



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

“Aleaxión”

Tesina para optar al Postítulo en Composición Musical

Alumno:

Miguel Pizarro Leal

Profesor guía:

Eduardo Cáceres Romero

Santiago, Chile

2013

TABLA DE CONTENIDOS

1. Resumen.....	Pág. 3
1.1 Introducción.....	Pág. 4
1.2 Objetivos.....	Pág.6
1.3 Descripción del tema.....	Pág. 8
1.4 Propuesta de composición propia.....	Pág. 9
2. Desarrollo.....	Pág. 10
2.1 Elementos existentes en la composición: el Jazz.....	Pág. 10
2.2 Experiencia en el taller de “Jazz e improvisación”.....	Pág. 10
2.3 Trabajo con escalas.....	Pág. 12
2.4 Trabajo con improvisación.....	Pág. 13
2.5 El Jazz: algunos datos históricos.....	Pág. 14
2.6 Algunos antecedentes: el “ragtime”.....	Pág. 16
2.7 El swing.....	Pág. 17
2.8 El blues.....	Pág. 18
2.9 Blues y góspel.....	Pág. 19
2.10 El Impresionismo.....	Pág. 21
2.11 El Impresionismo musical.....	Pág. 21
2.12 Algunos músicos del periodo impresionista.....	Pág. 23
2.13 Influencia del jazz en la música docta.....	Pág. 27
3. “Aleaxión”.....	Pág. 29
3. 1. Consideraciones previas.....	Pág. 30
4. Partitura “Aleaxión”.....	Pág. 31
5. Análisis obra “Aleaxión”.....	Pág. 78
6. Conclusiones.....	Pág. 107
7. Bibliografía.....	Pag.110

1. RESUMEN

La presente tesina consta de una composición propia basada en los lenguajes utilizados por los compositores del periodo impresionista de la música docta en conjunción con los recursos propios de la música popular jazz.

Dicha composición ha sido avalada por una serie de investigaciones bibliográficas y entrevistas, presentes en la primera parte y que sustentan la tesis de que estos dos estilos estudiados ya han sido mezclados por diversos compositores a lo largo de la historia y que además da cuenta con ejemplos concretos de que entre ambas existen diversos puntos en común.

Luego prosigue la composición original que posteriormente ha sido analizada en una sección final a la luz de los datos entregados en la primera parte. Finalizando, como conclusiones generales de la investigación puede afirmarse que efectivamente existió históricamente un cruce de elementos entre ambas músicas, esto gracias a los elementos en común que existen entre ellas y los periodos históricos en que coexistieron muchos de sus exponentes.

1.1 Introducción

La siguiente investigación posee una naturaleza propositiva-descriptiva, puesto que consta de una composición original fundamentada en datos estéticos e históricos que sustentan e inspiran la realización de la misma. Asimismo, se vale de un segmento analítico que busca desmenuzar las diferentes características musicales presentes en la obra original, relacionándolos con los datos entregados en la sección descriptiva.

Concretamente, presenta una obra musical basada en la incorporación de los lenguajes de la música popular Jazz norteamericana en conjunción con las sonoridades planteadas por los compositores llamados impresionistas de la música docta europea, estilos que no en pocas ocasiones se han cruzado y que han generado una interesante mezcla que ha tenido gran repercusión a lo largo de la historia de la música.

Mi principal motivación al momento de realizar esta investigación fue sustentar mi composición bajo ciertos parámetros estéticos que fundamentaran mi sospecha de que durante los primeros años del siglo XX muchos compositores doctos del estilo denominado Impresionista conocieron e integraron elementos propios de la música popular Jazz, generando una sonoridad que posteriormente y hasta el día de hoy es imitada por músicos populares generando entonces un cruce musical que ha traspasado fronteras a nivel generacional y estilístico.

Como objetivo entonces, esta investigación persigue presentar una composición original para orquesta de cámara en la que se integran diversos elementos propios de los dos estilos abordados (Impresionismo docto y popular Jazz); integración avalada por una serie de investigaciones que den cuenta de este fenómeno con ejemplos musicales y estéticos concretos.

Metodológicamente, aborda de manera descriptiva los dos objetos de estudio para luego presentar la composición propia y finalizar con una sección analítica en la que se hace hincapié en los diferentes elementos utilizados en el proceso compositivo, relacionándolos con aquellos propios de los estilos en cuestión. Dicho análisis se realiza integrando los aspectos formales y armónico-melódicos como un medio para obtener información íntegra sobre la naturaleza de la creación musical.

1.2 Objetivos

Mi interés musical radica en la sonoridad planteada por los compositores impresionistas que, integrando disonancias y colores, crearon un estilo que ya ha traspasado fronteras a nivel musical y generacional.

Además, mis horizontes musicales siempre han estado ligados a la práctica de la música popular, sin embargo, siempre tuve la inquietud que muchos músicos populares han integrado sonoridades similares a las logradas por los compositores del periodo impresionista y viceversa. Analizando y audicionando algunas piezas de ambos estilos (popular y docta) he llegado a la conclusión (o a la sospecha) que específicamente durante el periodo del movimiento impresionista de la música docta no pocos compositores conocieron y se acercaron a las tendencias musicales populares como el ragtime y otras de las cuales extraen elementos para utilizarlos en sus propias composiciones. Tal es el caso de músicos como Igor Stravinsky, Claude Debussy, Darius Milhaud entre otros.

A su vez, las armonías planteadas por músicos populares dentro de las diferentes ramas del jazz sugieren sonoridades y colores muy similares a los compositores impresionistas, lo que me ha dado pie para pensar que entre ambos estilos ha existido una especie de “feedback” que incluye el manejo y tratamiento de la armonía, el uso de escalas modales y también de modos alterados y el planteamiento de sonoridades tensivas generadas a través de la mezcla de estos elementos.

Ha sido necesario entonces adentrarme en ambos mundos para conocer de más cerca la naturaleza de cada uno de estos estilos, sus parámetros estéticos, el material a utilizar y, de este modo, encontrar puntos en común

que me orienten hacia la propia composición, integrando elementos de ambas músicas.

1.3 Descripción del tema

La presente investigación propone una composición original para orquesta de cámara basada en las sonoridades planteadas por los compositores doctos del período impresionista y los lenguajes utilizados por compositores populares del estilo del Jazz. Dicha composición se fundamenta en datos históricos y teóricos-composicionales que avalan esta interrelación de estilos.

Dicha interrelación ha sido considerada por mi como una consecuencia de la interacción histórica entre las dos músicas en cuestión, razón por la cual diversos compositores han realizado creaciones musicales en las que se han tomado como referencias elementos propios de los lenguajes impresionistas y del Jazz.

Asimismo, presenta una sección de análisis en la que el autor desmenuza su propia obra con el objeto de hacer hincapié en los diferentes elementos estéticos de ambos estilos que han sido integrados como objetos de inspiración compositiva.

1.4 Propuesta de composición propia

Pretendo tomar diferentes elementos de los tipos de músicas ya expuestos e insertarlos en una obra original que, manteniendo ciertas reminiscencias de éstas músicas (Impresionismo y Jazz), posea un resultado sonoro diferente y auténtico.

Desde el jazz: integrar los recursos armónicos, tensiones y colores existentes en el denominado “jazz moderno”

Desde el Impresionismo: utilizar las escalas, modos, armonías y colores propios de la música de este período con el objeto de ampliar el lenguaje utilizado por la música popular en sus diferentes vertientes.

Instrumentación: utilización de instrumentos orquestales aplicados a una composición de tipo popular.

-Piano

-Clarinete

-Quinteto de cuerdas

-Batería jazz

-Trombón

2. DESARROLLO

2.1 Elementos presentes en la composición: El Jazz

El primer paso para asimilar las dos músicas en cuestión ha sido el conocimiento e interiorización del lenguaje utilizado, es decir, la armonía de cada uno de los estilos. Para esto se han estudiado y consultado diversos métodos tales como el Tratado de Armonía editado por Berklee College of Music,, en el cual se da especial énfasis en los aspectos verticales de las estructuras musicales, dejando supeditado a éste el aspecto horizontal.

Sin embargo, la sospecha de que existe otro tipo de manejo y utilización armónica me ha obligado a investigar en diferentes exponentes de estos estilos con el fin de conocer de primera fuente la forma en la que se trabaja y el énfasis que cada uno de los músicos da a los elementos utilizados en sus propias creaciones musicales.

