

La hoz “Zing”, jueza de la vida y la muerte:

**Film score para formato de Big Band en el cortometraje “Zing”, basado
en la propuesta compositiva de Mauro De María**

Johan Alexander Ramírez Riveros

Asesor

William Rojas

Línea

Investigación-Creación

**Universidad Pedagógica Nacional
Departamento de Educación Musical
Licenciatura en Música
Bogotá D.C. Colombia
2021**

Agradecimientos

Quiero agradecer enormemente a Dios, a mi familia y a mi novia porque han sido testigos de las caídas pero también de los triunfos en mi proceso musical, desde el inicio hasta este día. El sueño de ingresar alguna vez a la prestigiosa Universidad Pedagógica Nacional parecía algo inalcanzable y este documento es la fiel prueba de que todo es posible con empeño, amor y persistencia.

A mi asesor el maestro William Rojas por ser una guía constante y aportar ideas en la realización de esta investigación. Igualmente a grandes maestros en mí recorrido musical como Luis Alberto Ramírez, Juan Carlos Padilla, Mauro de María y muchos más.

A la Escuela de Música y Audio Fernando Sor por darme las bases musicales e interpretativas en el bajo eléctrico, y por sobre todo, por la oportunidad de profesionalizar mi carrera en la Universidad Pedagógica Nacional, ha sido un honor ser parte de estas grandes instituciones.

Contenido

1. Introducción	6
2. Planteamiento del problema	7
2.1 Descripción del problema	7
2.2 Objetivo general	8
2.3 Objetivos específicos	8
2.4 Justificación.....	8
2.5 Trabajos previos.....	9
3. Ruta Metodológica	10
4. Marco Referencial	16
4.1 Música para filmes	16
4.2 Formato de Big Band.....	18
4.3 Arreglo y composición para Big Band.....	19
4.4 Técnicas de armonización	21
4.5 Las 14 Dimensiones emocionales (Composición Integral).....	36
5. La hoz “Zing”, jueza de la vida y la muerte	46
5.1 Datos generales de Zing	47
5.2 Proceso compositivo.....	48
Conclusiones	108
Lista de referencias	110
Anexos	112

Índice de imágenes

Ilustración 1 Rojas, William. Lenguaje jazz. 2019. Taller improvisación Festival Tolijazz 2020	20
Ilustración 2 Rogers, Evans. Unisons and Octaves. Unísonos y Octavas. Big Band Arranging	23
Ilustración 3 Rogers, Evans. 3rds and 6ths harmonization. Armonización por 3ras y 6tas. Big Band Arranging	24
Ilustración 4 Rogers, Evans. 4ths and 5ths harmonization. Armonización por 4tas y 5tas. Big Band Arranging	25
Ilustración 5 Rogers, Evans. 2nds and 7ths harmonization. Armonización por 2das y 7mas. Big Band Arranging	25
Ilustración 6 Rogers, Evans. Melodía sin armonizar. Voicings. Big Band Arranging	26
Ilustración 7 Rogers, Evans. Melodía armonizada en Four Way Close. Voicings. Big Band Arranging	26
Ilustración 8 Rogers, Evans. Melodía armonizada en Drop 2. Voicings. Big Band Arranging	26
Ilustración 9 Rogers, Evans. Melodía armonizada en Drop 3. Voicings. Big Band Arranging	26
Ilustración 10 Rogers, Evans. Melodía armonizada en Drop 2/4. Voicings. Big Band Arranging	27
Ilustración 11 Rogers, Evans. Escritura a 5 voces. Voicings. Big Band Arranging	27
Ilustración 12 Rogers, Evans. Melodía sencilla. Soli Writing. Big Band Arranging	28
Ilustración 13 Rogers, Evans. Melodía embellecida. Soli Writing. Big Band Arranging	28
Ilustración 14 Rogers, Evans. Armonización de notas objetivo. Soli Writing. Big Band Arranging	28
Ilustración 15 Rogers, Evans. Armonización de notas de enfoque. Soli Writing. Big Band Arranging	29
Ilustración 16 Rogers, Evans. Escritura para el formato instrumental. Soli Writing. Big Band Arranging	30
Ilustración 17 Rogers, Evans. Background. Solos and Backgrounds. Big Band Arranging	31
Ilustración 18 Rogers, Evans. Línea principal. The Shout Chorus. Big Band Arranging	32
Ilustración 19 Rogers, Evans. Armonización de la línea principal. The Shout Chorus. Big Band Arranging	32
Ilustración 20 Rogers, Evans. Enlace de secciones. The Shout Chorus. Big Band Arranging	33
Ilustración 21 Rogers, Evans. Ornamentación y adornos. The Shout Chorus. Big Band Arranging	34
Ilustración 22 Rogers, Evans. Resultante de la técnica del "Shout Chorus". The Shout Chorus. Big Band Arranging	35
Ilustración 23 De María, Mauro. 2013. Gráfico de grupos. Puntos cadrinales. Composición Integral	37
Ilustración 24. Imagen ilustradora de acordes triada. Ejemplo realizado por el autor	37
Ilustración 25. Imagen ilustradora de acordes suspendidos. Ejemplo realizado por el autor	38
Ilustración 26. Imagen ilustradora de acordes cuatriada. Ejemplo realizado por el autor	38
Ilustración 27. Imagen ilustradora de acordes cuartales. Ejemplo realizado por el autor	38
Ilustración 28. Imagen ilustradora de clusters. Ejemplo realizado por el autor	38
Ilustración 29. Imagen ilustradora de ritmo binario	41
Ilustración 30. Imagen ilustradora de ritmo sincopado	42
Ilustración 31. Imagen ilustradora de polirritmia	42
Ilustración 32 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra formal. Composición Integral	44
Ilustración 33 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra libre. Composición Integral	44
Ilustración 34 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra Método - Fantasía. Composición Integral	44
Ilustración 35 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra por inspiración personal. Composición Integral	45
Ilustración 36 Esquema cronológico de secciones de la obra	52
Ilustración 37 Sección A y B. Compases 1 a 7. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	55
Ilustración 38 Sección B. Compases 8 a 11. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	56
Ilustración 39 Sección B. Compases 10 a 11. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	56
Ilustración 40 Sección B. Compases 12 a 15. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	58
Ilustración 41 Sección B. Compases 22 a 25. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	60
Ilustración 42 Sección B. Compases 26 a 30. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	61
Ilustración 43 Sección B. Armonía de compases 26 a 30. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	62
Ilustración 44 Sección C. Compas 31. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	63
Ilustración 45 Sección C. Compases 32 a 36. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	64
Ilustración 46 Sección C. Compases 37 a 41. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	65
Ilustración 47 Sección C. Compases 41 a 44. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	66
Ilustración 48 Sección C. Compases 46 a 48. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	67
Ilustración 49 Sección D. Compas 49. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	68

Ilustración 50 Twelve blues bar. Blues Film score. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	69
Ilustración 51 Sección D. Compases 49 a 53. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	70
Ilustración 52 Sección D. Compases 61 a 66. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	71
Ilustración 53 Sección D. Compases 81 a 84. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	72
Ilustración 54 Sección D y E. Compases 85 a 92. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	73
Ilustración 55 Sección E. Compases 93 a 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	75
Ilustración 56 Sección F. Compas 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	76
Ilustración 57 Sección F. Compas 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	76
Ilustración 58 Sección F. Compases 97 a 98. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	77
Ilustración 59 Sección F. Compases 99 a 102. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	78
Ilustración 60 Sección F. Compases 102 a 104. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	79
Ilustración 61 Sección F. Compases 104 a 105. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	80
Ilustración 62 Sección F. Compases 106 a 107. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	81
Ilustración 63 Sección F. Trombones de compases 106 a 107. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte	81
Ilustración 64 Sección F. Compases 108 a 110. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	82
Ilustración 65 Sección F. Compases 110 a 111. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	83
Ilustración 66 Sección F. Compases 112 a 113. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	84
Ilustración 67 Sección F. Compas 115. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	85
Ilustración 68 Sección F. Compases 116 a 119. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	85
Ilustración 69 Sección F. Compas 120. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	86
Ilustración 70 Sección F. Compases 121 a 123. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	87
Ilustración 71 Sección F. Compases 122 a 124. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	88
Ilustración 72 Sección F. Compas 125. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	89
Ilustración 73 Sección F. Compas 126. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	89
Ilustración 74 Sección F. Compas 127. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	90
Ilustración 75 Sección F. Compases 128 a 131. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	91
Ilustración 76 Sección F. Compas 132. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	92
Ilustración 77 Sección F. Compases 133 a 134. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	93
Ilustración 78 Sección F. Compases 135 a 137. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte.....	94
Ilustración 79 Villamizar, Harold. Tracks cargados a cada uno de los instrumentos. Captura de pantalla	99
Ilustración 80 Villamizar, Harold. Preparación del template. Captura de pantalla.....	99
Ilustración 81 Villamizar, Harold. Preparación de línea del tiempo. Captura de pantalla	100
Ilustración 82 Villamizar, Harold. Librerías. Captura de pantalla.....	100
Ilustración 83 Villamizar, Harold. Librería de contrabajo. Captura de pantalla.....	101
Ilustración 84 Villamizar, Harold. Librería de batería Addictive Drums. Captura de pantalla.....	101
Ilustración 85 Villamizar, Harold. Programación de track de saxofón soprano. Captura de pantalla.....	102
Ilustración 86 Villamizar, Harold. Programación de volumen por nota. Captura de pantalla.....	103
Ilustración 87 Villamizar, Harold. Programación de sincronía Audio - Video. Captura de pantalla	103
Ilustración 88 Villamizar, Harold."Clip" del volumen general . Captura de pantalla.....	104
Ilustración 89 Villamizar, Harold. Panorama general del template.....	104
Ilustración 90 Ramírez Riveros, Johan Alexander.(2021) Grupo de Whatsapp. Captura de pantalla.....	105
Ilustración 91 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Template de edición de audio en Pro Tools. Nogal Jazz Big Band.	106
Ilustración 92 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Edición de video en Premiere Pro. Nogal Jazz Big Band.107	
Ilustración 93 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Edición video big band y cortometraje. Premiere Pro. Nogal Jazz Big Band y cortometraje Zing	107

Índice de tablas

Tabla 1 Rogers, Evans. Available tensions table. Tabla de tensiones disponibles. Big Band Arranging	21
Tabla 2 Rogers, Evans. Instruments combinations. Combinaciones de instrumentos. Big Band Arranging....	23
Tabla 3 Delimitación de escenas por segundos, descripción y carga emocional	51
Tabla 4 Secciones de la obra, numero de escenas y carga emocional.....	52
Tabla 5 Dimensiones generales utilizadas en la composición	53
Tabla 6 Técnicas compositivas y dimensiones emocionales utilizadas en cada escena	98
Tabla 7 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Participantes ensamble virtual. Nogal Jazz Big Band	106

1. Introducción

El presente escrito es un trabajo desarrollado para optar por el título de Licenciado en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. El proyecto es el registro detallado de los procesos de composición de una pieza de *film score*¹ para formato de Big Band como música original al cortometraje “Zing” (2011), bajo el modelo y la aplicación de las 14 dimensiones musicales consignadas en el libro *Composición Integral* (2013) del autor y compositor argentino Mauro de María.

Dicho cortometraje, realizado por la academia de Cine Alemana *Filmakademie Baden Württemberg*, narra la historia mágica y misteriosa de un hombre que representa la muerte y tiene el poder de asesinar a cualquier ser con tan solo cortar una cuerda con la foto de su víctima; de lo anterior se desata la problemática de la muerte de un gato y la búsqueda por parte de su pequeña dueña, interactuando directamente con el escenario y el verdugo en cuestión. Allí entre su ingenuidad, aparecen escenas de incertidumbre, comedia y venganza con el fin de encontrar respuesta del paradero de su gato; sin duda un filme único.

El presente documento que da cuenta del proceso compositivo de la música original del cortometraje, está dividido en cinco grandes secciones:

Música para filmes: En este apartado se comenta sobre la labor musical y la lógica que logra tener su aplicación a la hora de acompañar una pieza visual.

Formato de Big Band: Comenta la formación y las funcionalidades del formato instrumental, sus diversos estilos musicales y la amplia gama de sonoridades posibles con el mismo.

Arreglo y composición para Big Band: Este capítulo presenta las diferentes sonoridades en cuanto a articulación, ataque y fraseo de las secciones instrumentales dentro del formato de Big Band.

Técnicas de Armonización: Muestra diferentes tipos de orquestación y verticalidad dentro del formato de Big Band; toma como principal fuente gran parte del trabajo “*Big Band Arranging for composers, orchestrators and arrangers*” realizado por el músico inglés Evan Rogers.

14 Dimensiones emocionales: Comenta la aplicabilidad del libro *Composición Integral* de Mauro De María en el presente trabajo, el cual es el material teórico principal del mismo.

La hoz “Zing”; jueza de la vida y la muerte: En este capítulo se expone el desarrollo, la división en fases de la realización, redacción y ensamblaje del presente trabajo.

¹ Composición musical que es creada específicamente para acompañar las escenas de una película

2. Planteamiento del problema

2.1 Descripción del problema

El presente trabajo se basa en la realización de una pieza musical escrita para formato de Big band, la cual actúe como banda sonora del cortometraje “Zing”. La investigación de este trabajo se centra en la aplicación de las técnicas compositivas elaboradas por el Músico y Compositor Mauro de María publicado en Buenos Aires, Argentina en el año 2013: *Composición Integral*.

A lo largo de la historia, no había existido (o no había sido publicado) un material teórico musical de habla hispana que recopilara los principales elementos de composición musical basado en una cuantificación de las emociones. En el libro *Composición Integral* se logran integrar recursos efectivos a la hora de componer, delimitando y aplicando las “14 dimensiones emocionales” (Sistema, grados, nivel de disonancia vertical, melodía, nivel de contrapunto, tempo, compás, ritmo, fraseo, ataque, intensidad, densidad, timbre y el texto adicional), todas ellas capaces de inyectar individualmente sus propias emociones al discurso musical.

El trabajo de Mauro de María dio punto de partida a varios músicos de todo el mundo (entre ellos a mi persona), para indagar y aplicar sus técnicas compositivas, emocionales y energéticas en el ejercicio musical, siendo este un material innovador que él mismo cataloga como exclusivo “para músicos del futuro”².

Al ser *Composición Integral* un material nuevo, existen pocas aplicaciones formales de su teoría en la actualidad y de manera mucho menor en la composición de material tipo *film score* para un formato instrumental de big band. Debido a esto, he decidido aplicar su teoría en mi trabajo investigativo, incluyendo al conjunto musical de la Universidad Pedagógica Nacional de la Licenciatura en Música: “Nogal Jazz Big Band” para la interpretación de la pieza compuesta. Esto como respuesta a la carencia de piezas para la misma ya que en su historia no han sido interpretadas piezas de *film score*³. Igualmente se toma el presente trabajo como método educativo para los miembros de la “Nogal Jazz Big Band”; al aplicar técnicas extendidas y técnicas interpretativas complejas, sonoridades no convencionales en la cotidianidad del conjunto, al igual que la labor del director para la correcta realización del material sonoro.

² Frase mencionada por Mauro De María en una de sus transmisiones en vivo desde su perfil en la plataforma “Instagram”.

³ Comentario realizado por el director de la Big Band de la UPN; William Rojas. 01/07/2020.

2.2 Objetivo general

Realizar una composición de música original para el cortometraje “Zing”, basado en la propuesta compositiva del libro *Composición Integral* de Mauro De María para formato de Big band.

2.3 Objetivos específicos

1. Evidenciar una serie de elementos teórico-musicales consignados en el libro *Composición Integral* que permitan soportar la composición realizada.
2. Responder a las necesidades emocionales de las escenas del cortometraje, al elaborar un discurso musical coherente a las imágenes de este.
3. Realizar un esquema cronológico que permita asociar la pieza musical al guion presentado en el cortometraje.
4. Elaborar una hoja de ruta que sirva como modelo del proceso realizado, esto como insumo para futuros lectores que deseen realizar un trabajo similar.
5. Presentar la pieza compuesta interpretada por el formato de Big Band.

2.4 Justificación

La propuesta presentada en este trabajo expone el método de composición de Mauro de María que en sí mismo es novedoso, igualmente la aplicación de éste en la creación de una pieza para el formato de Big band y la sincronización de la obra musical con la secuencia temporal del cortometraje.

El formato instrumental es un punto diferencial entre la banda sonora propia del videofilm frente a la composición realizada en este trabajo. La primera tiene un formato sinfónico (representativo de las orquestas utilizadas en la mayoría de grabaciones de *film score* en general) y por otra parte el formato de Big band propio del jazz, con el cual este trabajo apuesta a la aplicación de los elementos del lenguaje jazzístico (Swing feel, subdivisión ternaria, entre otros), la combinación tímbrica propia entre metales y maderas (trompetas, trombones y saxofones) y la características agógicas, dinámicas y de textura de la sección rítmica (piano, guitarra, contrabajo y batería).

El principal aporte del presente trabajo de creación, es brindar un modelo de composición innovador propio de la música *film score* actual, fuera del modelo tradicional que se aborda dentro de la facultad de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional en aspectos académicos como el armónico y el rítmico; ya que se presentan teorías armónicas clásicas, formas estructurales de músicas eruditas y la ausencia de aplicaciones rítmicas como polimetrías y estéticas contemporáneas. Un aspecto a resaltar es la apuesta por la toma del factor “emocional” que aporta la propuesta compositiva en la que se basa este trabajo (*Composición Integral*), dejando de lado las estéticas habituales del espacio académico musical de la facultad anteriormente descritas.

La elaboración de este trabajo presenta diversos elementos musicales; tanto en interpretación, como en lectura y ensamblaje de la pieza. Añadido a lo anterior, se destaca el componente emocional que el músico transmite e impregna en su ejercicio interpretativo, aportando a la pieza un valor extra musical que proporciona significado y estética emotiva a la misma.

2.5 Trabajos previos

Las siguientes menciones son trabajos de tesis realizados recientemente y que comparten similitud al presente trabajo. En el primero de ellos, intervienen menciones al autor Mauro de María y la aplicación de una de las técnicas de su libro *Composición Integral*. En el segundo trabajo se comparten características de las composiciones que elaboran música original para un cortometraje y se mencionan elementos clave para la realización de la composición del presente trabajo. Y finaliza con el tercer trabajo que se relaciona con la manera de describir las técnicas utilizadas en diferentes escenas del filme escogido. Estas tres monografías fueron consultadas en el repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

2.5.1 Reflexiones pedagógicas sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica

Trabajo realizado por Johan Gerley Carrillo García y asesorado por el maestro Victoriano Valencia en el año 2017 para la obtención del Título de Licenciado en música.

En este trabajo se menciona uno de los sistemas armónicos que Mauro de María expone en su libro *Composición Integral*. Dicho sistema se refiere a los *puntos cardinales* junto a característica sonora atonal, la estructura interválica de los acordes presentes en cada grupo al poder estar organizados en tres grupos de cuatro acordes o bien, en cuatro grupos de tres acordes. Lo anterior se encuentra expuesto en el presente trabajo en el Capítulo 4.5 “Las 14 Dimensiones emocionales (Composición Integral)” en el apartado 3 Sistema – Puntos cardinales.

Finalmente habla de la aplicación del sistema de *puntos cardinales* en el movimiento “*Ignis (Fuego)*” y su combinación armónica con elementos de música aleatoria.

2.5.2 Composición para banda sonora, tres temas centrales del guion cinematográfico *Catarsis*

Trabajo realizado por Julián Felipe León Herrera y asesorado por el maestro Nestor Uriel Rojas Melo en el año 2019.

Este documento de tesis aporta términos claves en la música de *film score* y que en su

similitud al presente trabajo, apoya conceptual y estéticamente lógicas en el proceso de realización de la música original. Se puede evidenciar un gran aporte en el presente trabajo por conceptos como lo son el sonido diegético y el sonido extradiegético. Estos son aplicados en las escenas donde la fuente sonora pertenece y está presente en las mismas (sonido diegético). Y complementando al anterior, el sonido extradiegético como sonidos que no pertenecen al espacio fílmico.

2.5.3 Análisis musivisual y composición para el cortometraje *Eva* con base en la visión creativa de Alexandre Desplat en la película *La forma del agua*.

Trabajo realizado por Alexandra Ortíz Vergara y asesorado por el maestro Abelardo Jaimes Carbajal en el mes de Marzo del año 2020.

En esta tesis se describe de manera clara concisa las técnicas, parámetros y los elementos analíticos musivisuales que la autora presenta en su trabajo en cada una de las escenas del cortometraje "*Eva*". En el presente trabajo se toma como modelo su manera de mostrar la tabla de datos generales del videofilm y la utilización de imágenes claves de las escenas en la descripción musical compuesta para las mismas.

3. Ruta Metodológica

En este capítulo se expondrán las preguntas investigativas y su desarrollo en las diferentes fases consignadas en el proceso de investigación creación del presente trabajo. Se toma como punto de partida la cronología al plantear dichas incógnitas para la realización del proyecto en general, y en gran parte de ella se toman referencias teóricas, entrevistas y pruebas experimentales para llegar al producto artístico final.

Fase Previa:

- ¿Qué tipo de filme me es el apropiado y qué características debería tener para realizar una composición basado en la emocionalidad?

Cualquier videofilm que contenga escenas donde demuestren emocionalidad sus personajes, un espacio que inspire temor, tristeza o alegría efusiva, ambientes de fantasía o realidad. Igualmente que presente gran variedad de acciones de los personajes, que evoquen efusividad al momento de realizar trabajos o tareas en su contexto.

Un filme que contenga gran cantidad de encuentros entre los personajes, cosas y espacios al momento de interactuar entre sí.

- ¿Por cuales medios se lograría tener contacto con el autor del libro *Composición Integral* para el permiso de la implementación de su teoría en un trabajo de tesis?

Ya que, en la visita del autor del presente trabajo a la ciudad de Buenos Aires, Argentina no tuvo la fortuna de tener un encuentro presencial con Mauro de María; resta contactarle por los medios virtuales destacados del autor. Estos podrían vía correo electrónico a la cuenta de Youtube, por sus cuentas personales de Instagram o Facebook.

- ¿La Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia tiene experiencia en la interpretación de música tipo *film score*?

Se le realizó la pregunta al director de la Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional, el Maestro Willian Rojas; quien aseguró nunca haber realizado el montaje de una pieza de música original para un filme con esta agrupación musical. Afirmó ser un proyecto interesante y novedoso tanto para el conjunto como para la Universidad en general.

Fase Inicial:

- ¿Cómo crear música original para dar una sensación?

Del libro *Composición Integral* (De María 2013).

El acompañamiento musical de las emociones es sin duda la incógnita principal que todo compositor de *film score* se ha formulado alguna vez. Por fortuna en *Composición Integral* se presentan elementos musicales que permiten su implementación basados en “Mediciones emocionales”⁴(«De María» 2020). El autor muestra cómo el ritmo, el sistema armónico, la melodía, el pulso, el contrapunto y demás recursos musicales por sí solos y en combinación aportan al compositor fórmulas de obtención de emociones que su audiencia recibirá conforme a su aplicación en una pieza.

- ¿Qué elementos musicales se deben tener en cuenta para realizar una banda sonora?

Timbre, dinámica, ritmo, armonía, melodía, todos los elementos musicales son importantes en esta labor.

Basados en la teoría propuesta por el autor de *Composición Integral*, los elementos musicales a tener en cuenta para la realización de una banda sonora deben ser todos los comprendidos en la música misma, es decir, todos los recursos sonoros conocidos en la música son de vital importancia; ya que la organización, combinación y exclusión de éstos dan como resultado diferentes productos que a la audiencia traduce a emociones.

⁴ ¿Qué es la Normalización Emocional? Comparando sistemas armónicos, YouTube video, 19:52. 11 de mayo de 2020

- ¿Qué estilo musical conviene más para realizar una pieza de *film score* al tener en cuenta el formato de Big Band?

El *Swing*, el *Even Eights* y el *Bebop*.

El estilo musical por excelencia del formato de Big band sin duda es el *Swing*, la diversidad de instrumentación en este formato es bastante amplia, esto permite explorar diferentes estilos con sonoridades nuevas. Claramente debe estar el lenguaje propio del jazz en una pieza para big band que aporta su sonoridad característica, al igual que sus vertientes como lo es el *Bebop*, el *Even eights* y el *Free jazz*.

No por esto nos tenemos que ceñir a un estilo musical en específico, ya que la diversidad de matices y sonoridades de los instrumentos del formato pueden llegar a ampliar las posibilidades sonoras del mismo. Esto se refiere a que no necesariamente debe sonar a “jazz”, se puede tomar el fraseo y la armonía para obtener un resultante híbrido entre las naturalezas instrumentales y la estética jazzística.

- ¿Qué aspectos, personajes, objetos, etc (del videofilm); son relevantes para asignar un motivo musical específico a cada uno?

Los personajes y cómo interactúan entre ellos (acciones).

En la realización de una pieza de música original para un material videográfico es de vital importancia delimitar los espacios, personajes, acciones, objetos, etc., para así mismo asignar una idea musical para cada uno. En referencia a “Zing”, se encuentra un “anciano”, una “niña” y un “gato”. Igualmente, los espacios donde se desarrollan los hechos como el interior de la casa y el espacio exterior. Cabe aclarar que la pieza apuesta a realizar una conducción de los sucesos efectuados por los personajes, a partir de los sentimientos de estos y la interacción entre los individuos.

- ¿Cuál es el límite en cuanto a rango y registro de técnicas extendidas ⁵ en los instrumentos del formato musical utilizado (Big Band)?

El límite más bajo es el E1 del contrabajo y el más agudo depende a la versatilidad de los músicos de los vientos en el formato instrumental.⁶

La labor compositiva para un formato instrumental específico obliga al autor tener el conocimiento de las posibilidades sonoras en cuanto a rango, registro y técnicas de los instrumentos e instrumentistas a su disposición. En el formato de Big band y puntualmente al formato estipulado en esta pieza, se limita a la naturaleza del instrumento y al virtuosismo del músico intérprete.

⁵ Técnicas no convencionales de interpretar un instrumento

⁶ Vease “Instrumentation” de Big Band Arranging de Evan Rogers www.evanrogersmusic.com/big-band

- ¿Cómo dividir en secciones las escenas del videofilm?

Se podrían agrupar las escenas del video film para luego seccionarlas en la composición como A, B, C, etc. Clasificarlas de acuerdo a los espacios y sucesos destacados en el cortometraje.

Un recurso compositivo es la fragmentación o división de varias ideas musicales durante la pieza; gracias a esto podemos catalogar diferentes piezas en géneros o formas estructurales específicas. En referencia al presente trabajo se realiza una división de acuerdo con los sucesos del film en donde a la música se le altera la velocidad, se toma el elemento de tempo para el fraccionamiento de las partes.

Fase Compositiva:

- ¿Qué sistemas armónicos debo utilizar para crear ambientes de magia, de miedo, de felicidad y de sorpresa?

Analizar piezas de John Williams y Hans Zimmer; igualmente el apartado de *puntos cardinales* del libro *Composición Integral*.

El principio de “normalización emocional” propuesto por el autor, permite al compositor dar por sentado que hay una media global en la estimulación de las emociones desde la música, esto quiere decir que una persona inmersa en la sociedad que conocemos al escuchar un *cluster* va a sentir más tensión e inestabilidad que un acorde mayor. Al partir de este elemento de “normalización emocional”, podemos inferir que en la realización por ejemplo de una pieza de un comercial de bebés, es más eficaz utilizar el acorde mayor que una cadena de *clusters*.

Materializando los elementos del “cómo hacer para que suene a...” se parte del análisis a compositores como John Williams y Hans Zimmer, que han adoptado la técnica de *puntos cardinales* (expuestos en *Composición Integral* (De María 2013)) para crear música con contenido emocional, tales como el miedo, , felicidad, sorpresa, ambiente mágicos, contextos culturales, entre otros.

- ¿Cuál es la instrumentación que permite un mejor manejo tímbrico con el ánimo de crear contrastes y diferentes emociones?

Para la obtención de diversas sonoridades ya que es un elemento importante en el *film score*, se busca tener la mayor cantidad de timbres en la instrumentación sin que se altere la composición propia del formato musical. Es por esto que el saxofón soprano es favorable en la gama tímbrica de la pieza compuesta y no tener dos saxofones altos.

- ¿Qué elementos debo tener en cuenta para que la música suene exactamente en los segundos donde en el videofilm suceden los hechos?

El aspecto metro rítmico; la velocidad del video film (segundos) traducido en música (número de compases)

Los componentes a tener en cuenta para que la música suene con exactitud en los sucesos del cortometraje, radica en el aspecto metro rítmico de la pieza. Para lo anterior se adoptó por tener como base de tempo la velocidad del video, es decir, los segundos (60 bpm) y su subdivisión son la velocidad de tempo que tiene la pieza compuesta.

- Al tener delimitados los compases y secciones de la composición para que los hechos sean interpretados en el momento exacto ¿Cómo hacer para que los cambios de velocidad no alteren esa exactitud?

