

**Composición de una obra para formato de big band fusionando
elementos del lenguaje del *jazz* con el bambuco andino colombiano.**

Daniel Steven Ruíz Cárdenas

Asesor:

William Alexis Rojas

Línea:

Investigación - Creación

**Universidad Pedagógica Nacional
Departamento de Educación Musical
Licenciatura en Música**

Bogotá D.C Colombia

2022

Agradecimientos

Agradezco enormemente a Dios por ser la fuente de inspiración y motor para desarrollar este proceso, a mis padres y hermanos por acompañar y apoyar cada paso que di para lograr este resultado, a mi pareja y futura esposa, quien ha sido mi ayuda en los momentos de inestabilidad emocional y acompañante en mi desarrollo como persona, al Maestro William Rojas por acercarse a mi como un amigo, enamorarme de la música y contagiarme de pasión por la labor profesional, al Maestro Alex Rubio por iniciar conmigo el proceso de formación musical antes de ingresar a la institución, a la Maestra Svetlana Solodovnikova por formarme como pianista profesional, a mis compañeros de semestre por acompañarme en este proceso y a la Universidad Pedagógica Nacional por abrir sus puertas para ser el medio a través del cual he logrado un crecimiento personal y académico.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	2
1.1 Descripción del Problema.....	2
1.2 Objetivo General.....	3
1.3 Objetivos Específicos	3
1.4 Justificación.....	4
1.5 Antecedentes Investigativos y Artísticos.....	6
2. MARCO REFERENCIAL.....	8
2.1 Las <i>Big Band</i>	8
2.2 Thad Jones.....	9
2.3 El Formato de <i>Big Band</i>	10
2.4 Técnicas de Arreglos y Orquestación.....	12
2.4.1 Block Voicing	13
2.4.2 Approach Techniques.....	17
2.4.3 Background	20
2.4.4 Soli:	24
2.4.5 Shout Chorus:	25
2.5 Bambuco Andino Colombiano.....	26
2.5.1 Formato del Bambuco:.....	28
2.5.2 Características Rítmicas del Bambuco:	30
2.6 <i>Jazz</i> y las <i>Big Bands</i> en Colombia	41
3. MARCO METODOLÓGICO.....	43
4. DESARROLLO.....	45

4.1 Fase 1 (Pre – Producción).....	46
4.1.1 Revisión Discográfica:.....	48
4.1.2 Análisis:.....	51
4.2 Fase 2 (Producción)	80
4.3 Fase 3 (Post – Producción).....	107
5. CONCLUSIONES.....	115
Bibliografía	118
Anexos	121

Índice de imágenes

Imagen 1 Rogers, Evans. Distribución de la big band. Big band arranging.	11
Imagen 2 Pease, Ted; Pullig Ken. Cifrado y análisis de función melódica. Adaptado de modern jazz voicings 2001 pg. 24.	13
Imagen 3 Lindsay, Gary. Orden de notas para block voicing. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 99.	14
Imagen 4 Pease, Ted; Pullig Ken. Ejemplo four way close. Modern jazz voicings 2001 pg. 24.	15
Imagen 5 Pease, Ted; Pullig Ken. Drop 2. Modern jazz voicings 2001 pg. 24.	15
Imagen 6 Pease, Ted; Pullig Ken. Drop 3. Modern jazz voicings 2001 pg. 25.	16
Imagen 7 Pease, Ted; Pullig Ken. Ejemplo four way close. Modern jazz voicings 2001 pg. 25.	16
Imagen 8 Lindsay, Gary. Approach análisis. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 116.	17
Imagen 9 Lindsay, Gary. Chromatic approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 116.	18
Imagen 10 Lindsay, Gary. Parallel approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 117.	18
Imagen 11 Lindsay, Gary. Dominant approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 118.	19
Imagen 12 Lindsay, Gary. Diatonic approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 119.	19
Imagen 13 Lindsay, Gary. Diminished approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 120.	20
Imagen 14 Ospina, Juan. Compás 45 a 50. 102 Fahrenheit 2018.	21
Imagen 15 Herrera, Enric. Background ritmo armónico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna 1987 pg. 117.	22
Imagen 16 Herrera, Enric. Background soporte armónico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna 1987 pg. 118.	23

Imagen 17 Herrera, Enric. Background melódico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna 1987 pg. 120.....	23
Imagen 18 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Lead sheet soli. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 132.....	24
Imagen 19 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Paráfrasis melodía soli. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 132.....	24
Imagen 20 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Armonización soli. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 133.	25
Imagen 21 Jones, Thad. Shout chorus compás 150 a 157. Three and One.	26
Imagen 22 Adaptación 6/8 sobre 3/4 en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 47. 30	
Imagen 23 Adaptación golpe de tambora en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 53	31
Imagen 24 Adaptación golpe de tambora en el bambuco, años 40. Revista a contratiempo N°1. Pg. 52.....	31
Imagen 25 Adaptación golpe de tambora en el bambuco actual. Revista a contratiempo N°1. Pg. 52.....	32
Imagen 26 Pardo, Andrés; Pinzón, Jesús. Adaptación ritmo de acompañamiento. Pg. 63	33
Imagen 27 Ritmos básicos de acompañamientos para la guitarra en el bambuco.....	34
Imagen 28 Adaptación golpe de tambora y acompañamiento en guitarra en el bambuco. El bajo eléctrico en el bambuco. Pg. 47.....	37
Imagen 29 Mendoza, Ricardo. Adaptación del ritmo del tiple en el bambuco.	37
Imagen 30 Ejemplo de síncopa caudal. Elaboración propia.....	38
Imagen 31 Varios Autores. Síncopa caudal cada uno o dos compases Revista a contratiempo N°1. Pg. 48.....	39
Imagen 32 Varios Autores. Estructura rítmica de las frases en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 48.	39
Imagen 33 Varios Autores. Entrada de las frases. Revista a contratiempo N°1. Pg. 49.....	40
Imagen 34 Varios Autores. Variaciones rítmicas Revista a contratiempo N°1. Pg. 49.....	40
Imagen 35 Hoja de ruta. Desarrollo. Elaboración propia.	45
Imagen 36 Portada álbum Thad Jones y Mel Lewis. 1966	48
Imagen 37 Pantallazos de clases. Curso de arreglos para Big Band 2021.	50

Imagen 38 Primer arreglo realizado producto del curso de arreglos para Big Band 2021..	51
Imagen 39 Pantallazo de clase. Curso de armonía y re-armonización 2021.	51
Imagen 40 Wright, Rayburn. Contorno dinámico. Inside the scores pg. 48.....	58
Imagen 41 Chart armonía y forma general del tema Three and One. Elaboración propia....	60
Imagen 42 Wright, Rayburn. Ejemplo 3a. Inside the score. Pg. 49	62
Imagen 43 Wright, Rayburn. Ejemplo 3c. Inside the score. Pg. 50	63
Imagen 44 Wright, Rayburn. Ejemplo 3d - 3e. Inside the score. Pg. 50	63
Imagen 45 Wright, Rayburn. Ejemplo 5. Inside the score. Pg. 51.....	64
Imagen 46 Wright, Rayburn. Ejemplo 4c. Inside the score. Pg. 50	65
Imagen 47 Wright, Rayburn. Ejemplo 6. Inside the score. Pg. 51.....	65
Imagen 48 Jones, Thad. Reed section compás 37. Three and One.	67
Imagen 49 Wright, Rayburn. Ejemplo 10a. Inside the score. Pg. 54.....	67
Imagen 50 Jones, Thad. Armonía sección F. Three and One.....	68
Imagen 51 Jones, Thad. Armonía sección G. Three and One.	69
Imagen 52 Jones, Thad. Armonía sección I. Three and One.....	69
Imagen 53 Wright, Rayburn. Ejemplo 11c. Inside the score. Pg. 56.....	70
Imagen 54 Wright, Rayburn. Ejemplo 11d. Inside the score. Pg. 57	70
Imagen 55 Ruta de análisis sugerida por el asesor. Elaboración propia.....	71
Imagen 56 Chart armonía y forma general del tema No voy a quedarme. Elaboración propia.....	74
Imagen 57 Chart armonía y forma general del tema Muy antioqueño. Elaboración propia.	75
Imagen 58 Ochoa, Héctor. Melodía compases 10 – 11 sección A. Muy antioqueño.	76
Imagen 59 Zapata, Doris. Melodía compases 2 – 3 sección A1. No voy a quedarme.	76
Imagen 60 Zapata, Doris. Melodía compases 4 – 5 sección A1. No voy a quedarme.	77
Imagen 61 Zapata, Doris. Melodía compás 5 sección A1. No voy a quedarme.....	77
Imagen 62 Zapata, Doris. Melodía compás 5 sección A2. No voy a quedarme.....	77
Imagen 63 Ochoa, Héctor. Melodía compases 2 – 3 sección B1. Muy antioqueño.....	78
Imagen 64 Ochoa, Héctor. Melodía compases 2 – 3 sección A1. Muy antioqueño.....	78
Imagen 65 Zapata, Doris. Melodía introducción. No voy a quedarme.....	79
Imagen 66 Ochoa, Héctor. Melodía introducción. Muy antioqueño.	79
Imagen 67 Chart armonía y forma sección A.	81

Imagen 68 Análisis armónico sección A.....	82
Imagen 69 Chart armonía y forma sección B.	83
Imagen 70 Análisis armónico sección B.....	84
Imagen 71 Sección A1. Compases 1 al 8.....	85
Imagen 72 Sección A1. Compases 8 al 16.	86
Imagen 73 Sección A2. Compases 13 al 16.	86
Imagen 74 Sección B1. Compases 1 al 8.....	87
Imagen 75 Sección B1. Compases 9 al 16.	87
Imagen 76 Sección B2. Compases 8 al 16.	88
Imagen 77 Introducción. Compases 1 al 12.....	92
Imagen 78 Introducción. Compases 19 al 28.	93
Imagen 79 Introducción. Compases 32 al 37.	94
Imagen 80 Tema sección C. Compases 35 al 48.	95
Imagen 81 Background trombones C. Compases 50 al 53.....	95
Imagen 82 Sección D. Compases 54 al 69.....	96
Imagen 83 Reducción voicing brass final de sección D.....	96
Imagen 84 Reducción respuesta saxofones sección E. Compás 72.....	97
Imagen 85 Reducción respuesta saxofones sección E. Compás 76 a 78.....	97
Imagen 86 Reducción cluster del brass sección E. Compás 86.	98
Imagen 87 Reducción acorde dominante sección G. Compás 115.....	98
Imagen 88 Backing track aplicación iReal Pro.....	100
Imagen 89 Fragmentos melodía del soli. Compases 3, 6, 19 y 24.	101
Imagen 90 Melodía del soli. Compás 6.....	102
Imagen 91 Fragmentos melodía del soli. Compases 18, 22 y 28.	103
Imagen 92 Melodía soli. Compases 31 a 33.	103
Imagen 93 Reducción armonización del soli. Compás 245.....	104
Imagen 94 Reducción armonización del soli. Compás 260.....	105
Imagen 95 Reducción armonización del soli. Compás 268.....	105
Imagen 96 Acordes finales. Compases 335 y 337.	106
Imagen 97 Ejemplo de colisión.....	107
Imagen 98 Pantallazos librerías utilizadas para el mockup.....	108

Imagen 99 Organización Live Session Set Mockup 109

Imagen 100 Pantallazo barra de cuantización de los midis en el mockup. 110

Imagen 101 Pantallazo barra de modificación del velocity..... 110

Imagen 102 Pantallazo de masterclass pregrabada. Canal de YouTube Audioforo 2017... 111

Imagen 103 Ensayo General para montaje de la obra. 113

Imagen 104 Ensayo parcial con sección de saxofones. 113

Imagen 105 Ensayo parcial con sección rítmica. 114

Índice de tablas

Tabla 1 Rogers, Evans. Adaptación tabla de distribución de la big band. Big band arranging	12
Tabla 2 Reemplazos y tensiones disponibles. Elaboración propia.....	14
Tabla 3 Variaciones en el golpe de la tambora en el bambuco. Adaptado de Revista a contratiempo N°1. Pg. 53	33
Tabla 4 Franco, Luis. Adaptación variaciones en el acompañamiento de la guitarra. Pg. 40 – 41.....	34
Tabla 5 Villamil, Andrés. Tipos de acompañamiento de bambuco. Guitarra Colombiana. Pg. 36 – 41.....	36
Tabla 6 Franco, Luis. Adaptación variaciones en el acompañamiento del tiple. Pg. 40 – 41.	38
Tabla 7 Aproximado de obras interpretadas por la Nogal Jazz Big Band. Elaboración propia.	46
Tabla 8 Listado de tareas fase de preproducción. Elaboración propia.....	47
Tabla 9 Tabla de datos generales obra Three and One. Elaboración propia.	59
Tabla 10 Tabla de datos generales bambucos. Elaboración propia.	71
Tabla 11 Elementos estructurales utilizados en la composición. Elaboración propia.....	80
Tabla 12 Primer propuesta de forma para la composición. Elaboración propia.	81
Tabla 13 Guion para la construcción de la obra.....	90
Tabla 14 División de roles por cuerda. Elaboración propia.	112

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo escrito se desarrolla para optar por el título de Licenciado en Música en la Universidad Pedagógica Nacional. Este es el resultado de un ejercicio investigativo sobre dos estilos musicales tradicionales de dos ubicaciones geográficas diferentes, el bambuco y el *jazz*, para reconocer e integrar elementos musicales estructurales característicos de cada uno.

A su vez, dicho trabajo es el proceso de documentación de una labor de análisis, extracción de materiales musicales, a partir de las obras analizadas, y su aplicación para la creación de una composición original para formato de *big band*.

Para dicha composición se interpretan e integran todos aquellos elementos característicos encontrados en los dos estilos musicales anteriormente mencionados, buscando aportar a la construcción de un lenguaje compositivo propio del investigador y en la consolidación de un repertorio, que acerque a los integrantes del conjunto institucional 'Nogal *Jazz Big Band*' a la fusión de lenguajes musicales extranjeros con los regionales.

El desarrollo del trabajo se divide en 5 capítulos. El primero presenta el anteproyecto, allí se enuncian los objetivos, la justificación, los antecedentes y referencias para la elaboración del mismo; en el segundo se encuentra el marco referencial, allí se abordan tanto los contextos culturales y el desarrollo de los estilos musicales a trabajar, como las técnicas y procedimientos técnicos para la orquestación del formato de *big band*; el tercero describe la orientación metodológica y la justificación del ¿por qué? se enmarca el presente trabajo dentro de un ejercicio de investigación artística; el cuarto capítulo presenta todo el desarrollo de los ejercicios de análisis como insumo primario para la extracción de información musical de los estilos, además, documenta el proceso de composición, arreglo, orquestación, preparación y montaje de la obra; el quinto y último capítulo aborda las conclusiones y reflexiones sobre el aprendizaje y logros alcanzados con el trabajo.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del Problema

El presente trabajo de grado se enfoca en la documentación del proceso de investigación-creación de una obra para formato de *big band*, extrayendo y fusionando elementos estructurales característicos del bambuco colombiano, tales como la construcción melódica, la armonía, el ritmo y la forma, con elementos del *jazz* para *big band*, como la armonización, la orquestación, la instrumentación y la forma, teniendo en cuenta la concepción estética del compositor y arreglista Thad Jones (1923-1986).

Durante el proceso de formación como pianista del conjunto 'Nogal Jazz Big Band' de la Universidad Pedagógica Nacional, el investigador mantuvo estrecho acercamiento al lenguaje del *jazz* de diferentes épocas, a través del estudio y montaje de obras con el conjunto. Sin embargo, la adquisición de un lenguaje musical "no nativo", es decir, que no hace parte de nuestro contexto cultural, y que no se limita a la lectura de un arreglo u obra, pues va más allá, puesto que implica tanto un proceso de inmersión y estudio profundo del estilo, como un acercamiento y apropiación del lenguaje musical específico.

Es por esto, que el presente trabajo de investigación-creación, pretende sintetizar por medio del análisis y la composición de una obra, los elementos de un lenguaje musical como el *jazz*, con uno de los ritmos regionales más representativos del interior del país, el bambuco. Todo esto, teniendo como referencia el manejo del lenguaje musical dentro del estilo para *big band* del compositor Thad Jones.

Si bien, no es la primera vez que se adelanta un trabajo de investigación bajo estas condiciones, la cantidad de obras publicadas, con este enfoque hacia la fusión, aún no logra igualar la producción artística que ha sido tradición desde el siglo pasado para el formato de la *big band*. Por tanto, se pretende aportar a la consolidación y construcción de un repertorio que resulte provechoso, no solo para el conjunto institucional, sino para otros que deseen apropiarse el lenguaje del *jazz* fusionado con nuestras músicas tradicionales.

A partir de lo anterior, surge la pregunta que será el punto de partida en el rumbo del presente trabajo de investigación:

- ¿Cómo fusionar los elementos característicos del *jazz* para *big band*, como la orquestación, los procesos armónicos y la construcción de la forma, con los elementos característicos presentes en el bambuco andino colombiano, tales como la construcción melódica, la armonía y la forma?

A partir de este momento se enfoca el presente trabajo a la documentación del proceso que busca dar respuesta a la pregunta generada. A su vez, la creación resultante de la investigación busca aportar a los músicos integrantes del conjunto institucional, a la inmersión en el estilo del *jazz* y al uso de elementos del lenguaje, como la improvisación o la re-armonización, por mencionar algunos, y en el contexto de las músicas tradicionales colombianas, además de presentar una propuesta que permita poner en evidencia una de las muchas posibilidades sonoras que se pueden conseguir fusionando estos dos estilos musicales.

1.2 Objetivo General

Fusionar los elementos característicos presentes en composiciones de bambuco colombiano y de *jazz* para *big band* aplicándolos en una composición para dicho formato.

1.3 Objetivos Específicos

- Incorporar elementos representativos del tratamiento dado por el compositor Thad Jones a la orquesta de *jazz* en su obra "*Tree and One*" (1966), en cuanto a los *voicings*, *backgrounds*, *solis* y desarrollo de la forma, con el fin de nutrir la búsqueda del lenguaje compositivo propio.
- Identificar los elementos estructurales característicos del bambuco andino colombiano tales como la forma, la armonía, la melodía y el ritmo para su incorporación en la composición resultante del presente trabajo de investigación,

a partir del análisis de las obras “No voy a quedarme” (Doris Zapata 2010) y “Muy Antioqueño” (Héctor Ochoa)¹.

- Componer para formato de *big band* una obra, fusionando los recursos melódicos, armónicos, rítmicos y texturales resultantes del análisis de los dos estilos mencionados anteriormente.

1.4 Justificación

El presente trabajo de grado se lleva a cabo con el fin de lograr un acercamiento a dos estilos de composición, a partir de la escucha y revisión del tratamiento armónico, melódico y textural en las composiciones de arreglistas como Thad Jones, Juan Andrés Ospina o Javier Pérez Sandoval. Con el propósito de apropiarse ciertos elementos característicos del lenguaje del *jazz* para *big band*, como los *voicings*, la forma o la re-armonización, por mencionar algunos. A vez, la articulación con el bambuco andino colombiano permite abordar músicas populares que, en ocasiones se dejan de lado en el proceso de formación dentro de la Universidad, en este caso particular, el área de Piano principal de la licenciatura.

Además, la presente investigación es relevante en tanto que, fusiona los elementos característicos de un compositor específico del estilo del *Hard Bop* con los ritmos del bambuco andino colombiano, pues a pesar de que anteriormente se hayan realizado composiciones con enfoques similares, no existe un repertorio idéntico al que se propone en el trabajo desarrollado a continuación por el investigador. Por otro lado, del grupo de composiciones que fusionan estos dos estilos, son aún más pocas las que tienen un trabajo de investigación y documentación que las sustentan.

Ahora, se hace necesario delimitar la selección de obras, pues es indiscutible la gran cantidad de composiciones y arreglos para diferentes formatos hechos a partir de estos dos estilos musicales (*Jazz* – *Bambuco*). Sin embargo, de esta extensa discografía se han tomado

¹ La obra seleccionada no tiene registro de año de composición.

tres obras como referencia para la presente investigación. Dos serán bambucos y una composición para *big band*.

La obra de mayor peso referencial, en términos compositivos, para el proyecto será “*Three and One*” (1966) del compositor Thad Jones, que hace parte del álbum *Presenting Thad Jones/Mel Lewis and the Jazz Orchestra*. Trabajo en el que Thad debutaría con su propia *big band* luego de abandonar su puesto en la orquesta de Count Basie (1904 - 1984). Es relevante en tanto que, permite distinguir diferentes elementos propios del lenguaje de *jazz* para *big band* más clásicos, además de propuestas armónicas o melódicas más modernas e innovadoras como las que buscaba Thad Jones.

En el estilo del bambuco, se escogieron las obras “No voy a quedarme” de la cantautora Doris Zapata y “Muy antioqueño” del compositor Héctor Ochoa Cárdenas.

Por otro lado, las implicaciones a futuro para el desarrollo profesional del investigador serán de lleno positivas, ya que, los elementos que se abordarán más adelante dotarán de herramientas prácticas, adaptables a otros contextos similares, en los que éste se vea inmerso. A su vez, la presente investigación puede contribuir a cualquiera que desee profundizar en dicho trabajo, pues este podrá actuar como una guía, en términos de las metodologías de análisis utilizadas o en los procesos de documentación de la creación del producto artístico.

La apropiación de un idioma musical adecuado, en términos de orquestación, —no solo para *big band*—, puede ser la puerta de entrada al ejercicio de la creación de arreglos o composiciones, que, entre otras cosas, es también una herramienta para el pedagogo musical, ya que, muchos de estos elementos pueden trasladarse a otros formatos que utilicen instrumentaciones similares.

Por último, el presente proyecto de investigación se constituye como un aporte a la formación de nuevas generaciones de músicos que hagan parte del conjunto ‘Nogal Jazz Big Band’ de la Universidad Pedagógica Nacional. Ya que, la composición puede acercarlos a lenguajes musicales colombianos, sin llegar a perder la esencia del sonido esperado como orquesta de *jazz*.

1.5 Antecedentes Investigativos y Artísticos

A partir de la búsqueda bibliográfica y discográfica, se han encontrado autores y compositores que aportan con sus experiencias al presente trabajo de investigación, puesto que han sentado un precedente como punto de partida para la elaboración del mismo. A continuación, se enlistarán una serie de trabajos de grado que se han desarrollado dentro de un campo de acción cercano al del presente trabajo de investigación:

Uno de los primeros documentos que vale la pena rescatar es la tesis de grado presentada por Alber Fair Corredor para optar por el título de licenciado en música en la Universidad Pedagógica Nacional titulada *Entre bambucos y pasillos, una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía* (2018). Este trabajo de investigación propone un acercamiento al arreglo de músicas tradicionales colombianas, como el pasillo y el bambuco a un formato ajeno al comúnmente utilizado en estos estilos, siendo estos arreglos para el conjunto de *Jazz Rock* la Universidad Pedagógica Nacional. Propuestos desde una visión analítica del compositor —Adolfo Mejía (1905-1973)—, permitiendo el acercamiento de estas músicas a otros formatos.

Otro trabajo de investigación más cercano fue el realizado por David Fernando Valencia para optar por el título de Profesional en Música en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas titulado *Retazos del carnaval composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de pasto* (2015). Directamente el autor de este proyecto propone la exploración de las sonoridades de las murgas del carnaval y, a partir de estas, la utilización de la orquesta de *jazz* para su composición.

Cerrando el apartado documental de trabajos previos es importante mencionar el trabajo realizado por el Maestro Javier Pérez Sandoval y la Maestra Francly Montalvo para la convocatoria “*Estímulos para la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos de formación*”, del que resultaría ganador. Este trabajo se titula “*17 obras para formato de big band (pasillos, bambucos, guabinas)*” (2019). Aquí se presenta una adaptación completa de los lenguajes compositivos de 3 estilos musicales regionales para el formato de *big band*. Siendo este el referente estético principal para el resultado que se espera con el producto artístico del presente proyecto de investigación.

Además, de los trabajos documentados de forma escrita, hay una serie de álbumes lanzados por dos compositores (Duke Ellington y Juan Andrés Ospina), de dos épocas diferentes, en contextos disímiles, pero que apuntaron a lo mismo. Es decir, la inclusión de lenguajes musicales regionales —no solo de Colombia, como es el caso del primer compositor— en el contexto del *jazz*, sino con los de otras regiones de Latinoamérica.

Esta discografía es la siguiente:

- “*Latin American Suite*” – Duke Ellington (1972), este disco fue el resultado de su gira por Latinoamérica y de su fascinación por ciertos lenguajes musicales como el tango, samba, por mencionar algunos.
- “*BBB*” – Juan Andrés Ospina (2009), este disco fue el resultado de su estadía en Barcelona, Bogotá y Boston, y del compartir de experiencias musicales en estos lugares, esto lo llevó a arreglar para el formato de sexteto de *Jazz* canciones como “*Muy antioqueño*” y componer otras como “*Todavía no*”, “*Al Chicamocha*”, entre otras. Varias de estas serían arregladas por él y grabadas por una *big band*. Siendo este otro importante referente auditivo de la fusión de músicas tradicionales y el *jazz* moderno.

2.MARCO REFERENCIAL

2.1 Las *Big Band*

La *big band*, orquesta de *jazz* por excelencia, es un formato instrumental resultado de diferentes acontecimientos de la época, específicamente antes y durante los años 20.

Durante el comienzo de siglo XX, y gracias a la previa llegada de instrumentos europeos a varias ciudades en Estados Unidos, se comenzaron a formar lo que serían las primeras *jazz bands*, siendo *New Orleans* uno de los lugares más importantes para este desarrollo.

Estos primeros conjuntos eran pequeños, formados principalmente por clarinete, trompeta, trombón y percusión —normalmente estos conjuntos se desplazaban simulando lo que hacían las bandas marciales— en ocasiones, cuando se encontraban en recintos cerrados se incluía el piano y el *banjo*. Este formato destaca por la improvisación colectiva y *four beat*².

Por diversas situaciones, muchos de los habitantes, entre estos, músicos, tuvieron que migrar a ciudades como *New York* y *Chicago*. La convergencia de los estilos musicales que venían de *New Orleans* con los que se encontraban en estas ciudades, dotó de gran popularidad a los conjuntos de *jazz*, propiciando el aumento en la cantidad de músicos que los conformaban. Esto llevó a buscar una escritura especializada y detalla donde se aprovechara al máximo las posibilidades que tenía la orquesta, es aquí donde surge la figura de arreglista para *big band*, como Don Redman, quien fue el pionero de la escritura para dicho conjunto.

El conjunto continuó su desarrollo siendo participe en diferentes épocas del *jazz*, como el *Swing*, *Be-Bop*, *Cool Jazz* y *Hard Bop*. Y dejando a su paso referentes como Count Basie o Benny Goodman³.

² Este es un estilo de interpretación del *early jazz* o *jazz* “primitivo” en el que, a diferencia del *jazz* actual, los cuatro tiempos del compás se acentuaban de la misma manera.

³ Si se desea profundizar en el desarrollo del estilo del *jazz* y el formato de la *big band* se sugiere el texto “El *Jazz* de Nueva Orleans al *Jazz Rock*” (Berendt, 1962).

2.2 Thad Jones

Thaddeus Joseph Jones, conocido como Thad Jones, fue un músico, trompetista, arreglista y compositor de las épocas del *jazz* de Count Basie hasta el *Hard Bop*, por tratar de enmarcarlo dentro de un período estilístico particular, ya que, igual que otros músicos tomó parte de varias corrientes para la construcción de un estilo propio, sin embargo, “si figuró dentro del grupo de arreglistas y compositores más importantes del período del *Hard Bop*, con otros nombres como el de Horace Silver, Wayne Shorter y Sonny Rollins”. (Erlewine, 1996, pág. 837).

