

COPENHAGEN DREAMS, UNA MIRADA A LA MÚSICA DE
JOHANN JOHANSSON

JENNY CAROLINA ACERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN GUITARRA CLÁSICA
BOGOTÁ, D.C
2014

ÍNDICE

Introducción

Antecedentes

Objetivos

Capítulo I: Marco Teórico

Diferencia: arreglo y transcripción

 Historia de las transcripciones para la guitarra

 Johann Johannsson

Capítulo II: Transcripción y Proceso

 Análisis de las obras

-Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

 - It will take some time

 - She loves to ride the port ferry when it rains

Transcripciones

- Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

- It will take some time

- She loves to ride the port ferry when it rains

Interpretación

 - Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

- It will take some time

- She loves to ride the port ferry when it rains

Conclusiones

INTRODUCCIÓN

El concepto de una pieza musical para un instrumento determinado antes del renacimiento no existía. Las obras se tocaban según los músicos con los que se contara. Fue hasta fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, cuando se encuentran los primeros madrigales en donde los compositores aclaran la instrumentación específica de las obras.

A partir de este momento empieza a surgir un repertorio para instrumentos determinados, que genera como resultado la aparición y uso de las transcripciones. Este proceso, se define como la adaptación para un instrumento determinado, de una música originalmente compuesta para otro instrumento. Las transcripciones cumplen con diferentes funciones, ya sean pedagógicas, estéticas, o fines prácticos. Muchas veces este ejercicio y su resultado sonoro se han visto altamente criticados, olvidando que las transcripciones requieren por parte de quien la realiza, un conocimiento profundo primero del instrumento para el cual se va a transcribir, segundo del estilo de la obra y tercero un alto nivel de creatividad.

ANTECEDENTES

Las primeras, y más reconocidas transcripciones están hechas para piano o cualquier tipo de teclado. En el siglo XVII, Henry Purcell transcribe en muchas de sus canciones la parte vocal para el teclado. Johann Sebastian Bach ha sido uno de los más grandes transcritores de la historia, entre sus trabajos más reconocidos están los dieciséis conciertos para violín de Antonio Vivaldi, transcritos para el clave. Frank Liszt ha sido otro de los más reconocidos en este tema. Sus transcripciones se caracterizan por lograr transformar obras orquestales en piezas muy pianísticas, donde el virtuosismo y la expresividad resaltan. Sus transcripciones más reconocidas son las que hizo con *Isoldeliebestod*, de “*Tristan e Isolda*”, y la ópera de *Tannhäuser* de Richard Wagner, obras de gran complejidad orquestal, que logró transcribir al piano conservando la esencia original. Otras de sus obras más reconocidas son las transcripciones sobre los Lieder de Franz Schubert, Robert Schumann y Félix Mendelssohn. Las cuales requieren de grandes habilidades técnicas, que ponen a estas obras a la altura de cualquier obra para piano.

En el ámbito de la guitarra, es bastante común encontrar gran cantidad de obras que son transcripciones para la guitarra. La primera explicación es bastante obvia, puesto

que la guitarra al ser un instrumento tan reciente, carece de una escuela tan amplia como la tiene el piano o el violín. Entre las transcripciones más reconocidas para guitarra, están las suites para laúd de Johann Sebastian Bach. De igual forma obras para laúd renacentista de compositores tales como John Dowland, o del barroco como Sylvius Leopold Weiss.

OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto es lograr por medio de tres arreglos de la obra titulada "*Copenhague Dreams*" del compositor islandés Johann Johansson, disertar sobre tres temas, la transcripción, arreglo e interpretación de su música, la cual se caracteriza por su carácter minimalista.

Para llevar a cabo este proyecto fue importante tener en cuenta las capacidades que ofrece la guitarra, para ser conscientes hasta qué punto puede llegar a ser absurdo reducir obras de gran complejidad instrumental a la guitarra. Por ende se seleccionaron solo aquellas piezas que no contienen toda la instrumentación, ya que el formato completo de "*Copenhague Dreams*" es cuarteto de cuerdas, clarinete, celesta, teclados, voces y electrónica. Pues si bien se trata de hacer un arreglo, es prudente guardar cierta distancia. Según este criterio y mi gusto personal, se escogieron tres piezas:

La primera se titula "*Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes*". Este tema se escogió básicamente por dos motivos. El primero radica en que es el primer movimiento de la obra y por ende una pequeña introducción a lo que se va a exponer más adelante. Segundo el uso de medios electrónicos, ya que la combinación de sonidos acústicos y electrónicos siempre ha sido un tema que ha despertado gran interés y la guitarra acústica, siempre se ha mantenido al margen de este campo. Para esta pieza se trabajó con el ingeniero de sonido, Diego Herrera, estudiante de VI semestre del énfasis de Ingeniería de sonido en la Facultad de Artes de la PUJ.

El segundo tema se llama "*It Will Take Some Time*". Es el décimo movimiento de la obra y se escogió porque es una obra que contiene unas sonoridades posibles para el instrumento. Muchas de las piezas de "*Copenhague Dreams*" están basadas sobre notas muy largas, que mantienen las cuerdas, o sonidos que van en un constante *crescendo*, que lo pueden hacer instrumentos tales como la voz o vientos, pero que

son imposibles de gestionar con la guitarra. Esta pieza se acopla muy bien a las cualidades de la guitarra, ya que al utilizar el piano y unas campanas como base, da la posibilidad a que estos colores puedan ser bien imitados por la guitarra, por ejemplo las campanas podrían ser bien remplazadas por los armónicos de la guitarra. No obstante es evidente que una sola guitarra se quedaría corta para la realización de la pieza, y por consecuencia se tomó la decisión de hacer el arreglo para trío de guitarras.

Por último, el decimosexto movimiento, titulado "*She Loves to Ride the Port Ferry When it Rains*", es una pieza para piano, que tiene todos los rasgos de una obra minimalista. Se escogió básicamente porque tenía una instrumentación simple, y por lo tanto bastante apta para la transcripción a la guitarra, además de tener una armonía que llama la atención.

Capítulo 1: Marco Teórico

Diferencias: arreglo y transcripción

Las transformaciones que pueden llegar sufrir obras preexistentes, pueden ser clasificadas con términos que apuntan a diferentes procesos, tales como la orquestación, instrumentación, transcripción, arreglo, adaptación y reducción. Las diferencias entre los conceptos radican en el grado de transformación de la pieza, y aunque sus fronteras están claramente definidas, muchas veces estos procesos se yuxtaponen, llegando a ser difícil delimitar sus márgenes.