Es por esta razón que, con muchas interrogantes al respecto me he acercado al maestro Martin Joseph, músico de jazz de dilatada trayectoria para resolver la mayoría de mis dudas. Al respecto, el maestro me ha señalado que efectivamente existe una conexión entre las músicas en cuestión, sin embargo, los compositores del periodo impresionista nunca tuvieron un contacto directo con la música jazz tal como hoy la conocemos por el hecho de que en dicha época este género aun no se desarrollaba como tal, sino más bien conocieron (y practicaron en algunos casos) el estilo conocido como ragtime, preponderantemente pianístico y cuyo desarrollo es entendido como uno de los antecedentes más próximos a lo que hoy conocemos como jazz.

Es de esta forma que diversos compositores doctos realizaron trabajos tomando como referencia esta música. Tal es el caso del “Rag time” y “Piano rag music” de I. Stravinsky, “La creación del mundo” de Darius Milhaud, “Nobody knows the trouble I see” de Berndt Alois Zimmermann, el “Movimiento Blues” de la Sonata para violín y el “Concierto para piano” de Maurice Ravel, entre otros. Estos datos avalan mis sospechas y me dan pie para reafirmar mis ideas en relación a mi propia composición. El maestro Joseph además me entrega datos históricos y referencias bibliográficas para iniciar la investigación desde el punto de vista del desarrollo cultural y social de la música jazz, aspecto crucial para la comprensión íntegra de cualquier música.

De la misma manera, el maestro Joseph me invita a asistir a su taller de jazz, lo que me acerca mucho hacia el conocimiento y la práctica de dicho estilo.

2.2 Experiencia en el taller de “Jazz e improvisación” del maestro Martin Joseph

La clase comienza con ejercicios de aprestamiento y relajación para luego dar paso a una improvisación instrumental (piano, teclado, saxo, trompeta, cello, guitarra eléctrica y voz) dirigida sólo con gestos. Esta secuencia sugiere pasajes muy colorísticos y genera una sonoridad muy similar a las propuestas en algunos pasajes de la música de Debussy. El maestro nunca sugiere un centro tonal específico ni alguna función armónica determinada, sino más bien se limita a dar entradas y matices de dinámica a cada uno de los intérpretes.

2.3 Trabajo con escalas

Luego comienza una breve explicación relacionada con las 4 especies de acordes (Maj, m7, dis 7 y aug 7) y los diferentes modos utilizados sobre estos acordes. Realiza ejercicios para audicionar las diferentes sonoridades creadas por distintas escalas sobre los mismos acordes. Da algunas sugerencias a los intérpretes sobre el uso de estos elementos y termina con una improvisación ya no libre, sino que orientada a los modos lidio y lidio aumentado sobre un mismo acorde.

Como ideas en limpio, puedo afirmar que entre los diferentes exponentes del Jazz no existe una metodología única de trabajo, es decir, existen diferentes estilos y compositores los cuales instalaron sus propios paradigmas y recursos compositivos, lo que ha repercutido en la creación de diferentes “escuelas” que hasta el día de hoy se mantienen vigentes. Una de las diferencias entre dichas “escuelas” es la preponderancia de diferentes elementos por sobre otros; por ejemplo, muchos músicos instalaron el aspecto armónico por sobre el melódico, supeditando éste a la funcionalidad del acorde

(lo que comúnmente se conoce como “relación acorde-escala”). Por el contrario, otros músicos de Jazz han preferido supeditar el aspecto armónico a las características propias de cierto modo o escala.

2.4 Trabajo con improvisación.

Otro elemento interesante de reflexionar es el concepto de “improvisación” trabajado por el maestro Joseph en su taller. Hasta antes de esta experiencia, mi idea de “improvisación” consistía en algo un tanto “incoherente” ya que, si bien es cierto el intérprete realiza pasajes solísticos con características improvisadas, siempre existe una dependencia a alguna tonalidad, escala o modo, por tanto, la idea esencial de “improvisación” a mi juicio no es tal. Sin embargo, durante las sesiones de improvisación con el maestro Joseph, realizamos diversos ejercicios en los que el director sólo se limitó a dar ciertos matices de dinámica, los que derivaron en sonoridades muy llamativas para mí y que consistían en verdaderas “improvisaciones” ya que ninguno de los intérpretes tuvo referencia alguna sobre un centro tonal o escala determinada e inclusive, muchos de ellos, se limitaron a realizar aportes colorísticos con sus respectivos instrumentos. El resultado sonoro de estos ejercicios fue bastante interesante y muy similar a las sonoridades impresionistas, lo que me ha dado pie para utilizar este recurso dentro de mi propia composición.

Con estos nuevos antecedentes y experiencias, me he adentrado hacia el conocimiento histórico de ambas músicas con el objetivo de confirmar mis sospechas sobre el cruce entre los lenguajes impresionistas y los del Jazz y así, dar un sustento fidedigno a mis concepciones musicales.

2.5 El Jazz: algunos datos históricos

Los orígenes del jazz se remontan a finales del siglo XIX, particularmente en las zonas del sur de Estados Unidos, gracias a la convivencia de las tradiciones religiosas y seculares de la población africana, el instrumental de las bandas norteamericanas y las armonías nacidas en la música del viejo continente. Su continuidad en el tiempo y constante evolución han convertido a esta música en un fenómeno universal que ha traspasado las fronteras territoriales, convirtiéndose así, a juicio del estudioso William W. Austin en una de los estilos más importantes a partir de los años sesenta¹.

Dicha población africana provenía principalmente de las zonas costeras del continente africano, tales como Costa de Marfil y poseían una tradición fuertemente arraigada que a pesar de los años no dejó de estar presente en el quehacer de los negros. Estas tradiciones se mantuvieron presentes también en sus cánticos rituales, en lo que la improvisación y las percusiones (tanto con rústicos instrumentos o con diferentes partes del cuerpo), poseían un lugar preponderante.

Durante la primera mitad del siglo XIX, las actividades musicales de los negros se basaron en bailes rituales y cánticos de canciones de trabajo (también conocidas como “worksongs”), que se realizaban en lugares un tanto apartados de la presencia de los amos blancos. En ciertos lugares especiales, los esclavos podían acompañar sus bailes con instrumentos como tambores, la sansa africana o piano de dedos, el violín, etc. hecho que fue penado por ley durante aquella época.

¹ TIRRO, Frank. Historia del Jazz Clásico. Editorial Ma Non Troppo, 2007, pág. 25.

Paralelamente, se realizaban cánticos de alabanza a los dioses que, gracias a la adopción de la religión católica, fueron sustituidos en su contenido literario por los personajes propios de esta nueva religión, sin embargo, la forma en la recitativa (con un solista y un grupo respondiendo) e improvisada permanecieron intactos como las formas de interpretación más comunes. Otro aspecto musical importante son los ostinatos rítmicos que los negros utilizaban para acompañar sus cantos, éstos generalmente eran interpretados con calabazas o, como ya se ha expuesto anteriormente, con palmas. En estos ostinatos predominaban las síncopas, sobre las cuales el o los cantantes instalaban sus contenidos literarios. Si bien es cierto, muchos de estos cánticos han sido grabados y transcritos a partituras tradicionales, los expertos estudiosos del tema coinciden en que estas síncopas son de escritura imprecisa, dada la irregularidad de su interpretación. Por convención, los músicos de jazz sólo se limitan a escribir corcheas y dejar espacio para la libre interpretación rítmica².

Paralelamente al rico aspecto rítmico que la música negra posee, es importante analizar los aspectos melódicos y armónicos presentes en estos cantos. Quienes han grabado y transcrito estas músicas, han concluido que el uso de modos es frecuente, así como también el uso de escalas pentáfonas y otras un tanto sintéticas (tales como las escalas “blues”), que se logran por el uso de glissandos y otros recursos expresivos.

² TIRRO, Frank. Historia del Jazz Clásico. Editorial Ma Non Troppo, 2007, pág. 34.

2.6 Algunos antecedentes: El “ragtime”

Esta música posee gran importancia puesto que fue la primera música negra en obtener popularidad y distribución comercial. Muy frecuente fue entonces encontrar lugares de esparcimiento en que se interpretaba este estilo, principalmente en el piano, sin embargo fue posible hacer adaptaciones de este repertorio para orquestas y grupos de cámara.

Gracias a esta notoriedad y también a la circulación de partituras, los nombres de Scott Joplin, James Scott y Joseph Lamb no tardaron en conocerse. Fue de esta forma que diversos compositores del mundo de la música docta (principalmente de aquellos pertenecientes al período impresionista) tuvieron contacto con el “ragtime” al punto de realizar composiciones propias tomando a ésta música como referencia. Ejemplos de este fenómeno son el “Golliwog’s cakewalk” de Claude Debussy, “La creation du monde” de Darius Milhaud y los diversos rags para piano compuestos por Igor Stravinsky, entre otros.