Como se mencionó anteriormente estuvo en la *big band* de Basie aproximadamente desde 1954 y fue allí donde ganó gran popularidad como trompetista por sus solos en los temas “*Pop Goes the Weasel*” o “*April in Paris*”, pero sobre todo como arreglista de la banda.

Posterior al desarrollo del *Be-Bop* muchos músicos, quizá un poco abrumados por el estilo virtuoso, rápido y complejo de esta corriente, decidieron volver a un estilo más tranquilo e influenciado mucho más por el *gospel* y el *blues*, pero sin perder ciertos elementos característicos del *Be-Bop*, como el manejo armónico o recursos melódicos, tales como, las escalas y el fraseo al momento de improvisar.

Fue entonces Thad Jones uno de estos músicos que mantuvo un arraigo con cierta tradición del *jazz*, pero que buscó innovar siempre en sus obras incluyendo elementos tanto del *Be-Bop* como de corrientes previas. Si bien, estando en la orquesta de Basie participó como arreglista, muchos de estos arreglos distaban del sonido que esperaba Basie. Eran arreglos con mucha complejidad armónica y construcciones melódicas ciertamente diferentes a las acostumbradas, ya que, se alejaban de la idea del *riff* como elemento estructural en la construcción de la obra —sin desmeritar de ninguna manera el trabajo desarrollado por la orquesta de Basie— y se acercaba a melodías con más dificultad, tanto en su elaboración como en su interpretación.

A parte de elecciones instrumentales poco convencionales, como el uso del saxofón soprano como *lead* o líder de la cuerda, reemplazando el rol que acostumbraba a tener el saxofón alto, un ejemplo de esto es el tema “*Groove Merchant*” del compositor Jerome Richard arreglado por Thad Jones para *big band*, obra que sería grabada en 1969.

Es por eso que Thad Jones es considerado parte del grupo de arreglistas para *big band* que marcaron un antes y un después en el desarrollo de composiciones y arreglos para dicho conjunto.

2.3 El Formato de *Big Band*

De la misma manera que el *jazz* como estilo se transformaba conforme pasaban los años, lo hacía el formato de la *big band*, ya que, se empezaron a reemplazar, o incluir, algunos instrumentos, que, ciertamente no eran parte del formato original, algunos de estos son el clarinete bajo o la flauta, algunos eléctricos como el sintetizador, el *Rhodes* o el bajo eléctrico, en la parte de percusión el vibráfono y la marimba, por mencionar algunos. Sin embargo, a continuación, se presentará y abordará, a grandes rasgos, el formato tradicional de la orquesta de *jazz* usado por Thad Jones en su primer disco debut para *big band*.

El primer elemento es la división del instrumental, este se encuentra formado por tres grandes partes distribuidas de la siguiente manera:

- *Reeds Section* o sección de maderas cuenta con cinco saxofones. Un barítono, dos tenores y dos altos, o un alto y un soprano.
- *Brass Section* o sección de metales está conformada por cuatro trombones —uno de estos puede ser trombón bajo— y 4 trompetas, el uso del Flügelhorn es común reemplazando una o todas las trompetas.
- *Rhythm Section* o sección rítmica consta de piano, guitarra, batería —aquí puede incluirse el uso percusión menor o demás instrumentos según el estilo que se desee interpretar— y por último bajo eléctrico o en el formato convencional contrabajo (*double bass*).

Las primeras *big bands* estaban conformadas por entre 10 u 11 músicos, en la actualidad el formato se compone por 17 instrumentistas organizados como lo muestra la imagen a continuación:

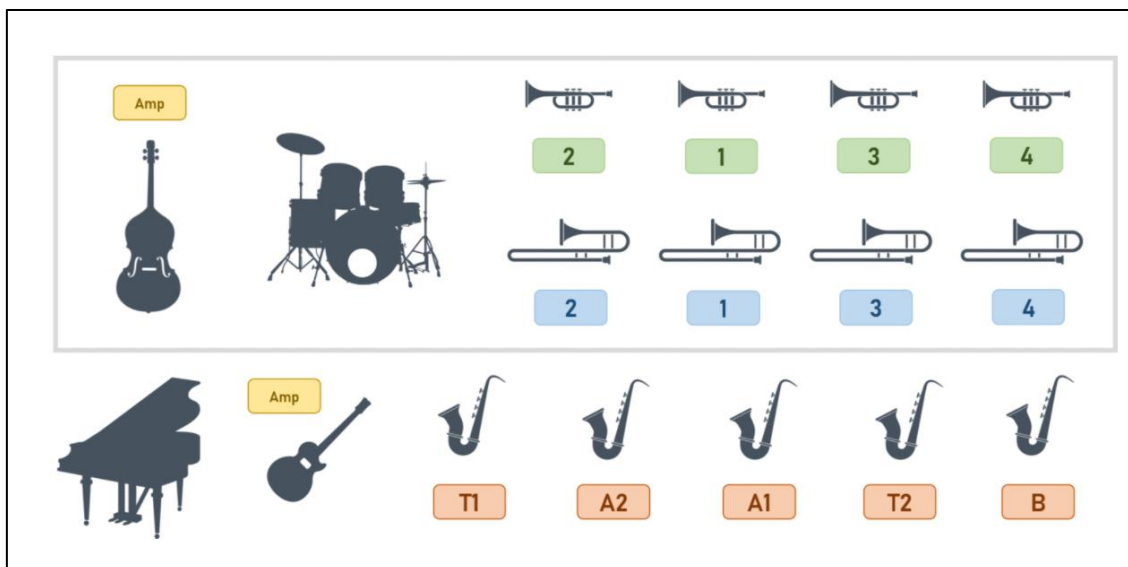


Imagen 1 Rogers, Evans. Distribución de la big band. Big band arranging.

La sección de metales y maderas es conocida de manera conjunta como la *Horn Section*, allí internamente se asignan y distribuyen ciertos roles a cada instrumentista. El arreglista y compositor Evan Rogers lo plantea de la siguiente manera:

- *Lead Roles:* A este grupo pertenecen el saxo alto 1, el trombón 1 y la trompeta 1, son estos tres instrumentistas quienes comandan cada cuerda y quienes, a su vez, deben mantener una homogeneidad en términos del fraseo, el balance y la afinación.
- *Solo Chairs:* Aquí se encuentran los instrumentistas que comúnmente se encargan de realizar improvisaciones sobre secciones de la forma general del tema.
- *Section Players:* Estos últimos, pero no menos importantes, son aquellos que soportan secciones armónicas (*backgrounds* o *pads*) y aportan a la construcción general del sonido de la banda.

En la siguiente tabla se presentan los roles para cada instrumentista de la *Horn Section* propuestos por Evan Rogers:

Instrumento	Rol
-------------	-----

Reeds Section	Saxofón Alto 1	<i>Solo Chair – Section Leader</i>
	Saxofón Alto 2	<i>Section Player</i>
	Saxofón Tenor 1	<i>Solo Chair</i>
	Saxofón Tenor 2	<i>Section Player</i>
	Saxofón Barítono	<i>Section Player</i>
Brass Section	Trompeta 1 (<i>Lead Trumpet</i>)	<i>Brass Section Leader</i>
	Trompeta 2	<i>Solo Chair</i>
	Trompeta 3	<i>Section Player</i>
	Trompeta 4	<i>Section Player</i>
	Trombón 1 (<i>Lead Trombone</i>)	<i>Section Leader</i>
	Trombón 2	<i>Solo Chair</i>
	Trombón 3	<i>Section Player</i>
	Trombón 4 (<i>Bass Trombone</i>)	<i>Section Player</i>

Tabla 1 Rogers, Evans. Adaptación tabla de distribución de la big band. Big band arranging

Teniendo conocimiento de lo mencionado anteriormente, es importante conocer también las técnicas más utilizadas, a lo largo de la consolidación del formato, para la orquestación de arreglos y composiciones.

2.4 Técnicas de Arreglos y Orquestación

“Son aquel conjunto de técnicas y conceptos fundamentales que todo arreglista o compositor debe tener a su disposición en su cinturón de herramientas al momento de escribir” (Lowell & Pulling, 2003, pág. 5). Si bien, estas dependerán del estilo que se esté apropiando para el arreglo o composición, tener claros estos elementos teóricos permiten al arreglista una mejor fluidez y concordancia con el lenguaje de la obra en la escritura musical. Para el presente proyecto de investigación es importante conocer algunas de las técnicas más utilizadas para la creación de arreglos y composiciones para el formato de *big band*, con el fin de conservar la sonoridad propia del estilo.

Como punto de partida, es importante manejar los siguientes conceptos que serán claves al momento de citar los pasos de elaboración del producto artístico en el desarrollo del

presente trabajo de investigación, estos son: densidad, que es la cantidad de voces sonando en simultaneo, no importando si éstas se encuentran repitiendo notas. Peso, es el efecto producido por la duplicación de la misma nota tocada por varios instrumentos. Amplitud, entendida como la distancia entre la nota más aguda y la más grave sonando al mismo tiempo. (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1987, pág. 98)

Un elemento clave para el desarrollo de un arreglo o composición para este formato es entender la banda no como una agrupación de 17 o más músicos, sino como un ensamble de 4 instrumentos (haciendo referencia a las 4 secciones de la *big band*). Esto se dará en determinados momentos de las piezas musicales, pero es un elemento característico a tener en cuenta como parte del estilo, para ello se utiliza, en la mayoría de los casos, la armonización de la melodía de manera descendente, en bloque o *block voicing*. Es allí donde se concibe cada sección no solo como una serie de instrumentos melódicos —es una concepción válida y útil— sino como un solo instrumento (o sección) con amplias posibilidades armónicas.

Hay que partir de un procedimiento previo al de armonización, y es el de analizar la función que cumple cada nota en la melodía respecto al cifrado, como lo muestra el siguiente ejemplo, en tonalidad de F Mayor, se tiene una melodía que ha sido analizada de la siguiente manera:

The image shows a musical score in 4/4 time, F major. The melody is written in the treble clef. Above the staff, five chords are identified: F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. Below each chord, its 'top note' is indicated in red: 3ª de F (A), 7ª de D (F), 9ª de C (E), 9ª de Bb (A), and 3ª de F (A). A red bracket labeled 'Top notes' spans from the first note (A) to the fourth note (A). The bass line is mostly silent, with a few notes in the final measure. The final measure contains a block voicing of the F6 chord, indicated by a '2' above and below the staff.

Imagen 2 Pease, Ted; Pullig Ken. Cifrado y análisis de función melódica. Adaptado de *modern jazz voicings 2001* pg. 24.

A partir de este análisis se pueden aplicar los siguientes procesos:

2.4.1 Block Voicing (armonización en bloque) Consiste en armonizar, a partir de la melodía (*top note*), agregando de forma descendente notas que correspondan a la armonía

dada en el cifrado. La imagen a continuación puede servir de ayuda para la comprender el orden en el que se agregan las notas:

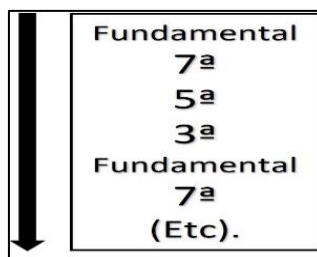


Imagen 3 Lindsay, Gary. Orden de notas para block voicing. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 99.

Las notas de un acorde son las notas de la escala o modo sobre el que se esté trabajando, pero organizadas —en este caso— por terceras, por ejemplo, las notas del acorde de C son C-E-G-B-D-F-A. “A la triada básica se le llama estructura, la tríada que forman los 3 sonidos más agudos se le llama superestructura y las 7ª que se encuentra en medio de estas dos se le llama soporte” (Jaramillo, Teoría del jazz, conceptos teóricos utilizados desde el Early Jazz hasta el Postbop, 2014). Dentro de la técnica mencionada se busca que el acorde resultante contenga una nota de cada categoría, sin embargo, las notas de la estructura pueden ser reemplazadas por notas de la superestructura según el desarrollo armónico y la sonoridad que desee con cada acorde. En la siguiente tabla se ejemplifican los reemplazos más comunes:

		Categoría estructural			Sopte
		Raíz (fundamental)	Tercera	Quinta	Séptima
Tipo acorde	Maj7	9ª	-	# 11	6ª
	m7	9ª	-	11	6ª
	m7(b 5)	9ª	-	11*	-
	7	9ª, b 9ª, # 9ª	-	# 11, 13, b 13	-
Super Estructura					

*en este acorde la quinta no es reemplazada, por el contrario, se suma a esta la 11.

Tabla 2 Reemplazos y tensiones disponibles. Elaboración propia.

Los acordes resultantes de este proceso pueden ser de disposición cerrada, *Four Way Close*⁴, (cuando el rango entre la nota más baja y la melodía no supere la octava) o abierta (cuando el rango entre la nota más baja y la melodía sea superior a una octava) aquí se encuentran los *voicings* conocidos como *drop 2*, *drop 3* *drop 2+4* los cuales serán el resultado de modificar la disposición cerrada de los acordes, estos se consiguen desplazando, una octava más abajo, una o varias notas del acorde. A continuación, algunos ejemplos:

For Way Close:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). Above the staff are five chord symbols: F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. The notes for each chord are written in a close position. The F7 chord has notes Bb, Eb, F, Ab, C. The D7 chord has notes F, Ab, Bb, D, F. The C7sus4 chord has notes F, Bb, C, Eb, G. The Bb7sus4 chord has notes Eb, Ab, Bb, D, F. The F6 chord has notes Ab, C, Eb, F, A. The staff ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Imagen 4 Pease, Ted; Pullig Ken. Ejemplo four way close. *Modern jazz voicings* 2001 pg. 24.

Voicing Drop 2: Transposición únicamente de la segunda voz una octava abajo.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). Above the staff are five chord symbols: F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. The notes for each chord are written in a drop 2 position. Red arrows indicate the movement of the second voice (the note that is two frets above the root) down one octave. The F7 chord has notes Bb, Eb, F, Ab, C. The D7 chord has notes F, Ab, Bb, D, F. The C7sus4 chord has notes F, Bb, C, Eb, G. The Bb7sus4 chord has notes Eb, Ab, Bb, D, F. The F6 chord has notes Ab, C, Eb, F, A. The staff ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Imagen 5 Pease, Ted; Pullig Ken. Drop 2. *Modern jazz voicings* 2001 pg. 24.

⁴ Esta técnica es utilizada para la escritura a 4 voces, sin embargo, hay varias opciones al momento de trabajar una escritura a 5 voces como la duplicación de la melodía principal una octava abajo. Para ahondar en este tema se sugiere revisar el material bibliográfico teórico citado en el presente trabajo de investigación, específicamente: "*Modern Jazz Voicings*" (Pease & Pullig, 2001).

Voicing Drop 3: Transposición únicamente de la tercera voz una octava abajo.

The image shows a musical score for a piano in 4/4 time, illustrating the 'Voicing Drop 3' technique. The score consists of five measures, each with a chord label above it: F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. Red arrows are drawn between the notes of the third voice in each chord, showing its movement down an octave from the previous measure. The final measure contains a fermata and a '2' above the staff, indicating a second ending.

Imagen 6 Pease, Ted; Pullig Ken. *Drop 3. Modern jazz voicings 2001 pg. 25.*

Voicing Drop 2+4: Transposición de la segunda y cuarta voz una octava abajo.

The image shows a musical score for a piano in 4/4 time, illustrating the 'Voicing Drop 2+4' technique. The score consists of five measures, each with a chord label above it: F7, D7, C7sus4, Bb7sus4, and F6. Red arrows are drawn between the notes of the second and fourth voices in each chord, showing their movement down an octave from the previous measure. The final measure contains a fermata and a '2' above the staff, indicating a second ending.

Imagen 7 Pease, Ted; Pullig Ken. *Ejemplo four way close. Modern jazz voicings 2001 pg. 25.*

Los *drops* podrán ser aplicados siempre y cuando los registros de los instrumentos que tengan el *block voicing* lo permitan.

Estos *voicings* tienen otra variación conocida como el *double lead*, consiste en duplicar la nota de la melodía una octava abajo, que resulta útil al manejar una escritura para 5 instrumentos.

2.4.2 Approach Techniques Al momento de realizar el análisis melódico —previamente mencionado— es posible encontrar algunas notas que no formen parte de la categoría estructural o soporte del acorde dado en el cifrado —tensiones no disponibles según el cuadro presentado previamente— o simplemente su busca mayor variedad en la armonización, en cualquiera de estos casos se aplican las técnicas de *approach* (aproximación), *Chromatic*, *Parallel*, *Dominant*, *Diatonic* y *Diminished*. Para su implementación se deben seguir tres pasos: 1. Identificar la *non-chord tone* (nota extraña, tensión no disponible) o *approach tone* (nota de aproximación); 2. Identificar el *target voicing* (siguiente voicing); 3. Aplicar el *Approach* deseado. A continuación, un ejemplo de este análisis y los tipos de aproximación comunes en el estilo:

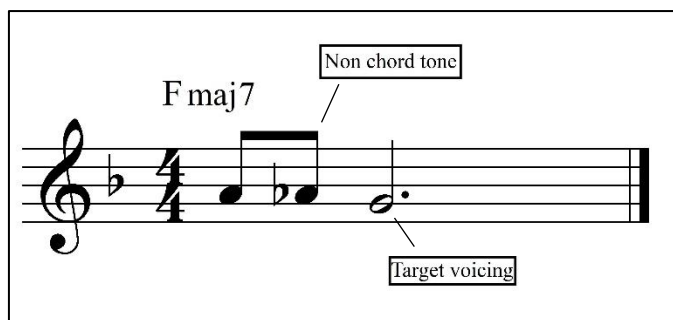


Imagen 8 Lindsay, Gary. *Approach análisis. Arranging from quartet to big band 2005* pg. 116.

Chromatic Approach (cr): Para utilizar este recurso la *n.c.t.*⁵ debe presentar movimiento de medio tono (ascendente o descendente) entre la nota del acorde y la *t.v.*⁶ como es el caso de la imagen anterior. Primero se realizará la armonización del *t.v.* para luego a partir de las notas resultantes realizar la armonización de la *n.c.t.* respetando el movimiento de medio tono presente en la melodía:

⁵ *Non chord tone.*

⁶ *Target voicing.*

F maj7

Imagen 9 Lindsay, Gary. *Chromatic approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 116.*

Parallel Approach (pa): En este caso la *a.t.*⁷ debe presentar movimiento de 2^a mayor hacia la nota del *t.v.* ya sea ascendente o descendente. Posteriormente, se realiza la armonización de la *t.v.*, dependiendo de la distribución de las notas resultantes el acorde anterior respetará al movimiento hacia dichas notas:

Am7 Am7

Imagen 10 Lindsay, Gary. *Parallel approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 117.*

Dominant Approach (dt): La *a.t.* debe presentar movimiento de 2^a Mayor o menor (ascendente o descendente) con relación al *t.v.* Este recurso consiste en convertir la *a.t.* en la dominante del *t.v.* siendo posible, la utilización de tensiones disponibles para acordes dominantes —presentadas anteriormente—. Puede suceder que las voces internas del *dt* no resuelvan al siguiente acordes siguiendo el mismo movimiento presente en la melodía

⁷ Approach tone.

principal, además es importante determinar la disposición del *t.v.* para así encontrar la más adecuada para el *dt*:

Image 11 shows a musical score in 4/4 time. The first measure features a C major 7 chord with an ascending melodic line (a.t.) and a descending voice leading (t.v.). The second measure features a C major 7 chord with a descending melodic line (dt) and an ascending voice leading (t.v.). A red box highlights the (G13) chord in the bass line of the second measure.

Imagen 11 Lindsay, Gary. *Dominant approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 118.*

Diatonic Approach (di): Consiste en armonizar la nota escogida como aproximación agregando notas siguiendo la interválica del acorde objetivo. Esto se hace respetando la escala o modo en el que se encuentra la pieza o el segmento de la misma. Para ésta aproximación las voces internas respetarán le movimiento de la melodía principal:

Image 12 shows a musical score in 4/4 time. The first measure features a C major 7 chord with an ascending melodic line (a.t.) and a descending voice leading (t.v.). The second measure features a C major 7 chord with a diatonic approach (di) and a descending voice leading (t.v.). A (Dm7) chord is indicated in the bass line of the second measure.

Imagen 12 Lindsay, Gary. *Diatonic approach. Arranging from quartet to big band 2005 pg. 119.*

Diminished Approach (dm): Ésta aproximación se da cuando la *a.t.* se encuentra a medio tono o un tono del *t.v.* y cumple con el requisito de ser uno de los siguientes grados de la escala correspondiente del objetivo en cuestión 2º, 4º, 6º b o 7ª maj. Puede suceder que las voces internas del voicings no presenten el mismo movimiento de la melodía principal, incluso que entre los dos acordes pueda haber notas repetidas.

Imagen 13 Lindsay, Gary. *Diminished approach. Arranging from quartet to big band 2005* pg. 120.

Aunque el *block voicing* sea una herramienta útil en la creación de secciones armónicas, también es necesario crear soportes o *backgrounds*, que permitan momentos de mayor amplitud en el sonido de la *big band*, acrecentar la dinámica a través de la inclusión de más instrumentos, acompañar un *solí*, una improvisación o para la creación de transiciones entre secciones de una pieza musical.

2.4.3 Background Su traducción literal es ‘fondo’, su implementación proviene de la época de los *riffs*⁸ en la creación de arreglos o composiciones para el formato. Éste consiste en crear melodías o motivos que soporten —en un plano secundario— lo que está sucediendo en otras secciones de la *big band* en éste caso. A continuación, un ejemplo de *background* aplicado por el compositor Juan Andrés Ospina en su tema “102 Fahrenheit” en la *horn section* entre los compases 45 al 50, aquí son los trombones son quienes se encargan de acompañar la melodía del tema principal interpretada por el saxofón alto 2.

⁸ El riff es un motivo o idea musical que se repite en una canción y que tiene un patrón rítmico muy bien definido.

The image shows a page of a musical score for measures 45 to 50. The score is for a piece titled "102 Fahrenheit" by Juan Ospina. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Trumpet 1, 2, 3, 4 (Tpr. 1-4), and Trombone 1, 2, 3, 4 (Tbn. 1-4). A green box highlights the "Lead Melody" in the Alto 2 part, which begins in measure 45 and continues through measure 50. A red box highlights the "Background en trombones" in the Trombone parts, which also begins in measure 45 and continues through measure 50. The Alto 2 part is marked *mp* (mezzo-piano). The Trombone parts are also marked *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

Imagen 14 Ospina, Juan. Compás 45 a 50. 102 Fahrenheit 2018.

Depende de lo que busque el compositor o arreglista el *background* puede sonar en segundo plano o llegar a compartir el mismo nivel de importancia que el o los solistas. (Lowell & Pulling, 2003, pág. 139)

Es común que el *background* de un solo se de en la segunda repetición de la forma o hacia el final de una sección específica, con el fin de crear puntos de intersección entre partes de la obra, para obtener, a partir de esto, transiciones conducidas menos drásticas o aportar a la construcción de momentos climáticos de la pieza. A continuación, se mencionarán tres de los *backgrounds* comúnmente utilizados en el estilo:

Rhythm Section Background: Podría considerarse como el más básico de los tres, ya que, se vale de la utilización de la *rhythm section*, especialmente el piano y la guitarra, para el *comping*⁹. Se da un cifrado acorde a la melodía o solo, y es el instrumentista quien se encarga de acompañar y llenar los “huecos melódicos” —en palabras de Enric Herrera—. Este *background* aporta una menor densidad y mayor intimidad melódica al imitar un formato de cámara.

Imagen 15 Herrera, Enric. *Background ritmo armónico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* 1987 pg. 117.

⁹ Acompañamiento rítmico y armónico realizado por algún instrumento de la sección rítmica.

Soporte Armónico: O *background* pasivo se da cuando una o más voces acompañan la melodía definiendo la armonía con movimientos de nota guía¹⁰ a nota guía y preferiblemente por grados conjuntos. Por lo general maneja una figuración pasiva, notas largas o patrones rítmicos que cubran la melodía, muy útil al tener melodías activas rítmicamente.

Musical score for 'Soporte Armónico'. The top staff is labeled 'Melodía' and the bottom staff is labeled 'Back'. The background accompaniment consists of long notes with stems pointing up, labeled with red '7ª' and '3ª' indicating the 7th and 3rd degrees of the chords. The chords are D-7, G7, G-7, F7, and Bb Maj 7.

Imagen 16 Herrera, Enric. *Background soporte armónico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* 1987 pg. 118.

Melodic Background: O contramelodía, es una idea, ya sea original o basada en algún fragmento de la obra, que aparte de acompañar la melodía principal, se encarga de rellenar los espacios que se den entre frases de la misma, creando momentos de pregunta – respuesta.

Musical score for 'Melodic Background'. The top staff is labeled 'Melodía' and the bottom staff is labeled 'Contramelodía'. The contramelody consists of long notes with stems pointing up, labeled with red '7ª' and '3ª' indicating the 7th and 3rd degrees of the chords. The chords are D-7 and G7 sus 4.

Imagen 17 Herrera, Enric. *Background melódico. Técnicas de arreglos para la orquesta moderna* 1987 pg. 120.

A continuación, se abordarán de manera superficial dos elementos que nos son considerados propiamente técnicas para orquestar, pero que si poseen un importante papel en el estilo y desarrollo de la forma. Más que procedimiento técnicos, son espacios que se encuentran presentes en varias de las composiciones para *big band*, estos aportan

¹⁰ Son aquellas que definen la cualidad del acorde, usualmente se usan la tercera y la séptima.

definición a la forma de la obra, separando secciones y siendo puntos de partida y llegada respectivamente en la construcción del discurso musical.

2.4.4 Soli: Esta sección del desarrollo de la obra —depende de la época o compositor— podría estar ubicada después del tema principal, antes de los solos o después de estos. Es una especie de solo, pero no con un sino con varios instrumentos armonizados con las técnicas mencionada anteriormente. Usualmente se parte de la construcción de una melodía principal:

Imagen 18 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Lead sheet soli. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 132.

Luego se genera una “paráfrasis” agregando elementos que un intérprete usualmente realiza en una improvisación, tales lo son las aproximaciones, notas de paso, escapes u otros ornamentos que embellecen y complejizan, de alguna manera, la melodía:

Imagen 19 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Paráfrasis melodía soli. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 132.

Lo más común es encontrar estos *solis* en la *reed section* (saxofones), pero también se pueden trasladar a otras secciones de la *big band* o crear combinaciones entre

instrumentos, como por ejemplo saxo 1 y 2 con trompeta 1 y 2 y piano, o cualquier otra que el arreglista considere. A continuación, el resultado de la melodía presentada anteriormente luego de aplicar el proceso de armonización. En este caso el *solí* fue pensado para la sección de saxofones:

Imagen 20 Lowell, Dick; Pullig, Ken. Armonización *solí*. Arranging for large jazz ensemble 2003 pg. 133.

Para la construcción de estos *solís* se utiliza en mayor medida el *block voicing*, la armonización cuartal, el *spread*, los *drops*, *clusters*, etc. Sin embargo, existen *solís* contrapuntísticos que funcionan muy bien dentro del estilo.

2.4.5 Shout Chorus: Esta es una sección climática al final o cerca del final de la obra, aquí es usual la utilización de toda la banda creando momentos de mucha densidad y variación textural. Normalmente con una dinámica elevada, en comparación al resto de la obra, y tomando también fragmentos de la melodía principal. Es común que luego del *shout* se haga una pequeña recapitulación del tema para ir a la coda.

THREE AND ONE - 19

Mayor densidad instrumental

Complejización Armónica

Imagen 21 Jones, Thad. Shout chorus compás 150 a 157. Three and One.