Según Juan Francisco Sans, un importante músico, director y profesor venezolano, estos procedimientos pueden ser clasificados en dos grandes grupos. Por un lado encontramos las versiones, adaptaciones y arreglos, en donde el discurso no se ciñe fielmente al texto original. En los casos de los arreglista, ellos escriben y adhieren a la obra ideas nuevas. Los jazzistas por ejemplo, hacen un uso frecuente de estos procesos, en donde lo importante no es tanto la pieza original, sino la versión que surge a partir de esta. Por otro lado, señala Francisco Sans, existen los procesos que funcionan de forma contraria, “procuran mantener la obra en su sentido más esencial” (Sans, 2002:2), como lo son las transcripciones, donde principalmente se quiere cambiar la instrumentación de una pieza, ya sea para expandir el repertorio de un instrumento en específico, o simplemente para ser interpretado por otro tipo de instrumentación. De igual forma encontramos las reducciones, las cuales tienen fines más prácticos, como lo son por ejemplo el poder ensayar obras sin la orquesta. Este procedimiento hace un resumen de la obra, por ende no son tan ricos a nivel musical, sino tienen una función más práctica.

Este trabajo se centrará en los procedimientos de transcripción, ya que uno de los objetivos es lograr adecuar tres piezas del compositor Johan Johansson que cuentan con un formato de celesta, piano, clarinete y cuarteto de cuerdas, para un formato de dúo o trío de guitarras.

Para lograr una buena transcripción el musicólogo Max Jardow- Pedersen, en su libro “*Manual de etnomusicología*”, nos sugiere los siguientes procedimientos en la transcripción:

1. Escuchar bien la música, determinando las divisiones estructurales a grandes rasgos anotándolas en un esquema de letras, para encontrar la forma de la pieza. Esto para generar una visión más amplia antes de que se proceda a los detalles.

2. Determinar el número de alturas y tipos de intervalos. Anotando las alteraciones que contiene la obra, para así identificar la tonalidad.
3. Anotar la primera frase en detalles. Indicando los puntos que causan mayores problemas.
4. Anotar el resto con menos detalles. Si hay más estrofas entonces se pueden anotar las variaciones en un sistema de notas al pie.
5. Si el texto es necesario entonces agregarlo y usarlo para solucionar problemas rítmicos.
6. Tocar la cinta a media velocidad y controlar toda la transcripción, en especial los puntos difíciles.
7. Tocar la cinta otra vez con la velocidad normal y chequear las transcripciones una vez más.
8. Chequear las transcripciones un par de días después, pero empezar en cualquier otro lugar que no sea el de inicio, por ejemplo, un lugar difícil. Verificar de ésta manera las transcripciones varias veces. Tener cuidado con negar la primera transcripción.
9. A veces puede ser útil anotar varias canciones sin demasiados detalles y entonces regresar a cada una con más cuidado para que de ésta manera se llegue a conocer mejor el estilo.

(Perdersen, 2003: 65- 66)

Historia de las transcripciones para la guitarra

En el caso de las transcripciones para la guitarra, es evidente el gran número de piezas que han salido a partir de este tipo de trabajos. Sin embargo

La explicación que suele darse a este fenómeno en el ambiente musical es de tipo peyorativo, y se relaciona con la supuesta escasez de repertorio que padece el instrumento, cuya literatura original, como es notorio, se encuentra fuera del canon de la música académica, europeo- occidental

(Plesch, 1940: 258)

En las transcripciones para guitarra vamos a encontrar dos categorías. Por un lado aquellas transcripciones que no eran aptas para ser tocadas en salas de conciertos. Donde las significativas reducciones de voces abundan, y por ende la reducción de textura también, facilitando su interpretación. Siendo así una música más doméstica que académica, a la cual se le daba el nombre de *simplificaciones*. Y la segunda categoría son aquellas transcripciones que se ciñen perfectamente a las notas de original, y que por ende implican un manejo técnico mayor del instrumento.

Para entender el abundante repertorio que tiene la guitarra basada en transcripciones, es importante situarse bajo un contexto histórico. Muchas veces era imposible llevar a un pueblo una orquesta, banda, o incluso un grupo de cámara, que pudiera ejecutar las grandes obras del momento. Como resultado, fue muy común encontrar a mujeres amas de casa, expertas en la transcripción y reducción, utilizando estos procesos

como un recurso para acceder a este tipo de repertorio, como lo señala la etnomusicóloga Melanie Plesch cuando escribe

Durante mucho tiempo la transcripción para la guitarra, arpa o piano, fue un recurso habitual para acceder a repertorios de otro modo inaccesibles. (...) Los álbumes de partituras encuadernadas que pertenecieran a las señoritas de la casa - tradicionales depositarias de las responsabilidades de la amenización musical del hogar- son testigo de la popularidad de la que gozó esta práctica

(Plesch, 1940: 259)

Johann Johannsson

La música de Johann Johannsson es un ejemplo de aquellos estilos que buscan romper categorías preestablecidas. Este compositor nace en Islandia en septiembre de 1969, una ciudad pequeña llamada Reykjavík, donde hay cabida para todo tipo de artes, generando la posibilidad a que músicas como la clásica, el jazz, el rock, punk, electrónica y metal logren encontrarse en un mismo espacio y crear la oportunidad para que nazcan nuevas propuestas.

Inició su carrera musical a los 11 años, estudiando piano y trombón. Después de acabar la secundaria, frena sus estudios, pues se siente obstaculizado por las limitaciones de la música académica y se dedica al estudio de la literatura y lenguas. No obstante, durante ese periodo se dedicó a tocar su música en bandas de *indie* rock, donde se caracterizaba por composiciones que se basaban en capas de guitarras eléctricas, que formaban paisajes sonoros. Más adelante empieza a escribir para teatro, danza, cine y música pop. Esto da pie a que su música se caracterice por la mezcla entre los sonidos naturales y electrónicos, con el fin de explorarlos y unificarlos. Así la manipulación digital de la resonancia de los instrumentos acústicos, ha sido una de sus principales herramientas compositivas- "My ideal is music where the electronic and the acoustic sounds blend seamlessly". (Johannsson, Dan Jackson, Julio 31 -2012)

También es evidente una influencia minimalista en su obra, no gratuitamente siente gran admiración por compositores como Steve Reich, Einstürzende Neubauten, Swans, Arvo Part, Ennio Morricone y Morton Feldman.

