



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

ANXIETY
PIEZA PARA TROMBÓN TENOR Y BAJO ELÉCTRICO
BRAYAN ANDRÉS ARIZA PUYO

FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ENFÁSIS EN INTERPRETACIÓN – TROMBÓN

DIRECTOR DE CARRERA:

LUIS FERNANDO VALENCIA

COORDINADOR DE AREA:

CÉSAR VILLAMIL

ASESOR:

SEBASTIÁN CIFUENTES

BOGOTÁ D.C.

CONTENIDO

1.INTRODUCCIÓN

2.MARCO TEÓRICO Y REFERENTES MUSICALES

2.1 ANSIEDAD

2.2 REFERENTES MUSICALES

3.COMPOSICIÓN

3.1 ASPECTOS GENERALES

3.2 ANÁLISIS FORMAL

4.CONCLUSIONES

5.BIBLIOGRAFÍA

6.ANEXOS

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de dos elementos importantes que se manifestaron durante el final de mi carrera. Uno de ellos es mi perspectiva del mundo profesional como músico, y el otro a partir de experiencias personales con respecto a la ansiedad.

“Everyone experiences anxiety sometimes. (...) however excessive levels of anxiety can reduce a person’s capacity to respond appropriately to stressful situations and engage in normal routine activities”. (Healey, J. 2014). Por algún tiempo experimenté comportamientos en mí mismo que podrían indicar algún tipo de desorden de ansiedad, afortunadamente me encontraba dentro de niveles de estrés que no implicaban necesariamente ansiedad, y al parecer esta experiencia es bastante normal en el promedio de las personas. En los músicos estas sensaciones son bastantes comunes debido a las presentaciones y la carga psicológica y mental que estas generan. Sin embargo, me empecé a interesar en cómo afectan estos niveles en el rendimiento musical. Dentro de mi círculo social encontré dos personas bastante cercanas con trastornos de ansiedad diagnosticados y que han sufrido alguna vez un ataque de ansiedad. Una de ellas pertenece a mi núcleo familiar, y la otra a mi círculo de amigos más cercanos y con quienes más me relaciono. Con cada una de estas dos personas he vivido experiencias completamente distintas y la ansiedad en ellas se ha manifestado de maneras distintas, pero en general los síntomas han sido los mismos: dificultad al respirar, sudoración, tensión muscular, entre otros. El presenciar y convivir con esto me condujo a querer expresar de alguna manera esta situación.

Por otra parte, durante mi experiencia dentro del proceso formación musical como intérprete han aparecido ciertas cuestiones. Algunas con respecto a mi instrumento, a sus posibilidades, a su correcta interpretación, y algunas otras con respecto a la música, y el papel que quiero cumplir como músico e instrumentista profesional. Esto me llevó reflexionar acerca de la principal práctica musical a la cual estamos

acostumbrados los músicos instrumentistas: una práctica basada únicamente en la ejecución de un instrumento ya sea como solista o dentro de alguna agrupación específica.

Partiendo de este punto, surge en mi la necesidad de involucrarme más en el quehacer artístico que implica el ser músico. Es decir que, además de la ejecución, me adentraría en un proceso compositivo, complementando así mi propio oficio musical. En mi opinión, la creación musical es un proceso inevitable e indispensable dentro de la actividad profesional de un músico, que permite explotar las habilidades y conocimientos adquiridos durante la formación. Chefa Alonso, en su trabajo "*Improvisación libre. La composición en movimiento*", lo justifica de la siguiente manera:

Músico es alguien capaz de tocar un instrumento, de componer y de improvisar. Desgraciadamente en la música clásica posrenacentista, se separó profundamente el proceso de la creación y el de la interpretación, y esto se mantiene todavía en nuestros días. Así, no es difícil encontrar un compositor que no toca ningún instrumento, un intérprete que no sabe improvisar o un improvisador que no escribe música. Las tres facetas forman parte de la actividad musical (C. Alonso, 2008: 2).

Esta afirmación resulta bastante acertada, debido a que, como es mencionado anteriormente, los instrumentistas nos centramos en la interpretación y no nos vemos tan involucrados en todo lo que puede albergar la actividad artística y musical. Quiero decir que, el oficio musical puede ir más allá del perfeccionamiento técnico al que nos sometemos los intérpretes y a la búsqueda de transmitir alguna sensación o expresar algo durante los conciertos.

Sin embargo, no menosprecio la actividad musical tradicional, o la manera en que comúnmente nos desenvolvemos los músicos. De hecho, la

mayoría de los intérpretes “clásicos” realizan una actividad en donde la práctica del instrumento es lo fundamental, y la interpretación de una gran variedad de obras y piezas musicales es el resultado anhelado o esperado, artísticamente hablando. Al fin y al cabo, esta práctica es la que ha generado en los músicos un gran desarrollo y avance técnico en sus instrumentos.

El incursionarme dentro de la composición es el resultado de mi experiencia como intérprete. Buscar siempre la manera de expresar o transmitir alguna sensación a través de la música desembocó en el querer mostrar algo completamente propio. Más allá del evidente capricho y reto personal, la composición se basó en la idea de complementarme como artista, y de la misma manera como trombonista. La profunda exploración de mis habilidades y capacidades con el trombón, así como el trabajo en mis limitaciones en el instrumento, son una parte fundamental de todo el proceso creativo. También, hace parte de todo este proceso la improvisación, la cual no es precisamente una fortaleza mía, dado a que mi experiencia es principalmente dentro del ámbito clásico donde no es muy común esta práctica. Sin embargo, se podría decir que no existe composición sin improvisación; “La improvisación es un tipo de composición, en la medida en que los improvisadores ponen juntos determinados elementos musicales que, de forma natural, adquieren una forma y un sentido” (C. Alonso).

Tomando como inspiración principal el repertorio tradicional para el trombón solista, me encuentro con algunas piezas para trombón que me resultan bastante interesantes como *Keren* de Ian Xenakis, o *Disegno* de Anders Eliasson, y *Solo for sliding trombone* de John Cage. Además de obras en formato poco tradicionales como *ASA for Electric Violine Trombone Amplified Strings and Harpsichord* de Christian Lindberg, *Duet for Trombone and Double Bass* de Edward Elgar, y *Duo for Trombone and Double Bass* de Reinhard Süß. Estas dos últimas piezas son las que generan la idea de componer una obra para trombón y bajo eléctrico.

La combinación de la búsqueda artística personal y la experiencia con la ansiedad la intento reflejar en este trabajo.

2. MARCO TEÓRICO Y REFERENTES MUSICALES

2.1. ANSIEDAD

El entendimiento de cómo funciona la ansiedad y sus desórdenes, sus síntomas, y sus características son el concepto en el que se desarrolla la pieza. Partiendo de que la ansiedad en si no es una enfermedad, sino un estado mental y corporal producido por diferentes factores, ya sean internos o externos. Al ser esto un estado y no necesariamente una enfermedad, se puede deducir que ha estado presente en los animales desde siempre. “Los estados emocionales presentan problemas particulares. Fiebre, ansiedad, tristeza, fobias y compulsiones han estado siempre con nosotros” (Horowitz, A. V. 2013), aclarando que son experiencias innatas del ser humano.

El problema con esto es entender en qué punto deja de ser normal esto. “¿Cuándo un miedo inapropiado deja de ser un capricho de la personalidad y se vuelve en un asunto clínicamente visible y tratable? (...) El espectro de lo normal a las ansiedades que incapacitan ha sido siempre entendido como un aspecto inevitable de la condición humana colectiva” (Horowitz, A. V. 2013). Sin embargo, poco a poco se fue observando y entendiendo más la ansiedad. “Debido a que la medicina occidental buscaba entender mejor las enfermedades en términos de diferentes causantes, la ansiedad empezó a ser observada como la materia prima no estructurada de la cual surgen categorías de enfermedades clínicas” (Horowitz, A. V. 2013). Horowitz también habla acerca de la antigua Grecia, y cómo sus soldados sufrían ciertos síntomas cuando se acobardaban en las batallas. Explica que la cobardía se representaba físicamente por factores mentales y que podía permanecer en los soldados. Esto fue motivo de estudio para los griegos, con el

objetivo de generar soluciones para este comportamiento. En conclusión, se podría resumir y definir la ansiedad como una condición en la que el cuerpo se ve afectado de distintas maneras, y cuyas causas son situaciones que afectan psicológicamente a la persona.

Dentro del ámbito musical es muy común el estar ansioso. El nerviosismo por una presentación ha sido siempre un padecimiento de los artistas. Esta ansiedad es descrita como normal y, así como puede generar incomodidad e inseguridad, puede generar motivación y concentración. Healey lo expresa de la siguiente manera: “Anxiety can be uncomfortable, but it’s also an important motivator. A level of anxiety is important for performance, and it assists us by focusing our attention on the things that we need to achieve” (Healey, J. 2014). Lo curioso de esta afirmación, es que, como músicos, tenemos como objetivo una completa tranquilidad tanto mental y física. Algo que iría en contra de lo que representa la pieza.

Algunos de los síntomas que presenta una persona con ansiedad como lo son la dificultad respiratoria, la aceleración, la tensión y los ataques de pánico, tratan de ser expresados dentro *Anxiety*.

2.2. REFERENTES MUSICALES

A grandes rasgos, la composición tiene como punto de partida a Oliver Messiaen y en su tratado *Técnicas de mi lenguaje musical*:

Compongo mi tratado llevando al lector de la mano, buscando con él, guiándole poco a poco por las tinieblas en las que he vivido mi esperanza, hacia una luz limitada y preparatoria para esa superación que podrá alcanzar después. (O. Messiaen 1944:7, traducción).

En cuanto al trombón, podemos encontrar una gran variedad de repertorio, de diversos estilos y géneros. Compositores como Eric Ewazen y Derek Burgeois

explotan al máximo el instrumento, demostrando su versatilidad y musicalidad en sus piezas.

Obras como *Devil's Waltz* de Steven Verhelst, *Conversation for Tenor and Bass Trombone* de Charles Small, y *Duo Concertante* de Daniel Schnyder son piezas que demuestran brillantemente el comportamiento que puede tener el trombón en un ensamble de dúo, en estos casos es junto a un trombón bajo. Estas piezas son fundamentales para entender el rol que cumple un trombón tenor al lado de un instrumento de registro más grave, y cómo puede desarrollarse la música dentro de este tipo de formato.

Al momento de recurrir a la exploración del instrumento, es decir, en cuanto a timbres, dinámicas, articulaciones, sonoridades y técnicas extendidas, podemos adentrarnos en la música para trombón solo como la *Improvisación N°1* de Enrique Crespo, *Keren* de Xenakis, *Sequenza V* de Luciano Berio, *Appels et Mirage* de Jérôme Naulais. Esta música se caracteriza por desarrollarse de manera parecida a un monólogo, llevando a la necesidad de utilizar elementos más exagerados a partir de los recursos ya mencionados para complementar la expresividad de la pieza. El *glissando* es quizá el efecto más utilizado en esta música al ser de fácil interpretación por la naturaleza del instrumento. Sin embargo, en piezas como *Keren* de Xenakis encontramos técnicas como multifónicos que consisten en tocar y cantar a la vez a través del instrumento. Estas obras demuestran de diferentes maneras las posibilidades interpretativas que tiene el instrumento, ofreciendo posibilidades interpretativas que usualmente van más allá del repertorio tradicional.

Es importante resaltar el Jazz como referente, pues este género tiene una mayor aproximación con respecto al formato de la obra. La combinación entre trombón y bajo desarrollando una idea musical dentro de el mismo plano protagónico es evidente en este género. El bajo es fundamental para las agrupaciones de Jazz, y

aunque en general se desenvuelve como parte de la base rítmica y armónica, en muchas ocasiones también entra en el papel melódico. Marshall Gilkes es uno de los trombonistas de Jazz más virtuosos y conocidos dentro del comunidad de trombonistas. Dentro del Marshall Gilkes trio demuestra la manera en que el trombón puede estar perfectamente acompañado por un bajo, así como acompañándolo.

Quisiera también mencionar la música de Michael Dessen, ya que fue fundamental al impulso de componer. Michael Dessen es un trombonista y compositor estadounidense que desarrolla su música de manera bastante innovadora, utilizando recursos electrónicos y tecnológicos. Uno de sus trabajos notables es *Digibone* que consta de piezas para trombón solo a través de conexiones a computador donde realiza modificaciones al sonido resultante. Como mencioné anteriormente, su música fue clave para la realización de la pieza, pero tomándolo como motivación a realizar mis propias exploraciones dentro de lo que conozco.

Con respecto al trabajo, utilizo como referentes principales obras más relacionadas con la naturaleza de la pieza. Partiendo de las obras *Duet for Trombone and Double Bass* de Edward Elgar y *Duo for Trombone and Double Bass* de Reinhard Süss, me encuentro con otros trabajos de Süss un tanto similares como el *Concerto for Trombone, Double Bass and Orchestra* y el *Trio for Trombone, Double Bass and Piano*. Estas son obras exploran y demuestran el cómo pueden interactuar estos dos instrumentos dentro de un espacio protagónico.

3. COMPOSICIÓN

3.1. Aspectos generales

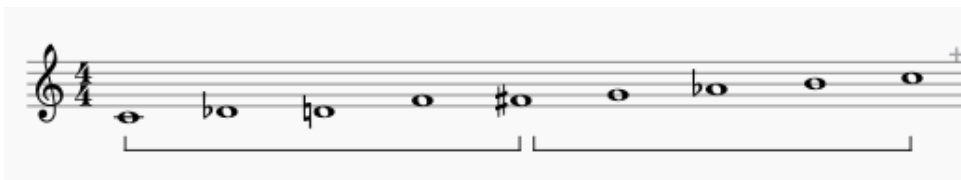
Esta composición la escribo en modelo de conversación entre los dos instrumentos, donde cada uno de ellos mantiene una idea que se desarrolla durante la pieza. En general mantiene un estilo contrapuntístico y modal. Lo fundamental dentro de la pieza es la melodía. “Por encima de todo, la melodía. La melodía, que es el elemento más notable de la música, ha de ser el objeto principal de nuestra búsqueda” (O. Messiaen, 1944:32). Esta melodía es la materia prima de toda la pieza, y siempre estará presente explícita o implícitamente. Algunos materiales utilizados en la obra tienen una función específica con respecto al concepto.

3.2. Análisis Formal

La pieza en su totalidad está basada en los modos de transposiciones limitadas de Olivier Messiaen, específicamente en el modo 4, en el que se desarrolla la línea melódica principal y los acordes utilizados durante la obra.

Escogí este modo por la cantidad de intervalos disonantes y “tensionantes” que contiene. Entre estos intervalos hay dos tritonos, y cinco segundas menores. Esto ayuda a expresar las tensión e incomodidad presentada en los síntomas de ansiedad.

Modo:



Forma

En cuanto a la forma la pieza se divide en tres partes (*A, B, A'*) junto con una presentación. A pesar de esta división, solo se encuentra una separación clara al final de la parte *B*, donde inicia una especie de *Cadenza* entre los dos instrumentos para desembocar en la parte final.

La forma también tiene una intención conceptual, dividiendo en partes la forma de expresar los síntomas. La presentación y la parte *A* es el estímulo al ataque de ansiedad, mostrando las ideas planteadas, y el proceso que se da hasta llegar a la tensión. La parte *B* representa tensión y dificultad respiratoria. La *Cadenza* representa el explote del ataque ansioso y como va bajando de a poco. La parte *A'* es una parte de resolución y calma, donde se presentan las ideas de manera más clara.

Empezando con la obra, la presentación demuestra explícitamente el contenido de la obra. Con gestos de pregunta y respuesta entre los dos instrumentos. Luego de esto, se da la entrada a la parte *A* de la pieza.

Imagen 3



The image shows a musical score for two instruments: Trombone (Trombón) and Electric Bass (Bajo eléctrico). The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Trombone part is marked *Espressivo* and includes a blue line above the staff. The Electric Bass part includes a green line below the staff. Two specific musical phrases in the Electric Bass part are highlighted with colored boxes: an orange box labeled "Chord 1*" and a purple box labeled "Chord 2*".

En esta parte, la primera aparición del bajo es un tercer motivo que se verá involucrado más adelante durante el desarrollo de la pieza.

La parte A de la pieza muestra un desarrollo en las melodías de la presentación, donde se empieza a ver algo del contrapunto que se da entre los dos instrumentos. Esta sección se puede dividir en dos partes; Una parte *a*, y una parte *b* que funciona como transición a la segunda sección de la obra.

La parte *a* puede describirse como una elaboración de los mismos materiales de la presentación. En este fragmento, el bajo eléctrico realiza una base armónica en ostinato mientras el trombón desarrolla la melodía:

Imagen 4

En la imagen 4, podemos ver que la melodía del trombón empieza a tener algunas variaciones en cuanto ritmo y alturas, además de la adición de algunas notas que complementan los arpeggios del bajo, esto es lo que en Messiaen define como *Comentario* en su tratado: “El comentario es un desarrollo melódico del tema. Uno o más fragmentos del tema se repiten en el tono inicial en diversos grados, o en otros tonos, y variados rítmica, melódica y armónicamente” (O. Messiaen, 1944:45). Hacia el compás 20, el trombón realiza una variación de la idea del bajo. El bajo inicia una melodía en el compás 24 y el trombón continúa con la misma figura rítmica de compases anteriores, pero utilizando notas de su línea melódica:

The image shows a musical score for two instruments: Tbn. (Tuba) and Baj. El. (Electric Bass). The score is in bass clef and includes a key signature of one flat (B-flat). The Tbn. part starts at measure 24. The Baj. El. part starts at measure 24 and includes a dynamic marking of *mf*. Three sections are highlighted with colored boxes: a green box around the first measure of the Tbn. part, a yellow box around the second measure of the Tbn. part, and an orange box around the first measure of the Baj. El. part.

Imagen 5

Luego de esto, desde el compás 32, inicia la parte *b*. Como ya lo mencioné anteriormente, esta pequeña sección funciona como transición hacia la segunda parte de la pieza (*B*). El trombón continúa repitiendo las mismas notas, pero omitiendo los silencios que aparecían anteriormente, generando un desplazamiento en las acentuaciones naturales del compás. Mientras tanto, el bajo inicia la repetición de los últimos dos compases de su melodía y poco a poco añade más notas a este gesto. Todo esto acompañado de un gran *Crescendo* y *Accelerando* para terminar en el compás 48, que es donde inicia la parte *B*.

Esta sección empieza a generar una sonoridad un tanto minimalista, que se va a sentir más fuerte en la parte *B*. Esto se da debido a que la parte *B* tiene como elemento principal la “Talea”, el cual es un recurso isorrítmico en donde un patrón rítmico determinado (talea) se combina una cantidad de notas (color), generando desplazamientos y acentuaciones en diferentes puntos.



Imagen 5

La siguiente sección de la pieza es la parte *B*. En este punto, el tempo es más rápido y cada instrumento tiene un patrón propio. Estos patrones se presentan repetitivamente y poco a poco empiezan a presentar pequeños cambios como adición y sustracción de notas (Imagen 6), llegando a quedar con sólo una nota en cada instrumento. Inmediatamente después, hay un movimiento contrario junto con un gran crescendo (Imagen 7). En este momento se genera una gran pausa, seguida del punto climático de la pieza.



Imagen 6

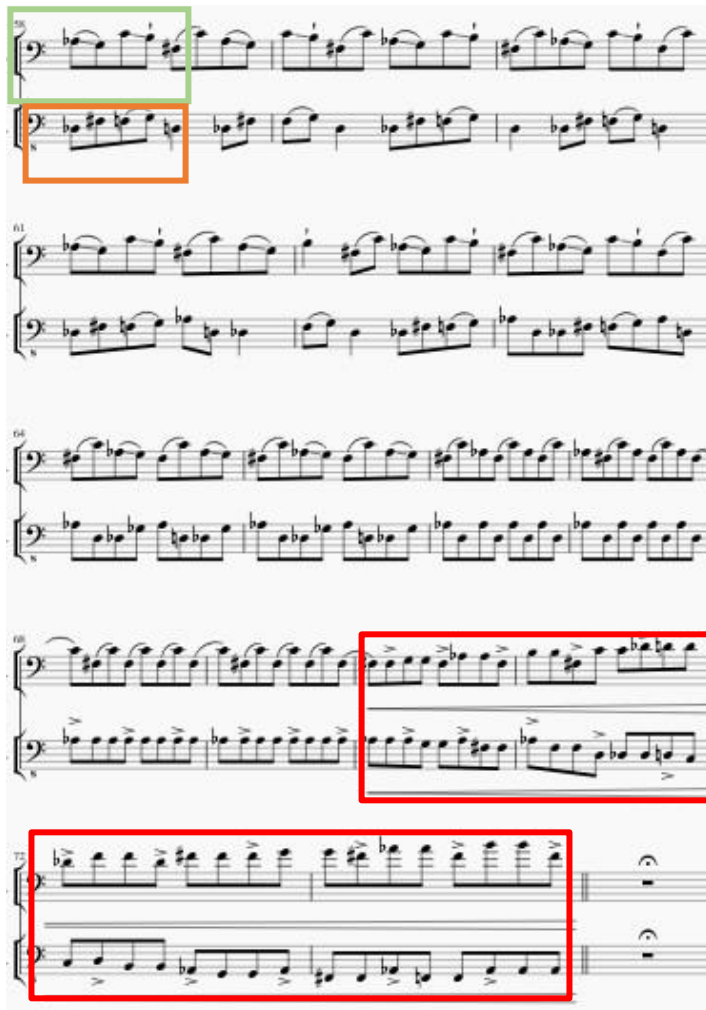


Imagen 7

En la imagen 7 podemos ver los cambios que realiza cada instrumento. Lo que encontramos en el cuadro rojo es el movimiento contrario mencionado anteriormente, aquí se utiliza el modo completo.

La siguiente parte (imagen 8), es una especie de *Cadenza* que resume lo sucedido durante la pieza en tres momentos. El primer momento es la resolución de toda la tensión generada anteriormente; el segundo momento desarrolla un poco más esta resolución utilizando el modo de diferentes formas; y el tercer momento gira entorno

a la melodía principal, iniciando con los materiales de la parte A y terminando la sección con la melodía interpretada por los dos instrumentos a relación de octava.



Imagen 8

Este Mi natural no pertenece al modo en el que se encuentra la obra, pero esta nota en particular es la nota más grave del bajo eléctrico (en un bajo eléctrico de cuatro cuerdas y en afinación tradicional). De esta manera se acentúa el gesto de explosión dentro del clímax de la pieza, apoyado de la articulación propuesta.

La última parte de la pieza, la A' tiene ciertas particularidades. Se considera A' al estar desarrollada a partir de la melodía, pero a su vez, utiliza un elemento que sólo ha aparecido en la presentación:



Imagen 9

Este pequeño motivo es un gesto que utilicé para representar la calma. En la A' se desarrolla mejor. Esta última sección deja de lado el modo utilizado, y se expresa de una manera más consonante para darle coherencia.



Imagen 10

La obra termina con la melodía tocada en unísono por los dos instrumentos, transportada al modo lidio, y en una dinámica bastante suave a comparación de toda la parte interna de la pieza.

4. CONCLUSIONES

Es un gran reto el adentrarse a componer sin nada más que algunas orientaciones dadas por algunos maestros, Sin embargo, la ventaja dentro de este trabajo fue el conocimiento y dominio sobre los instrumentos planteados, que permitió que la generación de ideas musicales no se viera limitada por impedimentos técnicos.

Los referentes son imprescindibles a la hora de entrar en materia de composición. Realmente es muy difícil intentar crear algo sin alguna base, inspiración, método o referencia que nos trace cierto camino.

Siempre habrá maneras de reinventar el repertorio para el instrumento, y en general el repertorio universal. La aproximación, exploración, imitación y estudio de los diferentes estilos y géneros musicales nos pueden dar un paisaje en cuanto a lo que hay por hacer en la música.

La combinación de estilos como el minimalismo y el lenguaje modal de Messiaen, junto con el concepto, dieron como resultado esta pequeña obra musical. Además de eso, durante el proceso investigativo se encontraron nuevos caminos por los cuales puede ir orientado el oficio musical profesional.

La dificultad de representar unas sensaciones dentro de la escritura musical se logró llevar de manera satisfactoria. Sin embargo, la musicalización de un concepto requiere de un estudio avanzado de técnicas compositivas y el concepto en sí. Pero se logró el resultado esperado.

5. BIBLIOGRAFÍA

- American Psychiatric Association. (2016). *Anxiety Disorders: DSM-5® Selections*. American Psychiatric Association Publishing.
- Andrade, I. (2013). La música electroacústica mixta: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporánea. *Revista Vortex*, 1(2), 49–64.
- Baker, J. (2015). Trombone Multiphonics. *ITA Journal*, 43(1), 20–23.
- C. Alonso, *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Dos Acordes
- Healey, J. (2014). *Understanding Anxiety*. Spinney Press.
- Horwitz, A. V. (2013). *Anxiety: A Short History*. Johns Hopkins University Press.
- Messiaen O. (1944). *Técnicas de mi lenguaje musical*. Trad. Daniel Bravo López. Alphonse Leduc editions musicales.
- Perkel, D. (2017). Musical Development in Four Solo Trombone and Euphonium Works by Composer Frank Gulino. *ITA Journal*, 45(2), 20–23.

6. ANEXOS

Score de la pieza:

Anxiety

Para Trombón Tenor y Bajo Eléctrico

Andrés Ariza

Expresivo
Quasi Gliss

♩ = 60
Largo

Trombón

Bajo eléctrico

mp

Chord 1*

Chord 2*

8 **Rítmico** ♩ = ♩

Tbn.

p
(primera vez)

Baj. El.

mf

15

Tbn.

gliss

Baj. El.

dim. -----

21

Tbn.

(dim.) ----- *p*

Baj. El.

mf -----

29

Tbn.

Baj. El.

36 *Accel. Siempre.**

Tbn.

Accel.

Baj. El.

cresc. -----

cresc. -----

42
Tbn. (cresc.)
Baj. El.

48
Tbn. *Vivace* $\text{♩} = 140^*$
Baj. El. *f*

53
Tbn. *allegro*
Baj. El.

58
Tbn. *allegro*
Baj. El.

62
Tbn. *allegro*
Baj. El.

66
Tbn. *allegro*
Baj. El.

71
Tbn. *allegro*
Baj. El.

Cada nota después del bajo.

Cadenza (Libre)

Más tranquilo

75

Tbn.

Baj. El.

sfz
Ad. Libitum.

Slap

mf

Allegro

Expresivo

$\text{♩} = 130$

76

Tbn.

Baj. El.

mp
Expresivo

mp

86

Tbn.

Baj. El.

mp

93

Tbn.

Baj. El.

* Los tempos dentro del 5/8 son sugerencias para el intérprete. (El accelerando puede ser mucho más exagerado y llegar a un tempo más elevado en el vivace).