2.5 Bambuco Andino Colombiano

Otro de los ejes sobre el que se desarrolla el presente proyecto de investigación, es el estilo y gestos más comunes de composición presentes en el bambuco andino Colombiano. Si bien, hablar de su origen exacto podría resultar algo confuso, por las diversas teorías que existen, es posible rescatar dos. Una es sostenida por el poeta Jorge Isaacs, en su obra “La María”, allí se hace referencia al origen del ritmo, no exactamente igual al que conocemos hoy día, en África Occidental por su música danzable y muy rítmica, además menciona su nula relación con la música Americana de aquel entonces.

[...] “Siendo el “Bambuco” una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos ni los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otra que el de “Bambuk”, levemente alterado” [...] (Isaacs, 1867, pág. 262).

[...]Él le enseñaba las danzas de su tierra natal, los amorosos y sentidos cantares del país del *Bambuk* [...] (Isaacs, 1867, pág. 409).

Otra teoría propone su aparición como resultado de la integración entre ritmos regionales Caucanos y aires Vascos como el *Zortziko*, que, al ser escuchados actualmente, se acercan al bambuco, en tanto que, presentan rasgos armónicos, melódicos y de compás muy similares a este.

Si bien, no es de vital importancia para la investigación conocer al detalle su origen, el acercamiento a estas teorías permite inferir elementos tales como, la relación entre los ritmos africanos que, debido a la esclavitud y diferentes movimientos migratorios, aportaron en la consolidación del *Blues y Gospel* en Norteamérica y los presentes en *Bambuk* considerados como antecesores del bambuco en nuestra región. Otro puede ser la intervención Europea en cuanto al uso de ciertos instrumentos utilizados para interpretar esta música, el bambuco, de la misma manera que sucedió con el *Jazz* en los años 20.

Actualmente, es considerado como aire regional y un estilo musical que ha trascendido a diferentes lugares del territorio Colombiano, y que, a su vez, ha sido moldeado y transformado conforme a las necesidades propias de los contextos en donde es intervenido. Aunque, a ciencia cierta, no es posible identificar su lugar exacto de su nacimiento, si es posible reconocer que, en regiones como el Tolima, Huila, Cauca o Cundinamarca, se le ha dado más importancia al estilo, logrando así, consolidar esta música como parte de su tradición¹¹.

Para la investigación, es pertinente conocer, de forma general, algunos elementos musicales del estilo — tales como el acompañamiento, la armonía, el compás y la forma— a partir de diferentes documentos académicos que han recogido esta información, además de esto, se llevará a cabo un proceso de análisis específico, según las necesidades de la investigación, este se desarrollará en el capítulo 4 del presente documento.

¹¹ Se invita al lector a profundizar en el desarrollo del bambuco según su ubicación geográfica bajo la mirada de Carlos Miñana en su obra “Los Camino del Bambuco en el Siglo XIX” (1997)

2.5.1 Formato del Bambuco: Este estilo musical se ha expandido debido a su inclusión en prácticas académicas y la apertura de espacios de interpretación fuera de su centro de consolidación, a su vez, ha llegado a diferentes formatos incluidos los orquestales, como se puede apreciar, por ejemplo, en obras de los Maestros Victoriano Valencia, Andrey Ramos, Jaime Jaramillo o Javier Pérez Sandoval, por mencionar algunos.

Usualmente, el bambuco es interpretado por el llamado ‘trío andino’, conformado por guitarra, tiple y bandola, la mayoría de las veces acompañado con voces a dueto. Este es conocido como el bambuco de salón o bambuco de cámara. Regularmente la bandola es la encargada de llevar la línea melódica, mientras el tiple y la guitarra funcionan como acompañantes llevando la armonía y los bajos respectivamente, cabe aclarar que se habla de la concepción más básica de la agrupación, ya que, actualmente, el instrumental es utilizado de diferentes maneras logrando mayor versatilidad en los arreglos. Además, el uso de voces incrementa las posibilidades armónicas al tener líneas melódicas construidas por terceras o sextas, y las secciones contrapuntísticas entre las cuerdas cada vez son más comunes. Actualmente es normal encontrar bambucos, de este tipo, trasladados a otros formatos, también pequeños, que incluyen piano, flauta, violín, guitarra eléctrica, incluso llegando a tener contrabajo o bajo eléctrico. Esto se puede evidenciar en producciones como “En Esencia” – Carrera Quinta (2019) o “Camaleonte” – Palos y Cuerdas (2006)

Otro tipo de bambuco, comúnmente interpretado por agrupaciones más grandes, es el llamado bambuco fiestero o de calle, este involucra el uso de secciones de percusión e instrumentos de viento, formato similar al de la banda fiesterera, además, de ser ejecutado a una mayor velocidad (Sánchez, 1987). Según Carlos Miñana, en su obra “Los Caminos del Bambuco en el Siglo XIX”, se concibe al bambuco como música de guerra por su similitud, en términos del formato, con las bandas de marcha o marciales, que, entre otras cosas, [...] “acompañaban los ejércitos en esas convulsionadas épocas” [...] (1997, pág. 4).

Otras dos distinciones o variaciones del estilo pueden ser el sanjuanero y la rajeleña — como subgéneros del bambuco—, este primero se considera típicamente huilense y enmarcado mayormente en las fiestas San Pedro o San Juan, aquí prima el uso de la tambora

y demás instrumentos de percusión. El segundo perteneciente al género vocal con carácter improvisador (Sánchez, 1987).

Un último tipo, pero no menos importante, es el bambuco patiano, nacido en el valle del Patía, al sur del departamento del Cauca. Este comparte raíces con el currulao o el llamado bambuco viejo (Rojas, 2001, pág. 7). Era interpretado por una mezcla de instrumentos hispanos con los nativos como las tamboras, los cununos o el violín caucano. Estos bambucos se desatacan por relatar, a través de las letras, la cotidianidad de sus vidas. Por lo tanto, poseen una carga emocional y un carácter histórico importante, además es resultado de los procesos de movilización de grupos de personas, causado por la esclavitud en la época.

Es importante mencionar otra clasificación, a partir de ciertas relaciones armónicas, encontrada en el trabajo de investigación titulado “El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana” (Cortes, Pedro 2013). Allí el autor a partir del estudio de la obra de Francy Montalvo¹² y Carlos Miñana¹³ menciona 4 momentos en el desarrollo de este estilo:

- Los bambucos interpretados por indígenas, negros y mestizos. Empleando escalas pentatónicas, con construcción melódica de 2 hasta 4 compases por grados conjuntos saltos de terceras y cuartas ascendentes y descendentes.
- Los bambucos diatónicos tonales sin modulación, con construcciones melódicas a partir de arpeggios y grados conjuntos, repetición de notas y saltos por terceras. Hacen uso de la síncopa caudal, escritos en modo mayor y con un desarrollo armónico de tónica – dominante en su mayoría.
- Los bambucos tonales con modulación, utilizan en mayor medida las alteraciones accidentales en la construcción melódica sin estructura armónica estandarizada y

¹² “Aplicaciones del concepto de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana” (Montalvo & Perez, 2006).

¹³ “De fastos a fiestas navidad y chirimías en Popayán” (Miñana, De fastos a fiestas navidad y chirimías en Popayán, 1997).

presentados en formas de 3 partes (A-B-C) cada una normalmente de 16 compases.

- Los bambucos fusión, estos incorporan nuevos elementos como frases asimétricas o ciclos armónicos influenciados por el *jazz*. En su construcción melódica emplean el uso de notas de la superestructura y mayor cantidad cromatismos.

2.5.2 Características Rítmicas del Bambuco: Si bien, como muchas músicas, el bambuco no fue escrito desde el primer día que se comenzó a tocar, sino más bien, su expansión se dio en principio por la tradición oral, fue a Pedro Morales Pino a quien se le atribuye en cierta medida la escritura, en la notación musical conocida actualmente, del bambuco, sin embargo, en su momento este lo hizo en compás de 3/4, que, aunque en cierta medida, funcionaba los acentos del compás, no coincidían con el ritmo prosódico de las melodías, usualmente cantadas, por lo que se optó también por una escritura a 6/8.

Gracias a esta doble posibilidad métrica para la escritura del estilo mencionado, es pues, la hemiola, entre 3/4 y 6/8, uno de los rasgos característicos más importantes en el bambuco. Esta polirritmia se encuentra presente entre la melodía y el acompañamiento como se observa en la siguiente imagen donde la melodía (corcheas) acentúan el 1^{er} y 4^o tiempo del 6/8, casi como si fuera un 2/4, y el bajo (negras) acentúa el tiempo 3 y 5 del 6/8, dando la sensación del 3/4, obteniendo la polirritmia ya mencionada.

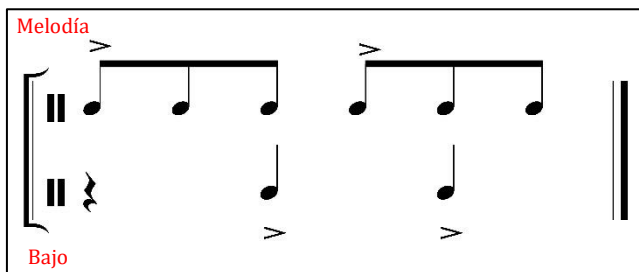


Imagen 22 Adaptación 6/8 sobre 3/4 en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 47

Esta interacción entre las dos métricas se da en varios niveles, usualmente a nivel melódico se mantiene la sensación estricta del 6/8, con la posibilidad, según el compositor, de incluir la acentuación a 3/4. Sin embargo, esta polimétrica es más evidente en la

percusión, donde la tambora combina, entre el parche y la madera o aro, las dos acentuaciones.

El golpe en el parche de la tambora es acompañado por un golpe en el aro teniendo el siguiente patrón recurrente en ritmos como el bambuco fiestero, la rajaleña o el sanjuanero, siendo el ritmo del golpe del aro muy similar al del pasillo si se observa desde un compas de 3/4. Con esta afirmación, además, se evidencian las similitudes entre diferentes músicas nacionales, dando cuenta del proceso de adaptación y desarrollo según su ubicación geográfica.

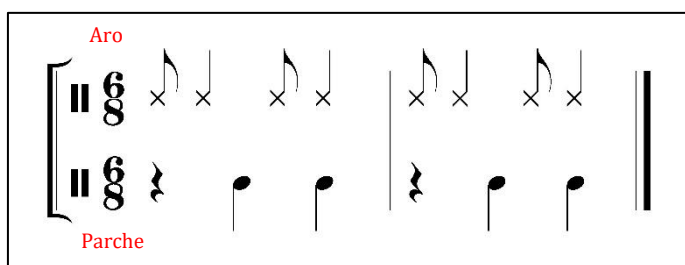


Imagen 23 Adaptación golpe de tambora en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 53

El patrón presentado anteriormente es el más básico aplicado a la tambora, sin embargo, existen algunas posibles variaciones, por ejemplo, Miñana plantea las siguientes a partir de diferentes momentos del desarrollo del estilo. En primera instancia observamos los golpes usados por agrupaciones cerca de los años 40:

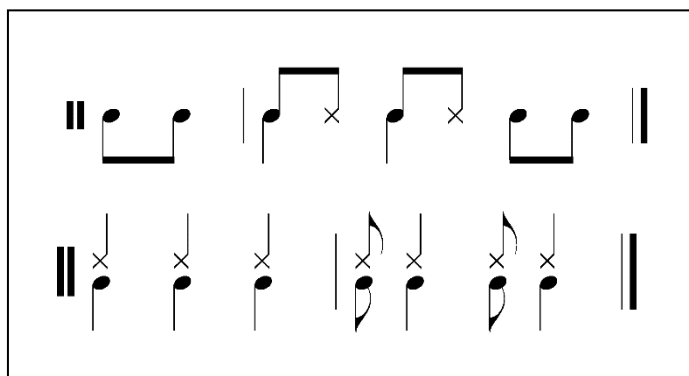


Imagen 24 Adaptación golpe de tambora en el bambuco, años 40. Revista a contratiempo N°1. Pg. 52

Allí se observa como llega a predominar la sensación de un compás de 3/4, además, se observa un comienzo anacrúsico característico del estilo, rasgo que va muy de la mano con la construcción melódica, de la que se hablará más adelante.

Otra variación del golpe básico de la tambora es el utilizado actualmente, según Miñana, por grupos tradicionales de adultos y niños. En este caso, es más evidente la polimétrica mencionada anteriormente consiguiendo la hemiola del 6/8 sobre el 3/4, esto al tener golpe en el parche en los últimos dos tiempos del 3/4 y el aro en 1º y 4º del 6/8, creando una sensación sincopada.

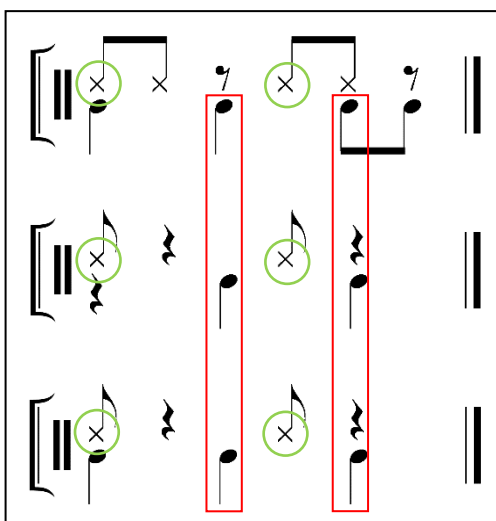


Imagen 25 Adaptación golpe de tambora en el bambuco actual. Revista a contratiempo N°1. Pg. 52

Para concluir esta sección, referente a la percusión en el bambuco, se presentarán los demás tipos de golpes que Miñana¹⁴ menciona como los más utilizados, allí se destacan el golpe sencillo, redobla'o y apasillao':

¹⁴ A su vez, este autor menciona la posibilidad de incorporar en un mismo tema diferentes patrones superpuestos, con acentuaciones claras, esto con el fin de conseguir un denso trenzado rítmico.


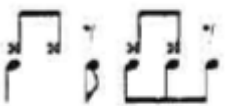

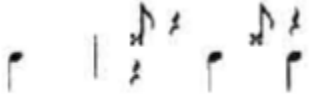
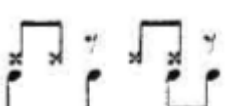
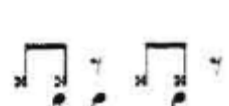

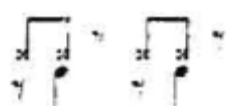
Sencillo	Redoblao'	Apasillao'
		
		
		

Tabla 3 Variaciones en el golpe de la tambora en el bambuco. Adaptado de Revista a contratiempo N°1. Pg. 53

En la sección encargada del acompañamiento se ubica la guitarra y el tiple, haciendo referencia al bambuco de salón, ya que, como se mencionó anteriormente según el formato los roles según la instrumentación cambiarían. Tanto el tiple, como la guitarra, mantienen estrecha cercanía con los ritmo-tipos presentados anteriormente para la tambora. Las células rítmicas básicas usadas, en la guitarra, para el acompañamiento en 6/8 y 3/4 respectivamente son las siguientes.

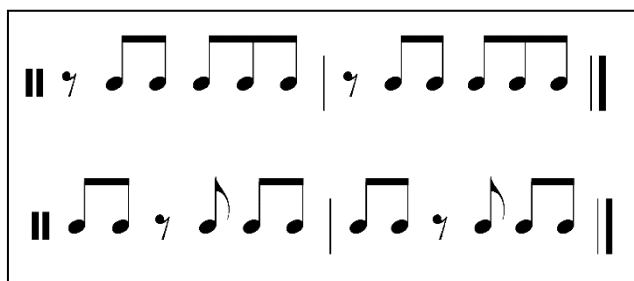


Imagen 26 Pardo, Andrés; Pinzón, Jesús. Adaptación ritmo de acompañamiento. Pg. 63

Se puede observar como entre las dos métricas se presenta un desplazamiento en la célula rítmica, lo que resulta, para el caso del 3/4 en un “apasillamiento” en el acompañamiento, es decir, [...] “evoca ligeramente el mismo acompañamiento utilizado en los pasillos” [...] (Pardo & Pinzón, 1961).

Esta propuesta rítmica es desarrollada por el intérprete, de tal manera que, este va intercalando entre el bajo y los acordes de la siguiente manera.

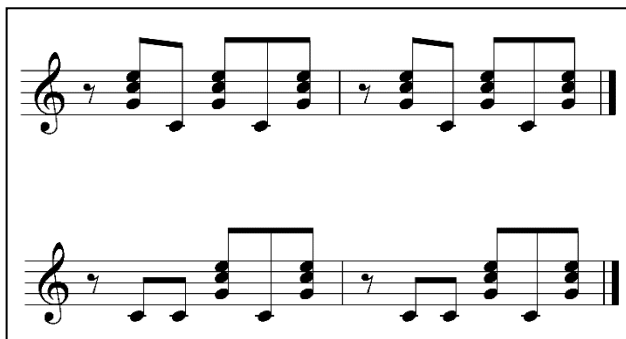


Imagen 27 Ritmos básicos de acompañamientos para la guitarra en el bambuco.

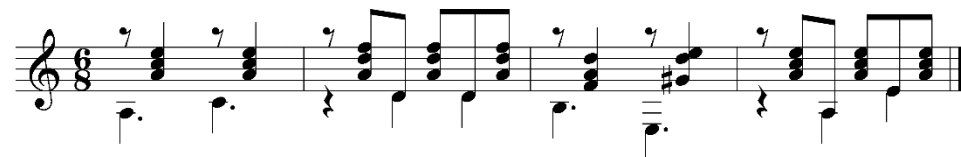
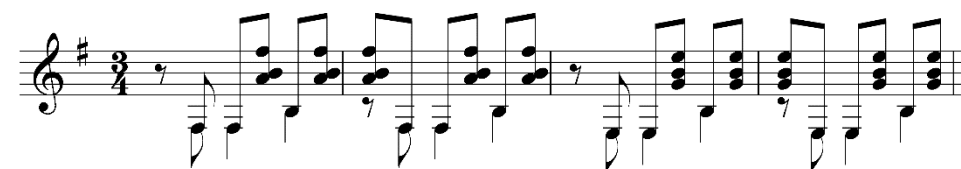
De misma la forma que el ritmo base de la percusión presentaba ciertas modificaciones, lo hace el acompañamiento de la guitarra. Luis Franco, en su obra (Música Andina Occidental entre pasillo y bambucos, 2005), sugiere las siguientes 4 variaciones al ritmo de acompañamiento de la guitarra.

<p>1</p>	<p>2</p>
<p>3</p>	<p>4</p>

Tabla 4 Franco, Luis. Adaptación variaciones en el acompañamiento de la guitarra. Pg. 40 - 41


Como se mencionaba anteriormente, el formato para, la interpretación del estilo, puede presentar variaciones según la región donde se encuentre intervenido, por esto, es importante mencionar algunos de los patrones de acompañamiento relacionados con su ubicación geográfica, además, de las variaciones, que, intérpretes representativos del estilo, han logrado consolidar como propias e innovadoras. Esta recopilación se desarrollará basada en la obra del Maestro Andrés Villamil, titulada “Guitarra Colombiana” (s.f.).

Bambuco Paisa*

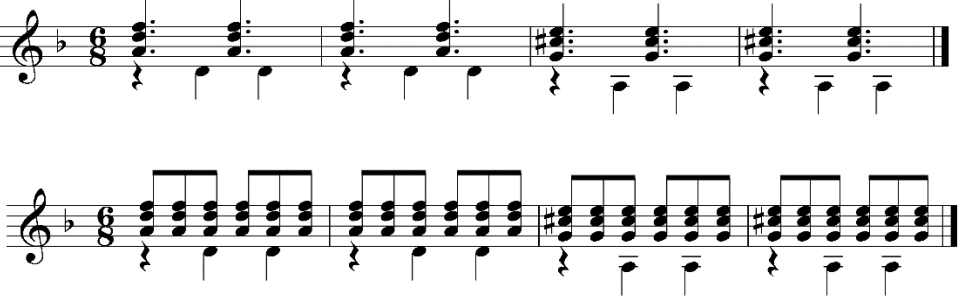



Bambuco Sureño



Bambuco Patiano

Bambuco Caucano

Bambuco Bajo por Delante (Zona Andina)

Bambuco Fiester (Huila - Tolima)

Bambuco "a lo Chunco Rozo"


*Todas la imágenes mostradas en la tabla son adaptadas del libro mencionado, autoría del Maestro Andrés Villamil.

A partir de lo expuesto anteriormente, se reconoce una apropiación de los ritmo-tipos de la tambora en la guitarra, ya que, se evidencia, por ejemplo, la relación entre el golpe del parche y el bajo, además de la similitud entre algunas de las variaciones mencionadas, consiguiendo, como lo dice Pedro Cortés [...] “La incorporación de lo popular e indígena con la tradición de la música para cuerdas” [...] (2013). En la siguiente imagen se observa, solo una, de las muchas relaciones rítmicas posibles.

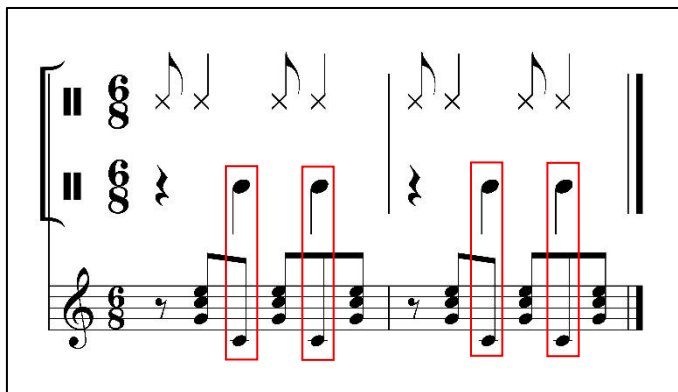


Imagen 28 Adaptación golpe de tambora y acompañamiento en guitarra en el bambuco. El bajo eléctrico en el bambuco. Pg. 47

Por su parte, el tiple como acompañante ritmo – armónico, conserva una relación con la forma de acompañamiento similar al de la guitarra, como se mencionaba anteriormente, este dependerá de la métrica utilizada para su escritura. De la misma manera que sucedió con la guitarra, en el tiple se observa un desplazamiento en la célula rítmica utilizada para el acompañamiento, como se muestra a continuación.

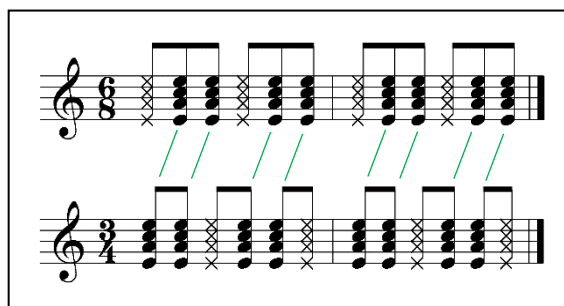


Imagen 29 Mendoza, Ricardo. Adaptación del ritmo del tiple en el bambuco.

Como aclaración, con base en el ejemplo anterior, el tiple incorpora el “guajeo” o golpe, según la región en la que se encuentre. Este consiste en resaltar los acentos, del patrón rítmico, mediante el uso de apatillados o apagados, alternado con los rasgueos regulares. Se indica en la partitura convirtiendo, los neumas —o cabezas— de las figuras, en “x”.

Luis Franco, nuevamente, propone dos variaciones para el acompañamiento que utiliza el tiple en el bambuco.

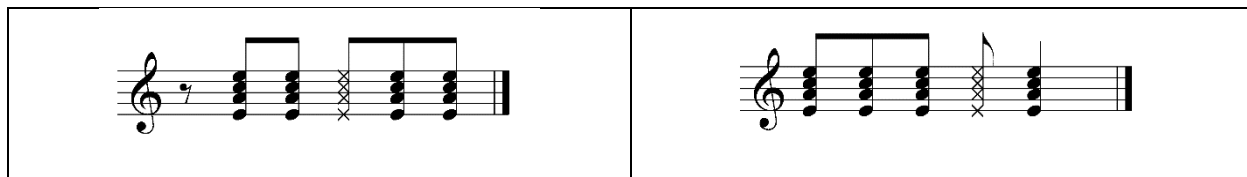


Tabla 6 Franco, Luis. Adaptación variaciones en el acompañamiento del tiple. Pg. 40 - 41.

Existe un elemento que es importante conocer, este es el manejo rítmico para la construcción de melodías en el bambuco. Dentro del estilo se encuentran algunos rasgos característicos particulares, dentro de los que destaca el uso de la síncopa caudal, que no es más que el “alargamiento o unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente” (Varios, 1987). Otra forma de conseguir esta síncopa es reemplazar la primer corchea del segundo compás por un silencio.

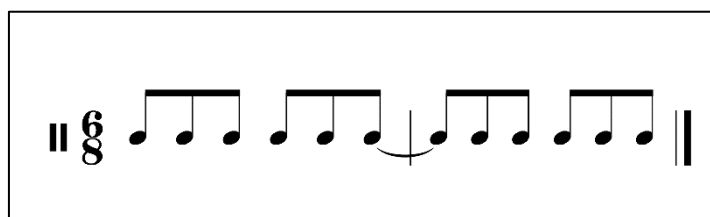


Imagen 30 Ejemplo de síncopa caudal. Elaboración propia.

Es común que esta síncopa caudal se encuentre cada uno o dos compases, sin embargo, es más usual la segunda opción.



Imagen 31 Varios Autores. Síncopa caudal cada uno o dos compases Revista a contratiempo N°1. Pg. 48.

Otra característica es la estructuración de semifrases de 4 compases, donde, la mayoría de las veces, se presenta un silencio o cesura en el final del compás 2 o 4. Además, esta división binaria de las frases es pensada para la interacción melódica a través de la pregunta y respuesta. Como recurso de uso frecuente en las frases, luego de una síncopa caudal, es usual incluir una negra, seguida de un silencio o de 2 a 3 corcheas, estas a modo de anacrusa para el siguiente compás.

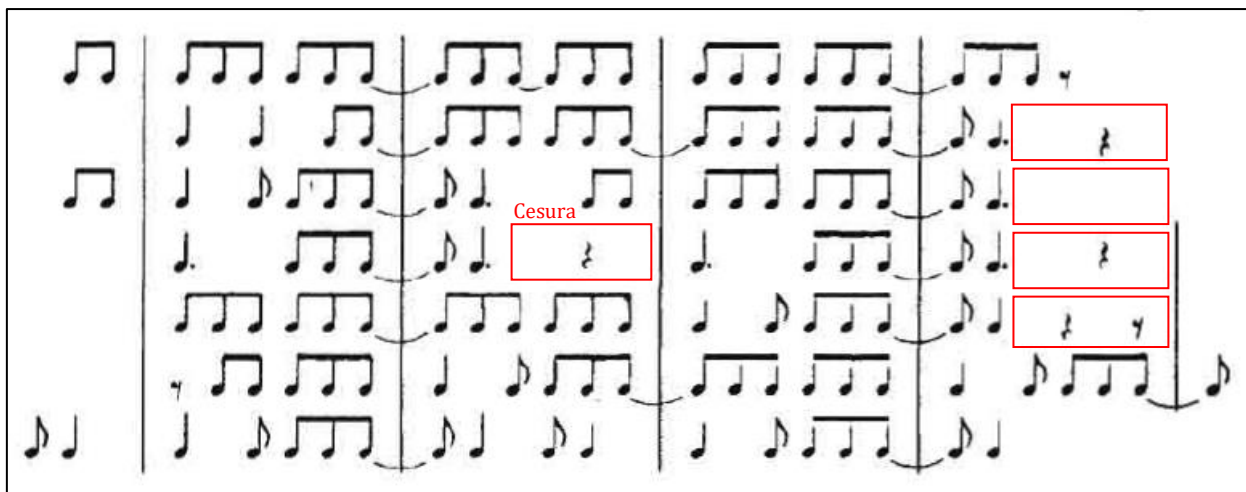


Imagen 32 Varios Autores. Estructura rítmica de las frases en el bambuco. Revista a contratiempo N°1. Pg. 48.