Históricamente, el ragtime surgió a finales del siglo XIX en el sur de Estados Unidos, y además del piano, es posible encontrar otros instrumentos como el banjo, el acordeón y diversos elementos como cucharas y huesos que servían de acompañamiento³. Fue precisamente este estilo el que conocieron e inspiró a los compositores doctos, puesto que el surgimiento y auge coincidió con el periodo histórico en que éstos vivieron. Es necesario entonces distinguir las características musicales que componen y dan vida a esta música:

³ TIRRO, Frank. Historia del Jazz Clásico. Editorial Ma Non Troppo, 2007, pág. 42.

-Compases de 2/4 y en algunas ocasiones de 4/4
-Armonía diatónica funcional (I, IV,V del II, V del V)
-Estructura de canción con frases melódicas de 16 0 32 compases
-Melodía sincopada contra bajo en ritmo de corcheas

Con el correr de los años y a medida que la práctica de esta música se hacía cada vez más común, comenzaron a aparecer nuevos cultores quienes aportan elementos diferentes en sus trabajos. Tal es el caso de Jelly Roll Morton quién, en su particular versión de “Maple Leaf Rag” (original de Scott Joplin) integra la síncopa relajada con una pequeña aceleración. Este elemento se ha denominado como “swing”⁴ y representa uno de los principales rasgos que el propio jazz ha tomado del ragtime.

2.7 El swing

Estilo musical que surge gracias a la incorporación o transformación de la síncopa propia del ragtime a través de una ligera aceleración que produce que ésta se escuche más bien como un tresillo de negra sin la corchea del centro. Comúnmente, se entiende a éste estilo como el “jazz tradicional”

Durante sus primeros años, se realizaron diversas versiones de obras de ragtime, pero en estilo swing, las que se caracterizaron por poseer una aceleración del tempo original, además de variaciones melódicas que, en muchas ocasiones integraron el uso del cromatismo como color por sobre la melodía original.

⁴ TIRRO, Frank. Historia del Jazz Clásico. Editorial Ma Non Troppo, 2007, pág. 64.

Un ejemplo elocuente de estas características se encuentra en las versiones de “Maple Leaf Rag”, original de Scott Joplin y su posterior versión a cargo de Jelly Roll Morton. Analizando ambas obras, se pueden distinguir claramente estas características, dejando entrever las distintas concepciones estéticas acuñadas por ambos compositores.

2.8 El blues

El término “blues” posee una gran cantidad de significaciones en diversos ámbitos, sin embargo, no pocos autores atribuyen a esta palabra un significado de melancolía, relacionada ésta con los pesares que la población negra sufría diariamente debido a la esclavitud, discriminación y la imposibilidad de expresión con que inevitablemente ellos debían convivir. Esta música se transformó entonces en una vía de comunicación y expresión para que los negros denunciaran éstas y otras atrocidades de las que eran víctimas, generalmente utilizando lenguajes en “coa” para que sus amos blancos no entendieran el verdadero mensaje existente en sus canciones. Es por esta razón que, incorrectamente, se asocia término “blues” con contenidos eróticos o de naturaleza trivial, sin embargo, el real significado de este término está asociado a las penurias y pesares que la población africana padecía.

2.9 Blues y Góspel

Al igual que el jazz y el góspel, el blues posee como raíz primaria los cánticos denominados “worksongs”, por lo que en primera instancia, la línea de separación entre estos tres estilos fue más bien delgada. Salvo el contenido literario, tanto el jazz, como el góspel y el blues de las primeras épocas poseían características musicales muy similares y exponentes en común; no obstante, éstos dos últimos estilos mantuvieron estrictamente la importancia del texto.

Mientras el góspel expresaba el sentimiento negro sobre la religiosidad, el blues contaba historias profanas, llenas de bohemia y críticas sociales.

Dentro de las características musicales, el blues es un tanto más sencillo que el jazz, ya que salvo escasas excepciones, no posee gran instrumentación. Muchos exponentes se valieron sólo de un instrumento de acompañamiento (generalmente guitarra, banjo o piano) y su voz. En algunos casos más específicos, el acompañamiento del canto se realizaba con elementos domésticos como tablas de lavar, cucharas y otros. Este estilo propio del sur de E.E.U.U se denominó “hilli Billy” debido a que este era el término con que se definía a los habitantes de los lugares montañosos de Norteamérica. Esta sencillez instrumental obedeció fidedignamente al objetivo principal de esta música: la expresión de los sentimientos y pesares que la población negra sentía en el territorio estadounidense, por lo que un simple acompañamiento rítmico bastaba para ello.

Dentro de los lenguajes utilizados, es muy frecuente encontrar en esta música melodías sencillas en escalas pentáfonas, comúnmente matizadas con la denominada “nota blue”, lo que genera un color muy característico de la música negra estadounidense. Otro aspecto interesante de notar en esta música es la frecuente ambigüedad entre los modos Mayor y menor, elemento

que fue muy llamativo para los compositores de comienzos del siglo XX y que entrega una particular sonoridad que ha sido utilizada también por el jazz.

En términos musicales, el blues se caracteriza por poseer compases binarios pero frecuentemente con divisiones ternarias, estructuras unitarias (sobre todo en el blues más antiguo), acompañamientos sencillos y cánticos estilo “holler” (forma de canto dramático propia de los “worksongs” de los negros en los campos de trabajo). Muchas veces, estos cantos eran acompañados por ostinatos rítmico-melódicos, interpretados generalmente en guitarra o banjo, bajo armonías de tónica, subdominante y dominante, cuyas frases se encuadraban dentro de 12 compases.

2.10 El Impresionismo.

“... en el crepúsculo de una época, el arte tiende a perder ese carácter directo de su lenguaje. El artista busca un mayor refinamiento estilístico y reticencia de sentimientos; y con ello, un público selecto que responderá a sus sutilezas”⁵

Movimiento artístico que surge a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX que se caracterizó por la intención de los artistas de retratar no la representación exacta de la realidad sino más bien la “impresión” momentánea que éstas causaban en él. En sus comienzos, este movimiento se gestó gracias a los aportes de pintores principalmente franceses, quienes buscaron eliminar todo elemento convertido en fórmula para teñir su arte de espontaneidad y frescura, otorgando al espectador la responsabilidad de dar forma final a la obra. Asimismo, se opusieron a todo elemento heroico existente en el arte romántico y propusieron temáticas y situaciones triviales como objetos de admiración.

2.11 El impresionismo musical

Movimiento que apareció gracias a la rebeldía en contra de la dominación alemana del romanticismo, en la cual se hizo hincapié en la exaltación de los sentimientos. Los músicos impresionistas buscaron crear un arte sutil y delicado en el que el enfoque exterior sustituyera al interior; la música debía ser un reflejo de lo percibido a través de los cinco sentidos y no una creación sometida a la intelectualidad.

⁵ MACHLIS, Joseph. Introducción a la música contemporánea. Ediciones Marymar. Buenos Aires. 1961, pág. 109

Al igual que en la pintura y la poesía, el músico impresionista buscó plasmar la realidad no de forma objetiva y para esto se vale de diversos recursos musicales que permitieron lograr este aspecto. Como ejemplos de estos recursos utilizados en el proceso compositivo se cuentan los siguientes:

-Armonía: el uso de esta técnica se realizó ampliando los límites conocidos y utilizados en la tradición alemana, es decir, se permite el libre uso de los movimientos paralelos de las voces, tal y como antiguamente se conoció como *organum* pero en muchas ocasiones este movimiento fue soportado por acordes pedales en el bajo, lo que generó relaciones interválicas mucho más tensivas. Otro aspecto interesante de considerar es el tratamiento y la concepción de los acordes en la música impresionista. Dentro de la tradición alemana, el uso de los acordes tuvo una orientación funcional en relación a su pertenencia a una tonalidad determinada; durante el período impresionista, los acordes cobraron una importancia individual independiente del contexto, por lo que la sonoridad de un acorde podría moverse de un punto a otro con total libertad sin perder su natural independencia sonora. Además, es muy frecuente el hecho de que la tónica final se vea debilitada ya que no existe una preconcepción de resolución.

Escalas: durante este periodo fue frecuente el uso de escalas modales gracias al intento de los compositores de alejarse de la tiranía de los modos Mayor y menor. Esto, sumado a la predilección por los movimientos paralelos generó una sonoridad bastante “antigua”, sin embargo estos recursos tuvieron un resultado muy diferente al ser utilizados sobre pedales armónicos que en conjunción generaron colores tensivos muy propios. Los compositores de este estilo sintieron gran atracción por la escala de tonos enteros, la cual se asocia generalmente a Debussy y que éste conoció gracias a músicos del Lejano Oriente.

