se trabajó con un enfoque más empírico, mucho más cercano a lo que el profesor mexicano define como un experimento de campo, no ocurría en todas las sesiones de trabajo; siendo más acertado afirmar que en la mayoría de las veces la reflexión sobre las ideas registradas en las sesiones de trabajo, conducía directamente a la generación de nuevas ideas, con el fin de acercarse más al objetivo inicial de la historia sin necesidad de generar nuevas categorías o modelos teóricos como sugiere López Cano, ya que dicha reflexión estaba enfocada a evaluar si el experimento llevado a cabo en la semana de trabajo había funcionado en su intención de representar la intención de la composición original enriqueciéndola a nivel armónico y tímbrico, más que a catalogar los sucesos de la práctica.

Sin embargo, si hubo un momento en que se generó un modelo teórico a partir de conceptualización de práctica, el cual terminaría definiendo las decisiones que se tomaron con respecto a las combinaciones orquestales que se iban a utilizar en la obra. La aproximación al texto “Dante in Divine Comedy” del crítico literario estadounidense Charles S. Singleton, la cual hablaba de la existencia de cuatro tonos distintos en la voz del narrador del poema de Dante Alighieri, llevó a plantear distintas combinaciones orquestales que representasen los distintos tonos de los que hablaba Singleton en su texto. A partir de ahí se clasificaron las canciones en tres categorías de acuerdo a los tonos identificados en el artículo y se procedió a

asignar una combinación distinta a cada uno, instrumental para el Dante que camina por el infierno, banda de rock y banda sinfónica para el Dante que cuenta su recorrido por el infierno tras haber vuelto a la tierra y banda sinfónica y voz para el Dante que lucha por admirar a la divinidad y compeltar su recorrido.

- **Generación de nuevas ideas:** López Cano define este paso como el que sigue a la conceptualización ya que para él es precisamente el organizar en categorías lo que permite la generación de ideas, cabe anotar que en la elaboración de este proyecto muchas ideas se generaron tras la reflexión sobre el resultado del experimento, más que sobre una categorización de la práctica artística.

Con base en lo anterior podríamos sintetizar la metodología utilizada en la elaboración de la obra *El recorrido* en el siguiente digrama.



Fig. 3. Bucle de Interacción y Reflexión de la creación de la obra *El Recorrido*.

4.2 Pasos del proceso creativo

Con el fin de componer los arreglos y las piezas para la obra, se siguieron una serie de pasos, los cuales se procederá a explicar a continuación. Es importante aclarar que, si bien se muestran como una serie de acciones, en la práctica estas actividades funcionaron más como una espiral creativa, en donde varias acciones sucedían en paralelo y se retroalimentaban las unas a las otras –como sugiere el método del Bucle de Rubén López Cano- que como una serie de pasos que se sucedían unos a otros.

- **Definición de una ruta para el proyecto:** El primer paso que se dio para escribir la obra fue definir la ruta que seguiría el proyecto. Se tomó como punto de partida la relación entre literatura y música, más específicamente el uso de la música como instrumento narrativo. En este punto se vio necesario definir qué historia se iba a contar, teniendo en cuenta que tenía que ser una historia que sustentara el uso de los dos formatos que se querían utilizar en el proyecto; tal reflexión se hizo en torno al concepto de lo épico y terminaría dando como resultado la elección de la historia del recorrido de Dante por el Infierno, como base del proyecto. Tras esta elección se establecieron dos pasos a seguir, el primero fue el hacer una investigación acerca del contexto y el estado del arte y el segundo fue la composición de las canciones que integrarían la obra.
- **Investigación acerca del contexto y estado del arte:** Para hacer esta investigación se decidió abordar el objeto de estudio desde dos frentes diferentes, el musical y el literario. La investigación acerca de lo musical a su vez se hizo a partir de dos ejes, la relación música-literatura y el encuentro entre la música rock y la música sinfónica. Dentro de esta exploración se investigó acerca de temas como música programática, historia del rock –con un apartado importante dedicado al desarrollo del género en Colombia-, historia de las bandas sinfónicas e historia del rock sinfónico. Esta investigación, incluyó además el acercamiento a repertorio tanto de la música programática como del rock sinfónico. La investigación acerca de lo literario se centró en la lectura de críticas y artículos acerca de la Divina comedia, tras hacer una lectura analítica del relato original de Dante.
- **Composición de las canciones:** La escritura de las canciones se empezó una vez se terminó la lectura del relato. Inicialmente no se pensó mucho en la historia, sino más en la idea de cada uno de los pecados capitales y su posible representación musical; sin embargo, a medida que la investigación acerca de lo literario avanzaba y la narrativa de la obra tomaba forma, el rol que cada canción iba a jugar dentro la obra tomó una importancia vital a la hora de tomar las decisiones compositivas de cada pieza.
- **Aproximación al formato de banda sinfónica:** Esta aproximación se dio tras haber escrito varias de las canciones que integran el proyecto. En un primer

momento se optó por conocer la historia del formato, las familias de instrumentos que lo conforman y sus roles dentro del mismo; con base en eso se hicieron unos primeros ejercicios de orquestación para luego dar paso a los primeros intentos de orquestación de las canciones.

