



Facultad de Artes

Departamento de Música y Sonología

Diego Farías Castillo

Grisácea

Para dúo de saxofones barítono y tenor

Trabajo de creación artística
para la obtención de grado de
Licenciatura en Composición

Prof. Guía: Andrés Maupoint

Santiago, Chile

2009

Tabla de contenidos

Introducción.....	Pág. 1
Descripción general de la obra	Pág. 4
Descripción específica de la obra.....	Pág. 4
1.1 Sección Introductoria.....	Pág. 4
1.2 Segunda Sección	Pág. 7
1.3 Tercera Sección.....	Pág. 13
1.4 Cuarta Sección	Pág. 21
1.5 Sección final.....	Pág. 24
Otros Aspectos.....	Pág. 29
2.2 El silencio.....	Pág. 29
2.3 Dinámicas.....	Pág.33
Continuidad versus Discontinuidad.....	Pág. 36
Compases.....	Pág. 37
Escritura a mano versus escritura a computador.....	Pág. 38
Conclusión.....	Pág. 39
Bibliografía.....	Pág. 42

Material Complementario: Partitura de Grisácea.

Introducción

En primer lugar quisiera referirme a la decisión de escribir para este dúo de saxofones. Desde un comienzo rondaba en mi cabeza la idea de componer para mi tesis algo que reuniera los dos mundos musicales en los cuales me siento fuertemente comprometido: la composición y el jazz. Estos mundos, que siento bastante conectados entre sí, tanto a nivel de intérpretes como a nivel de contenidos musicales, hacen que la pieza tenga una búsqueda sonora que en cierta forma identifica mi relación cotidiana como guitarrista con el jazz. A mi parecer ambas áreas, la composición y la improvisación, se alimentan una a la otra, esto lo he podido constatar en el proceso mismo de la composición en donde muchas veces se hace necesario improvisar, sea en el instrumento o en el papel, para descubrir la materia musical que queremos llevar a cabo.

Por otro lado, es importante mencionar que estos dos mundos son bastante amplios en sí mismos, ya que en cada uno podemos encontrar un basto terreno en donde desarrollar un lenguaje y por ende una vida musical.

La elección de escribir para saxo tenor y barítono es también una decisión de color. Escogí esta sonoridad en donde podía encontrar ámbitos variados dentro de un registro grave y con cierto tono oscuro. A partir de esta idea nace el nombre de la pieza: "Grisácea", aludiendo al resultado de un color cercano a lo gris. El gris, como sabemos, nace de la mezcla del blanco y negro, contraste que intento plasmar en la pieza por medio de la utilización de materiales opuestos entre sí. Entonces mi relación auditiva con el saxofón en parte estaba resuelta, influenciada bastante por el mundo del jazz en cuanto a los recursos y gestualidades que utilizo.

En cuanto a la escritura, en un comienzo fue algo bastante intuitivo, es decir, comencé "trazando algunas líneas" que me permitieran soltarme un poco para poder continuar escribiendo. Es así como nace una introducción de saxo tenor con la idea de solista. En esta sección es donde se van definiendo los materiales más importantes del discurso. Luego comienza el dúo. Este va cobrando vida propia y manteniendo un dialogo constante entre los dos instrumentos.

No esta más decir que es la primera vez que escribo para dúo, nunca antes me había enfrentado a ciertas limitantes que esto implica en cuanto a tener que lograr el equilibrio

necesario con solo dos instrumentos a lo largo de toda la pieza. Entonces me ví en la obligación de generar un discurso autónomo basado en materiales que sustentasen y dieran coherencia al discurso, generando diferentes comportamientos y por lo tanto diferentes secciones e ir dando dirección a la pieza.

En cuanto a la elección de materiales puedo decir que se aproximan bastante a la gestualidad del jazz, sobretodo en la utilización de escalas cromáticas y acciacaturas rápidas quebradas, materiales que interactúan a lo largo de toda la pieza. Cuando hablo de estos materiales y su relación con el jazz me refiero a que han sido tomados desde una experiencia auditiva para luego ser puestos en el terreno de lo escrito.

Puedo agregar también que el análisis de algunos solos de músicos importantes como Charlie Parker (1920- 1955) o Wes Montgomery (1925- 1968) por nombrar algunos relevantes, me han entregado ciertas herramientas para ir desarrollando un lenguaje propio el cual intento plasmar en esta pieza.

Esta búsqueda de lenguaje para mi ha sido siempre en el momento de componer y en el momento de tocar.

Quise también plasmar en esta obra el concepto de improvisación ya que creo que es un elemento primordial en música en general. Esto tiene importancia también en la música clásica, podemos encontrarlo en Mozart o Beethoven, etc., en el contexto de las cadencias, a pesar de que en la mayoría de los casos los compositores las escriben, estas nos sugieren de alguna manera el concepto de improvisación. Es por eso que incluí una breve cadencia escrita de barítono al culminar una densa sección de escalas cromáticas, con la intención de reproducir un pequeño momento improvisativo, más bien un momento cadencial, considerando similar idea la del “solo” o introducción de tenor al comienzo de la pieza, en donde prevalece la idea de improvisación como manera de iniciar este dúo.