En esta música es frecuente encontrar escalas que dividen a la octava en partes iguales y que al carecer de semitonos pose un carácter muy diferente al de las escalas Mayor y menor. Otra escala muy utilizada y que se encuentra presente en muchas melodías folclóricas fue la escala pentáfona. Al igual que la escala por tonos enteros, la pentáfona o escala de cinco sonidos suprime los semitonos lo que ofreció a los compositores nuevas posibilidades sonoras a sus creaciones

2.12 Algunos músicos del periodo impresionista.

Claude Debussy.

Compositor francés nacido en el pueblo de St. Germain-en-Laye en las cercanías de París. Ha sido reconocido como un músico audaz y siempre en búsqueda de un arte propio y lejano a todo procedimiento academicista intelectual, esto gracias a sus novedosos y originales recursos utilizados en sus composiciones.

Conocido como un compositor rebelde que relegaba toda regla a su placer musical, se sostiene que fue gracias a su obra “La damoiselle élue” que se acuña el término *impresionismo* asociado para siempre a su música, categoría de la que él mismo rehuyó. Su música se caracteriza por nutrirse de lenguajes antiguos como las escalas modales trabajadas de manera original, creando tensiones y colores auténticos; los instrumentos a menudo son utilizados en registros poco frecuentes y en combinaciones novedosas en relación a las utilizadas por otros músicos de su época. Es conocido como un compositor pictórico gracias a obras como “Le Mer” y “Fêtes”, entre otras, que evocan de manera clara diferentes episodios extra musicales a través de armonías y recursos composicionales y de expresión, sutilezas que denotan la gran maestría y genialidad creativa del compositor.

Entre sus obras se cuentan con gran éxito incursiones en canciones como los “Cinq poèmes de Badulaire” y “Chansons de Bilitis”, sus incursiones en la música de cámara (terreno dominado tradicionalmente por alemanes) y sus tremendos aportes en la música creada para piano (su instrumento favorito) en el cuál explotó con gran maestría las posibilidades sonoras de los pedales, los contrastes entre registros y los choques de armónicos.

Maurice Ravel

Nace en 1875 en la ciudad de Saint-Jean-de-Luz pero al poco tiempo se muda a Paris, donde ingresa al conservatorio a la edad de 14 años con su maestro Gabriel Faurè. Durante su carrera debió imponer su estilo clasicista dentro de los lenguajes impresionistas impuestos por su antecesor Claude Debussy.

Durante la guerra en 1914, se incorpora a la aviación lo que produce en él una gran fascinación, pese a que fue siempre una persona muy pacífica. Esta experiencia lo lleva a componer diversas obras inspiradas en los sucesos vividos en las cuales realiza homenajes a compañeros caídos, tal es el caso de “Le tombeau de Couperin”. Con el correr de los años y paulatinamente su calidad musical fue reconocida por los críticos y gracias a esto, el compositor se radicó en Estados Unidos, donde obtuvo muchos logros, pero a finales de la década de los 20, cayó en una gran depresión de la que intentó refugiarse en los “hot club” norteamericanos escuchando jazz durante gran parte de los días. Comenzó entonces un período de decadencia en el que el maestro no encuentra placer al crear música; poco después fue diagnosticado de una extraña enfermedad de la que nunca pudo recuperarse.

Ravel es a Debussy, en cierto modo, lo que Cezanne es a Monet⁶. Era un posimpresionista. Como Cezanne, temía que el impresionismo, con su insistencia acerca de la “fantasía de los sentidos”, pudiese degenerar en ausencia de forma. Su necesidad instintiva de lucidez y claridad organizadora lo obligaron a volver-tal como el pintor- a la concepción clásica de la forma¹

Es considerado un compositor “esclavo de su perfeccionismo”, su delicado sentido de la proporción lo ubican como un seguidor de la concepción griega y perfectamente asociado a la tradición francesa. Sin embargo, al contrario de Debussy, sus emociones musicales son controladas por el intelecto, aunque siempre tuvo la idea preconcebida que la música debía provenir desde el corazón y no ser un mero artilugio técnico. Sintió gran atracción por las escalas exóticas y medievales e intentó ampliar el concepto de tonalidad, orientando sus obras hacia concepciones pictóricas y literarias.

⁶ MACHLIS, Joseph. Introducción a la música contemporánea. Ediciones Marymar. Buenos Aires. 1961, pág. 135

Sus trabajos orquestales poseen gran calidad por lo que siempre fue considerado un gran conocedor de la “repostería orquestal” incluso por sus pares. Valorado también son sus trabajos pianísticos, tales como “Jeux d’eau” y “Pavane pour une Infante dèfunte” que alcanzaron gran popularidad. Sin embargo fueron sus obras orquestales las cuales permitieron que Ravel conquistara al público internacional. Su gran maestría en esta área lo ayudó en tiempos en que la inspiración flaqueaba, trabajando sobre obras de Musourgsky, Stravinsky y otros. Incursionó además en canciones francesas, composiciones para orquesta de cámara y óperas.

2.12 Influencia del jazz en la música docta.

En un intento de huir del legado romántico, de la subjetividad y de lo grandilocuente, surgieron muchos movimientos que buscaban nuevas ideas e inspiraciones. Así, los compositores del siglo XX buscaron representar el mundo ya no a través de sus sentimientos sino más bien “retratarlo” de forma objetiva y directa. Surgen entonces diversas tendencias y movimientos como el Primitivismo, el Urbanismo y el Deportismo.

Así, a comienzos del siglo XX, diversos compositores se sintieron atraídos por la música negra de los bares y centros urbanos debido a la búsqueda de nuevos conceptos rítmicos y de elementos primitivos provenientes de África. Esta música, que mezclaba el dinamismo del temperamento norteamericano y el genio rítmico del negro fue llamativa para todos aquellos músicos amantes de lo exótico. Además su carácter festivo yailable sirvió de aliciente perfecto para una sociedad hastiada por la guerra.

Otro aspecto interesante de mencionar es la instrumentación utilizada por las orquestas de jazz. El uso de maderas, bronces y las diferentes percusiones existentes en la batería congeniaron perfectamente con las sonoridades buscadas por los impresionistas. Las melodías sencillas interpretadas por los metales, el ritmo armónico del piano, banjo o la guitarra no dejaron indiferentes a estos compositores.

Otros aspectos en común entre ambas músicas (impresionismo y jazz) fue la ambigüedad entre modos Mayor y menor, la afinación “blue” y las frecuentes polirritmias. Gracias al éxito comercial obtenido por las orquestas de jazz, comenzó una gran producción de obras basadas en estas sonoridades por parte de compositores doctos. Ejemplos de ello son el ballet “Parade” de Erik Satie, el “Ragtime” para once instrumentos y el “Piano Rag” de Igor

Stravinsky, los ballets “Le Boeuf sur le Toit” y la “Creation du monde” de Darius Milhaud, “Suite 1922 para piano” de Paul Hindemith, el “Concertino para piano y orquesta” de Honegger y la ópera “Jonny spielt auf! De Ernst Krenek., entre otros.

Un emblemático ejemplo de este fenómeno lo encarna el músico George Gershwin, responsable de éxitos como “Rhapsody in Blue” y la ópera “Porgy and Bess” entre otros, quien desde pequeño sintió atracción hacia la música de concierto, pero que, circunstancialmente se vio trabajando en la producción de canciones de corte popular (lo que le generó buenos dividendos económicos).

Si bien las herramientas composicionales de Gershwin fueron más bien intuitivas y carecía de una formación musical formal, gozó en vida de una gran reputación en el ámbito de la música popular, sin embargo, tuvo siempre un gran interés en incursionar en la música docta. Fue de esta forma que intentó estudiar con maestros tales como Maurice Ravel e Igor Stravinsky y fue rechazado, ya que ambos argumentaron que su manera intuitiva de componer era lo que le otorgaba su grandeza musical.

Como puede apreciarse, históricamente ambas músicas estudiadas se han encontrado e interactuado en diferentes ocasiones, muchos músicos han utilizado sus recursos y lenguajes y hasta el día de hoy sus sonoridades siguen vigentes principalmente gracias a los músicos de jazz moderno y han trascendido diversas obras de compositores doctos con reminiscencias a estas músicas. Todos estos datos han dado soporte para mi idea de realizar una obra que, tomando en cuenta ambos estilos y sus elementos en común, posea un sonido original y auténtico.