- **Proceso de orquestación:** El proceso de orquestación de las piezas fue variando a lo largo del proyecto, inicialmente se buscó que los dos formatos interactuaran a partir de doblamientos, haciendo que los instrumentos de la banda ejecutaran algunos de los pasajes del bajo o de la guitarra eléctrica, principalmente; esto requirió un trabajo de transcripción extensivo y se obtuvieron resultados mixtos. En estos primeros arreglos también se trabajó el uso de la banda como complemento del grupo de rock, pero no fue el eje central del proceso. Sin embargo, tras un análisis del proceso llevado a cabo durante estos primeros experimentos se llegó a la conclusión que los momentos en que los formatos se complementaban funcionaban mucho mejor, por lo cual se decidió utilizar la banda como acompañamiento y complemento de la banda de rock, lo que resultó en un proceso más eficiente y en unos arreglos mucho más efectivos. Tanto en uno como en otro proceso siempre se partió de una escucha atenta de las canciones durante la cual surgían ideas que eran anotadas, con el fin de ser preparadas para la orquestación. La elección de la orquestación se daba de acuerdo a las características de cada idea y las posibilidades que ofrecía cada instrumento o familia de la banda.
- **Edición de partituras:** La edición de las partituras se llevó a cabo tras la finalización de los arreglos. Hubo dos grandes momentos de edición de partituras, el primero previo a una sesión de lectura que se hizo junto a la Banda Sinfónica de Cajicá, el segundo al finalizar la escritura de la obra. Para elaborar las partituras se partió de un archivo MIDI extraído de la maqueta de cada pieza el cual se organizaba luego en el editor de partituras. Las partes de la banda de rock fueron transcritas de las grabaciones originales de las canciones. Es importante aclarar que las partes de la banda de rock que aparecen en las partituras de las obras sirven más de referencia que como instructivo para la interpretación.
- **Sesión de lectura, montaje y concierto con la Banda Sinfónica de Cajicá:** En el transcurso de la elaboración del proyecto, una parte del mismo fue seleccionada para una sesión de lectura con la Banda Sinfónica de Cajicá en el marco del Congreso Latinoamericano de Vientos y Percusión organizado por la Universidad Javeriana. Esto requirió un cambio en los tiempos del proceso, ya que en las semanas previas al evento se le dio prioridad a la edición de partituras sobre la composición, con el fin de preparar la música para la sesión. Además, se realizaron dos ensayos con el grupo de rock Locco Inc. para probar los arreglos, y acostumbrar a los músicos a trabajar con la banda sinfónica, antes del ensayo general, el cual tuvo lugar en el Centro cultural del municipio de Cajicá. En esta

sesión de lectura, se ejecutaron 4 de las canciones: Bang-bang, Lujuria, Deseo y Sed.

- **Análisis y redacción del texto final:** Tras haber completado toda la obra se procedió a hacer un análisis de la misma, siendo el énfasis del mismo la orquestación y la narrativa, debido a que estos fueron los elementos sobre los cuales se estructuró y se desarrolló la obra.

5. Análisis

5.1 Narrativa

Narrativa y decisiones orquestales

De acuerdo con lo anteriormente descrito acerca de la distinción que hace Charles Singleton de los tonos existentes en la voz del narrador de la Divina comedia, se pueden encontrar dentro de la obra los siguientes tres tipos de piezas, cada uno relacionado con una voz de las que distingue Singleton. Por efectos prácticos, la voz a la que el crítico estadounidense se refiere como “comentador emocional” no fue utilizada para determinar las decisiones orquestales dentro de la obra *El recorrido*. A continuación se describirá cada una de las combinaciones orquestales y su relación con las “voces”

- **Piezas para banda de rock y banda sinfónica:** En ésta categoría se encuentran los arreglos de las canciones de Locco Inc. en donde la banda sinfónica funciona como acompañamiento del arreglo original de la canción. Esta categoría se identifica con la voz del hombre que relata su visita al infierno de memoria y representa el recuento que hace el protagonista de las visiones que tiene de los pecados capitales durante el recorrido por la ciudad. La siguiente tabla muestra las canciones que hacen parte de esta categoría y el pecado que representan.

Canción	Pecado
Bang-Bang	Ira
Lujuria	Lujuria
Deseo	Gula
Sed	Avaricia

Tabla 1. Canciones y los pecados capitales que representa cada una en la obra

- **Piezas para banda sinfónica y voz:** Ésta categoría incluye dos canciones que fueron escritas originalmente para banda de rock y se les hizo un arreglo para banda sinfónica y voz, en éstas piezas los instrumentos propios de la banda de

rock le dejan su lugar a la banda sinfónica para explotar su riqueza tímbrica; éstas canciones tratan de las reflexiones que surgen de la lucha interna del protagonista a lo largo de su recorrido, lo cual la relaciona parcialmente con la voz que Singleton identifica como “la del artista” (Singleton, 1941).

A continuación, se encontrará una tabla con las canciones y el momento narrativo que representan.

Canción	Momento narrativo
Noche	Tras despertar Dante se encuentra confundido y decide enfrentar sus miedos para ir en busca de su exnovia Beatriz
Viento	Dante empieza a dudar, las crudas visiones que ha tenido a lo largo del recorrido lo han debilitado y debe darse ánimo para continuar

Tabla 2. Canciones para banda y voz, y el momento que representan dentro de la historia de la obra

- **Piezas para banda sinfónica:** En ésta categoría se incluye una pieza, la obertura de la obra, la cual representa el despertar del personaje principal tras una noche de fiesta excesiva la cual tiene como función principal introducir a la historia y presentar los motivos de cada uno de los personajes, también se incluyen pequeñas secciones instrumentales las cuales sirven como conectores de las otras canciones. éstas secciones representan las conversaciones del protagonista de la obra con su guía, Gustavo Cerati, mientras caminan por la ciudad, lo cual relaciona a dichas piezas con la voz que Charles Singleton identifica como la del hombre que recorre el Infierno. Estas piezas conectoras se identifican con el nombre de quienes las protagonizan, Dante y Gustavo y se pueden encontrar entre Noche y Bang-bang, entre Bang-bang y Lujuria, entre Lujuria y Deseo y entre Viento y Sed.