Las diferentes divisiones tanto binarias como ternarias de éste, teniendo en cuenta la respuesta de la pregunta anterior.

Para no alterar la exactitud de la pieza conforme a los hechos del cortometraje se toma como punto de partida los segundos y su velocidad (60 bpm⁷). Así mismo, las diferentes divisiones tanto binarias como ternarias de éste, al acelerar la rapidez de la pieza se apuesta por duplicar el tempo a 120 bpm y 240 bpm.

- Teniendo en cuenta las dos preguntas anteriores ¿Es riesgoso utilizar calderones en la composición en general?

Si, ya que se puede perder la exactitud de la música conforme los hechos del filme.

Los calderones son una prolongación en el sonido, ésta sin un tempo o medición exacta. Por consiguiente es riesgoso apostar por este recurso ya que la unidad de tempo y de medición es la secuencia de segundos del cortometraje. Al no estar inmersos en una medición de tempo exacta puede verse afectada la música misma respecto a la continuación del cortometraje.

⁷ BPM (Beats per minute en inglés) Pulsos por minuto. Unidad de medida del tiempo o velocidad en la música

- En las cuerdas de saxofones, trompetas y trombones ¿Es factible realizar el ítem de “Polifonía y conducción de voces” propuesto en *Composición Integral* (De María 2013)?

En cualquier cuerda de vientos y entre ellas. En *Composición Integral* (De María 2013) se expone el recurso de Polifonía y conducción de voces, éste basado en el movimiento de las voces en un ámbito armónico y temporal; que permite escuchar un conjunto de diferentes voces interactuar entre sí. El recurso polifónico y contrapuntístico se logran aplicar en cualquier cuerda del formato instrumental trabajado, permite tanto su incorporación en cuerdas instrumentales independientes como en la interacción de una cuerda con otra.

Fase de Ejecución:

- Teniendo en cuenta la situación actual y la proliferación del Covid-19, ¿tomaría un rumbo diferente la realización del presente trabajo?

A fecha de hoy (mes de Octubre de 2020) se abre la posibilidad de cambiar la presentación pero no el proceso de composición ni de realización del presente trabajo. Teniendo en cuenta que quienes interpretarán la pieza son en su mayoría instrumentistas de vientos y el distanciamiento obligatorio es un punto en contra del presente trabajo: puede que la virtualidad sea una herramienta que salvaguarde el éxito del proyecto.

- ¿Es posible el ensamblaje de la pieza compuesta con el conjunto de la Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia?

Se puede llevar a cabo (no de la manera en la que se pensó inicialmente este trabajo) por medio de la virtualidad, claramente no se podría interpretar la pieza sincrónicamente sino por medio de la grabación individual de los músicos y posteriormente realizar la edición para la obtención del producto final.

- ¿Al tener una guía MIDI de la composición final, se podría lograr la realización total o parcial de la pieza con una calidad de audio óptima?

Es factible utilizar el archivo Midi extraído del programa “Sibelius” (Software donde se realizó la composición), bien sea como guía o maqueta para la grabación de los músicos o editarla por medio de un proceso llamado “Mockup”; el cual consiste en “embellecer” por medio de instrumentos y samplers digitales para la obtención de una sonoridad más real que la del MIDI.

Fase de Entrega:

- ¿Qué dificultades se podrían presentar al realizar la sustentación del trabajo presencialmente?

A fecha de hoy (Marzo de 2021) no está permitida la realización de la sustentación del trabajo de grado presencialmente, ya que por órdenes gubernamentales y por los protocolos de bioseguridad no se podría dar a cabo dicha presentación.

- ¿Qué soluciones permitirían la viabilidad y la continuación del presente trabajo?

La implementación de la virtualidad como herramienta clave en la realización y el éxito del presente trabajo. La virtualidad es la única fuente comunicativa del realizador del proyecto con los directamente responsables de la viabilidad y calificación del mismo, igualmente con los participantes y músicos intérpretes de la composición (Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional).

- ¿Qué obstáculos se deberían tener en cuenta para la entrega del presente trabajo al coincidir con una pandemia mundial y una posible cuarentena estricta?

Los quiebres de comunicación entre el realizador del proyecto y quienes harán parte del mismo. Claramente no se podrá comparar los ejercicios de dirección por parte del compositor con sus intérpretes presencialmente que al hacerlo vía electrónica. El factor diferencial de la interpretación en vivo de la pieza compuesta y la presentación de la misma por medio de un video va a ser un motivo diferencial marcado en el resultado del producto final.

Finalmente como la solución es la virtualidad; pueden presentarse vacíos de conexión, problemas eléctricos entre las partes y la preferencia natural del ser humano al ser un ente social al prescindir de una comunicación presencial al momento de la exposición del presente trabajo.

4. Marco Referencial

4.1 Música para filmes

La diferencia relevante entre la música para una pieza audiovisual y las demás músicas radica en su función de acompañante para generar emocionalidad, teniendo en cuenta el contexto, las escenas y la secuencialidad. La emocionalidad es el elemento clave aplicado en este trabajo. En este sentido la música de *film score* logra enlazar escenas, secuencias y sucesos; puede trasladar al público a una región geográfica, evocar sentimientos de

personajes y hechos sin necesidad del lenguaje verbal, localizar al receptor en una época o tiempo determinado e incluso lograr la creación de atmósferas irreales y fantasiosas.

El autor Richard Davis (1999) en su libro *Complete Guide to Film Scoring* propone tres categorías en cuanto a la funcionalidad de la música dentro de un filme: física, psicológica y técnica.

- Física
La música *film score* puede acompañar el movimiento de la imagen, de un personaje o de la cámara misma. Esto dio como resultado al hoy famoso “*mickeymousing*” que es la sincronización exacta de todos los movimientos y sucesos del filme con la música. Crea también atmósferas que sitúan al espectador en un espacio determinado, bien sea geográfico o de tiempo; aplicando técnicas instrumentales, melódicas y armónicas dentro del ejercicio compositivo.
- Psicológica
Puede demostrar estados de ánimo de los personajes o cambios emocionales. Esto permite al espectador identificarse con las acciones y vivencias de los protagonistas. Igualmente, la música puede proponer un ambiente en la escena, lo cual permite predecir muchas veces sucesos posteriores.
- Técnica
La música puede tomar el papel de transición entre escenas diferentes para aportar unidad y contexto entre espacios sin relación mutua. Esto permite la asociación de elementos musicales dentro de la totalidad de temas, timbres y *leitmotiv*⁸ asociados a lugares, personajes, emociones, entre otros.

“La música de cine original no puede separarse de la imagen, ya que existe por ella y para ella, y sólo tiene sentido en relación a la película para la que fue compuesta” (Yerro, 2011).

El análisis de la música original de un videofilm además de los aspectos musicales debe tenerse en cuenta su relación con el material visual, es por esto que su relación respecto al filme dará respuesta al acierto musical y a su proceder. El análisis de la pieza compositiva debe estar relacionado directamente con el material visual.

⁸Asignación de una idea musical a un personaje, lugar o verbo dentro de una pieza compositiva.

4.2 Formato de Big Band

La Big Band es una agrupación musical que en su formato estándar actual cuenta con 17 integrantes, y que inicia su evolución a partir de los años 20 's. Este conjunto instrumental abarca diversidad de géneros musicales, en su esencia y mayoría géneros vertientes del jazz como el *blues*, el *swing*, el *bebop*, el *cool jazz*, la fusión y ocasionalmente el *free jazz*. Posteriormente, las big bands han sido adaptadas a géneros como el *pop*, el *rock*, el *funk*, entre otros.

Dentro de la instrumentación de las Big bands, aparecen diferentes secciones claves. Inicialmente se puede apreciar una macro sección de vientos; dentro de ella se presenta una cuerda de trompetas y una cuerda de trombones (*horn section*), y una cuerda de saxofones (*reeds*). En la cuerda de trompetas (tradicionalmente compuesta por cuatro integrantes), por la naturaleza de este instrumento es la sección que se presenta los sonidos más agudos dentro de la instrumentación de la Big band; el trompetista número uno se encarga de las secciones más altas en términos de registro y el trompetista número dos es el solista. En la cuerda de trombones es tradicional encontrar cuatro de ellos donde en ocasiones se presenta un trombón bajo. Esta cuerda de trombones otorga profundidad y en ocasiones apoyos a la cuerda de trompetas en partes conocidas como “*backgrounds*”⁹.

Finalmente se encuentra la cuerda de saxofones, en ésta se presentan usualmente alteraciones ya que no hay un formato establecido. Tradicionalmente se proponen dos saxofones altos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono; presente en Big bands icónicas como la del maestro Duke Ellington. La cuerda de saxofones (maderas), ocasionalmente expone variantes que permiten la implementación instrumental de instrumentos como el saxofón soprano, clarinete, flautas, entre otros.

Aparte de la macro sección de vientos, se encuentra la sección rítmica; compuesta por batería, contrabajo, piano y guitarra eléctrica. La *rhythm section* está encargada del acompañamiento a la sección de vientos, proporciona el pulso de la banda, delimita la armonía y muestra el estilo a interpretar (*swing*, *latin*, *funk*, entre otros). A la sección rítmica usualmente se le conoce como “una banda dentro de una banda”, al tener el formato instrumental clave para el acompañamiento en eventos jazzísticos como los famosos *jams sessions*¹⁰.

El piano dentro de la sección rítmica toma un papel importante en la armonía y en apoyos a las secciones de vientos. Al igual que la guitarra, aplica el famoso “*comping*”¹¹ que proporciona a la big band los cambios armónicos presentes en las piezas. El pianista dentro de la historia de las big bands ha sido clave. Personalidades como Duke Ellington,

⁹ Un “background” es una música de fondo con intención de acompañamiento a una melodía principal, donde su labor es ser pasivamente escuchado y otorgando un ambiente armónico a melodías principales o a improvisaciones.

¹⁰ Reunión de músicos de jazz para la interpretación y la improvisación de standards de jazz.

¹¹ Abreviación de “*accompanying*” que significa acompañar.

Dave Grusin, Gordon Goodwin, entre otros, aplicaban los voicings del piano para la elaboración de arreglos para la sección de los vientos. Conjuntamente al piano, la guitarra tiene un papel importante dentro de la big band, a diferencia de otros géneros musicales, generalmente toca negras y delimita la armonía con una labor rítmica, simulando un metrónomo conjuntamente a la batería. En la historia de la guitarra dentro de las big bands se tiene como referente a Anthony "Bus" Etri.

Por otro lado, en la sección rítmica tradicionalmente el contrabajo (ocasionalmente bajo eléctrico) adopta un papel armónico rítmico en el acompañamiento dentro de la Big band. Enlaza las tónicas o notas del acorde; usa notas de la secuencia de acordes, esto al emplear escalas y arpeggios basados en patrones y ocasionalmente adornos cromáticos. Esto último, conocido como "*walkin bass*".

La batería por su parte, apoya el bajo caminante al tocar negras en el bombo (también apoyando la rítmica de la guitarra). Toca acentos de la sección de vientos y comúnmente presenta el patrón ritmo del género a interpretar. El kit de batería generalmente consta de bombo, tom(s), caja (redoblante), *Hi hat* y platillos (*ride, crash* entre otros platillos especiales como *splash, china y pang*).

Dentro de la sección rítmica pueden aparecer ocasionalmente instrumentos diversos en la exploración de nuevas sonoridades como percusión menor, bongos, congas, bajo eléctrico, vibráfono, cowbells, entre otros. Esto radica en timbres establecidos en determinados géneros musicales, como por ejemplo la percusión latina en estilos como el latin jazz.

4.3 Arreglo y composición para Big Band

Cuando se habla de Big bands, inmediatamente se piensa en las sonoridades del jazz. Es por esto que los elementos musicales presentes en este género deben tenerse en cuenta en la composición y en el arreglo de este formato instrumental, tales como su armonía, ritmo, tímbrica, sonoridad y fraseo. Es importante tener en cuenta la sección de vientos en el momento de definir los fraseos o tímbricas jazzísticas, no sin olvidar que la sección rítmica cumple un papel importante en la ejecución del estilo.

A continuación se presenta una imagen¹² del taller realizado por el Maestro William Rojas en Octubre del año 2020, saxofonista y licenciado en música colombiano; donde presenta una propuesta silábica para el correcto fraseo dentro del jazz.

¹² Gráfico presentado por el maestro William Rojas en Octubre de 2020 en el marco del Festival de Jazz Tolijazz2020.

LENGUAJE JAZZ
W.R.JAZZWORKSHOP 2019

Matriz rítmica ternaria del swing

du ru la dat dat dat dat dah dah dah dah

4
du dit du di du dat du dit dat du dat

8
dat dah dah du dah dah

12
du di du dah du dit dah du dah

Ilustración 1 Rojas, William. *Lenguaje jazz*. 2019. Taller improvisación Festival Tolijazz 2020

En este gráfico se puede apreciar una propuesta silábica donde se evidencia la correcta articulación y fraseo dentro del lenguaje jazz. Esta manera de articulación radica en los elementos de ornamentación; tales como adornos, apoyaturas y demás estéticas dentro de la interpretación instrumental. Estos adornos o efectos, se encuentran en diferentes estilos interpretativos del jazz, consignados en “*Arranging for Large Jazz Ensemble*” (2003) de Berklee College of Music; entre estos se encuentran:

- **Shake:** (Técnica interpretativa para trompeta) es un vibrato que consiste en mover la trompeta en los labios. Es un efecto dramático, similar al Trino.
- **Fall:** Es un movimiento cromático o diatónico descendente sin notas definidas. Es un efecto de cascada en el cual se enfatiza a la nota que va a caer.
- **Doit:** Es un staccato con acento posterior a una caída ascendente. Presente en el brass y las maderas como un glissando ascendente.
- **Connecting Gliss:** Es una escala rápida entre notas definidas o también tomado como un glissando de una nota a otra.
- **Flip (turn):** Es un glissando desde una nota alta a una nota baja definida.
- **Smear (bend):** Se podría llamar una “untada” para llegar a una nota destino. También se le puede definir como llegar a una nota específica desde medio tono abajo.
- **Plop:** Es una nota muerta¹³ que desciende a una nota específica.
- **Rip:** Es una nota muerta que asciende a una nota específica. Opuesto al *Plop*.

¹³ Sinónimo de nota fantasma o *ghost note* que posee un valor rítmico pero no una altura o tono en específico.

4.4 Técnicas de armonización

Con los conceptos básicos de fraseo, timbre, instrumentación y lenguaje solamente resta complementar el espectro armónico del jazz en el formato de Big Band y la realización del mismo. Como pilar de este apartado; se toma gran parte del trabajo *“Big Band Arranging for composers, orchestrators and arrangers”* (2008) realizado por el inglés Evan Rogers; reconocido arreglista y compositor para Big Bands en bandas sonoras para Disney, EA’s, Battlefield, One, entre otros. Para este trabajo se expondrán ejemplificaciones de su trabajo, igualmente se aplicarán algunas de las temáticas tratadas de los siguientes capítulos:

- Capítulo 10 *“Voicings”* Part I.
- Capítulo 12 *“Unison and Octaves”*.
- Capítulo 13 *“Soli writing”*.
- Capítulo 14 *“Open Voicings”*.
- Capítulo 15 *“The Shout Chorus”*.

Antes de mencionar las diferentes técnicas de armonización para el formato instrumental a trabajar, es indispensable tener claridad en las posibilidades de reemplazo y/o agregación de notas dentro de un acorde, conocer las tensiones disponibles y no disponibles de un acorde en determinado espectro armónico teniendo en cuenta que ocasionalmente pueden ser notas de paso, ya que esto es fundamental en la sonoridad jazzística que deseamos esté presente en el trabajo. Para ello, el autor Evan Rogers propone un cuadro donde se indican lo anteriormente mencionado:

Chord	b5	9th	b9	#9	11	#11	13	b13
Major 7								
Major 6								
Minor 7								
Minor 6								
Dominant 7								

Tabla 1 Rogers, Evans. Available tensions table. Tabla de tensiones disponibles. Big Band Arranging

4.4.1 Unísono y Octavas:

El autor Evan Rogers en el capítulo 12 de *“Big Band Arranging for composers, orchestrators and arrangers”*, menciona una frase que en la experiencia y la realización del presente trabajo es determinante, ya que a menudo los compositores y arreglistas para big band al tener un formato instrumental tan amplio, caen en el error de saturar en armonizaciones cuando solo basta la implementación de unísonos y octavas. La frase es la siguiente:

“The most straightforward and most often overlooked way of arranging for big band is by using unisons and octaves. Very often, you’ll see lines being harmonised that just don’t need it. Sometimes, having a lot of players back up a single line is the way to go”
(Rogers, Evan. 2008)

“La forma más sencilla y a menudo pasada por alto de hacer arreglos para big band es usando unísonos y octavas. Muy a menudo, verá líneas armonizadas que simplemente no lo necesitan.

A veces, tener muchos músicos respaldando una sola línea es el camino a seguir”
(Rogers, Evan. 2008)

Al querer realizar un pasaje basado en unísonos y octavas, hay que tener presente que su producto será agregar peso y volumen al mismo. Igualmente, el arte de realizar una “armonización” basada en unísonos y octavas, se manifiesta en dos factores importantes: Los instrumentos que interactúan y los registros de los mismos, y la duplicación de las voces en el registro común.

1. Instrumentación y Registro:

En el apartado de “timbre” en *Composición Integral* de Mauro de María, se menciona la carga emocional que la naturaleza del instrumento otorga a la música, esto obedece a que al combinar dos instrumentos (sin importar su familia) el resultado será totalmente distinto al de cada uno individualmente; conocido en *Big Band Arranging for composers, orchestrators and arrangers* como un “timbre híbrido”.

Para ejemplificar lo anteriormente mencionado, podemos coincidir que un pasaje interpretado por un saxofón alto y la sección de trompetas versus interpretado por un saxofón barítono y el piano; no tendrá el mismo efecto híbrido que de ellos resulta. Por esta causa, el autor Evan Rogers propone las siguientes combinaciones instrumentales tanto para unísonos como para octavas que tradicionalmente se implementan en arreglos para formato Big Band:

Unísono	Octavas
2 Saxofones Alto	Sax alto + Sax Tenor
2 saxofones Tenores	2 Sax Altos + 2 Sax Tenores
Sax alto + Sax Tenor	Saxofón Tenor + Saxofón Barítono
2 trompetas	Trompeta + Saxofón Tenor
2 trombones	2 trompetas + 2 Sax Tenores
4 trompetas	2 trompetas + 2 Trompetas
Saxofón Alto + Trompeta	2 trombones + 2 Trombones
Saxofón Tenor + Trombón	2 trompetas + 2 Trombones
Saxofón Barítono + Trombón	
Sax alto + Trompeta + Guitarra	
Sax Barítono + Trombón + Piano	

Tabla 2 Rogers, Evans. Instruments combinations. Combinaciones de instrumentos. Big Band Arranging

2. Duplicación de las voces:

Un punto clave al realizar una duplicación es el escoger interactuar pares de instrumentos o no; es decir, se logran efectos y resultantes drásticamente diferentes de un pasaje al tener una cantidad mayor de instrumentos en registros agudos o graves. Al ubicar por ejemplo, tres trompetas y designar su orden bien sea dos en el registro alto y una en el registro bajo, o viceversa; se obtiene una sonoridad brillante u oscura dependiendo en qué registro se ubica la mayor cantidad de instrumentos que interactúan.

The image displays musical notation for three trumpets. On the left, three staves labeled TRUMPET 1, 2, and 3 show a unison arrangement. Above the staves are chords: Fmaj7, C7, Gm7, C7, and Fmaj7. The melody consists of eighth notes with a triplet of three eighth notes in the final measure. On the right, the same three staves show octave arrangements. A tempo marking of quarter note = 100 is present. The melody is identical to the unison version, but the instruments are spaced across different registers to create an octave effect.

Ilustración 2 Rogers, Evans. Unisons and Octaves. Unísonos y Octavas. Big Band Arranging

4.4.2 Escritura a 2 voces:

La escritura de un fragmento a dos voces tiene diversas posibilidades, la consonancia y la disonancia son aspectos musicales que desde el uso de dos voces pueden estructurar una idea musical. El autor Evan Rogers plantea cuatro maneras de armonización (por terceras, por sextas, por cuartas y por quintas); todas ellas teniendo en cuenta el estilo musical a escribir y ante todo la consonancia.

En la búsqueda del presente trabajo que radica en la carga emocional de las sonoridades, no está entre los objetivos, dejar por fuera sonoridades disonantes como los *clusters*, aspecto que Mauro de María en *Composición Integral* le otorga mucho valor. Un elemento destacado del presente trabajo es el siguiente, citando las palabras de Vincent Persichetti (1985):

“Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos”.

(Persichetti, Vicent. 1985)

A continuación se expondrán los diferentes tipos de armonización de un pasaje en todas las posibilidades interválicas cerradas (dentro de una octava), teniendo en cuenta de que las sonoridades no serán las mismas al ser abiertas, es decir, excediendo el rango de una octava. Igualmente exceptuando el unísono y el intervalo de octava que se expuso en el apartado anterior.

1. Armonización por Terceras y Sextas:

Un aspecto importante para este y los siguientes apartados de armonización a dos voces, es tener presente que la voz más aguda debe ser la *Lead Voice* o “Voz líder”, bajo esta lógica, se armonizará con el intervalo descendentemente. En este caso, las armonizaciones por tercera y sexta funcionan perfectamente sin un acompañamiento, ya que son suficientemente fuertes para sostenerse entre sí. Esta técnica sin duda es la más utilizada en diversos arreglos de todo tipo de música, Evan Rogers propone no exceder a más de dos músicos por voz, para así prevalecer la limpieza y el entendimiento de la armonización.

Ilustración 3 Rogers, Evans. 3rds and 6ths harmonization. Armonización por 3ras y 6tas. Big Band Arranging

2. Armonización por Cuartas y Quintas:

El intervalo de cuarta y quinta es utilizado prominentemente en el jazz modal y el jazz moderno. Si bien aquí podría usar el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida (tritono), se busca la sonoridad más consonante del mismo, por lo cual no lo tendremos en cuenta en este apartado. Adicionalmente, en esta armonización se debe destacar estos dos intervallos siendo justos, estando por encima de una lógica diatónica. Aquí, dos ejemplos de ello:

The image shows two musical examples side-by-side. Each example consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Above the first staff of each example are two chord symbols: Cm9 and Ebmaj7(#11). The first example is labeled '4THS' on the left. The second example is labeled '5THS' on the left. The notes in the first staff of each example are: C4, Bb3, G3, F3, E3, D3. The notes in the second staff are: C3, Bb2, G2, F2, E2, D2.

Ilustración 4 Rogers, Evans. 4ths and 5ths harmonization. Armonización por 4tas y 5tas. Big Band Arranging

3. Armonización por Segundas y Séptimas (Clusters):

La armonización por segundas y séptimas a menudo son poco implementadas por su sonoridad disonante, si bien en este trabajo el ideal es encontrar diversidad de efectos emocionales con la música, este es un elemento provechoso para utilizar en el mismo. La esencia de estos intervallos es su sonoridad “con punta” (como lo menciona Mauro de María) y es justamente allí donde el color permite crear emociones fuertes e inestables en un pasaje instrumental. Al tener un acompañamiento armónico puede ser alterado el efecto tensionante de los mismos o bien, apoyar y magnificar sus sonoridades características.

The image shows two musical examples side-by-side, each with two staves (treble and bass clef). Above the first staff of each example are two chord symbols: Cm9 and Ebmaj7(#11). The first example is labeled '2nds' on the left. The second example is labeled '7ths' on the left. The notes in the first staff of each example are: C4, Bb3, G3, F3, E3, D3. The notes in the second staff are: C3, Bb2, G2, F2, E2, D2.

Ilustración 5 Rogers, Evans. 2nds and 7ths harmonization. Armonización por 2das y 7mas. Big Band Arranging

4.4.3 Four Way Close

Esta técnica entra en las llamadas “Close Voicings” o “Voces Cerradas”; ésto se refiere a que su función es la armonización con las notas de un acorde dentro de una octava, adaptando las notas más cercanas del mismo respecto a la “lead voice” o voz principal (más alta). Un ítem importante para tener en cuenta en esta técnica es evitar un intervalo de segunda entre las voces, para evitarlo se puede aplicar el reemplazo con tensiones.

Un ejemplo de la técnica de *Four-Way Close* puede ser:

Melodía sin armonizar:



Ilustración 6 Rogers, Evans. Melodía sin armonizar. Voicings. Big Band Arranging

Melodía armonizada con *Four Way Close*:

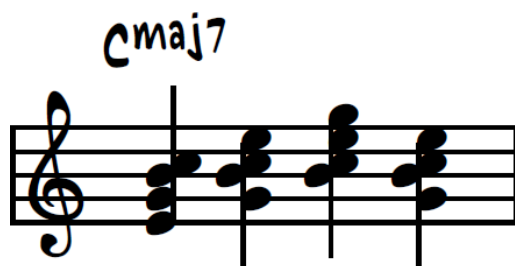


Ilustración 7 Rogers, Evans. Melodía armonizada en *Four Way Close*. Voicings. Big Band Arranging

4.4.4 Drop-2

Una problemática (o un recurso si así lo desea el compositor) que genera el exceso de utilización del *Four -Way Close* es su limitado espectro de rango y registro, y a su vez la prominente sonoridad disonante por causa de aparecer tan juntas las voces de un acorde (dentro de una octava). Como solución a esto, se permite utilizar la técnica de *Drop-2*; la cual consiste en descender a distancia de una octava la nota inmediatamente más cercana a la "Lead Voice"; permitiendo así encontrar las técnicas conocidas como "Open Voicings" o "Voces abiertas" (superan una octava) que se describirán más adelante.

A continuación se ejemplifica el anterior ejercicio de *Four Way Close* pasado a *Drop-2*:

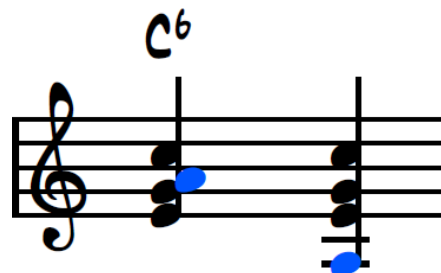


Ilustración 8 Rogers, Evans. Melodía armonizada en *Drop 2*. Voicings. Big Band Arranging

4.4.4 Drop-3

Esta técnica de armonización comparte la misma lógica del *Drop-2*, como su nombre lo indica, la voz que desciende una octava es la tercera en su orden. El autor Evan Rogers menciona un punto importante a tener en cuenta para la implementación de ésta técnica:

"Drop-3 es mucho menos común que drop-2 como técnica de organización. Esto se debe a que crean acordes de segunda inversión y no se sienten tan bien para tocar o afinar, y aún dejan una disonancia en la voz superior"
(Rogers, Evan. 2008)

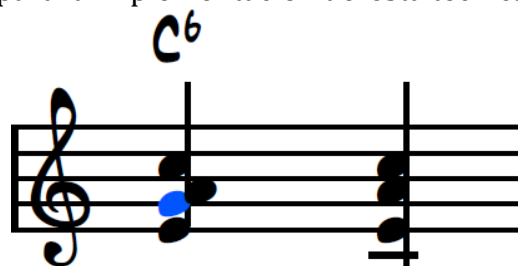


Ilustración 9 Rogers, Evans. Melodía armonizada en *Drop 3*. Voicings. Big Band Arranging

4.4.5 Drop-2/4

Bajo la lógica de los “Drops”, esta técnica consiste en descender a una octava la segunda y la cuarta nota del acorde en “Four Way Close”. El Drop 2-4 crea una sonoridad más fuerte y abierta, al resolver el problema de una melodía disonante al tener las voces muy juntas en su estructura superior. También permite ubicar las notas en un registro más cómodo para la mayoría de instrumentistas que la tocarán.

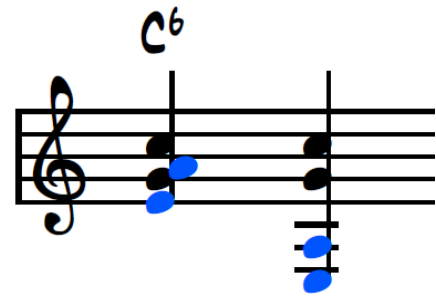


Ilustración 10 Rogers, Evans. Melodía armonizada en Drop 2/4. Voicings. Big Band Arranging

4.4.6 Escritura a 5 voces:

Para las anteriores técnicas, se expusieron sus correspondientes ejemplificaciones a cuatro voces, pero es común, en cuerdas como la de los saxofones ubicar cinco músicos o en ocasiones integrar un instrumento adicional como una flauta en esta misma cuerda. Para ello, basta con aplicar la duplicación de notas presentes en el acorde, bien sea este último armonizado en *Four Way Close*, Drop-2, Drop-3 o Drop-2-4. A continuación un ejemplo de esto en *Four Way Close*:

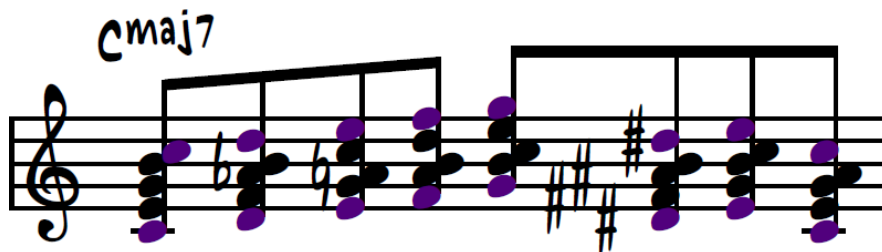


Ilustración 11 Rogers, Evans. Escritura a 5 voces. Voicings. Big Band Arranging

4.4.7 Soli

La técnica del “Soli” se basa en una melodía armonizada por una misma familia de instrumentos o bien por todo un conjunto o formato instrumental. Obedece al término de “Homofonía”, este entendido como una estructura de líneas melódicas con un ritmo similar, donde predomina el resultante armónico de las mismas. Para ello hay que tener muy presentes las técnicas anteriormente expuestas de armonización a cuatro y cinco voces. Para la técnica del Soli, el autor Evan Rogers propone cinco pasos como método infalible en elaboración de un Soli, estos pasos son los siguientes:

1. **Escribir la melodía y mantenerla simple:** Componer una melodía basada en una armonía establecida o bien, en un motivo aleatorio como punto de partida.



Ilustración 12 Rogers, Evans. Melodía sencilla. Soli Writing. Big Band Arranging

2. **Embellecer la melodía y la armonía:** Agregar tensiones a los acordes, re-armonizar la progresión y agregar movimiento rítmico para enriquecer la melodía; según el estilo musical a componer.



Ilustración 13 Rogers, Evans. Melodía embellecida. Soli Writing. Big Band Arranging

3. **Armonizar las notas objetivo:** Implementar las técnicas de armonización anteriormente mencionadas en las notas situadas en tiempos fuertes o que son tonos de los acordes armónicos, dejando sin armonizar (por ahora) las notas aproximación.

Musical notation for Illustración 14. This is a full harmonic arrangement of the melody from Illustración 13. The top staff (treble clef) shows the melody with notes color-coded to match the chords: blue for Bb6, red for Eb7, green for D7, purple for Gm7(3), yellow for Eb9, and pink for F7 and Bb6. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with corresponding chords. The notation includes 'A', 'T', and 'B' labels for the staves.

Ilustración 14 Rogers, Evans. Armonización de notas objetivo. Soli Writing. Big Band Arranging

4. Armonizar las notas de enfoque: Armonizar las notas de aproximación bajo las cinco formas expuestas por el autor Evan Rogers en el Capítulo 10 (“Voicings Part 1”), estas son: cromática, diatónica, dominante, disminuida y paralela. Estas últimas tomadas como tránsito entre las notas objetivo de la melodía y conducidas hacia ellas.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6. Each system has a vocal line (A and T) and a piano accompaniment line (T and B). Chords and voicings are indicated below the notes, and articulation marks like 'V' and 'UNIS' are present.

System 1 (Measures 1-3):

- Measure 1: Chords Bb^6 and C^7 . Voicings: $Bb: 117$ and $V7$.
- Measure 2: Chords F^7 and Bb^6 . Voicings: 1 and $V7$.
- Measure 3: Chords Eb^7 , $D^{\dim 7}$, Eb^7 , F^+7 , E^7 , Eb^7 , and D^7 . Voicings: $Bb: 17$, VII , 17 , $11+7$, $b117$, and 17 ; $Gm: V7$.

System 2 (Measures 4-6):

- Measure 4: Chords Gm^7 , D^7 , Gm^7 , and D^7 . Voicings: $Gm: 1$ and $V7$.
- Measure 5: Chords Eb^7 , D^7 , Gm^6 , Eb^7 , D^7 , C^7 , $F^{13}(\#11)$, and Bb^6 . Voicings: $Bb: 1V7$, $V7$, and 1 ; $(F: b117/V$ and $V7$).
- Measure 6: Chords Eb^7 , F^7 , and Bb^6 .

Ilustración 15 Rogers, Evans. Armonización de notas de enfoque. Soli Writing. Big Band Arranging

5. Escribir para los instrumentos, comprobando la conducción de la voz, el rango y las articulaciones: Es el paso final y la aplicación de los cuatro recursos anteriores. Aquí se distribuye el trabajo realizado a la familia o las familias instrumentales las cuales interpretarán el arreglo, teniendo en cuenta el rango de los mismos para obtener la mejor mezcla, control instrumental y la interpretación efectiva de las dinámicas indicadas en el Soli.

Es indispensable tener presente las articulaciones propias de cada familia instrumental para enriquecer la interpretación del Soli. Adicionalmente tener en cuenta evitar las notas repetidas para cada voz, ya que obstaculizan la articulación instrumental al perder la constante acción de fuelles en el caso de los vientos y digitaciones en las cuerdas pulsadas.

The image displays a musical score for a Big Band arrangement. It is divided into two systems. The first system contains five vocal staves: ALTO 1, ALTO 2, TENOR 1, TENOR 2, and BARI. Each vocal staff begins with a dynamic marking of *f* and a circled "SOLI" instruction. The second system contains five instrumental staves: A1, A2, T1, T2, and B. These staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and various accidentals. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 16 Rogers, Evans. Escritura para el formato instrumental. Soli Writing. Big Band Arranging

4.4.8 Background

El background obedece al fenómeno denominado como “heterofonía”, que consta del sonido simultáneo de diversas líneas melódicas con diferentes ornamentos cada una de ellas; dando como resultado una “lead voice” o melodía principal con un acompañamiento (conocido como “colchón armónico”).

Esta técnica permite al compositor o arreglista obtener una textura estilizada tanto tenue como estridente, teniendo un “pad”¹⁴ con pocas variaciones rítmicas donde su labor

¹⁴ Es un acorde sostenido con poco movimiento rítmico que es utilizado para crear una armonía de fondo tipo atmosférica.

radica en apoyar el contexto armónico de la pieza, o bien sea tipo contrapuntístico; donde el background funciona como una voz responsorial u ornamental y un movimiento rítmico mayor.

A continuación dos ejemplos de background donde en primera medida actúa como un “pad”, y seguido a este el background de tipo contrapuntístico; tomadas del capítulo “Solos y Backgrounds”:

BALLAD
Dm A7 Dbmaj7 Gbmaj7 G7 Cm7 Fm7

FLUGEL
mp

TBN 1

TBN 2

TBN 3

TBN 4

p

BALLAD
Dm A7 Dbmaj7 Gbmaj7 G7 Cm7 Fm7

FLUGEL
mp

TBN 1

TBN 2

TBN 3

TBN 4

p

Ilustración 17 Rogers, Evans. *Background. Solos and Backgrounds. Big Band Arranging*

4.4.9 “The Shout Chorus”

El “*Shout Chorus*” o “el coro del grito”, es el punto máximo de armonización en un un formato de Big band; ya que consiste en un “Tutti” donde toda la banda toca junta. Aquí generalmente, se interpreta el clímax máximo de la pieza, tiene como gran característica una alta carga emocional y energética. En este “tutti”, en la mayoría de ocasiones, se presentan motivos y temas que la obra anteriormente había expuesto.

El autor Evan Rogers en el capítulo número 15 de “*Big Band Arranging for composers, orchestrators and arrangers*”; propone cuatro pasos para realizar efectivamente un “*Shout Chorus*”:

1. Escribir la línea principal:

Basándonos en lo anteriormente mencionado, en este punto se podría tener como recurso, tomar la melodía principal de la obra para realizar el “Tutti” o bien, un material melódico contrastante. Aquí es importante modificar lo necesario (en materia de tonalidad, rango y dinámica) para que todo el formato instrumental esté en un registro cómodo y pleno.



Ilustración 18 Rogers, Evans. Línea principal. *The Shout Chorus*. *Big Band Arranging*

2. Armonizar la línea:

Evan Rogers propone en este punto, implementar las armonizaciones con técnicas como el “Four Way-Close” y el “Drop-2”; para obtener consistencia e ímpetu en la sonoridad general del “*Shout Chorus*”. Como primera medida se armonizan las notas destino de la melodía que son aquellas que generalmente están situados en los tiempos fuertes y que son notas guía del acorde. Posteriormente, las notas de aproximación teniendo en cuenta la armonía y las técnicas de armonización.



Ilustración 19 Rogers, Evans. Armonización de la línea principal. *The Shout Chorus*. *Big Band Arranging*

3. Enlazar las secciones:

En este punto, es no está de más tener presente la esencia del “*Shout Chorus*” (Sonido fuerte, estridente, amplio, robusto, etc); por ello es recomendable que el enlace y la duplicación de las voces armonizadas aplicadas a las familias instrumentales faltantes, esté enfocada a esa esencia. Lo anteriormente mencionado se refiere a las posibilidades sonoras que hay que tener en cuenta tanto de rango, registró, dinámica y timbre de la familia instrumental en la cual se realizó el paso anterior.

Como ejemplo en este caso, se realizó la armonización melódica en la familia de las trompetas, lo que quiere decir que resta distribuir ese arreglo en los saxofones y en los trombones. Aquí, esa distribución se basa en alcanzar los registros plenos del formato instrumental, si se prefiere; cada voz armonizada puede ser duplicada por pares de las otras familias instrumentales (teniendo en cuenta el apartado de Unísonos y Octavas).

The image displays two systems of musical notation for a big band arrangement. Each system consists of four staves: Saxophones (SAXES), Trombones (TBNS), Trumpets (TPTS), and Trombones (TBNS). The top staff of each system is for Saxophones, the second for Trombones, the third for Trumpets, and the fourth for Trombones. The notation includes chord symbols (Dm6, Bb7, A7) and melodic lines for each instrument family. The first system shows the initial part of the arrangement, and the second system shows a continuation of the same material. The notation is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and harmonic textures.

Ilustración 20 Rogers, Evans. Enlace de secciones. *The Shout Chorus*. Big Band Arranging

Adicionalmente, es un buen recurso aportar contraste con adornos en los espacios donde la melodía principal se detiene. Igualmente, se pueden agregar finales de frase y en ellas destacar los registros medios graves del formato instrumental como el grupo de trombones y el saxofón barítono (apoyados por la sección rítmica posteriormente).

The image displays two systems of musical notation for a Big Band arrangement. The first system includes staves for Saxophones (SAXES), Trombones (TBN), and Trombones (TBN). The second system includes staves for Saxophones (SAXES), Trombones (TBN), and Trombones (TBN). The score features various ornaments and accents, and a note for the Trombones to play on the lowest line: '+BARI ON LOWEST LINE'.

Ilustración 21 Rogers, Evans. Ornamentación y adornos. *The Shout Chorus*. Big Band Arranging

4. Escribir las partes instrumentales de la sección rítmica:

Como finalización del “*Shout Chorus*”, se debe complementar los pasos anteriores con la sección rítmico armónica de la Big Band; habitualmente conformada por piano, guitarra eléctrica, contrabajo y batería. Un recurso disponible es utilizar el piano y la guitarra como instrumento híbrido junto al “Brass”¹⁵, dando como

¹⁵ Secciones conformadas por los instrumentos de viento en el formato instrumental

resultado una sonoridad tímbrica más rica que aporta grosor al Tutti. Si bien no es del agrado del arreglista realizar esta sonoridad híbrida; los instrumentos de la sección rítmica pueden tomar el papel de acompañantes mientras el brass interpreta los pasos anteriores.

Finalmente el autor Evan Rogers propone lo siguiente a tener en cuenta, como recurso para el arreglo final:

“Great shouts set up expectations by using the same structure as the theme for example, but before big, climatic target notes, introduce an extra few bars or a drum fill to build tension.

Techniques like this, and even simpler ones (like delaying impactful notes by just a beat) can have a big effect on the arrangement”.

(Rogers, Evan. 2008)

“Los grandes gritos crean expectativas al usar la misma estructura que el tema, por ejemplo, pero antes de las notas grandes y climáticas, introduzca unos pocos compases adicionales o un relleno de batería para generar tensión. Técnicas como esta, e incluso las más sencillas (como retrasar las notas impactantes con solo un tiempo) pueden tener un gran efecto en el arreglo”.

(Rogers, Evan. 2008)

The image displays a musical score for a piece titled "FAST SWING". The score is arranged for a Big Band and includes parts for the following instruments: 1st Alto Sax, 2nd Alto Sax, 1st Tenor Sax, 2nd Tenor Sax, Baritone Sax, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, 4th Trumpet, 1st Trombone, 2nd Trombone, 3rd Trombone, Bass Trombone, Guitar, Piano, Bass, and Drums. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *sf*. The arrangement is complex, with multiple staves for each instrument, and includes a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of "FAST SWING".

Ilustración 22 Rogers, Evans. Resultante de la técnica del "Shout Chorus". *The Shout Chorus. Big Band Arranging*

4.5 Las 14 Dimensiones emocionales (Composición Integral)

Dentro de la gran variedad de posibilidades emocionales que Mauro de María presenta en su libro *Composición Integral*, en el presente trabajo se trabajarán los siguientes:

Sistema: (Emociones macro)

- 1. Armonía funcional:** Es el sistema más convencional en la cultura occidental, está presente en la mayoría de la música popular; gracias a esto se le cataloga como una armonía “normal”. Un elemento importante en la armonía funcional es su efecto de gravedad, presente en las relaciones tonales de sus grados. La materia prima de este sistema armónico es la utilización de la escala mayor natural, menor natural, menor armónica y la escala menor *bachiana*.
- 2. Modos antiguos:** Al no ser usados en gran medida dentro de la música popular occidental (a diferencia de la armonía funcional); es un sistema no muy convencional; está presente en músicas étnicas y folclóricas, al igual que en la creación de música para contextos mágicos y malignos. Dentro de los modos antiguos están presentes las escalas conocidas como “modos griegos”; jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. En estos se ignora la utilización de los modos jónico y eólico ya que están presentes en la armonía funcional con el título de escala mayor natural (jónico) y escala menor natural (eólico). Otra alternativa de modos son los que provienen de las escalas menor *bachiana* y mayor armónica.
- 3. Puntos cardinales:** Este sistema es utilizado en gran medida dentro de la música *film score* ya que su sonoridad se relaciona a escenas de fantasía, aventura y heroísmo. Su esencia es atonal (no tiene centro de gravedad) y en ella contempla la posibilidad de tener sonoridad consonante en géneros como el jazz y el *film score* anteriormente mencionado, y un carácter disonante dentro del Expresionismo. Los *puntos cardinales* obedecen a un sistema acórdico dentro de un plano cartesiano, donde se encuentran distancias interválicas de terceras menores, al partir de las notas B, C y Db (para formar tres grupos). Los acordes tienen tres posibilidades de interacción con los demás acordes; como primera posibilidad en enlaces por terceras (acordes dentro de su mismo grupo), como segundas posibilidades en distancia de semitonos (acordes de su mismo eje de diferente grupo) y como tercera posibilidad con la distancia de tritono (acorde del eje contrario).

A continuación, se presenta el gráfico propuesto por Mauro de María en su libro *Composición Integral*:

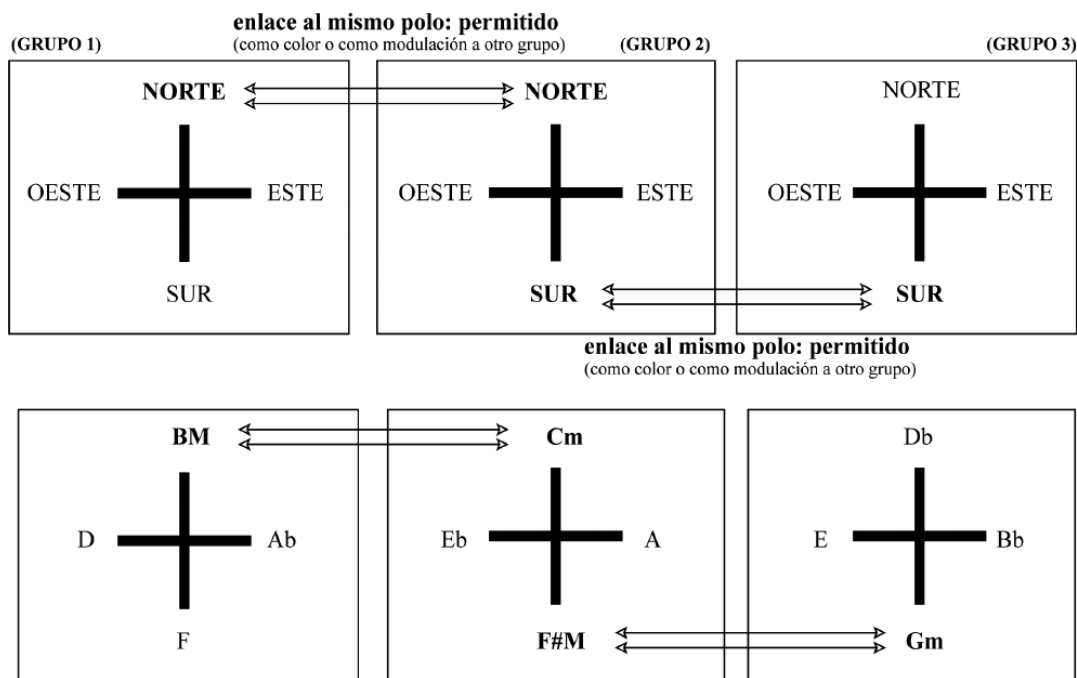


Ilustración 23 De María, Mauro. 2013. Gráfico de grupos. Puntos cadrinales. Composición Integral.

Nivel de disonancia: (+ tensión o + reposo) Esta dimensión presenta una concepción de consonancia vs disonancia de los acordes por sí mismos (no en contexto) se tiene en cuenta cómo está formado cada acorde, cuál es su disposición y cuál es la organización interválica de las notas dentro del acorde. En esta dimensión se pueden presentar las siguientes posibilidades acórdicas:

- 1. Acordes tríada:** Formados por intervalos de Terceras mayores y menores. Teniendo cuatro posibilidades, las cuales son:

Triada Mayor: Fundamental - Tercera Mayor - Tercera Menor

Triada Menor: Fundamental - Tercera Menor - Tercera Mayor

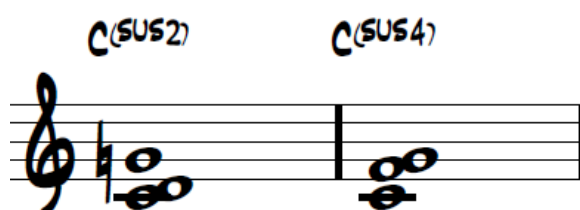
Triada Disminuida: Fundamental - Tercera Menor - Tercera Menor

Triada Aumentada: Fundamental - Tercera Mayor - Tercera Mayor



Ilustración 24. Imagen ilustradora de acordes tríada. Ejemplo realizado por el autor

2. **Acordes sus:** Formados por un intervalo de Segunda o Cuarta y un intervalo de Quinta. Teniendo las siguientes dos posibilidades:



Acorde Sus2: Fundamental - Segunda - Quinta

Acorde Sus4: Fundamental - Cuarta - Quinta

Ilustración 25. Imagen ilustradora de acordes suspendidos. Ejemplo realizado por el autor

3. **Acordes cuatriada:** Formados por intervalos de terceras mayores y menores (extensiones de los acordes triada). Teniendo seis posibilidades que son:

Cuatriada Maj7: Fundamental - Tercera Mayor - Quinta justa - Séptima mayor.

Cuatriada 7: Fundamental - Tercera Mayor - Quinta justa - Séptima menor.

Cuatriada Menor Maj7: Fundamental - Tercera Menor - Quinta justa - Séptima mayor.

Cuatriada Menor 7: Fundamental - Tercera Menor - Quinta justa - Séptima menor.

Cuatriada Menor 7 b5: Fundamental - Tercera Menor - Quinta disminuida - Séptima menor.

Cuatriada Disminuida: Fundamental - Tercera Menor - Quinta disminuida - Séptima disminuida.

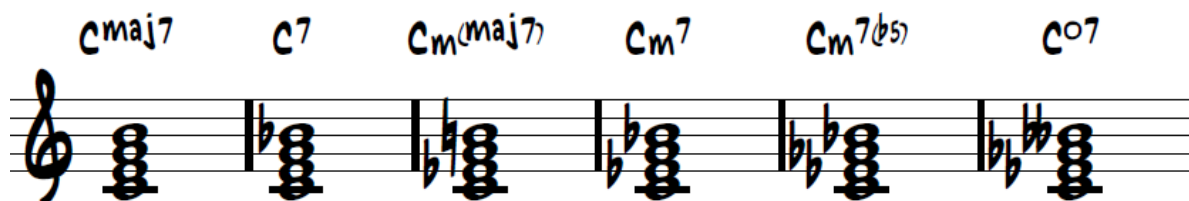


Ilustración 26. Imagen ilustradora de acordes cuatriada. Ejemplo realizado por el autor

4. **Acordes cuartales:** Formados por intervalos de cuartas y quintas, éstas siendo justas, disminuidas o aumentadas. Su nivel de disonancia y emocionalidad es determinada si dentro de su composición hay intervalos de tritono.

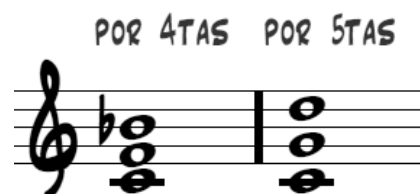


Ilustración 27. Imagen ilustradora de acordes cuartales. Ejemplo realizado por el autor

5. **Clusters:** Formados por intervalos de Segundas menores y Segundas mayores. Estos acordes poseen alta carga emocional, su nivel de disonancia es máximo.



Ilustración 28. Imagen ilustradora de clusters. Ejemplo realizado por el autor

Melodía: Esta es una dimensión que por sí sola otorga un nivel emocional, al depender de su construcción interválica y cantidad de notas en la misma. La melodía tiene diversos componentes dentro de la música occidental y se puede catalogar en tres grupos de acuerdo a sus estructuras interválicas y estructurales; las cuales son:

- 1. Tonalidad - Modalidad:** La conforman siete notas dentro de su estructura, en éstas se evidencian tonos y semitonos. Estos a su vez, otorgan tensión (semitonos) igualmente dirección y continuidad (tonos); razón por la cual es común escucharla en la mayoría de la música occidental. Se percibe con un nivel energético balanceado, donde se muestra tensión y reposo, vital para la sonoridad propia de una tonalidad determinada o un modo específico.
- 2. Pentafonía:** Está conformada por cinco sonidos (de ahí su nombre). Al no contener semitonos; su nivel emocional es leve y hace que su sonoridad sea dulce y positiva. Está presente en gran parte de la música oriental y evoca su cultura milenaria). Su uso puede ser excedido en ocasiones si no se alterna con una escala "neutral" de siete notas, esto para dar variedad a la pieza y motivar a la recordación y el deseo de volver a la pentafonía.
- 3. Cromatismo:** Como la oposición a la pentafonía; la escala cromática tiene un nivel emocional fuerte y denso. Si bien los cromatismos son utilizados a menudo como aproximaciones, es un recurso importante para adquirir tensión e inestabilidad gracias a su elemento esencial, el semitono. Está conformada por doce notas lo que la hace una escala con diversidad de posibilidades, no obstante, una escala que merece prudencia en su uso.

Nivel de contrapunto: Una dimensión presente en toda la música. La textura del contrapunto es polifónica y su uso genera la intelectualización de una melodía al interactuar junto a otras voces; cuando la textura musical es homofónica o en unísono se entiende como un recurso de simpleza en un pasaje musical. El contrapunto permite dar sentido a una melodía determinada en la ausencia o en la presencia de un acompañamiento armónico. El nivel de contrapunto se categoriza según el número de voces que se usan.

- 1. 1 melodía:** Es un recurso que aporta simpleza, se hace importante y trabaja como protagonista en el pasaje musical. Al carecer de otro movimiento melódico acompañante, aporta relajación y calma; es sencilla de entender dentro del espectro sonoro.

2. **2 Melodías:** Se percibe como un recurso que aporta equilibrio al pasaje. Al tener dos voces interactuando como protagonistas; es fácil distinguirlas. En este nivel contrapuntístico es común encontrar el recurso popular de “pregunta respuesta”, este último consiste en el aspecto rítmico donde mientras una voz tiene movimiento y densidad rítmica; la otra voz toma un rol acompañante al ser estática y su vez aportando sentido armónico a su contraria.
3. **3 o más melodías:** A diferencia de las anteriores posibilidades contrapuntísticas, el aumento de voces interactuando en el espectro sonoro aporta tensión y complejidad en el mismo. La percepción de cada voz es más difícil, así mismo la labor acompañante se hace más evidente, ya que la interacción de las voces debe tener un sentido estético dentro de la pieza; bien sea aportando consonancia o disonancia entre sí. Su nivel emocional es denso a causa de la complejidad en el tejido melódico de las voces.

Pulso: Permite entender la velocidad de la obra y con ello la sensación de subdivisión. En esta dimensión se percibe el elemento más determinante en la sensación motriz del espectador, otorga a la audiencia la obtención de sensación de lo contemplativo, lo deprimido, lo bailable, entre otras características. Dentro de esta dimensión, el autor Mauro de María en *Composición Integral* expone tres sensaciones diferenciales determinadas por la velocidad del pulso, las cuales son:

1. **Emocional: (90 bpm)** Dentro de este grupo los pulsos al ser lentos se perciben como no motrices y deprimidos; no generan ninguna sensación de “querer bailar”. Por el contrario, evocan una postura más contemplativa y meditativa.
2. **Motriz: (130 - 140 bpm)** A diferencia de los tempos lentos, es provechosa su utilización para provocar un sentimiento motor, apto para el movimiento del cuerpo y por consiguiente aporta un nivel emocional alegre y positivista.
3. **Intelectual: (180 bpm)** Evoca sensaciones de nerviosismo y tensión. El aumento de velocidad permite adquirir una sensación de frenesís y de euforia en su escucha, su nivel emocional es alto al límite de su desborde.

Compás: El compás es una dimensión que da simetría a la música en el sistema occidental. La científica Fleur Bouwer (2016), experta en cognición musical; descubrió que el sentido del ritmo es tan fundamental para los seres humanos que reconocemos patrones en la música incluso sin prestar ninguna atención o recibir ningún tipo de formación. Dicha investigación asegura que la fisionomía del ser humano al ser binaria; dos brazos, dos piernas, etc; está directamente influenciada en la facilidad del entendimiento, del gusto o repudio de diferentes métricas musicales. El anterior estudio

confirma la división de los tres centros de la séptima dimensión (compás) propuestos por Mauro de María, que son:

- 1. Centro Motriz (Binario)** Compases como 4/4, 2/4 y 8/8 actúan un elemento que favorece al aspecto motor y bailable de la música, esto se debe a la fisionomía humana (binaria). Permite traducirse en el cuerpo como movimiento en lateralidad derecha - izquierda. Los compases ternarios que permiten ser agrupados por dos partes iguales permiten tener esta sensación motora, un claro ejemplo de esto es el compás de 6/8.
- 2. Centro Emocional (Ternario)** Dentro de este centro se pierde el elemento “motriz y corporal”. Compases como el 3/4 y el 9/8 se hacen más emocionales según Mauro de María. Su nivel emocional es leve y suave al no poseer más de un tiempo fuerte.
- 3. Centro Intelectual (Indeterminado)** En este centro; compases llamados “irregulares”, es decir, compases donde el pulso de negra en el numerador no tiene divisiones enteras o bien por su asimetría en los acentos. Se busca descifrar sus pulsos en la subdivisión interna, esto genera que el aspecto “bailable” sea nulo y por tanto su estética pasa a ser estrictamente entendido para su comprensión. La distribución de sus tiempos fuertes no es simétrica, generalmente el tiempo fuerte permite averiguar de qué compás se trata.

Ritmo: Es la dimensión que está determinada por la relación entre la duración de los sonidos en el tiempo musical, siendo estos cortos o largos. Es una dimensión independiente al permitir ser captada por su movimiento respecto a la métrica, llevando a su vez una lógica diferente a todo el aspecto del tiempo. El ritmo (al igual que el compás) está determinado por sus divisiones, siendo categorizado en ritmo binario, ritmo sincopado y polirritmias; según Mauro de María.

- 1. Ritmo Binario:** Presenta divisiones cómodas dentro de la métrica, favorece la energía y el aspecto motor de la música. No siempre es a tempo, figuras como el contratiempo (silencio de corchea - corchea) son perfectas para aportar rigidez al ritmo.



Ilustración 29. Imagen ilustradora de ritmo binario

2. **Ritmo Sincopado:** Genera el conocido término de “swing” en el jazz, “groove” en el funk o “sabor” en la música latina y están presentes en gran parte de la música popular occidental. La síncopa corta la secuencialidad regular del ritmo aportando acentos y el desplazamiento del sonido en una ubicación dentro del tiempo más débil o semifuerte. El ritmo sincopado corta con el aspecto motor y tiene un nivel emocional de corte danzario y emotivo.



Ilustración 30. Imagen ilustradora de ritmo sincopado

3. **Polirritmia:** A diferencia del ritmo binario y el ritmo sincopado, la polirritmia entra en un entendimiento no convencional al carecer de subdivisiones enteras respecto al pulso; esto hace que sea menos motriz y merezca ser entendido (es intelectual).

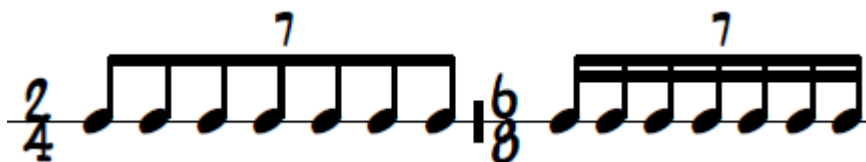


Ilustración 31. Imagen ilustradora de polirritmia

Fraseo - Articulación: Daniel Fedele¹⁶ en su libro “Cuaderno de escalas de jazz” (2016), se refiere a la articulación como “dar una intención diferente a cada nota, tanto en duración como en intensidad y como relacionarla con la siguiente nota o grupo de notas”. Lo anterior se asume como la importancia de la acción interpretativa para dar un sentido diferencial a una misma nota o conjunto de notas; es esto lo que a géneros como el jazz aporta un lenguaje diferencial.

En el ejercicio compositivo es de vital importancia tener claridad de la variedad dentro de las posibilidades de acción y articulación de la música en determinado formato instrumental. En el caso del formato Big band, al tener dentro de su instrumentación diferentes posibilidades como los vientos, las cuerdas y la percusión. Estos dependen de la naturaleza del instrumento para determinadas acciones interpretativas, fraseos y articulaciones.

Dentro del fraseo y la articulación existen variedad de posibilidades dentro del contexto rítmico, estos pueden estar en perfecta sincronía con las características del compás. Por lo contrario, según su agrupación y acentuación pueden desarrollar lo que Mauro de María nombra como compases virtuales, donde el fraseo indica un compás diferente al escrito o tempos virtuales donde el fraseo indica un compás y un pulso distinto al escrito.

¹⁶ Daniel Fedele es un músico argentino residente en Madrid, España. Miembro de “International Association of Schools of Jazz” (IASJ) y colaborador de la revista Cuadernos de Jazz.

Intensidad: En esta dimensión se refiere enfáticamente al volumen. Un músico puede interpretar cierto pasaje con el mismo fraseo y articulación pero la indicación en materia de dinámica otorga un nivel emocional diferente. La intensidad de la música no solamente radica en indicadores como los conocidos “*fortissimo*”, “*pianissimo*”, “*mezzopiano*”, etc. La indicación de un género musical puede predisponer al músico y al receptor el resultado dinámico de la música; por ejemplo, al imaginarse el género rock contrario a una balada jazz genera una expectativa diferencial en términos de volumen.

Dinámicas como el pianissimo, piano y mezzo piano se pueden catalogar como íntimas y dulces por su suavidad y bajo volumen; perfectas para evocar sentimientos de ternura, o bien, tímidos e inseguros. Por el contrario, intensidades como el mezzo forte, forte, y fortissimo aportan una carga energética más alta; son imprescindibles para la interpretación de pasajes agresivos y estridentes.

Densidad Vertical: La totalidad de la instrumentación utilizada en una obra o pasaje musical es de gran influencia en la percepción emocional tanto del músico y receptor como del director mismo. Esta percepción radica en que tanto rango de frecuencias abarca el conjunto instrumental, si la densidad vertical es baja (uno o pocos instrumentos) será más clara y limpia, existirá menos desborde emocional y mayor facilidad en la escucha. Por otro lado, si la densidad es alta, aparece un tutti y hay mayor grosor instrumental; será más tensionante su carga emocional y las vibraciones obtenidas por la oscilación de las frecuencias dentro del espacio.

Timbre: Esta dimensión está determinada por la voz del instrumento, o bien, de la técnica interpretativa del músico. La física y la construcción del instrumento son vitales para la obtención de una carga emocional determinada que quiera el compositor o bien el instrumentista. En el desarrollo de la dimensión del timbre hay que tener presente las siguientes tres cualidades:

1. **Registro:** El registro está condicionado a la familia instrumental y a la construcción del instrumento. Tanto la tesitura como el timbre mismo del instrumento es el resultante de materiales presentes en el instrumento. El registro es el grupo de alturas dentro del rango de un instrumento, este puede ser variable al virtuosismo del músico con la implementación de técnicas extendidas (técnicas interpretativas de un músico para la obtención de sonidos diferentes a los convencionales en un instrumento).
2. **Instrumentación:** La emoción puede ser maleable por el instrumento que interprete determinado pasaje. Si bien, las familias instrumentales permiten determinar el material o tipo de construcción, también permite predeterminar el timbre de los instrumentos; contribuyen a las características propias de un estilo o género. Por

ejemplo, una improvisación dentro del género del rock interpretada con una flauta de millo tendría una carga emocional diferente a la convencional de una guitarra eléctrica, igualmente generaría posiciones estéticas dentro del espectro musical.

Nombre: Dentro del trabajo realizado por Mauro de María: “*Composición Integral*”; propone la catorceava dimensión donde el título de la obra toma un papel independiente a la música misma, donde evoca una postura previa del receptor hacia la pieza. Mauro expresa: “*el nombre manipula al oyente, no es menor por eso debemos “componer” el nombre como parte de la obra*”. Él mismo, propone cuatro tipos de nombre de una misma pieza que presentan una carga emocional diferente.

Los siguientes ejemplos parten de un motivo musical aleatorio donde se pretende enfatizar el cambio del sentido emocional desde la modificación de sus títulos y no por la música allí mostrada.

Forma: Nombrar una pieza como “sonata”, “nocturno”, “preludio”, etc. Permite al oyente tener una predisposición en cuanto a la estructura de la obra a escuchar, lo sitúa en una disposición analítica.



Ilustración 32 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra formal. *Composición Integral*.

Libre: Sin tener un nombre, la pieza toma un papel moldeable y libre para quien la escucha; esto dispone al receptor en una actitud reflexiva frente a la obra.



Ilustración 33 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra libre. *Composición Integral*.

Método - Fantasía: El compositor se inspira en el contenido de su obra para así mismo titularla. Propone una situación, un lugar o un personaje para la pieza que seguramente tendrá elementos descriptivos del título dentro de la música.

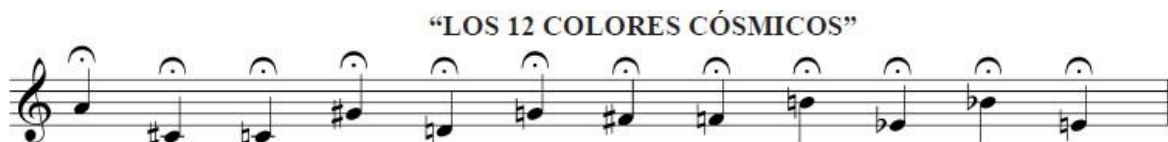


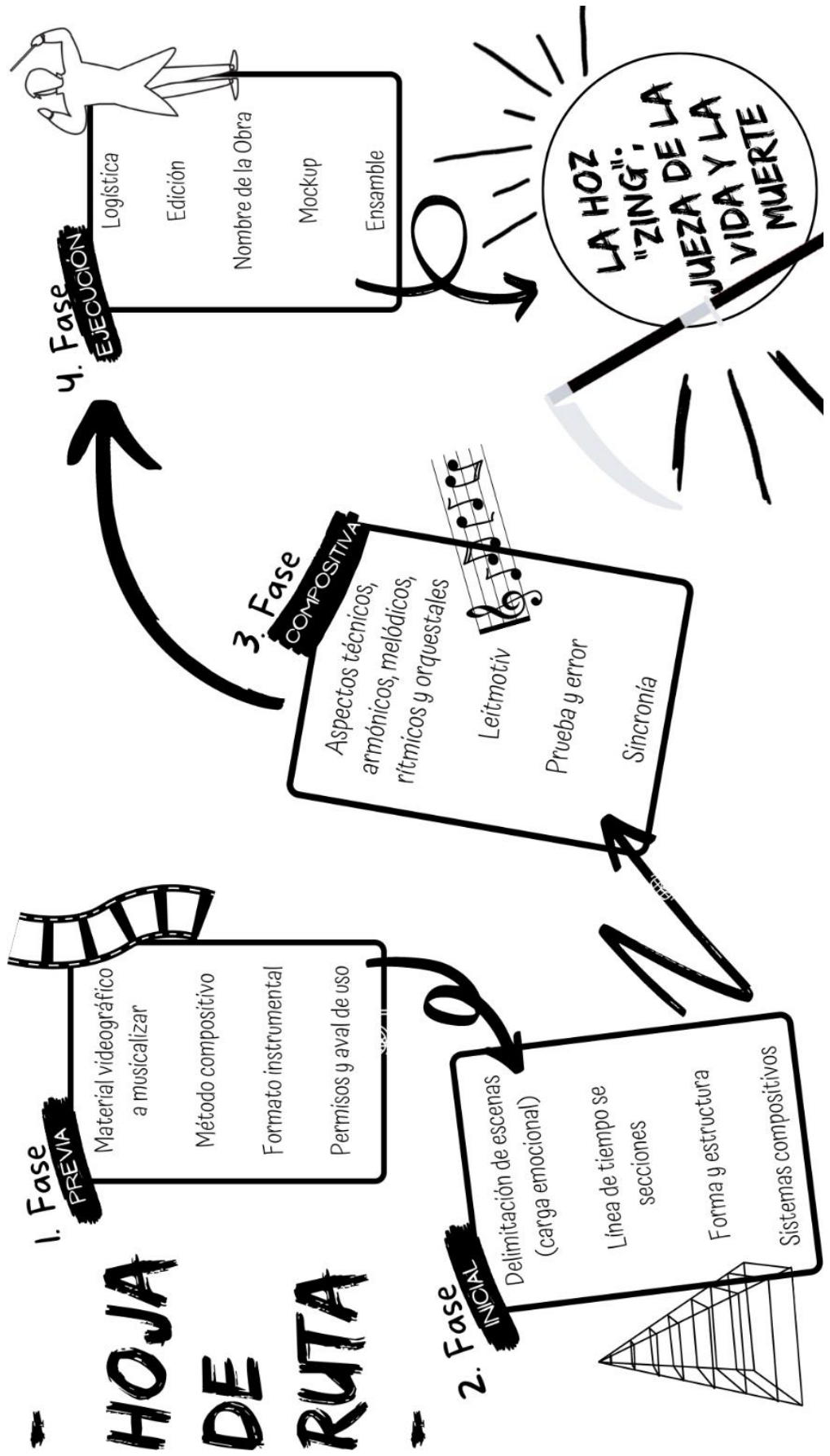
Ilustración 34 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra Método - Fantasía. *Composición Integral*.

Inspiración personal: Las palabras, las siglas, los símbolos; son parte exclusiva del compositor y éste sitúa la posición del oyente desde donde el creador lo desea.



Ilustración 35 De María, Mauro. 2013. Nombre de la obra por inspiración personal. Composición Integral.

5. La hoz "Zing", jueza de la vida y la muerte



5.1 Datos generales de Zing

Título	Zing
Año de producción	2011
Duración	7 minutos 36 segundos
País	Wurttemberg , Alemania
Género	Suspense
Dirección y guion	Kyra Buschor & Cynthia Collins
Dirección técnico	Clemens Sielaff
Dirección de sonido y mezcla	Nami Strack
Música:	Maryna Aksenov
Mezcla de música	Katrin Schweiger
Diseño de movimiento	Fabian Rühle
Casting	Niña - Katharina Dietschmann Anciano (Grim Reaper) - Anselm Roser
Animación 2d	Julia Beck
Modelación adicional	Jennifer Collins
Iluminación adicional	Martin Lapp
Mattepainting	Dennis Müller
Composición adicional	Constantin Paepflow Daniel Brkovic Tom Ferstl Karsten Wagenknecht
Animación adicional	Conrad Tambour Ferdinand Engländer Linus Stetter Ogi Schneider
Asesores dramáticos	Sabine Huber Gil Alkabetz
Monitor de proyecto	Tonja Adler
Sinopsis:	Día tras día, el Sr. Grimm está ocupado con su trabajo como Reaper, cosechando vidas de personas. Un día, su monótona existencia es interrumpida por el timbre de la puerta. Es una niña. Quiere recuperar a su gato. Poco sabe ella que ella es la próxima vida en la lista del Sr. Grimm.
Sitio web oficial:	http://zing-movie.com/

5.2 Proceso compositivo

En este apartado, se busca describir el proceso compositivo que tuvo lugar en la creación de la música original para el cortometraje “Zing” en formato de Big band. En esta composición se aplican las diferentes herramientas y conceptos mencionados durante el marco referencial y en gran manera, elementos del trabajo realizado por Mauro de María en su libro *Composición Integral*. Se tienen en cuenta los objetivos que llevan al compositor¹⁷ a tomar cada decisión y cómo estas están relacionadas directamente con el cortometraje, el libro y la música.

Para ello, se delimita en fases cada etapa para la realización del presente trabajo; éstas conformadas por fase previa, fase inicial, fase compositiva, fase de ejecución y fase de entrega.

5.2.1 Fase Previa

Inicialmente se eligió el cortometraje a elaborar la música original (“Zing”), este debía tener aspectos gráficos y cumplir con ciertas características de locaciones, personajes, emociones, sucesos, etc; donde se pudiesen aplicar técnicas compositivas que, a la hora de la realización de la música, se evidenciara su relación. En un principio no se buscó la pieza videográfica como elemento inicial, sino se escogió pensando en la futura composición y en el desarrollo de las ideas previamente estudiadas del libro *Composición Integral*.

El compositor de la música, en su etapa inicial del trabajo, encontró fuera del cortometraje diferentes puntos claves que aportaron motivación a la composición de este trabajo; entre estos, reseñas sobre “Zing” en portales de cine y animación donde se admiran las posibilidades emocionales del filme. A continuación, se presenta el párrafo final de la nota “*The Grim Reaper is busy harvesting people’s lives. One day, his work is interrupted*” del portal “Filmnosis”:

What makes Zing work so well?

An unusual initial situation with supernatural elements that hooks the viewer, who tries to decode what’s going on, the external conflict that puts the little girl’s life in danger, creating suspense, effective use of facial expressions that successfully transmit emotions and a good dose of humor and surprise, that help spice up the short. (Filmnosis /2012)

¹⁷ “Compositor” se refiere a lo largo del texto a Johan Alexander Ramírez Riveros, autor del presente trabajo investigativo.

¿Qué hace que Zing funcione tan bien?

Una situación inicial insólita con elementos sobrenaturales que engancha al espectador, que intenta descifrar lo que está pasando, el conflicto externo que pone en peligro la vida de la pequeña, creando suspense, uso efectivo de expresiones faciales que transmiten emociones con éxito y una buena dosis de humor y sorpresa, que ayudan a condimentar el corto. (Filmnosis /2012)

Como se menciona anteriormente, el compositor tenía un estudio previo del trabajo del músico argentino Mauro de María, ya que en Abril del año 2017, viajó a Buenos Aires, Argentina como representante de la Escuela de Música y Audio Fernando Sor, en el marco del VIII Congreso Latinoamericano de Música (CLAEM). En su búsqueda personal, se encontró con el material pedagógico y compositivo de Mauro de María en la plataforma de Youtube; acontecimiento por el cual desde ese momento despertó su deseo por la elaboración de música implementando la teoría allí expuesta.

Posteriormente a la experiencia adquirida en ese viaje, exactamente el 18 de Julio del año 2019; el compositor tuvo la fortuna de ponerse en contacto con Mauro de María. Allí pudo exponer su admiración y conjuntamente el permiso de la implementación de las técnicas compositivas en *Composición Integral* en el presente trabajo. Trabajo que el mismo Mauro de María desea apreciar una vez finalizado, con las siguientes palabras:

“Hola Johan gracias por tus palabras y por tu interés en el sistema de observación musical que planteo basado en dimensiones técnicas-emocionales. Tenés vía libre Con que me menciones ya alcanza. Es una oportunidad para expandir esta perspectiva que es muy útil para organizarse compositivamente y para el análisis de obras también. Después mostrame el trabajo final te mando un abrazo”

Como ítem final en esta exposición de la fase previa, cabe mencionar el gusto por la sonoridad de la Big band y la razón pragmática del por qué de este formato instrumental en la realización del presente trabajo. En el año 2018, el autor inicia su experiencia musical dentro de las Big Bands como bajista en la Escuela de Música y Audio Fernando Sor y, ocasionalmente con la “*Moon Jazz Big band*” del Maestro Edilberto Lievano. Ya para el año 2019 al ingresar a la Licenciatura de la Universidad Pedagógica Nacional, hace parte de la “*Nogal Jazz Big Band*” y es justamente en esta donde será interpretada la composición del presente trabajo.

5.2.2 Fase Inicial

Una vez escogida la pieza videográfica, el método y elementos compositivos para realizar la música original y el formato instrumental a interpretar la pieza final, se abre la puerta a una fase de construcción musical y de recolección de fuentes documentadas para el cimiento de la realización del trabajo.

Como primera medida en esta fase, se recurrió a la delimitación en segundos de las escenas presentes en el filme, esto como recurso para identificar sucesos, personajes y principalmente las emociones que en el videofilm van aconteciendo. Para ello, se elaboró un cuadro de escenas donde se enumeran, se delimitan y se describen los hechos dentro de su determinado tiempo. Dentro de este cuadro también se pueden apreciar colores que tienen relación con la intensidad en cuanto a emociones, para la posterior elección de elementos musicales acordes a determinada escena. Estos colores son determinados de la siguiente manera:

- Colores cálidos: escenas con carga emocional alta (Ira, Miedo, Venganza)
- Colores fríos: Escenas con carga emocional leve (Paz, Incógnita, Serenidad).

Escena	Tiempo	Descripción
1	0:01 - 0:15	Presentación
2	0:16 - 0:28	Piso tenebroso y sombra de una hoz
3	0:29 - 0:34	Anciano tenebroso
4	0:35 - 0:44	Corte de cuerda y sello de cruz
5	0:45 - 1:27	Espalda de anciano - Papeleta de gato y corte de cuerda
6	1:28 - 1:37	Foto y cuerda de niña
7	1:38 - 1:39	Timbre e incógnita
8	1:40 - 1:58	Anciano se acerca a la puerta para abrir
9	1:59 - 2:01	Impacto de foto de gato
10	2:02 - 2:09	Cara de niña triste
11	2:10 - 2:15	Zozobra del anciano
12	2:16 - 2:22	Incógnita de la de niña
13	2:23 - 2:25	Niña ve el lugar y entra
14	2:26 - 2:33	Anciano planea matarla
15	2:34 - 2:35	Anciano toma la cuerda y se le suelta
16	2:36 - 2:56	Anciano persigue las cuerdas y niña juega con control
17	2:57 - 3:14	Niña vé la máquina del inicio y va hacia ella

18	3:15 - 3:28	Niña juega con la máquina
19	3:29 - 3:35	Niña ve foto del gato y siente tristeza
20	3:36 - 4:00	Niña ve a su alrededor y siente miedo / Anciano resbala
21	4:01 - 4:10	Cuerdas deteniéndose y anciano aturdido
22	4:11 - 4:15	Ilusión e ideas del anciano
23	4:16 - 4:32	Cuerda de niña y cara del Anciano mira con maldad
24	4:33 - 4:38	Mira a la niña con cuerda del Anciano y siente temor
25	4:39 - 4:50	Niña amenaza con cortar la cuerda del Anciano
27	4:51 - 4:56	Anciano se acerca con sigilo
28	4:57 - 5:05	Anciano interactúa con la máquina
29	5:12 - 5:16	Salen fotos de gatos de la máquina
30	5:17 - 5:22	Niña escucha a un gato en la puerta
31	5:23 - 5:31	Niña sale con el gato
32	5:32 - 5:39	Anciano cierra la puerta
33	5:40 - 5:56	Anciano arroja la hoz lejos de él
34	5:57 - 6:02	Puerta cerrada y pantalla oscura
35	6:03 - 6:26	Anciano poda el pasto con la hoz y la niña va hacia lo lejos con el gato
36	6:27 - 7:36	Créditos

Tabla 3 Delimitación de escenas por segundos, descripción y carga emocional

Una vez teniendo claro los tiempos de cada escena, se realiza una simplificación de las mismas; esto con el fin de agrupar por secciones o por sucesos claves las 36 escenas delimitadas en el cuadro. Estos grupos de escenas permitirían más adelante seccionar la música misma, identificando secciones por su variación en el tempo, armonías, melodías y método compositivo.

A continuación se presenta una línea del tiempo con las secciones delimitadas teniendo en cuenta las escenas, tiempo y descripciones indicadas en el cuadro anterior. Esta línea permite apreciar la clasificación de las secciones únicamente respecto a la variación de velocidad (tempo) y la extensión en compases de cada una de ellas. Seguido de ella, un gráfico que reúne las escenas de la tabla anterior con sus respectivas secciones en número y tiempo.

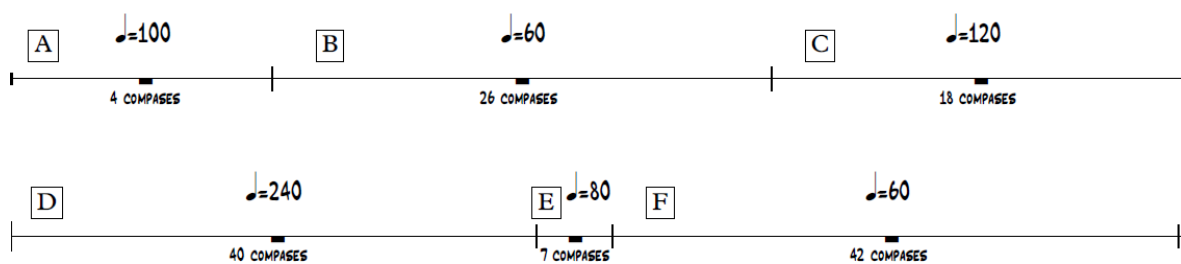


Ilustración 36 Esquema cronológico de secciones de la obra

Sección	Escena	Tiempo
A	1	0:01 - 0:15
	2	0:16 - 0:28
	3	0:29 - 0:34
	4	0:35 - 0:44
B	5	0:45 - 1:27
	6	1:28 - 1:37
	7	1:38 - 1:39
	8	1:40 - 1:58
	9	1:59 - 2:01
	10	2:02 - 2:09
	11	2:10 - 2:15
	12	2:16 - 2:22
C	13	2:23 - 2:25
	14	2:26 - 2:33
	15	2:34 - 2:35
	16	2:36 - 2:56
D	17	2:57 - 3:14
	18	3:15 - 3:28
E	19	3:29 - 3:35
	20	3:36 - 4:00
	21	4:01 - 4:10
	22	4:11 - 4:15
	23	4:16 - 4:32
	24	4:33 - 4:38
	25	4:39 - 4:50
	27	4:51 - 4:56
	28	4:57 - 5:05
	29	5:12 - 5:16
	30	5:17 - 5:22
	31	5:23 - 5:31
	32	5:32 - 5:39
	33	5:40 - 5:56
	34	5:57 - 6:02
	35	6:03 - 6:26
	36	6:27 - 7:36

Tabla 4 Secciones de la obra, numero de escenas y carga emocional

A las secciones anteriormente expuestas, se les atribuye un carácter frente a la pieza en general. Dicho carácter refiere a la función respecto al filme que adoptará cada una de ellas y es por esto que se tomaron varios estilos musicales acordes con el tiempo y con su semejanza a las escenas. Todo esto teniendo en cuenta las categorías de tiempo, ritmo, compás y pulso expuestos en el apartado 4.5 del presente trabajo.

Respecto a la primera sección (A) que consta de tan solo 4 compases, muestra desde el tempo una relación entre lo emocional y lo motriz que hace juego con las dimensiones armónicas implementadas en la creación. A su vez, la transición a la segunda sección (B) se convierte en un contexto más emocional no necesariamente excelso o bello, sino emotivo según Mauro de María; el cual con el fluir de las imágenes presentadas en el filme permite al espectador percibir un ambiente más pesado.

Para las secciones siguientes (C) y (D); se presentan tempos más veloces y es aquí justamente donde entra la lógica planteada por Mauro de María; el cual plantea que la descarga de energía toma papel protagónico desde la velocidad musical. Las escenas contrastantes de estas secciones permiten que el discurso musical se acelere y así mismo la carga emocional pase de emotiva (secciones A y B) a una fase de pulso motriz y pulso intelectual.

Finalmente como contraste y conector de la última sección, se presenta un puente de tan solo 7 compases (Sección E) donde se busca empalmar secciones altamente energéticas (C y D) con la retoma de un tempo lento y emocional, donde se podría asemejar con una “reexposición de pulso” referente a las primeras secciones. Esta última sección (F) reúne el carácter emotivo de las escenas del filme, al exponer el desarrollo y su conclusión final. Cabe aclarar que lo mencionado solamente se refiere y tiene en cuenta el ámbito de pulso, tempo y ritmo.

Posteriormente, se toma gran parte de los videos del autor Mauro de María consignados su canal personal en la plataforma de Youtube. Se tomaron aspectos claves de cada una de las 14 dimensiones expuestas en el texto y se concluyó trabajar con gran parte de ellas. A continuación, las dimensiones aplicadas en el presente trabajo¹⁸:

DIMENSIONES GENERALES DE LA OBRA
Sistema
Nivel de disonancia vertical
Pulso
Compás
Ritmo
Ataque
Intensidad
Densidad vertical
Timbre
Nombre de la obra

Tabla 5 Dimensiones generales utilizadas en la composición

¹⁸ El desarrollo y descripción de las dimensiones elegidas se encuentran en el capítulo 4.5 “Las 14 Dimensiones emocionales” (*Composición Integral*) del presente trabajo.

5.2.3 Fase Compositiva

Al tener claridad de la forma, la estructura y los recursos compositivos a utilizar en la obra; se abre el espectro para realizar la composición de la música original. Aquí se describen aspectos técnicos, armónicos, melódicos y estéticos de las escenas expuestas en la Fase Inicial del presente trabajo y la lógica musical que el compositor utilizó para las mismas.

La terminología utilizada será híbrida, al poseer léxico propuesto por Mauro de María en su libro *Composición Integral* e igualmente, la terminología y nomenclatura de la música en general. En conjunto con lo anteriormente mencionado, las imágenes de las partituras soporte que se mostrarán a lo largo de este capítulo serán en *concert pitch*¹⁹.

Secciones A y B

5.2.3.1 Piso tenebroso y sombra de una hoz (0:16 - 0:28)

El cortometraje con un plano donde se muestra con un cartel colgando el nombre de “Filmakademie”; seguido a ello comienza la historia. Inicia la escena con un piso de baldosas en ajedrez, con un tono un poco sombrío y junto con esta imagen, la sombra de una hoz que se mueve con brusquedad.

En el tempo inicial se propone un tempo de 100 BPM, de modo que el tresillo inicial de los platillos de la batería muestren algo de agresividad para cuando los demás instrumentos entran en contexto. Para esta sección se busca un pulso emocional para generar una posición de inquietud, seguido de la sonoridad densa que los instrumentos de rango bajo del formato instrumental exceptuando el saxofón barítono causan al ser estos implementados.

El ítem característico de esta escena es evocar un sentimiento de temor, al tener como imagen una hoz que simboliza culturalmente a la muerte. Se opta por el uso de *clusters* con la sonoridad gruesa y baja de los trombones y el amplio registro del piano, conjuntamente con un intervalo de quinta justa en las cuerdas más graves del contrabajo. El recurso del *clúster* en este caso se utiliza más que obedeciendo un sistema armónico, como una masa densa que genera el efecto de peso sonoro; como Mauro de María lo dice: “con más punta o de energía masculina”.

¹⁹ Se implementa con el fin de tener una lectura del score donde las notas aparecen sin transposición en los instrumentos que comúnmente la tienen.

Seguido a esto, el cambio de tempo se antecede con una técnica de *mickeymousing*²⁰ apoyada por las trompetas y la cuerda de saxofones al movimiento de la hoz. Se arriba en un tempo de 60 BPM para tomar como unidad métrica a los segundos del filme.

The musical score consists of five staves. The top four staves are for Trombone 1, 2, 3, and 4, all in bass clef and 4/4 time. They play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, moving to *F* and then *FF*. The fifth staff is for Electric Guitar, in treble clef, 4/4 time, with a *8va* marking. The Piano section has two staves (treble and bass clef) in 4/4 time, with *MF* dynamics and a *PED.* marking. The Double Bass staff is in bass clef, 4/4 time, with a tempo change from $\text{♩} = 100$ to $\text{♩} = 60$, and dynamics *FF* and *MP*. The Drums staff is in 4/4 time, with dynamics *MP* and *FF*, and includes a 3-measure rest and a 3-measure triplet.

Ilustración 37 Sección A y B. Compases 1 a 7. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.2 Anciano tenebroso (0:29 - 0:34)

En esta escena se presenta la parte trasera de un anciano y en el plano un lugar tipo *vintage* o antiguo, allí se destaca una máquina donde el anciano labora y unas cuerdas al costado izquierdo que se mueven organizadamente mientras con algunos comandos el anciano en la máquina las hace mover.

Como primera exposición de un motivo melódico, se parte de la armonía contenida en el grupo #3 de los *puntos cardinales* propuestos en Mauro de María. Los acordes aquí elegidos permiten crear la esencia misma de esta técnica al proporcionar un ambiente mágico maligno con acordes menores. En el contrabajo se evidencia una base arpegiada con la armonía allí propuesta (*Gm* y *Dbm*) con la técnica del *pizzicato* en una dinámica de *forte*, acompañado por un *voicing* en el piano que actúa como colchón armónico, teniendo notas largas y algunas síncopas rítmicamente cercanas al lenguaje jazzístico.

²⁰ Sincronía dura entre la escena y un sonido o conjunto de sonidos

Al igual que la escena anterior, se vuelve a optar por las sonoridades graves del formato instrumental como recurso tímbrico, con el fin de evocar oscuridad y maldad no solo al personaje sino también al espacio donde éste interactúa.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Piano (PNO.) with a treble clef, showing chords in Gm and Dbm. The middle staff is for Contrabass (Cb.) with a bass clef, featuring a melodic line with a pizzicato (PIZZ.) marking. The bottom staff is for Snare Drum (SAT.) with a drum clef, showing a rhythmic pattern with a forte (FF) marking.

Ilustración 38 Sección B. Compases 8 a 11. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.3 Corte de cuerda y sello de cruz (0:35 - 0:44)

Aquí se pueden observar las actividades que realiza el anciano con la máquina, mediante un teclado llega una cuerda con la foto de un individuo, el cual muere al ser esta cortada. Seguido a esto la máquina coloca un sello de una cruz en la foto del personaje al cual se cortó su cuerda de vida.

Mientras sigue interactuando la armonía y el motivo melódico del contrabajo, se recurre al concepto de "sincronía dura" o *mickeymousing* desde el conjunto de batería. Allí se le asigna un timbre diferente a cada acción realizada, por un lado la sonoridad brillante y estridente del *crash* para la acción del corte de la cuerda y por otro el *tom 1* cuando el sello de la cruz es situado en la foto de la víctima.

This image shows a close-up of the musical score for the Contrabass (Cb.) and Snare Drum (SAT.) parts. The Contrabass part is on the top staff, showing a melodic line. The Snare Drum part is on the bottom staff, showing a crash cymbal and a tom 1 drum, both circled in red.

Ilustración 39 Sección B. Compases 10 a 11. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.4 Espalda de anciano - Papeleta de gato y corte de cuerda(0:45 - 1:27)

Esta es una escena un tanto extensa ya que para este fragmento se evidencian varios aspectos claves para la primera exposición del tema instrumental. Aquí se aprecia un tanto más cercano la figura corporal del anciano, igualmente sus labores de ejecución no solo a personas sino también a animales, donde se destaca la foto y la cuerda de un gato.

Aquí se pueden apreciar diferentes técnicas compositivas aplicadas. Como primer ítem se puede apreciar la ampliación armónica de los acordes utilizados en las escenas anteriores; ya no solo siendo Gm y Dbm sino agregando tensiones a los mismos resultando un Gm9(#11) y un Dbm(maj7). Este sistema de agregación de tensiones permite al acorde tener tintes más inclinados a la sonoridad jazzística (Nivel de disonancia vertical). Los anteriores acordes siguen obedeciendo al sistema de los *puntos cardinales*.

Como segundo ítem a destacar en este fragmento se evidencia la presencia de todas las secciones de vientos del formato. Por un lado el background de los trombones al apoyar la armonía en una dinámica de *mezzopiano* entrando paulatinamente del trombón 4 al trombón 1 con la intención de ir adquiriendo robustez en el acorde. Seguido a esto un recurso contrapuntístico de respuesta a la melodía principal de esta sección por parte de los saxofones barítono y tenor, haciendo unísono a la octava y posteriormente a esto una respuesta por el saxofón contralto, donde este último realiza una frase melódica que parte de la tónica del acorde y resalta la sonoridad de su séptima mayor y la tensión del b9 para obtener una sonoridad disonante.

Seguido a lo anteriormente expuesto, se destaca la implementación del saxofón soprano como recurso tímbrico y *leitmotiv*²¹ asignado para el personaje del anciano; aquí se puede hablar del recurso melódico de una escala de G menor armónica con #11, la cual evoca una sonoridad exótica que promueve la personalidad hostil y particular del anciano. Claramente se observan las características de articulación, ataque *legato* e intensidad en esta frase melódica.

Por su parte, las trompetas permiten la ampliación del acorde mediante su armonización, al iniciar con una duplicación al unísono de las trompetas 1 y 2 y finalizando con un *4 way close* a la hora de terminar el crescendo del compás 15.

²¹ Idea musical que se repite a lo largo de la obra como recurso de asignación tímbrica, melódica o rítmica a un elemento o personaje del filme.

En la sección rítmica tanto la batería como el contrabajo y el piano siguen con la base anteriormente expuesta. Por su parte la guitarra eléctrica toma un rol responsorial respecto a los vientos, interactuando a ellos con síncopas y arpeggios atresillados que aportan recursos rítmicos, armónicos y melódicos al contexto musical. Finalmente en este fragmento de la composición se refleja una densidad sonora media, al utilizar el protagonismo por secciones y no el formato instrumental completo.

The musical score for measures 12-15 of 'Zing' by La Hoz is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- SAX. SOP.**: Soprano Saxophone, starting with a melodic line in measure 12.
- SAX. CTEL.**: Contralto Saxophone, with a melodic line in measure 15.
- SAX. TEN.**: Tenor Saxophone, with a melodic line in measure 15.
- SAX. BAR.**: Baritone Saxophone, with a melodic line in measure 15.
- TPT.**: Trumpets, with melodic lines in measures 15 and 16.
- TBN.**: Trombones, with melodic lines in measures 12, 13, and 14.
- QUIT. JAZZ.**: Electric Guitar, with a melodic line in measure 12.
- PNO.**: Piano, with a complex harmonic accompaniment in measures 12-15.
- CR.**: Contrabass, with a melodic line in measure 12.
- BAT.**: Drums, with a rhythmic pattern in measure 12.

The score includes various musical notations such as dynamics (MP, MF, PP), articulation (accents), and phrasing (slurs, ties). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4.

Ilustración 40 Sección B. Compases 12 a 15. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.5 Foto y cuerda de niña (1:28 - 1:37)

En esta escena se presenta en el plano la imagen sorpresiva de la foto de una niña, su imagen se va acercando al centro de la máquina donde las víctimas eran sentenciadas a muerte al cortar su cuerda y poner el sello en su foto.

Para esta sección se emplean varios recursos compositivos en donde se destaca una dinámica de *forte* en un tiempo débil (4to tiempo), esto es un elemento característico para evocar sorpresa y un cambio drástico en la continuidad de la pieza. Junto a este cambio repentino de dinámica se le suma el cambio armónico dentro del mismo grupo #3 de los Puntos Cardinales, al salir de una constante repetición entre Gm9(#11) y un Dbm(maj7) aparece un sorpresivo Em7.

Aquí se observa la primera vez en que la Big Band recurre a una densidad gruesa al utilizar todos los instrumentos o *tutti*, exceptuando al saxofón barítono). Seguido a esto se aprecia la implementación de un cambio significativo en la agrupación rítmica en la que venía la obra.

En este fragmento se implementa el concepto de “compás virtual” el cual se basa en un cambio en la continuidad rítmica que hace sentir al oyente un cambio métrico, en este caso una modulación métrica a 6/8. Este recurso se evidencia en la figuración de la cuerda de saxofones que agrupa cada 6 notas el fraseo y el ataque de la primera corchea de cada frase. La armonización de esta parte está pensada bajo la lógica del cuartalismo explícito, el cual se basa en la armonización de las voces exactamente en intervalos de 4ta justa, duplicando las voces del saxofón soprano y el tenor.

En la cuerda de trompetas se evidencia la utilización de la armonización en *FourWay Close* como recurso para obtener densidad en la sorpresiva entrada del cuarto tiempo, esta se finaliza con un *fall scoop* como adorno en la articulación de las mismas. A su vez en los trombones se denota su implementación como *background* al unísono como al inicio de la obra con la intención de generar masa densa, en esta cuerda prevalece el valor de la dinámica disminuyendo y creciendo cada dos pulsos.

En la sección rítmica el piano toma el papel del “colchón armónico” al tocar notas largas al igual que la guitarra, que para acabar este fragmento entra a contratiempo como choque rítmico respecto al compás virtual propuesto en la cuerda de saxofones.

En las generalidades del formato para esta sección, varía su inicio en dinámica *forte* hacia el *pianissimo*; para seguido a esto crecer mediante un *crescendo* y llegar en el fragmento musical de la siguiente escena.

The image displays a musical score for a jazz ensemble, starting at measure 23. The score includes parts for four saxophones (Sax. Sop., Sax. Ctl., Sax. Ten., Sax. Bar.), four trumpets (Tpt.), four trombones (Tbn.), a jazz quartet (Quit. Jazz), piano (Pno.), conga (Cb.), and bass (Bat.). The saxophones play a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (trills), with dynamic markings of *f*, *pp*, and *ff*. The trumpets and trombones play a similar rhythmic pattern, with dynamic markings of *f* and *ff*. The piano part features a complex chord progression, including *Em7* and *D#dim7/F#*, with a *Ped.* marking. The conga and bass parts provide a steady rhythmic accompaniment. The score is marked with a star (*) at the beginning of the piano part.

Ilustración 41 Sección B. Compases 22 a 25. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.6 Timbre e incógnita (1:38 - 1:39)

En esta escena se interrumpe el corte de la cuerda de la niña por parte del anciano. Como se evidencia en el último compás de la imagen anterior, se recurre a un acorde de *D#dim7/F#* con su sonoridad disonante, igualmente se apuesta por un *tutti* en *fortísimo* estridente que genera impacto. El ataque, el fraseo y la articulación se basa en un acento al finalizar el grupo de tresillos y la segunda corchea del segundo tiempo, nuevamente para generar sorpresa en un tiempo débil y un golpe súbito.

5.2.3.7 Anciano se acerca a la puerta para abrir (1:40 - 1:58)

Para esta escena ya han transcurrido más de minuto y medio y se logra apreciar cada vez más clara la temática del filme, el anciano malvado va a dirigirse a la puerta a abrir ya que con el estruendo anteriormente escuchado (sonido diegético) tiene que ir a averiguar a qué se debe. En este fragmento se presenta por primera vez el primer plano del anciano, donde se aprecia en su rostro un ser sombrío y cargado de odio.

En la música de esta sección se recurre al timbre tomado como *leitmotiv* (saxofón soprano), aquí se implementa una melodía inicialmente con el arpeggio del acorde (Bbm6), luego una escala dórica #11²² y finaliza con un paralelismo descendente que termina en el quinto grado del acorde. Esta melodía establece un parámetro de fraseo en el uso de figuración de ataque para el inicio de la misma.

La siguiente melodía es armonizada por terceras diatónicas entre el saxofón soprano y el contralto, duplicando la voz principal por el saxofón barítono. Esta entrada se da con una dinámica de *mezzoforte* en la voz principal en el saxofón soprano, acompañada por el contralto y barítono en *mezzopiano*.

The image shows a musical score for measures 26 to 30. The score is written for four saxophones (Sax. Sop., Sax. Ctr., Sax. Ten., Sax. Bar.) and four trumpets (Tpt.). The key signature is B-flat major (Bbm6), and the time signature is 4/4. The saxophone parts feature a melodic line starting in measure 26, marked with *mp* (mezzopiano). The trumpet parts are mostly silent, with some harmonic support in the later measures. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf* (mezzoforte).

Ilustración 42 Sección B. Compases 26 a 30. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

²² Escala menor natural con alteraciones de becuadro 6 y #11.

Aquí la densidad es progresiva, pasando de fina a gruesa, comenzando por el soprano acompañado por la base rítmica y seguido a esto por el background de los trombones. Justamente en estos últimos se evidencia la armonización en *Four Way Close* en una dinámica de *mezzoforte*.

En la sección rítmica se evidencia el cambio de técnica del contrabajo al pasar del *pizzicato* al arco, el piano toma el papel de acompañante al establecer un ritmo armónico definido y acompañando el fragmento en un registro medio. Esta armonía sigue partiendo del grupo #3 y el principio de los *puntos cardinales* de *Composición Integral*. Para esta sección la guitarra no presenta intervención.

Se toma el recurso polimétrico al incluir al final un compás de 2/4, esto como finalización de la sección B). Seguido a esto se evidenciará el cambio de tempo que se describe más adelante.

The musical score consists of three staves: Piano (PNO.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (BAT.). Above the piano staff, five chords are indicated: Bbm⁶, Dbm, Bbm⁶, Dbm, and Fm. The piano part (PNO.) is written in treble clef with a bass line in the lower register. The contrabass (Cb.) part is in bass clef. The bass drum (BAT.) part is in a drum staff. Dynamics include *MP* (mezzo piano) and *MF* (mezzo forte). The time signature is 4/4 for the first four measures and changes to 2/4 for the final measure.

Ilustración 43 Sección B. Armonía de compases 26 a 30. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Sección C

5.2.3.8 Impacto de foto de gato (1:59 - 2:01)

The image shows a musical score for Section C, Compas 31. The score is written for various instruments: Saxophones (Sax. Sop., Sax. Ctl., Sax. Ten., Sax. Bar.), Trumpets (Tpt.), Tenors (Ten.), Piano (Pno.), and Drums (Dr.). The tempo is marked as 120 BPM. The score includes dynamic markings such as *f* and *fortissimo*, and a chord change from Fm to Fm(Maj7). The score is written in 4/4 time and features a 'kick' or 'The Shout Chorus'.

En esta corta escena inicia la sección C, la cual se divide de la anterior al tener un cambio de tempo, antecedida por 60 BPM y esta ahora en 120 BPM.

La escena se caracteriza por la cara de asombro del anciano al ver hacia abajo y toparse con la foto del gato recientemente asesinado en "la máquina de la muerte". Allí se logran ver la excelencia gráfica por parte de Filmakademie en los rasgos faciales y corporales en este impacto sensorial del personaje.

Justamente lo anterior se quiso reflejar desde la música, si bien en el "kick" del *tutti* general no se aprecia el cambio de tempo, a partir de aquí si se genera un cambio de temática ya que la tensión del anciano empieza a acelerarse y estose evidencia en la música de aquí en adelante.

El *kick* o *The Shout Chorus* como lo denomina Evan Rogers, se logra con un acorde de Fm(Maj7), que se caracteriza por un sonido estridente respecto a la música anterior en materia de disonancia vertical. Este acorde nace de una alteración del acordefinal de la sección anterior, pasando de un Fm a un fm(maj7). Aquí se implementa una densidad gruesa y una dinámica en *fortísimo*.

Se logra observar un acento general del formato instrumental y en el brass la finalización con un *Fall*.

En cada familia instrumental (vientos) se implementa la armonización en 4 Way Close y particularmente en la cuerda se saxofones la duplicación de la voz del saxofón soprano a la doble octava baja por parte del saxofón barítono.

Ilustración 44 Sección C. Compas 31. La Hoz
"Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.9 Cara de niña triste (2:02 - 2:09)

En esta parte se presenta quizá la escenas más triste del cortometraje en general, se puede apreciar a una pequeña niña sosteniendo la foto de su gato el cual anteriormente fue asesinado), ella muestra una cara de melancolía en medio de las afueras del lugar donde hasta el momento habían sucedido todos los hechos.

En esta sección se opta por el protagonismo del instrumento por excelencia del romanticismo²³, el piano. Aquí cambia la cualidad del acorde anteriormente utilizado y pasa a ser un F6, en el cual el piano realiza una melodía por grados conjuntos, conservando la dinámica inicial del fragmento (*forte*) y ésta armonizada por sextas con un ritmo atresillado. Seguida por una frase con una sonoridad jazzística y blues; se logra percibir el fraseo del lenguaje jazz en la utilización de la *blue note* (C#) del acorde de Am9. Seguido a esto, se cierra con un movimiento por grados conjuntos para reposar sobre la novena del acorde de Dm y finalizando con una sincronía dura para orquestar el parpadeo de la niña.

Junto al piano, la guitarra toma un rol acompañante que armoniza las frases del piano con acordes en estado fundamental y finalmente duplica la voz baja del piano para aportar en el *mickeymousing* final. En una dinámica de *mezzopiano* que permite evidenciar la densidad fina del pasaje.

La armonía aquí propuesta obedece a un sistema más acorde al sistema funcional tonal, tomando el F6 por tónica y a su vez interactuando con su tercer grado y sexto; que a su vez permiten sustentar teóricamente la lógica propuesta por Maura de María al catalogar al tercer grado como depresivo y angustiado y al sexto grado como nostálgico.

Ilustración 45 Sección C. Compases 32 a 36. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

²³ El romanticismo fue una época artística comprendida entre los años 1810 hasta la primera mitad del siglo XX; allí prevalecía la expresión de las emociones de o hacia un personaje.

5.2.3.10 Zozobra del anciano (2:10 - 2:15)

En esta escena y la siguiente, donde se muestra un momento algo incómodo entre el anciano y la niña; se recurre a la técnica del *mickeymousing* para sincronizar la música con el movimiento de parpadeo de cada uno de los personajes en cuestión. Esta sincronía dura permite acompañar el movimiento exacto de los personajes con un sonido en específico.

En lo que concierne a esta escena, es decir, cuando el anciano mira a la niña y no sabe qué decir se toma el principio tímbrico de asignar al contrabajo en técnica de *pizzicato* y la batería teniendo plena conciencia rítmica en su sincronía. Aquí se utilizan notas pertenecientes a un D7(b9) que no está armonizado y los *toms* de frecuencias medias de la batería, todo esto en una dinámica anteriormente expuesta de *forte*.

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Guitar (GUIT. JAZZ) in treble clef. The second staff is for Piano (PNO.) in grand staff (treble and bass clefs). The third staff is for Double Bass (Cb.) in bass clef. The bottom staff is for Drums (BAT.) in a drum set notation. The score shows four measures. In the first measure, the guitar and piano are silent. In the second measure, the guitar plays a quarter note G4, and the piano plays a quarter note G3. In the third measure, the guitar plays a quarter note A4, and the piano plays a quarter note A3. In the fourth measure, the guitar plays a quarter note B4, and the piano plays a quarter note B3. The piano part includes a triplet of eighth notes in the final measure. Dynamics include *MP* (mezzo-piano) and *F* (forte). Chord symbols include C, F#°, and Gmaj7. Performance instructions include *PED.* (pedal) and *ARCO* (arco) for the double bass. A *p* (piano) dynamic is marked at the end of the drum part.

Ilustración 46 Sección C. Compases 37 a 41. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.11 Incógnita de la niña (2:16 - 2:22)

Para esta otra parte de la escena, se recurre a una técnica conocida como “timbre híbrido” que consiste en la anexión de dos o más instrumentos para tener como resultado una sonoridad diferente a la natural de uno solo.

Para este caso se realiza la combinación del registro amplio del piano y el de la guitarra, juntos interactuando en una duplicación al unísono en *mezzopiano* y finalmente creando una disonancia que se resuelve: desde un F#dim hacia un Gmaj7, este último que en la escena siguiente abrirá el espectro de sonoridad mágica del filme.

5.2.3.12 Niña ve el lugar y entra (2:23 - 2:25)

En esta escena se puede evidenciar la alta carga emocional que tiene la niña al ver dentro del lugar y encontrar un espacio mágico e interesante para poder jugar. Aquí se muestra su inocencia y picardía, tanto, que se le olvida por completo el por qué de su llegada a la puerta y así mismo entra sin vacilar al lugar.

Ilustración 47 Sección C. Compases 41 a 44. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

En este fragmento se recurre a la implementación de acorde lidio Gmaj7(#11) como muestra de esa fantasía al ver el interior del lugar, a diferencia de cómo se propuso en el inicio de la pieza al mostrar el espacio como sombrío y tenebroso, aquí se busca evocar el sentimiento de la niña en su emoción de querer entrar, explorar y hacer de las suyas..

Para ello se cambia la técnica del contrabajo de *pizzicato* al arco con notas largas como soporte de la estructura superior que presenta el piano junto a la sección de trompetas, y estos últimos, realizan un arpeggio basado en una escala Lidia; en el piano abarcando dos octavas y las trompetas en su registro pleno de una octava y media.

En las trompetas se recurre a la armonización por quintas diatónicas para brindar consistencia al pasaje e igualmente aportar en la masculinidad y epicidad del intervalo. La sección de trompetas finaliza el fraseo agrupado en fracciones de seis notas con un adorno de *scoop*. Por su parte el piano, mantiene la sonoridad del arpeggio con el pedal de *sustain* y así sostener los armónicos que embellecen la magnificencia del acorde lidio.

Finalmente, termina este fragmento con un slide descendente en los trombones que concluye con un acorde de Adim7 en dinámica de *mezzoforte* a *forte*. Este efecto actúa como sonido sincrónico con la reacción del anciano y como antesala de la escena posteriormente expuesta.

5.2.3.13 Anciano planea matarla (2:26 - 2:33)

Se presenta la duda y el rápido pensamiento malévolo del anciano al poder asesinar a la niña estando ella dentro del lugar. Es justamente en este corto tiempo que una sensación de inquietud por parte del anciano, le permite pasar de una duda a la maldad pura dentro de sí mismo.

Aquí se recurre a la similitud del intervalo de tercera menor con el latido del corazón y se busca evocar el palpito mediante las notas graves del contrabajo, este con la técnica de *pizzicato* y manteniendo el intervalo estructural del acorde disminuido anteriormente expuesto.

Seguido a esto se evoca la maldad del anciano con la agresividad de un ritmo fuerte de la batería y finaliza el contrabajo haciendo una cadencia de walking bass. Aquí se toma el fraseo de la corchea *straight* como una modulación rítmica y abriendo el espectro pulso métrico de lo que se va a encontrar en la siguiente escena y sección, igualmente que el arpeggio del contrabajo pertenecen a un F7 que actúa como dominante del primer acorde siguiente (Bb7).

The image shows a musical score for two instruments: Cs. (Contrabajo) and Bat. (Batería). The Cs. part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes in the first two measures, followed by a descending line in the third measure. The Bat. part is written in a standard drum set notation, showing a complex rhythmic pattern with triplets and a 'STRAIGHT' section. The score is divided into four measures, with the final measure ending in a double bar line.

Ilustración 48 Sección C. Compases 46 a 48. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Sección D

5.2.3.14 Anciano toma la cuerda y se le suelta (2:34 - 2:35)

Musical score for Section 5.2.3.14. The score includes staves for SAX. SOP., SAX. CTRL., SAX. TEN., SAX. BAR., TPT., TRUMPET SOLO, and TBN. The saxophones play a melodic line with dynamic markings like 'f' and 'ff'. The trumpets and trombones play a rhythmic accompaniment with 'SHAKE' markings. The bass line is marked 'MF'.

Esta corta escena da entrada a un cambio de pulso drástico, se pasa de una velocidad motriz de 120 BPM a una descarga de energía al llegar a los 240 BPM. Esto como método de asemejar el caos que está por suceder dentro del lugar con las travesuras de la niña y el estrés del anciano.

Para el momento exacto donde el anciano toma la cuerda de la niña y se le suelta, se realiza un estruendo fuerte por parte de la cuerda de saxofones con acorde armonizado en 4 way close. Las trompetas interpretan este *kick* con un “shake” que será característico de este fragmento y por su parte los trombones armonizados también en 4 way close. Lo anterior como sincronía dura o *mickeymousing* con la reacción de sorpresa del anciano en esta escena.

Como apertura de esta sección, la base rítmica exceptuando la guitarra comienza a realizar una base de *swing bebop*; está caracterizada por su alta velocidad, el bajo caminante o *walking bass* y el acompañamiento sincopado del piano.

5.2.3.15 Anciano persigue las cuerdas y la juega con control (2:36 - 2:56)

Musical score for Section 5.2.3.15. The score includes staves for GUIT. TAZZ., TRUMPET SOLO, PND., CR., and BAT. The guitar plays a melodic line with dynamic markings like 'mf' and 'f'. The piano plays a rhythmic accompaniment with 'PIZZ.' markings. The congas and bass drum play a rhythmic pattern.

En la totalidad de esta sección D se recurre a una forma común del lenguaje jazzístico y es el famoso “*twelve blues bar*” o “forma blues”, compuesta por una estructura de doce compases en los cuales a modo de “*loop*”²⁴ se lleva a cabo el acto musical. Standards icónicos del jazz como “*Billie 's Bounce*”, “*Blues for Alice*”, “*Blue Train*”, “*All Blues*”, entre otros.

Como investigación del presente trabajo se realizó un “*Blues Film Score*” o “*Blues Cardinal*”, que fue pensado bajo la lógica de los puntos cardinales y una creación del autor del presente trabajo. Este “blues” a diferencia de la forma común la cual presenta cadencias y la sonoridad de las funciones bajo el sistema de armonía funcional tonal; incluye un mismo grupo cardinal en este caso el grupo #3, donde sus acordes interactúan

Ilustración 49 Sección D.
Compas 49. La Hoz “Zing” jueza de la vida y la muerte

atonalmente, es decir, sin un centro de gravedad.

²⁴ Repetición no contabilizada de un pasaje o fragmento musical.

A continuación el esquema del twelve blues bar del “Blues Film Score”:

The image displays a 12-bar blues structure in treble clef, organized into three systems of four bars each. The first system (measures 1-4) features chords Bb7, C#7, and Bb7. The second system (measures 5-8) features chords G7 and Bb7. The third system (measures 9-12) features chords E7, C#7, and Bb7. Each measure is represented by a horizontal line with a small black bar indicating the chord position.

Ilustración 50 Twelve blues bar. Blues Film score. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Bajo el anterior esquema en forma “blues” se van a presentar los siguientes fragmentos musicales que actúan como banda sonora de las escenas que comprenden del minuto 2:34 al 3:14 y hacen parte de la sección D de la composición.

En esta escena se evidencia la implementación de un aspecto clave del lenguaje y de la filosofía del jazz que es la improvisación; aquí el compositor abre la posibilidad de que el músico intérprete presente una posición frente al tema en cuestión y se deje llevar por lo que sucede en el filme. Esta es una investigación que permite tener un resultado variable y siempre nuevo cada vez que se interprete la pieza, aquí se evidencia la esencia propia del jazz. En la composición se indica un solo inicial por parte de la trompeta 2 y finalizando la forma seguido por un solo de saxofón alto.

Junto a lo anterior se puede apreciar en la primera exposición de la forma en el solo de trompeta 2 del “blues film score” los backgrounds que funcionan como responsorial y acompañamiento para el solista, allí se evidencia la presencia por un lado de la cuerda de saxofones armonizados en *Four Way Close* y aplicando la armonización hacia las notas objetivo diatónicamente.

Por otro lado los trombones en dinámica de *mezzoforte* y posteriormente *mezzopiano*, son armonizados en un registro más agudo respecto a las secciones anteriores como recurso hacia la limpieza de los registros graves y un rango más cómodo, estos también bajo la armonización de *Four Way Close* para compactar la cuerda y cerrar en una octava su amplitud.

The image shows a musical score for measures 49 to 53. At the top, the tempo is marked as $\text{♩} = 240$. The score is divided into two main sections. The first section, measures 49-52, features four saxophones (SAX. SOP., SAX. CTRL., SAX. TEN., SAX. BAR.) and four trumpets (TPT.). The saxophones play a melodic line with dynamics like *F* and *FF*. The trumpets play a rhythmic pattern with 'SHAKE' ornaments. The second section, measure 53, features a 'TRUMPET SOLO' and four trombones (TBN.). The trumpet solo is marked with *FF* and *MP*. The trombones play a sustained note with dynamics like *MF* and *MP*.

Ilustración 51 Sección D. Compases 49 a 53. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Para la segunda vuelta o reexposición del "blues film score", se localiza el solo desaxofón contralto. Aquí la cuerda de saxofones descansa y el *brass* toma un papel de sincronía semidura respecto al filme. Las trompetas y los trombones en esta sección presentan adornos interpretativos en cuanto a fraseo y articulación, tales como slides descendentes y shakes, igualmente presentan dinámicas variables de acuerdo con la nota o grupo de notas atacadas.

En esta sección la guitarra eléctrica pasa a ser la base acompañante y el piano se mantiene en silencio, conjuntamente la batería y el contrabajo continúan el acompañamiento de la base bebop con algunos apoyos orquestales en *kicks* que complementan la sincronía semidura del fragmento.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes four trumpet staves (TPT.), three trombone staves (TBN.), and a guitar staff (QUIT. JAZZ). The second system continues the same instrumentation. The trumpets and saxophones play a melodic line with accents and 'shake' ornaments. The trombones provide harmonic support. The guitar plays a rhythmic pattern. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff).

Ilustración 52 Sección D. Compases 61 a 66. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.16 Niña vé la máquina del inicio y va hacia ella (2:57 - 3:14)

En esta escena la niña mira cómo curiosamente la máquina se vuelve loca ya que ella está jugando con el control remoto de las cuerdas del salón. Allí el compositor a modo de *leitmotiv* asigna una frase para la máquina averiada, este motivo ritmo melódico se presenta por primera vez al crear nuevamente un timbre híbrido entre la cuerda de saxofones y la guitarra eléctrica. La sonoridad de este timbre híbrido se hace más consonante a la hora de coordinar el fraseo y las articulaciones de interpretación de la melodía.

La melodía compuesta para este fragmento se basa en el arpeggio del acorde, comenzando desde su #9 o "blue note" para ser seguido de la tercera y continuar por las notas de este. Esta frase melódica es transpuesta en los siguientes acordes y es distribuida como "question and answer" entre la cuerda de saxofones y las trompetas. Los saxofones la finalizan ocasionalmente con un mordente y las trompetas con el característico *shake* de esta sección, cada intervención cambia la intensidad y el adorno respectivamente.

A su vez, los trombones armonizados actúan como background mientras que la base rítmica se asocia con el acompañamiento tradicional de este estilo jazzístico. Aquí el nivel de disonancia vertical se reduce a la utilización solo de las *blue notes*, ya que se puede apreciar en los *voicings* cerrados de cada familia instrumental.

SAX. SOP.
 SAX. CTRL.
 SAX. TEN.
 SAX. BAR.
 TPT.
 TPT.
 TPT.
 TPT.
 TBN.
 TBN.
 TBN.
 TBN.
 QUIT. JAZZ
 PNO.
 Cb.
 BAT.

Musical score for Illustración 53, Sección D, Compases 81 a 84. The score includes parts for Saxophones (SOP, CTRL, TEN, BAR), Trumpets (TPT.), Trombones (TBN.), Jazz Guitar (QUIT. JAZZ), Piano (PNO.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (BAT.). The score features various dynamics (MF, FF), articulation (SHAKE), and chord changes (E7, C#7, Bb7). The piano part includes a pedal point marked with an asterisk (*).

Ilustración 53 Sección D. Compases 81 a 84. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Sección E

5.2.3.17 Niña juega con la máquina (3:15 - 3:28)

En esta escena se muestra a la niña muy sorprendida y fascinada con la máquina, aquí se le aprecia de nuevo con un semblante alegre pasando un buen rato, divirtiéndose manipulándola y apreciándola mientras el desorden de fotos y de utensilios de la misma giran y vuelan por el escritorio..

Como inicio de esta sección se debe retomar un corto fragmento de la anterior, este fragmento que aparece posteriormente al “*blues film score*”, actúa como un solo de batería en el contexto de improvisaciones anterior. Común al lenguaje jazzístico, la batería en este caso plantea una sensación de pulso diferente (emocional) al venir tocando a tempo en el *swing bebop* y llegar a una especie de *half time*²⁵.

La sensación sonora de ralentización del tempo actúa como un factor de tensión al pasar de un pulso intelectual e hipermotor (240 BPM) a uno emocional (80 BPM). Aquí el compás y la métrica sigue siendo la misma, lo que se altera es la velocidad del pulso y esto permite evocar el paso emocional de la niña de felicidad a miedo; ya que le genera un impacto al ver su alrededor y toparse con la realidad de la labor del anciano en su máquina.

Ilustración 54 Sección D y E. Compases 85 a 92. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

En este solo escrito de batería se implementan diferentes recursos rítmicos como la interpretación de las corcheas swing y la interacción con tresillos de corchea y negra, propios del lenguaje jazzístico.

²⁵ Es un tipo de improvisación propio del jazz que altera la sensación de tempo dentro de un pulso métrico, comúnmente realizado en solo de percusión.

5.2.3.18 Niña vé foto del gato y siente tristeza (3:29 - 3:35)

Para esta corta sección contenida por la anterior y la presente escena, se logra apreciar el paso emocional de la niña. Esta transición simbolizada desde la velocidad del tempo, permite llegar al pulso emocional que desde el comienzo de la pieza se plantea, esto como recurso para retomar la temática inicial.

Justamente en esta escena, la niña en su transe de la diversión a la tensión observa en la máquina la foto de su gato asesinado y empieza a sentir el vacío de su ausencia. Para este sentimiento se recurre al famoso motivo melódico de “Dies Irae”, que citando palabras textuales del compositor, músico y *youtuber*²⁶ español Jaime Altozano:

“Es un canto gregoriano del Siglo XII que representa la muerte y que has escuchado cientos de veces. En Star Wars, en el Rey León, en Qué Bello es Vivir, en Atrapado en el Tiempo, en los Gremlins, en el Resplandor... y es posible que nunca te hayas dado cuenta. Resulta que el Dies Irae se cantaba en misas de réquiem y la letra habla del juicio final. Por eso durante el Romanticismo se puso de moda usarlo para representar cosas tétricas, mortuorias y demónicas”

(Altozano, Jaime. 2020)

Como recurso compositivo y adoptando elementos de grandes compositores como Hans Zimmer y John Williams, se toma el motivo melódico de “Dies Irae” y se trae a la composición. Se armonizan las trompetas con 4 Way close y este voicing es duplicado exactamente igual en los trombones. El fraseo del brass permite la carga emocional alta al no tener una articulación establecida, solamente el acento en la primera negra en cada grupo de cuatro.

El motivo de “Dies Irae” en este caso se presenta dentro de un acorde Gm que es posteriormente seguido por un Em; aquí se sigue apostando por el sistema de “puntos cardinales” dentro del grupo #3. Luego se llega a la lógica de un modo eólico, donde Em se toma como IV menor y el F#m (que no está armonizado) como V menor. Para finalizar se recurre al Fdim (enarmónico de E#) para que actúe como un VIIIdim en función de ser dominante hacia F#m que aparecerá posteriormente.

Se aprecia igualmente la presencia de una polimetría al contener un compás de $\frac{3}{4}$, aquí se recurrió a este elemento como finalización de la presente sección E e iniciar la sección F con un nuevo pulso en 60 BPM. En este compás el contrabajo protagoniza de nuevo una sonoridad similar al del palpito del corazón, esta vez a diferencia del anteriormente mencionado con una carga emocional más alta al ser más rápido con una figuración de semicorchea y corchea con puntillo.

²⁶ Productor y gestor de contenido audiovisual en la plataforma YouTube, con alta visualización e influencia.

The image displays a musical score for a section of the piece "Zing". The score is arranged in a system with the following parts and staves:

- Brass Section:** Four Trumpets (TPT.) and three Trombones (TSN.), each with a staff. The brass parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *f* (forte).
- Keyboard:** A grand piano (PNO.) with two staves (treble and bass clef). The right hand plays chords, and the left hand provides a bass line. Chord symbols *Gm*, *Em*, *F#m*, and *F°* are indicated above the right-hand staff.
- Guitar:** A jazz guitar (QUIT. JAZZ) with one staff, playing chords corresponding to the piano part.
- Drums:** A drum set (Cb.) with one staff, featuring a bass drum line with a triplet and a snare drum line.

The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *F*. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present. The score is divided into measures, with some measures containing rests.

Ilustración 55 Sección E. Compases 93 a 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

La dinámica en *forte* nuevamente presenta mayor intensidad y carga emocional al pasaje musical, este evoca el sentimiento tenso que está generando en la niña ver la foto del gato.

Aquí juega un papel importante cada dimensión emocional aplicada, por un lado armónicamente la utilización de grados nostálgicos y caídos acompañando una melodía fúnebre como el "Dies Irae" con un nivel de contrapunto emocional, y por otro lado la descarga de energía con el *forte* en el timbre brillante del brass siendo acompañados con bloques armónicos por parte de la sección de la base rítmica.

Sección F

5.2.3.19 Niña ve a su alrededor y siente miedo / Anciano resbala(3:36 - 4:00)

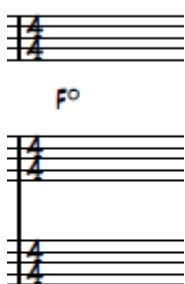


Como inicio de la última sección prevalece la presencia del pulso emocional en 60 BPM, tal y como en la sección B se presentó, esto como un elemento re-expositivo en materia de velocidad.

Esta escena inicia cuando la niña gira su cabeza a mirar a su alrededor, justamente aquí se escucha el *kick* de la imagen, donde como anteriormente se mencionaba en la sección anterior; está pensado como un Fdim (enarmónico de E#dim) para que actúe con una función de dominante hacia un F#m.

En este fragmento el brass viene de una dinámica en *forte* y allí el contrabajo con el arco actuará como soporte armónico para la parte posteriormente a interpretar. Justamente aquí el piano y la guitarra no intervienen como una preparación al posterior "*Shout Chorus*" que la Big Band realizará.

Seguido a esto la cuerda de saxofones, inicialmente el saxofón soprano interpreta un motivo rítmico melódico dando así una sensación de compás virtual, su intervención es bastante contrastante ya que en tan solo dos pulsos pasa del *pianissimo* a la dinámica de *forte* como un degradado sonoro, siendo articulada en grupos de a seis notas, enfatizando la primera de cada una de ellas.



Esta frase es una anticipación al posterior acorde de F#m y se verá acompañada por una duplicación al unísono y a la octava por parte del saxofón contralto y la guitarra eléctrica, dando como resultado nuevamente un timbre híbrido.



Ilustración 56
Sección F. Compas 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte



Ilustración 57 Sección F. Compas 96. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Una vez armonizado el anterior lick melódico, empieza la trompeta 4, el trombón 1 y el saxofón barítono duplicados a interpretar nuevamente el motivo del “*Dies Irae*” como background. Lo anteriormente comentado es la implementación de un nivel de contrapunto de dos melodías paralelamente interactuando, por un lado, la carga emocional de las notas rápidas tomando tensiones disponibles y no disponibles para generar disonancia y tensión, y por otro lado el background creciente aportando una intelectualidad desde su dimensión.

Ilustración 58 Sección F. Compases 97 a 98. La Hoz “Zing” jueza de la vida y la muerte

Seguido a esto, el crecimiento exponencial de ambas melodías actuando juntas se finaliza con una intensidad cada vez más fuerte y llegando al “Shout Chorus” general del formato instrumental, un *tutti* que finaliza en una sincronía dura al acompañar la caída del anciano en la terminación de la escena, esta vez armonizado el F#m con cuartalismo e implementando tensiones al acorde, esto como recurso de ampliación de la masa sonora

en la densidad y enfatizándose desde el ataque y la articulación al interpretarse como un *staccato* con acento.

The image displays a musical score for a section of the piece 'Zing'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments included are Saxophone Soprano (SAX. SOP.), Saxophone Contralto (SAX. CTAL.), Saxophone Tenor (SAX. TEN.), Saxophone Baritone (SAX. BAR.), Trumpet (TPT.), Trombone (TEN.), Guitar Jazz (GUIT. JAZZ), Piano (PNO.), Contrabajo (Cb.), and Batería (BAT.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 99 to 102, and the second system covers measures 103 to 106. The music is written in 4/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals. Dynamics such as *mf*, *f*, and *ff* are indicated throughout. The guitar and piano parts feature dense, rhythmic patterns with many sixteenth notes and triplets. The bass line is marked with 'PIZZ.' (pizzicato) and features a strong, rhythmic pulse. The drum part includes complex patterns with triplets and accents.

Ilustración 59 Sección F. Compases 99 a 102. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Finalmente se aprecia la duplicación a la octava y al unísono por parte de la guitarra y el piano respectivamente, esto para generar más tensión en el pasaje al ver que la niña en su rostro refleja venganza. Igualmente, el acompañamiento del contrabajo al enfatizar la tónica del acorde y su unidad pulso métrica, y la batería interpretando *fills* subdivididos en los *toms* del más agudo al más grave.

5.2.3.20 Cuerdas deteniéndose y anciano aturdido (4:01 - 4:10)

El plano de esta escena presenta inicialmente los engranajes de las cuerdas deteniéndose y posteriormente al anciano en el suelo atolondrado del golpe que recibió, seguido de unos movimientos bruscos girando su cabeza lateralmente.

En este fragmento se recurre al sonido diegético al designar una sonoridad de ralentización de las cuerdas por parte del contrabajo, aquí por medio de la técnica del *pizzicato* anteriormente indicada se acompaña ese detenimiento. Este corto fragmento se piensa como finalización diatónica desde el quinto grado hasta el primero de la escala locria de F#m, acorde en el cual se finalizó la parte anterior, y seguido un efecto de glissando cuando el anciano levanta su cabeza y espalda del suelo desde el E de la cuerda al aire hacia su octava.

Posteriormente el piano interpreta una sincronía dura o *mickeymousing* cuando el anciano se rasca la cabeza. Luego, la batería con un redoble acompaña el sacudón del anciano y los movimientos laterales de la cabeza al mirar a su alrededor. La lógica de este fragmento es la implementación de diferentes tipos de timbres como semejanza al sonido de las acciones como tal.

The image shows a musical score for four instruments: Jazz, Piano (PNO.), Contrabass (Cb.), and Drums (BAT.). The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The Jazz part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking of 67. The Piano part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Contrabass part has a bass clef and a key signature of one sharp, with a triplet of eighth notes in the first measure. The Drums part has a drum set icon and a key signature of one sharp, with a triplet of eighth notes in the first measure. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'MP 3'.

Ilustración 60 Sección F. Compases 102 a 104. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.21 Ilusión e ideas del anciano (4:11 - 4:15)

En esta escena se muestra la planta superior del lugar siendo observada por el anciano, allí desde la música se buscó interpretar el sentimiento satisfacción al ver detenido el caos de los engranajes de las cuerdas y al encontrar la manera de librarse de la niña, el corte de las cuerdas como solución definitiva.

Como un recurso de acompañamiento musical de esta escena, se recurrió a la implementación del inicio de la melodía de un standard de jazz clásico llamado “Autumn Leaves” de Joseph Kosma y Johnny Mercer.

The image shows a musical score for the jazz standard "Autumn Leaves". The score is arranged for a big band and includes the following parts:

- SAX. SOP.** (Soprano Saxophone): Resting.
- SAX. CTRL.** (Soprano Saxophone): Resting.
- SAX. TEN.** (Tenor Saxophone): Resting.
- SAX. BAR.** (Baritone Saxophone): Resting.
- TPT.** (Trumpets): Four staves, each playing a melodic line with accents and dynamics like *p* and *mp*.
- TBN.** (Trombones): Four staves, providing harmonic support with chords and dynamics like *p*.
- UIT. TAZZ.** (Guitar): Playing a melodic line with accents and dynamics like *mp*.
- PNO.** (Piano): Playing chords and a bass line, with chord changes from *Am7* to *Ab*.
- DB.** (Double Bass): Playing a rhythmic bass line.

Ilustración 61 Sección F. Compases 104 a 105. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

El comienzo anacrúsico de esta melodía está armonizada en la sección de trompetas por terceras diatónicas, siendo estas duplicadas al unísono con el siguiente orden:

- Trompeta 1 y 3.
- Trompeta 2 y 4.

Paralelamente, la guitarra también interpreta este fragmento así resultando un timbre híbrido.

Los trombones y el saxofón barítono apoyan la armonía en un background armonizado en *4 way close*. Por su parte los saxofones contralto y tenor responden con la quinta y tercera de cada acorde (*Am7* y *Ab*) en dinámica de *piano*.

El cambio armónico aquí desarrollado parte de la lógica del paralelismo armónico descendente, el cual se basa en el descenso literal de las voces de un acorde en todo el formato instrumental.

La base rítmica, precisamente la batería y el contrabajo, toman un rol acompañante al

realizar un *double time* común en el lenguaje jazzístico, que consiste en la sensación de duplicación del pulso métrico en un corto fragmento; lo cual también se podría tomar como un compás virtual. Por su parte el piano realiza un *comping* sincopado.

5.2.3.22 Cuerda de niña y cara del anciano que mira con maldad(4:16 - 4:32)

En esta escena se presenta un plano donde se evidencian varias cuerdas colgando con las fotos de sus respectivos individuos, en el centro y primer plano la cuerda de la niña en la que lentamente atrás se va apareciendo el rostro malévolo del anciano procediendo a cortarla. Seguido a esto un cambio repentino al darse cuenta de que la niña también tenía en sus manos la cuerda del anciano.



Ilustración 62 Sección F. Compases 106 a 107. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

En este fragmento se plantea de nuevo el *leitmotiv* tímbrico asignado al anciano (saxofón soprano), esta melodía que se escuchó en la escena donde el anciano caminó hacia la puerta antes de abrirle a la niña; actúa como reexposición de esta, esta vez en un contexto diferente y siendo acompañada por una armonía e instrumentación diferente. Este motivo melódico está basado en una escala exótica de Bb dórico #11, que desciende cromáticamente en paralelo al intervalo de tercera mayor. Siendo interpretado con una dinámica creciente desde el *piano* hasta el *mezzoforte*.

Por su parte, los trombones realizan un background armonizado en 4 way close que acompaña la armonía basada en el sistema de puntos cardinales; en este caso Bbm6 y Dbm. El piano en dinámica de *piano* y el contrabajo con la técnica del *arco* soportan la melodía.



Ilustración 63 Sección F. Trombones de compases 106 a 107. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

27 108

SAX. SOP.

SAX. CTR.

SAX. TEN.

SAX. BAR.

TPT.

TPT.

TPT.

TPT.

TBN.

TBN.

TBN.

TBN.

QUIT. JAZZ

PNO.

$Bb m^6$ $Db m$ $F m$ $G\# dim 7$

Ilustración 64 Sección F. Compases 108 a 110. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Seguido a lo anteriormente expuesto, la melodía es armonizada en un *Soli* por el saxofón contralto y barítono duplicando la melodía por octavas. Igualmente la melodía es complementada por toda la cuerda de trompetas, siendo esta armonizada por la trompeta 1 a una octava arriba, la trompeta 2 realizando terceras diatónicas y las trompetas 3 y 4 duplicando al unísono la melodía principal.

Finalmente se realiza un *kick* donde la base rítmica y la cuerda de trombones que están armonizados en 4 way close apoyan la reacción sorpresiva del anciano con un $G\#dim7$.

5.2.3.23 Mira a la niña con cuerda del anciano y él siente temor(4:33 - 4:38)

Después de la sorpresa al ver la niña con su cuerda, ella lo amenaza fingiendo cortarla y es justamente cada movimiento que decide realizar una sincronía dura para orquestarlos. Para ello, se recurre a la implementación únicamente de la base rítmica.

La armonía anteriormente establecida obedecía de nuevo al sistema de puntos cardinales, pero en este caso se recurre a la sonoridad disonante y con punta de los acordes disminuidos para acompañar los movimientos. El Bbdim7 aparece como un movimiento paralelo ascendente del G#dim7 anterior y el C#dim7 como una extensión equidistante propia de esta cualidad del acorde.

Cada movimiento de *mickeymousing* aquí realizado, se apoya con un acento en el mismo para adquirir un aumento en la dinámica de cada instrumento. Un aspecto por destacar es el contrabajo volviendo a la técnica del *pizzicato*.

The image displays a musical score for three staves, likely representing different instruments. The notation includes chords and rhythmic patterns. The first staff shows a G#dim7 chord, followed by a Bbdim7 chord, and then a C#dim7 chord. The second staff shows a similar sequence of chords. The third staff includes a 'PIZZ.' marking, indicating a pizzicato technique for the double bass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Ilustración 65 Sección F. Compases 110 a 111. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.24 Niña amenaza con cortar la cuerda del anciano (4:39 -4:50)

En esta escena se puede ver la mayor tensión entre los personajes, aquí el anciano se asusta al ver que la niña tiene en su mano la cuerda con su foto y planea cortarla si no hace lo que ella quiere.

Para este fragmento se recurre a un acorde de Dm(Maj7), el cual actúa como resolución del C#dim7 que finaliza en la escena anterior. Esta cualidad del acorde permite a la audiencia tener una sonoridad maligna y tensionante, aspecto por el cual queda perfecto para el momento de conflicto entre los personajes. Aquí se realiza un timbre híbrido entre el saxofón barítono y el contrabajo, esto como recurso para evocar desde las frecuencias graves una sonoridad pesada y opaca.

Seguido a esto se encuentra un *kick* como elemento de sincronía con el nuevo gesto de sorpresa del anciano, aquí se evidencia el uso de un acorde de D#dim7 que actúa como

disminuído de paso hacia la transposición a un tono ascendido del motivo melódico anteriormente usado, ahora transportado exactamente igual a Em(Maj7).

Esta vez el motivo musical es armonizado y duplicado al unísono y a la octava por las trompetas, trombones y la guitarra eléctrica.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Sax. Bar., TPT. (four trumpets), TBN. (four trombones), GUIT. JAZZ, PNO. (piano), and C.B. (double bass). The saxophone part features a melodic line with a *kick* drum effect. The guitar part shows chords for Dm(Maj7), D#dim7, and Em(Maj7). The piano and double bass parts provide harmonic support with sustained chords and a rhythmic bass line.

Ilustración 66 Sección F.
Compases 112 a 113. La
Hoz "Zing" jueza de la vida
y la muerte

5.2.3.25 Anciano se acerca con sigilo (4:51 - 4:56)



En esta escena se muestra un suceso muy particular dentro del filme, se vé como el anciano se doblega ante la sagaz amenaza de la niña. Aquí el anciano se ve temeroso dirigiéndose hacia la máquina.

Para esta cómica escena se buscó la riqueza tímbrica contenida en la base rítmica y por medio del *mickeymousing* se sincroniza la música con cada paso que da el anciano. Allí se aprecia la duplicación a la octava de un arpeggio del acorde de Em(Maj7) presente en la escena anterior, armonizado por terceras diatónicas en el registro agudo del piano y la guitarra eléctrica.

Mientras tanto, la batería apoya con el tom más agudo del set para orquestar el ritmo de este arpeggio, siendo parte de una hibridación tímbrica por parte de toda la sección rítmica.

Ilustración 67 Sección F. Compas 115. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.26 Anciano interactúa con la máquina (4:57 - 5:05)



Ilustración 68 Sección F. Compases 116 a 119. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Para este fragmento se busca de nuevo implementar el uso del *leitmotiv* tímbrico asignado al anciano al utilizar la actuación del saxofón soprano. Para ello se realiza una melodía basada en una escala de E dórico #11, en un acorde de Em7(b5) que posteriormente cambia a Em7, este como un recurso de armonización a la continuidad de la melodía y por obligación al cambiar de cualidad al acorde acompañante.

Posteriormente se recurre a un adorno naciente de la escala menor armónica de Em, el séptimo grado el cual aparece como su enarmónico (Eb) siendo armonizado bajo la lógica de esta nota como fundamental del acorde en primera inversión. Finalmente, una

inversión del acorde anterior (Em7) pero ahora con una cualidad mayor, un acorde de E/G#. Esto se podría tomar como un "II descendido" que Mauro De María cataloga como emocionalmente fantástico, "tiene más vuelo que los acordes de la armonía funcional que normalmente se encuentran en el sistema".

Simultáneamente, se genera una armonización por parte de los demás miembros de la cuerda de saxofones al unísono y a la octava en dinámica de *mezzopiano*, posteriormente se amplía el nivel de disonancia vertical al armonizar cuartalmente algunas notas de aproximación. Finalmente se llega al voicing de los acordes de Eb/G y E/G# disminuyendo su volumen progresivamente con un *decrescendo*.

En este fragmento los saxofones interactúan mientras que el contrabajo toma un rol acompañante con la técnica del arco, insistiendo en las tónicas y las terceras de los acordes en estado de inversión. Mientras que la batería por su parte toma un papel de sincronía dura respecto a los movimientos del anciano al oprimir las teclas de la máquina.

5.2.3.27 Salen fotos de gatos de la máquina (5:12 - 5:16)

The image shows a musical score for ten staves. The top staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are some chord symbols like *Fmaj9* and *G#maj9#11* written below the staves.

En esta escena se ve como después de salir algunas fotos de gatos, la máquina genera un brazo mecánico que transporta la segunda foto hacia la lupa central, allí se simboliza la vuelta a la vida para el gato.

Como símbolo de un sentimiento de esperanza y de alegría de la niña, se recurre al acorde de Fmaj9 que actúa sonoramente como un intercambio modal de un bIIImaj7 viniendo del acorde final de la sección anterior. Para ello se armoniza con una densidad gruesa, donde actúa todo el formato instrumental exceptuando la cuerda de saxofones.

Este acorde que posee una estructura medianamente compleja al tener cinco notas en su composición (propio del lenguaje jazz), será antesala del nivel de disonancia vertical que presentará el acorde de la sección posterior (G#maj9#11).

The image shows a musical score for guitar and piano accompaniment. The guitar part is on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is on two staves with a treble and bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Chord symbols like *Fmaj9* and *G#maj9#11* are present.

La guitarra eléctrica toma el papel de *lead voice* al interpretar una melodía basada inicialmente en un arpeggio del acorde en cuestión (Fmaj9) y pasa por algunas de las notas y tensiones disponibles del mismo. Simultáneamente las trompetas y trombones armonizan la estructura del acorde con un 4 way close aplicando la tabla de agregación y reemplazo de notas del autor Evan Rogers.

Ilustración 69 Sección F. Compas 120. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.28 Niña escucha a un gato en la puerta (5:17 - 5:22)

Se observa el rostro de felicidad de la niña al poder escuchar al gato, posteriormente con gran efusividad e inocencia se va hacia la puerta donde se visualiza la sombra del gato olvidando todo lo anteriormente sucedido.

Se realiza un *mickeymousing* al acompañar por medio de un *slide* del contrabajo el ingreso descendente de la foto del gato a un costado de la máquina, simbolizando esto la resurrección del gato.

Aquí como un efecto de maximización de la emoción y un suceso mágico, se recurre al acorde lidio, esta vez un Gmaj9(#11). Allí se opta por el mismo arpeggio del piano que se implementó en la escena de “La niña ve el lugar y entra” pero en esta ocasión la sección del *brass* conformada por trompetas y trombones armonizan el acorde con su superestructura acórdica y notas guía del acorde, esto como una masa armónica en dinámica progresiva de *piano* a *mezzoforte* que soporta posteriormente el inicio de un solo de trompeta.

The image shows a musical score for a brass section and piano. The brass section consists of four trumpets (TPT.) and four trombones (TBN.). The piano part (PNO.) is in the bass clef. The guitar part (QUIT. JAZZ) is in the treble clef. The score is for measures 121 to 123. The piano part features a descending arpeggio with triplets and a 'PED.' marking. The brass parts feature a progression from piano (p) to mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The guitar part is marked with a Gmaj9(#11) chord.

Ilustración 70 Sección F. Compases 121 a 123. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

5.2.3.29 Niña sale con el gato (5:23 - 5:31)

Esta escena se puede catalogar como la más feliz del cortometraje en general, ya que se ve a la niña muy feliz corriendo tras su gato y salir del lugar de los hechos. Es por esto por lo que se recurre al ingreso de un solo de trompeta bastante enérgico, que progresivamente los demás vientos irán apoyando con elementos contrapuntísticos para su crecimiento. Justamente en este solo se apuesta por el amplio registro en los tonos agudos y así mismo el virtuosismo del músico intérprete.

Por su parte los demás vientos aparecen como responsoriales a los espacios o notas largas que deja el solista, esto aporta a una intelectualización del pasaje con un nivel de contrapunto emocional a dos melodías. Esta labor se realiza armonizando en el caso de los saxofones soprano y contralto con notas guía del acorde con ritmo atresillado

Ilustración 71 Sección F. Compases 122 a 124. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

compás virtual, el cual hace énfasis en la agrupación de su figuración atresillada y dando un resultado métrico y sonoro como si estuviese en un compás de 6/8.

característico del lenguaje jazzístico, por su parte los trombones integran la sección con un voicing enfático en la estructura superior del acorde, tocando allí la novena, la cuarta aumentada y la treceava.

Posteriormente tanto las trompetas como los trombones se unen a la final del solo de la trompeta 1 mediante la síncopa del compás 124, articulando la nota con un ataque acentuado una vez más teniendo en cuenta la estructura superior del acorde mencionada en el párrafo anterior.

Mientras tanto parte de la base rítmica (batería y contrabajo), realizan nuevamente el efecto del

5.2.3.30 Anciano cierra la puerta (5:32 - 5:39)

Este corto fragmento se limita a sincronizar la música con el momento en el cual el anciano cierra la puerta con fuerza al ver salir a la niña del lugar de los hechos.

Aquí se busca desde una sincronía semidura apoyar el movimiento de la puerta y otorgar un énfasis en la actitud con la que el anciano lo realiza. Para ello, se optó por aumentar paralelamente la armonía de la escena anterior a un semitono ascendente; pasando de un Gmaj9(#11) a un G#maj9(#11).

Inicialmente el contrabajo desde el compás anterior viene apoyando el ritmo atresillado de la batería en el efecto de compás virtual, en este caso asciende de G a G# dando un efecto de ampliación del espectro armónico como si fuese un intercambio modal de bIIImaj7 o un II descendido.

El *kick* del tresillo aparece como respuesta al motivo anteriormente interpretado de la batería y el contrabajo, aquí mediante una dinámica de *forte* y un *Tutti* armonizado se pretende dar masculinidad y punta al pasaje. Esta armonización se divide de esta manera:

- Armonización en Drop 2 en la cuerda de saxofones.
- Armonización en 4 way close duplicada en sección de trompetas y trombones.

Un aspecto a tener en cuenta de esta parte de la música es el fraseo y la articulación, donde la cuerda de saxofones y la guitarra atacan las notas con *staccatos*. En las trompetas y trombones las dos primeras notas del tresillo se atacan con *staccato* y posteriormente se finaliza con un *scoop down*.

Ilustración 72 Sección F.
Compas 125. La Hoz
"Zing" jueza de la vida y
la muerte

Ilustración 73 Sección F. Compas 126. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Seguido a esta sección el formato instrumental se mantiene en un silencio súbito y por medio de un *mickeymousing* se acompaña la reacción del anciano al rascarse la cabeza pensando en qué hacer, para ello la batería interviene con un con las escobillas para implementar una sonoridad que a lo largo de la pieza no se había presentado).

5.2.3.31 Anciano arroja la hoz lejos de él (5:40 - 5:56)



Ilustración 74 Sección F. Compas 127. La Hoz "Zing"
jueza de la vida y la muerte

En esta escena se podría creer que el anciano está arrepentido y la situación anterior lo hubiese hecho recapacitar sobre sus actos, consigo trae un cambio repentino de sentimientos y es justamente esto lo que se toma en cuenta para acompañarlo con música.

Inicialmente se elabora una melodía en *mezzoforte* con un timbre híbrido entre los *leitmotiv* asignados a ambos personajes, por un lado el saxofón soprano para el anciano y por otro el piano para la niña. Con esto se busca simbolizar la mixtura de personajes en los sucesos anteriormente ocurridos como una reflexión del anciano al finalizar todo el altercado, para ello desde la melodía se busca un intervalo inicial de sexta, que actúa como un elemento melancólico y sentimental, seguido a esto, un movimiento descendente por grados conjuntos con una subdivisión atresillada.

En cuanto a la armonía, la melodía anteriormente descrita actúa en relación con un Fm que aparece en el grupo #1 del sistema de puntos cardinales seguido del G#maj9(#11) de la escena anterior. De ahí en adelante se toma a Fm como una tonalidad y los dos acordes siguientes como grados armónicos de la misma (Cm7 como V grado y BbmMaj7 como IV grado).

Desde el acorde de Fm y continuando con los siguientes, la guitarra actúa como un *vamp* rítmico donde mediante negras enfatiza la unidad métrica y así mismo acompaña a la sección de vientos. Por su parte las trompetas y trombones apoyan con un background la armonía, mediante un *crescendo* desde el pianissimo hasta el *mezzoforte* en una duplicación de estas dos secciones armonizadas en *Four Way Close*.

Seguido a esto se presenta un acorde de GmMaj7, que al igual que al pasado BbmMaj7 se puede apreciar el cambio de carácter, de melancólico y sin punta (Fm9 y Cm7) a maligno y tensionante. La progresión armónica esta vez obedece al grupo #3 del sistema de puntos cardinales.

En este caso aparece la intervención de la sección de saxofones que interactúan como apoyo a la melodía principal del timbre híbrido entre el soprano y el piano. El saxofón alto armoniza con cuartalismo la *lead voice* desde el movimiento atresillado del compás anterior (128), el tenor por su parte, octava la melodía para dar robustez y énfasis, y el saxofón barítono con un movimiento descendente armoniza las notas de aproximación y descansa en la séptima del siguiente acorde (GmMaj7).

The musical score consists of the following parts:

- SAX. SOP.**: Soprano Saxophone, melodic line with triplets and accents.
- SAX. CTEL.**: Alto Saxophone, melodic line with triplets and accents.
- SAX. TEN.**: Tenor Saxophone, melodic line with triplets and accents.
- SAX. BAR.**: Baritone Saxophone, melodic line with triplets and accents.
- TPT.**: Trumpets, four staves, playing sustained notes with dynamic markings (pp, mf, f).
- TBN.**: Trombones, four staves, playing sustained notes with dynamic markings (pp, mf, f).
- QUIT. JAZZ**: Jazz Guitar, playing chords and melodic lines with dynamic markings (mf, f).
- PNO.**: Piano, playing a bass line with triplets and chords.

Chords indicated in the guitar and piano parts include Cm7, Bbm(maj7), Gm(maj7), and Ab07.

Ilustración 75 Sección F. Compases 128 a 131. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Finalmente se busca la similitud rítmica con el *kick* de la escena anterior, por un lado, esta vez anulando la tercera corchea del tresillo, deteniéndose enfáticamente cuando el anciano cierra la puerta al salir. Por otro lado, asemejando la tensión armónica con la particular punta del acorde de Abdim7, lo anterior genera una sensación de incógnita ya que se culmina en un acorde de carácter dominante que no resuelve.

Lo anterior ocurre en un *tutti* como respuesta de descarga energética y de densidad gruesa, donde intervienen todos los instrumentos del formato instrumental en una dinámica de *forte*.

5.2.3.32 Puerta cerrada y pantalla oscura (5:57 - 6:02)

The image shows a musical score for measures 132 and 133. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: SAX. SOP., SAX. CTBL., SAX. TEN., SAX. BAR., TPT., TPT., TPT., TPT., TBN., TBN., TBN., TBN., QUIT. JAZZ, PNO., and CB. The music is written in treble and bass clefs. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A specific chord is indicated as $A^7(b9b13\#11)$ in the piano part. The number '9' is written below the saxophone and trumpet staves, and '6' is written below the cello staff.

Ilustración 76 Sección F. Compas 132. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

Si bien en esta escena no se muestra como tal un acontecimiento visualmente, lo que sucede es una respuesta ambigua por parte del espectador, ya que al no escuchar nada en el inicio de esta escena se puede inferir que ha terminado el cortometraje. Es por esto por lo que se recurre a un estruendo bastante disonante.

En este corto fragmento se buscó mediante un acorde alterado, enfáticamente en un $A^7(b9b13\#11)$ la sonoridad masculina y conpunta que otorga a la escena un acto bélico donde posiblemente el anciano hubiese matado a la niña en el exterior del lugar.

La dinámica al ser un *fortissimo* aporta en sí misma una descarga energética al ser contrastante respecto a lo anteriormente contenido en la totalidad de la pieza, así mismo, al carecer de un ritmo sonoramente distinguible e interactuando las voces disonantemente; permite que tanto el pulso, como el ritmo sean emocionalmente masculinos y con punta.

Aquí se busca similar al inicio de la pieza una masa sonora que esta vez aporte tensión, para ello con un *tutti* cada instrumento aporta su timbre brillante en el caso de las trompetas y saxofones, y una intensidad fuerte en el caso de los trombones y la base rítmica.

En cuanto al fraseo de la cuerda de saxofones, las trompetas y la guitarra; se recurre al ataque *staccato con acento* de modo que al finalizar la frase se pueda percibir la rudeza y la tensión

dinámica con la que el simbolismo trágico que se imaginó el compositor fuese aquí representado.

5.2.3.33 Anciano poda el pasto con la hoz y la niña va hacia lo lejos con el gato (6:03 - 6:26)

Como finalización tanto de la obra como del cortometraje, se presenta en un plano en movimiento ascendente, al anciano cortando el césped con la hoz y por su parte la niña se ve caminar hacia lo lejos en compañía de su gato. Las conclusiones del cortometraje personalmente se prefieren dejar al libre pensamiento del público espectador.

The musical score consists of three systems. The first system shows a piano melody on a single staff with notes and rests. Below it, the guitar part is shown with chords: Bbmaj7, Dbmaj7, and Dbm7. The second system continues the piano melody and guitar accompaniment. The third system shows the piano melody and guitar part with a '3' indicating a triplet. The guitar part is marked 'ARCO' and 'F'.

Ilustración 77 Sección F. Compases 133 a 134. La Hoz "Zing" *luz de la vida y la muerte*

Justamente este acorde de Dbmaj7 cambia su cualidad de acorde mayor a un acorde menor (Dbm7), esto funciona como un elemento de cargar la armonía con una emocionalidad femenina y triste. Conjuntamente, el contrabajo con la técnica del arco, otorga robustez y melancolía al pasaje musical gracias al timbre que genera el roce del arco con las cuerdas.

A su vez la batería, con poca actividad y limitada a tocar la esencia del lenguaje jazzístico con corcheas swing en el ride; apoya y ornamenta algunos movimientos melódicos de la *lead voice* (piano y guitarra) con una evocación a la percusión sinfónica.

En el fragmento que se muestra a continuación se realiza una orquestación al motivo melódico, siendo armonizando con la sección de vientos y dando finalización a la pieza de música original.

En esta parte final se puede observar la intervención progresiva por parte de las trompetas armonizadas en 4 way close, que van entrando con un *crescendo* desde *piano* a *mezzoforte*, seguido a esto los trombones duplicando a la octava el voicing de las trompetas y juntos compactándose en el acorde final con una dinámica de *forte*. A su vez,

la cuerda de saxofones interviene en el último compás como apoyo al voicing super estructural del piano, dando como resultado el famoso acorde “Super Ultra Hiper Lidio²⁷. Como conclusión a la pieza se recurre a una lógica tonal muy presente en músicas no eruditas, donde por medio de un acorde de IVm se realiza una cadencia plagal y se resuelve en un AbMaj7.

The musical score for measures 135 to 137 of 'Zing' by La Hoz. The score is arranged for a jazz ensemble. The saxophone section (SAX. SOP., SAX. CTEL., SAX. TEN., SAX. BAR.) and trumpet section (TPT.) play melodic lines. The trombone section (TBN.) provides harmonic support. The jazz guitar (QUIT. JAZZ) and piano (PNO.) parts are highly complex, with the piano part featuring a 'Super Ultra Hiper Lidio' voicing in the final measure. The bass (SAT.) and cymbals (CR.) provide a rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*.

Ilustración 78 Sección F. Compases 135 a 137. La Hoz "Zing" jueza de la vida y la muerte

²⁷ Acorde Maj7 con una extensión superestructural de cuatriadas mayores con séptima mayor.

Como síntesis de lo anteriormente expuesto, se elaboró la siguiente tabla donde se consignan las técnicas compositivas y las dimensiones emocionales enfáticamente utilizadas en cada escena.

Escena	Tiempo	Descripción	Técnica	Dimensiones
1	0:16 - 0:28	Piso tenebroso y sombra de una hoz	Clusters - Trombones	Timbre - Densidad alta - Intensidad (ff) Nivel de disonancia vertical
2	0:29 - 0:34	Anciano tenebroso	Puntos cardinales (Gp #3) - Sonidos agregados - Pulso lento	Timbre - Densidad Baja
3	0:35 - 0:44	Corte de cuerda y sello de cruz	Mickeymousing - Puntos Cardinales (Gp #3)	Timbre - Densidad Baja - Nivel de contrapunto (2 melodías) responsorial - Background
4	0:45 - 1:27	Espalda de anciano - Papeleta de gato y corte de cuerda	Puntos cardinales - Escala Menor armónica #11	Timbre - Densidad media. Articulación - Nivel de disonancia vertical (m con 9 y 13)
5	1:28 - 1:37	Foto y cuerda de niña	Cambio armónico entre grupo 3 - Puntos Cardinales - Compás virtual - Mickeymousing	9nas (Suavidad leve ante la disonancia) - Intensidad variable
6	1:38 - 1:39	Timbre e incógnita	Tutti - (mMaj7) - Densidad alta - Nivel de disonancia alta (mmaj7) - Ataque brass	Densidad alta - Intensidad (ff) Nivel de disonancia vertical
7	1:40 - 1:58	Anciano se acerca a la puerta para abrir	Puntos Cardinales - (Gp#3) - Compás virtual - 4way Trombones	Timbre - Densidad leve a alta (progresiva) - Intensidad (p) - Articulación
8	1:59 - 2:01	Impacto de foto de gato	Tutti - (mMaj7) - Densidad alta - Nivel de disonancia alta (mMaj7) - Articulación brass (Fall)	Densidad alta - Intensidad (ff) Nivel de disonancia vertical (mMaj7)
9	2:02 - 2:09	Cara de niña triste	Modulación a Am - Am9 con blue note - bII descendido (pag 66.)	Densidad baja - Intensidad (mf) - Nivel de disonancia (m9)
10	2:10 - 2:15	Zozobra del anciano	Mickeymousing - Unísono ritmo melódico (D7b9)	Ritmo intelectual - Ataque (staccato) - Timbre oscuro

11	2:16 - 2:22	Incógnita de la de niña	Mickeymousing - Unísono ritmo melódico (C) Subdomi	Ritmo intelectual - Ataque (staccato) - Timbre neutro
12	2:23 - 2:25	Niña ve el lugar y entra	Crescendo en batería - Acorde Lidio (Gmaj7 #11) -	Timbre brillante - Densidad media - Intensidad (mf) - Ataque legatto - Articulación "Doit"
12	2:26 - 2:33	Anciano planea matarla	Percusión y bajo (A°7) Batería y bajo anticipan el tempo que viene en la siguiente sección	Intensidad (mf) Timbre (frecuencias bajas) Fraseo (straight en finalización del bass)
13	2:34 - 2:35	Anciano toma la cuerda y se le suelta	Acelera el tempo - Blues film score - Puntos cardinales - Mickeymousing	Pulso intelectual (240)
14	2:36 - 2:56	Anciano persigue las cuerdas y niña juega con control	Acelera el tempo - Blues film score - Puntos cardinales - Mickeymousing	Pulso intelectual (240) - Puntos cardinales - Ataque - Fraseo
15	2:57 - 3:14	Niña vé la máquina del inicio y va hacia ella	Leitmotiv de "máquina" con blue Note - "Timbre Híbrido" - Questing and answer	Nivel de contrapunto (emocional vs intelectual)
16	3:15 - 3:28	Niña juega con la máquina	Solo de Batería - Alternancia de tempo -	Pulso de Intelectual a Motriz - Timbre - Densidad leve - Ritmo Intelectual (Polirrítmico)
17	3:29 - 3:35	Niña vé foto del gato y siente tristeza	Dies Irae - 4 Way close - Tempo virtual	Densidad Media
18	3:36 - 4:00	Niña ve a su alrededor y siente miedo / Anciano resbala	Cambio de tempo - Dies Irae - crecimiento del Shout Chorus	Densidad alta - Intensidad (ff)
19	4:01 - 4:10	Cuerdas deteniéndose y anciano aturdido	Mickey Mousing	Juego de timbres - Densidad fina
20	4:11 - 4:15	Ilusión e ideas del anciano	Autumn Leaves (intro) - 4 way close Trombones y	Densidad media - Intensidad (mp) - Nivel de Contrapunto

			Trompetas - Mickeymousing (A°7)	(Emocional + intelectual)
21	4:16 - 4:32	Cuerda de niña y cara del Anciano mira con maldad	Dies Irae - Puntos cardinales - Mickeymousing - 4 way close trombones - Soli trompetas y saxos	Densidad creciente (de fina a gruesa) - Puntos cardinales - Melodía Exótica (Bb dórico #11) desciende cromática
22	4:33 - 4:38	Mira a la niña con cuerda del Anciano y siente temor	Mickeymousing / Punto cardinal de Fm a G#° / Extensión disminuido de Bb°7 a C#°7	Densidad alta - Tutti - Ritmo Emocional - Nivel de disonancia alto (°7)
23	4:39 - 4:50	Niña amenaza con cortar la cuerda del Anciano	DmMaj7 y Disminuido de paso a EmMaj7 / Mickeymousing	Densidad Creciente - Tutti - Ritmo Emocional - Nivel de disonancia alto (mMaj7)
24	4:51 - 4:56	Anciano se acerca con sigilo	Mickey Mousing	Timbre - Densidad fina - Melodía (Arpegio mMaj7 de E)
25	4:57 - 5:05	Anciano interactúa con la máquina	Melodía E dórico #11 - Timbre (Soprano) - VII a Im como Cadencia Flamenca en inversión	Melodía E dórico #11 - Timbre (Soprano) - Timbre (Sax. soprano - Saxos) - Densidad Leve
27	5:12 - 5:16	Salen fotos de gatos de la máquina	Fmaj9 - Mickey Mousing - Guitarra lead voice	Densidad leve - Melodía neutral - Background (p)
28	5:17 - 5:22	Niña escucha a un gato en la puerta	Mickeymousing - Gmaj7#11 (lidio) arpegio piano - Trumpet solo intro	Melodía modal lidia (magia) - Background densidad media en Brass
29	5:23 - 5:31	Niña sale con el gato	Trumpet solo - Background Trombones con 9 y 13 -	Nivel de contrapunto (emocional vs intelectual) - Timbre - Ataque (legato) - Ritmo emocional (sincopado)
30	5:32 - 5:39	Anciano cierra la puerta	Drop 2 en saxos - Tutti - G#maj7(#11) Aumento paralelo de la armonía anterior (Gmaj7#11)	Densidad Gruesa - Intensidad (ff) - Ataque Staccato - Melodía sola (tutti) Nivel de disonancia (acordes jazz)
31	5:40 - 5:56	Anciano arroja la hoz lejos de él	Fm (tonal) Im - Vm IvmMaj7 - Piano melodía - Background Guitarra - Puntos cardinales y ° de paso	Timbre (soprano) - Densidad (de fina a gruesa) - Crescendo - Soli Tutti -

32	5:57 - 6:02	Puerta cerrada y pantalla oscura	A7#11b13 - Tutti - Estridencia y disonancia	Nivel de disonancia alto (A7 #11b13) - Tutti - Densidad gruesa - Intensidad (fff)
33	6:03 - 6:26	Anciano poda el pasto con la hoz y la niña va hacia lo lejos con el gato	Puntos Cardinales - Cadencia Plagal (IVm) - Finalización Heroica - Relación Tonal - Acorde de Dios	Densidad baja a alta - Intensidad creciente - Acorde Super Ultra hiper Lidio

Tabla 6 Técnicas compositivas y dimensiones emocionales utilizadas en cada escena

5.2.4 Fase de Ejecución

Teniendo en cuenta la actual situación referente a la pandemia mundial por el Covid-19, se ha visto alterada la planeación inicial respecto al ensamblaje de la música del presente trabajo. Al tener como fin que la pieza compuesta fuese interpretada por el conjunto instrumental de la “Nogal Jazz Big Band” es importante mencionar que por motivos del distanciamiento social y las normas de bioseguridad es inconcebible hablar de la posibilidad del ensamble musical presencialmente.

Si bien el futuro de la presencialidad es un tema de duda e inseguridad actualmente, es esta misma incertidumbre la que derrumba de sobremanera la continuidad del presente trabajo en su fase de ejecución. Para ello, se han tomado alternativas y decisiones para que la realización y el éxito del proyecto lleguen a un resultado óptimo.

Basados en lo anteriormente mencionado, se realizará inicialmente un proceso digital que en la actualidad y a raíz de la imposibilidad de reunión de grupos grandes de músicos; ha sido solución para la elaboración y presentación de obras musicales. Este proceso llamado “Mock up”; se basa en la programación de un archivo MIDI²⁶ exportado del programa en el que la pieza fue compuesta (Sibelius de Avid) con sonidos SAMPLES²⁷; éste pasando por un software digital de mezcla de audio. La técnica del “Mock Up” es posible gracias a librerías de instrumentos o conjuntos instrumentales digitales (VST²⁸), las cuales tienen como producto un sonido más cercano al real, fiel al de un instrumento análogo.

Dicho proceso es realizado conjuntamente con el músico y productor colombiano Harold Julián Villamizar Ramírez; experto en producción de audio para formato instrumental de Big Band e invitado a realizar el taller “Producción de un tema para Big Band en tiempos

²⁶ Abreviatura de Musical Instrument Digital Interface.

²⁷ Sonido o fracción de sonido de una grabación previamente hecha, bien sea de un instrumento o de un fragmento musical.

²⁸ (Virtual Studio Technology) Software que permite simular un instrumento virtualmente

5.2.4.1 Etapa Inicial (Preparación y planificación del Template)

Como pieza básica para el proceso de automatización del archivo MIDI, se necesita primordialmente el diseño u organización del “lienzo”, es decir, de la línea del tiempo, las librerías, los tracks del formato instrumental, la creación de buses y envíos de los grupos de tracks al mezclador. Allí se crean grupos de tracks para la posterior inclusión del MIDI de cada instrumento, cada grupo contiene alrededor de cuatro o cinco parches de las librerías elegidas donde se agregan tímbricas, adornos, técnicas y sonoridades específicas de cada grupo de instrumento. En total se crearon 193 tracks.

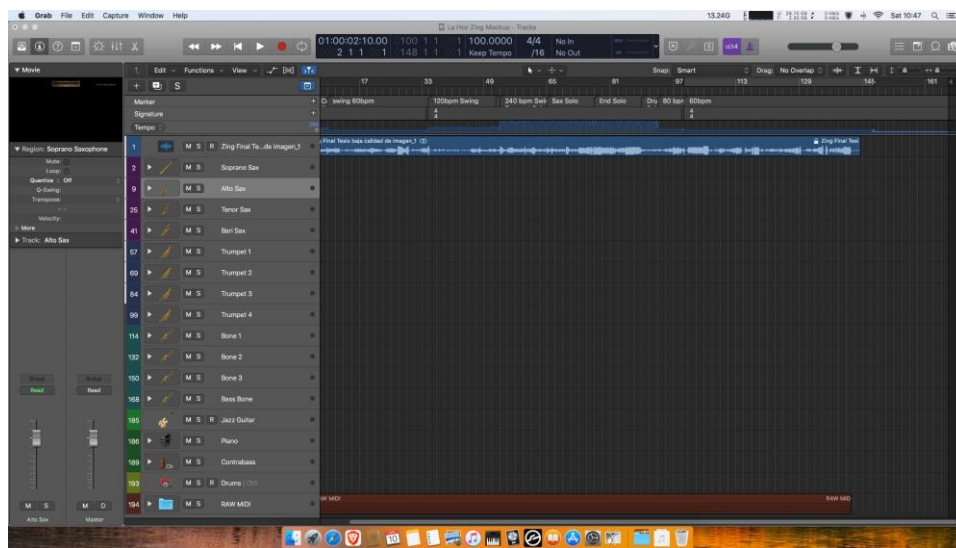


Ilustración 80 Villamizar, Harold. Preparación del template. Captura de pantalla

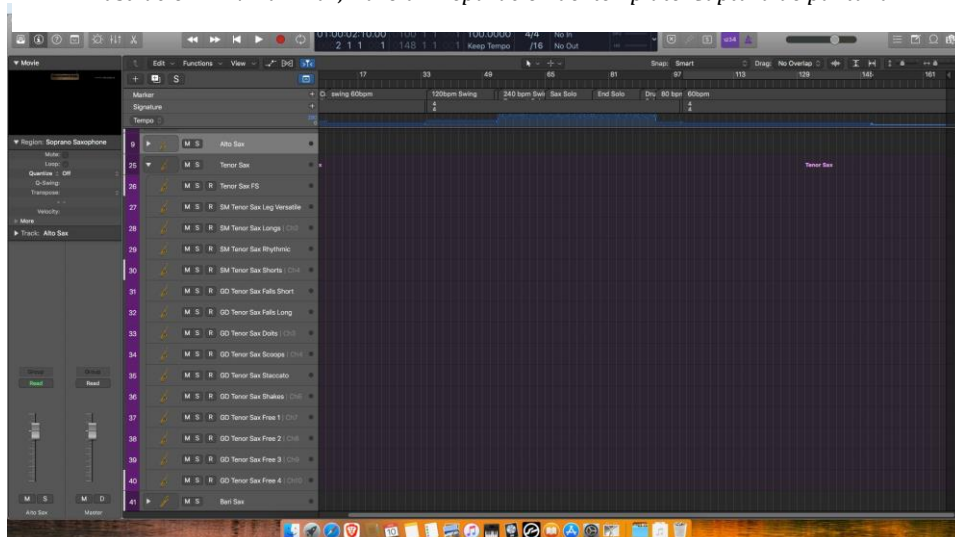


Ilustración 79 Villamizar, Harold. Tracks cargados a cada uno de los instrumentos. Captura de pantalla

En esta etapa inicial también se realiza la programación en la línea del tiempo, aquí se establecen los cambios de métrica y de tempo. Según Harold Villamizar, como elemento fundamental de producción para llegar a un producto “más real”; es necesario alterar y modificar los tempos cercanos concretamente escrito en la composición, ya que en la vida real el tempo es relativamente inestable por la condición humana. A continuación se muestra la alternancia de tempos y la división o identificación de secciones que se encuentran en el Score compuesto.

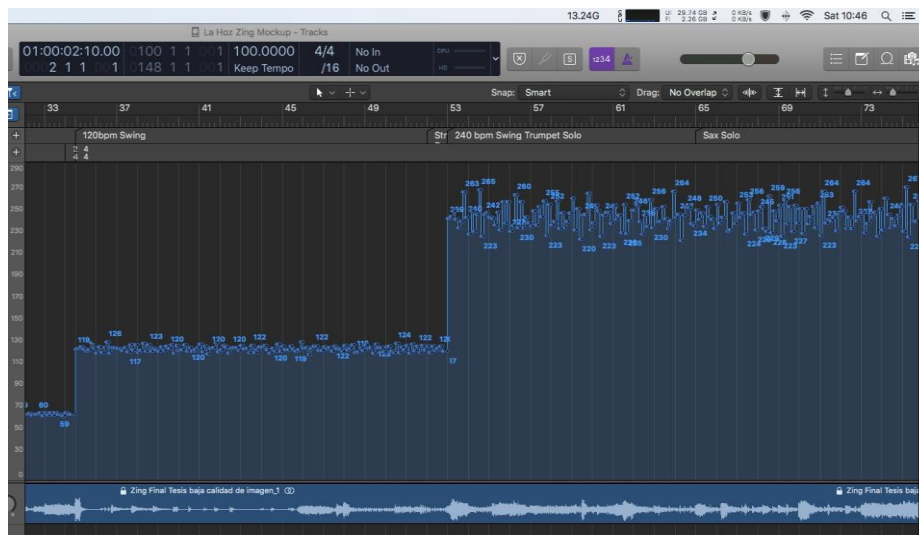


Ilustración 81 Villamizar, Harold. Preparación de línea del tiempo. Captura de pantalla

Para completar esta primera etapa, se realiza un trabajo extenso al escoger qué librerías son acordes y óptimas respecto a la sonoridad que se quiere tener en el producto sonoro final, aquí el productor Harold Villamizar destaca las librerías Kontakt “Broadway Big Band” y “Glory Day”. Los parámetros de elección de librerías y presets radican en la sonoridad que trae cada una de ellas, como la presente composición es una pieza de música original, se buscan librerías que tengan ese carácter fílmico a la hora de su previa grabación, en materia de sonoridad, interpretación del músico y espacio en el que se desarrolló, al igual que librerías que contengan la sonoridad propia del lenguaje jazz en cuerdas y secciones instrumentales específicas o individualmente.



Ilustración 82 Villamizar, Harold. Librerías. Captura de pantalla

El arte de realizar un *Mockup* es la hibridación de librerías, como ejemplificación a esto se presenta el caso de la batería y el contrabajo en la sección rítmica. Comúnmente las librerías de formato *Big Band* contienen como técnica única en el contrabajo el *pizzicato*, por lo cual en el presente trabajo se optó por recurrir a una librería específica de carácter fílmico para las diferentes técnicas escritas en la composición como la implementación del arco. Igualmente alterar la ecualización²⁹ original del Sample para la obtención de una sonoridad más acorde al lenguaje jazzístico.



Ilustración 83 Villamizar, Harold. Librería de contrabajo. Captura de pantalla

En el caso de la batería se recurre a la librería “Addictive Drums”, esta se elige para que la sonoridad sea de carácter musicalizador, con una esencia más cercana a la lógica sinfónica, esto a su vez permite diferenciar la labor acompañante que regularmente sucede dentro del formato de Big Band. Es así como se procede a la etapa de producción.



Ilustración 84 Villamizar, Harold. Librería de batería Addictive Drums. Captura de pantalla

²⁹ Modificación del contenido de frecuencias de una señal.

5.2.4.2 Etapa de Programación:

Una vez teniendo listo el *template* y las librerías elegidas para cada uno de los tracks de instrumentos, se llega a la etapa de carga o de programación. Para ello se inicia a partir del “MIDI crudo” que fue el exportado desde el software de notación musical (Sibelius) y se carga al programa donde se realizará el procedimiento (Logic Pro X), seguido a esto cada MIDI de instrumento se carga al track correspondiente.

La finalidad por la cual se realiza el *Mock Up* es realizar el procedimiento para que suene lo más real posible, es por ello que se cuenta con el controlador MIDI para grabar secciones donde el MIDI crudo no es lo suficientemente efectivo respecto al fraseo y el ataque de algunos pasajes.

Conjuntamente a lo anterior, se debe tener en cuenta el “CC1” que es la rueda secundaria o “*modulation*” que hace parte del controlador MIDI. Con el CC1 se examinarán los tipos de color y articulación que cada librería trae a los instrumentos en específico, estos pueden ser *staccatos*, *legatos*, *marcados*, entre otros. Posteriormente con el “CC1” o “*Expression*” se controla el volumen e intensidad de cada color anteriormente elegido con el CC1.

Finalmente en este proceso inicial de programación independiente de cada instrumento se tienen en cuenta parámetros de ganancia para que no sature la señal de cada uno, esto gracias a limitadores y *gates* cargados al track en específico. A continuación, se muestra una captura de pantalla del proceso anteriormente descrito en el caso del saxofón soprano:

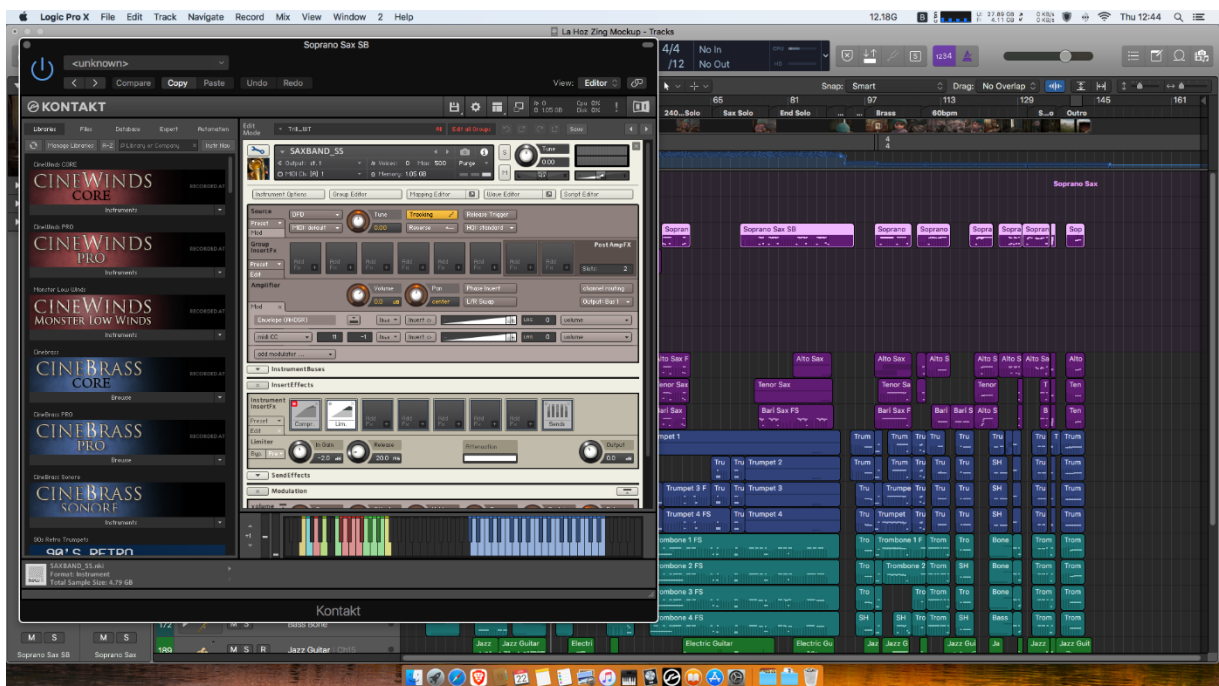


Ilustración 85 Villamizar, Harold. Programación de track de saxofón soprano. Captura de pantalla

Por fortuna el Maestro Harold Villamizar tiene una gran experiencia como músico de instrumentos de viento y como reflexión propia en su ejercicio interpretativo concluye que una sección o cuerda instrumental no siempre tienen una sincronía exacta igualmente que un instrumentista en un pasaje no todas las notas las proyecta de la misma manera. En el caso del MIDI crudo se exporta todo perfectamente balanceado, pero en la vida real eso no pasa, para ello se recurre a la modificación de volúmenes nota por nota en pasajes específicos y a su vez las entradas respecto a los demás instrumentos de la cuerda,

A continuación, un ejemplo de la programación de volumen de cada nota en un pasaje en específico del trombón, allí se puede apreciar los diferentes colores dentro del *template* y las ondas modificadas en la parte inferior de la imagen.

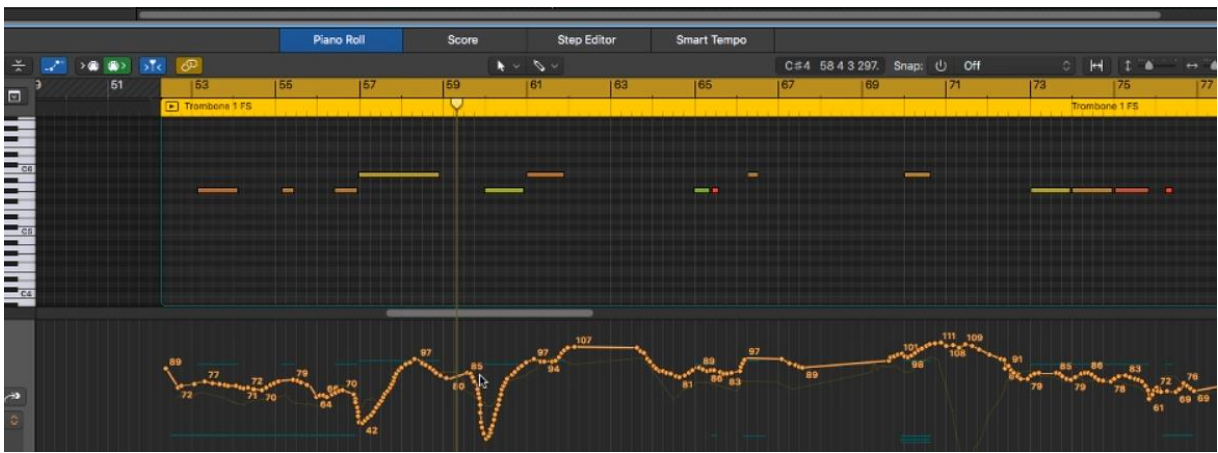


Ilustración 86 Villamizar, Harold. Programación de volumen por nota. Captura de pantalla

Seguido al largo proceso de programación de librerías a cada track instrumental, se arriba a un plus en la realización de este proceso que es la sincronía exacta de la música respecto a las escenas del filme. Si bien esto sería imposible realizarlo exacto por un ser humano, el sistema nos permite realizarlo para que el audio de este se reproduzca en el momento en específico que se desea.

En esta sincronía se recurre a cargar el video en el software de trabajo y se programa cada



Ilustración 87 Villamizar, Harold. Programación de sincronía Audio - Video. Captura de pantalla

kick instrumental en el movimiento del personaje exacto, teniendo en cuenta de que la música no puede ser alterada en tiempo, duración y métrica al realizarlo.

Esta técnica maximiza el potencial escrito en la música misma y aporta un valor elevado en la realización del presente trabajo.

5.2.4.3 Etapa de Mezcla y Masterización:

Como finalización del proceso de elaboración del *Mock Up* se recurre a un proceso de balanceo, filtración y tratamiento de la señal tanto de tracks individuales como del resultante total de la banda entera. Este proceso consiste tanto en la limpieza inicial de frecuencias chocantes entre instrumentos de una misma cuerda como en la interacción con las demás secciones del formato instrumental.

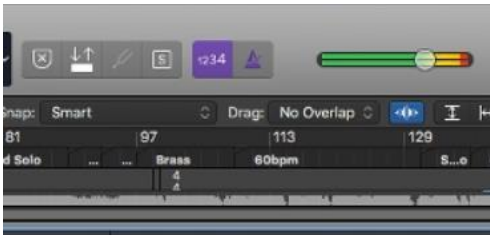


Ilustración 88 Villamizar, Harold. "Clip" del volumen general. Captura de pantalla

Aquí se logra apreciar que al reproducir la pieza programada el medidor de volúmenes nos muestra en color rojo, lo que significa que la pista general esta "clipeando": es decir que la ganancia general satura la salida de señal.

Como solución a lo anterior, desde el *control master* se configura la ganancia propia de cada *track* instrumental y por medio de un *limiter* y un *compressor* se atenúan los "picos" en frecuencias de cada instrumento individual, posteriormente de la cuerda del mismo y finalmente de las secciones del formato en general.

A continuación se muestra la apariencia del *template* general una vez finalizado el proceso de *Mock Up*, allí se aprecia en la parte superior izquierda el filme cargado en el *software*, seguido, en la parte central se ven las diferentes programaciones de cada uno de los instrumentos en el lienzo general y en la parte inferior las correcciones de ganancia y volúmenes en el *mastering* final del proceso.

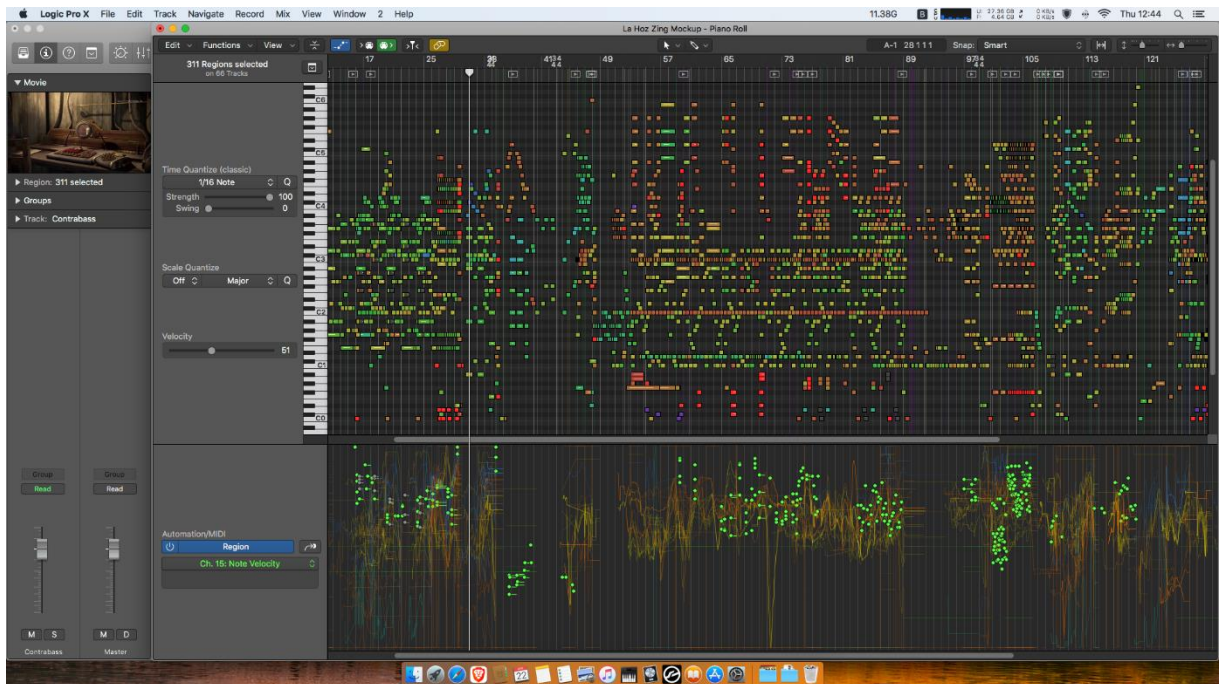


Ilustración 89 Villamizar, Harold. Panorama general del template

5.2.5 Fase de Entrega

Posteriormente, se toma como base sonora el producto final después del proceso de *Mock up* para que los músicos pertenecientes al conjunto de la Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional realicen la grabación de sus partes individuales. Para ello se realiza una exportación del audio sin la línea instrumental del que el músico intérprete va a grabar, igualmente se opta por enviar el resultante del *Mock up* con metrónomo para que los músicos puedan grabar con más precisión cada una de las partes.

Juntamente con el asesor del presente trabajo, el maestro William Rojas, se recurre a la creación de un grupo en la aplicación *WhatsApp*²⁸ donde se estipularon algunos parámetros de grabación y directrices para la correcta interpretación de la composición.



Ilustración 90 Ramírez Riveros, Johan Alexander.(2021) Grupo de Whatsapp. Captura de pantalla

Una vez finalizada la convocatoria de los músicos a interpretar la pieza, se lleva a cabo la respectiva grabación de las partes, aclarando que no todos contaban con implementos de grabación óptimos.

²⁸ Aplicación de mensajería instantánea para teléfonos inteligentes por medio electrónico vía Internet.

En el proceso de grabación fue fundamental el papel del audio resultante del *Mock Up* que presentó audiblemente el ataque, los fraseos y adornos interpretativos de las partes. Para ello fue fundamental realizar *stems*²⁹ de las cuerdas de los vientos y de los instrumentos de la sección rítmica con metrónomo para tener una base sonora estable a la hora de grabar.

Los participantes elegidos inicialmente no pudieron estar presentes en su totalidad, ya que para entonces la situación del país iba empeorando y por motivos personales se dificultó su presencia en la realización del ensamble. Como Nogal Jazz Big Band fueron participes:

Músico	Instrumento
William Alexis Rojas	Saxofón soprano
Andrés Zapata	Saxofones alto y tenor
Andrey Almeciga	Trompeta 2
Julián Acosta	Trompeta 3
Diego Rojas	Trombón 1
Emmanuel Ledesma	Trombón 2
Camilo Prada	Trombón 3
Armando Santamaría	Guitarra eléctrica
Luisa Torres	Contrabajo

Tabla 7 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Participantes ensamble virtual. Nogal Jazz Big Band

Una vez finalizado el proceso de recolección de videos y audios grabados por los músicos, se procede a la edición del audio en el programa Pro Tools 12 donde se realizan cortes y movimientos dentro de la grabación para enlazar correctamente los instrumentos faltantes tomados del *Mock Up* y el material recibido de los participantes.

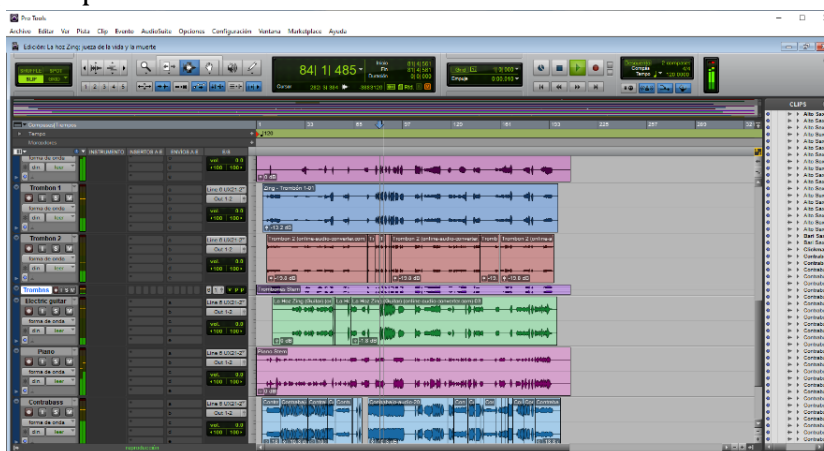


Ilustración 91 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Template de edición de audio en Pro Tools. Nogal Jazz Big Band.

²⁹ Exportación de una parte o sección específica de un track o varios que conforman un audio general.

Posteriormente se realiza la edición del video con el material audiovisual enviado por los de la Nogal Jazz Big Band, allí se corrigen fluctuaciones de color, contraste y brillo de algunos de los videos. Son editados los pasajes donde cada instrumentista tiene mayor relevancia dentro de la pieza anexando el audio exportado de Pro Tools que contiene la mezcla final de las grabaciones y los *stems* del *Mock Up*. Este proceso es realizado en el programa Adobe Premiere Pro CS6.

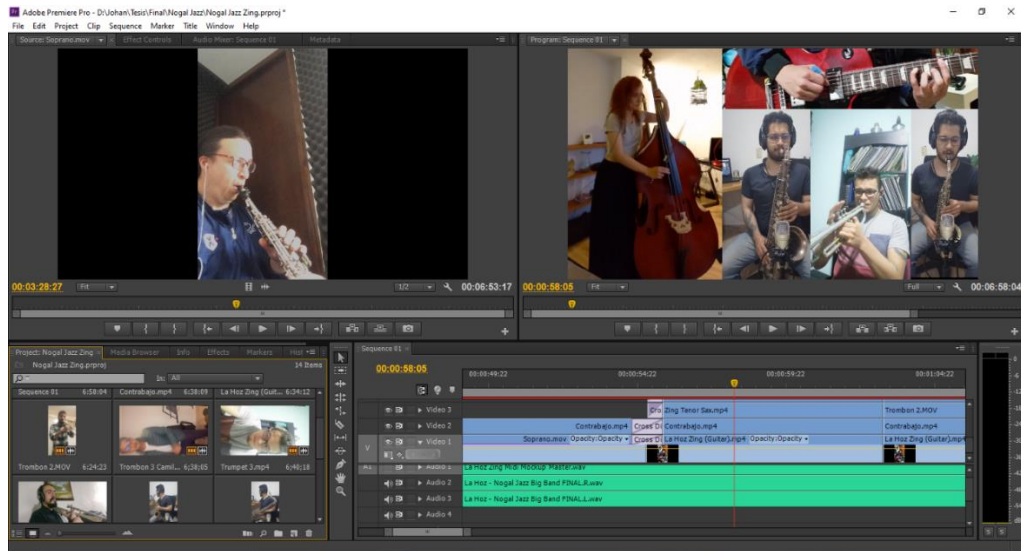


Ilustración 92 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Edición de video en Premiere Pro. Nogal Jazz Big Band.

Finalmente, en el programa Adobe Premiere Pro CS6 se enlaza el video del ensamble resultante de la Nogal Jazz Big Band con el video del cortometraje y así se da por terminado el proyecto satisfactoriamente, teniendo en su haber la música original compuesta, el ensamble de la big band de la Universidad Pedagógica Nacional interactuando con el cortometraje elegido “Zing” y dando finalización al presente trabajo de investigación – creación.

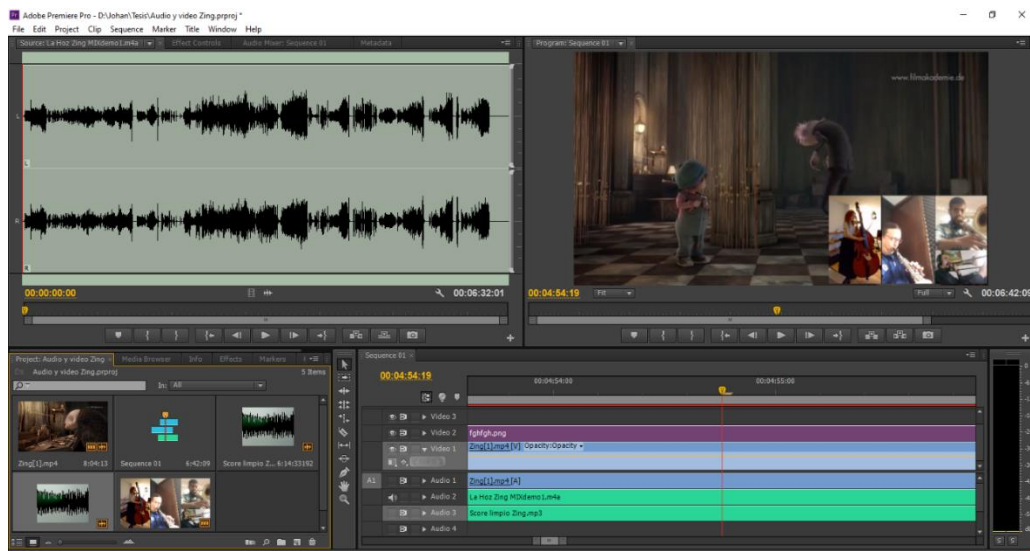


Ilustración 93 Ramírez Riveros, Johan Alexander. Edición video big band y cortometraje. Premiere Pro. Nogal Jazz Big Band y cortometraje Zing.

Conclusiones

El proceso investigativo y creativo del presente trabajo tiene como base la referencia de conceptualizaciones y teorías de grandes personalidades de varios campos en específico, allí se lograron enlazar la composición musical y el cortometraje en una hoja de ruta que evoluciona como una herramienta a tener en cuenta para futuros trabajos de composición de bandas sonoras para filmes.

El resultado de esta investigación muestra un camino para que el proceso de creación de música original para filmes tenga un orden efectivo en su labor, dando como producto una música acorde a las necesidades tanto gráficas como emocionales del cortometraje elegido.

Implementar el uso del formato instrumental de la Big Band permite tener la nueva óptica desde el rol de director y no del bajista, como un conjunto que permite la variedad no solo de timbres sino también de estilos musicales. La versatilidad y la gran amplia gama de música que con la Big Band se puede crear, abren un espectro estético novedoso en mi labor compositiva.

En conjunto a lo anterior, se puede destacar el aporte de la composición como apertura a un nuevo lenguaje y a un nuevo repertorio para la Nogal Jazz Big Band. En esta investigación se pudo evidenciar el trabajo realizado por los estudiantes y el reto académico que fue interpretar la pieza, dando así nuevas herramientas en su ejercicio musical.

En la parte instrumental también se agrega la importancia del conocimiento de tímbricas individuales como híbridas entre los instrumentos de un formato musical, en ello se destacó el conocimiento en primera medida del concepto de *leitmotiv* y posteriormente la implementación de este en las secciones de la pieza.

Comprender la importancia de mantener el orden del trabajo desde el inicio hasta su conclusión constituye un punto importante en el ejercicio de la investigación – creación, como resultado de lo anterior, en la ruta metodológica destaca la elaboración del esquema de “la hoja de ruta” como legado infalible y fructífero para futuros compositores, en veras de la elaboración de un trabajo similar al presente. Añadido a esto, el esquema permite evidenciar el trabajo general en sus puntos principales de una manera gráfica, ordenada y entendible.

Si bien la realización del presente trabajo en medio de una pandemia mundial fue un logro a destacar, se concluye que en la actualidad los recursos digitales permiten realizar montajes y ensambles musicales, que de alguna manera reemplazan las posibilidades de realizar música en vivo. Igualmente, fue gracias a los medios tecnológicos que se lograron conseguir varios de los textos, personas y teorías aplicadas en la composición.

Algo que cabe destacar es la implementación del uso de la técnica del *Mock Up* que sin duda es un “plus” que tiene el presente trabajo. Este proceso permitió la sincronización realmente exacta de la música y el filme, tarea casi imposible para ser realizada por el ser humano en un formato instrumental tan amplio.

La esencia del trabajo y de la teoría aplicada en el mismo era la emocionalidad como recurso estético para la creación y al tomar por pilar el libro *Composición Integral*, permitió valorar de gran manera la emocionalidad que los músicos del conjunto de la Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional le impregnaron a la pieza, estando en medio del tiempo coyuntural del país tanto por la pandemia como por las manifestaciones y el estallido de violencia a mediados del segundo trimestre del año 2021, hecho que permitió evidenciar la emocionalidad de los músicos en la interpretación de la pieza.

El papel de director tomó un vuelco total en el proceso, ya que se deseaba dirigir el conjunto de la Nogal Jazz Big Band simultáneamente a la proyección del filme y se finalizó en la virtualidad y sentado la silla frente a mi escritorio (algo que jamás pensé). Lo anterior trae a mi reflexión y conclusión las líneas leídas en Octubre de 2019 por Rubén López Cano: “*A lo largo de la investigación, el plan de trabajo cambiará continuamente*” (2014).

La Hoz “Zing”; jueza de la vida y la muerte representó una experiencia que me permitió encontrar nuevos horizontes en la composición, donde la música toma un papel diferente a los criterios de la interpretación musical en sí y ocupa el rol de acompañante en una yuxtaposición respecto a la cronología escenográfica del cortometraje.

El proceso creativo e investigativo consignado en el presente trabajo significó para mí un amplio recorrido por lo que jamás pensé abarcar, allí pude encontrar diferentes ideas y procesos cognitivos complejos que sin duda parten mi vida musical en dos, descubriendo allí un nuevo compositor, arreglista y ante todo un nuevo ser humano. Fue una salida emocional en medio de más de un año confinado y en una realidad nacional difícil.

Lista de referencias

- De María, Mauro. 2013. *Composición Integral*. Buenos Aires, Argentina.
- León Herrera, Julián Felipe. 2019. Composición para banda sonora, tres temas centrales del guion cinematográfico *Catarsis*. Tesis de pregrado Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- Perez Vasquez, Carlos Andrés. 2018. Producción de Sonido. El sonido diegético y extradiegético. sonidocesde.webnode.com.co.
- Mosquera Cabrera, Ileana. 2013. Influencia de la música en las emociones: una breve revisión. *Realitas Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*.
- Díaz, José Luis. 2010. Música, Lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz.
- Persichetti, Vincent. 1985. *Armonía del siglo XX*. Real Musical.
- Nuño Fernández, Luis. 2015. Sistema de Ejes de Bela Bartók. Universidad Politécnica de Valencia.
- Cusick, Suzanne G. 2006. "La música como tortura / La música como arma". *Revista Transcultural de Música* #10.
- Arrubla Mateus, Wilson. 2013 análisis fílmico - película. Ficha análisis de película. Didactalia.
- Díaz Yerro, Gonzálo. 2011. El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual. Tesis de doctorado. Departamento de didácticas especiales. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Davis, Richard. 1999. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press.
- Pullig, Ken. Lowell, Dick. 2003. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Berklee College of Music.
- Bouwer, Fleur. El cerebro toma el ritmo de la música automáticamente. Portal Web Tendencias.
- Fedele, Daniel. 2016. Cuaderno de escalas de jazz. Cuaderno de ejercicios de armonía moderna.

- Filmnosis. columna de opinión y descripción de Zing. <http://filmnosis.com/shortfilms/zing/>
- Carrillo García, Jorge Gerley. 2017. Elementa Vitae. Reflexiones pedagógicas sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica. Trabajo de pregrado Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.
- Ortíz Vergara, Alexandra. 2020 Música cinematográfica. Análisis musivisual y composición musical para el cortometraje Eva con base en la visión creativa de Alexandre Desplat en la película La forma del Agua.
- Velásquez Lodoño, Diego Fernando. 2017. Influencia de la música en las emociones y percepciones de los públicos en la comunicación publicitaria. Monografía. Universidad Católica de Manizales.
- Altozano, Jaime. 2020. Dies Irae: Un meme musical del Siglo XIII. Youtube. España. <https://www.youtube.com/watch?v=786TquOk7IA>
- Rogers, Evan. 2008. Big Band Arranging, for composers, orchestrators and arrangers. Londres, Inglaterra. <https://www.evanrogersmusic.com>

Anexos

Film Score

La Hoz “Zing”; jueza de la vida y la muerte (Score y partes)

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EdKcgbgr7K5GvpgXwUxTLVcB04Tv2x47uRAz-CinMYf4CQ?e=bltssP

Video

La Hoz Zing Jueza de la vida y la muerte – Cortometraje “ZING” interpretado por la Nogal Jazz Big Band

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EQ1EH61ek8RNi_SIIAMcmwQBgsjRext2ZAWK1IApKh0jxg?e=5UaSri

Nogal Jazz Big Band - La Hoz Zing jueza de la vida y la muerte (Interpretación de la Obra)

<https://youtu.be/YWOCxBxdsnY>

La Hoz “Zing” Mock Up (Video “Zing” Filmakademie y audio Mock Up)

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EeGe00cYyOBHp4oj47fqmdcBtadyeomsLtm1eS1lp8GkbA?e=SjMXxx

Audio

Audio final Nogal Jazz Big Band y Mock Up

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/Ee4RDU0bdF5DkV0EPmSte0kBvXdTEV0NndVeyVSr_YXX9Q?e=zqt4v6

Score Limpio Zing (MIDI crudo)

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EWMrj6ideVVItjFrFVe5iMBHRI1hY5DqEKLvKv4djTcuA?e=359aMA

Score Limpio Zing (MIDI crudo convertido en Mp3)

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/ESdZc5UgLKHEojJhRXIj3zcBR1CwnCni_3xnyuMHJ90Juw?e=a2oEHm

La Hoz “Zing” Midi Mock Up Master

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EfM5ejw9gGRJtdWzD1HSH2EBBKcfB5fOnWsyxCb3GAMBvw?e=F02a6R

Imágenes

Realización de Mockup

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/Eu2Y2IgyUrtIv-kyIYcp4oBCy2t7sF0P65iCbwdjVB8UA?e=Bg9v7Q

Apuntes

https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:b/g/personal/joaramirezr_upn_edu_co/EaZje4y4pqtChEiGXbdc6o4BMGKLG45W_yI_muaQTdXkg?e=sbUjfp

Si los enlaces anteriormente presentan fallas, por favor entrar al siguiente enlace:

<https://www.meerodrop.com/en/drop/7fcf6606-9548-46f1-a0e5-bc06f034210f>