Existen, según Miñana, 3 tipos de entradas más comunes en las melodías del bambuco, una con anacrusa, otra luego de un silencio de corchea o la que se da en el 3^{er} tiempo del 6/8, como lo muestra la imagen a continuación.

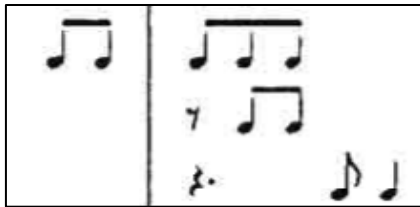


Imagen 33 Varios Autores. Entrada de las frases. Revista a contratiempo N°1. Pg. 49.

Es común, además, crear efectos sincopados jugando con la inclusión de negras luego de la primer corchea del compás, o conseguir la sensación del 3/4 ubicando 3 negras seguidas dentro del compás de 6/8.



Imagen 34 Varios Autores. Variaciones rítmicas Revista a contratiempo N°1. Pg. 49.

Para concluir es importante resaltar que en lo mencionado anteriormente se abordan conceptos y elementos que han sido estudiados y documentados por varios autores. Se nombraron elementos básicos porque pueden conducir a un entendimiento —al menos en lo más elemental— del sentido rítmico del estilo. Además fueron mencionados desde una perspectiva global y sin ahondar en detalles estructurales a profundidad. Como referencias para el desarrollo del producto artístico del presente trabajo de investigación y para que el lector pueda profundizar en conceptos y análisis rítmicos formales, se proponen dos materiales bibliográficos: “el bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana” (Cortes, 2013) —mencionado anteriormente— y “Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos” (Franco Duque, 2005), además de los trabajos adelantados por Carlos Miñana, Francy Montalvo y Ricardo mendoza, también mencionado anteriormente.

2.6 Jazz y las *Big Bands* en Colombia

Para concluir este apartado, es necesario, hacer mención del desarrollo que ha habido en nuestro país entorno al trabajo con la fusión, siendo esta la finalidad que tiene el presente trabajo de investigación.

En efecto, como sucedió en norte américa, y muchas otras partes del mundo, la llegada de extranjeros trajo consigo un impacto grande en las artes, sobre todo en la música, ya que, fue en este momento de la historia donde empezaron a converger diferentes concepciones rítmicas, melódicas e incluso instrumentales de las músicas que cada persona consideraba como propias.

Cerca de los años 70s' se pensaba que el *jazz* en su idea "original" desaparecería y sucumbiría ante la música comercial que se levantó con gran fuerza en aquella época, sin embargo, en este momento —incluso desde finales de los 60s'— este se adaptó e incorporó nuevamente a la nuevas músicas en furor (Asociación a Polo y Baco, 2020). Siendo la *jazz* un elemento que no se destruyó por la evolución musical, sino, que se adaptó y transformó para continuar nutriéndose de otros estilos.

En lo que concierne a la música latina específicamente, fue permeada por el *jazz* mucho antes, entre 1940 – 50. En esa época se empezó a dar el acercamiento a la música cubana con músicos como Dizzy Gillespie y Chano Pozo, dando paso a la consolidación del Latin *Jazz*, siendo Manteca, de Dizzy, uno de los temas más representativos del estilo. Otro ejemplo de esta hibridación entre músicas fue lo que sucedió alrededor de los 60's con Tom Jobim y la música brasileña, dando paso a lo que conocemos hoy día como Bossa Nova.

Específicamente en Colombia, se empezó a popularizar este estilo musical gracias a dos factores, el primero fue la llegada de extranjeros a las costas colombianas y la aparición de las primeras estaciones de radio difusión, como segundo factor, derivado del primero, fue la imitación, ya que, en algunas estaciones de radio, en determinados momentos se transmitía *jazz* que algunos de los músicos de la época comenzaron a tocar imitando lo que escuchaban. Durante los primeros años de popularidad de las bandas de *jazz* en Estados Unidos muchos países fueron permeados por esta corriente, debido al constante movimiento de extranjeros que llegaba a Latinoamérica. En Colombia, se popularizaron

algunas *jazz bands*, quienes adoptarían este lenguaje musical y comenzarían el proceso de fusión entre el *jazz* tradicional estadounidense y las músicas de la región, sobre todo, aquellas música de las cosas colombianas. Aquí se destacan bandas como: la ‘Orquesta *Jazz Band Sosa*’ y la ‘Orquesta Emisora Atlántico *Jazz Band*’.

Posteriormente, el tránsito comercial hacia el interior permitió una hibridación cultural, que, alcanzaría los estilos musicales más regionalistas como es el caso de Bogotá, que, aunque el público prefería sonidos más “autóctonos”, seguía en crecimiento el deseo por interpretar y experimentar dentro del estilo del *jazz* (Oliver, 2009). Además, de que en Bogotá la cantidad de lugares, donde se podía tocar, era mayor a la de otras ciudades.

Por último, es importante mencionar algunos de los músicos colombianos que viajaron a Estados Unidos que, al momento de su regreso al país, permitirían consolidar de manera más formal la escena del *jazz* tanto en Bogotá como en Colombia en general. Eddie Martínez, Joe Madrid, Francisco Zumaqué y Antonio Arnedo por mencionar algunos. A su vez, Bogotá se vuelve un lugar donde músicos de otros países llegan a ser parte de grabaciones que involucraban el *jazz* y el contexto musical capital, como es el caso del clarinetista español Luis Rovira¹⁵ o a nivel nacional como Francisco Zumaqué con su obra “Macumbia”, que combinaba el mapalé, la cumbia y el *jazz*.

Para abordar de forma más detallada el proceso de documentado sobre la expansión del *jazz* en Colombia se sugiere al lector acercarse a la obra “TRAVESÍA Hibridación y viajes del *jazz* en Colombia y su influencia en la música local” (Oliver, 2009)

¹⁵ Quien grabaría un popurrí de 3 temas colombianos arreglados para sexteto de jazz, agrupación en la que estaría el guitarrista colombiano León Cardona quien posteriormente se convertiría en un referente de las músicas colombianas por su obras compositiva.

3. MARCO METODOLÓGICO

La práctica artística puede ser calificada como investigación, si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. “La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte”. (Borgdorff, 2006, pág. 27).

Tomando la anterior afirmación, y el postulado de que “[...] la actividad artística en sí misma genera conocimiento nuevo encarnado en las nuevas obras que produce”. (Cano, 2015) Se enmarca el presente trabajo en la línea de investigación creación, o investigación artística. Una de las motivaciones principales para el desarrollo del trabajo es la adquisición de conocimiento entorno a los temas que se han venido planteando a lo largo de los capítulos anteriores. Además, como resultado de toda esta búsqueda se propone la creación de un producto artístico, que dé cuenta de los procesos cognoscitivos¹⁶ que implica la investigación y producción artística. Aunado a esto, el desarrollo completo de la investigación será documentado de manera que, permita al lector encontrar y entender la ruta escogida para llegar al resultado esperado (producción artística).

Bajo la premisa de una búsqueda de experiencias y construcción de conocimiento a través de la investigación y creación, el presente trabajo apropia el método cualitativo propuesto por López Cano y San Cristóbal (2014). Ya que, no se pretende probar, aprobar o refutar hipótesis sobre contenidos específicos, por el contrario, se busca interactuar con estos, adentrándose en el objeto de estudio en sí, a través de procesos de observación, escucha, análisis y reflexión dentro y fuera de su contexto regular. Examinar estas diferentes comprensiones y aplicaciones subjetivas entorno a un tema específico permitirán, al investigador, formar un criterio personal sobre la comprensión de las mismas.

¹⁶ Procesos a través de los cuales los individuos son capaces de generar y asimilar conocimiento.

Según Denzin y Lincoln (2015), la investigación artística bajo el paradigma cualitativo emplea métodos de recolección de información no estandarizados, con herramientas como el cuaderno o diario de campo, la observación, la entrevista y demás elementos que permitan relatar procesos de inmersión u obtener diferentes enfoques entorno a una realidad.

Para el presente trabajo de investigación se valdrá, en primera medida, del análisis como herramienta de observación e inmersión en los estilos musicales. Es importante aclarar que, la revisión de las obras —las cuales podrá encontrar en capítulos posteriores— no estará ceñida a un solo método de análisis predeterminado en su totalidad, ya que, se tomarán postulados de autores como Jean LaRue o Enric Herrera para orientar el proceso. Se propone, para dicho análisis, una metodología basada en la revisión de la partitura sin dejar de lado la escucha activa ya que [...] “el análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura”. (Nagore, 2004, pág. 1) Los resultados de estos análisis serán organizados y presentados al lector por medio de tablas o relatos a modo de observaciones. Estos permitirán hacer comparaciones y extraer conclusiones puntuales que faciliten entender algunos de los elementos que engloban estos dos estilos de composición, a partir de categorías específicas.

El material musical, resultado de la exploración y manejo particular, tanto de los planteamientos teóricos como de las conclusiones provistas por el análisis, será presentado —en el apartado del desarrollo— a modo de notas de campo, en tanto se contará de forma detallada, y cronológicamente, el proceso mediante el cual se consiguió el producto artístico.

Por último, se considera el programa de escritura musical *finale* como una herramienta indispensable, que, entre otras cosas, permitirá registrar y presentar de forma detallada el producto artístico como insumo para ser utilizado y ¿por qué no? manipulado y arreglado por otro u otros investigadores dentro del campo a fin, bajo permisos que no infrinjan los derechos de autor.

4. DESARROLLO

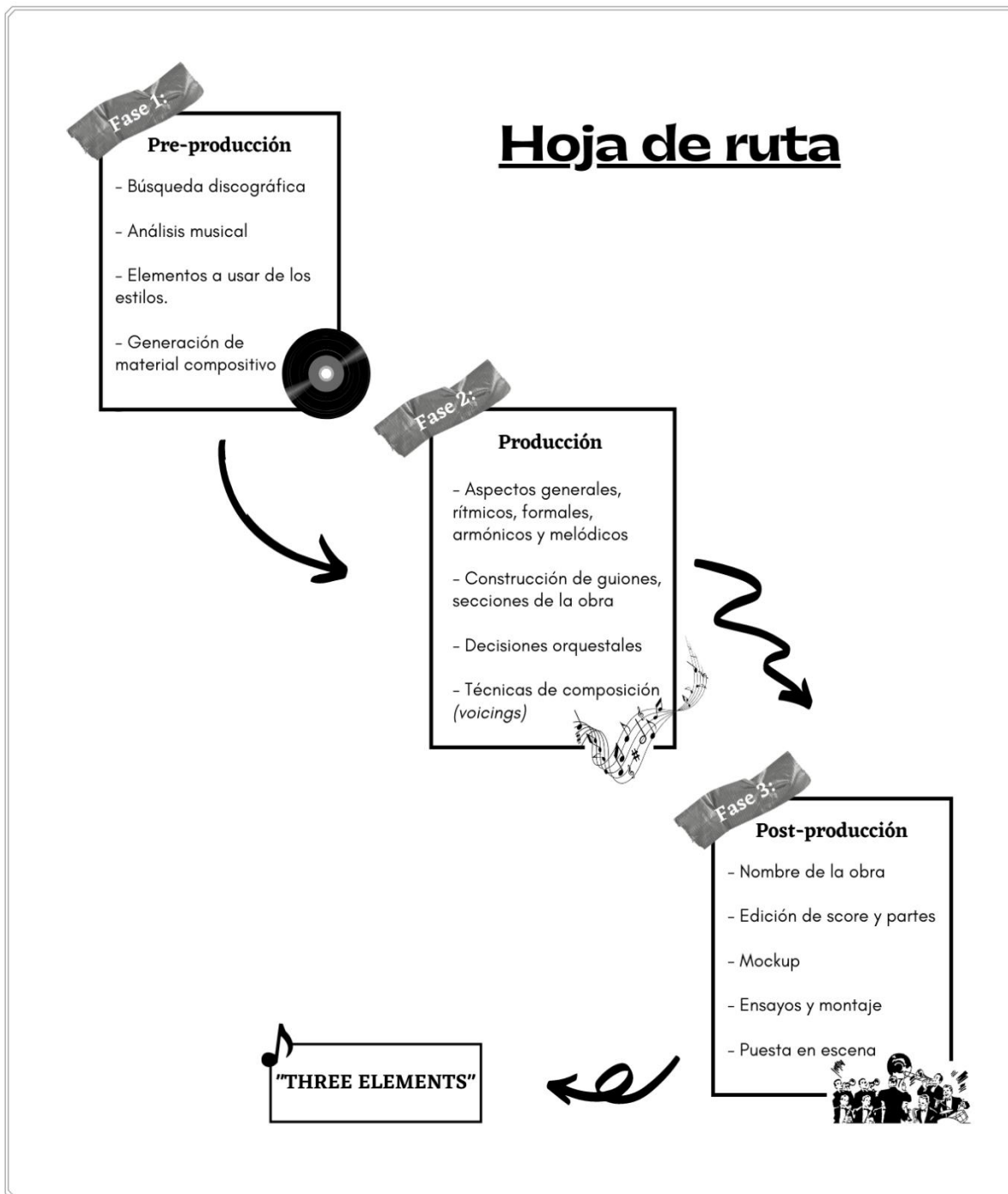


Imagen 35 Hoja de ruta. Desarrollo. Elaboración propia.

4.1 Fase 1 (Pre – Producción)

En esta etapa, previa al inicio de la escritura y la composición de la obra, se llevaron a cabo una serie de procesos que, permitieron determinar el objeto para el desarrollo de la investigación.

En primera instancia, se realizó la revisión del repertorio interpretado por la ‘Nogal Jazz Big Band’ de la Universidad Pedagógica Nacional desde el período 2017-II hasta el 2019-II siendo el investigador, en este lapso, integrante activo del conjunto. Esto se llevó a cabo con el fin de conocer la cantidad aproximada de obras con influencia de músicas colombianas, dentro del contexto del *Jazz*, interpretadas por la agrupación.

El resultado obtenido fue el siguiente:

Total, de obras interpretadas por la ‘Nogal Jazz Big Band’ desde el 2017-II hasta el 2019-II.	37
Obras con influencia de músicas colombianas.	2

Tabla 7 Aproximado de obras interpretadas por la Nogal Jazz Big Band. Elaboración propia.

Con el montaje de estas únicas 2 obras se abordaron aires colombianos como la cumbia (Obra Manuela – Victoriano Valencia) y el pasillo (Obra Sin Viaje – Javier P. Sandoval). De este proceso de clasificación surgieron las siguientes inquietudes:

- ¿Por qué no se abordaron más obras?
- ¿Hay suficientes arreglos para *big band* que cumplan con los parámetros sonoros y estilísticos que busca el conjunto institucional?
- ¿Hay interés en abordar el *jazz* en fusión con las músicas colombianas?

En realidad, no es amplia la cantidad de arreglos y composiciones para este formato que incorporen aires regionales, siendo Colombia un país con un nicho de bandas sinfónicas, mayor en relación al de *big bands*, es natural que la incorporación de aires tradicionales colombianos, en medianos y grandes formatos, se dé principalmente en la banda.

Es pues aquí donde surgieron más inquietudes: ¿De qué manera incorporar elementos de la música colombiana en una obra para *big band*?, y ¿qué aire incorporar? Se determinó,

por el investigador, que la mejor manera de lograr la sonoridad esperada para el conjunto era tomando —a partir de la escucha y el análisis— elementos de un compositor que se acercara al estilo que como conjunto se buscaba. El compositor escogido fue Thad Jones ya que por sugerencia del del Asesor —quien a su vez dirige el conjunto *big band* de la Universidad—era uno de los más indicados¹⁷, ya que, cumplía con parámetros estéticos que iban en la misma dirección de la sonoridad que se busca con el conjunto.

La idea de escoger el bambuco como estilo para incorporar en la composición surgió porque la *big band*, durante este periodo de 2 años, no había interpretado ninguna obra con este aire, además, por el hecho de haber una gran cantidad de composiciones en ritmos como el pasillo —siendo este el más común adaptado para la *big band*— o la cumbia, claramente sin llegar a inferir que no hay ni un solo bambuco. Fue a partir de esto que se tomó la decisión de fusionar elementos del *jazz* y el bambuco colombiano.

Para el desarrollo metodológico, de este apartado, se planteó el siguiente cuadro o *check list* definiendo el orden de las tareas a realizar:

Revisión de discografía para <i>big band</i> de Thad Jones.	✓
Selección de la obra referente para posterior análisis.	✓
Revisión discográfica de bambucos.	✓
Selección de obras referentes para posterior análisis.	✓
Análisis obra de <i>jazz</i> escogida.	✓
Análisis bambuco #1.	✓
Análisis bambuco #2.	✓

Tabla 8 Listado de tareas fase de preproducción. Elaboración propia.

¹⁷ Detalles de la trayectoria como músico y compositor fueron tratados en el apartado -3.2 Estilo de Thad Jones (Hard Bop)-.

4.1.1 Revisión Discográfica: Dando cumplimiento a las tareas propuestas, se llevó a cabo, en primera instancia, una selección de referentes auditivos del compositor de *jazz* escogido, se tomaron 3 discos diferentes con un total de 21 temas:

- ✓ ‘Presenting Thad Jones / Mel Lewis and the Jazz Orchestra’ (1966). N° tracks 7.
- ✓ ‘Central Park North’ (1969). N° tracks 6.
- ✓ ‘Consummation’ (1970). N° tracks 8.

Como consecuencia de la gran cantidad de material auditivo se comenzó a delimitar la selección y se tomaron 4 obras, donde dos ellas habían estado en proceso de montaje con la ‘Nogal Jazz Big Band’ en años anteriores. Las obras que se tomaron fueron las siguientes:

- ✓ “Tip Toe”– ‘Consummation’ (1970). [interpretada por la NJBB]
- ✓ “Groove Merchant” – ‘Central Park North’ (1969).
- ✓ “Big Dipper” – ‘Central Park North’ (1969). [interpretada por la NJBB]
- ✓ “Three and One” – ‘Presenting Thad Jones / Mel Lewis and the Jazz Orchestra’ (1966).

Posteriormente, en conversaciones a través de la plataforma zoom con el Maestro William Rojas (asesor del trabajo de investigación) se optó por tomar uno solo de los 3 álbumes, este fue: “Presenting Thad Jones / Mel Lewis and the Jazz Orchestra” ya que, fue considerado su primer lanzamiento—como compositor y director— para este formato luego de haber sido músico por muchos años en otras orquestas.

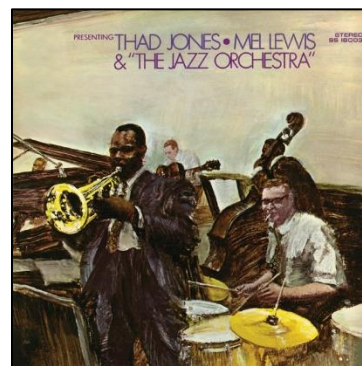


Imagen 36 Portada álbum Thad Jones y Mel Lewis. 1966

En este álbum es posible evidenciar una propuesta ligeramente contrastante con el estilo de *jazz* para *big band*, manejado previamente por otros compositores. Algunos de estos elementos son:

- Uso del saxofón soprano como *lead voice*.
- Mayor complejidad en la *reed section* para los *solis*.
- Procesos de re-armonización más elaborados.

Sin embargo, condensar en una sola obra todo el estilo y técnicas de composición utilizadas por Thad Jones podría resultar ser una labor bastante caótica, especialmente porque en el mismo álbum se trabajan diferentes estilos, como la balada, el *swing* o *blues*. Debido a esto, y luego de un proceso de escucha de la discografía mencionada, fue que se seleccionó el tema “*Three and One*”, ya que en este se abordan elementos —mencionados anteriormente en el de referente teórico— importantes en el estilo de la *big band* como el uso del *block voicing*, *background*, *solis* y *shout chorus*, a parte del gusto personal del investigador por esta obra en particular. Determinando así que, ésta obra sería idónea para extraer características del lenguaje y la composición.

La siguiente tarea desarrolla fue la revisión discográfica de bambucos colombianos. Es sabido que hay un gran número de trabajos artísticos desarrollados entorno a este género, sin embargo, con orientación del Asesor, se tomaron dos obras que han constituido procesos de creación de arreglos y un posible desarrollo investigativo, realizados por dos autores diferentes. Estas obras son:

- ✓ “*No voy a quedarme*” (Doris Zapata).
- ✓ “*Muy Antioqueño*” (Héctor Ochoa).

El motivo principal por el cual se tomaron estas obras como insumo para el análisis, es que previamente dos compositores —que hacen parte de las referencias estéticas del presente trabajo de investigación— han realizado adaptaciones y arreglos para el formato de *big band* y de sexteto de *jazz* respectivamente:

- ✓ *Arreglo*, Javier Pérez Sandoval (2012).
- ✓ *Arreglo*, Juan Andrés Ospina (2009).

En lo que concierne al uso de los bambucos (originales) fue material de análisis para identificar aspectos de: forma, melodía, armonía e instrumentación. Por otro lado, conocer el arreglo, ya realizado involucrando el lenguaje del *jazz*, permitió identificar algunos elementos del tratamiento dado con base en las obras originales. Todos los resultados de los procesos de análisis se presentarán más adelante.

Cabe aclarar que los métodos escritos —algunos utilizados como referencia teórica de la investigación— brindan un conocimiento de las técnicas, o pasos, que usualmente se siguen al momento de componer, armonizar, re-armonizar o arreglar para el formato, sin embargo, no es sino hasta llegar a la práctica que se logran apropiarse muchos de estos conocimientos previamente adquiridos. Fue por esta razón que se realizaron dos cursos, uno enfocado en conocer las técnicas de orquestación para la *big band*, pero llevándolas a la práctica creando arreglos de rondas infantiles u otras canciones. Este se realizó durante el mes de mayo de 2021 mediante la plataforma zoom con el Maestro Jaime Jaramillo.

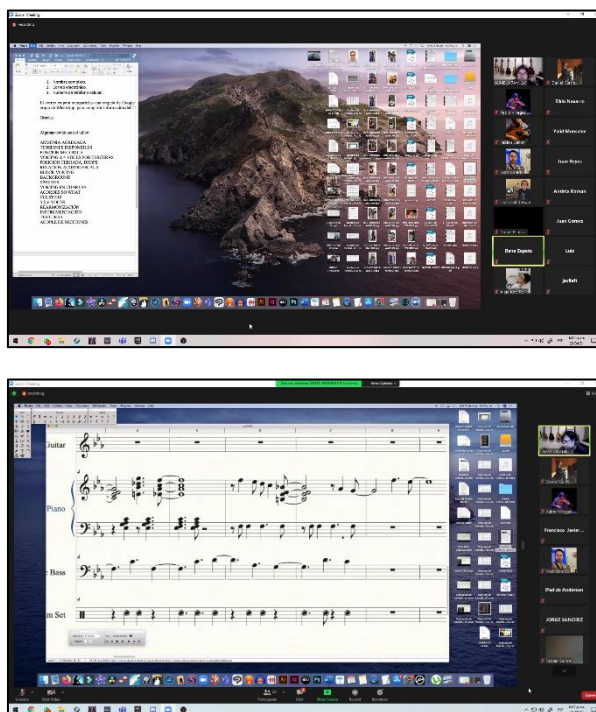


Imagen 37 Pantallazos de clases. Curso de arreglos para Big Band 2021.

El segundo curso estaba enfocado a la armonía y la re-armonización específicamente. Este fue impartido por el maestro Juan Andrés Ospina a través de su página oficial¹⁸ durante el mes de junio del 2021. Allí se abordó y compartió las técnicas utilizadas por el para llevar a cabo procesos armónicos, que, llevados a la práctica a través de ejercicio virtuales, fueron provechosos y apropiados de forma satisfactoria.

¹⁸ <https://www.jaospinacursos.com>

Imagen 38 Primer arreglo realizado producto del curso de arreglos para Big Band 2021.

Imagen 39 Pantallazo de clase. Curso de armonía y re-armonización 2021.

4.1.2 Análisis: Dando continuación a la serie de tareas planteadas para el desarrollo del trabajo de investigación se realizó el proceso de análisis con la obra *“Three and One”*.

Es importante conocer, de manera general, la forma de la obra a trabajar, ya que, esta proveerá al investigador información sobre las secciones específicas en cuanto a la textura, ámbito o dinámica, por nombrar algunas. Es por eso, que se tomará como guía metodológica la propuesta presentada por Jan LaRue en su obra *“El análisis del estilo”*

musical" (1989). Se abordará lo concerniente al análisis basado en el sonido (capítulo 17) a través, de las grandes y medianas dimensiones. Ahora bien, el presente trabajo de investigación no tiene como eje central el ejercicio de análisis, por lo que, no se pretende desarrollar en su totalidad la propuesta de LaRue, por el contrario, se tomará de esta algunos elementos que se consideren pertinentes para el nutrir el proceso de composición. Dicho esto, lo obtenido a partir del análisis es lo siguiente:

Grandes Dimensiones: La obra se encuentra escrita para formato de *big band* tradicional, es decir, 5 saxofones, 4 trombones, 4 trompetas (5 con el fiscorno) y base rítmica,

- 1) Trama: A partir de la escucha de la obra se puede distinguir una trama predominantemente masiva en los momento donde el compositor presenta material temático nuevo, ya que, hace uso de casi toda la orquesta. Es importante reconocer la concepción que Thad tiene sobre la *big band* en este tema, ya que, entiende la orquesta como 4 grandes secciones: maderas (saxos), trompetas, trombones y base, tal y como se mencionaba en las concepciones estéticas sobre el formato a lo largo de la historia. A su vez, se distingue una trama lineal, en tanto que, utiliza solo una sección de la orquesta como es el caso del *solí* de saxofones. En conclusión, el tema podría enmarcarse como una trama lineal con masa mixta, en términos de LaRue.
- 2) Textura: En términos generales el desarrollo textural de la obra es melodía más acompañamiento llevada a cabo por la base rítmica, sin embargo, presenta algunas secciones donde se percibe una textura mixta, ya que, continua el uso de la melodía acompañada, pero incluye secciones homofónicas con la orquesta completa o parcial siendo la familia de maderas la más utilizada para esta caso.
- 3) Frecuencia de contraste: Respecto al timbre general de la obra podría considerarse medio o lineal, ya que, tiene un uso mesurado de la orquesta, en tanto que presenta materiales melódicos armonizados, pero por familias. Adicional a esto, es sabido que uno de los limitantes de la *big band* con relación a la orquesta sinfónica es la poca cantidad de tímbricas disponibles, por lo que compositores, como Thad en este caso, utilizan esta "limitante" para sacar provecho de otros elementos como la armonización o los diferentes tipos de *backgrounds*, con base en esto la frecuencia del contraste

también es media, ya que, la mayoría del tiempo se encuentran interactuando las secciones de la orquesta exceptuando algunos solos.

Medianas Dimensiones:¹⁹

(00:00 – 00:43) Presentación del tema principal de la obra.

1) Tipología

a) Timbre: Se percibe en esta sección introductoria de la obra el uso de los registros agudos de algunas familias de instrumentos, por lo que, se podría decir que el ámbito es amplio. El tema principal es presentado a través del uso de una tímbrica que genera sensación de intimidad y delicadez, contrastada con las respuestas que tiene el resto de la orquesta a modo de *hits* entre los espacios que tiene la melodía. La frecuencia de contraste es alta por la apresurada cantidad de veces en las que se cambia, de la tímbrica del trío, a la del resto de la orquesta, a su vez, con un grado de contraste alto ya que resultarían algunos momentos de 3 instrumentos contra el resto de la *big band*.

b) Dinámica: El trío que presenta, en un primer momento, el tema trae consigo una dinámica baja, sin embargo, las respuestas de la orquesta contrastan directamente con este, al ser tanto en *terrazza*, dinámica explícitamente hablando, y a través de la adición de más instrumentos y el uso de los registros pujantes de las familias instrumentales, haciendo referencia con estos elementos a la dinámica implícita.