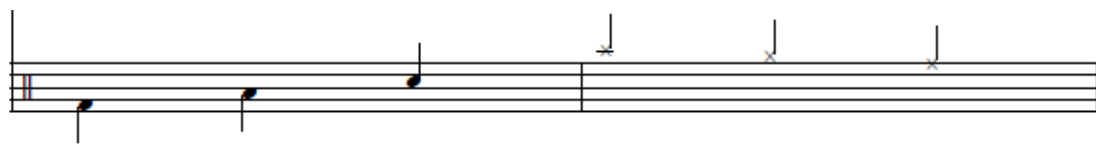
“Aleaxión”

**Obra para clarinete en Sib, trombón, batería, piano,
violín I, violín II, viola, violoncello y contrabajo.**

Miguel Pizarro Leal

3.1 Consideraciones previas


Para facilitar la lectura y el montaje de la batería y, puesto que ésta no posee una forma única de escritura, he considerado pertinente especificar cada una de los elementos a utilizar y su correspondiente lugar en la pauta.



Bombo Tom de piso Caja Crash Hi-hat cerrado Ride

Así como la batería, el violín también posee una sección colorístico que amerita ser descrita de manera más específica. Concretamente, dicha sección presenta la utilización del arco en estilo “batuto” y en la partitura ha sido escrita de la siguiente manera:

Col legno batuto-----



"Aleaxiòn"

Miguel Pizarro Leal

Lento ♩ = 58

Clarinete en Sib

Trombon

Bateria

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

3

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is for page 32, marked with a rehearsal mark '3'. It features a piano solo in the left hand of the piano part, while the right hand and all other instruments (Cl. Sib, Trb., Bat., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are silent. The piano solo is in 4/4 time and consists of a series of sixteenth-note chords. The first measure is marked 'rit.' and the following four measures are marked with a '6', indicating a sixteenth-note triplet. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score ends with a double bar line and a repeat sign (//).

4

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

p

Pn.

Ped.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Musical score for page 14, featuring instruments: Cl. Sib., Trb., Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Cl. Sib. and Trb. parts are mostly rests. The Bat. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pn. part consists of chords and arpeggiated figures. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts play sustained notes with some melodic movement. A 'Ped.' marking is present in the piano part. The score ends with a double bar line and repeat sign.

16

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

18

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 through 21. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 18 and 19 are marked with a repeat sign (//). The Clarinet and Trombone parts are mostly rests. The Bass Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The Piano part consists of chords and sustained notes with fermatas. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Contrabass) play sustained notes with various articulations like accents and slurs. The page ends with a double bar line (//).

20

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

22

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 22 through 25. The instruments are Cl. Sib. (Soprano Clarinet), Trb. (Trumpet), Bat. (Bass Drum), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. In measure 22, Cl. Sib. plays a half note G5, Trb. rests, Bat. plays a quarter note G2, Pn. plays a chord of F#4, C#5, G#5, and Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. play a half note G2. In measure 23, Cl. Sib. plays a half note A5, Trb. rests, Bat. plays a quarter note A2, Pn. plays a chord of F#4, C#5, G#5, and Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. play a half note A2. In measure 24, Cl. Sib. plays a half note B5, Trb. rests, Bat. plays a quarter note B2, Pn. plays a chord of F#4, C#5, G#5, and Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. play a half note B2. In measure 25, Cl. Sib. plays a half note C6, Trb. rests, Bat. plays a quarter note C2, Pn. plays a chord of F#4, C#5, G#5, and Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. play a half note C2. The score ends with a double bar line and repeat slashes (//).

24

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

26

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 26, 27, and 28. The instruments are Cl. Sib, Trb., Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Cl. Sib part has a melodic line with a long slur over measures 27 and 28. The Trb. part is mostly rests. The Bat. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pn. part has chords and arpeggiated figures. The Vln. I part has a simple melodic line. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla., Vc., and Cb. parts have a similar melodic line. The score ends with a double bar line and two slashes (//).

28

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

30

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 30 through 33. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part has a melodic line with a long slur over measures 31 and 32. The Trombone part is mostly silent with a few notes. The Bass Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Piano part has a complex texture with many beamed notes and slurs. The Violin I part has a simple melodic line with slurs. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts have a more active line with many beamed notes and slurs. The Contrabass part has a simple melodic line with slurs. The score ends with a double bar line and two slashes (//).

32

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 32-35 is written for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.) with a melodic line in the first measure and a rest in the second; Trumpet (Trb.) with a whole rest in both measures; Bass Drum (Bat.) with a rhythmic pattern of eighth notes and rests; Piano (Pn.) with a complex accompaniment of chords and moving lines in both hands; Violin I (Vln. I) with a melodic line; Violin II (Vln. II) with a melodic line; Viola (Vla.) with a melodic line; Violoncello (Vc.) with a melodic line; and Contrabass (Cb.) with a melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A double bar line is present at the end of measure 35.

Musical score for page 34, featuring the following instruments and parts:

- Cl. Sib.**: Treble clef, melodic line with a slur and a *rit.* marking.
- Trb.**: Bass clef, rests.
- Bat.**: Percussion part with rhythmic patterns and accents.
- Pn.**: Piano part with chords and a *rit.* marking.
- Vln. I**: Treble clef, melodic line with accents and a *rit.* marking.
- Vln. II**: Treble clef, melodic line with accents and a *rit.* marking.
- Vla.**: Bass clef, melodic line with accents and a *rit.* marking.
- Vc.**: Bass clef, melodic line with accents and a *rit.* marking.
- Cb.**: Bass clef, melodic line with accents and a *rit.* marking.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The *rit.* (ritardando) markings are placed below the staves, indicating a gradual deceleration of the tempo.

36 *Espressivo* ♩ = 51

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

pp *p*

Pn.

Vln. I

p

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cb.

pp

//

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

pp

pp

pp

//

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 to 45. The instruments are Cl. Sib, Trb., Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 42 and 43 are mostly rests for the woodwinds and strings. In measure 44, the Bassoon (Bat.) plays a half note G4 with a *pp* dynamic, followed by a half note G4 with a *p* dynamic. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained chords with *pp* dynamics. In measure 45, the woodwinds and strings continue with rests or sustained notes. The page ends with a double bar line (//).

30

Cl. Sib

mf

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

52

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This is a page of a musical score for page 52. It features nine staves for different instruments: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The Clarinet part has a melodic line with a long slur. The Trombone part is mostly rests. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Piano part has a complex texture with many notes and slurs. The Violin I and II parts have melodic lines with slurs. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have lower melodic lines with slurs. The page ends with a double bar line (//).

Musical score for page 54, featuring the following instruments and parts:

- Cl. Sib:** Clarinet in B-flat, melodic line with a slur over the first two measures.
- Trb.:** Trombone, mostly rests.
- Bat.:** Bass Drum, rhythmic pattern with 'x' marks above notes.
- Pn.:** Piano, accompaniment with chords and slurs.
- Vln. I:** Violin I, melodic line with accents.
- Vln. II:** Violin II, melodic line with accents.
- Vla.:** Viola, melodic line with accents.
- Vc.:** Violoncello, melodic line with accents.
- Cb.:** Contrabass, melodic line with accents.

//

56

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score, numbered 56, contains nine staves. The top staff is for Clarinet in Sib (Cl. Sib) in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a long slur. The second staff is for Trumpet (Trb.) in bass clef, showing a whole rest. The third staff is for Bass Drum (Bat.) in a drum set notation, with rhythmic patterns and accents. The fourth staff is for Piano (Pn.) in grand staff notation, with chords and dynamics. The fifth staff is for Violin I (Vln. I) in treble clef, with a half note and a slur. The sixth staff is for Violin II (Vln. II) in treble clef, with a half note and a slur. The seventh staff is for Viola (Vla.) in alto clef, with a half note and a slur. The eighth staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, with a half note and a slur. The ninth staff is for Contrabass (Cb.) in bass clef, with a half note and a slur. The page ends with a double bar line and repeat slashes (//).

58

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

60

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description of the musical score for page 60: The score is for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The page number 60 is at the top left. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Cl. Sib (Clarinet in Sib), Trb. (Trumpet), Bat. (Bass Drum), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Cl. Sib and Trb. parts consist of whole rests. The Bat. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muffled drumming. The Pn. part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts play a similar melodic line with dynamic markings (>). The score ends with a double bar line and two slashes (//).

62

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vib-----

mf

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

//

66

Cl. Sib *mp*

Trb. *mp*

Bat.

Pn.

Vln. I *pp* *mf* Col legno batuto.....