Música programática en *El recorrido*

Con la aclaración de la relación entre la orquestación de la pieza y los tonos que se distinguen dentro de la voz del narrador en la Divina Comedia, a continuación se describirá el programa de la obra.

- **Dante:** el tema de Dante es el principal de las secciones instrumentales, cuenta con dos frases, cada una con un antecedente y un consecuente, es importante resaltar que a nivel de diseño, los antecedentes de ambas frases son iguales y lo que cambia el consecuente. El tema del protagonista es una melodía modal que es presentada inicialmente en el modo dórico, aunque se presenta en distintos modos a lo largo de la pieza como se puede ver en la tabla 3.

Pieza	Modo en que se presenta el tema
El despertar (Obertura)	Dórico
Dante y Gustavo (Noche a Ira)	Frigio
Dante y Gustavo (Ira a Lujuria)	Dórico
Dante y Gustavo (Lujuria a gula)	Eólico
Dante y Gustavo (Viento a Avaricia)	Frigio

Tabla 3. Modo en que se presenta el tema del protagonista según la pieza

- **Gustavo Cerati:** El músico argentino hace las veces de ‘Virgilio’ en la adaptación de la historia de Dante Alighieri que sirve como base para *El recorrido*, está representado en la obra mediante citas de su música, particularmente de las canciones “En la ciudad de la furia” y “Té para tres”, las cuales fueron seleccionadas por hacer parte del repertorio más representativo de Cerati y porque están estrechamente relacionadas con su vida; según la biografía del argentino escrita por Juan Morris, “En la ciudad de la furia” se basa en un riff de una canción que hizo Cerati siendo adolescente y la letra, en Argos, un superhéroe creado por el líder de Soda Stereo cuando no tenía más de 6 años y que Morris describe como “un hombre alado que sobrevolaba las ciudades y de noche, como Batman, visitaba las terrazas desiertas de la ciudad” (Morris, 2015). Té para tres, por otro lado, relata las tardes en que Gustavo iba

a la casa de sus padres a tomar el té, tras el diagnóstico de cáncer dado a su padre en 1990.

Para hacer la representación del argentino en la obra se citan diversos fragmentos de sus obras, frecuentemente traspuestos o transformados, aunque también son citados de manera literal, como es el caso de la melodía del vibráfono en la primera presentación durante la obertura, además en ésta pieza se cita la melodía principal de la canción y un fragmento de la línea de bajo, la cual es interpretada por el contrabajo en el c.32 de la pieza. Una de las representaciones más interesantes que se hacen de Cerati en la obra es la de la pieza titulada “Dante y Gustavo (de la ira a la lujuria)” en la que el cantante y guitarrista no está representado por la melodía de una de sus canciones sino por una de sus frases de guitarra, que sirve como introducción a la versión en vivo que hace Soda Stereo en el concierto final en el estadio de River Plate en 1997, ésta frase aparece en la obra traspuesta a la tonalidad de Fa menor y es interpretada en por la marimba como aparece representada en la figura 4.



Fig. 4 Frase de guitarra con la que Cerati introduce a la versión en vivo de En la ciudad de la furia y que lo representa en la obra.

Luego de esa frase la canción hace dos acordes que sirven como antesala de la canción: Do mayor con novena y Sol mayor en primera inversión, éstos acordes, también traspuestos a Fa menor como la frase de guitarra, aparecen interpolados entre la presentación del antecedente y el consecuente de cada frase de la presentación del tema de Dante, durante la pieza.

- **Los caminantes:** El motivo de los caminantes representa los pasos que va dando el personaje principal, Dante, durante su recorrido por la ciudad, éste motivo está construido a partir de golpes en los instrumentos de percusión, principalmente el timbal y el triángulo que en ocasiones son ajenos a la métrica de la pieza ya que la frecuencia con que aparecen está determinada por ciclos de 3 o 7 pulsos, u otros que

están relacionados con esos dos como 4 ($7-3 = 4$) o 2 ($7-3 = 4/2 = 2$). La elección del número 3 está relacionada con el poema original de Dante Alighieri cuya estructura está basada en ese número, ya que su obra está dividida en tres partes - el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso - cada una compuesta por 33 cantos (33 es múltiplo de 3) y el poema está escrito en tercetas o grupos de tres versos. El número 7, en cambio, está relacionado con la representación de la divinidad según la numerología de diferentes culturas del mundo, lo cual es también - aunque de manera más tangencial- un tributo a la temática original de la obra de Alighieri.

La construcción del tema de los caminantes se dió a partir de la superposición de los patrones de golpes generados por las agrupaciones de pulsos que tiene cada uno de los instrumentos las cuales se mantienen invariables mientras dura la presentación del tema, eventualmente estos patrones pueden romperse para marcar el final de la pieza o algún evento cadencial importante, como lo muestra la figura 5.