2) Movimiento: Se percibe que entre cada 4 o 6 compases hay un cambio en la dinámica y la tímbrica generando un movimiento regular en esta primera sección de la obra.

3) Forma: El material temático inicial está presentado por 3 instrumentos con respuestas de la orquesta completa, posteriormente se presenta una nueva vuelta completa en la se invierte el papel, siendo la orquesta, quien presenta los primeros fragmentos de la melodía y el trío responde.

¹⁹ La frecuencia y grado de contraste podrá ser observada con mayor claridad a través del esquema de contorno dinámico presentado por Rayburn Wright (imagen 30) con el fin no ahondar en elementos ya esclarecidos, en este caso, por el análisis hecho por Él.

(00:43 – 01:28) Soli de saxofones

1) Tipología

- a) Timbre: En este caso el ámbito es medianamente amplio, ya que, se percibe que este se encuentra escrito mayormente dentro del registro más controlable de la familia instrumental, con algunos picos con notas agudas, pero no en extremo. Esta sección no se destaca por tener un juego tímbrico interesante, con una frecuencia y grado de contraste bastante bajo, al mantenerse por completo dentro la misma familia instrumental toda la sección.
 - b) Dinámica: De forma explícita, la dinámica de esta sección es estable y no presenta mayor variación, siendo esta una de las principales características de estas secciones dentro del estilo, sin embargo, de forma implícita, con algunas de las articulaciones de los saxofones, se logran efectos en la dinámica importantes como la acentuación de algunas notas, o el *bend* en otras, consiguiendo una rápida, pero gradual disminución del volumen.
- 2) Movimiento: Será atribuido principalmente al proceso de armonización en bloque de la melodía que lleva el alto 1, adicional a esto cada 2 a 6 compases se aumenta la cantidad de figuras por compás, pasando de corcheas a semicorcheas o tresillos de corchea.
 - 3) Forma: Esta sección es construida sobre la combinación pequeñas frases o *licks*, que, a diferencia de las otras secciones de solo, fueron pensadas y escritas por el compositor.

(01:18 – 02:12) Solo de saxofón barítono

1) Tipología

- a) Timbre: El ámbito sobre el que el solista desarrolla su improvisación no es muy amplio, ya que, se percibe el movimiento entre las notas más bajas del instrumento, en este caso el saxofón tenor, y las notas del registro medio alto del mismo, aportando claridad y consistencia en la improvisación. La tímbrica no presenta un grado, ni frecuencia de contraste alto, ya que, a lo largo de toda la sección se mantiene el mismo formato de cuarteto, batería, bajo, piano y saxofón.
- b) Dinámica: La dinámica de la improvisación está condicionada por el instrumentista que la realiza, ya que, en este caso, cuando el saxofón se mueve sobre el registro más

bajo los instrumentos que acompañan bajan su dinámica para dar claridad al solo, de forma inversa sucede cuando sube a un registro medio alto, el acompañamiento incrementa en pequeña medida la dinámica, por lo que podría decirse que la frecuencia de contraste es media, en tanto el solista pasa de un registro a otro de forma recurrente. A su vez, el grado de contraste es medio, ya que, se busca tanto con el solo como con el acompañamiento conducir su dinámica de la mejor forma posible, no presenta variaciones dinámicas explosivas, más bien, escalonadas.

- 2) Movimiento: Ya que es una sección pensada para la improvisación del instrumentista interviene un timbre sin contar la sección rítmica que le subyace. A su vez, el movimiento será dado por la interpretación que dé el instrumentista a su solo.
- 3) Forma: La contribución del sonido a la forma está dado únicamente por la familia de las maderas en el primer compás que indica con un *background* el inicio de la sección del solo.

(02:12 – 02:57) Solo de flügelhorn

- 1) Tipología
 - a) Timbre: El desarrollo tímbrico se da bajo los mismo términos del solo del saxofón tenor, con la diferencia de que en este se involucran otras secciones de la orquesta realizando acompañamiento armónico al solo, dicho acompañamiento está a cargo de la sección de saxofones, salvo la adición del *brass* cerca del final de la improvisación. Dicho esto, se determina una frecuencia de contraste baja, a pesar de que intervenga una nueva familia instrumental, no hay cambios sustanciales en el timbre de la sección que nos indique una frecuencia de contraste más alta. A su vez, posee en un grado de contraste bajo, pues igual que en la situación anterior, la adición del *brass* no varía lo suficiente dentro de la sección para que sea considerada importante, ya que, es el solista quien lleva la prelación.
 - b) Dinámica: También condicionada por el instrumentista que realiza el solo. La dinámica de la base armónica, realizada por las otras familias instrumentales, se mantiene, por lo que no existe ni grado ni frecuencia de contraste en esta sección.
- 2) Movimiento: Ya que el solo está construido sobre la forma de 32 compases el compositor decidió dividir esta sección en 4 partes, cada una de 8 compases,

intercalando el uso del *background* así: 1 y 3 sin el acompañamiento de los saxofones; 2 y 4 con *background* en maderas y metales.

- 3) Forma: El aporte a la forma se da en tanto los cortes del *background* anticipan el final del solo e indican el inicio de la siguiente sección; no hay aportaciones de la dinámica a la forma.

(02:12 – 04:27) Solo de contrabajo

1) Tipología

a) Timbre: Se da una menor intervención del timbre, ya que, se omite la batería y es únicamente el piano quien acompaña parte del solo, es por esto que el ámbito del timbre es dado por el solista. Debido a las condiciones acústicas del instrumento, el compositor optó por reducir al máximo el uso de la tímbrica, por lo que podría decirse que no hay ni grado ni frecuencia de contraste, salvo los dos primeros compases donde hay un *tutti* de la orquesta.

b) Dinámica: En concordancia con lo anterior, el compositor reduce al máximo la dinámica explícita de la obra, eliminando casi todos los instrumentos salvo el piano, que acompaña el solo con pequeños dibujos de la armonía como guía para el solista.

- 2) Movimiento: El único movimiento que presenta está dado, en primer lugar, por los dos primeros compases de la sección, y en segundo lugar el último compás que anticipa melódicamente el *shout chorus*.

- 3) Forma: El aporte a la forma se da en tanto que el solista cerca del final del solo reemplaza la improvisación por el recurso técnico del *walking bass*, que, en adición a la aparición de la batería y el incremento de la dinámica marca el final de la sección.

(04:27 – 05:12) Shout Chorus

1) Tipología

a) Timbre: Para esta sección el compositor opta por un ámbito amplio, ya que, se percibe el uso del registro agudo de las trompetas y trombones, además de que esta sección está construida sobre un *tutti* orquestal, por lo que, se puede decir, estaría utilizando casi todo el ámbito del formato. Sin embargo, no posee una frecuencia ni grado de contraste, ya que, durante toda la sección cada familia instrumental suena

al mismo tiempo, salvo por unos pocos compases donde los saxofones destacan al realizar contramelodías.

- b) Dinámica: La dinámica de toda esta sección es fuerte, ya que, al ser un momento climático suele ser el de mayor carga, en timbres y dinámica, de toda la obra, esto se puede observar en la imagen de Wriqth presentada a continuación. De forma explícita e implícita el uso de toda la orquesta y los registros altos en algunos instrumentos aportan más a la fuerza que buscaba el compositor en esta sección.
- 2) Movimiento: Se podría decir que no hay un aporte significativo al movimiento ya que prácticamente en toda la sección y en cada familia lo que se toca es rítmicamente idéntico, sin embargo, cada 6 u 8 compases aparecen pequeños fragmentos donde destacan las maderas.
- 3) Forma: El aporte a la forma se da sobre todo por la dinámica ya que el final de la sección presenta un crescendo que conecta directamente con la recapitulación del tema.

(05:12 – 05:48) Recapitulación y Coda

- 1) Tipología
- a) Timbre: Al ser idéntica a la segunda mitad de la exposición del tema está construida bajo las mismas condiciones tímbricas en cuanto al ámbito, grado y frecuencia de contraste, sin embargo, en la coda se da un grado de contraste alto, en tanto que, en estos 2 últimos compases suena primero el trío con retardando y luego un gran acorde con ámbito extenso sobre todo en el *brass*.
- b) Dinámica: En la coda se da de forma explícita con la indicación del *forte* para las familias instrumentales que intervienen el último acorde de la obra, y de forma implícita, con la utilización de toda la banda y el registro en el que se escribió el acorde para las trompetas. Este final se da forma súbita con el trío en *piano* seguido por el *hit* del resto de la orquesta.
- 2) Movimiento: Se da un aporte al movimiento ya que la sección, aunque se repite desde la segunda mitad del tema, ubica 2 compases finales de coda para cerrar conectando a través del cambio en la dinámica y el timbre.
- 3) Forma: El aporte se da en tanto marca la terminación de la obra la explosión, en la dinámica, del último acorde.

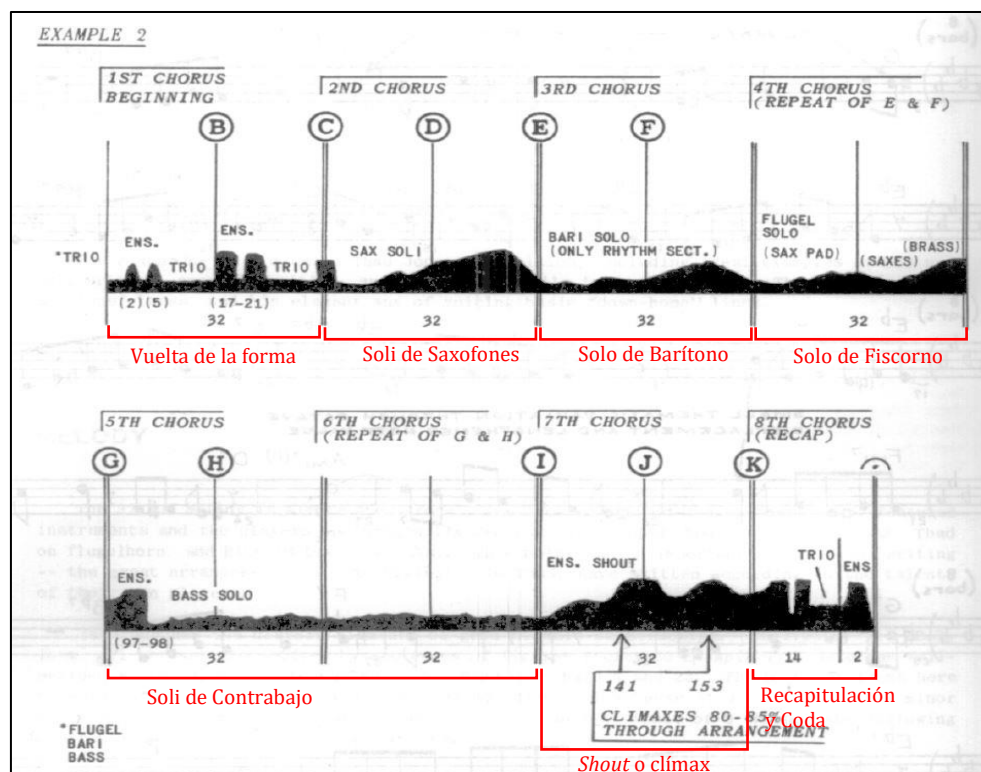


Imagen 40 Wright, Rayburn. Contorno dinámico. Inside the scores pg. 48.

Gracias al desarrollo del ejercicio anterior se obtuvo lo que el Maestro Daniel Fedele²⁰ denomina “datos globales de la pieza”. Este plantea 14 puntos que son importantes conocer de manera concreta para un desarrollo de análisis posterior más profundo. Los datos son presentados en la siguiente tabla.

Título de la obra:	<i>Three and One</i>
Año de composición	1966
Periodo estilístico	<i>Hard Bop</i>
Tempo	<i>Medium Swing</i> ♩=160
Tonalidad	E _b
Compás	4/4
Modo	Mayor
Forma	A-B-A-B
Número de compases	Tema ppal. 32 - A (8); B (8)

²⁰ Músico y arreglista de jazz argentino residente en España y miembro de la “*International Association of Schools of Jazz*”, además de ser colaborador de las revistas *cuadernos de jazz* (material pedagógico para el estudio y entendimiento del jazz).

Análisis armónico	Modulación	No
	Dominantes secundarios	Si
	Dominantes por extensión	Si
	Dominantes sustitutos	Si
	Intercambios modales	Si (1)
	Acordes disminuidos	Si

Tabla 9 Tabla de datos generales obra *Three and One*. Elaboración propia.

Los últimos 6 elementos del gráfico anterior fueron el resultado de un análisis armónico teniendo en cuenta la teoría presentada por Enric Herrera en su libro “Teoría musical y armonía moderna vol. II”. Se realizó la transcripción y creación de una *chart*²¹, en *finale*, sobre el que se desarrollaría el análisis plasmado en la siguiente imagen:

²¹ Es un mapa o referencia sobre una canción, este contiene elementos como: el compás, tonalidad, armonía, melodías importantes, obligados, cortes y repeticiones.

Three and One

The musical score for "Three and One" is presented in E-flat major, 4/4 time. It consists of two systems, each with sections A and B. The chords and their functional labels are as follows:

- System 1, Section A (Measures 1-4):** Eb (I), Fm7 (IIIm7), Am7 (IIIm7), D7 (V7).
- System 1, Section B (Measures 5-12):** G7 (V7ex), C7 (V7ex), F7 (V7/V), Bb7 (V7).
- System 2, Section A (Measures 13-16):** Eb (I), Fm7 (IIIm7), Am7 (IIIm7), D7 (V7).
- System 2, Section B (Measures 21-24):** G7 (V7ex), C7 (V7ex), F7 (V7/V), Bb7 (V7).
- Final Section (Measures 25-28):** Eb7 (I7 (mixolydian)), Bb (V).

Imagen 41 Chart armonía y forma general del tema Three and One. Elaboración propia.

Del análisis²² desarrollado se obtienen las siguientes conclusiones:

- Es predominante la utilización de cadenas de dominantes (ciclo de quintas como se puede evidenciar por ejemplo desde el compás #8 hasta el #13, todo esto para

²² Para en anterior análisis se utiliza la flecha continua para indicar V7; el corchete inferior para los IIIm y la flecha punteada para los sustitutos tritonales, estas convenciones se usarán a lo largo del trabajo.

llegar a resolver al IV grado de la tonalidad. Esto vuelve a suceder cuando aparece de nuevo la parte B al final del tema.

- Es utilizado —en menor medida— el IIm7 relacionado, apareciendo 4 veces en los compases 7, 15, 16 y 23.
- Se utiliza un mismo sustituto tritonal —compás 3— creando una sensación de descenso en el bajo al tener la secuencia E \flat - D \flat - C.
- Entre los compases 7 y 8 aparece un IIm - V7 que podría dar la impresión de querer modular, sin embargo, aunque el acorde siguiente corresponde (en teoría) al que regularmente resuelven, no es más si no uno de los acordes que forman la cadena de dominante ya mencionada anteriormente.
- Encontramos, en el segundo pulso del compás 15, un acorde disminuido de paso dando la sensación de querer ir inmediatamente al quinto grado, sin embargo, este quinto no aparece si no hasta casi 2 compases después. Esto sucede porque entre el disminuido y su acorde de resolución se habrían intercalado IIm -V relacionados para desplazar, de alguna manera, el paso cromático.
- Por último, en los 4 compases antes de terminar se encuentra un acorde de I7, que, al escuchar la obra podría inferirse que el compositor buscaba un momento de caos y fuerza, por eso altera el acorde de tónica y utiliza un tutti en esta sección, posterior a este acorde se encuentra un V en su estado más básico sin séptima o alguna tensión, por lo que crea un efecto de “reposo” luego del alto nivel de densidad de los compases anteriores.

Al conocer la propuesta armónica, para el tema principal, y en general de gran parte de la pieza, es posible realizar un análisis más detallado, haciendo énfasis en secciones específicas de la obra para extraer de estas elementos que podrán ser utilizados posteriormente en la composición del presente trabajo de investigación. Para este apartado se tomó como referencia el trabajo desarrollado por Rayburn Wright en su texto *“Inside the score, a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts”* (1982). Allí el autor presenta un análisis del tema (*“Three and One”*) a la luz del contorno dinámico, la forma, los *voicings* y su desarrollo armónico.

Con base en los resultados expuestos por Wright se busca conocer la forma en la que Thad Jones utilizó y/o modificó, según su necesidad, las técnicas de orquestación —ya mencionadas en el apartado referencial— usadas comúnmente dentro del estilo para así conseguir el resultado sonoro específico de esta obra.

Los Voicings:

“Los *voicings* de Thad siempre suenan ricos sin ser abrumadores ni desordenados. [...] hace que cada sección individual suene bien por sí misma, incluso cuando está tocando el conjunto completo” (Wright, 1982, pág. 55). Esta afirmación del autor da cuenta de uno de los principales rasgos característicos del estilo de Thad Jones en esta obra, su sonoridad llena y rica, pero clara dadas las siguientes características:

- Los saxofones tienen una construcción melódica acorde a su idiomática y en un registro cómodo que les permita controlar su sonido.

- Usualmente, cuando desarrolla una escritura a 5 voces, —en saxofones—, aplica el *drop 2* al tener acordes bastante cerrados y para evitar las segundas entre la *lead melody* y el resto del acorde. La distancia entre sus voces externas es ligeramente superior a una octava, teniendo intervalos de 9^a o 10^a.

Imagen 42 Wright, Rayburn. Ejemplo 3a. Inside the score. Pg. 49

- En esta obra Thad suele trabajar el *voicing* cerrado de 5 voces —en saxofones— cuando la melodía desciende en su registro, pero a medida que esta va subiendo utiliza el *drop 2+4* para crear más espacio en el acorde.

- Cuando en la melodía se encuentra la 9^a —para acordes menores— Thad utiliza la escritura a 4 voces, duplica la melodía una octava abajo y usa el *drop 2* (imagen 43). Sucede algo similar cuando en la melodía aparece la 3^a o la 13 de un acorde dominante, solo que, en este caso, únicamente duplica la melodía octava abajo (imagen 44). Aquí el utiliza el recurso de reemplazar algunas notas por tensiones (tabla 02), en este caso las 5^a por la 13.

The image shows a musical score for an Am9 chord. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a closed voicing of the Am9 chord, with notes G4, Bb4, D5, F5, and Ab5. A box labeled 'Cerrada 4 voces' points to this voicing. Below the treble staff, a green arrow indicates a 'drop 2' voicing, where the notes G4 and Bb4 are moved down an octave to G3 and Bb3. A red bracket labeled '8vb' indicates the interval between the original G4 and the dropped G3. The bass staff shows a single note D4. The number '(55)' is written below the bass staff.

Imagen 43 Wright, Rayburn. Ejemplo 3c. Inside the score. Pg. 50

The image shows two musical examples. The first is for a G7(13) chord, with notes G4, Bb4, D5, F5, Ab5, and G6. A box labeled 'Melodia 8vb' points to the G6 note. A red bracket labeled '8vb' indicates the interval between G6 and G5. A green '3^a' is written above the G6 note. The second example is for a C13 chord, with notes C4, Eb4, G4, Bb4, D5, F5, Ab5, and C6. A box labeled 'Melodia 8vb' points to the C6 note. A red bracket labeled '8vb' indicates the interval between C6 and C5. A green '13' is written above the C6 note.

Imagen 44 Wright, Rayburn. Ejemplo 3d - 3e. Inside the score. Pg. 50

A partir de lo anterior se infiere que, Thad Jones conocía y aplicaba las técnicas como lo sugieren los métodos teóricos sistemáticos, es decir, no las modificaba de forma significativa, al contrario, las usaba muy al pie de la letra. A su vez, es posible detectar rasgos característicos de su estilo como el uso constante de *drop 2* o *drop 2+4* —no era común el *drop 3*— para abarcar más registro en la cuerda de saxofones. También se concluyó que en sus *voicings* prefería mantener al menos un intervalo de 3^a entre las dos voces superiores y las dos inferiores, tal y como se aprecia en los ejemplos anteriores, el

evitaba disonancias entre estas notas y si aparecía alguna se solía encontrar en las voces internas.

En lo que concierne a las trompetas y trombones, para el estilo de “*Three and One*”, van a trabajar siempre de manera conjunta, como una sola sección. Es usual que Thad, en los trombones, ubique las notas de la categoría estructural y el soporte²³. Estas serán la base para la armonía de las trompetas donde se ubicaran tensiones o superestructura de los acordes.

The image shows a musical score for the chord Eb13(#11). It consists of two staves: a treble clef staff for trumpets and a bass clef staff for trombones. The key signature has two flats (Bb and Eb). The trumpet part is marked with a red bracket and the text 'Trmps tocan F'. The trombone part is marked with a red bracket and the text 'Trmbs tocan Eb9'. Fingerings are indicated by green numbers: 13, #11, 9, 13, 9, 7, 3, and 1. A measure number '(140)' is written at the bottom right of the score.

Imagen 45 Wright, Rayburn. Ejemplo 5. Inside the score. Pg. 51

Los intervalos entre notas de la cuerda de trombones pueden ser bastante amplios, siempre y cuando el trombón bajo esté tocando la fundamental, de no ser así las voces se cerrarán y el ámbito del *voicing* de los 4 trombones no superará una 9ª o 10ª, y entre sus voces no habrá más de un tritono de distancia.

²³ Ver en tabla N° 05

Eb13(#9)

(17)

Imagen 46 Wright, Rayburn. Ejemplo 4c. Inside the score. Pg. 50

Thad utiliza el recurso de duplicar una octava abajo la nota de la *lead Trumpet*, siempre y cuando esta no esté tocando la fundamental del acorde. Otra característica de su escritura para la *horn section*, es que al incluir tantas tensiones de los acordes en las trompetas se crea el efecto de una superposición de acordes o poliacorde, como se puede observar en un ejemplo anterior (imagen 45) donde los trombones tocan un Eb⁹ y la trompetas un F.

Cuando Thad maneja una escritura para toda la sección de vientos (*Reeds y Brass*) utiliza las mismas lógicas mostradas previamente. Trombones tocando notas estructurales y trompetas tocando superestructuras, normalmente estas se escriben en disposición cerrada para evitar cruces de voces con los trombones. En los saxofones, aplica los drops para dar espacio a las melodías, en los acordes dominantes el uso *drop 2* con duplicación de la melodía o *drop 2+4*.

A7(b⁹
#⁹)

(140)

Imagen 47 Wright, Rayburn. Ejemplo 6. Inside the score. Pg. 51

Thad utiliza de forma recurrente los acordes dominantes 13, en este caso se mantiene la regla del reemplazo de la 5ª del acorde, sin embargo, de no ser reemplazada, ésta podrá aparecer en una octava diferente a la que se encuentra las 13 (compás 5)²⁴. Otras consideraciones respecto al uso de las extensiones en el estilo de Thad son:

- No usar la 13 simultáneamente con la #5 o b13.
- No usar la 9ª natural simultáneamente con la b9 o #9.
- Si es posible usar la b9 o #9 simultáneamente.

Usualmente Thad crea efectos de disonancia con intervalos de 2ª menor entre la 13 y la 7ª, o la 3ª y la #9 —en el caso de acordes dominantes—. Entre la 9ª y la 3ª de una acorde menor, o entre la #11 y la 5ª de una acorde mayor, como es el caso del segundo compás del arreglo, con el acorde que hacen las trompetas.

Passing Chords (Acordes de Paso):

Haciendo revisión sobre el análisis presentado por Wright se concluye que Thad utiliza los acordes de paso o las *approach techniques* siguiendo los parámetros presentados en el apartado referencial del presente trabajo. Los usará, en mayor medida, en la construcción del *solí* (letra C del arreglo). Thad hace uso de 4 tipo de acordes de paso²⁵:

- *Diminished*: Al escribirlo para 5 voces le agrega una nota que se encuentre un tono por encima de cualquiera de las 4 notas del acorde. Esta se añadirá de manera que favorezca la conducción y resolución de las voces al armonizar, este ejemplo muestra en el compás 37 un disminuido con las notas G-E-D_b-B_b en *drop 2* en este caso la nota añadida es A al estar un tono arriba de G.

²⁴ Score del arreglo de "Three and One" véase anexo 2.

²⁵ Manejo y definición en el apartado de técnicas de orquestación.

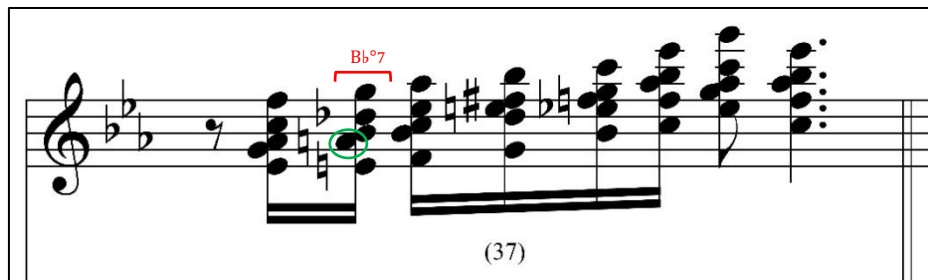


Imagen 48 Jones, Thad. Reed section compás 37. Three and One.

- *Parallel*: Usado tal y como lo proponen los métodos de orquestación tomados de referencia.
- *Diatonic*: De la misma manera que el anterior Thad aplica la teoría propuesta en los métodos.
- *Diatonic*: En acordes m7, Wright expone que las extensiones diatónicas de un acorde m7 forman otro acorde m7 un tono por encima de la fundamental del acorde. Es decir, si nos encontramos en Cm7 sus extensiones (D 9^a, F 11, A 13) formarían un Dm7. Por lo tanto, Thad utiliza este recurso para crear “pasos” entre un mismo acorde menor y no necesariamente estaría abandonando el ditonismo, ya que, hace uso de las extensiones del acorde. Esto lo podemos apreciar, por ejemplo, en el compás 38 de la obra.

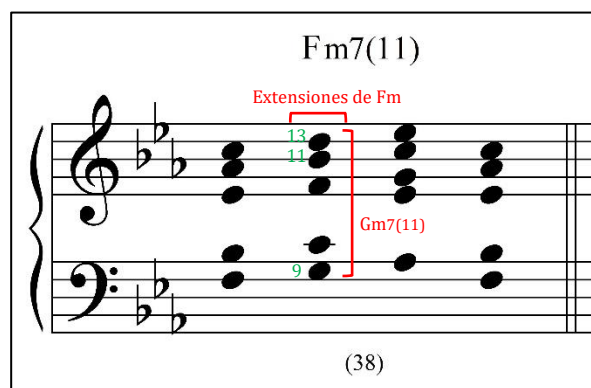


Imagen 49 Wright, Rayburn. Ejemplo 10a. Inside the score. Pg. 54

Sustitución de Acordes:

Cuando se incorporan acordes de paso al momento de armonizar las melodías se crean nuevos acordes, que, no necesariamente, estarán indicados en el cifrado del piano o la guitarra, ya que, aunque aportan fluidez en el flujo armónico, no cumplen un carácter de tanta importancia para la obra y usualmente presentan un ritmo rápido (corcheas a semicorcheas). Sin embargo, los arreglos de Thad suelen caracterizarse por tener una armonía complejizada, agregando, a los acordes base de la forma del tema, más tensiones, dominantes secundarios, acordes de paso disminuidos y/o II - V relacionados, este proceso es llamado re-armonización²⁶.

Podemos apreciar uno de los recursos utilizados por el compositor en los primeros 16 compases de la letra F del arreglo, en este ejemplo observamos como, en relación con la armonía base del tema, Thad opta por añadir extensiones a los acordes dominantes como primer proceso básico de re-armonización.