No solo de elementos del jazz se compone esta pieza si no también de elementos que provienen de la música clásico-contemporánea. La utilización de procesos tales como; precipitaciones rítmicas, modulaciones rítmicas, trocado de ideas, polarización de materiales, métrica implícita, son algunos de los mas importantes. Estos recursos articulan y dan dirección a la pieza en su totalidad.

Todos estos procesos han sido soluciones que fui encontrando a partir de lo que los materiales me iban entregando.

Una de las características especiales que describen la pieza y también una de mis necesidades compositivas fue la re-utilización de elementos, es decir, el otorgar diferentes funciones a un mismo material, generando nuevos comportamientos. Esto es parte de un lenguaje compositivo que he ido adquiriendo y el cual me es bastante recurrente, no solo al componer si no en la búsqueda de un lenguaje como guitarrista también, ya que son procedimientos aplicables de igual manera en la improvisación. Esto fue lo que determinó definir diferentes secciones, es decir, lograr dar amplitud a la pieza a partir de elementos concretos.

Otro rasgo importante que caracteriza mi pieza es el hecho de abandonar ciertos materiales para ser re-expuestos en diferentes secciones, es decir, materiales que se presentan en un comienzo de la pieza re-aparecen al final de la pieza, dando equilibrio al discurso. Para mi es fundamental el equilibrio en cuanto a la distribución de elementos, es por eso que intenté que cada material estuviese presente en forma directa o indirecta a lo largo de toda la pieza, es decir, el material se expone completamente o solo parte de dicho material.

Puedo concluir entonces a rasgos generales que esta pieza es una combinación de elementos que provienen del jazz y de la música escrita. Esto representa en forma directa la situación musical en que me encuentro en la actualidad.

No esta de más señalar que a partir de esta composición he descubierto nuevas herramientas y aproximaciones sobretodo desde el discurso musical mismo y desde lo que la pieza me iba proponiendo. Creo que un discurso musical construido de materiales determinados permite dar amplitud a ellos, en este caso en un diálogo, para así ir encontrando poco a poco un lenguaje propio y la libertad necesaria. Por lo menos así he ido trazando yo este camino.

Descripción general de la obra

Esta pieza para dúo de saxofones, Tenor y Barítono, se compone de un sólo movimiento el que se divide en diferentes secciones. Estas secciones se definen de acuerdo al comportamiento de los materiales utilizados. Este comportamiento consiste principalmente en su reutilización para ejercer diferentes funciones y crear nuevos materiales. En cuanto a los materiales podemos definirlos desde el terreno de las alturas y la gestualidad. Las alturas en esta pieza se determinan principalmente por ámbitos abiertos y cerrados. Algunos de los materiales principales son: células motivicas, nota larga, loops, escalas cromáticas, multifónicos, staccatos, acciacaturas y nota repetida.

Descripción específica de la obra (Ejemplos en Sonido Real)

Sección Introdutoria

La pieza comienza con una sección introductoria de saxo tenor que consiste en la interacción de una nota larga versus un motivo de quintillos. Un tercer elemento es un loop cromático. El silencio también es un material importante y va a estar presente a lo largo de toda la pieza (Ver Pág. 1).

Motivo de quintillos: Es una célula motívica que se compone de una segunda menor, una tercera (menor o mayor), una cuarta (justa o aumentada). Este motivo se amplía y reduce en cuanto a sus interválos, siguiendo siempre ese orden de aparición (Pág. 1):

The image shows a musical score for Tenor Saxophone and Baritone Saxophone. The Tenor Saxophone part starts with a circled '1' and a long note. The Baritone Saxophone part plays a rhythmic quintile motif. Red boxes highlight the quintile motifs in both parts. Dynamics include *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *ppp*.

Este motivo también se presenta en forma invertida, es decir, los intervallos que eran ascendentes van a ser descendentes y vice-versa (Pág. 1):

The image shows a musical score for Saxophone. It features an inverted quintile motif. Red boxes highlight the inverted motifs. Dynamics include *p*, *f*, *mp*, and *mf*.

Nota larga: Es un material contrastante en relación a los otros materiales, ya que abarca ámbitos extremos. Se presenta en valores de redonda, blanca con punto, redonda ligada, etc. En relación a las alturas, la nota larga jamás será repetida. (Pág. 1):

The image displays a musical score for three saxophone parts: Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, and two Saxophones (Sax.). The Tenor Saxophone part features three long, sustained notes highlighted in red boxes, with dynamic markings of *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *ppp*. The Baritone Saxophone part has two long notes highlighted in red boxes, with dynamics of *f*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *f*, *mp*, and *mf mp*. The two Saxophone parts also contain long notes highlighted in red boxes, with dynamics of *p*, *f*, *mp*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The score includes various articulation marks, such as the number '5' under slurs, and dynamic markings throughout.

Loop cromático: Nace a partir del último salto del motivo de quintillos. Consiste en un ámbito de 4 y 5 notas cromáticas que se repiten sucesivamente lo que produce un estancamiento.

Es un elemento de contraste y tiene por función cesurar esta sección con la siguiente (Pág. 1):

Segunda sección

En cuanto a las alturas en esta sección se definen principalmente por ámbitos abiertos y cerrados entre voces intentando no producir intervallos de octavas paralelas entre ellas. Los intervallos más comunes entre voces son; séptimas (mayores, menores) y novenas (mayores y menores) así como también para cada voz por separado.