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

69

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

pizz.

sfz

//

72

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

76 Lento ♩ = 51

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

pp

pp

pp

pp

pp

//

80

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

pp

pp

pp

pp

//

84

Cl. Sib. *pp*

Trb.

Bat. *p* *mp*

Pn.

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* //

88 $\bullet = 118$

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

//

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features nine staves, each representing a different instrument: Clarinet in Sib (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first staff (Cl. Sib) begins at measure 88 and includes a tempo marking of quarter note = 118. The second staff (Trb.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The third staff (Bat.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The fourth staff (Pn.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The fifth staff (Vln. I) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The sixth staff (Vln. II) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The seventh staff (Vla.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The eighth staff (Vc.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The ninth staff (Cb.) has a dynamic marking of *mf* and includes accents. The score concludes with a double bar line and two slashes (//).

91

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description of the musical score for page 91: The score is for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Clarinet part is mostly rests. The Trombone part has a melodic line with accents. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Piano part has chords with accents. The Violin I part has a melodic line with accents. The Violin II part has a melodic line with accents. The Viola part has a melodic line with accents. The Violoncello part has a melodic line with accents. The Contrabass part has a melodic line with accents. The score ends with a double bar line and two slashes (//).

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score, numbered 93, features nine staves for different instruments. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib), which is mostly silent with a few rests. The Trumpet (Trb.) staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and ending with a dotted half note. The Bass Drum (Bat.) staff is marked with 'x' for cymbal hits and 'y' for snare hits, indicating a rhythmic pattern. The Piano (Pn.) staff consists of two staves with chords and some melodic fragments. The Violin I (Vln. I) staff has a few notes with accents. The Violin II (Vln. II) staff has a similar melodic line. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) staves have notes with accents. The Contrabass (Cb.) staff has notes with accents. The score concludes with a double bar line (//).

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Red.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 95 through 98. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part (Pn.) features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic pattern of quarter notes, with some measures containing a *Red.* (ritardando) marking. The woodwinds (Cl. Sib., Trb., Bat.) have specific rhythmic patterns, with the bass drum (Bat.) playing a series of eighth notes. The score ends with a double bar line (//).

97

Cl. Sib *mf*

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score for measures 97 through 100. The instruments listed on the left are Cl. Sib (Soprano Clarinet), Trb. (Trumpet), Bat. (Bass Drum), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 97 starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Cl. Sib part has a melodic line with a slur over measures 97-98. The Trb. part has a similar melodic line with accents. The Bat. part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Pn. part has a chordal accompaniment with slurs. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts have a similar melodic line with slurs and accents. The score ends with a double bar line and two slashes (//).

99

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 99 to 102. The instruments are Cl. Sib, Trb., Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 99 features a long melodic line for Cl. Sib and Trb. The Bat. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Pn. part provides harmonic support with chords. Measures 100-102 show sustained notes for most instruments, with Vln. I and Vln. II having accents. The score ends with a double bar line and repeat slashes.

101

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This is a page of a musical score, page 101. It features nine staves for different instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are: Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows the first four measures of the piece. The piano part has a complex texture with many notes. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and brass have more melodic lines. There are some markings like 'ff' and 'f' in the strings. The page ends with a double bar line and a repeat sign (//).

103

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 103, 104, and 105. The score is for a full orchestra. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. In measure 103, the Cl. Sib plays a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The Trb., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts are mostly sustained notes with accents. The Bat. part consists of rhythmic patterns marked with 'x'. The Pn. part features chords and sustained notes. The score ends with a double bar line (//) at the end of measure 105.

Musical score for page 105, featuring instruments: Cl. Sib, Trb., Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The Cl. Sib part has a melodic line with slurs. The Trb. part has a bass line with slurs and accents. The Bat. part has a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. The Pn. part has a complex texture with slurs and accents. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents, and a 'Red.' marking. The Vln. II part has a melodic line with slurs and accents. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part has a melodic line with slurs and accents. The Cb. part has a melodic line with slurs and accents. The score ends with a double bar line and a repeat sign (//).

107

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vin. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 107 through 110. The score is for a full orchestra. The instruments listed are Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 107 features a melodic line in the Clarinet and Trombone, with the Bass Drum playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano, Violins, Viola, and Cello/Contrabass provide harmonic support with sustained notes and chords. Measure 108 continues the melodic development in the Clarinet and Trombone. Measure 109 shows the Violins and Viola/Celli playing sustained notes. Measure 110 concludes the section with sustained notes in the Violins, Viola, and Cello/Contrabass. The score ends with a double bar line (//).

109

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This is a page of a musical score, page 109. It contains nine staves for different instruments. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/2. The Cl. Sib staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The Trb. staff has a bass line with slurs and accents. The Bat. staff shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals. The Pn. staff has a complex texture with slurs and accents. The Vln. I staff has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II staff has a melodic line with slurs and accents. The Vla. staff has a melodic line with slurs and accents. The Vc. staff has a melodic line with slurs and accents. The Cb. staff has a melodic line with slurs and accents. The page ends with a double bar line and two slashes (//).

113

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, numbered 113, features eight staves. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), which has a long, sustained note with a dynamic hairpin. The second staff is for Trombone (Trb.), showing a melodic line with a dynamic hairpin. The third staff is for Bassoon (Bat.), with a few notes and a dynamic hairpin. The fourth staff is for Piano (Pn.), consisting of two staves with complex chordal and melodic textures. The fifth staff is for Violin I (Vln. I), with a long, sustained note and a dynamic hairpin. The sixth staff is for Violin II (Vln. II), with a melodic line and a dynamic hairpin. The seventh staff is for Viola (Vla.), with a melodic line and a dynamic hairpin. The eighth staff is for Violoncello (Vc.), with a melodic line and a dynamic hairpin. The ninth staff is for Contrabass (Cb.), with a melodic line and a dynamic hairpin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

5. ANALISIS OBRA "ALEAXION"

La obra comienza con una sección introductoria en la modalidad original (Mi Mixolidio) con una instrumentación de piano solo que luego será complementada con la entrada de la batería. Dicha sección posee un tempo lento y su dinámica se mantiene en intensidad "piano".

Esta sección consta de 11 compases y a continuación se analizan sus implicancias armónico-melódicas.

Piano

Musical score for Piano, measures 1-2. The score shows a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass line features a chromatic descent. Harmonic analysis below the staff indicates a Mixolydian mode (Mix.) with scale degrees 13, 17, 9-, 8-, and 7.

Mix.
 13
 17
p

Mix.
 9- 8- 7
 VII7b- 6- 5

En el siguiente compás se presenta una serie de acordes disminuidos que se moverán cromáticamente hasta desembocar en la nueva modalidad de Mi Frigio.

Pn.

Musical score for Piano (Pn.), measures 3-6. The score shows a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass line features a chromatic descent of a diminished seventh chord. Harmonic analysis below the staff indicates a Mixolydian mode (Mix.) with scale degrees 7, 7, 7, and 7, corresponding to chords VII#dis 6, VIIdis 6, VIIdis 7, and VIIdis 7.

Mix. 7 VII#dis 6 I
 Mix. 7 VIIdis 6 IIb
 Mix. 7 VIIdis 7 IIIb 6
 Mix. 7 VIIdis 7 IIb 6

En esta sección hace su entrada la batería con un sutil acompañamiento colorístico en intensidad “piano”.

Bat.

p

Pn.

I 6add IIb 7 I 6add

Bat.

mp

Pn.

II 7 I 6add IV 6 9add
4

Finalizando la sección se prepara la entrada del tema A utilizando el acorde de la segunda inversión de la dominante del VII grado de la modalidad original.

The image shows a musical score for two instruments: Bat. (Drum) and Pn. (Piano). The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part consists of two measures. The first measure contains a chord labeled 'II# 6add' and the second measure contains a chord labeled 'III1 V5'. The drum part shows a simple rhythmic pattern with two eighth notes in the first measure and a quarter note in the second measure, followed by a fermata.

Posterior a esta sección, inicia el tema principal A donde hacen su entrada el quinteto de cuerdas, cuya función es soportar la armonía junto al piano, y el clarinete quien es el responsable de desarrollar el tema principal. Junto a éstos, la batería se mantiene desde la sección anterior llevando el patrón de continuidad rítmica. El tempo aumenta considerablemente en relación a la sección introductoria, lo que genera un contraste en cuanto a carácter entre ambas secciones presentadas. La dinámica también posee variaciones ya que aumenta desde el “piano” anterior a un “mezzoforte” con mayor densidad sonora. La modalidad sigue intacta desde el inicio (Mi Mixolidio) pero con variantes armónicas que serán descritas a continuación:

The image displays a musical score for an orchestra, featuring the following parts: Trb. (Trumpet), Bat. (Bass Drum), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The piano part (Pn.) shows a complex harmonic structure with sustained chords and moving lines. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide a harmonic foundation with sustained notes and some melodic movement. The bass drum part (Bat.) features a rhythmic pattern of eighth notes. The trumpet part (Trb.) is mostly silent. At the bottom of the score, there are chord annotations: 'VII 9add' and 'I 9add' with a dotted line extending to the right, and a double bar line (//) at the end.

Desde el punto de vista armónico, se evidencia un hincapié en el VII grado propio del modo Mixolidio en conjunción con el acorde de tónica, ambos con novena agregada (9add) y enlazados con movimiento paralelo ascendente.

En relación a la textura presentada, el tema A corresponde a una melodía acompañada en la que el clarinete toma el protagonismo y el resto de la planta orquestal se encarga del sustento armónico y colorístico. Estructuralmente, este tema consta de 8 compases introductorios (antes de la

entrada de la melodía principal del clarinete) y de otros 8 compases con la participación de éste último a cargo del tema:

The image displays four staves of musical notation for Clarinet in B-flat (Cl. Sib). Each staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff is labeled with measure 20 and shows a whole rest followed by a melodic phrase starting with a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The second staff is labeled with measure 23 and shows a whole rest followed by a melodic phrase starting with a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The third staff is labeled with measure 27 and shows a melodic phrase starting with a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The fourth staff is labeled with measure 26 and shows a melodic phrase starting with a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5, followed by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Posteriormente, se presenta una variación del tema A (también de 8 compases) en la que el clarinete interpreta su melodía exactamente igual pero el piano dobla al tema principal en su registro original.

28

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

VII 9 add I 9add-----

//

30

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

VII 9 add

I 9add-----

32

Cl. Sib.

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

VII 9 add I 9add.....

//

Hacia el final de esta sección, nos encontramos con una variación armónico-melòdica que nos lleva hacia la presentación del segundo tema (B), utilizando el acorde de tónica como una dominante (V) del nuevo tono.

The musical score shows five staves for string instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The Vln. I staff has a 'rit.' marking with a dashed line. Below the staves, the following chord progression is indicated:

VII 9 add	I 9add	13-12	11-10	9	8
	o V 9 add	12-12	11-10	9	8

En este tema (B) la densidad sonora disminuye considerablemente al desaparecer el clarinete y el piano, quedando presentes al quinteto de cuerdas y la batería, la cual abandona su patrón de acompañamiento para presentar un segmento colorístico a través del uso de los platillos en apoyo a la melodía principal entregada por el violín I. El resto de los instrumentos de cuerda frotada sustentan la armonía que se enmarca dentro de la tonalidad de La menor.

Bat. *pp* *p*

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

//

I.....III

IV V VI

Este tema consta de 4 compases y se presentará en 4 ocasiones, siendo la última la que presenta una pequeña variación (B'), esto gracias a la incorporación de funciones transitorias que preparan la reexposición del tema A.

En relación a la dinámica presentada, el tema B se contrapone a su antecesor A al presentar una intensidad predominantemente “piano” lo que, sumado al carácter “expresivo”, genera una sonoridad muy diferente a la planteada anteriormente.

Posteriormente se reexpone el tema A, esta vez sin su sección introductoria, por lo que el clarinete entra a escena de forma inmediata. Esta reexposición no posee variación alguna desde la exposición primaria del tema A, sino que se verá modificada al repetirse, ya que en esta sección, el piano realiza aportes melódicos en estilo “solístico” lo que produce que esta sección se defina como un tema A`.

The image displays a musical score for a symphony, featuring seven staves. The instruments are labeled on the left: Bat. (Baton), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The baton part is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part features a complex, multi-measure rest followed by a melodic line. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a steady, rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat slashes.

The image displays a musical score for a section of a piece. The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled on the left with an instrument abbreviation: Bat., Pn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The Bat. staff features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some marked with accents. The Pn. staff shows a piano accompaniment with chords and melodic lines in both hands, including a prominent arpeggiated figure in the right hand. The string staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement, often marked with accents. The score concludes with a double bar line and a repeat sign (//).

Esta sección finaliza con un pequeño “puente” que llevará hacia el tema C con un nuevo centro tonal en Si b.

63

Vib-----

Cl. Sib

mf

Trb.

Bat.

ReM----- DoM----- Sib M-----

Pn.

rit. *f* *a tempo*

6

VII 9add I 9add VII 9add I 9add VII 9add I 9add VII 9add I

Cl. Sib
 Trb.
 Bat.
 Pn.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

En este nuevo tema C nos encontramos con la utilización de la escala de tonos enteros o “hexáfona” con un centro tonal en Sib, donde el quinteto de cuerdas se encarga de entregar la fundamental como nota pedal. En este nuevo tema, se presenta un diálogo melódico entre el clarinete y el trombón,

quienes como protagonistas, desarrollan pequeños motivos en estilo “responsorial”.

66
Cl. Sib. *mp*
Trb. *mp*

Musical score for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.) and Trombone (Trb.). The Clarinet part starts at measure 66 with a melodic line marked *mp*. The Trombone part has rests in the first two measures and then enters with a melodic line marked *mp*.

Vln. I *pp* Col legno batuto..... *mf*
Vln. II *pp*
Vla. *pp*
Vc. *pp*
Cb. *pp* //

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Vln. I has a melodic line starting with *pp* and a section marked *mf* with the instruction "Col legno batuto". Vln. II, Vla., Vc., and Cb. all play a sustained, low-frequency line marked *pp*. The score ends with a double bar line (//).

70

Cl. Sib.

Trb.

mf

Vln. I

pizz.

sfz

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

El violín I se desliga un tanto de los demás instrumentos de cuerda frotada al interpretar pequeños pasajes colorísticos matizados con técnicas como golpes de arco y pizzicatos. En esta sección, la dinámica y el color orquestal presentan un cambio sustancial gracias a la intensidad “piano” en la que permanece. Este tema consta (al igual que los anteriores) de 8 compases y finaliza con una aumentación de dos compases en los cuales se presenta la función de dominante de la sección posterior.

74

Cl. Sib

Trb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Posteriormente reexpone el tema B'' que cuenta con una pequeña variación melódica en su inicio, la que corresponde a una aumentación rítmica del primer inciso.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music is marked *pp* (pianissimo). The Violin I part features a melodic line with a slight rhythmic increase at the beginning. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords. Below the staves, there are fingering indications: I 7, III, IV, V, and VI.

Al igual que en su primera aparición. Este tema se repetirá cuatro veces siendo la última variada y generando por ende un tema B'''. Dicha variación es específicamente la aparición de la dominante del siguiente tema, lo que produce diferencias armónico- melódicas. El tempo y la dinámica se mantienen intactas desde la exposición B anterior.

The image shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is D major (two sharps). The score includes dynamics such as *p* and *pp*. At the bottom, a harmonic progression is indicated: I ----- IIb7 ----- VI6 ----- V13, with *IM* and *VII* written below the latter two chords. The score ends with a double bar line and a repeat sign (//).

Finalizando la obra nos encontramos con la reexposición del tema A esta vez con la incorporación del trombón doblando al contrabajo y realizando pequeños aportes melódicos. Luego, se reexpone A', por lo que se puede concluir que ambas reexposiciones obedecen al mismo carácter que habían presentado al comenzar la pieza.

94

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

//

98

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description of the musical score for page 98: The score is for a full orchestra. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo and meter are not explicitly shown. The Cl. Sib part has a melodic line with slurs and accents. The Trb. part has a similar melodic line with accents. The Bat. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Pn. part consists of chords and arpeggiated figures. The Vln. I and Vln. II parts have melodic lines with slurs and accents. The Vla., Vc., and Cb. parts have melodic lines with slurs and accents. The score ends with a double bar line and repeat slashes (//).

102

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image displays a page of a musical score, numbered 102 at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument: Cl. Sib (Soprano Clarinet), Trb. (Trumpet), Bat. (Bass Drum), Pn. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Cl. Sib staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Trb. staff uses a bass clef. The Bat. staff is a drum set notation. The Pn. staff is a grand staff with both treble and bass clefs. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. staves use various clefs (treble, alto, and bass) and the same three-sharp key signature. The music consists of several measures, with some notes beamed together and some measures containing rests. Dynamic markings like 'v' (piano) are present. The Cl. Sib part features a complex, fast-moving melodic line in the second measure. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

104

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Detailed description: This page of a musical score covers measures 104 through 108. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Trombone (Trb.), Bass Drum (Bat.), Piano (Pn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Clarinet part features a melodic line with slurs and accents. The Trombone part has a steady eighth-note accompaniment with accents. The Bass Drum part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin I and II parts play sustained notes with accents. The Viola and Violoncello parts play sustained notes with accents. The Contrabass part plays sustained notes with accents. The score ends with a double bar line (//).

108

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

//

Finalizando esta sección se presenta una “coda” cuya función es realizar la conclusión de la obra.

110

Cl. Sib

Trb.

Bat.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vib.

rit.

Mi M

Re M

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

VII 9add I 9add VII 9add I 9 add //

113

sib

v

t

p

Sib M

I

II

III

IV

V

I 9add VII 9add I 9add

Dicha “coda” se caracteriza por tener elementos propios del “puente” expuesto anteriormente que llevaba a la obra hacia el tema C. Esta “coda” genera que la pieza finalice en una tonalidad distinta a la de inicio (Sib) gracias a la serie de modulaciones y funciones transitorias de VII y I grado de las tonalidades Mi, Re, Do y Sib Mixolidio respectivamente.

En resumen, la pieza se organiza de la siguiente manera:

INTRODUCCION A A` B B B B` A A`` **PUENTE**

C B`` B B B`` A A` **CODA**

Formalmente, la pieza corresponde a una estructura ternaria puesto que presenta dos temas A y B para posteriormente reexponer el tema A. Además incorpora una sección C que contrasta con los dos temas anteriores para luego reexponer ambos temas finalizando con A y su variación A`.

6. CONCLUSIONES

Al finalizar esta investigación necesariamente debo recordar las dudas y sospechas con las que inicié este trabajo. Muchas de estas inquietudes tenían su origen principalmente en el conocimiento y el manejo del lenguaje utilizado por los músicos de los dos estilos que más me han llamado la atención, el origen de estas sonoridades, los recursos utilizados y sus características estéticas.

Tal y como he mencionado antes, audicionando ejemplos musicales de los principales exponentes del mundo de la música docta impresionista y de la música popular jazz había logrado reconocer ciertos parámetros estilísticos en común los cuales, inevitablemente, me llamaron profundamente la atención desde un punto de vista meramente instintivo.

Todas estas características e interrogantes se transformaron con el tiempo en una imperiosa necesidad de conocimiento y de empoderamiento de los elementos estilísticos que generan dicha sonoridad, motivación determinante para realizar esta investigación, siendo la principal la sospecha de que efectivamente entre ambas músicas había existido una especie de “feedback” histórico, lo que naturalmente conlleva el uso en común de recursos y una estética similar en muchos aspectos.

En relación a dicha sospecha, al haber investigado en la historia y génesis de ambos estilos he descubierto que varios exponentes de estas músicas han cruzado sus vidas de forma directa o indirecta; músicos del mundo docto contemplaron con admiración los elementos rítmicos de la música popular y como contraparte bastantes músicos populares aspiraron a acercar sus creaciones hacia el ámbito docto. Además, la historia nos ha dejado como legado diversas obras de ambos estilos donde hay una gran variedad de elementos reminiscentes a estas músicas.

Entre los elementos en común que he encontrado está el uso de escalas modales. Este fenómeno se debe a la búsqueda de aquella sonoridad exótica que los músicos impresionistas tomaron como estandarte de sus creaciones y

que estaba presente de forma natural en la música de raíz negra. Otros recursos que llamaron la atención de los músicos doctos fue la gran cantidad de elementos expresivos tales como “glissandos”, notas “blue”, melodías pentáfonas y la ambigüedad entre modos Mayores y menores presentes en la música de corte popular norteamericana.

Asimismo, variados músicos populares sintieron la necesidad de acercarse a sus composiciones hacia los lenguajes utilizados por los compositores doctos y, muchos de ellos, también tuvieron la oportunidad de estudiar con los mismos. Otro recurso propio de la música docta que fue considerado atractivo por los músicos populares fue la amplitud orquestal alcanzada por los compositores de la época, fenómeno que gatilló la creación de óperas y canciones en estilo popular con acompañamientos de orquesta completa, obras para solista y orquesta y piezas que gracias a su gran complejidad se acercaban más a la música docta que a las canciones que comúnmente eran escuchadas en los circuitos de difusión de la música popular.

Otro aspecto que valida esta sospecha es el hecho que varios músicos de ambos estilos tuvieron contacto directo e incluso conocieron a exponentes del otro lado, esto gracias a la constante migración entre Estados Unidos y Francia. Además, el creciente negocio de la exportación marítima permitió la circulación masiva de partituras principalmente de piezas estilo “rag time” desde el continente americano hacia Europa, por lo que bastantes compositores doctos integraron este estilo a sus creaciones originales.

Todos estos datos me han permitido concluir que mis sospechas en relación a la existencia de un nexo entre ambos mundos musicales eran ciertas y que efectivamente la estética de ambas cuenta con variados puntos en común.

Paralelamente a esta conclusión puedo afirmar que este trabajo me sirvió para empoderarme del lenguaje técnico de la música jazz e impresionista, identificar sus parámetros estéticos y escudriñar en esta sonoridad tan particular.

Finalmente me gustaría expresar que, analizando mi obra desde un punto de vista más bien instintivo, puedo afirmar mi completa satisfacción con el resultado final, puesto que a mi juicio he conseguido recrear una sonoridad original basada en los dos lenguajes estudiados sin dejar de lado mis anteriores concepciones e ideas estéticas provenientes principalmente del mundo de la música popular y alcanzar una de mis grandes aspiraciones, la cual fue ampliar los recursos técnicos y trasladarlos a mi forma personal de concebir la música.

BIBLIOGRAFIA

DEBUSSY, Claude. *Children`s corner*. [en línea]
<[http://imslp.org/wiki/Children%27s_Corner_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/Children%27s_Corner_(Debussy,_Claude))> [consulta: 18 Julio 2012]

DEBUSSY, Claude. *La damoiselle Elue*. [en línea]
<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP24634-PMLP55530-debussy_la_damioselle_elue_fs_durand.pdf> [consulta: 10 Julio 2012]

DEBUSSY, Claude. *Prélude à l`après-midi d`un faune*. [en línea]
<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP75288-SIBLEY1802.12167.dae4-M3.3_D28.pdf> [consulta: 8 Mayo 2011]

LEONARD, Hal. *The Real Book Vol 1*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee. 2004

LEONARD, Hal. *The Real Book Vol. 2*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee. 2004

LEONARD, Hal. *The Real Book Vol. 3*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee. 2004

MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea*. Ediciones Marymar. Buenos Aires. 1961.

MILHAUD, Darius. *Mazurka*. [en línea]
<http://imslp.us/php/linkhandler.php?path=/scores/Milhaud_Darius_1974/Milhau_d%20-%20Mazurka%20%28piano%29.pdf> [consulta: 20 Mayo 2012]

NETTLES, Barry. *Harmony 1*. Berklee College of Music. Boston. 1987

NETTLES, Barry. *Harmony 2*. Berklee College of Music. Boston. 1987

NETTLES, Barry. *Harmony 3*. Berklee College of Music. Boston. 1987

ORTIZ, Néstor. *Estética del jazz*. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1951

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Music. Madrid. 1985

RAVEL, Maurice. *Le tombeau de Couperin*. [en línea]

<[http://imslp.org/wiki/Le tombeau de Couperin \(orchestra\) \(Ravel, Maurice\)](http://imslp.org/wiki/Le_tombeau_de_Couperin_(orchestra)__(Ravel,_Maurice))>

[consulta: 15 Agosto 2011]

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of composition*. Faber and Faber. 1967

STRAVINSKY, Igor. *Piano Rag Music*. [en línea]

< [http://imslp.org/wiki/Piano-Rag-Music \(Stravinsky, Igor\)](http://imslp.org/wiki/Piano-Rag-Music_(Stravinsky,_Igor))> [consulta: 15

Octubre 2011]

STRAVINSKY, Igor. *Ragtime*. [en línea]

<[http://imslp.org/wiki/Ragtime \(Stravinsky, Igor\)](http://imslp.org/wiki/Ragtime_(Stravinsky,_Igor))> [consulta: 16 Octubre 2011]

TIRRO, Frank. *Historia del Jazz clásico*. Editorial Ma Non Troppo. Madrid. 2007

TIRRO, Frank. *Historia del Jazz moderno*. Editorial Ma Non Troppo. Madrid. 2007

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Berklee College of Music. Boston. 1988