Fig. 5 El patrón del timbal es de dos pulsos, el del triángulo de 7. Éste último rompe su patrón en la cadencia

Los pecados capitales

En el Infierno de Dante Alighieri, el poeta cuenta que existe un círculo para cada pecado, en donde el culpable de cometerlo es castigado de manera acorde a su falta. La historia avanza a medida que Dante se desplaza de un círculo a otro, hasta llegar al punto en donde se encuentra Satanás; del mismo modo en la adaptación de la historia que sirve como base de la obra *El recorrido* la historia avanza a medida que el protagonista se va encontrando con diversas visiones de los pecados capitales que lo espantan, razón por la cual la representación de los pecados capitales se utiliza como idea central de cada una de las canciones que abordan dicho tema, de la siguiente manera:

- **Bang-bang:** La canción está escrita a partir del contraste entre la ira pasiva y la ira agresiva. La ira pasiva es definida por la estudiante Norma Lili Recinos en su tesis

para optar al título de psicóloga clínica como la ira que no se expresa directamente sino a través de otros comportamientos como la autculpabilidad, que según Recinos se expresa en conductas como “disculpase todo el tiempo, ser demasiado crítico (consigo mismo) e invitar a la crítica” (Recinos, 2015). Este tipo de comportamiento se puede ver en en general en la letra de las estrofas pero es más evidente en los primeros versos de la segunda, en donde dice “Ay de ti/ que destruyes donde vas/ el amor y el cariño que te dan”, lo cual muestra una actitud exageradamente autocrítica por parte del sujeto de la canción hacia su comportamiento. Por otro lado, Recinos describe la ira agresiva como una expresión directa de los sentimientos “a través de una conducta hostil, peleas y amenazas”. En la canción esto es evidente en el coro, con frases como “disfrutas la violencia” o “todo es una afrenta”. El arreglo para banda sinfónica que acompaña la versión de la canción incluida en *El recorrido* busca apoyar estos contrastes a través de la textura orquestal, siendo menor en las estrofas y haciendo uso de acordes mayormente consonantes. En el coro se incluyen acordes con un nivel mayor de disonancia (especialmente en el coro del final cuando aparecen las melodías armonizadas con la técnica *4-way close*) además de los acordes orquestales en dinámica *forte* apoyados por la percusión que acompañan las palabras “Bang-bang” en dicha sección formal, como representación de la ira agresiva de la que hablaba Recinos en su texto.

- **Lujuria:** La lujuria es entendida habitualmente como el deseo sexual exacerbado, no obstante es interesante ver como en su relato del Infierno, Alighieri en su entrevista a Francesca da Rimini (personaje que representa la lujuria en el poema) centra más su atención en describir la seducción entre Francesca y su amante, con detalles como las miradas que se encuentran y los pasajes del libro que leen juntos. Si bien la canción que representa el pecado de la Lujuria en *El recorrido* centra su atención en el deseo sexual, relacionándose de esta manera con la aproximación tradicional al pecado, el arreglo orquestal busca más relacionarse con el relato original rindiendo tributo a la seducción, más que a la comisión de la falta en sí. Esto es especialmente evidente en el contrapunto imitativo que aparece entre fluta y corno inglés a partir entre los cc.49-53 (fig.3) y en el final de la obra. La elección de la técnica de contrapunto para representar la seducción tiene que ver con que esta se entiende como “interacción” y el contrapunto son melodías que interactúan entre sí.

The image shows a musical score for the piece 'Lujuria'. It features four staves: Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.) with Piccolo (To Picc.), Oboe (Ob.), and Cor Anglais (Cor. Ingl.). The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff (Fl. 1) starts at measure 49 and includes a section labeled 'Puente' and another labeled 'G' with 'Coro 2' below it. The second staff (Fl. 2) has a 'To Picc.' marking. The third staff (Ob.) has a dynamic marking 'f' at the end. The fourth staff (Cor. Ingl.) has dynamic markings 'f' and 'p' at the beginning. The score is characterized by complex contrapuntal textures with many overlapping lines and dynamic contrasts.

Fig. 6 Contrapunto que representa la seducción en Lujuria

- Deseo:** Al contrario de Lujuria, en donde se buscó una representación alternativa del pecado, en Deseo –que representa a la gula- se optó por seguir la definición tradicional del pecado, explotando el concepto de “exceso” que es central a la definición del pecado, ya que no es pecado comer, sino comer en exceso. La idea de “exceso” se representa en un arreglo que no da espacio para matices ni contrapunto, como es el caso de Lujuria. En Deseo, como se puede observar en el análisis detallado de los parámetros que aparece más adelante, tanto la densidad tímbrica, como la densidad armónica y rítmica son altas durante buena parte de la canción, lo cual va de la mano con la idea de hacer un arreglo orquestal grandilocuente y hasta cierto punto, “excesivo”.
- Sed:** La representación de la avaricia en *El recorrido* tiene que ver con el ámbito sexual, lo cual la relaciona de cierta manera con la lujuria, no obstante al igual que con Deseo, en la representación musical del pecado se optó por una definición más tradicional, alrededor del concepto de acumulación. Una de las frases clave de la canción es “mi sed crece más y más”, ya que precisamente representa la idea de “acumulación”, sobre la cual yace la definición del pecado de la avaricia. A nivel musical esta acumulación está representada en la adición de planos en el arreglo orquestal hasta el punto de saturar el espectro al final de la pieza. La figura 7 muestra el comportamiento de la densidad tímbrica a lo largo de la obra, evidenciando el crecimiento en la textura, gracias a la adición de planos en el arreglo.