Esta sección comienza a dúo en forma de trocado de ideas, es decir, lo que se presenta en una voz se reproduce en la otra en forma variada.

Se comienzan exponiendo materiales ya conocidos como la célula motívica pero ahora en valores de fusa y en stacatto (Pág. 2):

a)

b)

Musical score for section b). The score is in bass clef and consists of two staves. The first staff has a red box around the first two measures, which contain a complex rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *mf* and *f*. The second staff has a red box around the first two measures, which contain a complex rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *pp* and *mf*. There are also dynamic markings *pp* and *mf* in the second staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Otro material ya conocido es la nota larga, esta vez aparece acompañada de un salto de tercera menor (Pág. 2):

Musical score for section a). The score is in bass clef and consists of two staves. The first staff has a red box around the first two measures, which contain a long note with a slur and a triplet of eighth notes. The dynamic markings are *ppp*, *mp*, *f*, *p*, and *mf*. The second staff has a red box around the first two measures, which contain a complex rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *f*, *mf*, and *p*. There are also dynamic markings *mf* and *pp* in the second staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

El loop también está presente en esta nueva sección, ahora como un material independiente. Este se presenta en forma ascendente y descendente (Pág. 2):

a)

Musical score for section a). The score is in bass clef and consists of two staves. The first staff has a red box around the first two measures, which contain a long note with a slur and a triplet of eighth notes. The dynamic markings are *ppp*, *mp*, *f*, *p*, and *mf*. The second staff has a red box around the first two measures, which contain a complex rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *f*, *mf*, and *p*. There are also dynamic markings *mf* and *pp* in the second staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

6

11

Continuando con el trocado de ideas, ahora comienza a tener mayor preponderancia la nota larga. Desde este punto existe mayor sincronía entre voces (Pág. 2 y 3):

a)

17

18

b)

23

24

Esta nota larga va acompañada de una acciacatura, esta acciacatura toma prestado el cromatismo del loop, algunas en forma quebrada, es decir, varían en su diseño interválico (Pág. 2 y 3):

a)

Musical score for section a). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a long note in the bass staff and a complex, chromatic accompaniment in the treble staff. Dynamic markings include *mf*, *f*, *pp*, and *mf*. A red box highlights a specific passage in the treble staff.

b)

Musical score for section b). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a long note in the bass staff and a complex, chromatic accompaniment in the treble staff. Dynamic markings include *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *f*. Three red boxes highlight specific passages in both staves.

A este diálogo de acciacatura mas nota larga se suma un nuevo elemento; una nota breve portando un staccato (Pág. 3):

Musical score for section c). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a long note in the bass staff and a complex, chromatic accompaniment in the treble staff. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *p*, *f*, *mp*, *f*, *mf*, *pp*, *mp*, and *ff*. Two red boxes highlight specific passages in both staves.

Esta nota en stacatto va adquiriendo mayor independencia dejando atrás la nota larga. Se presenta con un movimiento similar en ambas voces; primero ascendente y luego descendente (Pág. 3):

a)

Musical score for exercise a). The score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part starts with a dynamic of *p*, then *f*, and later *mf*. The bass part starts with *mp* and *mf*. A red box highlights a section in the piano staff with dynamics *p*, *mf*, and *ff*. A blue box highlights a section in the bass staff with dynamics *pp*, *mp*, and *f*. There are also circled numbers 43 and 44 at the beginning of the staves.

b)

Musical score for exercise b). The score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part starts with a dynamic of *mf*, then *p*, and *pp*. The bass part starts with *f*, then *mp*, and *pp*. A red box highlights a section in the piano staff with dynamics *mf*, *p*, and *pp*. A blue box highlights a section in the bass staff with dynamics *f*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also circled numbers 43 and 44 at the beginning of the staves.

Esta nota en stacatto va a ser acompañada por acciacaturas que también logran independizarse. Se define un ámbito fijo para las acciacaturas, en donde van variando en cuanto a su cantidad de notas (Pág. 3):

The image shows a musical score for two systems, each with a treble and bass staff. The score is annotated with red and blue boxes and dynamic markings. The first system has a treble staff with a red box around a melodic phrase starting with a *pp* marking, and a bass staff with a red box around a similar phrase starting with *mp*. The second system has a treble staff with a red box around a melodic phrase starting with *mf*, and a bass staff with a red box around a similar phrase starting with *f*. Blue boxes highlight specific notes or chords in both staves of both systems, including a *f* marking in the treble staff of the first system and a *pp* marking in the bass staff of the second system. The score concludes with a *pp* marking in the final measure of the second system.

Hasta aquí se define una segunda sección que culmina con la irrupción de un nuevo material el cual será descrito a continuación.

Tercera sección

La relación interválica entre saxo tenor y barítono en esta sección se define principalmente por la diferenciación de registro. Podemos encontrar intervalos como séptimas, novenas, evitando las octavas entre voces. Cabe señalar que en algunos casos como la superposición de escalas posee mayor relevancia la superposición en sí por sobre la relación interválica producida entre voces.