"I'm obsessed with the texture of sound and interested in minimal forms, with how to say things as simply as possible, how to distill things into their primal form. The simpler the expression, the easier it is to communicate ideas." (Johannsson, Dan Jackson, Julio 2012)

Una de sus obras más destacadas es *Copenhagen Dreams*. Esta música nace como parte de un documental que le rinde homenaje a la ciudad. Bajo la dirección del director Max Kestner. Se narran más de cien años de historia de la ciudad a través de la impresión, edición y el sentido visual y sonoro. El objetivo de Johannsson no es narrar una historia, sino dar a entender una esencia, una textura, el color de Copenhagen, por medio de la captura y reproducción de ruido, el bullicio, la tranquilidad y la contemplación. Así, la música funciona como un cuadro impresionista, más no necesariamente coherente, como una serie de bocetos rápidos que cautivan la mente. Algunos temas están directamente conectados a lugares específicos, como lo son “*An Eiffel Tower By The Lakes*” or “*The Jewish Cemetery On Mollegade*”. Pero por otro lado, hay otros que son más sugestivos y subjetivos en sus referencias; así, la obra se compone tanto de realidades arquitectónicas, como de las historias que narra una ciudad.

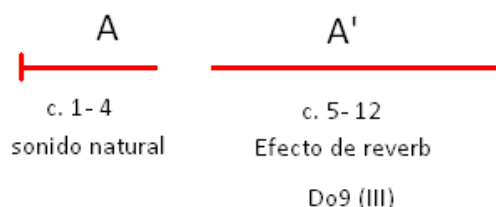
CAPÍTULO II

Análisis de las obras

Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

La primera pieza funciona como una pequeña apertura de la obra, por ende se caracteriza por su brevedad y sencillez. Está compuesta para piano y se encuentra en la tonalidad de La menor. La pieza se compone de doce compases que se van a dividir en las secciones A y A'. La primera parte es del c.1 hasta el c.4, seguido de la sección A' que va desde el c. 5 hasta el 12.

Lo que genera esta clasificación de la forma son las cualidades sonoras y la armonía. En primera instancia, en la parte A se emite el sonido natural del piano, mientras que en A' el sonido es modificado por medio de efectos de *reverb* que generan pedales sobre las notas y por ende resonancias que enriquecen la textura de la pieza. Por otro lado, en A las armonías son una constante prolongación de una subtónica, mientras que en la sección A' se rompe el esquema mostrando por primera y única vez la dominante y la tónica.

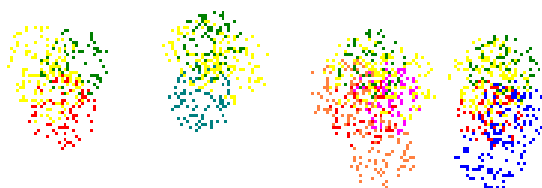


Con respecto a la armonía podemos dar cuenta que la parte A es una exposición de dos acordes que se van a presentar durante toda la pieza, Dm 7/9 y Bdis11. El primero de estos funcionará como un acorde de reposo, mientras que el otro generará una sensación de tensión, ya que dentro de su armonía contiene un tritono. Sin embargo esta sección es simplemente una prolongación de subdominantes. Las armonías generadas acá son las siguientes:

Dm 7/9 E7 F 7/13 B 11 iv6v6 → VI iidis6/4

Así mismo se hace uso del quinto grado (E), pero este acorde parece no funcionar como dominante, y por ende no definir la tonalidad de la pieza. Esto se debe a que el G, que es el séptimo grado, no está alterado (G#), por ende al no haber sensible, no existe un acorde de dominante que establezca la tonalidad. Dicho acorde está además en segunda inversión, y resuelve a un VI generando que su resolución sea más suave haciendo aún más difícil distinguir su función de dominante.

Ahora bien, la parte A pareciera ser una presentación del material que se va a desarrollar en A'. Armónicamente son casi los mismos acordes pero se enriquecen en A' por medio de notas agregadas como novenas y onceavas. A nivel textural siempre va a ver un constante aumento de la textura, solo que en A' ese aumento será aún mayor. La siguiente gráfica trata de mostrar visualmente como se va ampliando en cada acorde la textura en la parte A. Aquí cada color trata de representar una nota, así el amarillo y el verde serán D y E, el motivo constante, F se representará por el color rojo, G por el azul claro, A por el rosado y B por el azul oscuro.



Por otro lado la armonía de la sección A' es bastante parecida a la primera parte pues hace uso constante de la prolongación de subdominantes, con la diferencia de que acá presenta finalmente la sensible logrando definir la tonalidad. La armonía es la siguiente:

$C_9 \ Dm_{7/9} \ B_{dis\ 11} \ Dm_{7/9} \ B_{dis\ 7/1} \ E_7 \ A \ III \ \longrightarrow \ iv_6 \ ii_{dis} \ 6/4 \ iv \ ii_{dis} \ 6 \ V \ i$

Esta sección abre con un C9, que en la audición pudiera llegar a sentirse como una tónica. Esto se debe al hecho de que viene antecedido por un B11, que funciona como una dominante de este tercer grado (C). El compositor hace uso de efectos de *reverb* que genera continuidad a la pieza para que este acorde no se sienta como tónica y final de una frase, sino que se entienda como el inicio de una.

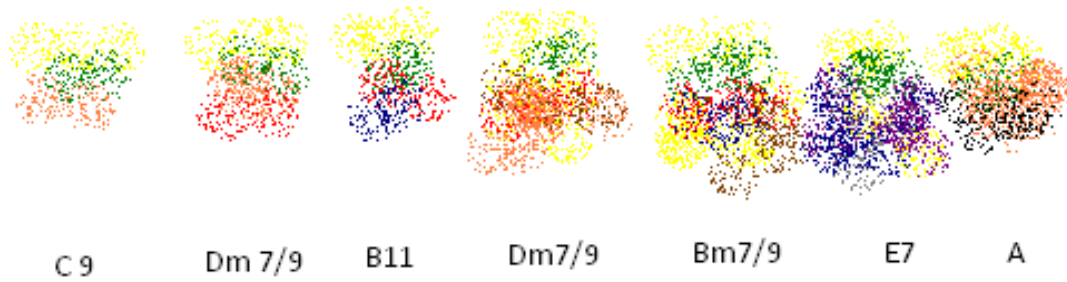
Es importante recalcar que es solo hasta el compás once donde aparece por primera vez la sensible (G#), por ende solo hasta este punto se logra definir la tonalidad de la pieza, llegando a la tónica(A) en el último compás, donde duplica el bajo y la tercera para acentuar la llegada y el final de la pieza.