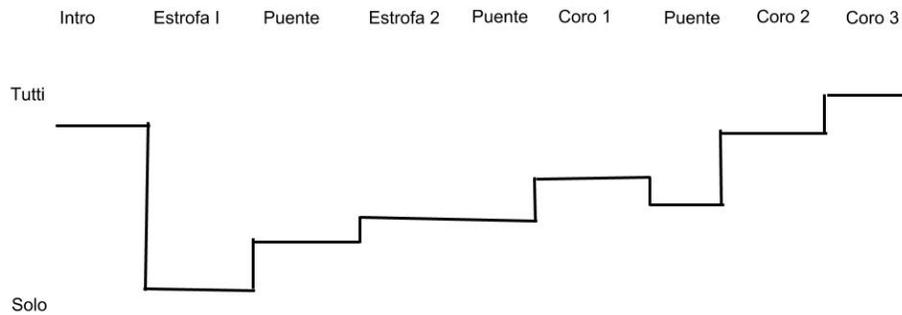


Fig. 7 Comportamiento de la densidad dinámica en Sed. Nótese como desde la Estrofa 1 hay un crecimiento, prácticamente constante.

5.2 Técnicas orquestales

Como se explicó anteriormente en el numeral 3.2 de la sección Marco referencial, el análisis de las técnicas de orquestación de *El recorrido* se puede hacer a partir de 4 categorías: el uso de técnicas propias de la escritura para *big band* en la orquestación para banda sinfónica, las técnicas usadas para la creación de texturas, el desarrollo tímbrico de la orquestación a partir de la modulación tímbrica y el cambio de color orquestal, y finalmente, la relación entre los sintetizadores y la banda sinfónica. La aplicación de cada una de estas técnicas en la obra será analizada a continuación

Técnicas de *big band* y banda sinfónica

Como se explicó anteriormente, con el fin de acercar la sonoridad de la banda sinfónica al lenguaje propio de la música popular afro-estadounidense y hacer uso de la riqueza de este último en la orquestación de la obra, se utilizaron las técnicas de construcción de acordes en la sección de metales (*hits*) y de armonización de melodías (*4-way close*) propias de la escritura de *big band*. La aplicación de estas técnicas de orquestación en la obra será descrita a continuación.

Dentro de *El recorrido*, uno de los ejemplos más notorios del uso de la técnica *4-way close* ocurre en los cc. 81 y 82 de la canción Bang-bang en donde los saxofones ejecutan una respuesta a la melodía principal armonizada utilizando esta técnica. La figura 8 muestra la armonización de la melodía descrita anteriormente, a manera de reducción para piano con el fin de facilitar el entendimiento de la misma. Nótese como la armonización es esencialmente una sucesión de acordes en posición cerrada, que se obtiene por movimiento

paralelo, y por otro lado como las notas que no pertenecen al acorde de Gm7 están armonizadas con distintas posiciones del acorde de F#°7, lo cual le da esta armonización una sonoridad altamente disonante.



Fig. 8 Melodía armonizada con la técnica 4-way close. Las notas señaladas con una flecha no pertenecen al acorde de Gm7 y están armonizadas con un acorde de F#°7

Esta técnica es utilizada en otros pasajes de la obra, especialmente en secciones con una densidad armónica y tímbrica bastante alta, ya que es donde funciona mejor.

Hits

Si bien el uso de acordes en los metales para enfatizar alguna sección de una obra orquestal no es exclusiva de la música de *big band*, construir dichos acordes a partir de disposiciones abiertas de acordes de novena o decimoprimer a agragada, resulta en una sonoridad característica de la orquestación de ese ensamble. Un buen ejemplo del uso de esta técnica dentro de la obra son los acordes que ocurren como respuesta a la melodía principal del segundo coro en el arreglo de Lujuria, a partir del c.61. En la figura 9 podremos apreciar una reducción para piano del acorde, en donde se puede apreciar su construcción por 4J



Fig 9. La parte superior del acorde está construída a partir de 4J

Además, en *El recorrido* en muchas ocasiones estos acordes fueron expandidos en el registro a partir de la duplicación de alguna de las voces superiores en las maderas o la adición de la

fundamental y la quinta del acorde en el registro bajo, bien fuera en la tuba y en el eufonio o en la tuba y el trombón bajo; en ocasiones como es el caso del acorde del c.61 en Lujuria y de los demás *hits* que aparecen en esa sección se utilizan los tres para darle mayor peso al registro bajo en esa sección.

Sin embargo, estos acordes no solo se pueden desarrollar en materia de registro sino también de densidad, a través de la adición de un acorde en posición cerrada, ejecutado usualmente por los saxofones, que suena en simultáneo con el acorde cuartal. Este acorde suele aparecer en el registro medio, aumentando la cantidad de notas que suenan en dicho registro, y a su vez la densidad tímbrica de la obra. Un ejemplo de este tipo de desarrollo lo vemos en la sección final de Bang-Bang. La primera vez que se presenta el coro (c.39-50) los *hits* que acompañan a la voz principal están compuestos por el acorde en disposición abierta –creado con la técnica que hemos descrito a lo largo de esta sección–y una tercera que ejecutan los saxofones altos. En la tercera aparición (cc.78-91), en cambio los saxofones hacen un acorde de Gm7 (sin tercera) en disposición cerrada, al tiempo que la sección de metales ejecuta el acorde por en disposición abierta. Tanto el acorde en posición abierta (metales) como el que está en posición cerrada (saxofones) pueden apreciarse en la figura 10.