Esta sección posee varias fases internas de evolución.

Comienza al instalarse súbitamente un material de fusas cromático (Pág. 4):

52

pp mf

mf

f mp

pp f p

pp mf

f

pp f

Este material de acciaturas y staccatos siguen estando presentes (Pág. 4):

a)

52

pp mf

mf

f mp

pp f p

pp mf

f

pp f

b)

59

f

p mf

mf p mp

f

p mf

ff

Luego las acciacaturas y staccatos son eliminados para quedar solamente las escalas cromáticas. Desde este punto comienza a fijarse un ámbito en donde permanecerán todas estas escalas cromáticas. (Pág. 4):

65

A partir de este material de escalas que se independiza va a anunciarse un loop , este elemento reaparecerá más adelante en forma más prolongada (Pág. 5):

71

Desde este gesto comienza a generarse una escala de casi 2 octavas (ascendente de mi a mib y descendente hasta reb) repartidas entre los dos instrumentos por las dos voces y constituyendo una escala en forma de onda, (Pág. 5):

75

pp p p mp mp mf

Luego se va a presentar una escala en forma de onda aun más amplia de 3 octavas aproximadamente (Pág. 5):

78

pp p mp mf

80

f mf f mp f mp mf

Desde este punto comienza un loop que consiste en la repetición continua de la segunda mitad de esta onda. Las notas de partida y llegada también varían (Pág. 6):

80

82

En forma gradual este loop va volviéndose cada vez mas estrecho rítmicamente, eliminando una de sus mitades.

a)

84

26

27

f

mf

ff

mp

mp

28

29

f

mf

ff

mp

ff

pp

mp

ff

Es así como las voces van a separarse en 2 planos, una voz en nota larga y staccatos, y la otra voz manteniendo el material de escalas cromáticas. En cuanto a las alturas entre voces, el barítono mantiene el mismo ámbito, el tenor en cambio posee mayor libertad melódica (Pág. 8):

30

31

f

mf

ff

mp

ff

pp

mp

ff

A musical score for two voices, Tenor and Baritone. The Tenor part (top staff) features long notes with dynamic markings *f pp* and *ff pp*. The Baritone part (bottom staff) features a dense, rhythmic accompaniment with dynamic markings *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. A red box highlights the Tenor staff, and a blue box highlights the Baritone staff.

Gradualmente se van interponiendo nuevos materiales en el barítono; slaps en ámbitos contrastantes, mientras que en el tenor solo queda nota larga sin stacatto, equilibrando así la densidad entre voces (Pág. 8):

A musical score for two voices, Tenor and Baritone. The Tenor part (top staff) features long notes with dynamic markings *f pp*, *f p*, and *mf pp*. The Baritone part (bottom staff) features a dense, rhythmic accompaniment with dynamic markings *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *ff*, *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Red boxes highlight specific slaps in the Baritone part, labeled "slap.".

Luego en el barítono quedan acciacaturas y nota repetida dejando atrás todo rastro de escala cromática reduciendo así la densidad de elementos (Pág. 9):

A musical score for two voices, Tenor and Baritone. The Tenor part (top staff) features long notes with dynamic markings *mf*, *f mp*, *ff mf*, and *ff*. The Baritone part (bottom staff) features a dense, rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*, *ff*, *mp*, *mf*, *ff*, *mp*, and *f*. Red boxes highlight specific slaps and ornaments in the Baritone part, labeled "slap." and "ord.".

El tenor se mantiene en nota larga y va a terminar en un salto de octava (Pág. 8):

A musical score for two voices, Tenor and Baritone. The Tenor part (top staff) features long notes with dynamic markings *mf*, *f mp*, *ff mf*, and *ff*. The Baritone part (bottom staff) features a dense, rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*, *ff*, *mp*, *mf*, *ff*, *mp*, and *f*. Red boxes highlight specific slaps and ornaments in the Baritone part, labeled "slap." and "ord.".

A musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff (treble clef) and the bass part is in the lower staff (bass clef). The piano part begins with a blue box highlighting the first two measures, which contain a half note G4 and a quarter note A4, both marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The word "ord." is written below the piano staff in the first measure. The bass part starts with a fortissimo (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note pattern. It then transitions to a pianissimo (*pp*) section with a long note, followed by a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note pattern, and a fortissimo (*ff*) section with a sixteenth-note pattern. The piano part has a long note in the third measure, followed by rests in the fourth and fifth measures, and then a half note G4 in the sixth measure. The bass part has a long note in the sixth measure, followed by a mezzo-piano (*mp*) section with a sixteenth-note pattern, and a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note pattern. The piano part has a long note in the seventh measure, followed by rests in the eighth and ninth measures, and then a half note G4 in the tenth measure. The bass part has a long note in the tenth measure, followed by a piano (*p*) section with a long note, and a fortissimo (*f*) section with a long note. The piano part has a long note in the eleventh measure, followed by rests in the twelfth and thirteenth measures, and then a half note G4 in the fourteenth measure. The bass part has a long note in the fourteenth measure, followed by a mezzo-piano (*mp*) section with a sixteenth-note pattern, and a mezzo-forte (*mf*) section with a sixteenth-note pattern.