The image shows a musical score for section F of Thad Jones' 'Three and One'. It consists of three staves. The first staff shows the basic chord progression: F, Eb, Eb, Eb, Db7, C7, Fmi7, Fmi7. The second staff shows the re-harmonized progression: Ami7, D7, G7, C7(b9, b13), F7(b9). The third staff shows further re-harmonization: Bb7(b9, b13), Eb7(b13, #9), Ab, Db9, Gmi7, C9, Fmi9, Bb9. Red circles highlight the re-harmonized chords: C7(b9, b13), F7(b9), Bb7(b9, b13), and Eb7(b13, #9).

Imagen 50 Jones, Thad. Armonía sección F. Three and One.

Para el caso de la guitarra y el piano, en ciertas secciones de la obra, se suelen apoyar los cortes, o *hits*, realizados por los vientos. Estos aparecen indicados rítmicamente y con la armonía muy específica en cuanto a extensiones, a utilizar. Esto se puede apreciar en el primer compás de la letra G del arreglo, aquí se da una escritura específica para apoyar los

²⁶ [...]está basado en el proceso de cambiar y/o añadir acordes a una determinada progresión armónica. (Herrera, 1995, pág. 145)

cortes que realiza la *horn section* completa. Allí en vez de tocar únicamente el Eb que corresponde al cifrado base del tema, se agregan acordes con base en los *voicings* obtenidos en los vientos, creando en este caso un efecto de ascenso cromático para alcanzar el Eb hacia el último tiempo del compás.

Imagen 51 Jones, Thad. Armonía sección G. Three and One.

Otro proceso empleado por Thad es el que Enric Herrera denomina “Re-armonización por resolución armónica” (1995, pág. 149), allí se incluyen nuevos acordes teniendo en cuenta su relación con el o los siguientes creando enlaces. Lo podemos observar en los primeros 4 compases de la letra I del arreglo donde aparecen dominantes secundarias, por extensión y sustitutos tritonales:

Imagen 52 Jones, Thad. Armonía sección I. Three and One.

Wright menciona que hay un proceso similar llamado “*tonicization*” (tonicización), que consiste en crear “tónicas” transitorias, a través del uso de cadencias, de esta manera se incrementa la frecuencia de cambio del ritmo armónico, aportando, aparte de complejidad, movimiento para el desarrollo de la obra. Por ejemplo, a partir de la progresión C6/9 – Em7 – Fmaj7 se tienen las siguientes posibilidades de re-armonización bajo el concepto de Wright.

Imagen 53 Wright, Rayburn. Ejemplo 11c. Inside the score. Pg. 56

Imagen 54 Wright, Rayburn. Ejemplo 11d. Inside the score. Pg. 57

En última instancia se recogieron los siguientes datos sobre las decisiones orquestales de Thad Jones en su obra:

- Bajo y Saxofón barítono juntos en los cortes o tutis
- Manejo de los vientos como dos secciones: 1. *Reeds* o saxofones; 2. *Brass* o metales, es decir, trabajo de manera conjunta entre las trompetas y trombones, para apoyar en la creación de *backgrounds* armónicos o *kicks* y acentos en la obra.
- Soli de saxofones sin *background*.

Luego de haber recopilado la información concerniente a las concepciones estéticas²⁷ de Thad Jones a través del análisis de la obra "*Three and One*", es necesario realizar un acercamiento al bambuco para extraer de este componentes estructurales como la forma, la

²⁷ Todas estas fueron inferidas a partir del análisis y para nada pretenden enmarcar o sistematizar la obra completa de Thad Jones, más bien, son utilizadas como insumo para conocer, en la práctica, el uso de técnicas de orquestación y el lenguaje del jazz en un gran formato.

melodía y la armonía para aportar a la recolección de información, que nutra el desarrollo del estilo compositivo propio.

Como ya se mencionó, anteriormente, se tomaron dos bambucos para su respectivo análisis, en acuerdo con el asesor se planteó la siguiente ruta de trabajo para dinamizar el proceso de análisis y redacción de conclusiones puntuales sobre las obras.

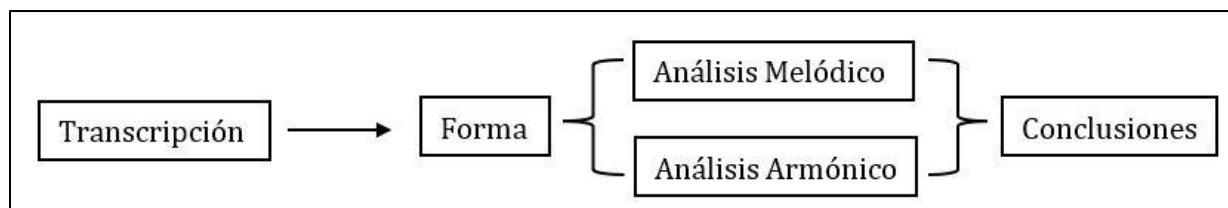


Imagen 55 Ruta de análisis sugerida por el asesor. Elaboración propia.

Los datos globales de las obras son los siguientes:

Título de la obra:	1. No Voy a Quedarme	2. Muy Antioqueño	
Año de composición	s.f.	s.f.	
Periodo estilístico	Nacionalismo	Nacionalismo	
Tempo	♩. = 80	♩. = 95	
Tonalidad	F#m - F#	Am - A	
Compás	6/8	6/8	
Modo	menor - Mayor	menor - Mayor	
Forma	Intro-A-A-B-B-intro-A-B-B	Intro-A-A-B1-B2-intro-B2-Coda	
Número de compases	Intro(8); A(16); B(18)	Intro(16); A(16); B1(16);-B2(15); Coda (12)	
Análisis armónico	Modulación	Si	Si
	Dominantes secundarios	Si	Si
	Dominantes por extensión	Si	Si
	Dominantes sustitutos	Si	Si
	Intercambios modales	Si (2)	Si (6)
	Acordes disminuidos	Si	Si

Tabla 10 Tabla de datos generales bambucos. Elaboración propia.

A partir de los análisis armónicos, y de forma de las obras mencionadas, se encontraron ciertas similitudes que pueden responder a una concepción estética propia y característica

del estilo que debe ser tenida en cuenta al momento de componer un bambuco. Las consideraciones son:

- La modulación paralela (de menor a Mayor o viceversa) es usual sobre todo al cambiar de sección en la obra. En el primer tema tanto la introducción, como el primer y segundo verso (letra A) están en tonalidad menor, a diferencia del segundo tema que tiene su introducción en tonalidad Mayor y luego pasa a menor. Este recurso permite diferenciar de mejor manera las secciones de las obras. Esta modulación a la tonalidad paralela se está dando a través del uso del V7 que resuelve al primer grado sea Mayor o menor.
- En aspectos de la forma encontramos 3 secciones en el primer tema y 4 en el segundo, como se muestra en la tabla anterior. La primera sección es una introducción que, para el caso de la primer obra, es presentada en 8 compases directamente en la tonalidad en la que se va a desarrollar el primer verso del tema. La introducción de la segunda obra cuenta con 16 compases que desarrollan su armonía en la tonalidad Mayor, con el detalle que en el último compás modula directamente al Im de la paralela.
- Otro elemento importante de la forma es la cantidad de compases que constituyen cada sección, para el caso de las dos obras cada parte A presenta la melodía en dos periodos de 8 ocho compases para un total de 16 por sección. Sin embargo, las letras B es donde se logra encontrar variación a través de la extensión del segundo periodo, como es el caso de la B del primer tema, o acortando también este segundo periodo como sucede en la B2 de la segunda obra.
- En el segundo tema aparece una coda de 12 compases desarrollando una progresión armónica similar a la de la sección B, con una extensión de compases en el IV_m7 para crear un espacio de ambigüedad o incertidumbre previo a la resolución V7-Im7. Al final de esa coda podemos observar el uso de un intercambio modal del modo eólico para dar un efecto de cadencia plagal con el IV_m7-Imaj7.

- A propósito de las cadencias, la más común utilizada en estas dos obras es la cadencia auténtica (V7 – I), sobre todo al pasar de una sección a otra. Sin embargo, para el caso del final de la introducción del primer tema el V7 es reemplazado por el V7_{sub}.
- En estas obras también es común apreciar el uso del II_m7 o II_m7(b5)– V7 para dirigirse a algún acorde, por ejemplo, al II, al IV o al mismo I (ya sea en tonalidad mayor o menor), y el uso del II intercalado como en la introducción del segundo tema.
- Los acordes disminuidos utilizados en la segunda obra tienen dos usos diferentes —basados en la propuesta armónica de Enric Herrera—, el primer uso es como aproximación y resolución alternativa (Herrera, 1995, pág. 58) El segundo uso es como diminuido auxiliar (Herrera, 1995, pág. 53).
- En lo que consierne a los intercambios modales, no se utilizan con tanto grado de frecuencia, sin embargo, es notable la continua utilización del IV_m7 cumpliendo su función de subdominante. Normalmente se ubica antes de un I o un V7.

A continuación, se presentan los análisis con las relaciones armónicas de cada obra, cabe resaltar que únicamente se encontrarán analizadas las secciones principales de las obras (introducción, A, B, coda, etc.) no se tuvieron en cuenta repeticiones de cada sección para acortar la extensión del ejercicio, ya que, al ser reexposiciones idénticas se obtendría el mismo resultado.

NO VOY A QUEDARME

INTRO I_m F#_m I_{m2} F#_m/E V_{7sub}/V₇ D₇ IV_m B_m₇ V₇ C#₇ IV_m B_m₇ I_m F#_m V_{7sub}/I_m G₇

A I_m F#_m₇ I_{m2} F#_m/E II(lid) G# VI_{maj}₇ D_{maj}₇ II_{m7}(b5) G#_{m7}(b5) V₇ C#₇ I_{m7} F#_m₇

17 II_{m7}(b5) C#_{m7}(b5) V₇ F#₇ IV_m B_m₇ VI D V₇/V₇ G#₇ V₇ C#₇

B I F# V₇/VI_{m7} A#₇ VI_{m7} D#_m₇ V₇/VI_{m7} A#₇

33 IV B I F# V₇/II_{m7} D#₇ II_{m7} G#_m₇ V₇ C#₇

39 IV B IV_m(eól) B_m 1. V₇ C#₇ 2. I F#

Imagen 56 Chart armonía y forma general del tema No voy a quedarme. Elaboración propia.

Muy Antioqueño

INTRO

V₇/IV A₇ IV D \sharp IV^o D \sharp ^o I A VIm F \sharp m IIm₇ Bm₇ V₇ E₇ IIm₇ Em₇ V₇/IV A₇ 2.I A Im Am₇

A1

12 Im₇ Am₇ V₇/IVm₇ A₇ IVm₇ Dm₇ VI F V₇ E₇ Im₇ Am₇ IIm₇(frig) Gm₇ IIm₇(\flat 5) Em₇(\flat 5) V₇ A₇ IVm Dm₇

A2

23 I^{VI} F IIm₇(\flat 5) Bm₇(\flat 5) V₇ E₇ 2.VI F Im₇ Am₇ V₇ E₇ I A

B1

33 I A I^o(aux) A^o I A IIm₇(\flat 5) C \sharp m₇(\flat 5) V₇ F \sharp 7 IIm₇ Bm₇ V₇/IIm₇ F \sharp 7

B2

41 IIm₇ Bm₇ V₇ E₇ IIm \flat IIm C \sharp m Cm IIm₇ Bm₇ V₇ E₇

B2

I A I^o(aux) A^o V₇sub/V₇ G₇ V₇/IIm F \sharp 7 IIm₇ Bm₇

B2

57 IV D IVm(eol) Dm I A VIm₇ F \sharp m₇ IIm₇ Bm₇ V₇ E₇ I A

CODA

64 I A V₇/IV A₇ IV D IVm(eol) Dm I A VIm₇ F \sharp m₇

69 IIm₇ Bm₇ V₇ E₇ Imaj₇ A maj₇ IVm₇(eol) Dm₇ Imaj₇ A maj₇

Imagen 57 Chart armonía y forma general del tema Muy antioqueño. Elaboración propia.

Respecto al análisis melódico de las obras se rescatan los siguientes elementos:

- En general se presentan melodía activas —es decir más figuras de corta duración— sin embargo, cerca de los finales se suele observar una relajación en el flujo rítmico de la melodía. Usando menos figuras y más extensas.
- Los motivos de las frases se construyen —en su mayoría— usando los inicios acéfalos²⁸ y las anacrusas. Gran parte de la estructura rítmica de la melodía son corcheas y negras, figuras más prolongadas como las blancas con puntillo son utilizadas para los comienzo o finales de frase.
- La mayoría de los motivos acéfalos presentaban un patrón en las dos obras, y es el de comenzar con silencio de corchea y ligar la última corchea de ese compás con la primera del siguiente como se muestra continuación:



Imagen 58 Ochoa, Héctor. Melodía compases 10 – 11 sección A. *Muy antioqueño*.



Imagen 59 Zapata, Doris. Melodía compases 2 – 3 sección A1. *No voy a quedarme*.

- A través del uso de estas ligaduras, entre compases, se crean efectos rítmicos entre la melodía y la armonía.
- Usualmente los motivos —luego de la anacrusa— sonaban en el tiempo fuerte del primer pulso del compás, además de que estos presentaban, en su mayoría, un movimiento melódico ascendente:

²⁸ “Aquel ritmo que empieza después del tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte” (Rubertis, 1961).



Imagen 60 Zapata, Doris. Melodía compases 4 – 5 sección A1. No voy a quedarme.

- Respecto a la construcción melódica, el primer tema utiliza el recurso de la variación, que consiste en utilizar el mismo motivo o frase, pero realizando modificaciones sin que llegue a perder del todo su sentido original. Por ejemplo, en el compás 5 de la sección A1 luego de la tercera corchea se ubica una negra con punto sin embargo en el mismo compás 5 pero de la sección A2 se reemplaza esta por una melodía, que no sería más, sino la repetición de la que hacen las 3 corcheas anteriores:



Imagen 61 Zapata, Doris. Melodía compás 5 sección A1. No voy a quedarme.



Imagen 62 Zapata, Doris. Melodía compás 5 sección A2. No voy a quedarme.

- En esta obra también se observó que hacia los finales de las secciones B se realizaba un incremento en la cantidad de figuras que construían la melodía. A partir de esto, se infiere que se buscaba quizá dar la intención de movimiento, a través de la inclusión de más figuras dentro de la melodía, evitando los silencios medianamente prolongados que son comunes en toda la obra.

- En el segundo tema se encontró que era común el uso de los saltos de 5ª y 6ª — ascendente o descendente— en la línea melódica de la voz, como se observa, por ejemplo, en el compás 2 y 3 de la sección B1 o en el compás 2 y 3 de la sección A1:

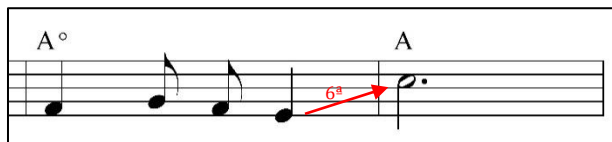


Imagen 63 Ochoa, Héctor. Melodía compases 2 – 3 sección B1. Muy antioqueño.



Imagen 64 Ochoa, Héctor. Melodía compases 2 – 3 sección A1. Muy antioqueño.

- A su vez, se detectó que es común el juego entre, llegar a compases téticos o acéfalos, de tal manera que no se veían seguidos dos finales de motivo téticos o acéfalos, se veían más bien intercalados. Los compases con inicios a *tempo* comúnmente tenían en el tiempo 1 una figura de duración mayor igual a la negra (negra con puntillo, blanca, blanca con puntillo).
- Un rasgo distintivo entre las dos obras es que la obra 1 al pasar a la sección B (modulación paralela) no variaba de forma tan significativa los motivos y la construcción de las frases en tanto había muchas similitudes rítmicas con la parte A. a diferencia de la obra 2 que en su sección B presentaba —al comienzo— una melodía contrastante a la expuesta en la sección A, para luego tomar de esta elementos para continuar la construcción melódica de la segunda sección del tema.
- Se logró percibir una interacción, a modo de pregunta respuesta, —cada una de aproximadamente 8 compases— tanto por el movimiento melódico como por la armonía.
- Por último, cada tema constaba con su respectiva introducción, a partir de la escucha y el análisis se concluyó que, desarrollaban motivos que posteriormente

—en cualquiera de las 2 secciones— aparecerían construyendo la melodía principal del tema. Ambas introducciones comenzaban en anacrusa.

Imagen 65 Zapata, Doris. Melodía introducción. No voy a quedarme.

Imagen 66 Ochoa, Héctor. Melodía introducción. Muy antioqueño.

A través del conocimiento y el análisis de todos estos elementos tanto de la obra de Thad Jones, como de estos bambucos se enlistaron los aspectos que se tendrán en cuenta para el proceso compositivo. Todos ellos se consideraron relevantes en cada estilo por lo que sí o sí deberán estar inmersos en la obra resultado del presente trabajo de investigación.

Jazz.	Bambuco.
<ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Swing.</i> ✓ Re-armonización para el cifrado del piano y la guitarra. ✓ Uso de cadenas de dominantes. ✓ Dominantes sustitutos. ✓ Acordes de paso disminuidos. ✓ Uso del II – V relacionado. ✓ <i>Block voicing.</i> ✓ Creación de una sección de <i>solí.</i> ✓ Cuidado en la armonización en bloque con los espacios entre voces externas. ✓ Uso de los <i>drops.</i> ✓ Improvisación. ✓ Creación de una sección <i>shout chorus.</i> ✓ Forma de 32 compases. (Solí) 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Compás en 6/8. ✓ Creación de una introducción. ✓ Melodía con rítmica predominantemente acéfala. ✓ Aplicación de la variación motívica de la melodía principal. ✓ Creación de secciones contrastantes. ✓ Modulación a tonalidad paralela. ✓ Uso del acorde IVm como intercambio del modo eólico. ✓ Saltos de 5^a y 6^a en la melodía. ✓ Pregunta – respuesta.

Tabla 11 Elementos estructurales utilizados en la composición. Elaboración propia.

Estos elementos fueron escogidos en tanto que, permitirán desarrollar en la fase de producción la fusión de estos dos lenguajes musicales para el formato de la *big band* de la mejor manera.

4.2 Fase 2 (Producción)

A partir del proceso de análisis, y con la guía del asesor, en esta segunda etapa del desarrollo se llevó a cabo la creación de guiones que permitieran abordar la obra desde las medias dimensiones y grande dimensiones de la forma. Es decir, definición de un esquema general, estructura de la obra y extensión de cada sección de la obra.

De esta manera, se propuso el siguiente cuadro que, enuncia en orden cada una de las secciones que tendría la obra, por ahora sin un número exacto de compases en cada una, solo una vista general de lo que sería la composición:

Introducción	Sección A	Sección B	Solos
<i>Soli saxofones</i>	<i>Vamp</i>	<i>Shout Chorus</i>	Coda

Tabla 12 Primer propuesta de forma para la composición. Elaboración propia.

Ciertamente con posibilidad de realizar modificaciones posteriores en pro de la construcción y sentido de la obra.

Una vez propuesto este mapa general de la obra, se abordó el proceso de construcción de la armonía para así determinar la forma y cantidad de compases de las secciones (A y B), ya que, sobre estas estarían construidas las demás partes de la obra. Al desarrollar este proceso se pensó en respetar el lugar en el que aparecían las diferentes funciones armónicas en los bambucos analizados previamente, (tónica, sub. dominante y dominante). Con esto se consiguió el siguiente mapa armónico inicial (imagen 67). Posteriormente se añadieron más acordes para aportar en la construcción del movimiento a partir de un ritmo armónico más variado y no tan estático. Como resultado se consiguió una primera sección (A) que consta de 16 compases en tonalidad de Fm que se repite dos veces de forma idéntica (imagen 68).

The image shows a musical chart for Section A, consisting of four staves of music in F minor. The chart is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, and 13 indicated. The chords are as follows:

- Measure 1: **Im** (Fm)
- Measure 5: **V7** (C7)
- Measure 9: **V7/IVm** (F7)
- Measure 13: **V7** (C7)

The chart also includes a section labeled **Im** (Fm) and **IVm** (Bbm) in the middle staves.

Imagen 67 Chart armonía y forma sección A.

Imagen 68 Análisis armónico sección A.

En esta primera sección de la obra se destaca el uso del II – V relacionado para el IV_m y el Im, además de la sustitución tritonal para el VI, el Im y el V7 que, en este caso, hace alusión al sustituto utilizado por Thad Jones que no se encuentra como acorde dominante sino, maj⁷. A su vez, para lograr el movimiento del bajo presente en uno de los bambucos estudiados anteriormente se utilizó el Im con bajo en su 7^a para crear el efecto de descenso desde el F, pasando por Eb, D hasta el Db (primeros 4 compases). Como se mencionaba anteriormente, en el apartado de re-armonización, aquí se aplicó el primer proceso mencionado de agregar tensiones disponibles a los acordes en la búsqueda de un color que es común dentro del estilo del *jazz*.

Tal y como se observó en los 2 bambucos estudiados previamente la sección (B) se construyó sobre la paralela Mayor en este caso F, también de 16 compases con repetición, con la característica de que en cada vuelta los primeros 8 compases son exactamente iguales armónicamente y los siguiente 8 cambian. De la misma manera que se realizó en la sección (A), se planteó una armonía básica inicial (imagen 69) que posteriormente sería complejizada, con tensiones disponibles según el tipo de acorde, el uso de II – V relacionado para IIm y el III_m, sustitutos tritonales para el V7/V, intercambio modal del modo eólico con

el IV_m7, II – V de un objetivo teórico y cadenas con dominantes, para aportar el movimiento y acortar la distancia entre el estilo del bambuco convencional y el *jazz* (imagen 70)

The musical score for section B is presented in a single system with six staves. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and a final ending. The harmonic progression is as follows:

- Measure 1: I (F)
- Measure 5: V₇/II_m (D₇)
- Measure 9: II_m (G_m)
- Measure 13: V₇ (C₇)
- Measure 17: I (F)
- Measure 21: V₇ (C₇)
- Measure 24: I (F)

The score is enclosed in a box with a double bar line at the end of the final ending.

Imagen 69 Chart armonía y forma sección B.

The image shows a musical score for section B, consisting of six staves. The key signature is one flat (B-flat major). The score is annotated with Roman numerals and chord symbols in red. Red arrows indicate voice leading between chords. A green box highlights the $B\flat m7$ chord at measure 18. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Imagen 70 Análisis armónico sección B.

Todo este proceso brindó una claridad estructural, que, posteriormente permitió llevar a cabo la construcción de la melodía²⁹. En este caso, se tuvieron en cuenta los elementos característicos detectados en los bambucos analizados, estos fueron: la anacrusa, la síncopa caudal —normalmente cada dos o tres compases— usada como un recurso para agregar anticipaciones melódicas, arpeggios del acorde del cifrado, saltos de 5^a y 6^a, además de usar el cromatismo, ya fuera como nota de paso o bordadura, siendo este un elemento característico de los bambucos fusión y el jazz

²⁹ En el apartado de anexos se adjunta el *lead sheet* o chart con el cifrado y la melodía, véase anexo 3.

La melodía se construyó a partir de motivos de entre 2 y 4 compases, donde en cada uno se destaca el uso de la anacrusa, con pequeños espacios en silencio, esto pensado a partir de la interacción a modo de pregunta respuesta.

Imagen 71 Sección A1. Compases 1 al 8.

Como se puede observar, en la construcción de los primeros 8 compases de la melodía, además de incluir los elementos³⁰ ya mencionados, se deben rescatar el uso de la imitación, en este caso, las dos anacrusas con cromatismo de paso en los dos primeros motivos, siendo el segundo (desde las últimas dos corcheas del compás 2), una repetición del que aparece al principio, pero medio tono arriba, este movimiento cromático va seguido de un salto de 3ª menor en ambos casos.

Se observan los espacios entre motivos, señalados con cuadros morados, que, posteriormente serán aprovechados en la orquestación para incluir respuestas con otros instrumentos o secciones de la banda. Este recurso será visible a lo largo de la melodía de forma recurrente.

La segunda parte, de la primera repetición de la sección (A), presenta una melodía menos activa con relación a la anterior, como se observa desde el compás 10, donde la figuración rítmica va desde negra a negra con puntillo, hasta llegar al final de la frase que culmina con notas de paso hacia la 7ª del V⁷_{sub}/Im⁷, nuevamente aparece el movimiento de

³⁰ Tener en cuenta los colores asignados a cada elemento utilizado para la construcción de la melodía del tema. Rojo: anacrusas; azul: cromatismos; verde: aparición de la síncopa caudal; naranja: uso de arpeggios y movimiento melódicos entre notas del acorde; morado: espacios de silencio entre motivos y/o frases.

3ª menor luego de la anacrusa con cromatismo, por último se rescata de esta sección los movimientos entre notas del arpeggio del acorde en los compases 13 y 14.

Imagen 72 Sección A1. Compases 8 al 16.

A continuación, la melodía vuelve a comenzar desde el principio (compás 1) y se desarrolla exactamente igual hasta llegar al compás 12, a partir del compás 13 de esta segunda vuelta, aquí se aplica el recurso de la variación melódica, agregando notas de paso entre las notas originales, esto se hizo para crear un ligero contraste en los finales de cada repetición, y para dar un efecto de crescendo implícito por la adición de más notas y el movimiento ascendente de la primer nota de cada grupo en la melodía, además, de que el final es una octava arriba en comparación a la primera repetición.

Imagen 73 Sección A2. Compases 13 al 16.

La sección (B) —modulada a la paralela Mayor— comienza con un salto de 6ª buscando dar un contraste al comienzo de la sección (A) cuyo comienzo era por grados conjuntos. A su vez, esta sección (B) se mueve en un ámbito más amplio con relación a la parte (A).

Los primeros 8 compases destacan por un desarrollo melódico más “diatónico” —con relación al acorde presente en el cifrado— y no con tanto cromatismo como en la sección

(A). Se presentan dos salto de 5ª consecutivos entre el compás 3 y 4, siendo la nota C, además de síncopa caudal, una sensación de falso impulso para seguir subiendo, preparando el camino para la extensión del ámbito de la melodía en compases posteriores. Por último, pero no menos importante, el uso del doble bordado o *cambiata* entre el compás 7 y 8, usual en el lenguaje del *Be-Bop* y el *Hard Bop*.

Imagen 74 Sección B1. Compases 1 al 8.

Los siguientes 8 compases de la sección (B) no inician con anacrusa, sino directamente, en la segunda corchea del tiempo, y a diferencia de los 8 compases previos, esta frase tiene un poco más de actividad en el comienzo de su segunda semifrase (compás 13), pero con más espacio entre cada una. Nuevamente, se dan dos saltos entre los compases 10 y 11 siendo la nota C protagonista de otro intento fallido por seguir subiendo en la melodía, con la diferencia de que esta vez cae más bajo de lo que lo hizo anteriormente, además, del cliché cromático presente en uno de los bambucos analizados previamente, comúnmente utilizado para regresar o repetir una sección, en este caso para volver al primer compás de la (B)

Imagen 75 Sección B1. Compases 9 al 16.

Luego de la repetición de los primeros 7 compases de la sección (B) idénticos llegamos al final de la melodía, podemos destacar, en un primer momento, un movimiento melódico idéntico al que aparecía en la sección (A1), compás 13 y 14, a diferencia de que la resolución de este se da en el tiempo fuerte del compás, esto respecto a la primera semifrase, la segunda presenta un mayor movimiento realizando una especie de secuencia melódica sobre los mismos grados de cada acorde (arpeggio con 7ª y bordadura cromática en la 3ª), comenzando en la nota G que resultaría siendo la nota más alta en toda la melodía. Este movimiento cromático es típico en el estilo del *Hard Bop*. Como elemento curioso toda la melodía termina exactamente igual que como inicio.

Imagen 76 Sección B2. Compases 8 al 16.