Fig. 10 Acordes ejecutados por los metales (izq.) y saxofones (der.) en la sección final de Bang-Bang. En la obra estos acordes suenan en simultáneo.

Estas técnicas, más propias de la escritura orquestal de *big band*, que de las técnicas de orquestación para banda sinfónica tienen un rol importante a la hora de definir la sonoridad de la obra y son fundamentales para acercar el lenguaje original de las canciones, más cercano al blues y al jazz, al contexto sinfónico. No obstante, en la obra no solo se usaron técnicas propias de la orquestación para *big band* sino que otras técnicas, más relacionadas con

prácticas propias de la música contemporánea también fueron puestas en servicio del relato del recorrido de Dante por Bogotá, tal como se explicará a continuación.

Construcción de texturas

Para ejemplificar la manera en que se relacionan los diferentes parámetros especificados en el marco referencial se tomará como ejemplo la canción Lujuria, la cual debido a su sencillez armónica y rítmica hizo que fuera evidente la manera en que estas relaciones se iban dando a lo largo de la pieza, a tal punto que mostrar la construcción de la textura orquestal es el objetivo principal de la orquestación de la pieza. La figura 11 muestra la relación entre la densidad armónica, la densidad tímbrica, las dinámicas y al densidad rítmica en la obra.

Una de las conclusiones a las que se puede llegar tras haber hecho el análisis de la gráfica es que la construcción de la textura orquestal ese da a partir del desarrollo independiente de los parámetros, ya que prácticamente hasta el primer coro (c.33) no existen mayores coincidencias en el desarrollo de cada parámetro. Sin embargo, a partir del primer coro tanto la densidad armónica, como la densidad tímbrica y la densidad rítmica van a crecer de manera proporcional a la dinámica, haciendo que a partir de este punto los cambios en la textura de la pieza sean más evidentes.

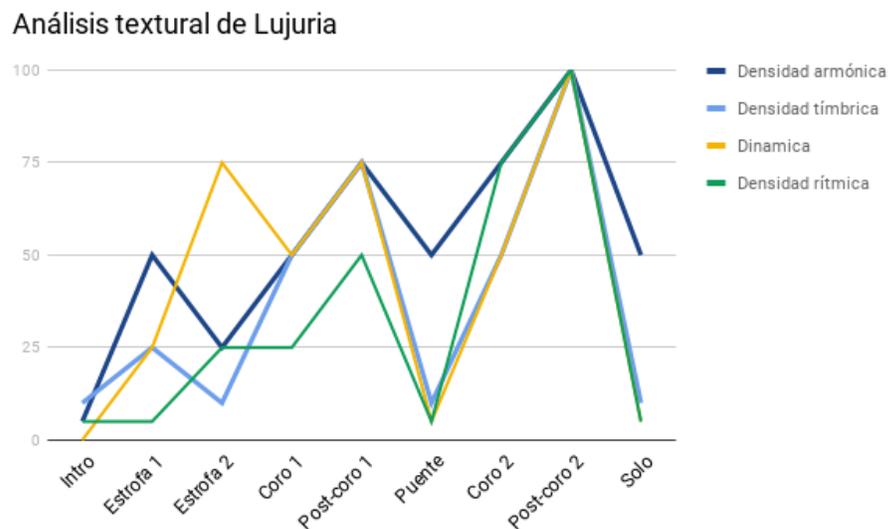


Fig. 11 Interacción de los diferentes parámetros musicales de acuerdo a las secciones formales de Lujuria

Otra de las conclusiones a las que se puede llegar tras hacer un análisis de la gráfica que aparece en la figura 11, está relacionada con la expresividad de la pieza, ya que los dos

Otros ejemplos del uso de esta técnica se pueden encontrar en el c.34-35 y c.76-77 de esta misma obra, o en la sección del c.13 al 16 de la canción Bang-bang en donde la progresión de acordes es ejecutada en un principio por los cornos y luego de los dos primeros acordes pasa a ser ejecutada por los clarinetes.

Por otro lado, el uso de la técnica de cambio de color orquestal con el fin de generar contraste puede ser apreciada en el coro (cc.50-65). En la primera repetición del coro (cc.50-57) el acompañamiento rítmico es ejecutado por los oboes y el primer saxofón alto, dicho acompañamiento será ejecutado por las flautas y los clarinetes a partir del c.58 generando un contraste tímbrico dentro de la sección.

The image shows a musical score for a wind section. It consists of ten staves, each labeled with an instrument: Fl. 1, Ob. 1,2, Ten. Sax., Flg. 1,2, Cl. S.B. 1, Cl. S.B. 2, Cl. S.B. 3, Bajo Cl. S.B., and Alto Sax. 1,2. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). A rehearsal mark 'C' is placed above the first staff at measure 50. The music shows a rhythmic accompaniment for a chorus, with various dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f* throughout the piece.

Fig.13 Acompañamiento rítmico del coro de Viento

La banda sinfónica como un sintetizador y creación de masas sonoras

Atendiendo a las categorías que da Simon Emmerson para clasificar la relación entre los instrumentos acústicos y electrónicos, las cuales fueron descritas anteriormente en este documento, es preciso anotar que las relaciones entre banda sinfónica y sintetizadores encontradas en *El recorrido* son de combinación, particularmente las que Emmerson llama de integración y coexistencia.