Con estos materiales finaliza esta tercera sección para dar paso a una cuarta sección de una cadencia escrita para saxo barítono.

Cuarta Sección

Esta sección comienza con una cadencia escrita de saxo barítono el cual consiste en la alternancia de 2 materiales; la nota larga con multifónicos versus nota repetida en stacatto. En relación a las alturas podemos ver que la nota repetida juega un papel contrastante en relación a los multifónicos, abarcando ámbitos variados. Puedo añadir en relación a los multifónicos que fueron definidos de acuerdo a las capacidades de cada intérprete y su instrumento en los ensayos (Pág. 9):

The image displays two systems of musical notation for a saxophone cadence. The first system (measures 1-8) features a treble clef staff with a 'ord.' marking and a 'ff' dynamic. The bass clef staff contains dynamics of 'f', 'mf', and a red box highlighting a passage with 'pp', 'mf', and 'ff' dynamics. The second system (measures 9-16) continues the piece with dynamics of 'p', 'f', 'mp', and 'mf' in the bass clef staff. A red horizontal line is drawn across both systems, and a red box highlights the first system's bass clef staff.

Esta cadencia de barítono se cierra anunciando por medio de un material de fusas la llegada del loop como elemento cesurador.

Al igual que en la introducción, este elemento va a producir un estancamiento. Se fija un ámbito para este material. (Pág. 9):

A musical score snippet showing two staves. The first staff has a dynamic marking of *pp* followed by *mf*. The second staff has three red boxes highlighting specific passages. The first box contains a passage starting with *p* and ending with *mf*. The second box contains a passage starting with *mp* and ending with *f*. The third box contains a passage starting with *mf* and ending with *f*. The passage ends with a dynamic marking of *mf*.

Este elemento de loop nos lleva al retorno del dúo que va a consistir en la alternancia de 2 bloques. Un bloque presenta ideas en planos separados, (multifónicos versus loop) y otro bloque en un mismo plano de ideas, (nota repetida en ambas voces) (Pág. 10 y 11):

A musical score snippet showing two staves. The first staff has a dynamic marking of *pp* followed by *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f* followed by *ppp*. The first block is highlighted with a red box and contains a passage with a dynamic marking of *f* and *ppp*. The second block is highlighted with a blue box and contains a passage with dynamic markings of *ff*, *mf*, *pp*, and *mp*. The passage ends with a dynamic marking of *p* followed by *f*.

(144)

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The score is divided into two sections by a vertical line. The left section is enclosed in a red box, and the right section is enclosed in a blue box. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The left section features a melody in the upper staff starting with a *pp* dynamic and ending with a *f* dynamic, and a bass line in the lower staff starting with a *f* dynamic and ending with a *pp* dynamic. The right section features a melody in the upper staff with dynamics *mp*, *f*, *pp*, and *mf*, and a bass line with dynamics *ff*, *p*, *f*, and *mf*. The bass line in the right section includes several chords with a '5' above them, indicating a fifth finger fingering.

Sección final

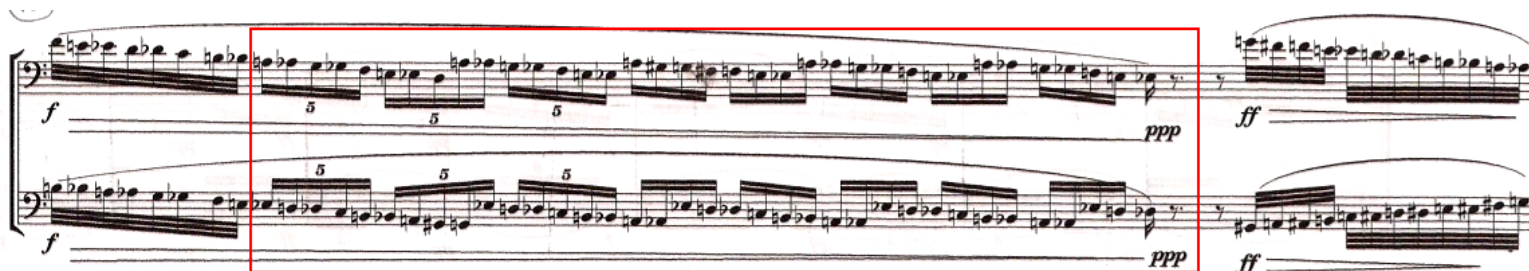
Podemos encontrar interválos de cuarta aumentada, séptimas, entre voces. Esta sección posee diferentes fases.

Comienza con la fusión del material de escalas de fusas y loop. En el loop ambas voces se encuentran desfasadas, es decir, la voz de tenor posee 9 notas que se repiten y la voz de barítono posee 8 notas, lo que produce que los puntos de partida y llegada no sean iguales (Pág. 11):



The image shows a musical score for two voices, Tenor (top staff) and Baritone (bottom staff). Both parts feature a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Tenor part has a red box highlighting a section with a '5' above it, and the Baritone part has a blue box highlighting a section with a '5' above it. Dynamics range from *ff* to *pp*.