A partir de esto el siguiente paso fue comenzar a abordar decisiones orquestales específicas tales como: instrumentos a usar para exponer la melodía, textura, ámbito de la orquesta, peso, densidad y color. Para esto, y teniendo en cuenta la información de la tabla N°11, se diseñó el siguiente esquema para posteriormente plasmar las ideas que se desarrollarían oficialmente en la composición:

Introducción	Compás de 6/8. Sobre un pedal de tónica en la tímbricas del <i>brass section</i> , saxofones hacen contramelodías con células rítmicas del tema principal. Adorno y <i>groove</i> con los platillos de la batería. Sección ambiental.
Sección A1 – A2 (tema)	Primera repetición de la melodía expuesta por pocos instrumentos (sx. alto y guitarra) con el piano como acompañamiento armónico imitando

	<p>el formato de cámara muy común en el bambuco. Segunda repetición se incluye otro instrumento con timbre similar haciendo segundas voces de la melodía con un <i>background</i> un poco más rítmico. La batería aún no presentaría el ritmo puro del bambuco, daría incisos, pero no lo muestra con claridad.</p>
Sección B1 – B2 (tema)	<p>Primera repetición, hay cambio en la tímbrica de la melodía, pasa a 2 trompetas y continua la guitarra. Pregunta respuesta con la sección de maderas, y trombones con <i>background</i> soporte armónico. En este caso la sección rítmica hace evidente el <i>groove</i> del bambuco en el acompañamiento. Segunda repetición los instrumentos que han expuesto la melodía hasta el momento —con excepción de la guitarra— se juntan al terminar la exposición de la melodía (sx. alto, sx. tenor y trompeta). El <i>background</i> es más armónico, pero con mayor densidad llevando a crecer hacia el final de la sección para pasar a la nueva parte de la obra. La batería presenta un juego entre el <i>groove</i> funk – jazz y el de bambuco.</p>
Interludio 1	<p>Esta sería una sección que conecte el final de la exposición del tema con el inicio de los solos. Presenta material temático similar al de la introducción.</p>
Solo 1 Saxofón alto	<p>De la misma manera que Thad Jones da espacios de improvisación a los 3 instrumentos principales que expusieron la melodía, se hará en este caso. Siendo primero el solo de alto, se desarrollará sobre la forma completa del tema, 2 veces A – 2 veces B con un <i>rhythm section background</i>. El <i>groove</i> acorde a la interpretación del instrumentista, sin embargo, éste oscilará entre jazz – funk y bambuco.</p>
Solo 2 Trompeta	<p>Con las mismas vueltas del solo de alto. Pero con <i>background</i> en cada repetición de las secciones (A2 – B2). Tal y como Thad Jones lo propuso en su obra. Este soporte será material temático. Incremento de la dinámica al final para cambiar de sección.</p>

Interludio 2	Sección de transición construida sobre un pedal de dominante, con material temático de la introducción y del interludio 1.
<i>Soli</i> Saxofones	Sección que hará alusión directa al estilo de Thad Jones, exclusivo para la <i>reed section</i> únicamente con <i>rhythm section background</i> . Allí el groove de la batería y el <i>comping</i> del piano y guitarra será en <i>swing</i> . La forma será la misma del tema principal, pero en 4/4.
Interludio 3	Solo de percusión como herramienta para transición entre la rítmica del <i>jazz</i> al bambuco. Luego se desarrolla la segunda parte de la introducción para ir a una corta reexposición.
Sección A2 (tema)	Segunda vuelta del tema A con un poco más de peso y densidad, el ritmo en la batería presenta más actividad con los cortes de la primera exposición.
Sección B2 (tema)	Segunda vuelta del tema B con un poco más de peso y densidad. Además, un incremento en la dinámica tanto de los vientos con en el acompañamiento rítmico de la batería.
Final	Cortes con acordes en <i>tutti</i> progresión V – I, entre cada corte un fill de batería, el final con mucha energía y en calderón.

Tabla 13 Guion para la construcción de la obra.

Posterior al planteamiento del esquema³¹ de la obra, se inició el proceso de implementación, para esto se utilizó el software de notación musical *finale* y el banco de sonidos *notepformer v.3*, con el fin de acercar, lo máximo posible, el sonido del programa al real de los instrumentos utilizados, sin embargo, también fue necesario contar con la colaboración del asesor y otros músicos colegas para escuchar realmente lo que se estaba plasmando en la partitura. Esto fue fundamental para tomar, en mayor medida, las mejores

³¹ Es importante reconocer el cambio que hubo con relación al primer guion o esquema propuesto, ya que en este nuevo se han eliminado dos secciones que en el anterior aparecían, esta son el *Vamp* y el *Shout Chorus*.

decisiones sobre el registro del instrumento, el control de la dinámica, el fraseo y la articulación.³²

La obra comienza su desarrollo en la sección “introducción” letra A (16 compases con anacrusa) y B (21 compases) de la guía en el score³³. En la introducción, la composición se abordó de una forma más orquestal en comparación con el manejo común de la *big band*. En la A se presenta al menos un instrumento de cada familia, excepto de las maderas, con 3 acordes ligeramente largos en duración sobre un pedal de tónica, se hace uso del *mute* o sordina en la trompeta para atenuar su sonido y la cantidad de armónicos normales del instrumento. La batería acompaña los apoyos, antes de los acordes, y hace uso de los platillos y *toms* para crear una especie de atmósfera, además, que es esta se encarga de la anacrusa inicial con un *fill*. Los acordes fueron creados a partir del uso que da Thad Jones a la extensiones de los acordes³⁴. El primer acorde en sonar es un G⁹/F lo que sería el V/V. Este se utiliza por su sonoridad brillante pero poco cargada. El siguiente acorde es un Fm¹¹ una tónica con sonoridad ambigua que no produce algún tipo de resolución. Continúa un acorde de C⁷sus, otra vez una dominante, pero sin tanta carga de tensión, al estar suspendido. Esta sección termina con un Fm¹¹ nuevamente.

³² Esto se realizó a través del envío de fragmentos a los instrumentistas, a la vez que ellos respondían con grabaciones en audio.

³³ En la sección de anexos se encontrará el score y partes completas de la obra.

³⁴ Como se mencionó en el apartado anterior, se concibe la idea de que al tocar las extensiones de un acorde específico se crea uno nuevo, en este caso las extensiones del acorde de F resultan en un acorde G.

The image shows a musical score for a brass section. It consists of eight staves: Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trumpet in Bb 3, Trumpet in Bb 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Trombone 4. The key signature is Bb major. A blue vertical line is drawn at the beginning of the first measure. A red horizontal line labeled "Pedal de tónica." spans from the second measure to the eleventh measure. Chord symbols are written in red: G9/F, Fm11, and C7sus/F. The word "MUTE" is written above the first two trumpet staves.

Imagen 77 Introducción. Compases 1 al 12.

El segundo momento de la introducción, letra B, se desarrolla, en primer lugar, sobre los mismos acordes de la letra A, con la diferencia de que con cada acorde se van agregando más instrumentos de la familia de los metales. En los espacios y silencios que llenaba la batería previamente con *fills* entran los saxofones, excepto el barítono, armonizados en bloque con la disposición más cerrada y usando varias de las técnicas de *approach* mencionadas previamente, las melodías que interpretan se construyeron a partir de los arpeggios de los acordes

The image shows a musical score for five saxophone parts: Alto Sax I, Alto Sax II, Tenor Sax I, Tenor Sax II, and Baritone Sax. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. Three blue boxes highlight specific melodic lines in the Alto Sax I and II parts. The first box is annotated with 'd.t. approach' in green, the second with 'Arp.' in orange, and the third with 'Four way close' in blue. The Baritone Sax part is mostly silent, indicated by a double bar line.

Imagen 78 Introducción. Compases 19 al 28.

La sección de introducción termina con una extensión en el periodo que, utiliza el recurso de la imitación de las voces, respetando la interválica, estos acordes los hace el *brass* junto con la base rítmica. Posteriormente entra una melodía, en dirección ascendente y en *crescendo*, hasta la tónica para dar la sensación de impulso, pero que, luego desciende melódica y dinámicamente. Aquí se concibe nuevamente de forma un poco más orquestal la *big band* haciendo combinaciones de timbres entre trombones y saxos tenores, y trompetas —aún con *mute*— y saxo alto, acompañados por la atmosfera de la batería creada con el tremolo del *ride* y los apoyos de los platillos. Se destaca también el uso de la cola de milano³⁵ en las trompetas para conectar con el *background* que entra en los trombones. Armónicamente estos últimos 4 compases, de la introducción, se desarrollan con la progresión $I_m - IV_m - V_{maj7sub/V} - V^7(b13)$. Citando la concepción estética de Thad al usar el sustituto no como dominante 7, si no, maj^7 .

³⁵ “En orquestación, la cola de milano conecta dos secciones extendiendo levemente la región previa, de manera que “monta” encima de la nueva sección”. (Jaramillo, 2020, pág. 84)

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

BARITONE SAX

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

TRUMPET IN B \flat 3

TRUMPET IN B \flat 4

TROMBONE 1

TROMBONE 2

TROMBONE 3

TROMBONE 4

GIITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

Imitación

C de m llano

F#m Bbm Dm(m7) C7(b9)

APOYOS CON RIDE Y BOMBO

RIDE

32 33 34 35 36 37

Imagen 79 Introducción. Compases 32 al 37.

De inmediato comienza la presentación de la melodía del tema a cargo de la guitarra y el alto 1, con la base rítmica acompañando, en este caso, el piano con la vuelta de la armonía y el bajo y la batería con unos apoyos rítmicos tomados de algunos de los tipos de golpes de tambora en el bambuco tradicional. De esta manera se buscaba evocar un poco el aire de música de cámara que caracteriza a la mayoría de los bambucos, incluyendo los analizados previamente.



Imagen 80 Tema sección C. Compases 35 al 48.

Otro elemento que destaca de esta sección (C) es la aparición de los trombones al final de esta, acompañando el cierre del ciclo armónico para dar paso a la siguiente sección. La armonía de estos expone nuevamente el $V_{\text{maj}}^7_{\text{sub}}/V$ seguido por el $V^{7(b9)} - I_{\text{m}} - V^7_{\text{sub}}/I_{\text{m}}$. Armonizados con la disposición más cerrada de tal forma, que, las voces vayan en ascenso para descender en el principio de la siguiente sección.

Imagen 81 Background trombones C. Compases 50 al 53.

En la siguiente repetición del tema, sección D, la melodía se mantiene el alto 1 y la guitarra, como instrumentos protagonistas, pero interviene el tenor 1 doblando la melodía armonizada por terceras y sextas, siendo este otro guiño a la estética de los bambucos. El *background* juega un papel más importante, ya que, los trombones acompañan el patrón rítmico que venía haciendo el bajo y la batería, pero ahora armonizado también en posición cerrada, además, de la adición del barítono doblando al 4º trombón, gesto clásico del estilo de Thad Jones. Las trompetas participan nuevamente, pero con *hits*, armonizados en disposición cerrada, en las pausas que tiene la melodía y el patrón rítmico ya mencionado.

Imagen 82 Sección D. Compases 54 al 69.

La sección cierra con un corte de todo el *brass* armonizado con una de las disposiciones, para acordes dominantes, usado por Thad Jones en su composición.

Imagen 83 Reducción voicing brass final de sección D.

La primera exposición de la melodía, en tonalidad Mayor, sección E, está a cargo de la guitarra y la sección, parcial y completa, de las trompetas. Los saxofones acompañan la presentación de la melodía a través de melodías que, responden en los silencios de la línea melódica principal. En este caso, se aplicaron dos técnicas: una que fue la combinación del *drop 2* para dar espacio a la melodía y otra el uso de acordes de densidad 5 (imagen 84), es decir 5 notas; la otra fue el uso del *drop 2* y la disposición cerrada en densidad 4 con el barítono duplicando la melodía una octava abajo (imagen 85).

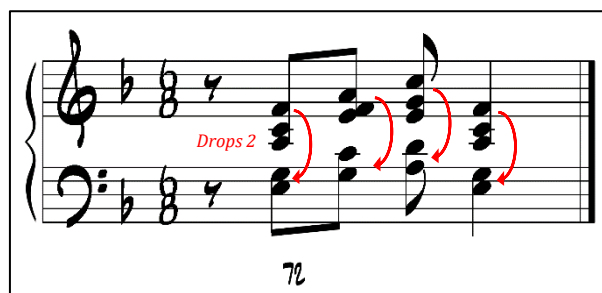


Imagen 84 Reducción respuesta saxofones sección E. Compás 72.

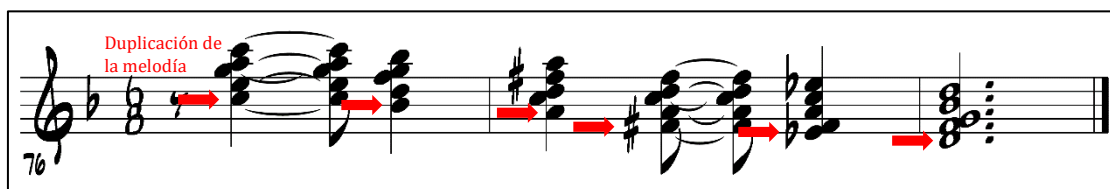


Imagen 85 Reducción respuesta saxofones sección E. Compás 76 a 78.

La sección culmina con el cliché armónico descendente, con salto al 5º grado, presente en uno de los bambucos analizados. Este es apoyado en contratiempo por los trombones y la base rítmica, con el barítono doblando el trombón 4, cosa que, como se mencionó anteriormente, es común dentro del estilo de orquestación para el formato.

En la sección F la melodía queda en manos del alto 1, tenor 1 y trompeta 1, inicialmente, ya que, hacia el final, la melodía es apoyada por toda la sección de saxofones y la guitarra nuevamente. El *background* toma el ritmo de la sección de introducción para el primer acorde que es un F en *cluster* (imagen 86) asignado a la sección de trombones y las tres trompetas restantes. En toda esta parte B, de la exposición de la melodía, la batería y el bajo

hacen evidente el ritmo de bambuco en el acompañamiento, sin embargo, en la segunda repetición la batería se mueve entre el *groove* del *jazz - funk* y el bambuco.

Imagen 86 Reducción cluster del brass sección E. Compás 86.

La próxima sección, letra G, es el interludio que, en términos generales, es similar a la primera repetición de la introducción, con la distinción de que aquí de entrada suena todo el *brass* junto y no se va agregando uno por uno como en la intro (letra A y B). El final si presenta una variación, ya que, no se utiliza el recurso de imitación y la melodía ascendente del intro, sino, que directamente aparece un acorde dominante alterado, seguido de un *fill* en la batería que da paso, por un lado, a la resolución en la fundamental de la tónica (no al acorde de tónica completo) y por otro la entrada al primer solo (saxofón alto)

Imagen 87 Reducción acorde dominante sección G. Compás 115.

Allí se aplica la propuesta de Thad Jones de usar el *drop 2+4* en saxofones para ampliar el ámbito de la sección, las trompetas en disposición cerrada y los trombones en disposición abierta, preferiblemente, superando el rango de la 13^{ma} en el *voicing*.

Respecto a la sección de improvisación, letra (H), no hay mucho que decir más que el acompañamiento de la base rítmica, quien es la única que acompaña el solo, dependerá de la conducción que el intérprete esté llevando en el momento. Sin embargo, al terminar la vuelta completa de la forma de la improvisación aparece un *background* que conduce el cierre de la H y la llegada a la I, que, corresponde al segundo solo.

En este segundo momento, la segunda repetición de cada sección de la improvisación lleva su respectivo *background*, que toma, y cita, elementos del material temático y de acompañamiento que ya ha aparecido previamente. Este es desarrollado, en mayor medida, por los saxofones, sin embargo, el *brass* también acompaña, sobre todo el cierre de la parte en tonalidad menor, para dar paso a la tonalidad Mayor. Donde, nuevamente se tiene una primera vuelta de la armonía sin *background* y una segunda ya con acompañamiento. Este resulta siendo el mismo que apareció al momento de exponer el tema principal por segunda vez en modo mayor.

Luego de este solo se encuentra la letra M, en el score, que es un momento de transición que toma idea de la introducción del tema, pero esta vez se desarrolla, no sobre un pedal de tónica, sino, sobre uno de dominante, específicamente los metales tocan en conjunto un acorde de C⁷ alterado, esto con el fin de crear un espacio de tensión. Los saxofones, armonizados en bloque, se encargan de realizar contra melodías en los espacios de los acordes del *brass*. La sección finaliza con una especie de campana en el *brass*, todo construido sobre este acorde de dominante alterada.

El siguiente momento —letra N— es el *solí* de saxofones, en esta sección se presenta un cambio en el ritmo que se venía trabajando, dos compases antes de la letra K en el *score*, la corchea deja de ser *straight* y pasa a *swing*, de tal manera que, la lectura de las articulaciones para los saxofones y el resto de las secciones se aborda, mucho más, desde el estilo del *jazz*. El *background* completo del *solí* está a cargo de la base rítmica, el bajo acompaña con *walking bass*, la batería con el *swing* característico del estilo en el *ride*, la guitarra marcando en negras la armonía, al estilo de Freddie Green y el piano con llena los espacios del *solí* creando un diálogo constante entre la sección rítmica y los saxofones.

En primer lugar, se definió su estructura, al estar en 6/8 la estructura armónica del tema principal con un total de 64 compases (contando cada repetición), se optó por pasar a un compás de 4/4 lo que permitiría continuar con el mismo ritmo armónico sobre el que se venía desarrollando la obra, pero acortando la cantidad de compases totales de la forma, que resultaría en 32 compases³⁶, tal y como Jones tenía estructurada esta sección en su composición. Además de que la utilización del 4/4 permitiría una mayor comodidad en la utilización del lenguaje del *jazz*.

Respecto a la melodía se construyó, de la misma forma que Thad Jones lo pudo haber concebido, a través de *licks* o frases que surgían de un proceso de improvisación, para facilitar esta tarea se utilizó la aplicación 'iReal Pro', en un dispositivo móvil, mediante la cual se creó un *backing track* sobre el que tanto el asesor como el investigador improvisaban mientras se grababa, con el fin de recolectar la mayor cantidad de frases posibles.

A		SOLI SAXOFONES					
4/4	F-7	D _{7#9}	D _{Δ7}	G _{-7b5}	C _{7b9}	F-7	
	C _{-7b5}	F _{7b9}	B ₋₇	D _{Δ7}	C _{-7b5}	F-7	G ₇ }
B	F _{Δ7}		E ₇	A _{-7b5}	D _{7b9}	G-7	D _{7b9}
	G-7	G ₋₇ F	C ₉	B _{-7b5}	E _{7b9}	A ₋₇ A ₇	G ₇ G ₇
B	F _{Δ7}		E ₇	A _{-7b5}	D _{7b9}	G-7	F ₁₃
	B _{Δ7}	B ₋₇	F _{Δ7}	D ₇	G ₇	C ₇	

Imagen 88 Backing track aplicación iReal Pro.

³⁶ En el apartado de anexos se adjunta el esquema de forma del *solí* planteado previo al proceso de escritura de la melodía y armonización. A su vez, la melodía y el proceso de análisis que permitió la aplicación de las técnicas de orquestación mencionadas en el apartado teórico. Véase anexos 4 y 5

Con estas grabaciones como insumo, y el proceso que ha tenido el investigador como parte del conjunto institucional apropiando el lenguaje del *jazz*, se logró obtener el resultado esperado para esta sección de la composición, que, entre otras cosas, sería una de las más importantes, ya que, es apropiada directamente como parte de la identidad de Thad Jones como compositor y arreglista.

En la melodía podemos apreciar elementos característicos del lenguaje *be-bop*, como lo es el uso de escalas con cromatismos, encadenamientos de acordes a través de las notas de su arpeggio, el *enclosure* o doble bordado, la ornamentación con *tuplets* o *grupegos*, las bordaduras y las notas de paso.

The image displays four musical staves, each illustrating a specific jazz technique. The first staff, labeled 'Encadenamiento', shows a sequence of chords: D7(b9), D(b9)A7, C#7(b9), and F7(b9). A red box highlights a melodic line that connects the notes of these chords. The second staff, labeled 'Cromatismos', shows a melodic line with a red box highlighting a chromatic scale. The third staff, labeled 'Triplet', shows a melodic line with a red box highlighting a triplet of eighth notes. The fourth staff, labeled 'Enclosure', shows a melodic line with a red box highlighting a double grace note (enclosure) before a main note.

Imagen 89 Fragmentos melodía del soli. Compases 3, 6, 19 y 24.

Otro elemento importante, que se tuvo en cuenta al momento de construir la melodía del *soli*, fue la escritura con articulaciones y efectos sonoros, ya que, estos permiten, de alguna manera, expresar al máximo la tímbrica de los instrumentos, en este caso, el de los saxofones. Algunas de las articulaciones y efectos tenidos en cuentas fueron el acento, el

marcato, el *staccato*, el *tenuto*, el *bend* o arrastre, el *shake*, o sacudir por su traducción al español, y el *glissando*.³⁷

Los primeros 17 compases, que se encuentran en tonalidad menor, —incluyendo el ante compás—, se desarrollan a partir del uso de las escalas y los encadenamientos de los arpeggios, con una figuración rítmica predominantemente en corcheas. Se destacan, en los compases que tienen un II – V en tonalidad menor, frases pensadas a partir del uso de las escalas menores armónicas de los objetivos.



Imagen 90 Melodía del soli. Compás 6.

En los siguientes 16 compases, es decir, la segunda mitad del *solí* en tonalidad Mayor, se contrasta el principio con relación a la parte anterior, al usar una figuración rítmica más pequeña (semicorcheas) y creando frases más rápidas y cercanas al virtuosismo característico del *be-bop*. En este punto también es importante mencionar otro recurso utilizado en la construcción de esta melodía, y son las citas a otros temas de *jazz* o solos de otros músicos. En este caso se realizaron citas no directas, es decir, no literalmente como el intérprete las haya tocado, sino, más bien a modo de “paráfrasis” de: la melodía del tema “*Donna Lee*” – Charlie Parker (1), sección del *solí* de Sammy Nestico (2) en su tema “*A Warm Breeze*” y del solo de Miles Davis en el tema “*A Night in Tunisia*” de Dizzy Gillespie (3).

³⁷ El material citado en el apartado conceptual “*Arranging for large jazz large ensemble*” ahonda con especificidad estas técnicas, acompañado de audios guía, se recomienda consultar esta bibliografía en caso de tener dudas con estos conceptos.

Imagen 91 Fragmentos melodía del soli. Compases 18, 22 y 28.

Para culminar, se observa una relajación en el ritmo que traía la melodía desde el principio de la segunda sección del *soli*, en el último compás se toca el mismo motivo con el que inicia la melodía principal, como cita directa a esta sección de la obra. Utilizando el mismo ritmo implementado en el final del *soli* de Thad Jones.

Imagen 92 Melodía soli. Compases 31 a 33.

Luego de culminar la composición de la melodía, se abordó el proceso de analizar³⁸ cada nota para determinar si estas eran notas del acorde del cifrado, o posibilidades para el uso de las aproximaciones, mencionadas en el apartado de técnicas de orquestación. Para esto se usaron de las siguientes convenciones:

Convención	Significado
1, 3, 5, 7, 9, 11 o 13	Nota del acorde presente en la melodía con relación al cifrado

³⁸ Análisis y reducción del *block voicing* en anexos del documento. Véase anexo 6.

di	Armonización de la nota con <i>diatonic approach</i> (aproximación diatónica)
dm	Armonización de la nota con <i>diminished approach</i> (aproximación por disminuido)
pa	Armonización de la nota con <i>parallel approach</i> (aproximación paralela)
dt	Armonización de la nota con <i>dominant approach</i> (aproximación con dominante)
cr	Armonización de la nota con <i>chromatic approach</i> (aproximación cromática)

Para el desarrollo del proceso de armonización en bloque, fue común el uso del *drop 2* y *drop 2+4*, tal y como lo usó Thad Jones. En algunas secciones se aplicaba la técnica del *double lead* o duplicación de la melodía principal, una octava abajo, con y sin *drops*, es decir, se trabajaba en densidad 4. En otras secciones densidad 5, utilizando la 5ª nota como una tensión disponible de cada acorde. Para armonizar las notas más bajas de la melodía se aplicó el recurso de los *clusters*, usando allí las tensiones disponibles de los acordes, para evitar errores tales como la escritura fuera del registro, sobre todo en el saxofón barítono, lo que resultaría en la imposibilidad de interpretar la melodía.

The diagram illustrates chord voicings for two chords: D7(9) and D9(b9)7. The top staff shows a 'double lead' with notes 1, 3, 5, 5, 3, 5, 7. The bottom staff shows chord voicings with 'drop 2' and 'drop 2+4' techniques. Red boxes highlight specific voicings, and a red circle highlights the 9th note. Text labels include 'Drop 2+4 Densidad 5' and '9ª'.

Imagen 93 Reducción armonización del soli. Compás 245.

También se implementó, en una pequeña sección, el unísono a octavas. Además, regularmente se aplicaban los reemplazos de las notas estructurales por las de la superestructura, sobre todo el intercambio de la 7ª Mayor por la 6ª en los acorde Mayores. A propósito del uso del acorde Mayor 6, se implementaron los *block chords* estilo Bill Evans, a través de las escalas *be-bop*. Por último, un par de referencias a los *voicings* del jazz moderno con los *So What Chords*³⁹.

The image shows a musical score for compás 260. The key signature is F major with a 7th degree (FMA7). The score is written for two staves. A red box highlights a section of the score where block chords are used in conjunction with a be-bop scale. The chords are labeled as DM, D7, and D9. The scale is labeled as 'escala be-bop'.

Imagen 94 Reducción armonización del soli. Compás 260.

The image shows a musical score for compás 268. The key signature is F major with a 7th degree (FMA7). The score is written for two staves. A red box highlights a section of the score where a So What chord voicing is used. The chord is labeled as 'Acorde So What'.

Imagen 95 Reducción armonización del soli. Compás 268.

³⁹ Para profundizar en estos conceptos se recomienda "El libro del jazz piano" (Levine, 2005) capítulos 12 y 18.

Para crear una conexión entre el ritmo del *solí* y el interludio, con material temático de la introducción, se da un corto espacio para solo de percusión (batería), en este el intérprete se trata de conectar el *comping* del *swing* con el ritmo del bambuco *jazz* que se venía desarrollando y así lograr una transición, menos abrupta, entre estas dos secciones. Para este solo el acompañamiento está a cargo de los demás instrumentos de la sección rítmica, que, sobre un mismo acorde (Fm⁶) van creando una atmosfera de misterio previa al puente.

Las letras R y S son una corta reexposición del tema principal en modo menor y mayor, respectivamente, con la diferencia de que, en este momento se aplicaron algunos doblajes de voces para lograr más peso y densidad, a la vez, que de daba un crecimiento en la dinámica por la inclusión de más instrumentos.

La obra concluye con 2 grandes acordes, a modo de *tutti*, entre los cuales hay un pequeño espacio de no más de dos compases para *fill* en la batería. El primer acorde es el sustituto tritonal (G^b13) del primer grado, reemplazando el V⁷ convencional. Y el segundo, es un acorde de F^{maj}13([#]11) o F lidio, que sería el mismo acorde con el que inicia la obra, pero en este momento del final la obra aparece completo, es decir, con todas sus tensiones.

Imagen 96 Acordes finales. Compases 335 y 337.

4.3 Fase 3 (Post – Producción)

Esta última fase del desarrollo se dividió en 3 momentos: 1. Edición y revisión de *score* y partes; 2. Creación del mockup; 3. Ensayos y montaje.

La primera etapa fue la más corta de las 3, pero una de las más importantes. Esta consistió en realizar la revisión y corrección de cualquier error, en la escritura, tanto del *score*, como de las partes de la composición, se corrigieron y solucionaron todas las colisiones entre elementos de la partitura, ya que, al momento de la escritura en *finale* suele suceder que el programa, por defecto, ubica los elementos del *score* o partes sin cuidar las colisiones. Esto se realizó con el fin de presentar, tanto el *score* como las partes, lo más limpias posibles, además, de posibilitar para el instrumentista mayor claridad al momento de la lectura.