The image shows two systems of musical notation for piano in 4/4 time. The first system consists of five measures. The first measure has a treble clef with a half note 'H' and a bass clef with a C9 chord. The following four measures have a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords: Dm9, Bdis. 11, Dm 7/9, and Bdis. 7/ 11. The second system consists of three measures. The first measure has a treble clef with a melodic line and a bass clef with an E7 chord. The second and third measures have a treble clef with a melodic line and a bass clef with an Am chord. A yellow arrow points to the first measure of the second system.

Apesar de usar las mismas armonías, enriquece el tema a través del juego tímbrico en la segunda parte. El motivo lo duplica, generando un motivo una octava más abajo del original y otro motivo una octava arriba.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, illustrating the same motif in different octaves. The top staff is labeled 'Motivo en A'', the middle staff is labeled 'Motivo en A', and the bottom staff is labeled 'Motivo en A''. The motif consists of a quarter note followed by a half note, then a quarter note followed by a half note, and finally a quarter note followed by a half note.

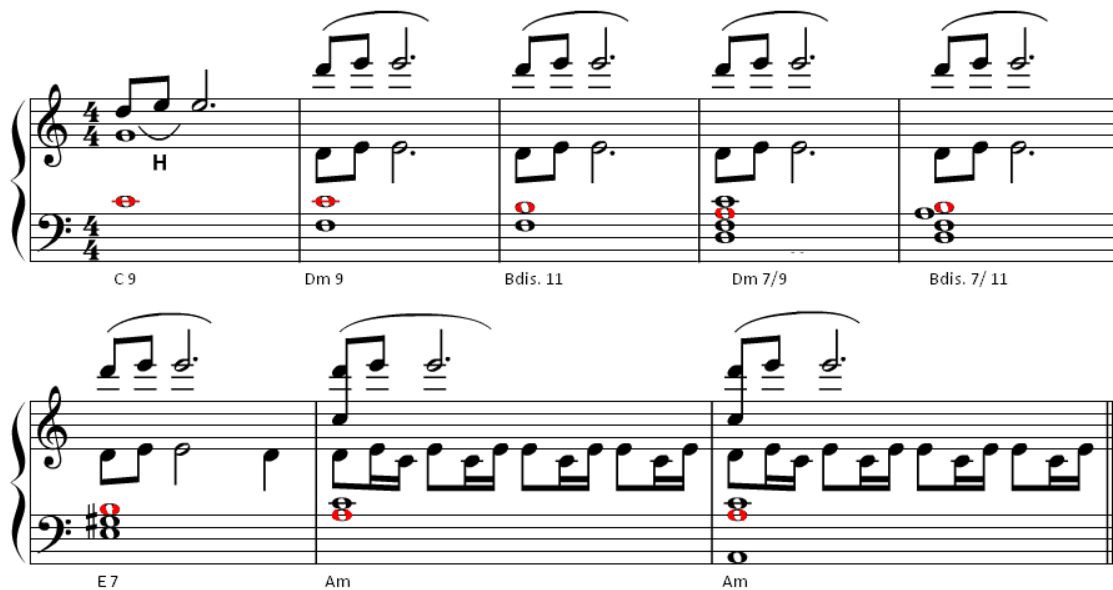
Así mismo los acordes en A' se empiezan a engrosar, aumentando cada vez más textura a la pieza. El Dm9 se convierte primero en un Dm 7/9, así que no solo tiene la fundamental y tercera, sino también la séptima. Y luego, ya en el compás ocho, no solo se presenta con estos grados, sino con el quinto, exponiéndose por primera vez el acorde en su totalidad. Lo mismo sucede con el Bdis, empieza presentándose como Bdis 11 y después le agrega la séptima. Esto demuestra que utiliza la ampliación de la textura como herramienta para el desarrollo de la obra. A continuación se presentará una gráfica que muestra el enriquecimiento de la textura a través de la pieza en la sección A'. Comparece con la gráfica anterior basada en las texturas de A, y se concluirá como A' desarrolla el material presentado en A.



En cuanto a lo que se refiera a los rasgos motivicos de la obra son muy sencillos de reconocer, pues está dado por dos notas que se repiten durante toda la obra. Este motivo está compuesto de una segunda mayor seguido de otra menor



No obstante existen otras melodías que se generan en las voces intermedias:



Es probable que el primer acorde empiece con la melodía intermedia como bajo para que luego se más fácil de distinguir esta línea.

En conclusión es claro que el compositor hace uso recursos tales como el color, timbre y textura para el desarrollo de la obra.

Itwilltakesome time

La segunda pieza está escrita para celesta, piano y cuarteto de cuerdas en Do mayor. A simple vista pareciera estar dividida en dos partes que podrían clasificarse como A y B, siendo del c. 1 al 35 la parte A y del c. 36 al 51, B. Ahora bien, se debe tener en cuenta que la segunda sección tiene un carácter conclusivo, puesto que no propone o desarrolla ninguna idea, sino por el contrario es una reducción del material anteriormente expuesto. Así pues, concluiremos que tiene solo una sección A y una coda.



La parte A esta compuesta de tres cadencias. La primera es una cadencia plagal en el c. 16, luego la cadencia más evidente en el c. 23, y finalmente en el c. 29. Esta última, aunque auditivamente es muy clara, a la hora del análisis puede llevar a confusiones. A simple vista el acorde del c. 28 (un compás antes de la cadencia) es un A (vi), no obstante el piano está duplicando un B, la sensible de la tonalidad. Por ende, da la sensación en la escucha de la siguiente progresión: viidis. – I. Sin embargo lo que en realidad el compositor hace una superposición de armonías, por un lado esta C en el contrabajo, funcionando como el tercer grado del vi (A), pero por otro lado esta B actuando como viidis, donde A actual también como séptima de este acorde. No obstante se concluyó que estos acordes generan una cadencia, pues la presencia del B es muy fuerte y segundo en este punto hay un rompimiento de la textura en la obra, la celesta termina, el piano tiene un compás de silencio, y es el final del tema en el chelo.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Celesta and Piano parts. The Celesta part is in 3/4 time and ends with a red arrow pointing to the word "final". The Piano part is in 3/4 time and has a red arrow pointing to the final measure. The second system includes the Chelo and Cuerdas (Contrabajo) parts. The Chelo part is in 3/4 time and ends with a red arrow pointing to the word "final". The Cuerdas part is in 3/4 time. Below the score, the chord progression is indicated as C I, A/C - B/C vi6 - viidis., and C I.

En cuanto a la armonía es clara su simplicidad, se hace uso básicamente del siguiente ciclo armónico I- IV-vi-V. Sin embargo utiliza las inversiones de los acordes para generar sonoridades poco comunes. Por ejemplo los primeros seis compases son simplemente una prolongación del I. Ahora bien, la sensación que genera en estos compases es de inestabilidad, de hecho solo se siente una llegada hasta el c.7. Esto se debe a que comienza con un acorde de $I_{6/4}$, (fundamental en G), que genera inestabilidad. De hecho en el compás 7, donde sentimos el primer cierre, el bajo vuelve a estar en G, pero la melodía de las cuerdas llega a un C y por ende la llegada a la tónica se hace mucho más evidente. Otra manera de enriquecer la armonía es la superposición de armonías, como ya se había explicado con otro caso. En el c. 11, vuelve a suceder. El piano en la mano derecha y la celesta, hace un C, pero la mano izquierda del piano tiene un acorde de dominante, G. Esta dualidad se resolverá en el c. 13, resolviendo a un G.

The musical score consists of three systems, each with three measures. The top system is for Celesta, the middle for Piano, and the bottom for Cuerdas. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a red 'C/G' and the second with a red 'G'. The Celesta part has a melodic line of eighth notes. The Piano part has chords in the right hand and single notes in the left hand. The Cuerdas part has a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

Así mismo el compositor hace uso de cadencias poco convencionales para el enriquecimiento de la música. Por ejemplo en el c. 16 se genera una cadencia plagal, dándole aquella sonoridad de subdominante que tanto se utiliza en la obra.

Por otro lado, adorna la pieza adicionando colores como novenas, onceavas y treceavas. La gráfica de a continuación mostrará un breve resumen de la armonía en la parte A.

Cadencia plagal Cadencia autentica perfecta

C/G F₉/A C/E F₇/₉/A C/G F₇/₉ C₉/G C₉ G₁₃ F₇ C F₇/A C₉/13/G F₇/₉ C G₇/13 Ċ

I_{6/4} IV₆ I₆ IV₆ I_{6/4} IV I_{6/4} I V IV I IV₆ I_{6/4} IV I V I

Prolongación de Tónica Dualidad armónica c. 11-12 Zona áurea

A F₇/A A₉/C C A F C

Vi IV₆ vi₆ I vi IV I

Prolongación de Tónica

Si miramos la obra desde el punto de vista melódico, tenemos que la celesta hace triadas sobre el I- IV- VI- V. La labor principal de esta voz, a además de su papel rítmico, es su función de anticipar la armonía, como se muestra en la gráfica siguiente:

Anticipación

En general la celesta hace lo mismo dos veces con una pequeña variación al final

GCF-GAE-CGC-GCE-GBE GCF-GAE-CGC-GCE- variación
GCF-GCG-GBE

↓

c. 14- Repetición de motivo

Por otro lado se encuentran las cuerdas. Acá se introduce una de las melodías dominantes, que es básicamente una figuración de la tónica. El motivo está compuesto de terceras mayores, cuartas, un salto de sexta mayor y una segunda, que genera tensión en el motivo, pero simplemente es un bordado a E. El salto, es la zona áurea del motivo, ya que es el intervalo más grande, además de coincidir con el pulso fuerte.

Acá vale la pena aclarar que las melodías de las cuerdas siempre se presentan de la misma manera: tema- pedal- tema- pedal, además de exponerlo constantemente en la misma tonalidad, puesto que lo único que varía son los registros en los que se presentan.



Ahora bien al observar la melodía en la mano derecha del piano, nos damos cuenta que se forma a partir de terceras y cuartas solamente. No obstante, existen dos lugares específicos donde varía y forma una segunda mayor y un tritono. Estas disonancias se forman en los c. 19 y 22, justo antes de la cadencia perfecta. Debido a estas disonancias y a la adición abundante de sonoridades como novenas, treceavas y onceavas, por ejemplo el G del c. 22, tiene séptima, once y treceava, se considera la zona áurea de la pieza.

Con respecto a la coda, no hay mucho que decir, pues es simplemente un resumen armónico, basado en dos notas que genera la mano derecha del piano. Manteniendo el mismo ritmo, y casi las mismas notas que forman en la parte A.

De igual manera la textura de la obra se mantiene casi todo el tiempo igual. Solo al final de la parte A se engrosa la textura presentándose uno de los temas principales en todas las cuerdas, pero la celesta se silencia y empieza un *diminuendo* que va preparando al oyente para la coda, donde la instrumentación queda completamente reducida.

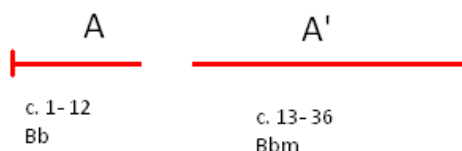
A nivel rítmico, el movimiento es muy sencillo, cada voz tiene su moto-rítmico, que se mantiene hasta el final de la obra.

Para concluir vale la pena destacar que el compositor tiene como uno de sus recursos compositivos la superposición de acordes, pues generan una dualidad armónica interesante que deja al oyente atento a la escucha. Así mismo, las inversiones de los acordes, que generan esas mismas dualidades, por ejemplo el $I_{6/4}$ es un acorde de preparación hacia la dominante, pero él lo usa con función de tónica. Por otro lado hace uso de cadencias plágales que le dan una sonoridad característica a la pieza, como también colores de notas agregadas como las novenas, onceavas y

treceavas. Finalmente usa la instrumentación, en el caso de las cuerdas, como herramienta de desarrollo musical.

She loves to ride the port ferry when it rains

La última pieza está originalmente escrita para piano. Consta de 36 compases que se dividen en dos partes, del c. 1 al 12, que llamaremos A y del c.13 al 36 que llamaremos A'. Esta decisión se tomó ya que es evidente la diferencia entre las texturas de las partes, ya que en A' la mano derecha empieza a hacer figuraciones de la armonía, mientras que en A se mantuvo haciendo una melodía sencilla. Finalmente A se presenta la pieza en Bb mayor, mientras que en A' termina en Bb menor. Por otro lado A' está dividida en dos partes, por medio de una semicadencia en el compás 25.



Al ser analizada la pieza, se hace evidente que la sección A está en Bb mayor. No obstante a la hora de la escucha, no es tan clara la tonalidad, incluso puede llegar a pensarse que la pieza está en Eb. Esto se debe ante todo porque nunca se presenta un V ó un viidis. (F - Adis.), y por consecuencia al no haber dominante, ni sensible, la tónica pierde su función. Esta parte abre y cierra con un Eb, que además está acentuado por un calderón, que genera una sensación de reposo sobre este acorde. De igual forma la única vez que aparece la tónica, está en primera inversión, bajo en D y por ende pareciera que se estuviera haciendo un bordado inferior de E. Por último hace uso de un IIIb (Dbmaj), que puede generar cierta dualidad tonal, aunque simplemente lo utiliza como un bordado del I6 (B/D). A pesar de lo anteriormente dicho es clara la tonalidad, Bb, porque el Ab (quinto de Eb) actúa más como una nota de paso que como nota estructural. Además tiene más sentido que al estar la segunda parte en Bb menor, la primera esté en la misma tonalidad pero en mayor.

Bordado a E

Chord symbols for the first staff: Eb IV, Bb/D 16, Eb IV, Bb/D 16, Dbmaj IIIb.

Chord symbols for the second staff: Bb/D 16, Dbmaj IIIb, Bb/D 16, Eb IV.

En A' encontramos que los primeros nueve compases prolongan lo que se ha venido haciendo anteriormente, pero con la diferencia que la mano derecha hace otra figuración. En el c. 24 empieza el cambio y agrega un Ab, que aunque ya lo había planteado anteriormente, nunca lo había hecho sobre un bajo en C, generando un Abmaj. Este Abmaj resuelve a un Gbmaj, que auditivamente se siente como un acorde de reposo, además de estar sobre un calderón. Sin embargo la tonalidad en este punto todavía no es clara, no es sino hasta ante penúltimo compás donde el compositor finalmente introduce el acorde de dominante, F (V), que resuelve a Bbm (i). A partir del final de la obra, es claro que se debe empezar a cifrar de atrás para delante y por consecuencia se llega a la conclusión que el Abmaj, del que se había hablado anteriormente, es un vii, que resuelve a VI, Gbmaj, siendo esta es la razón por la cual este punto se siente como una semicadencia. Esta cadencia puede llevar a discusiones, puesto que algunos pueden argumentar que teóricamente no es una cadencia, debido a que el bajo en el vii es un C natural, que no hace parte de la escala menor armónica (sensible no alterada, Cb). Pero por otro lado la mano derecha si tiene el Cb, que hace que se sienta una cadencia y por ende un acorde de dominante.

Chord symbols for the first staff: Dbmaj IIIb, Bb7/D 16, Dbmaj IIIb, Abm7 vii.

Chord symbols for the second staff: Gbmaj VI, Cdis.7/Gb iidis., F/Ab V, Bb i.

Annotations: Cb (sensible), C natural, semicadencia.

En lo que respecta a la melodía podemos mencionar que en A la mano derecha es claramente la melodía, que simplemente hace las terceras o novenas del acorde. En A' no hay una melodía definida puesto que ambas manos hacen figuraciones, sin embargo las notas más agudas generan una voz, que aunque tiene una dirección melódica, no son una línea horizontal como tal. Así mismo es claro que mientras la mano izquierda presenta triadas, la mano derecha figura segundas y quintas.

En cuanto a las textura, la pieza es bastante simple ya que es solo para piano, y la única variación es entre A y A' donde en la segunda parte se engrosa la textura debido a las figuraciones de la mano derecha.

En cuanto al ritmo, vale la pena anotar que aunque parece ser una pieza simple, el compositor genera una dualidad entre subdivisión binaria y ternaria en A', ya que mientras en la mano derecha la subdivisión es de dos, en la izquierda es de tres. Por otro lado al poner pausas tan largas sobre los calderones, y tan seguidas, ya que son cada cuatro compases, la métrica puede llegar a ser difícil de entender. Además los calderones generan una articulación sobre el segundo tiempo (que normalmente es débil), y logra que en la pieza no se sienta en una métrica estable.

Articulaciones sobre el segundo tiempo

The image shows a musical score for piano in G minor, 3/4 time. It consists of two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a bass line of eighth notes. Red slurs are placed under the eighth notes in both hands. Blue arrows point to the second beat of each measure, indicating articulations. The first measure has a fermata over the first note. The piece ends with a double bar line.

Transcripciones

Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

Después del análisis de la obra se tomó la decisión de montar la pieza para dos guitarras más cinta pregrabada y procesada. En donde las guitarras tocaran todo una octava más abajo del original, por las cualidades del instrumento. La guitarra uno tendrá el tema principal, D- E, y los bajos. Mientras que la guitarra dos tocará la armonía más la melodía del medio.

Se llegó a la decisión de que la guitarra uno hiciera la melodía y los bajos, principalmente para que la guitarra dos pudiera destacar la melodía oculta, octavando ascendentemente esta línea para que resalte aún más.

The image displays a musical score for two guitars. The top system shows the first four measures. Guitar 1 (top staff) plays a melody of quarter notes: D4, E4, G4, A4, B4, C5. Guitar 2 (bottom staff) plays a bass line of quarter notes: D3, E3, G3, A3, B3, C4. A legend on the left indicates 'Bajos' (Basses) with a blue arrow pointing to the bottom staff and 'Melodia oculta' (Hidden Melody) with a red arrow pointing to the top staff. The bottom system shows the next three measures. Guitar 1 continues the melody. Guitar 2 plays a more complex bass line with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En el primer borrador se intentó ser lo más fielmente posible al original. Dando como resultado el siguiente bosquejo, donde se conserva el C en su registro original para resaltar la llegada a la tónica, con la duplicación de algunas notas que hacen parte de la armonía.

The image shows a side-by-side comparison of two musical arrangements. On the left, labeled 'Original', there are two guitar staves. The top staff has a melodic line with some notes marked with red dots. The bottom staff has a chordal accompaniment with some notes marked with blue dots. A red arrow points from the 'Original' section to the 'Arreglo' section on the right. The 'Arreglo' section shows a piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Below the original guitar staves, the text 'Notas adicionales' is written in blue.

No obstante al ser interpretado me di cuenta en primer lugar que mantener el C en el mismo registro acompañado de la voz medio (E – C, semicorcheas) era bastante complicado. Así que octavedescendentemente el C, y aunque volví un poco más sencilla la armonía, todas las voces se logran mantener. Por otro lado tome la decisión de duplicar el E del compás diez, para enriquecer la armonía, dándome como resultado final el siguiente esquema.

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a guitar staff with a chordal accompaniment. There are three measures shown. The first measure has a circled note in the bottom staff. The second and third measures have red dots above the notes in the top staff.

En la cinta aparece el mismo motivo, C- D, pero en la octava más aguda de la guitarra. El proceso para general la cinta fue grabar por un lado el motivo al derecho, al revés, y luego las notas sueltas. Con esta grabación, se procesó el sonido por medio de *deleays reverb*s, para imitar la atmósfera sonora que se plantea en el original.

It will take some time

Esta pieza fue la más compleja de todas, debido a que su instrumentación es la más amplia pues cuenta con cuarteto de cuerdas, celesta y piano. Sin embargo tiene la gran ventaja de que los bajos de contrabajo y el piano son en muchos lugares los mismos, y segundo el cuarteto de cuerdas completo solo aparece una vez, ya que

aparece por lo general el chelo y el bajo, el violín y el chelo, ó el chelo y la viola. Por ende la textura sonora, no es tan grande como parece.

Para esta pieza era necesario el uso de tres guitarras. Por una lado está la guitarra uno que en A, va a tocar la celesta, sin cambio o arreglo alguno. La guitarra dos se va a encargar del piano, tanto de la mano derecho como de la izquierda, manteniendo bajos y melodía. Y por último la guitarra tres va a hacer las cuerdas, manteniendo los bajos del contrabajo, y el tema que lo abren el violín y el chelo. La primera aparición de esta línea se duplico en la guitarra para la imitación de doble instrumento (violín-chelo). Luego se simplifica ya que queda el chelo solo en el original, y por ende en la guitarra tres solo tocará la voz inferior.

En la sección A' tuve que experimentar con las diferentes posibilidades que me da el instrumento. Primero intenté que la guitarra uno y dos hicieran la melodía en armónicos, mientras que la guitarra tres, hacía los bajos. Esta idea no me convenció puesto que al ser esta sección tan espaciada, los armónicos se pierden fácilmente, y se vuelve un poco pesada la pieza. El segundo experimento fue que la guitarra uno tocara la melodía en la octava que venía haciendo, con sonido natural, mientras que la dos la toca en armónicos. Esta opción fue bastante interesante, puesto que se mezclan tres sonoridades diferentes, los agudos en sonido natural, los bajos en sultasto, y por último los armónicos. Pese a haber encontrado una opción que me satisface, seguí experimentando he intentamos las dos melodías en sonido natural, pero una guitarra una octava arriba. Aunque no sonaba mal, se oía bastante pobre a comparación de la opción anterior. Finalmente intentamos una voz en armónicos y la otra una octava más arriba de lo que se venía haciendo, pero en mi juicio sonaba bastante chillón. De esta manera me decidí por la segunda versión, armónicos, sonido natural en la octava original.

She loves to ride the port ferry when it rains

Esta pieza para piano se adapta muy bien a la guitarra, por consecuencia no fueron muchos los cambios que se tuvieron que hacer.

Se planteó que la pieza fuera tocada para dueto de guitarras, en donde uno hace la mano derecha y el otro la mano izquierda del piano. Por otro lado se tomó la decisión de tocar todo una octava más abajo para que se facilitara en el instrumento. No obstante en la sección A' (c. 25 – final, c. 36) se llegó a la conclusión de que debía ser tocada en la octava original, ya que primero al tocarse una octava más abajo, como se

había venido planteando, todo quedaba sobre las tres últimas cuerdas. Esto genera unos ruidos bastante molestos que se producen por las uñas de la mano derecha sobre las cuerdas entorchadas y por más que se trate de acomodar la mano tratando de buscar un mejor sonido, es imposible evitar el ruido completamente. Frente a este problema se pensó en subir todo una octava ya que toda quedaba en las primas y por ende se evitaba el ruido, además de darle a la sección A' más fuerza, puesto que es el clímax de la obra. Por consecuencia decidí que la mano derecha también tenía que estar una octava aún más arriba del original, para que no quedaran en el mismo registro, y darle aún más peso.

The image displays a musical score comparison between an 'Original' version and an 'Arreglo' (arrangement) version. Both versions are presented in a three-staff format, with the top two staves for the right hand and the bottom staff for the left hand. The 'Original' version shows a melodic line in the right hand that is positioned on the lower strings of the guitar. The 'Arreglo' version shows the same melodic line shifted up an octave, indicated by the annotation '8va original'. A bracket on the right side of the score, labeled 'cambio de registro', spans the two right-hand staves of the 'Arreglo' section, indicating the change in register. The left-hand accompaniment is identical in both versions. The score is divided into three measures, each starting with a 7-measure rest (7) and a dynamic marking of *p*.

Interpretación

Eleven Thousand Six Hundred and Sixty-Nine Died Of Natural Causes

La interpretación de esta obra en realidad es bastante sencilla, ya que está diseñada de tal manera, que sea la densidad textural la que genere las tensiones y por ende el movimiento de la obra. Lo más relevante a la hora de la interpretación es dejar las resonancias la mayor cantidad de tiempo posible, puesto que una de las riquezas de la obra es la superposición de sonidos, y los armónicos que estos generan. Por otro lado, es sustancial que la guitarra dos, resalte la voz superior, logrando ligar la melodía que se forma en medio de los acordes que se están haciendo.

Por último es bien importante que la guitarra uno sobresalga con sus bajos en relación con los bajos de la guitarra dos, en vista de que son estos bajos los que establecen las disposiciones de los acordes según el original.

It will take some time

Para la interpretación de esta pieza debe tenerse muy en cuenta las tensiones armónicas que se generan, ya que esto determinará las dinámicas de la pieza. Por otro lado, la guitarra tres al llevar el tema principal, se mueve siempre entre un constante *forte- mezzo piano*, puesto que muchas veces es la voz principal y otras un relleno armónico.

La guitarra dos también tiene su propia melodía, pero esta genera más una tensión armónica que melódica. Por ende es muy importante que resalte en secciones, como lo son del c.13 al 15, donde se genera la primera dominante de la pieza, y es justamente esta voz es la que contiene la sensible de la dominante.

En la sección A' queda solo una melodía y en este punto fundamental que todas las guitarras, hago la aclaración no solo las que llevan la melodía, sino el bajo, mezclen perfectamente para que se genere la sensación de ser un solo instrumento, generando el efecto de una reducción instrumental, que es lo que se genera en la obra original, donde después de haber tenido, celesta, piano, y cuarteto de cuerdas, la obra queda reducida a piano.

Por ultimo esta la celesta, que aunque su función es también armónica, y debe estar apoyando la dirección melódica de la guitarra dos, su carácter es más rítmico. Por eso es bien importante a la hora de la interpretación que las articulaciones sean claras para que determinen el carácter de síncopa.

She loves to ride the port ferry when it rains

Al comienzo de esta pieza se debe respetar las funciones de cada voz, la melodía debe resaltar, y el acompañamiento estar por debajo de esta. Para que la melodía funcione es esencial mantener las notas hasta que la guitarra lo permita, con el uso de un buen *vibrato* que sostenga el sonido.

Durante toda la obra existen calderones cada cuatro compases, que son los que generan la articulación en la pieza. Para esto se pensó en un principio que alguno de los intérpretes marcara las entradas, pero esto generaba algunas veces confusión y pesadez en la obra. Por el contrario medir el calderón por medio la respiración funciona a la perfección, y genera la longitud exacta que necesita la pieza.

En la segunda sección se decidió hacer todo un poco más *forte*, para que contrastará con lo anterior y tuviera más peso. De la misma manera es importante que cada guitarra sea clara con su subdivisión, ya que acá se superpone la subdivisión binaria contra ternaria. Para esto es importante que cada guitarra articule cada dos ó tres compases según su agrupación, pero que el primer tiempo de cada compás este claramente marcado, primero porque al ser el punto de encuentro entre las dos guitarras, ayuda como guía a los intérpretes y segundo porque es el que genera la sensación de pulso en el oyente.

Por último se definió que después de la cadencia del c. 25 se iba a hacer poco a poco un *ritardando*, con los calderones cada vez más largos, y la primera nota de cada tiempo más pesado. Para contrastar y aligerar un poco la pieza, entre calderones se hará un pequeño *accelelando*, que genere movimiento.

Conclusiones

Luego de haber examinado paso por paso el proceso previo el resultado final, se pueden sacar varias conclusiones con respecto a el trabajo de la transcripción, la interpretación y composición de compositores minimalistas del siglo XIX, tal como lo es Johann Johannsson. En primer lugar vale la pena aclarar que aunque algunos vean de manera peyorativa el trabajo de la transcripción, argumentando que este no genera un resultado muy académico, o aún declarando que el resultado sonoro de una transcripción pierde validez al compararse con el original, se debe replantear esta posición ya que el arreglista primero no copia, sino que a partir de una estructura recrea un paisaje sonoro. Esta persona tiene detrás de el todo un análisis profundo del estilo y de la obra en particular. Debe involucrarse con las demás obras del compositor y como si fuera poco debe tener un absoluto conocimiento del instrumento, conocer sus alcances, sus límites, sus debilidades y sus fortalezas. Por otro lado, aquellos que plantean que la música pierde su riqueza a la hora de la transcripción, debe ser más bien un problema de costumbre, el oído quiere escuchar aquello que ya conoce ó a lo que está acostumbrado, sintiéndose incomodo a la hora del cambio. La transcripción rompe aquella comodidad, y abre las puertas a otras sonoridades, a otras formas de ver la misma línea melódica. No significa que una sea más que la otra, son formas de oír, puntos de visto sobre un mismo objeto. Es enriquecer la música desde otro panorama.

Respecto a la interpretación de la música minimalista del siglo XIX, es importante destacar que al igual que en toda la música es necesario tener un conocimiento previo del estilo. Así muchos propongan que debido la simplicidad de esta música, su interpretación es igual de sencilla, debe tenerse en cuenta que gracias a que el material es mínimo, la interpretación debe ser minuciosa. Por ende es muy importante que los cambios, por más pequeños que sean, se destaquen, así al agregar a un acorde una novena, o una onceava, ese cambio es esencial ya que su belleza radica en resaltar estos detalles.

Por último se concluyo que uno de los encantos de las piezas de Johann Johannsson es lograr componer música que parece tan sencilla para el oyente, pero que contiene una gran complejidad compositiva. Esto lo logra utilizando recursos poco comunes, como el no establecimiento de una tónica durante casi toda la pieza, solo hasta el último sistema resuelve, o la superposición de armonías. Por otro lado hace uso de

las texturas para el desarrollo de una pieza, donde los timbres, el aumento o disminución de instrumentación o la densidad de un acorde son lo que genera el enriquecimiento de la pieza. Por otro lado vemos que embellece la obra por medio del uso de notas añadidas como lo son las novenas, onceavas y treceavas.

En conclusión vale la pena recalcar la importancia de la transcripción, no solo porque enseña herramientas tanto compositivas como estilísticas, sino porque es una práctica que da la posibilidad a que se generen nuevos repertorios para otros instrumentos. Además una ampliación sonora de un repertorio, ya que en cada arreglo se descubrirá un poco más de aquel mismo objeto, de aquella misma música, de ese mismo sonido.

Bibliografía

LIBROS

- Adorno, Theodor. 2007. *Composición para cine*. España, Madrid: Ediciones Akal.
- Schönberg, Arnold. 1989. *Fundamentos de la composición*. España: Real Musical
- Earl, Henry. 2009. *Fundamentals of music rudiments, musicianship, and composition*. New York, Prentice Hall
- Schleifer, Simone K. Coor. 2010. *Minimalismo*. Barcelona, España: LOFT publication

RECURSOS EN LÍNEA

- Plesch, Melanie. *Del salon familiar a la sala de conciertos: uso de las transcripciones en el ambiente guitarrístico* <www.caia.org.ar/docs/Plesch.pdf> {Consultado el 22 may. 14}
- Sans, Francisco. 2002. *La traducción de la música* <[www.academia.edu/2562379/La traducion de la musica](http://www.academia.edu/2562379/La_traducion_de_la_musica)> {Consultado el 22 may. 14}
- Johann Johannsson. *Official webside*. <<http://johannjohannsson.com/>> {Consultado el 22 May 2014}
- Pedersen, MazJardow. 2003. *Manual de etnomusicología*. www.mayaland.dk/dkmx/resources/pdf/publikationer/manualEtnomusica.pdf {Consultado del 22 may. 14}

ENTREVISTA

- Johannsson, Dan Jackson, Julio 31 -2012 <<http://www.cmj.com/reviews/johann-johannsson-copenhagen-dreams/>>
- Johannsson, Ned Raggett, Agosto 6 – 2012 <pitchfork.com/reviews/albums/16960-copenhagen-dreams>

AUDIO

- Johann Johannsson. 2012. *Copenhagen Dreams*. CD. Dinamarca: Cobraside.