Dentro de las relaciones de integración el ejemplo más claro que ocurre en la obra es el que ocurre en la primera parte de la obertura, en la cual se genera una masa sonora a partir de la utilización de los timbres de los instrumentos de la banda de tal manera que el resultado de

sus combinaciones se asemejara al que se hubiera obtenido si tal masa se hubiera creado usando instrumentos electrónicos. Para tal fin, se dividió la banda en dos grupos de tal manera que cada grupo lograra el efecto de sonar como un sintetizador diferente; el primer grupo buscaba imitar la sonoridad de un sintetizador cuyo timbre se genera a partir de una onda con forma diente de sierra cuya señal se procesa con algunos filtros y un oscilador de baja frecuencia y el segundo buscaba imitar un arpegiador.

Para lograr el efecto del sintetizador del primer grupo, se dividió en tres. El primer subgrupo integrado por los contrabajos, la tuba, el eufonio y los trombones sería el encargado de generar el sonido en el cual se basaría el efecto, a partir de un proceso de adición de parciales similar al de la síntesis aditiva, de este modo a lo largo del transcurso de los primeros compases de la obertura se escucha a los contrabajos, trombón bajo y tuba ejecutar la nota fundamental para luego empezar a escuchar poco a poco los primeros parciales armónicos (la octava y la quinta) ejecutados por los trombones tenores y el eufonio. El segundo subgrupo, integrado por los saxofones tenores y el primer saxofón alto, estaba encargado de simular el efecto de la aparición de los primeros parciales inarmónicos cuando se abre un filtro pasa-altos en el sintetizador que se buscaba imitar; esto se logró mediante la ejecución de una segunda menor en registro bajo. Para simular el efecto que produce abrir y cerrar el filtro este subgrupo y algunos miembros del primer grupo pasaban de dinámica piano a forte en un corto espacio de tiempo. Por último el los fagotes y el clarinete bajo simulan el efecto conseguido por un oscilador de baja frecuencia (LFO, por sus siglas en inglés) al ejecutar una segunda mayor en el registro bajo, la cual se va acelerando con el fin de imitar el efecto que tiene subir la frecuencia del LFO. Por otro lado para lograr el efecto del arpegiador, se buscó que algunos instrumentos que pudieran ejecutar *staccati* a gran velocidad (tales como las flautas y las trompetas) ejecutaran la misma nota varias veces en un mismo pulso.

Con el fin de hacer más explícita la relación de esta sección de la obertura con los sintetizadores, a lo largo de la obra suenan tanto el sintetizador con la onda diente de sierra como el arpegiador, los cuales además con éstas apariciones generan una relación de coexistencia, según las categorías de Emerson, ya que si bien se combinan con la banda sinfónica y el grupo de rock para generar la textura de la canción no interactúan de una manera directa.

La tabla 4 presenta muestra las canciones que integran la obra *El recorrido* y la técnica orquestal que más se trabaja en cada una.

Canción/ Técnica	Técnicas de <i>big band</i>	Creación de texturas	Integración entre inst. acústicos y electrónicos	Modulación tímbrica y cambio de color orquestal
Obertura			X	
Noche		X	X	
Bang-bang	X			
Lujuria		X		
Deseo	X			
Viento				X
Sed	X	X		

Tabla 4. Técnica de orquestación principal en cada canción de la obra

Habiendo hecho el análisis detallado de la narrativa y de la orquestación de la obra se procederá a dar las conclusiones del trabajo, evaluando si se respondió al objetivo planteado, los aprendizajes obtenidos y las nuevas inquietudes que surgen tras su realización

6. Conclusiones

Atendiendo a que el objetivo inicial del proyecto que consistió en escribir una obra para banda sinfónica y banda de rock en la que se reflejaran los resultados de una investigación sobre las maneras en las que se puede contar una historia con la utilización de la música como recurso principal, -retroalimentándose de una reflexión sobre el proceso creativo que surgió alrededor de ella-, se puede afirmar que la obra respondió de manera positiva a tal fin. Esto se ve reflejado en elementos de la obra como haber basado las decisiones orquestales en los tonos en la voz del narrador de la Divina comedia o el hecho de usar técnicas de la música programática como el *leitmotif* para contar la historia de una manera efectiva, lo cual se evidencia en la investigación que se hizo durante la creación de la obra en los campos literario y musical y su aplicación en la composición de la obra. Además, como se describió en la metodología, la obra se alimentó constantemente de las reflexiones periódicas que se hicieron con el asesor del proyecto.

Por otro lado, como profesional la realización del proyecto me dejó un valioso aprendizaje, ya que implicó aplicar conocimientos previos como registros de los instrumentos y sus posibilidades y me permitió acercarme desde cero a un formato desconocido como la banda sinfónica, de él pude conocer múltiples posibilidades de su aplicación, algunas de las cuales utilicé en la obra; por otro lado, combinar éste formato con la banda de rock me permitió profundizar en un campo que ha sido de mi interés desde hace varios años que es la relación entre instrumentos acústicos y electrónicos y su aplicación a la composición musical. También gracias a este proyecto pude encontrar una forma de acercar dos prácticas que en un principio podrían parecer disímiles, para lograr un producto musical de alta calidad, por último, debo decir que el método de experimentación y reflexión sobre los resultados utilizado en la composición de la obra me llevó a que en el transcurso de la realización lograra establecer un método de escritura de arreglos para gran formato el cual diera resultados adecuados para las composiciones originales y a la vez respondieran a las necesidades intelectuales de la obra.