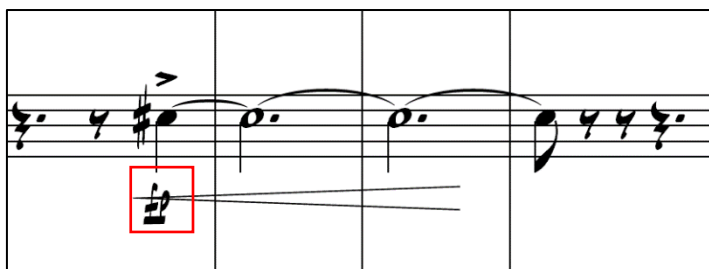


Imagen 97 Ejemplo de colisión.

Los compases con múltiples silencios se agruparon, se manejó el mismo tipo de fuente para todo el documento, las márgenes se emparejaron y la numeración de las hojas y el título se modificaron, en términos del tamaño y ubicación. Además, se diseñó una hoja de presentación como portada para la obra, y otra con información sobre la misma, como año de composición, instrumentación y datos generales sobre la obra.

La segunda tarea fue la realización del *mockup* o maqueta, que se entregó a cada instrumentista de la 'Nogal Jazz Big Band', junto con sus respectivas partes, este elemento funcionó como base para compartir la idea sobre la sonoridad esperada con la composición, ya que, al ser una obra inédita no cuenta con una referencia en audio, y el que

provee el programa de notación musical *finale* resultaba poco útil. Este fue un recurso pedagógico pensado para facilitar el proceso de montaje con el conjunto institucional.

La maqueta se realizó en el *software* de producción musical 'Ableton Live 10', en este se cargaron diferentes librerías y bancos de sonido a través del 'Kontakt'⁴⁰ como "*Sessions Horns pro*" para algunos metales, "*Glory Days*" para saxofones y el resto de los metales, "*Scrabble Bass*" para el bajo y "*MT power Drum Kit*" para la batería.



Imagen 98 Pantallazos librerías utilizadas para el mockup.

⁴⁰ Este es un motor de reproducción de simples y librerías de muy alta calidad.

Lo primero que se realizó fue la creación de la *live sesión* en Ableton, con cada instrumento por familias, en este caso, se dividieron también por colores siendo saxofones el morado, trompetas el azul, trombones el verde y la base rítmica el café. Posteriormente, se importaron todos los archivos midi en la sesión extraídos de *finale*. Estos contenían toda la información concerniente a notas, dinámica, fraseo y alguna articulaciones para cada instrumento.

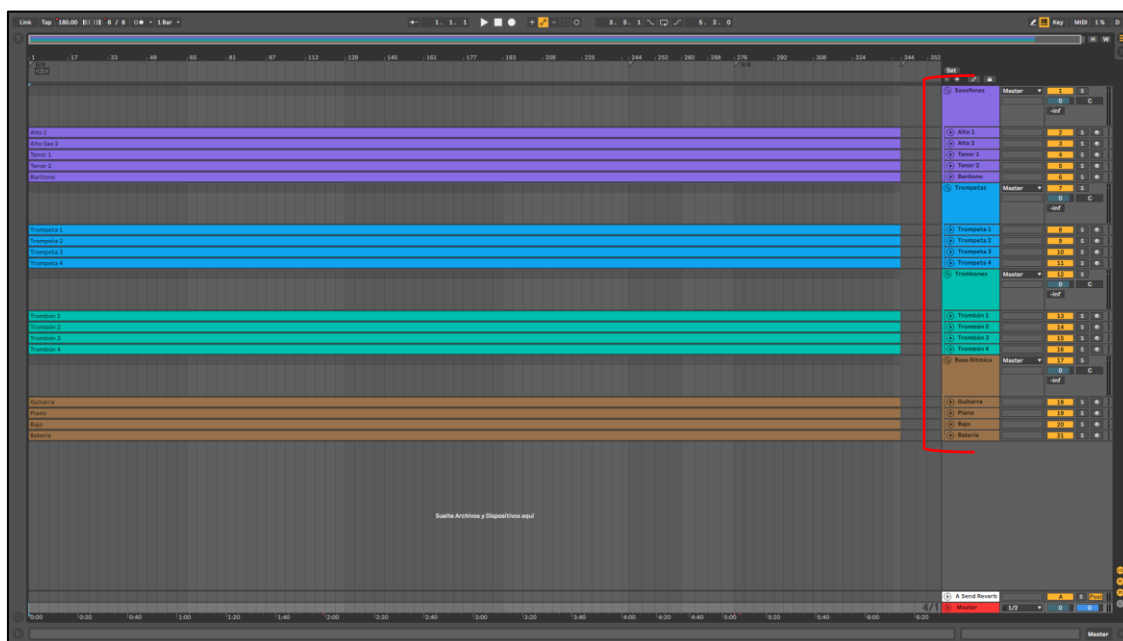


Imagen 99 Organización Live Session Set Mockup

Al realizar el mockup o aplicar esta técnica de maquetación, muy común sobre todo en un contexto de música para *filmes*, lo que se buscaba era acercar al oyente lo máximo posible a lo que escucharía en una sala de conciertos con una orquesta o agrupación real, para esto se utilizan y modifican diferentes parámetros como el ataque o *velocity*, el *sustain*, la duración de la caída de la nota o *decay* y el volumen —para manejar la dinámica—. A su vez, el ejercicio de “cuantizar” o sincronizar los midis se desarrolla pensando en una ejecución real, claramente, un grupo de instrumentistas nunca lograrán tocar con un 100% de exactitud una nota o pasaje melódico, siempre existirá cierto desfase, que, caracteriza al

sonido “puro” o real. Es por esto que las notas del midi exportado de *finale* se van a desplazar ligeramente logrando así un sonido más realista.

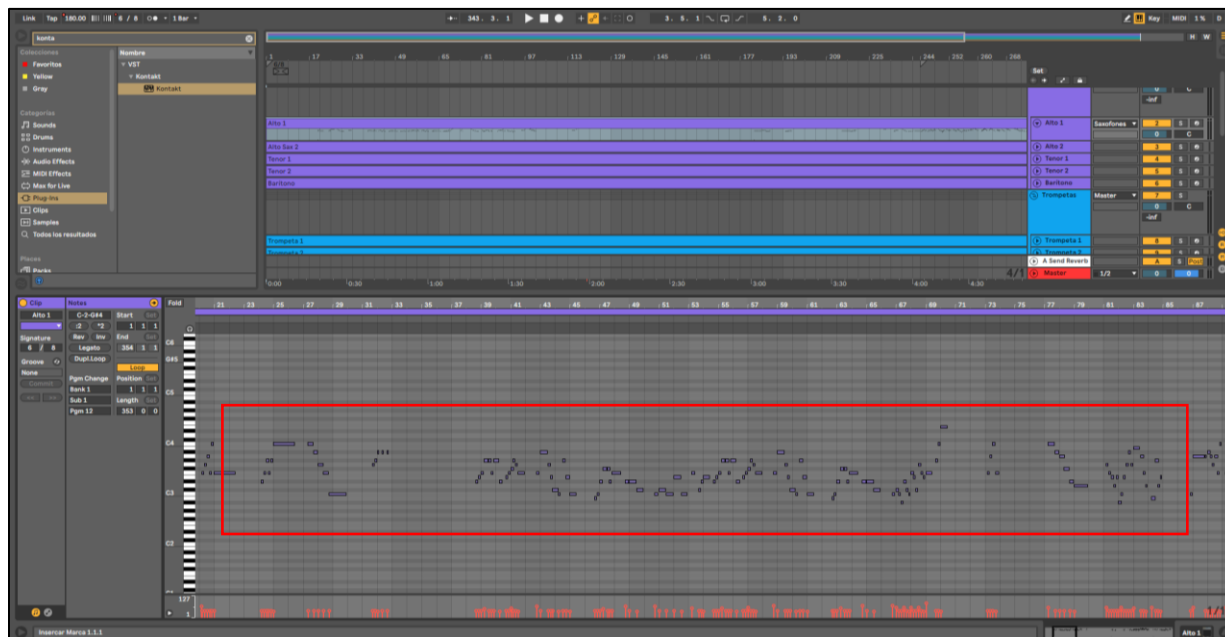


Imagen 100 Pantallazo barra de cuantización de los midis en el mockup.

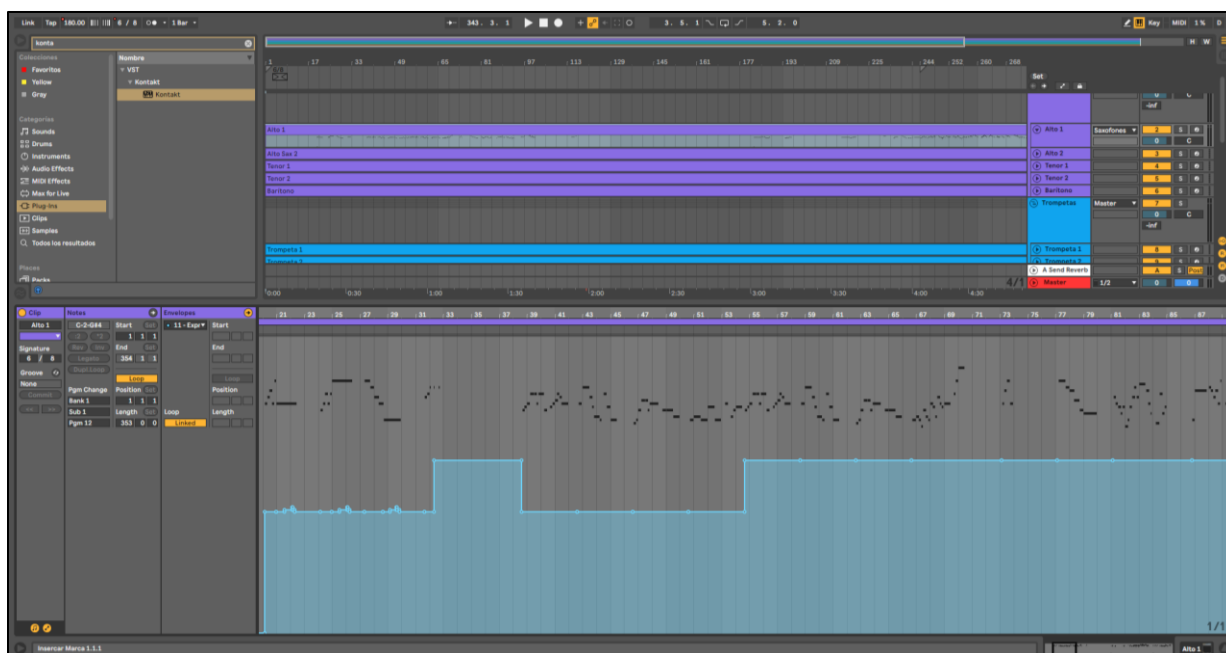


Imagen 101 Pantallazo barra de modificación del velocity.

Luego de realizar todo este proceso, de asignar sonidos, manipular los parámetros ya mencionados, y aplicar articulaciones a los instrumentos virtuales, se desarrolló una pequeña fase de mezcla, allí se manipularon elementos tales como el paneo, el volumen general de cada pista y la reverberación, para crear espacio y tratar de lograr un sonido de sala de conciertos. Esta “mezcla” se realizó, teniendo en cuenta, las recomendaciones dadas en una Masterclass de mezcla y masterización de bandas de *jazz* en el canal de YouTube Audioforo.

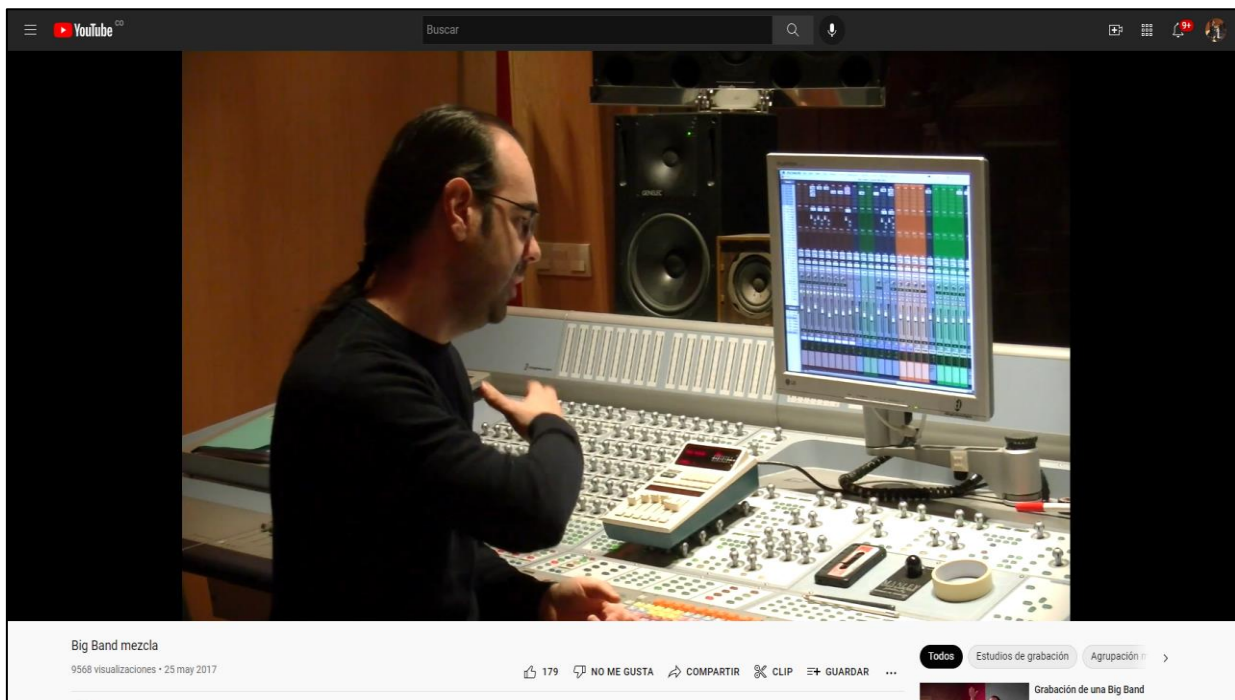


Imagen 102 Pantallazo de masterclass pregrabada. Canal de YouTube Audioforo 2017.

La última tarea de esta fase 3 del desarrollo fue el montaje de la composición con el conjunto 'Nogal Jazz Big Band'. Inicialmente se creó un grupo de WhatsApp con aquellos integrantes del conjunto que iban a participar del montaje, esto se hizo porque la *big band* cuenta con gran cantidad de estudiantes inscritos, lo que generaría un desbalance por cuerda o sección de la banda, y como se mencionó previamente la composición se pensó para el formato original de *big band* (base rítmica, 5 saxofones, 4 trombones y 4 trompetas).

A través de este canal de comunicación se enviaron las partes de la composición y un cuadro con la división de los roles tal y como se muestra a continuación:

	Nombre	Rol
	Brahiam Muñoz Cortés	Sax. Alto 1
	Laura Valentina Quintero	Sax. Alto 2
	Fabian Andrés Guerrero	Sax. Tenor 1
	Andrés Felipe Zapata	Sax. Tenor 2
	Brayan Camilo Hernández	Sax. Barítono
	Johan Esteban Alméciga	Trompeta 1
	Vladimir Eduardo Arango	Trompeta 2
	Hernán Andrey Alméciga	Trompeta 3
	Juan José Fernández	Trompeta 4
	Jeisson Andrés Cangrejo	Trombón 1
	Juan Camilo García	Trombón 2
	Diego Fernando Bayona	Trombón 3
	Diego Felipe Rojas	Trombón 4
	Jorge Armando Santamaría	Guitarra Eléctrica
	Daniel Steven Ruíz	Piano
	John Jairo Villaquirán	Bajo Eléctrico
	Santiago Roza Méndez	Batería

Tabla 14 División de roles por cuerda. Elaboración propia.

Los ensayos se programaron dentro del espacio, que tiene el conjunto, para su desarrollo habitual de clase, lunes 9 am – 12 pm, tomando parte de la última hora para tal fin. Uno de los ejercicios, del primer ensayo, fue la contextualización a los músicos, se conversó sobre la sonoridad que se espera con la obra, la relaciones encontradas entre los estilos y la explicación de cada sección de la pieza.



Imagen 103 Ensayo General para montaje de la obra.

En este punto del desarrollo del trabajo, el investigador cumplió su función como intérprete y director de la agrupación. Ensayo tras ensayo se abordaron las diferentes secciones de la obra, teniendo en cuenta, el resultado que se esperaba en cuanto a la sonoridad de la composición. Uno de los mayores retos en el montaje fue la sección del *soli*, siendo esta una de las más complejas, por lo que se tuvieron que realizar ensayos parciales, fuera del horario habitual, con el fin de pulir detalles en la lectura e interpretación.



Imagen 104 Ensayo parcial con sección de saxofones.



Imagen 105 Ensayo parcial con sección rítmica.

A su vez, se trabajaron otros elementos del resto de secciones con toda la *big band* como el fraseo, el cambio de métrica, los cortes o *hits*, el manejo de la dinámica, la afinación y la conducción para la improvisación, que se fueron perfeccionando con ayuda del asesor y con la escucha de varias de las referencias estéticas del investigador.

La puesta en escena de la composición se realizará el día asignado para la sustentación del trabajo de investigación, además, se plantea con el asesor la posibilidad de gestionar un espacio adecuado para realizar un registro audiovisual, 100% profesional, de la composición, este puede ser a través del convenio con la Escuela Fernando Sor, que cuenta con salas de ensayo y grabación especializadas, esto con el fin de aportar a la consolidación de un repertorio propio para el conjunto institucional.

5. CONCLUSIONES

Todo el desarrollo de la investigación, y la labor creativa, permitieron al investigador acercarse al conocimiento y uso de diferentes técnicas, que, desde el siglo pasado y durante años, se han mantenido como estandarte, en la creación de piezas musicales, para uno de los formatos instrumentales más típicos del *jazz*.

El trabajo compositivo para, la *big band*, permitió saltar de la óptica, de intérprete e integrante, a la de oyente crítico y aportante en la construcción del lenguaje del estilo, en tanto que, se abordó un arduo ejercicio de escucha analítica para detectar elementos y detalles, que, solo como ejecutante o lector de partitura en una agrupación no se hubieran conseguido, y no porque no se pudiera hacer, sino, porque al estar en esta postura “lejos del atril” se creó una necesidad de conocimiento sobre el tema, además, un deseo de conocer diferentes formas en la que, otros autores o compositores, abordaban el manejo de las técnicas, ya mencionadas, en sus obras.

En el proceso de montaje el investigador tomó la voz de director de la agrupación, siendo esto muy beneficioso en tanto que, creó un criterio claro enmarcado dentro la búsqueda de una estética propia, además, logró conciencia de la necesidad de una comunicación clara y asertiva, elementos que para el desarrollo profesional del licenciado son y serán esenciales.

El resultado del trabajo de creación, con base en todo lo enunciado anteriormente en el documento, permitió apropiarse y aplicar una ruta metodológica para el proceso de composición de la obra, este sistema utilizado en el desarrollo del trabajo de investigación resultó provechoso y fue útil para delimitar la labor creativa, dando orden y sentido a cada tarea realizada. Dicho lo anterior, se considerará como un insumo práctico, esta propuesta metodológica, para otros procesos de composición y arreglos, y se implementará a futuro en el quehacer profesional del investigador.

Un detalle importante, en el producto artístico, fue que se detectó un ligero cambio en la propuesta inicial presentada a modo de guion, allí se hablaba de la creación de dos secciones adicionales en la obra, el *Vamp* y el *Shout Chorus*, sin embargo, estas fueron

eliminadas en el resultado final. La principal razón fue por la intención de dar un sentido narrativo y musical a la composición, por lo que incluir estas secciones, sobre el cuerpo que estaba tomando la obra, podría resultar en un “embutido” de mucho retazos que no alcanzaría las expectativas sonoras basadas en los referentes estéticos.

Por su parte, el acercamiento a dos lenguajes considerados tradicionales o típicos, de dos países diferentes, permitió conocer, en cierta medida, las relaciones que estos tenían, por más distantes que estuvieran geográficamente, ya que, ambos poseen ciertas características rítmicas, armónicas y melódicas, ciertamente similares, siendo este un aporte importante para la construcción de la composición, puesto que, identificar patrones rítmicos, melódicos y armónicos parecidos en ambos estilos, permitió fusionarlos con cierta facilidad en una sola obra.

El ejercicio de análisis, de la obra de Thad Jones, permitió reconocer la manera en la que este compositor aplicaba las técnicas tradicionales de orquestación para la *big band*, concluyendo de Él que, se asume el conocimiento de estas técnicas y se observa un manejo, con ligeras modificaciones y adaptaciones justificadas por el deseo de primar lo musical y el sentido claro de sus obras.

La composición, como resultado primario del trabajo de investigación, cumplió con las expectativas, tanto en el proceso compositivo, como en su sonoridad. Con ella se pudieron abordar aspectos técnicos como el conocimiento de las familias instrumentales usadas, su organología, registro, transposición, posibilidades tímbricas y dinámicas de cada uno; y otros de alguna manera más artísticos como la orquestación, las relaciones estilísticas, el juego de las tímbricas y el ejercicio de sugerir emociones a través de las texturas desarrolladas a lo largo de la trama de la obra.

A partir de los análisis realizados, fue posible acercarse a las formas, en las que diferentes compositores, concebían un estilo determinado, y todas las relaciones que tenían entre sí, específicamente en la armonía y la forma de sus obras, siendo la primera en la que mayor similitudes se encontraron entre los dos lenguajes musicales.

Con este trabajo de investigación se abrió, para el investigador, la puerta del trabajo como compositor y director, en tanto se adquirió un conocimiento, que no se manejaba con

tanta claridad y, a su vez, se generaron otras inquietudes en torno al tema central del trabajo, tales como, ¿Cómo fusionar otros géneros musicales colombianos con el *jazz*?, ¿Qué resultaría del proceso de fusionar otros estilos del *jazz*, como el *Cool* o el *Be-bop*, con la música Colombiana?, ¿Será posible abordar técnicas de orquestación para *big band* en el contexto de las bandas fiesteras en Colombia?.

Dicho lo anterior, se concluye también, que es importante la consolidación de más espacios de formación en este campo de la composición y los arreglos, enfocados siempre a la práctica, al compartir de saberes musicales entre colegas y la oportunidad de que integrantes de los conjuntos institucionales puedan aportar, no solo con su asistencia e interpretación musical, sino también con esta labor de arreglar y crear, pretendiendo impulsar al licenciado en la búsqueda de un estilo de composición propio, y ¿por qué no?, la innovación en técnicas, sonoridades o metodologías.

No queda más que una sensación de satisfacción por el resultado obtenido a partir de esta labor investigativa, que aporta, en un 100%, a la formación integral del investigador como pedagogo musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
- Asociación a Polo y Baco. (2020). *A polo y baco*. Obtenido de <https://www.apoloybaco.com/>
- Berendt, J. (1962). *El jazz de New Orleans al jazz rock* (Primera en español ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam.
- Cano, R. L. (2015). Educar para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación. *A contratiempo* .
- Cortes, P. (2013). *El bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina colombiana*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Cuerdas, P. y. (2006). Camaleonte.
- Ellington, D. (1972). Latin American Suite [Grabado por D. E. Band]. Estado Unidos: Fantasy Label .
- Erlewine, M. (1996). *All music guide to jazz* . San Francisco : Miller Freeman Books .
- Franco Duque, L. F. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillo y bambucos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Gómez, C. (2021). *Regionalismo en la interpretación del tiple: el saber de la relación con la cultura* . Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Herrera, E. (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Aula de Música.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna vol II*. Barcelona : Antoni Bosch.
- Isaacs, J. (1867). *María*.

- Jaramillo, J. (2014). *Teoría del jazz, conceptos teóricos utilizados desde el Early Jazz hasta el Postbop*. Manizales.
- Jaramillo, J. (2020). *Método de orquestación sinfónica*. Manizales: Impacto.
- Levine, M. (2005). *El libro del jazz piano*. Sher Music.
- Lindsay, G. (2005). *Jazz Arranging Techniques*. Miami: Staff Art Publishing.
- Lowell, D., & Pulling, K. (2003). *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston, United States: Berklee Press .
- Mendoza, R. (2014). *Sistemas Musicales de la Región Andina Colombiana (sistema pasillo, sistema bambuco)*. Bogotá.
- Mesa, A. F. (2018). Entre bambucos y pasillos una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía. Bogotá.
- Miñana, C. (1997). *De fastos a fiestas navidad y chirimías en Popayán*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Miñana, C. (1997). Los Caminos del Bambuco en el Siglo XIX. *A Contratiempo*, N°9, 7 - 11.
- Montalvo, F., & Perez, J. (2006). *Aplicaciones del concepto de improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Musicas al sur*.
- Oliver, R. (2009). *Travesía hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana .
- Ospina, J. A. (2008). BBB [Grabado por J. O. Sexteto]. Westwood, Estados Unidos.
- Ospina, J. A. (2018). 102 Fahrenheit. New York.
- Pardo, A., & Pinzón, J. (1961). *Rítmica y Melódica del Flocore Chocoano* . Bogotá .
- Pease, T., & Pullig, K. (2001). *Modern jazz voicings*. Berklee Press.

- Pérez Sandoval, J., & Montalvo López, F. (2019). *17 Obras para formato de big band (pasillos, bambucos, guabinas)*. Bogotá : Carrera Quinta Rac Producciones.
- Quinta, C. (2019). En Escencia . Bogotá .
- Rojas, A. (2001). *Estudios Afrocolombianos, aportes para un estado del arte* . Popayán: Universidad del Cauca.
- Rubertis, V. (1961). *Teoría de la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Salas, D. F. (Septiembre de 2015). Retazos del carnaval, composición para big band sobre temas en las murgas del carnaval de negos y blancos. Bogotá.
- Sánchez, B. (1987). *Memorias del Huila* . Neiva: Colombo.
- Varios, A. (1987). Para sonar mejor, rítmica del bambuco en Popayán. *A contratiempo, música y danza*, 46-55.
- Villamil, A. (s.f.). *Guitarra Colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra*. Bogotá.
- Wright, R. (1982). *Inside the score, a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts*. New York: Kendor Music Inc.

ANEXOS

Anexo 1: Transcripciones de la melodía y armonía de los bambucos analizados.

<https://drive.google.com/file/d/1qu4gmboNZFNndznz5RZXu12LvSLXTtGz/view?usp=sharing>

Anexo 2: *Score* tema “Three and Ones” – Thad Jones.

<https://drive.google.com/file/d/1YtIDcrbcbwlgTgHHC0qYcn-3lR-fTsFM/view?usp=sharing>

Anexo 3: *Lead Sheet* del tema principal.

<https://drive.google.com/file/d/1Xn1dauS40CzbrBzsnGR3ECdFaPUkrOh/view?usp=sharing>

Anexo 4: Chart de la armonía de la sección del *solí* de la composición.

<https://drive.google.com/file/d/1X5z6epLwyBs-esB5soG4zxPIEeGHio3d/view?usp=sharing>

Anexo 5: Melodía del *solí* de saxofones en *concert pitch*.

<https://drive.google.com/file/d/1aYhPxMABJ2AOe6apXZiq08ZWGRVG8KH5/view?usp=sharing>

Anexo 6: Reducción y análisis de la sección *solí* de saxofones de la composición.

https://drive.google.com/file/d/1ATE8JzYaUWiETjioe9-ZVFC4Z6Mj_TJ/view?usp=sharing

Anexo 7: *Score*, partes y maqueta de la composición “Three Elements”.

<https://drive.google.com/drive/folders/1hlgmFCTWTfhU-bOXF9dMfJqg7DJi8LyM?usp=sharing>