Nuevamente se presenta la misma idea fusionada de fusas y loop en desfase. Ahora se produce un “rallentando escrito”. El loop se presenta en forma melódica-descendente. (Pág. 11):



The image shows a musical score for two voices, Tenor (top staff) and Baritone (bottom staff). Both parts feature a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Tenor part has a red box highlighting a section with a '5' above it, and the Baritone part has a red box highlighting a section with a '5' above it. Dynamics range from *f* to *ppp*.

Ahora la idea se presenta en movimiento contrario entre voces. Este “rallentando escrito” nuevamente se presenta en forma aún más gradual pasando de quintillos a corcheas (Pág. 12):

152

pp f

pp f

A partir de este “rallentando escrito” van a comenzar a producirse modulaciones rítmicas, es decir, la alternancia súbita de grupos de diferentes valores rítmicos. Estas modulaciones rítmicas se alternan entre: quintillos y corcheas; seisillos y tresillos; cuartinas y tresillos de blanca. Esta idea es reesforzada fijando un ámbito melódico para los grupos rápidos y otro para los grupos lentos (Pág. 12):

157

p f p ff

f p ff

161

mp mf pp f ff pp p

mp mf pp f pp ff pp p

Desde este momento las alternancias comienzan a precipitarse rítmicamente, es decir, apareciendo a menos distancia unas de otras. Ya no existe desfase melódico entre las voces, ahora hay sincronía melódica (Pág. 12):

161

The image shows a musical score for two voices, likely a piano and a vocal line, in a 12-measure passage. The score is divided into six pairs of measures, each pair highlighted with a different color: red, blue, yellow, red, blue, and yellow. The dynamic markings are: *mp*, *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *ff*, *pp*, *pp*, *p*. Rhythmic groupings are indicated by brackets and numbers: 3, 3, 5, 6, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

Al terminar las modulaciones rítmicas y como última fase va a producirse un “accelerando escrito”, es decir, la velocidad va aumentando gradualmente al pasar de agrupaciones rítmicas de valores más largos a agrupaciones de valores más cortos.

Junto con el "accelerando" el ámbito melódico va ampliándose gradualmente. (Pág. 13):

The image displays a musical score for piano, divided into four systems of music. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system (measures 167-170) is marked with *mp* and *mf* dynamics and features triplet rhythms. The second system (measures 170-172) is marked with *f* dynamics and features quintuplet rhythms. The third system (measures 172-174) is marked with *ff* dynamics and features sextuplet rhythms. The fourth system (measures 174-176) shows a transition to a long note and parallel sinusoidal scales. Circles highlight specific notes in measures 167, 170, 172, and 174.

Este "accelerando escrito" va a terminar por separarse en 2 planos, un plano consiste en una nota larga y otro en escalas sinusoidales paralelas.

Así se produce la idea de “*Tutti*” versus “*Solo*” como idea final. De esta manera culmina la pieza (Pág. 14):

176

176

177

178

179

180

f

f

mp

180

180

181

182

183

184

mf

f

mp

f

ff

f

ff

Otros Aspectos

El Silencio

A partir del silencio va a generarse un discurso o lectura paralelos que van dando forma y dirección a la pieza en cuanto a su densidad.

Podemos definir entonces secciones de menor densidad (más silencio) y mayor densidad (menos silencio o anulación de este).

Desde un comienzo la pieza va siendo articulada por el silencio interactuando como un material más. Este es un elemento importante desde la primera sección introductoria (silencios de blanca con punto, de redonda, de 2 redondas):

The image displays a musical score for Tenor Saxophone and Baritone Saxophone. The Tenor Saxophone part is written in bass clef, and the Baritone Saxophone part is in treble clef. The score is divided into two sections. The first section starts with a circled '1' and features dynamics of *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *ppp*. The second section features dynamics of *f*, *mf*, *fmp*, *f*, *mf*, *fmp*, and *mf mp*. Red boxes highlight specific silences in both parts, which are described in the text as being of similar duration to the notes (half note with a dot, whole note, or two whole notes).

En la segunda sección el silencio también está presente dando forma al trocado de ideas en donde los silencios son de valores similares a la nota larga como por ejemplo blancas con punto, redondas, produciéndose un equilibrio de duración entre sonido y silencio:

②

ppp mp f p mf

f mf p

③

mf p mf pp

p mf f

Así gradualmente van quedando menos espacios de silencios para ir cobrando más protagonismo materiales como las escalas, staccatos, etc. Esto puede apreciarse en la tercera sección:

④

pp mf p mf f

pp mf p mp mf f

(75)

pp p mp mf

Así gradualmente el silencio va desapareciendo hasta agotarse por completo dando paso a una continuidad de escalas sin pausas:

(78)

pp mf mf

(80)

f mf f mp f mp mf

El silencio recién va a retornar en la cadencia de Barítono. Este va cumplir un rol similar que en la sección introductoria donde el silencio interpola los materiales sonoros, dando así una inestabilidad equilibrada:

ord. *ff*
f *mf* *pp* *mf* *ff* *p* *f* *mp* *mf*

(124) *ff* *pp* *mf* *f* *p* *pp* *mf* *mp* *f*

Pero nuevamente va a producirse el paso súbito del silencio a su anulación completa en la última sección de la pieza:

(152) *pp* *f* *pp* *f*

Dinámicas

Las dinámicas son parte importante de la expresividad de la pieza.
Los rangos dinámicos van desde pianisísimo a fortísimo.

Las dinámicas están puestas al servicio de la estructura y tienen directa relación con el comportamiento de los materiales, estas van a cumplir la función de realzar, contrastar y unificar.

Esto puede verse por ejemplo en la segunda sección donde encontramos claramente el plano de las dinámicas en función del trocado de voces, realzando la variedad de materiales y el contraste de ámbitos, validando aún más la diversidad de elementos en juego:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is marked with a circled '2' and the second with a circled '6'. The notation includes various dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*, which are circled in red. It also features articulation marks like slurs, accents, and trills (marked with '3'), and complex rhythmic patterns including sixteenth-note runs and triplets. The dynamics are used to create contrast and highlight specific musical elements across the different voices.

Una situación contraria es la que se produce en la tercera sección en donde comienza a preponderar un material de escalas cromáticas (completada por ambas voces) que va ganando terreno y en donde las dinámicas van a ser iguales para las dos voces.

Esto unifica más aún este material de escalas reforzando la idea de un plano consolidado de voces:

Musical score for measures 75-80. The score is written for two voices (Soprano and Bass) in bass clef. It features chromatic scales in both voices. Dynamic markings are circled in red: *pp*, *p*, *p*, *p*, *p*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mf*.

Musical score for measures 80-85. The score is written for two voices (Soprano and Bass) in bass clef. It features chromatic scales in both voices. Dynamic markings are circled in red: *f*, *mf*, *f*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *mf*, *f*, *mp*, *f*, *mf*.

Esto se ve en forma similar en toda la última sección donde encontramos escalas paralelas presentadas con iguales rangos dinámicos en ambas voces, reforzando aún más la idea de un plano completado por dos voces:

b)

157

The image shows a musical score for two staves, likely bass clefs, with a circled page number '157' in the top left. The score consists of two systems. The first system has two staves. The top staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers 5, 6, and 3. The bottom staff contains a bass line with slurs and fingering numbers 5 and 6. Dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *ff* are circled in red on both staves. The second system consists of a single long staff with a circled *ff* at the beginning and a circled *pp* at the end.

Continuidad versus discontinuidad

Como podemos apreciar, esta pieza se compone a grandes rasgos de elementos continuos y discontinuos en cuanto a sus partes pequeñas y grandes, es decir, en cuanto a sus materiales y secciones, por lo tanto es una característica principal de la obra.

Podemos encontrar elementos de continuidad y discontinuidad desde una primera sección. El material de Loop es un elemento de mayor regularidad en comparación a los demás elementos como nota larga y motivo de quintillos, estos últimos se presentan con mayor irregularidad debido a sus matices (Pág. 1).

Esto puede verse de igual manera en la segunda sección en donde el Loop y la nota larga poseen una mayor regularidad, por lo tanto mayor continuidad en comparación a los demás materiales (Pág. 2).

Pero esta característica se hace aun más visible en el paso de la segunda a la tercera sección en donde va a producirse mayor continuidad de elementos en esta última (Págs. 1, 2, 3, 4).

Podríamos concluir entonces que una sección es preparatoria para la siguiente, es decir, existe un paso de lo irregular a lo regular, más bien, de lo discontinuo a lo continuo de una sección a otra.

La discontinuidad vuelve en la cuarta sección de cadencia de barítono en donde nuevamente encontramos la presencia de lo irregular en cuanto a sus materiales y contrastes. Pero va a reaparecer un elemento que anunciará una nueva situación de continuidad. Este es el material de escalas de fusas, que nos llevará a la alternancia de 2 bloques conformados por elementos continuos y discontinuos como son el Loop cromático versus un bloque de nota repetida (Pág. 10). Esta alternancia de bloques nos muestra claramente otra superposición de elementos regulares e irregulares.

Podemos nuevamente constatar el paso de lo discontinuo a lo continuo entre la tercera y la última sección de escalas de fusas que no tendrán descanso hasta el final de la pieza (Págs. 11, 12, 13 y 14). Esto resume y describe un rasgo importante de esta pieza dando otra visión o lectura de esta.

Compases

No existe una cifra regular en esta pieza, mas bien diferentes agrupaciones de compases las cuales no tienen relación alguna con una acentuación en particular, tampoco tienen relación directa con los elementos de la música, mas bien están para organizar la partitura y sus proporciones.

En cuanto al criterio de agrupación de compases intenté utilizar grupos de 1, 2, 3, 4 y 6, evitando los de 5, 7, priorizando números que fueran de mayor uso "cotidiano" lo cual pudiese facilitar la comprensión por parte de los intérpretes.

Escritura a mano versus escritura a computador

Podemos apreciar que la partitura es una combinación de escritura al computador y escritura a mano. Quisiera agregar en relación a esto que me ví en la obligación de escribir de ambos modos puesto que el programa que utilicé para la escritura a computador es bastante limitado lo cual me impidió resolver todo como hubiese querido. Algunos elementos como las barras de compás y las acciacaturas no pudieron ser resueltos a computador ya que están configuradas en el programa para ser utilizados en un contexto tonal y por lo tanto en cifras regulares. El mismo problema ocurrió con algunos silencios y dinámicas los cuales tuve que agregar a mano producto de la misma limitante.

Conclusión

Puedo concluir entonces que con esta pieza he querido reproducir una breve historia contada en diferentes partes, sacando provecho a un mínimo de elementos para lograr una diversidad desde ellos. Esto tiene relación con el rompimiento de la linealidad y horizontalidad, ya que al mantener un discurso compuesto de secciones contrastantes podemos apreciar y descansar en cada una de ellas. Es decir, cada sección posee vida propia, lo que hace no depender a una de la otra.

En lo personal, siento un fuerte vínculo en particular por las sonoridades oscuras, ya sea en un contexto tonal o atonal, así como también en el terreno del jazz y la improvisación.

Me es difícil explicar a través de alguna imagen o razón extra musical lo que se quiere lograr a través del color. Pero lo que está claro es que existe en esta pieza una búsqueda y un uso de color determinados sobretodo a través del ámbito en donde se mueven las voces.

En cuanto al resultado sonoro de la pieza me parece haber logrado a través de registros medios y graves la búsqueda de un color cercano a lo oscuro. Esto es reforzado más aún por el timbre que poseen estos instrumentos.

Puedo señalar también que a través de una gestualidad y materiales determinados quise lograr una textura particular basada en elementos de contraste y uniformidad. Es por eso que intento mantener una conexión estrecha entre materiales dando diferentes funciones y produciendo nuevas gestualidades a partir de ellos, lo que da como resultado un tejido unificado entre secciones.

Esta textura combinada con el color utilizado da a esta pieza un sello especial y describen en gran medida su sonoridad.

A partir de esta búsqueda sonora y a partir de este proceso compositivo han surgido nuevos caminos en cuanto a mi experiencia musical. Al dar vida a un discurso es

inevitable descubrir nuevos rumbos y nuevas soluciones. Con esto me refiero al compromiso que asumimos al momento de embarcarnos en un tipo de material o en una armonía determinada, etc., intentando ser fiel a esa idea inicial estamos obligados a enfrentar nuevas problemáticas las cuales necesitan ser resueltas y en ese momento es cuando va a cobrar vida propia ese proceso. En este sentido creo fundamental el trabajo metódico en torno a pequeñas ideas y lograr hacerse conciente de ellas y así también lograr dar amplitud a ese pequeño mundo. Esto tiene directa relación con lo auditivo en el sentido de saber escuchar a cabalidad lo que estamos escribiendo (lo pequeño y lo grande), “la música debe verse y escucharse” decía Stravinsky.

Si no se logra esta combinación a mi juicio no esta terminada la obra. En este sentido creo que he logrado dar dirección a la pieza en base a lo que podía escuchar y en base a lo que podía ver a partir de los materiales y sus posibilidades. Así entonces se va generando una nueva “escucha interna” y por lo tanto desarrollándose más aún lo auditivo. En relación a estos aspectos siento que he logrado cerrar satisfactoriamente este compromiso.

Por otro lado pienso que es fundamental en la composición el definir, aunque sean pequeñas ideas. Eso es tarea difícil, sobretodo en un universo tan amplio y abierto como el lenguaje de la música contemporánea. Una cosa es escribir, otra cosa es lograr “algo” con eso, así como los barrocos lograban construir temas y episodios, nosotros tenemos la misma responsabilidad, por lo menos yo siento un gran compromiso en este sentido al momento de componer. Es por esto que me encuentro satisfecho por haber logrado dar sentido a una idea que en un comienzo era muy simple y que de a poco fue logrando definición y transformándose en mecanismos más amplios como la gestualidad de ondas sinusoidales, en donde podemos entrever algunas “cascadas” cromáticas por ejemplo, o las modulaciones rítmicas en donde estas “cascadas” son de diferentes velocidades, o el “rallentado y acellerando” en forma amplia, etc. Nada de eso hubiese podido imaginar sin haber asumido y enfrentado dichos materiales iniciales. Fue una cuestión de decisión.

Con respecto a lo formal de esta pieza creo que todas las partes o secciones tienen igual importancia, ninguna es mas relevante que la otra, con esto quiero decir que lo que expresa esta pieza se encuentra en cada una de sus partes, no podría comprometerme con ciertas imágenes, o razones externas a la música, como lo dije al iniciar esta

conclusión, mas bien la obra se expresa por medio de lo que sus materiales constituyen y definen. Es por esto que opté por una descripción específica y el desglose de cada una de sus partes como forma más directa de dar a entender esta pieza, permitiendo así entregar una visión lo mas transparente posible para quien lea esta tesis.

Quisiera agregar también que esta obra representa un cierre importante en mi carrera ya que en cierta manera refleja un lenguaje y un punto de vista que he ido adquiriendo, lo que he podido descifrar no solo al escribir la música si no también al redactar esta tesis e ir descubriendo que somos parte de una nueva generación de compositores y que tenemos una gran responsabilidad con la música y de establecer nuevos conceptos y hacer saber que sentimos y vemos la música desde nuevos ángulos.

Bibliografía

DANIEL KIENTZY .1980. Les sons multiples aux saxophones.

KENT KENNAN & DONALD GRANTHAM. 1952. The technique of orchestration.