Así mismo, una de las experiencias más gratificantes del proyecto fue la sesión de lectura que se hizo junto a la banda Locco Inc y la Banda Sinfónica de Cajicá ya que como compositor, uno de los momentos más importantes dentro de la práctica es el escuchar la música ejecutada en vivo; allí se puede comprobar qué tan efectivo es lo que se ha escrito y si en realidad genera el impacto esperado en el público; para mí ésta experiencia fue de doble

aprendizaje, ya que pude vivir la obra como compositor y como intérprete, ya que como responsable de los teclados en la banda Locco Inc, tuve la oportunidad de ejecutar las partes de los sintetizadores y el piano en los arreglos de la obra. De ésta manera, logré verificar que el proyecto representa un punto de encuentro para las dos prácticas, ya que para Locco Inc requirió mayor disciplina en la ejecución de ciertas partes en las canciones – lo que se convirtió en un reto ya que en la práctica habitual no siempre se interpreta exactamente el mismo arreglo todas las veces- para los músicos de la banda sinfónica también fue un reto acercarse a un lenguaje que no es habitual para ellos, ya que muchas partes requerían de gran destreza para ser ejecutadas satisfactoriamente; de esta experiencia se lograron varias conclusiones en: el montaje, la logística y el trabajo conjunto que deberán ser aplicadas al montaje del estreno de la obra.

Finalmente, es importante indicar que éste proyecto es un gran paso en un proceso que inicié en mi vida profesional y una de las acciones a seguir será completar las piezas faltantes, así mismo, es preciso propender para que el proyecto no se quede en el papel sino que una vez esté terminado, se inicien las gestiones para estrenar la obra lo cual seguramente será otro proceso de aprendizaje; a pesar de la experiencia que significó la sesión de lectura en el Congreso Latinoamericano de Vientos y Percusión, el proceso de montaje de la obra requiere de otro tipo de trabajo, más desde la práctica interpretativa que desde la composición, lo que será un nuevo reto para los intérpretes del grupo de rock y los de la banda sinfónica, así mismo tendré que aprender a trabajar con los directores del ensamble, experiencia que no he tenido más allá del trabajo realizado junto a la Banda Sinfónica de Cajicá, dado que mi práctica profesional ha estado más ligada a la música popular. A nivel de investigación, me gustaría seguir trabajando sobre la idea de poner la música al servicio de la narración de una historia; sin embargo, sería interesante abordar esta idea desde las posibilidades que pueden ofrecer la ópera o el teatro musical, o también trabajar sobre la música estrictamente programática, en este caso aplicada a la música para piano.

Bibliografía y referencias

"Music in Dante's "Divine Comedy"." *The Musical Times and Singing Class Circular* 36.629 (1895): 446-8.

11 Episodios Sinfónicos -Documental. Dirigido por Alejandro Terán y Gustavo Cerati. Sony U.S latin, 2004. Web. Acceso el 5 de marzo de 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=P3-LayKjq7Q>

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W Norton and Company, 1989.

Alejandro Terán En Modelo 9.0. Vorterix. Web. Acceso el 5 de marzo de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=8HpNeGoRGAQ>

Alejandro Terán y La Música De Cerati En Formato Sinfónico. Dirigido por Marcelo Rodríguez y Malena Pichot. Radio Nacional Rock 93.7, 2015. Web. Acceso el 5 de marzo de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=tuN65Ggz_10&t=217s

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducido por Bartolomé Mitre. Editado por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural "Latium", 1922.

Arias, Eduardo. "Surfin' Chapinero: Historia incompleta, cachaca, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia". *Gaceta* 13 (1992): 14-19

Beatles, The. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Producido por George Martin. Londres: Capitol Records, 1967.

Cerati, Gustavo. *Once Episodios Sinfónicos*. Dirigido por Alejandro Terán. Producido por Eduardo Bergallo. Buenos Aires: BMG, 2001.

Emmerson, Simon. 2009. "Combining the acoustic and the digital: music for instruments and computers or pre-recorded sound". En: *The Oxford Handbook of Computer Music*, editado por Roger T. Dean. 167-188. Oxford: Oxford University Press.

Lowell, Dick y Ken Pullig. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Editado por Michael Jacob Gold. Boston: Hal Leonard Corporation, 2003.

- Metallica. *S&M*. Dirigido por Michael Kamen. Producido por Bob Rock, James Hetfield, Lars Ulrich y Michael Kamen. Los Angeles: 1999.
- Morris, Juan. *Cerati: La Biografía*. Bogotá: Debate. 2015
- Oxford University. 2018. "Grove Music Online". Acceso el 19 de noviembre de 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- Pérez, Umberto. *Bogotá: Epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D.F: Siglo XXI.
- Plata, Jorge Enrique. "De la mano del rock por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito". *Revista La Tadeo* 27 (2007): 212-221
- Recinos Fuentes, Norma Lili. "Ira: Estudio comparativo entre madres solteras y casadas". Tesis de pre-grado. Universidad Mariano Gálvez de Guatemala.
- Rojas, Nestor. "Money (Original de Pink Floyd)". 2017.
- Singleton, Charles S. "Dante" in the Divine Comedy." *Italica* 18.3 (1941): 109-16.
- Valencia Ramos, Juan Carlos. "Armagedon". Dirigido por Juan Carlos Valencia Ramos. 2017
- Valencia, Victoriano. "Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa".