



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO Y POSTÍTULO

CONVERSACIONES

TESINA CURSO DE ESPECIALIZACIÓN DE POSTÍTULO EN COMPOSICIÓN MUSICAL

CRISTIÁN GAETE SILVA

PROFESOR GUÍA:

ANTONIO CARVALLO PINTO

SANTIAGO DE CHILE

2013

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por el apoyo incondicional.

A mis hermanos por las horas de conversación.

A mi hermana por su constante motivación.

A Antonio Carvallo por su rigurosidad, exigencia y valiosos consejos en la guía de esta tesina.

A Rolando Cori por su paciencia y pedagogía en la enseñanza del contrapunto.

A Eduardo Cáceres por su dedicación en la entrega de conocimientos instrumentales y orquestales.

A Juan Sebastián Cayo, Gerardo Marcoleta, Cristián Santis, Silvia Tapia y Fernando Matus de la Parra por su amistad y las ideas compartidas estos años.

A Agustín Capdevila y Matías Tupper por los años de amistad y dialogo musical.

A todos mis amigos en la música por el intercambio de puntos de vista que ayudaron a esta reflexión y composición.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1 APROXIMACIÓN A LA HISTORIA Y ESTÉTICA DEL JAZZ Y LA MÚSICA DOCTA CONTEMPORÁNEA.....	4
1.1 Jazz.....	4
1.2 Música Docta.....	8
1.3 ¿Integración o conversación?.....	12
CAPÍTULO 2 COMPOSICIÓN DE LA OBRA	
2.1 Acerca del título.....	15
2.2 Primer movimiento (1).....	16
2.2.1 Forma general.....	16
2.2.2 Armonía.....	18
2.2.3 Ritmo.....	25
2.2.4 Dinámicas.....	27
2.2.5 Técnicas extendidas.....	29
2.3 Segundo movimiento (2).....	30
2.3.1 Forma general.....	30
2.3.2 Armonía.....	31
2.3.3 Ritmo.....	35
2.3.4 Dinámicas.....	37
2.3.5 Técnicas extendidas, trémolos y trinos.....	38
CONCLUSIÓN	40
BIBLIOGRAFÍA	41
ANEXO: PARTITURAS	

La creación siempre será juego...

INTRODUCCIÓN

En la presente tesina expongo una composición de música no programática y los procedimientos técnicos utilizados para llevarla a cabo. El objetivo principal de esta obra consiste en interconectar elementos distintivos de dos culturas musicales de tradiciones distintas: la música docta con sus raíces en Europa y el jazz nacido en Estados Unidos.

Considero que los discursos de la música docta y el jazz contemporáneos muchas veces comparten más de lo que es habitualmente reconocido en la teoría de la música y utilizado en la práctica musical; que la aparente lejanía de estas dos tradiciones tal vez se explica mejor por su génesis histórica – y política – que por ciertos “tipos” de búsqueda artística. Pareciera que ambas tradiciones comparten al menos en un sentido importante, caminos similares pero desde diferentes perspectivas: buscar una música que sea identificadora de una “persona” musical. Un “lenguaje” único, fundamental para la conformación del músico y su entorno.

Ambas músicas comparten una búsqueda artística que no siempre es de carácter evidente, sino que puede contener, en mayor o menor medida, un carácter connotativo. Y por esta razón, incluso llegar a carecer de sentido inmediato para quien no se haya expuesto a su manera de “hablar”. Para comprender el sentido artístico de una pieza musical es necesario impregnarse de su “juego de lenguaje”, conocer la tradición en la que esta se desenvuelve. Este conocer no pasa necesariamente por un entrenamiento teórico de una materia de estudio, sino por tener la disposición para exponerse a la experiencia musical de manera práctica. Escuchar música, particularmente asistiendo a conciertos, es la mejor manera de entender el “juego” de una determinada cultura. Siguiendo con la metáfora del lenguaje, cuando una persona quiere aprender un idioma, lo mejor que puede hacer es ir al país que habla esa lengua y exponerse a la experiencia, o mejor aún, nacer en él.

Esta tesina está estructurada en dos capítulos. En el primero planteo una pequeña introducción histórica, destacando algunos puntos que estimo relevantes y que considero importante que lectores de ambas tradiciones conozcan. Entiendo que cierta información puede ser más dominada por unos que otros, vengan del mundo de la música docta o del jazz, pero para evitar posibles lagunas históricas preferí hacerla evidente. Acerca del jazz, el propósito no es hacer una presentación exhaustiva de su historia. La intención

es más bien mostrar a grandes rasgos cómo se forjó esta música, a fin de tener herramientas para evaluar qué puede ser importante a la hora de un juicio estético sobre ella y en qué aspectos puede ser válida una conversación de este lenguaje con el de la música docta contemporánea. Luego, de manera similar, más que relatar una historia de la música docta del siglo XX, intento sugerir concisamente algunas razones del porqué algunos músicos comenzaron a sentir la necesidad de escapar a la tonalidad y buscar maneras nuevas de configurar los sonidos. Al finalizar, confronto ambas informaciones y dejo planteada la pregunta sobre un posible “intercambio de ideas”, para así justificar desde una perspectiva histórica la obra compuesta.

El segundo capítulo es un análisis formal de cómo fue llevada a cabo la composición, haciendo referencia a influencias musicales particulares a cada tradición, aunque muchas veces compartidas por ambas. En el último apartado, anexo las partituras de ambos movimientos.

CAPÍTULO 1

APROXIMACIÓN A LA HISTORIA Y ESTÉTICA DEL JAZZ Y LA MÚSICA

DOCTA CONTEMPORÁNEA

1.1 Jazz

La aparición del jazz se remonta hacia fines del siglo XIX en el estado estadounidense sureño de Louisiana, particularmente su capital New Orleans. Este género se desarrolla a partir de tradiciones musicales bastante disímiles, con funciones y propósitos diferentes. Intenciones expresivas y rítmicas del África occidental se funden con la instrumentación de las bandas militares estadounidenses y con los aspectos formales y armónicos de la música docta europea, para evolucionar hasta adquirir identidad propia, un nuevo carácter estético distinto al europeo, con la práctica de la improvisación como rasgo fundamental y la escritura musical como soporte para esta. De todas estas influencias, considero que es de mayor importancia desarrollar el legado africano que ha quedado impreso en el ADN del jazz en toda su gama estilística, desde el más tradicional al más experimental, y ver cuáles son los aspectos relevantes para la expresión de esta música.

La mayor parte de los esclavos negros llevados a América del Norte por los colonos británicos a partir del siglo XVII, provenían de la costa occidental africana, de lo que hoy es Costa de Marfil y sus alrededores, bajo el desierto del Sahara. Estas personas fueron arrancadas a la fuerza de sus clanes y tribus para comenzar una nueva vida al servicio de sus dueños, lejos de su cultura y familia, pero continuando la poderosa tradición africana de transmitir oralmente sus costumbres de generación en generación.

Dice Frank Tirro en su libro “Historia del jazz clásico”, refiriéndose a las islas atlánticas frente al estado de Georgia y su similitud con ciertas costumbres africanas:

“La comparación entre ambos estilos muestra que la música de dichas islas, si bien americana, conserva numerosos rasgos africanos, lo que habla de un fenómeno más amplio: la pervivencia de costumbres africanas en la propia cultura global negra americana. El empleo ritual del insulto como elemento humorístico, la improvisación en el baile y la música propios de las ceremonias religiosas, y la incorporación de miles de nombres y palabras africanas al “inglés de los negros” son ejemplos de esta pervivencia”¹.

El uso de instrumentos de percusión fue prohibido en muchas áreas del sur, asociados por los terratenientes a prácticas seculares africanas, lejanas de la religiosidad cristiana a la que se pretendía convertir a los esclavos. Así, muchas

¹ Tirro, Frank. *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ma non troppo, 2001, p. 27

comunidades comenzaron a utilizar su cuerpo como instrumento, palmas y pies, para disfrutar de sus fiestas y ritos, evitando de esta manera posibles represalias de sus amos. Una importante excepción a esta prohibición encontró lugar en la Place Congo o Congo Square, plazoleta de New Orleans, en la que los esclavos tuvieron libertad de festejar junto a sus instrumentos hasta el estallido de la Guerra de Secesión en 1861, tal vez debido al origen francés y español de sus colonizadores – catolicismo vs protestantismo.

El sur de los Estados Unidos albergaba también plantaciones de algodón en tierras trabajadas por los esclavos negros que desarrollaron canciones de trabajo – work songs – directamente influenciadas por sus antepasados. Cantaban a la nostalgia de su paraíso perdido, a la vez que su canto servía para hacer más llevaderas las largas jornadas de trabajo. Hoy algunas de estas localidades están habitadas por “gullahs”, descendientes de ex esclavos que conservan varias costumbres africanas y un dialecto que es mezcla de inglés y distintas lenguas africanas. La música gullah parece tener importante influencia rítmica en el desarrollo de estilos musicales como el stride jazz, el ragtime y el blues. Además, es evidente la similitud entre la música gullah y la de África occidental.

“En Norteamérica, los esclavos fusionaron muchas de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante que les impusieron sus amos: Jesús

reemplazó al rey, el profeta suplantó al aristócrata, los salmos sustituyeron el patrón de llamada y respuesta tradicional, etc. Ezequiel y los “huesos secos” o “Daniel en la guarida del león” se convirtieron en los nuevos motivos que reemplazaron las leyendas referentes a Maghan Sundiata, el “León de Malí”, contra quien la brujería nada podía.”²

Así, los esclavos afroamericanos comienzan a identificar su propia historia con la del pueblo de Israel, sometido a una persecución persistente durante el paso de los siglos.

“Al igual que la fe salvó a Daniel de ser despedazado por las bestias, la fe estaría destinada a proteger a los afroamericanos durante el período de sufrimiento y privación que les aguardaba.”³

Finalmente entonces, como corolario, algunas características africanas que han perdurado en la música del jazz son: la oralidad en la transmisión de la música; la ironía de la improvisación en el baile y la música; el uso de nuevas maneras de acercarse a un instrumento; el canto responsorial de los work songs, reforzado a su vez por un fuerte sincretismo religioso, en este caso la salmodia cristiana; y la identificación de la música como medio para redimir el sufrimiento humano o para exaltar la alegría.

² Ibid. p 31

³ Ibid. p 33

1.2 Música Docta

La música docta contemporánea no puede definirse como una práctica común de distintos compositores alrededor del planeta. No al menos como sucedía entre los siglos XVII y XIX, también llamado el período de la práctica común en Europa, donde todos compartían un sistema armónico, el sistema tonal. Pero en la música docta del siglo XX en adelante, el sistema entró en crisis. Ya no era representativo de las necesidades expresivas de todos los músicos y terminó por colapsar ya incluso en la segunda mitad del siglo XIX con las últimas composiciones de Richard Wagner.

Dos fueron los principales intentos por comenzar esta renovación musical. Por una parte Claude Debussy y la llamada escuela impresionista de compositores franceses, que escaparon de la crisis tonal utilizando acordes extendidos; utilizando novenas, oncenas y treceñas deliberadamente para dar un nuevo color al acorde y con esto crear un efecto de vaguedad en las resoluciones tradicionales. Junto con esto, la utilización de escalas tomadas de oriente, escalas pentáfonas, de tonos enteros y el uso de cadencias modales, además de acordes estáticos que se alejaron de la clásica resolución dominante-tónica y de la conducción de voces de manual. Una posterior tentativa para superar la tonalidad, con un mayor impacto en lo que vendría a ser la música en el siglo XX, fue la llamada Segunda Escuela de Viena, con su

fundador Arnold Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern. Ellos desarrollaron la primera forma de composición atonal sistematizada, aunque de esta pueden derivarse de manera arbitraria, resultados tanto tonales como atonales.

Desde una perspectiva histórica, el desarrollo de la música docta en occidente nos muestra que según la época, el enriquecimiento de la armonía se debe al uso cada vez más amplio de la serie de armónicos.⁴ La monodia cristiana y luego el canto gregoriano de la Alta de la Edad Media, utilizan los dos primeros armónicos de la serie. Luego, en el organum paralelo de la escuela de Notre Dame se agregan dos armónicos más, para formar intervalos de quinta y cuarta justas. Los intervalos de tercera y sexta fueron los siguientes a partir de la Escuela Franco Flamenca, sentando las bases para el subyacente sistema tonal que comienza a tomar forma en el Renacimiento para asentarse definitivamente en el Barroco, agregando el séptimo armónico que da lugar al acorde de séptima de dominante, alrededor del cual funciona todo el sistema. La tonalidad fue asentada firmemente en el clasicismo por Haydn y Mozart, que dieron lugar a obras sublimes que son hasta hoy admiradas y estudiadas. A partir de Beethoven y el movimiento romántico comienzan a aparecer

⁴ Con esto no quiero decir que la forma en que evolucionó la música haya sido necesaria “por naturaleza”. Parece haber evidencia de escritos que sugieren que en los comienzos de la monodia cristiana ya había polifonía en la música profana.

diferencias estilísticas importantes. El compositor pasa a tener relevancia central, luchando por defender su libertad creativa antes que todo.

“Muchos de los compositores decimonónicos reconocidos ahora como los más significativos ampliaron las expectativas de la audiencia considerablemente a servicio de sus ideales artísticos, teniendo la expectación (o la mera esperanza) de que la audiencia se acercara eventualmente”.⁵

De esta manera, aparecen distintos compositores que impregnan tintes cada vez más personales en su música. Ya sea Beethoven, Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Brahms, Rimski-Kórsakov, o Mahler, y tantos otros, cada uno integra elementos a su música de una manera personal que no sucedía en siglos anteriores. La integración de elementos folclóricos nacionales, instrumentos exóticos de oriente y armonías cada vez más osadas, fueron rasgos distintivos del período. La armonía por su parte, inició un rápido proceso de sofisticación, añadiendo cada vez más disonancias de la serie armónica, hasta llegar a una situación, impulsada en buena parte por Wagner, en que la función armónica alcanzó un punto alto de ambigüedad y la tonalidad quedó en evidente entredicho. La Fig. 1 muestra los primeros compases de una reducción para piano del “Preludio de Tristán e Isolda” de Richard Wagner.

⁵ Cox, Franklin. *Review: Richard Taruskin's The Oxford History of Western Music Part 1*, Ideas Sónicas, Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), otoño 2011

Fig. 1



Este pequeño trozo de música puede tener varias interpretaciones de funcionalidad armónica tonal. Incluso uno podría llegar a pensar que el etiquetarlo con cualquiera de ellas es insuficiente y poco creíble desde la escucha de la pieza. ¿Son identificables en este segmento las notas “esenciales” de la armonía? ¿Son identificables como, por ejemplo, uno podría encontrarlas en el Preludio en Do mayor del Libro 1 del Clave bien Temperado de Bach? ¿Es el primero un acorde de sexta francesa? ¿Se escucha como tal?

Esta ópera, estrenada en 1865, fue el comienzo del fin. Después de Gustav Mahler y Richard Strauss, dos de los exponentes más potentes del fin del siglo romántico, las futuras generaciones de músico se van a plantear seriamente el problema de la “crisis tonal”, y consecuentemente, van a aparecer distintos

bandos y escuelas de músicos y teóricos defendiendo acérrimamente sus postulados.

1.3 ¿integración o conversación?

Me parece al menos complicado pretender ser el portador de la bandera de la “integración” musical entre dos culturas que tienen siglos de tradición⁶, tal como lo deseaba Gunther Schuller con la llamada “Tercera Corriente”. Me parece que el intento de ser “profético” en esta materia es peligroso; creer por ejemplo que una “fusión” entre estas dos culturas sea el futuro por donde “debe” encaminarse la música no puede estar más lejos de mis propósitos. Esto no es otra cosa que una necesidad personal de desarrollar inquietudes musicales con elementos que he encontrado en mi camino musical. Me parece sencillo simplemente aceptar que uno está inmerso en una cultura – o uno lo es –, y que por tanto de alguna manera uno “es” sus influencias, su historia y su música.

Tanto la música docta como el jazz son hoy en día patrimonios culturales globales. Hacer estas músicas en lugares distintos a su lugar de origen, no significa que exista una especie de alienación del músico con respecto a su país o su medio; más bien quiere decir que está aceptando ser parte de una

⁶ Si bien el jazz como tal tiene apenas poco más de 100 años de existencia, son varios siglos culturales los que le han constituido.

comunidad mundial que comparte ciertos códigos para hacer música, que se tiene cierta sensibilidad compartida hacia el mundo, hacia su entorno. Partiendo de esa base, elijo dos culturas musicales de las que me siento parte, dos culturas que en diferentes aspectos me interpretan como persona y como músico.

Considerando esto, mi intención compositiva es hacer dialogar elementos distintivos de la música del jazz con otros de la música docta, plasmando todo en una composición de música escrita. Esto no quiere decir que las músicas necesariamente se integren o que exista una síntesis. Para hacer una analogía, cuando dos personas conversan, no se integra la una a la otra. Exponen sus semejanzas y diferencias, se entienden mejor entre ellas y cada una a sí misma. Sin tener del todo claro la importancia de “clasificación” de la obra en cuanto a género – música docta, jazz, tercera corriente, etc. – comienzo la tarea. Ritmos pertenecientes al jazz se funden con otros tomados del modernismo europeo. La armonía del jazz es desencajada de su modelo tradicional, para ser vista desde una perspectiva atonal en unos casos, modal en otros, e incluso en algunos momentos forzando de manera consciente el problema de clasificación de estas categorías. La manera común de desarrollar una pieza de música conducida por una melodía acompañada, típica del jazz y de la música clásico-romántica, está suplantada muchas veces por pasajes

puntillistas, que a ratos dan a entender un substrato jazzístico, mediante el uso de síncopas sincronizadas entre instrumentos, pero que nunca llegan a la evidencia total de una composición de jazz. Con todo esto en mente, en el siguiente capítulo explico cómo es llevada a cabo la composición de la obra.

CAPÍTULO 2

COMPOSICIÓN DE LA OBRA

2.1 Acerca del título

“Conversaciones” está constituida por dos movimientos, designados correlativamente como “1” y “2”, para reflejar el carácter de música “no programática”. Entiendo que esta no es la única manera de evidenciar este carácter, ya que existe música con títulos agógicos, como por ejemplo “allegro” o “andante”, que dudosamente podrían ser programáticos. Sin embargo, decidí utilizar números para hacer evidente que ninguna de las piezas intenta ser “representacional” ni evocar imágenes de tipo alguno. El título general “Conversaciones” tampoco pretende ser un programa, sino hacer referencia al carácter metafórico de un “intercambio de ideas” entre dos mundos distintos que, como señalé en el capítulo anterior, parecen compartir en algún sentido propósitos estéticos e incluso algunas técnicas compositivas. En ese sentido estaría la importancia de su significado, no en su poder representacional. La instrumentación, común para ambos movimientos, fue elegida a conciencia para hacer referencia a una conformación factible en el jazz instrumental

contemporáneo pero poco frecuente en un grupo de cámara de música docta: batería, contrabajo, piano, guitarra eléctrica y clarinete en Sib.

2.2 Primer movimiento (1)

2.2.1 Forma general

Este primer movimiento se divide en dos secciones similares, pero con variaciones importantes especialmente en cuanto a la interválica tanto armónica como melódica, al ritmo y a la participación de algunos instrumentos, como la batería. Estas diferencias son explicadas en detalle en los apartados siguientes de este capítulo. La primera sección se extiende desde el inicio de la obra hasta el compás 22, mientras que la segunda va desde el compás 23 hasta el compás 36, para finalizar con una coda a dúo entre guitarra eléctrica y clarinete desde el compás 37 hasta el final en el compás 49, obteniendo de esta manera una forma AA'.

La primera sección está conformada por cuatro sub-secciones⁷, cada una con funciones características. La primera, desde el compás 1 al 5, es la presentación de la obra, con ritmos sincopados atribuibles a un origen jazzístico. La segunda, desde el compás 6 al 10 es una suerte de difuminado puntillista del comienzo. La tercera, desde el compás 11 al 14 es una especie

⁷ El término “sub-secciones” es empleado a falta de mejor terminología, ya que las tradicionales frases y semifrases tienen distinta connotación.

de “intento fallido” por armar la “maquinaria rítmica” central del jazz tradicional, con un “walkin” en el contrabajo – una base rítmica constante de corcheas pizzicato – que no es ayudado por ningún ritmo tradicional del jazz en la batería. Esta – ayudada por el clarinete – más bien continúa con ideas rítmicas puntillistas tomadas de la sub-sección anterior, para colapsar todo en la cuarta sub-sección, que va desde el compás 15 al 22. Aquí dinámicas y tempo bajan y vuelve el puntillismo, para acabar todo en un ostinato sincopado⁸ – otra idea tomada del jazz de la segunda mitad del siglo XX – que desemboca en la segunda sección.

La segunda sección a diferencia de la primera, está conformada solo por tres sub-secciones. Todas las sub-secciones tienen variaciones significativas con respecto a la primera sección en cuanto a su contenido melódico-armónico y rítmico. Sin embargo, las subsecciones primera y segunda – compases 23 al 27 y 28 al 32 respectivamente – comparten funciones similares a las anteriores, particularmente en su construcción gestual y motívica. En cambio en la tercera sub-sección, que se encuentra entre los compases 33 y 36, hay un cambio significativo en cuanto a la rítmica. Esta vez, la batería se libera de su

⁸ Si bien ha sido usado ampliamente en la música docta del siglo XX, por Stravinsky por ejemplo, la utilización del ostinato sincopado es característica del jazz, al menos desde la Fusión comenzada por Miles Davis en grabaciones como “in a Silent Way” y “Bitches Brew” a fines de los ‘60, donde es parte fundamental en la estructuración de las composiciones e improvisaciones. En mi composición, al igual que en muchas composiciones de jazz, este elemento es incorporado para acumular una tensión que va a descansar luego en la segunda sección.

puntillismo para acompañar al contrabajo en su “walkin’”, pero siempre con algunos “residuos rítmicos” de su condición anterior conducidos por el parche y el aro de la caja (tambor). El clarinete también entra en el mismo juego, dejando el puntillismo y reforzando rítmicamente al piano y la guitarra con ritmos sincopados, para lograr una estética que se acerca a algunos músicos de jazz contemporáneo – John Zorn, Dave Douglas⁹ – pero siempre dentro del contexto de la música occidental de tradición escrita. De hecho, este corto pasaje vuelve a colapsar al final en la coda, donde guitarra y clarinete quedan solos y se vuelve a una textura de contrapunto puntillista, para finalizar homofónicamente en una segunda menor.

2.2.2 Armonía

Cada una de las dos secciones del primer movimiento está construida interválicamente de manera particular. La primera sección está basada en intervalos de 5ª sea cual sea su carácter (justa, aumentada, disminuida). A partir de esto, desarrollé un esquema basado en la armonía del jazz, pero con ciertas diferencias importantes respecto a su tradición. Intentaré explicar lo más concisamente posible algunos de los aspectos importantes de la armonía en el jazz.

⁹ Ambas figuras importantes del jazz contemporáneo desde los años '90 hasta la actualidad. Incorporan en su música la improvisación y los ritmos del jazz con técnicas de la música docta contemporánea. Grabaciones de Zorn como “Spillane” (1987), algunas de sus agrupaciones como “Naked City” o “Masada” (que integra junto a Douglas) y algunos discos de Douglas como “Parallel Worlds” o “Five” dan cuenta de esto.

La armonía del jazz está construida en buena parte a partir de ciertos acordes base semejantes a la tradición clásico-romántica, pero con notas añadidas llamadas “tensiones” por los teóricos. En este sentido tiene similitudes con el Impresionismo de Debussy y Ravel, pero ciertas combinaciones o cadencias típicas del estilo logran una marcada diferencia estilística. Así, por ejemplo, la cadencia II-V-I (subdominante sustituta -dominante - tónica) ha sido por décadas determinante de ciertos estilos de jazz moderno (bebop, cool jazz, hard bop, etc). Los principios de conducción de voces han sido tomados también de la música clásico-romántica, pero con ciertas adecuaciones y cambios de reglas propios de una música surgida en una localidad geográfica y cultural muy diferente.

De la construcción de acordes por terceras, la armonía del jazz elaboró a partir de su práctica un cierto “stock” de acordes con nombres que sugieren un cierto acorde-escala (chord-scale). Estos acordes, a diferencia de la tríada europea, suelen ser acordes base de cuatro notas (tétradas). Así, por ejemplo, un acorde con las notas do, mi, sol y si, conforman el acorde base llamado “CMaj7”¹⁰ (Do mayor con séptima mayor). Pero este acorde, además, respondiendo a ciertas reglas armónicas que sería demasiado extenso explicar

¹⁰ Utilizaré la denominada Clave Americana cuando haga referencia a la armonía del jazz. Esta consiste en sustituir cada una de las notas de la notación latina por una letra del abecedario de la A a la G, partiendo desde la nota La (A=La, B=Si, C=Do, D=Re, E=Mí, F=Fa, G=Sol). Se dice que el uso de esta nomenclatura en el jazz es más práctica si se va a improvisar leyendo una progresión armónica dada, ya que mientras más abreviado el símbolo, menos hay que procesar al momento de leerlo.

aquí, está conformado por las tensiones (o “extensiones”) 9, 11 y 13 (re, fa y la). Por lo tanto, si uno extiende el acorde por intervalos de segunda en vez de terceras, puede conseguir el “acorde-escala” de CMaj7 (modo Jonio) o, en la tradición clásico romántica, escala de Do Mayor: do, re, mi, fa, sol, la, si. Es dentro de este lenguaje armónico – con ciertas excepciones y pasos cromáticos – en el cual “conversan” los músicos de jazz al improvisar en una secuencia o progresión de acordes.

Mi esquema armónico se basa en la armonía del jazz solo en algunos aspectos estructurales. En la armonía de la pieza subyace una progresión armónica de “acordes escala”. La Fig. 2a Muestra los acordes de la primera sub-sección en notación de jazz¹¹. Las figuras en el pentagrama representan sólo el ritmo armónico, no la altura. La Fig. 2b muestra la misma progresión con las notas de cada acorde-escala (cuatro primeras notas de abajo hacia arriba), sus respectivas tensiones y el nombre del modo o acorde-escala.

Fig. 2a

The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, a sequence of chords and their tensions is written: G^{#11}Maj7, C^{#11}Maj7, C+Maj7, Em^{b13}, Em¹³, D7, C+Maj7, C^{#5}7, and C[#]Maj7. The staff contains rhythmic notation consisting of quarter and eighth notes, with some notes beamed together, representing the harmonic rhythm for each chord.

¹¹ Para mayor referencia en español acerca de la armonía de jazz y su notación, ver Gabis, Claudio. *Armonía Funcional*, Buenos Aires, Melos de Ricordi Americana, 2006

Fig. 2b



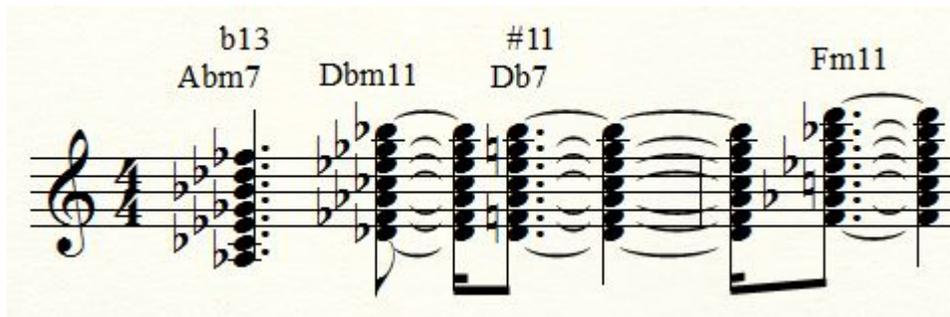
A diferencia de la tradición, los acordes en la obra no obedecen a ninguna progresión de acordes común, sino que fueron elegidos meramente por una razón de “color” armónico, evitando de esta manera por ejemplo cualquier relación evidente de dominante-tónica. Además, los acordes están construidos en base a intervalos de quinta¹² y no de terceras. Así por ejemplo el primer acorde (GMaj7#11) corresponde al acorde-escala Lidio: sol, la, si, do#, re, mi, fa#, y las notas están dispuestas tanto en el piano como en la guitarra por intervalos de 5ª justa.

La segunda sub-sección sigue el mismo principio de armonía subyacente, comenzando el primer acorde medio tono arriba de la sub-sección anterior. El movimiento de fundamentales es básicamente el mismo, pero cambia el tipo de construcción del acorde. Así, si en la primera sub-sección tenemos: GMaj7#11, CMaj7#11, C+Maj7, Em11, etc., en la segunda tenemos: Abm7b13, Dbm11,

¹² No es nueva la disposición de acordes por intervalos distintos a las tradicionales terceras. En el jazz en particular existen variados ejemplos de construcción basada en otros intervalos, la más corriente – especialmente en el jazz modal – por cuartas.

Db7#11, Fm11, etc. Además, el ritmo armónico también sufre pequeñas variaciones como indica la Fig. 3.

Fig. 3



Además, esta vez las notas están dispuestas para destacar intervalos de 4^a, no de 5^a como expliqué anteriormente.

Este principio de armonía subyacente se rompe al final del movimiento en la coda, donde el criterio de selección de notas sigue el ordenamiento sucesivo de dos melodías que hacen referencia a un pequeño extracto de dos obras de la tradición contemporánea docta: Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg) y Pli Selon Pli (Pierre Boulez); ideas que son desarrolladas luego en el segundo movimiento y utilizadas dentro de una armonía subyacente. La Fig. 4 muestra ambas sucesiones:¹³

¹³ Evito llamar a estas sucesiones “series”, ya que su ordenamiento en esta composición no sigue los principios “tradicionales” de la dodecafonía ni del serialismo integral.

de “Feuilles mortes”, el segundo de los “Preludios para piano” de Debussy, Libro II.

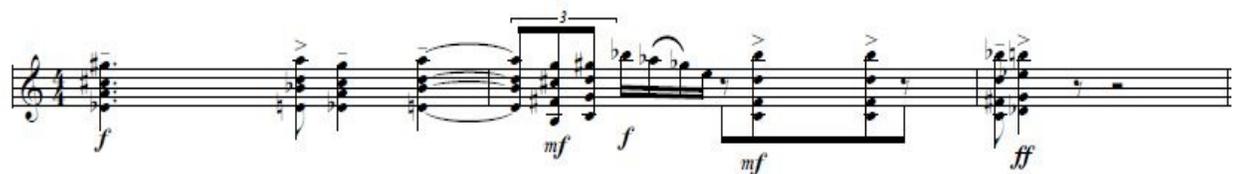
Fig. 5



En el jazz, ejemplos de esta técnica pueden encontrarse en en “Nutville” y “Silers Serenade” del pianista Horace Silver.

La Fig. 6 muestra un ejemplo de “planning” en la guitarra entre los compases 11 y 13 del movimiento 1.

Fig. 6



2.2.3 Ritmo

En este aspecto la composición integra elementos importantes de la tradición del jazz. El más importante es el uso de la síncopa, evidente en los primeros compases del piano y la guitarra como muestra la Fig. 7.

Fig. 7

The image shows a musical score for piano and guitar in 4/4 time. The piano part is written in two staves (treble and bass clef), and the guitar part is in a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piano part features a syncopated melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with *mf* (mezzo-forte). The guitar part also features a syncopated melody, marked with *sfz* (sforzando) in the first measure. The score illustrates the use of syncopation and dynamic contrast in jazz music.

Para complementar esto, un recurso muy importante ya mencionado anteriormente es el uso del puntillismo, técnica consistente en notas separadas por intervalos amplios y/o silencios y con fuertes contrastes en la dinámica. La Fig. 8 muestra un ejemplo en el clarinete y la batería, logrado en buena parte

por la incorporación de acciaccaturas, al mismo tiempo que el resto de los instrumentos se “esfuerza” por mover la “maquinaria jazzística”¹⁵.

Fig. 8

The image displays a musical score for five instruments: Clarinet in Si b (Cl. Si^b), Electric Guitar (Gtr. el.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (Bt.). The score is written in 4/4 time and begins at measure 12. The Clarinet part features a melodic line with dynamic markings of *mp*, *p*, *f*, and *mp*, including a triplet and an acciaccatura. The Electric Guitar part provides harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with *mf*, *f*, *mf*, and *ff*. The Piano part consists of a complex rhythmic accompaniment with triplets and chords, marked with *mf*, *f*, and *ff*. The Contrabass part plays a walking bass line with dynamic markings of *mf*, *f*, *mf*, and *f*, and includes a section marked 'arco S.P.'. The Bass Drum part provides a steady, varied rhythmic pattern with dynamic markings of *mp*, *mf*, and *f*, including a triplet and a section marked 'L.V.'. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Otro elemento importante de la pieza es su configuración métrica. Distintas cifras de compás se despliegan según diferentes propósitos. Lo relevante aquí es que mientras más escapa la música de las configuraciones puntillistas, más

¹⁵ Con “maquinaria jazzística” me refiero a una especie de “locomotora” rítmica típica del jazz, que consiste en el contrabajo marcando cada pulso del compás tocando pizzicato (“walking bass”), la batería con un ritmo constante pero variado de manera improvisada y los demás instrumentos fortaleciendo este movimiento con acompañamientos armónicos. Evito llamar a esto “Swing” para no confundirlo con una rítmica particular de los años ‘30 usada en las Big Bands.

regular es la métrica. La elección de compases irregulares pasa fundamentalmente como recurso para evitar tiempos débiles o fuertes y que haya una sensación de continuidad. En contraste a esto, las métricas regulares (4/4) evocan tiempos fuertes y débiles – y síncopas de ellos – aludiendo con frecuencia al jazz.

2.2.4 Dinámicas

La dinámica de la pieza está organizada de manera tal de mantener un ir y venir orgánico y poco rígido, con intensidades conducentes hacia un clímax que se da casi al final de la composición, en el compás 36, para luego bajar la densidad instrumental a dos instrumentos – guitarra y clarinete – y terminar en un “morendo” *ppp*. Así, en el siguiente ejemplo, mientras un instrumento ejecuta un pasaje crescendo, los demás presentan dinámicas moderadas, aunque finalmente todos alcanzan el mismo punto de destino de intensidad fuerte en el compás 6 (Fig. 9.)

Fig. 9

The musical score for Figure 9 consists of seven staves. The first staff is a single melodic line in treble clef, 7/8 time, with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. It includes a 'growl' marking and a fermata. The second staff is a single melodic line in treble clef, 7/8 time, with dynamics *p*, *mp*, *f*, and *mf*, and a 'L.V.' marking. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *p* and *f*. The fifth staff is a single melodic line in bass clef, 7/8 time, with a dynamic of *mp*. The sixth and seventh staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic of *mf* and a 'L.V.' marking.

Es de esta manera gradual y orgánica en la que se despliegan las dinámicas a lo largo de la pieza, prescindiendo de cualquier ordenamiento de tipo serial o fijado a priori.

2.2.5 Técnicas extendidas

Son empleadas particularmente dos tipos de técnicas extendidas. Una, haciendo referencia al jazz – al parecer fue aquí donde se originó –, la técnica denominada “growl” (gruñido), que a diferencia del frullato, consigue su efecto por inflexiones desde la garganta y no de la lengua. Es el clarinete entonces el instrumento encargado de ejecutar esta técnica, en algunos pasajes melódicos de notas tenidas.

La segunda técnica, Sul Ponticello, utilizada ampliamente en la música docta del siglo XX, también hace referencia a un timbre “sucio” proveniente del canto del blues y relacionable por lo mismo al growl antes descrito. Los cantantes de blues – y del jazz – en su afán de imitar instrumentos en sus improvisaciones, generaron una gama de articulaciones particulares a su estilo que fueron a su vez imitadas por los instrumentos mismos. Growl y Sul Ponticello son entonces en esta obra, dos técnicas elegidas a conciencia para evidenciar esta conexión. La Fig. 10 muestra un ejemplo de Growl y Sul Ponticello ejecutados paralelamente entre clarinete y contrabajo desde el compás 29 al 32.

Fig. 10

The musical score for Figure 10 consists of six staves. The top staff is a single melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. It includes markings for *ord.* and *growl*. The second staff is a treble clef staff with dynamics *mp*, *mf*, and *f*, featuring *L.V.* markings and a dashed line. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The fifth staff is a bass clef staff with dynamics *mf*, *mp*, *f*, *mf*, and *f*, including *S.P.* and *ord.* markings. The sixth staff is a bass clef staff with dynamics *pp* and *f*, including *L.V.* markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests.

2.3 Segundo movimiento (2)

2.3.1 Forma general

El segundo movimiento está constituido por dos secciones que comparten algunos elementos en común, pero que están claramente diferenciadas en cuanto a textura: una de carácter puntillista y la otra una polifonía acompañada. La primera sección se extiende desde el compás 1 al 24 y la segunda desde el compás 25 hasta el final en el compás 50 en una forma AB.

La primera sección comienza con dos compases “introdutorios” que exponen el material armónico en que se va a sustentar la obra, del que hablaré más adelante. Desde el compás 3 empieza a desarrollarse progresivamente una textura puntillista de todos los instrumentos en contrapunto, pero siempre con algún instrumento dejando una “nota tenida” como hilo conductor. Siempre con dinámicas bajas, termina una primera sub-sección con un “morendo” en el compás 12. Luego de esta pequeña pausa, la obra continúa una segunda sub-sección dominada por la misma textura puntillista, pero que esta vez, en una subida gradual de la intensidad, finaliza con dinámicas altas y los instrumentos uniéndose en textura homofónica en el compás 24.

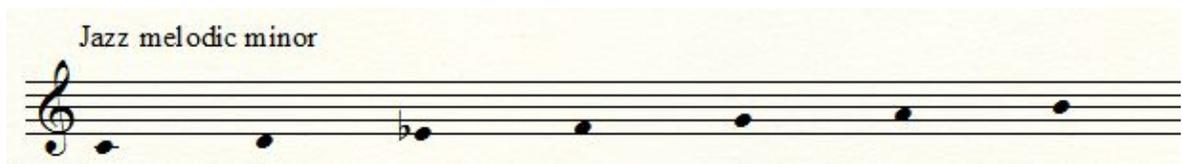
En la segunda sección baja el tempo desde (negra) 80 a 50. La melodía principal pasa de instrumento a instrumento en una textura de polifonía acompañada, en la que a veces no es tan sencillo saber qué es melodía o acompañamiento. Todo esto hasta el compás 42. Desde el compás 43, la composición avisa el final. Bajan las dinámicas y todo termina perdiéndose en el “morendo” final.

2.3.2 Armonía

En el segundo movimiento subyace una armonía influida por el jazz de manera similar al primero, pero con variaciones importantes. Esta vez no es una progresión de acordes, sino un solo acorde-escala que se extiende por un

periodo prolongado de tiempo antes de pasar a otro, haciendo referencia a una armonía modal poco tradicional. El modo utilizado es el séptimo grado de la escala menor melódica – llamada en esta tradición “jazz melodic minor”. Esta escala tiene la particularidad, a diferencia de la música clásico-romántica, de ser usada en el jazz tanto de forma ascendente como descendente. Además, en cada uno de sus grados se forma un nuevo acorde-escala (o modo) con características bien definidas, todos usados en mayor o menor medida en la composición e improvisación del jazz. La Fig. 11 muestra la escala.

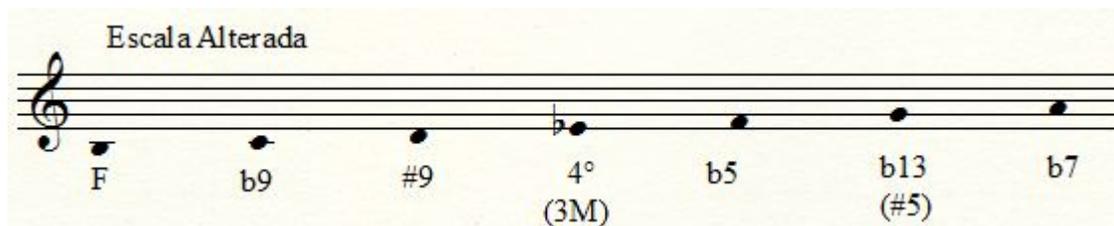
Fig. 11



El séptimo modo recibe el nombre de “super locrio” o “escala alterada”, porque contiene las notas de un acorde-escala dominante mixolidio con sus quintas y novenas alteradas. Este modo es distintivo de la tradición del jazz al menos desde los años ‘40 con el surgimiento del bebop, y es probablemente el acorde-escala más disonante en esta tradición, que suele resolver a un acorde estable. En el caso de este movimiento, la idea es descontextualizar este acorde de su función de dominante, para quedarse con su sonoridad modal. La

Fig. 12 muestra el acorde-escala alterado con fundamental en Si, tal como se expone en los primeros dos compases del movimiento.¹⁶

Fig. 12



Entonces, la utilización del acorde-escala pasa por las siguientes “etapas”: en los primeros dos compases se expone el material con fundamental en Si, luego las mismas notas “modulan” medio tono arriba con fundamental en Do para llegar al final de la primera sub-sección en el compás 12 subiendo medio tono más a Reb alterado (armónicos guitarra). Esto da paso a la segunda sub-sección que comienza esta vez en Si, al igual que los primeros compases, pero esta vez, a medida que sube la intensidad de las dinámicas y la densidad rítmica, ambos modos poco a poco se superponen, llegando así a contener el total cromático. En parte la idea de esto es hacer una aproximación a la atonalidad desde lo modal, y pareciera apropiado para esto utilizar como base una de las escalas más disonantes de las que dispone el jazz. Esta

¹⁶ La nomenclatura del jazz suele diferir de la notación académica europea. En este caso, b9 (novena bemol), #9 (novena sostenida), b5 (quinta bemol) y #5 (quinta sostenida) equivalen a 9m (novena menor), 9+ (novena aumentada), 5° (quinta disminuida) y 5+ (quinta aumentada) respectivamente.

“bimodalidad atonal” sigue su curso hasta el final de la primera sección de la pieza, donde todo vuelve a converger en un Si alterado muy fuerte.

La segunda sección del movimiento está construida a partir de las ideas de Pierrot Lunaire y Pli Selon Pli, material ya expuesto en el primer movimiento. Esta vez la melodía pasa de un instrumento a otro, tejiendo una textura de melodía que cambia constantemente de timbre, pero a diferencia de la “Klangfarbenmelodie”¹⁷ (melodía del color sonoro) un instrumento puede tocar una sucesión de más de una nota antes de que otro continúe la melodía. La Fig. 13 muestra el comienzo de la segunda sección.

¹⁷ Ver Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer, 1997, p. 74

Fig. 13

The musical score for Fig. 13 consists of six staves. The first staff is a single melodic line in 2/4 time, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 50$. It features dynamics of *mf*, *mp*, *fp*, *mp*, *fp*, *mp*, and *mf*, with accents and triplets. The second staff, labeled "L. V.", is a piano accompaniment with dynamics of *mp*, *pp*, and *mp*, including triplets and slurs. The third staff shows a piano part with dynamics of *mp* and *mf*, featuring a *♮* marking and a triplet. The fourth staff is a piano part with dynamics of *mp* and *mf*, including a *♮* marking and a triplet. The fifth staff is a piano part with dynamics of *mf*, *mp*, and *fp*. The sixth staff is a piano part with dynamics of *mf*, *fp*, *mp*, and *fp*.

2.3.3 Ritmo

El sentido rítmico del segundo movimiento está íntimamente relacionado con el primero. En los primeros dos compases es evidente el uso de la síncopa a modo de presentación del material armónico que se va a utilizar (ver Fig. 14).

Sin embargo, esta síncopa es menos evidente en su carácter jazzístico que en el inicio del primer movimiento. De hecho, el carácter rítmico del movimiento completo enfatiza notablemente menos una rítmica del jazz, haciendo mayor énfasis en una textura puntillista durante toda la primera sección, conducida fundamentalmente por el uso de acciaccaturas junto a algunas notas tenidas para dar sentido de continuidad en el discurso. (Ver Fig. 15).

Fig. 14

The musical score for Fig. 14 is written in 4/4 time with a tempo of 50 (♩ = 50). It consists of five staves:

- Clarinete Sib:** The upper staff shows a melodic line starting with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a section of silence (indicated by a black box), and then a phrase that crescendos to a forte (*f*) dynamic.
- Guitarra Eléctrica:** The second staff features a complex rhythmic pattern with accents and slurs, starting with *ff*, moving to *pp*, and then to *f*. It includes triplet markings.
- Piano:** The third and fourth staves show a dense, rhythmic accompaniment with chords and single notes, mirroring the dynamics of the guitar (*ff*, *pp*, *f*) and including triplet markings.
- Contrabajo:** The fifth staff shows a bass line with a *ff* dynamic, a long note with a slur, and a final *f* dynamic.
- Batería:** The bottom staff shows a drum pattern with a *pp* dynamic, a long note with a slur, and a final *f* dynamic.

Fig. 15

The musical score for Fig. 15 consists of five staves. The first staff is in treble clef and contains measures 2 and 5. It features dynamics such as *pp*, *p*, *fp*, *sfz*, *fp*, *mp*, and *mp*. The second staff is also in treble clef and contains measures 5 and 7, with dynamics *mp*, *p*, and *p*. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing measures 5 and 7, with dynamics *mp*, *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The fourth staff is in bass clef and contains measures 5 and 7, with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *fp*, *ppp*, and *mp*. The fifth staff is in bass clef and contains measures 5 and 7, with dynamics *p* and *pp*. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, and *L.V.*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

2.3.4 Dinámicas

La organización dinámica del segundo movimiento es similar a la del primero, solo que el clímax de la obra esta vez no se encuentra tan cerca del final. Nuevamente hay un ir y venir constante en que las dinámicas suben gradualmente hasta “explotar” en el compás 23, para luego “decantar” en la segunda sección y finalizar también en un “morendo” *ppp*. Cabe insistir en el carácter no serial de las intensidades. A partir de una concepción gradual de ellas y de ciertos “puntos de partida” y “puntos de llegada” es más la intuición la que conduce este parámetro que una fijación a priori. En la Fig. 16 se puede

apreciar esta gradualidad entre los compases 16 y 18, donde las acciacaturas actúan en un rol que gatilla de un instrumento a otro dinámicas conducentes a un Fortissimo.

Fig. 16

The figure displays a musical score for five staves, likely representing different instruments or voices. The score begins at measure 16. The first staff features a melodic line with dynamic markings: *> p*, *sfz*, *f*, *p*, *mp*, *f*, *p*, *f*, and *ff*. The second staff has dynamics *f*, *f*, *mf*, and *ff*, with the instruction "L.V." above the final measure. The third staff includes the instruction "loco" and dynamics *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The fourth staff shows dynamics *mp*, *mf*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *ff*, with asterisks marking specific notes. The fifth staff has dynamics *mp* and *f*. A large dynamic hairpin spans across the bottom of the staves, indicating a gradual increase from *f* to *p* and back to *f* and *p*.

2.3.5 Técnicas extendidas, trémolos y trinos

Al Growl y Sul Ponticello del movimiento anterior, se le agrega esta vez el uso de trémolos y trinos. Particularmente, el fin de los trémolos, pasa por crear un nuevo gesto de unión entre instrumentos distintos, y están presentes a lo largo de toda la pieza. Por su parte, los trinos son utilizados desde el compás

20 al 24 en el clarinete como reforzamiento de los compases conducentes al clímax, como muestra la Fig. 17.

Fig. 17

The musical score consists of three staves. The first staff is a bass clef with a dynamic marking of *mp* and a trill (*tr*) over a group of notes. The second staff is a treble clef with dynamic markings of *mp* and *mf*, and a trill (*tr*) over a group of notes. The third staff is a treble clef with dynamic markings of *f* and *mf*, and a trill (*tr*) over a group of notes. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

CONCLUSIÓN

No es sencillo entender con exactitud en qué medida esta obra logra el objetivo propuesto de hacer “conversar” elocuentemente dos tradiciones musicales de vasta carga cultural. Este puede ser el comienzo de una línea compositiva-investigativa personal, que pienso podría en el tiempo precisarse y desarrollarse con más claridad. Lo interesante aquí es indagar en la importancia que podría tener el diálogo musical entre música docta y jazz. Existe un abismo entre ambos mundos, la música de jazz ha entrado con fuerza las últimas décadas en el ámbito académico en diferentes lugares del mundo y, a mi juicio, hace falta aproximarse al asunto de manera comprometida. Me resulta difícil hacer caso omiso de esta realidad, y la manera más saludable de considerarla es, a mi modo de ver, el diálogo.

En cuanto a la obra misma, pienso que al menos he encontrado ciertos senderos interesantes por donde conducirme composicionalmente: la búsqueda de nuevas interpretaciones armónicas, rítmicas e instrumentales son parte de estos caminos, y espero en un futuro cercano continuar el recorrido.

BIBLIOGRAFÍA

COOK, N. 1987. A Guide to musical analysis. New York-London, W. W. Norton & Company. 376p.

COPE, D. 1997. Techniques of the contemporary composer, Schirmer. 238p.

COX, F. Otoño 2011. Review: Richard Taruskin's *The Oxford History of Western Music* Part 1. Sonic Ideas/Ideas Sónicas, Centro mexicano para la música y las artes sonoras (CMMAS).

GABIS, C. 2006. Armonía funcional. Buenos Aires, Melos de Ricordi Americana. 374p.

GIOIA, T. 2002. Historia del jazz, Traducción de Paul Silles. Madrid, Turner. 605p.

TARUSKIN, R. 2010. The Oxford history of western music, Music from the earliest notations to the sixteenth century. New York, Oxford University Press. 906p.

TIRRO, F. 2001. Historia del jazz clásico. Barcelona, Ma non troppo. 364p.

TOMARO, M. Y WILSON, J. 2009. Instrumental jazz arranging. Milwaukee, WI, USA, Hal Leonard. 532p.

WITTGENSTEIN, L. Philosophical investigations, Translated by G. E. M. Anscombe. 3rd ed. Oxford, Basil Blackwell. 250p.

ANEXO: PARTITURAS

1

Cristián Gaete Silva

♩ = 115

Clarinete Sib

Guitarra Eléctrica

Piano

Contrabajo

Batería

Uñeta y dedos

Senza pedal

L. V.

mf *sfz* *p* *mp* *mf* *mp* *mf*

mf *mf*

mp

5

Cl. Sib

p mp mf f mp p mf

growl ord. growl

5

Gtr. el.

p mp f mf

L.V. L.V. L.V.

5

Pno.

p f mf

5

Cb.

mp

S.P.

5

Bt.

mf pp

L.V.

The musical score is arranged in five systems. The first system is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib), the second for Electric Guitar (Gtr. el.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Contrabass (Cb.), and the fifth for Bass Trombone (Bt.). The score begins in 7/8 time and changes to 4/4 time at the second measure of each system. Dynamic markings include piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and pianissimo (*pp*). Performance instructions such as 'growl', 'ord.', 'L.V.', 'S.P.', and 'gva' are present. The piano part features triplets and a '7' marking. The bass trombone part includes a '7' marking and asterisks under notes in the final measure.

8

Cl. Sib

ord. growl ord.

p *mf* *f* *mf* *f* *fp* *fp*

Gtr. el.

L.V. L.V.

mp *mf* *f* *f*

(8^{va})

Pno.

f *mf* *f* *f* *f*

mf *mp* *f* *mf* *f*

Cb.

ord. pizz.

mf *f*

Bt.

ppp *mf* *mp* *mf*

12

Cl. Sib

mp *p* *f* *mp*

Gtr. el.

mf *f* *mf* *ff*

Pno.

mf *f* *ff*

8va-

Cb.

mf *f* *mf* *f* arco S.P.

Bt.

mp *mf* *f* L.V.

4

♩ = 72

Cl. Sib
15 *growl sfz* *ord.* *growl sfz* *ord.* *growl sfz* *ord.* *growl*
mf *p* *mf* *sfz* *p* *mf* *pp* *mf*

Gtr. el.
15 *mp* *mf* *p* L.V. *mf*
(8va)

Pno.
15 *mp* *mf* *mf* *mp*
mp *mf* *p*

Cb.
15 *p* *mp* *mf* *mp* *ord.* *mp* *p*

Bt.
15

18 ord

Cl. Sib

f *sfz* *mf*

18

Gtr. el.

f *mf* *8va*

18

Pno.

f *mp* *mf* *mp* *mf* *loco* *loco*

18 S.P. ord.

Cb.

f *sfz* *p* *sfz* *mf*

18

Bt.

25

Cl. Sib

p mp mf f mp

growl

Gtr. el.

p mp mf mp mf

p mp f mf

L.V.

Pno.

p f

p f

Cb.

mp

Bt.

mf

L.V.

Cl. Sib

ord. growl ord. growl

p *mf* *p* *mf* *f* *mf*

Gtr. el.

L.V. L.V. L.V. L.V. L.V.

mp *mf* *f*

8va

Pno.

mf *f* *mf* *f*

mf *mp* *f* *mf* *f*

Cb.

S.P. ord.

Bt.

L.V.

pp

Detailed description of the musical score: The score is for measures 29-32. The Cl. Sib part features melodic lines with 'ord.' and 'growl' markings, and dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*. The Gtr. el. part has a rhythmic accompaniment with 'L.V.' markings and dynamics *mp*, *mf*, *f*. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*. The Cb. part has a melodic line with 'S.P.' and 'ord.' markings. The Bt. part has a melodic line with 'L.V.' markings and a dynamic of *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

33

Cl. Sib

f

33

Gtr. el.

f
(8va)₋₁

f

mf

33

Pno.

loco

f

mf

f

f

mf

f

33

Cb.

pizz.

mf

f

mf

f

33

Bt.

mf

mf

35

Cl. Sib

35

Gtr. el.

35

Pno.

35

Cb.

35

Bt.

The image shows a page of a musical score for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Electric Guitar (Gtr. el.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Bass Trombone (Bt.). The score begins at measure 35. The Clarinet part features a melodic line with accents and dynamic markings of *mf* and *f*. The Electric Guitar part has a sustained chord at *ff* followed by a melodic phrase at *f* and *mf*. The Piano part consists of a complex texture with triplets and a dynamic marking of *ff*. The Contrabass part has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The Bass Trombone part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the Piano part.

38 Cl. Sib *mp* *f* *mp* *mf* *sfz* *sfz* *f* *p* *mf* *f* *mp* *f* *pp* <

38 Gtr. el. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *p* *mp* *mf*

38 Pno.

38 Cb.

38 Bt.

43 Cl. Sib *ff* *mf* *p* *mp* *mf* *p* *ppp* *morendo...*

43 Gtr. el. *ff* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

43 Pno.

43 Cb.

43 Bt.

2

Cristián Gaete Silva

♩ = 50

♩ = 80

Clarinete Sib

Musical notation for Clarinet in B-flat (Sib) in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *fp*, *f*, *ppp*, and *p*. There are slurs and accents over the notes.

Guitarra Eléctrica

Musical notation for Electric Guitar in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *ff*, *pp*, *f*, and *fff*. There are slurs, accents, and a triplet of eighth notes.

Piano

Musical notation for Piano in 4/4 time, showing both treble and bass staves. The treble staff has dynamic markings: *ff*, *pp*, *f*, *fff*, *mf*, *p*, and *mp*. The bass staff has dynamic markings: *ff*, *pp*, *f*, *fff*, and *p*. There are slurs, accents, and a triplet of eighth notes in both staves.

Contrabajo

Musical notation for Double Bass in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *fp*, *f*, *ff*, and *f > p*. There are slurs and accents over the notes.

Batería

Musical notation for Drums in 4/4 time. The staff shows a sequence of notes with dynamic markings: *pp*, *f*, *ff*, *mp*, and *p*. There are slurs and accents over the notes.

5

Cl Sib. *pp* *p* *fp* *fp* *fp* *ppp* *mp*

Gtr. el. *mp* *p* L. V. *p*

Pno. *mp* *f* *pp* *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Cb. *pizz.* *p* *mp* *mf* *arco* *fp* *ppp* *sfz* *pizz.* *mp*

Bt. *p* *pp*

9

Cl Sib. *ppp* *ppp* *mp* *morendo...*

Gtr. el. L. V. *pp* *mp* 3 3

Pno. *loco* *8^{va}* *ppp* *8^{va}* *mp* 3 3

pp *8^{va}* *sfz* *p* *mp* *p* *pp* *mf* *leg.*

Cb. *arco* *sfz* *pp* *mf* *SP* *pp* *ord.* *mf* *p*

Bt. *mf* *pp* *mp* *L. V.* *mp* 3 3

13

Cl Sib. *mp fp* *f*

Gtr. el. *p pp mf p pp mp f*

Pno. *sfz sfz* *mp mf* *mp loco* *mf* *mf* *Loco*

Cb. *fp mf p ppp sfz mf p* *Loco*

Bt. *mf* *p < mp mf pp* *L. V.*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 13 through 16. The Clarinet in Sib. part (top) features a melodic line with triplets and dynamics ranging from *mp* to *f*. The Electric Guitar part (second) provides harmonic support with chords and single notes, dynamics from *p* to *f*. The Piano part (third) has a complex texture with *sfz* accents and *mp*/*mf* dynamics, including a *loco* section in the bass. The Contrabass part (fourth) has a rhythmic line with dynamics from *fp* to *p* and *Loco* markings. The Bass Trombone part (bottom) has a rhythmic line with dynamics from *mf* to *pp* and *L. V.* markings.

16

Cl Sib. *> p sfz f p mp f p f ff*

Gtr. el. *f f mf ff* L. V.

Pno. *mp mf f mf f ff* *loco* ** Red. mf f ff*

Cb. *f p f p*

Bt. *mp f*

21

Cl Sib.

mp *mf*

Gtr. el.

L. V.

mp *f* *ff*

Pno.

p *f* *ff*

p *mf* *f* *ff*

8va

Cb.

mp *mf* *f*

Bt.

mp *mf*

28

Cl Sib. *fp* *mp* *ord. sfz* *sfz* *mf* *ord. mf* *growl* *p* *pp*

Gtr. el. *p* *pp* *p* *mp* *mp* *mf* *L. V.* *mf*

Pno. *p* *mp* *p* *mf* *mf*

Cb. *mp* *pp* *fp* *mp* *mf* *p*

Bt. 28

Detailed description of the musical score: The score is for measures 28 through 32. It features five staves: Clarinet in Sib. (top), Electric Guitar, Piano (grand staff), Contrabass, and Bass Trombone. The Clarinet part starts with a 'growl' and 'fp' dynamic, moving through 'mp', 'ord. sfz', 'sfz', 'mf', 'ord. mf', 'growl', 'p', and 'pp'. The Electric Guitar part has dynamics 'p', 'pp', 'p', 'mp', 'mp', 'mf', and 'mf' with a 'L. V.' instruction. The Piano part has dynamics 'p', 'mp', 'p', 'mf', and 'mf'. The Contrabass part has dynamics '<mp', 'pp', 'fp', 'mp', 'mf', and 'p'. The Bass Trombone part is mostly silent with rests. Performance instructions include 'Red.' (Reduction) and asterisks in the Piano and Contrabass parts. The score includes various articulations like 'growl', 'ord.', 'sfz', and 'fp', as well as slurs and triplets.

33

ord. *sfz* *sfz* *sfz* growl *ord.* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Cl Sib. *mf* *fp* *pp* *mf* *mp* *pp*

33

Gtr. el. *mp* *mf* *mp* *mf* *p*

33

Pno. *mf* *mf* *mf* *f* *mf*

mp *mp* *pp* *f* *pp*

Loc. *Loc.* *Loc.* *Loc.*

sva *sva* *sva*

33

Cb. *f* *mp* *pp* *f* *p*

33

Bt. *ppp* *mf* *p*

43

Cl Sib.

43

Gtr. el.

43

Pno.

43

Cb.

43

Bt.

L. V.

The musical score consists of five staves. The Clarinet in Sib. staff (top) features a melodic line with dynamics *mp*, *fp*, *mp*, *p*, and *sfz*, including triplet markings. The Electric Guitar staff provides harmonic accompaniment with dynamics *mp*, *p*, *mp*, and *p*. The Piano staff is divided into two systems: the upper system has dynamics *p* and *mp*, while the lower system has dynamics *mp*, *p*, *pp*, and *mp*, with performance markings *Led.* and ** Led.*. The Contrabass staff has dynamics *pp*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*, with an *SP* marking. The Bass Trombone staff is marked *L. V.* and contains rests.

46 *pp* *fp* *pp* *ppp* *morendo...*

Cl Sib.

46 *pp* *ppp*

Gtr. el.

46 *p* *pp* *p* *pp* *ppp*

Pno.

46 *p* *pp* *p* *pp* *ppp*

8vb *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp*

Leo.

46 *p* *mp* *pp* *ppp*

Cb.

46

Bt.

Detailed description of the musical score: The score is for five instruments: Clarinet in Sib., Electric Guitar, Piano, Contrabass, and Bass Trombone. It begins at measure 46. The Clarinet part features a melodic line with a trill and dynamic markings from *pp* to *ppp*, ending with a *morendo...* instruction. The Electric Guitar part consists of sustained chords with dynamics *pp* and *ppp*. The Piano part has a complex texture with multiple staves, including a left hand with triplets and dynamics *p*, *pp*, *ppp*, and *pp*. The Contrabass part features a melodic line with triplets and dynamics *p*, *mp*, *pp*, and *ppp*. The Bass Trombone part is mostly silent, indicated by rests.