

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
Facultad de Creación y Comunicación

PROYECTO DE GRADO

Retornar à Zero

Programa de Formación Musical

La descontextualización del saxofón y la batería como base para la exploración sonora y nuevos métodos de interpretación.

Estudiante:

Juan Camilo Guzmán González

Asesor:

Daniel Alberto Álvarez Acero

Mayo de 2019

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre y mi abuelita por todo. No podría decir menos de las mujeres que hicieron de mí la persona que soy ahora. Su apoyo incondicional no solo ha rendido frutos, los pueden ver justo ahora con este trabajo, el proyecto de 23 años de sus vidas puestos finalmente en este logro. (Su mascota finalmente triunfó)

A mis maestros, en especial Ana Giraldo, Daniel Alvarez y Javier Perez, que durante estos años me acompañaron en mi proceso formativo, me ayudaron a concebir la música de maneras que jamás hubiera imaginado y que ahora me siento mucho más que orgulloso de decir que he tenido el honor de tenerlos a cada uno de ustedes como maestros.

A Cristian David Martinez y Felipe León, por su apoyo y constancia este proyecto se pudo llevar a cabo. A pesar de haberlos puesto a interpretar cosas tan "raras", su buena disposición logró llevar a un nivel más allá todo esto.

A Daniela Gomez, mi compañerita de asesorías otra persona que sin su apoyo solo habría sido una sola obra para batería.

A Nati, que sin tu ayuda y paciencia en los momentos más críticos de este proyecto hubiera simplemente dejado todo. Tu tranquilidad en las crisis y tu capacidad de mantener en tierra todo lo bueno y malo que fue trayendo este proyecto fueron los que dieron los puntos finales al mismo.

A la Universidad El Bosque, por el servicio educativo que ofreció durante mi estancia en estos cinco años de carrera profesional.

Finalmente a mis amigos Diego Arias, Mateo Ramirez, Jose Fajardo, Carolina Monroy, Juan Manuel Ruiz, Camila Muñoz y Luis Felipe Perez. Cada uno de ustedes de forma directa o indirecta han tenido que ver con este proyecto (al menos aguantado mis lloriqueos) gracias.

Resumen:

Composición de tres obras (saxofón solista, batería solista y dueto de batería y saxofón) el cual trabaja la a descontextualización de sus usos tradicionales en la música como base para la exploración sonora y nuevos métodos de interpretación. Implementando métodos alternativos del lenguaje en la escritura y sus roles dentro de la música.

Se hace a partir de la búsqueda de nuevos timbres en los instrumentos del cual se parten algunas modificaciones e intervenciones de los mismos, ya sea sobre mismo instrumento o por medio de un objeto ajeno como un pedal.

Nacen las obras de SemTempo, Batucada para um saxofone y Retornar à Zero los cuales trabajan con propuestas notacionales poco tradicionales y manejos que obligan a los interpretes a salir de su zona de confort. Semtempo, solista de batería, se desenvuelve en un entorno sin tempo ni métrica y con mucha precisión en la escritura. Batucada para um Saxonfone, solista de saxofón, trabaja en un contexto muy ligado a la exactitud del tiempo a partir del uso de un pedal de loop. Retornar à Zero, dueto de batería y saxofón, obra que contienen las propuestas desarrolladas en SemTempo y Batucada para um saxofone.

Finalmente las obras son propuestas que le permiten a los interpretes reconocer nuevas formas de interpretación de sus respectivos instrumentos aportándoles así una nueva panorámica de sus propias ejecuciones y percepciones de sus respectivos roles en la música.

Palabras Clave:

Formación musical, batería, saxofón, descontextualización, batucada, exploración, timbre, lenguaje.

Abstract:

Three compositions (solo saxophone, solo drummer and drum and saxophone duo) that works to decontextualize their traditional uses in music as a basis for sound exploration and new interpretation methods. Implementing alternative written language methods and their roles within music.

It is made from the search for new timbres in the instruments from which some modifications and interventions are important, either in the same instrument or by means of a foreign object, such as a pedal.

The works of SemTempo, Batucada para um saxofone and Retornar à Zero are born, which work with unusual traditional proposals and maneuvers that force artists to leave their comfort zone. Semtempo, a drum soloist, performs in an environment without metrics and with great precision in writing. Batucada para um Saxonfone, soloist of saxophone, works in a context closely linked to the precision of time by using a loop pedal. Return to Zero, drum and saxophone duo, work that contains the proposals developed in SemTempo and Batucada para um saxofone.

Finally, the compositions are proposals that allow the interpreters to recognize new forms of interpretation of their respective instruments, thus providing them with a new panorama of their own interpretations and perceptions of their respective roles in music.

Keywords:

Musical training, drums, saxophone, decontextualization, batucada, exploration, timbre, language.

JUSTIFICACIÓN:

El proyecto nace de la necesidad de “re-enfocar” la interpretación de los ejecutantes de saxofón y batería aplicados en contextos contrastantes a sus papeles habituales en la música, ya sea intercambiando sus papeles (ritmico, armónico o melódico) o generando nuevas panorámicas en sus roles ya establecidos. De allí se plantea la descontextualización que redefine dichas ejecuciones en los instrumentos. Por ello el saxofonista trabajará a un nivel más profundo el ritmo, efectos extendidos, exploración sonora y el uso del *loop*. Por otra parte, la batería trabajará con timbres, alturas y un ritmo abierto a la interpretación del tiempo cronometrado. Ligados a un nuevo lenguaje de lectura buscando la notación mas viable para la ejecución de ambos instrumentos.

OBJETIVO:

Componer tres obras: Para batería solista, para saxofón solista que permitan hacer estudios individuales de las exploraciones mencionadas anteriormente, y dueto para saxofón y batería que pueda sintetizar de forma coherente ambas exploraciones.

CONTEXTO:

Cada instrumento cumple un papel en la música, ya sea rítmico, melódico o armónico. Sin embargo, dichas agrupaciones suelen ser limitantes en las posibilidades sonoras e interpretativas de cada uno y por consiguiente algunos instrumentistas pueden desempeñar mejor los mismos roles de sus instrumentos dejando a un lado lo demás. Por ejemplo: es habitual ver que un saxofonista tiene la capacidad de ejecutar con soltura pasajes melódicos de gran dificultad, sin embargo al momento de llevarlo a un papel más rítmico puede llegar a tener dificultades en su estabilidad. El baterista, por otro lado, puede crear ritmos variables sin perder el tempo o el compás, pero sus instancias melódicas pueden ser complicadas e incluso al momento de salir de la estructura tradicional de pulsos y acentos puede causar discordancia en lo que se podría definir como ritmo.

Pero ¿Qué es el ritmo? Podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que si lo está. Esto significa que el compás siendo una medida del número de pulsos existentes entre los acentos que aparecen con una recurrencia regular son independientes al ritmo debido a que puede existir sin que haya un compás estable y el pulso, que son estímulos exactamente equivalentes que se repiten de forma habitual, teóricamente hablando es independiente del ritmo. (Cooper.G y Meyer. L 2000. Estructura Rítmica de la Música)

Ahora bien, el timbre a nivel acústico según el profesor Jeffrey Hass de la *Indiana University* afirma que “parece estar más estrechamente relacionado con los fenómenos físicos de los despliegues parciales en el espectro de un sonido, llamado envolvente espectral. Es lo que nos permite distinguir entre dos instrumentos diferentes que tocan la misma nota en la misma amplitud.” De igual forma el profesor Daniel Maggiolo de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República de Uruguay comenta que “El timbre es el atributo que nos permite diferenciar dos sonidos con igual sonoridad, altura y duración (...) El timbre es un fenómeno dinámico, quiere decir que varía en el tiempo. Esto se debe a la evolución de las envolventes dinámicas de cada uno de los parciales que hace que la envolvente espectral (es decir, la intensidad relativa de los parciales) sea distinta en cada momento.” Tomando en cuenta las anteriores definiciones, puede decir que es aquel sonido que identifica a un instrumento o un emisor. No obstante, el timbre al ser dinámico, también pueden verse alterados en su espectro armónico mutándolo hasta ser completamente distinto al inicial.

Finalmente hablando del lenguaje, según J.Perrot, está “situado en el conjunto de los signos que sirven para comunicar más o menos convencionalmente significados que interesan a cualquiera de nuestros sentidos”¹. Ahora bien, definiendo el lenguaje se llega a otra pregunta: ¿Qué son los signos? Según se refiere Saussure “El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la impronta psicológica de ese sonido, la representación que de él nos proporciona el testimonio de nuestros sentidos”². Esto implica que un signo representa entonces una imagen que en conjunto pueden llegar a crear un significado para algún sentido, en este caso la escucha, y generar un contexto que a grandes rasgos puede definir su propio lenguaje.

¿Qué es una partitura gráfica?

Es un tipo de partitura creada en los años 50 a partir de gráficos que representan, dependiendo de cada compositor, un sonido o una indicación diferente. Esto quiere decir que se puede dar sin necesidad de usar un pentagrama. No requiere del uso de una notación tradicional explícita y por ende debe generar un lenguaje propio que puede ser explicada (o no) de la forma en que el compositor lo requiera.^{3 4}

¹ Perrot, J. 1972. *La linguistique*.

²De Saussure, F. 1916. *Cours de linguistique générale*, Payot.

³ *graphic notation*. In (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press., Retrieved 11 May, 2019, Extraído de: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3008>.

⁴ Para ver algunos ejemplos visite la pagina: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures>

¿Qué es un instrumento intervenido o preparado?

Es la acción de intervenir un instrumento con objetos ajenos al mismo alterando el timbre original del instrumento en cuestión. Uno de los ejemplos más usuales son las sonatas para piano preparada de John Cage, quien pone una serie de tornillos, tuercas y gomas entre las cuerdas del piano, lo cual hace que su timbre original sea mutado a algo completamente diferente. A ser prácticamente instrumento percusivo.⁵

¿El género?

El *Samba* es un género considerado estilo musical de Brasil con origen en los cantos y las danzas de los esclavos que transportaban del África.⁶ Uno de sus derivados es la *Bossa Nova*.

La *Bossa Nova* es un género popular proveniente del Brasil, nacido en el año 1958, según los registros del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social de Río de Janeiro, con el CD creado por la cantante Elizeth Cardoso, el poeta Vinicius de Moraes y el pianista Antonio Carlos Jobim titulado “*Chega de Saudade*”. Es un derivado del *Samba* y con gran influencia en el *Jazz*. La técnica de mezcla poética, el uso de la guitarra y el canto discreto es lo que le da la identidad de *Bossa Nova*. Su formato tradicional es voz, guitarra y batería. Es, en palabras del profesor David Treece en su libro *Brazilian Jive: From Samba to Bossa and Rap*: “*bossa nova is arguably the one which has enjoyed the greatest consistent commercial popularity outside the region over the half-century after its emergence in the late 1950s, and with the boom in World Music since the 1990s it has gained a new lease of life*”.⁷

Batucada:

Por último la *batucada* se basa en gran medida al desarrollo de los *Surdos*, que a su vez trabaja en instrumentos más antiguos como lo son las *Cuicas*. Sin embargo el concepto de *batucada* se centra en el ensamble de varios instrumentos percutidos con múltiples ritmos de clave y marcador cuya estructura y forma divisiva del pulso se puede ver con claridad.⁸

Instrumentación de la Batucada:

Bombo: También llamado *Bumbo* es el tambor más grande junto al *Surdo*. Tiene el sonido grave y es tocado por una maceta.

Surdo: Es un tambor profundo sin entorchado, usado generalmente usado para la marcación de los ritmos. Con piel en uno o ambos lados.

Ganzá: Instrumento de forma cilíndrica que se sacude para generar el sonido.

Reco-reco: Consiste en un pedazo de bambú con muescas talladas transversalmente que al ser tocadas en su sentido longitudinal este produce un sonido raspado.

Afoxê: Consiste en un coco pequeño cubierto de una red de *contas*.

Pandeiro: Consiste en un aro de madera con pequeñas rodajas metálicas llamadas platinas y con piel estirada en una de las caras donde posa la mano del ejecutante para generar el sonido.

⁵ PREPARED INSTRUMENTS, CNMAT Berkeley University of California. Extraído de: <https://cumat.berkeley.edu/legacy-techniques-new-music/prepared-instruments>

⁶ da Manhã, F. (6 de Agosto de 1950). *AS ORIGENS DO SAMBA, Banco de Dados Folha*. Recuperado de <http://almanaque.folha.uol.com.br/samba2.htm>

⁷ Treece, D 2013. *Brazilian Jive: From Samba to Bossa and Rap*

⁸ Reijonen, O.(2017) *Lost Batucada: The Art of Deixa Falar, Portela and Mestre Oscar Bigode(Ph.D. thesis. University of Helsinki,Finland)*. Recuperado de: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/174614>.

Agogô: Dos campanas en dos tonos, una mas aguda que la otra, superpuestas y conectadas entre sí. Se toca con una baqueta de madera o una varilla de hierro.

Tamborim: Es un tambor de mano hecho de metal o madera con piel en una de las caras.

Tumbadora o Conga: Es un instrumento de música latinoamericana adoptado en ritmos brasileños.

Caixas: Parecido al redoblante, por no decir que es él mismo, es un tambor corto con un entorchado en el parche inferior.⁹

Claves percutidas:

Finalmente se advierte que los géneros usados para este proyecto se eligen debido a su similitud y ambigüedad en aspectos formales de acompañamiento percutido.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for 'BOSSA NOVA' in 4/4 time with a tempo of 76-100. It features staves for Tamborim ou Caixaeta, Reco-reco, Afoxê, Ganzá pepuê, and Bombo ou surdo. The right score is for 'SAMBA' in 4/4 time with a tempo of 122-126. It features staves for Caixa, Atabaque ou Conga, Tamborim, Agogô, Pandeira, Afoxê, Reco-reco de moê, Ganzá, Tambor surdo, and Bombo. Both scores have yellow and green boxes highlighting specific rhythmic patterns.

La Batería:

Es el “conjunto de instrumentos de percusión montados en un dispositivo único, que toca un solo ejecutante.”¹⁰ Dichos instrumentos son el Bombo, el Hihat, el redoblante, *Tom* de piso, *Tom* pequeño y *Ride*.

El Saxofón:

Instrumento transpositor de viento, de caña individual, creado por Adolphe Sax en Paris al rededor de 1840. Con gran variedad de saxofones, la familia se compone de saxo soprano, alto, tenor, barítono y bajo con un registro escrito de Bb3 - G5.

⁹ Rocca, E (1986). *Escola Brasileira de Música Uma visão brasileiro ensino da música*.

¹⁰ Real Academia Española.(s.f). Batería. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=SDKM1aQ>

Tabla de compositores referentes para la elaboración de las composiciones.

Artista	Obra	Descripción
John Cage	Sonatas para piano preparado	Exploración sonora a partir de la intervención del instrumento
Arvo Pärt	<i>Collage sur BACH</i>	Estilo de la obra
György Ligeti	<i>Artikulation</i>	Escritura de la partitura
Glenn Kotche	<i>Monkey Chant</i>	Escritura de la partitura e intervención del instrumento para la intervención sonora
George Crumb	<i>Makrokosmos - Dream Images (Love - Death Music) (Gemini)</i>	Estilo para la composición
Gene Koshinski	360, <i>Swerve</i>	Exploración sonora
Leo Brouwer	La espiral eterna	Escritura y estilo de la obra
Guillaume Perret	<i>Heavy Dance</i>	Exploración sonora a partir de la intervención del instrumento
Derek Brown	Stand By Me, BEATBoX SAX tutorials (Véase en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=WjYSSWEmOeY&list=PLMY-xHtegD4rOtoTy0zpTtr8M6J6ikuWt&index=15)	Exploración sonora a partir de técnicas extendidas
Terry Riley	In C	Escritura y estilo de la partitura
Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes	<i>Só Danço Samba</i>	Estructura armónica del <i>Samba</i> , movimientos melódicos y forma rítmica
Antonio Maria y Luiz Bonfá	<i>Samba de Orfeu</i>	Estructura armónica del <i>Samba</i> , movimientos melódicos y forma rítmica. Base general de la obra Retornar a Zero

Proceso de creación y composición de “Semtempo” solista para batería intervenida:

El intérprete:

Se dialoga con Felipe León, estudiante de batería de la Universidad El Bosque, quien se dispone a realizar el respectivo acompañamiento técnico durante la composición de la obra por su capacidad técnica y su versatilidad en diferentes géneros.

Toma de decisiones en la partitura:

“Saussure precisa: “El vínculo que une el significante al significado es arbitrario, y aun más, puesto que entendemos por signo el resultado total de su asociación, podemos decir: el signo lingüístico es arbitrario.” Y enseguida responde el músico: “esta bien claro”. Pero el signo musical no le es tanto.”

Schaeffer. P (1988)

Se optó por crear dos pentagramas: uno con la notación tradicional y el otro con la notación gráfica debido a la variedad de acciones en el redoblante intervenido.

Pentagrama para batería (notación tradicional)

Pentagrama para redoblante intervenido (notación gráfica)



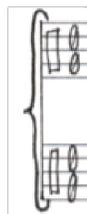
Sin embargo había más acciones que no solo competen a la notación gráfica sino también a la tradicional como, por ejemplo, en redobles continuos cuya indicación no existe o no se encontró durante esta investigación¹¹. Dichas faltas en la escritura se suplen agregando indicaciones en el pentagrama tradicional.



¹¹La búsqueda se realizó a partir de los acompañamientos de Felipe León y el libro Diccionario esencial de la notación musical. Gerou.T y Lusk.L 2004

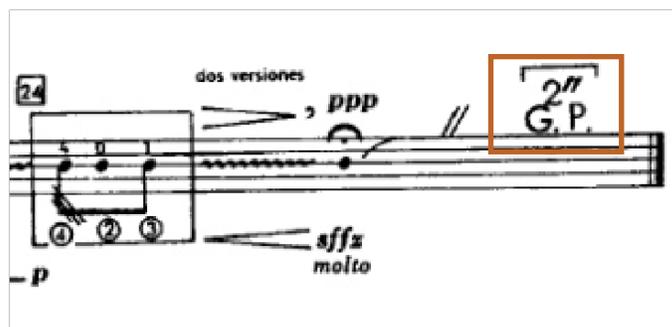
La métrica:

El uso de gráficos, el trabajo tímbrico y el objetivo de sacar de contexto al interprete llevaron a la obra al desuso del pulso. Sin embargo, durante una sección que plantea una *Bossa Nova* se pone la marcación '(4/4)' para generar un punto de aparente estabilidad (la explicación la verá en la parte de género y estilo) que, de no tener una métrica explícita, pierde la razón de un vislumbro contextual. Finalmente para volver a la idea inicial de no usar el pulso se crea el símbolo '(0/0)', que anula la métrica.



El tiempo:

Una de las características de la obra es el pensamiento del ritmo como objeto subjetivo que tiene la posibilidad de alongarse o acortarse como desee. Sin embargo, se tomó la decisión de hacer una limitación en el tiempo. Pero la pregunta era “¿Cómo?” si no tiene métrica y el único punto donde sí tiene apenas dura 1 minuto de los 14 establecidos para la obra. La solución fue con base en la obra “**La espiral eterna**” de Leo Brouwer y sus indicaciones de tiempo que le dicen al interprete la duración de ciertas secciones en segundos. De allí se plantearía la dimensión de los espacios y duración entre sección y sección.



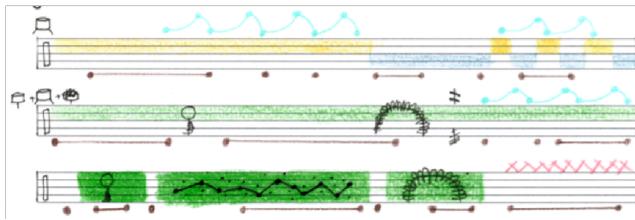
Debido a las dificultades que representaba dimensionar el tiempo en secciones como lo hace Brouwer, se opta por hacer una indicación de *time code* dispuesta en forma global y no de forma seccional. Esto quiere decir que las indicaciones no establecerían cuánto tiempo debe durar cada parte, sino en qué momento del tiempo debe estar. Se decide tener en cuenta la relación del espacio entre cada símbolo de la partitura para que el intérprete pueda ver de forma clara las dimensiones del tiempo. Esto implica que de haber dos símbolos muy juntos es porque deben ser interpretados de forma veloz, a diferencia de otros símbolos que pueden quedar separados, estos pueden ser más lentos en su interpretación.

Partitura Gráfica:

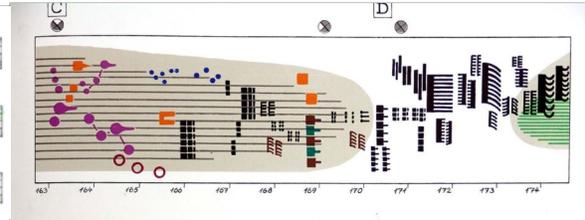
La sección centrada en los gráficos y colores toma como referente “Artikulation” de Gyorgy Ligeti, que posee ejemplos de las posibilidades de lo que se define como una partitura gráfica. En este caso particular se trata de una obra de música electroacústica cuyo diseñador de la partitura es Rainer Wehinger.¹² Algunas de las características que se tomaron en cuenta fueron: la proporcionalidad en el espacio de cada

¹² [https://en.wikipedia.org/wiki/Artikulation_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Artikulation_(Ligeti))

gráfico, los colores y las formas que representan cada sonido. Algunos de los golpes usados para esta sección se basan en las obras de Gene Koshinski “360” y “Swerve”.



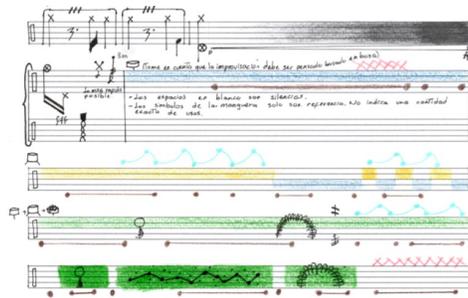
Sección gráfica de SemTempo.



Sección C y D de Artikulation (Ligeti)

Secciones gráficas:

Gracias a los símbolos no literales, el intérprete podrá hacer lo que le parezca más conveniente y por ende puede proponer frases propias a partir de las mismas gráficas. Pero con el detalle de tener cuidado con aspectos relacionados mayoritariamente con el tiempo, los recursos que se le permiten usar y la musicalidad interpretada a partir de la imposición del uso de ciertos objetos descritos en la partitura. Si tiene un resorte, el intérprete deberá frasear mayoritariamente con el mismo y así sucesivamente con todas las indicaciones puestas en las partituras.



Sección gráfica de SemTempo.

Género, estilo y referentes:

Una decisión importante para la concepción de la obra fue qué género se usaría, cómo lo haría y de qué manera lo ejecutaría. Se dispone el uso de la *Bossa Nova*, que siendo uno de los géneros más importantes y conocidos en el “*World Music*”, dicha asociación da pie para facilitar la descontextualización. Se ponen estos elementos de la para mantener de forma esporádica una especie de “contexto” que muta dependiendo de las interpretaciones y los cambios tímbricos.

El referente de “*Collage sur BACH*” se debe a su desarrollo cimentado en la reinterpretación del estilo compositivo de Bach. Durante la introducción de esta obra presenta dicho estilo que pronto hace un salto a la interpretación del mismo en su forma contemporánea que Pärt pretende contrastar durante el desarrollo de la obra. Este contraste es el que se busca para la obra a nivel tímbrico y de manera mimetizada dando mayor énfasis en la labor exploratoria.

Para “*Makrokosmos*” el estilo mimetizado del que se habla anteriormente es el que se encuentra en esta obra. Crumb desarrolla un discurso que de forma sutil puede cambiar de su propuesta compositiva a la “*Fantasia Impromptu*” de Chopin y volver a la idea inicial. Este método de conexiones fue realizado en la obra, dando esporádicamente una referencia del género pero con otros timbres o con otros tempos.

Intervención:

La exploración sonora del redoblante intervenido se basa en el compositor Glenn Kotche y su obra "*Monkey Chant*". Junto a ello se da uso a un documento¹³ que describe todo el trabajo de las intervenciones en los parches del redoblante, además de otros posibles recursos, para tener una mayor perspectiva de las alternativas tímbricas. Finalmente, parte de las referencias se toman del compositor John Cage, pionero en usar la técnica de intervención del instrumento. Sus "Sonatas para piano preparado" son base en la concepción de dichas intervenciones.

Se inicia con la inserción de resortes de diferentes calibres y tamaños al redoblante para las búsquedas tímbricas. Posteriormente revisando el documento de "A Performance Guide to Glenn Kotche's *Monkey Chant*" se encuentran varias intervenciones como lo son el hilo nylon con una cabeza de baqueta y el uso de piezoeléctricos que finalmente se usarían para la obra.

Se encontró en la disposición de los piezoeléctricos que al momento de conectarlos generaron un *feedback* por la resonancia simpática que generan, quiere decir que, el mismo llega a captar su propia vibración creando ese problema. Para solucionarlo se decidió poner un objeto sólido que mantenga la vibración del parche al mínimo posible.

Intervención del redoblante:



Efectos:

Un objeto tímbrico de las experimentaciones apareció tratando con pedales piezoeléctricos. Primero se probaron varios efectos entre ellos una *Reverb*, un *Overdrive* y un *wah-wah*.

La siguiente tabla muestra una descripción corta del sonido y el estatus de Aceptado o Negado para su uso durante las obras.

¹³ Sharp, J. "A Performance Guide to Glenn Kotche's "*Monkey Chant*" (2014). *Theses and Dissertations--Music*. 26. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/26

Pedal	Descripción	Aceptado	Negado
<i>Reverb</i>	Efecto de tipo espacial para crear una percepción de reverberación. Durante la prueba funciona de forma adecuada para agregar un poco más de color en la intervención con los resortes para diferenciarlos mejor.	X	
<i>Overdrive</i>	Efecto de saturación de la onda. Durante la prueba no da un color aceptable y genera más problemas de <i>feedback</i> .		X
<i>Wah - wah</i>	Efecto de filtrado de la onda. Por lo corto que pueden ser algunos ataques y lo débiles que pueden ser, este efecto no genera una diferencia notable		X

La reverberación llevó a un color de timbre que, debido a la espacialidad generada y la contribución al sonido general del discurso de la obra, se fija como parte de la instalación. Los piezoeléctricos, al recibir todo lo que vibre, filtran todos los golpes y dichas filtraciones, al ser procesadas, implican obtener un efecto de reverberación general para la batería. (El redoblante funciona como un micrófono).

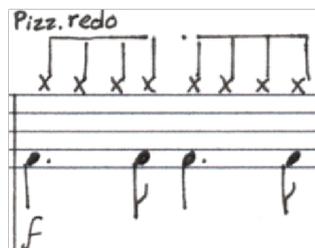
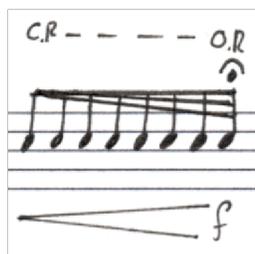
Análisis de las partes:

La obra se desarrolla de manera seccionada en cinco partes y el final, que representan las exposiciones de las diferentes formas de experimentación.

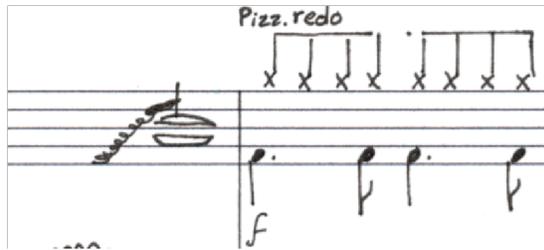
Primera parte: Expone la exploración meramente tímbrica con el redoblante intervenido, usando gráficos que representaran cada objeto que interviene el redoblante teniendo especial cuidado con las proporciones en el espacio de cada uno de los gráficos para ver un “ritmo” implícito. Junto a ello también se tiene especial cuidado con el uso de las dinámicas y las expresiones para crear así un desarrollo más orgánico de la sección. Llegando al final se puede ver también que la exploración da una señal de *Bossa* con los resortes lo cual es intencionado para dar una breve referencia de lo que sería el desarrollo de la obra.

Segunda parte: Es una sección transitoria donde dibuja un uso dinámico entre los golpes de los resortes junto a golpes de batería, es una sección corta que da inicio a la tercera parte.

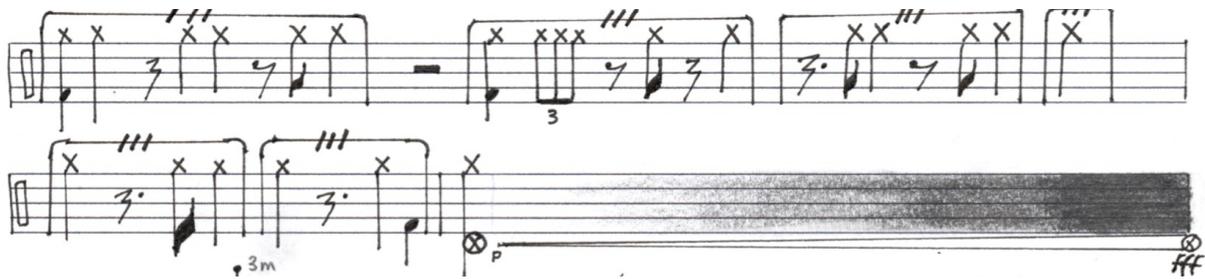
Tercera parte: Es la única sección con métrica de la obra. Se pone desde el inicio para mostrar el cambio de la sección, sin embargo el verdadero uso se toma para la *Bossa* que aparece más adelante. Una de las características principales de esta sección son algunas notaciones de *accelerando* y *ritardando* dentro de las figuras y el uso del “*Pizz. Redo*” que indica al baterista usar los dedos sobre el parche del redoblante intervenido. Estas son parte de la búsqueda tímbrica e interpretativa pero dentro de un contexto un poco más “tradicional” para el baterista.



Otra cosa para resaltar es el toque de la *Bossa* con los dedos, pero también el reemplazo del *hi-hat* con el resorte que se ancla al mismo. Esta es una decisión que se da a partir del timbre del golpe de la baqueta con el resorte; dicho golpe es brillante y metálico que es sustituible con el *hi-hat* pero que colabora con la intención general de la búsqueda tímbrica de la obra.



Cuarta parte: Es la sección donde el trabajo se emplea principalmente en el timbre. El baterista debe ubicarse en “cajones” de redobles, con silencios entre sus frases, el cambio del redoblante al *hi-hat* que finalmente genera una mutación del ritmo y un sonido iterado a una masa tímbrica con dinámica *fortissimo*.



Quinta parte: El baterista en este punto, luego de estar sometido a la infructuosidad de las indicaciones, pasa a una sección reinterpretable. Acá se expone un nivel de improvisación en el fraseo un poco mayor, pero con las limitantes tímbricas y el uso de ciertas técnicas de ejecución en partes de la batería o del redoblante intervenido. Además, con la advertencia de no prolongarse más de lo necesario el interprete deberá generar una conciencia un poco mayor con respecto al espacio temporal.

Final: Tiene una corta duración que expone todo el material lingüístico y exploratorio en 4 frases entre escritura tradicional, gráficos y redoblante para cerrar con un corte de redoblante y *hi-hat*.

Decisión del nombre de la obra:

Semtempo es la unión de las palabras en portugués de ‘*sem tempo*’ que a su vez en español significa ‘sin tiempo’. El nombre lo decidí en relación directa con la obra, el recurso competitivo del desuso de la métrica y el tiempo, y al género que estoy trabajando (*Bossa Nova*).

NOTA: Para ver todas las indicaciones de la obra revise el glosario que va adjunto a la partitura.

Dificultades y conclusiones:

Una de las principales dificultades al momento de realizar la labor compositiva fueron los diálogos iniciales con el baterista. No se tenía una claridad plena de lo que se buscaba de parte del intérprete para la obra en pro de la exploración sonora. Sin embargo, con el transcurso de las semanas fue dando como resultado un trabajo que fue moldeándose hasta llegar al resultado actual. Uno de los comentarios más habituales del intérprete era que no había conocido antes un símbolo que indicara cierta expresión o que se especificara hasta tal punto en algunos gráficos, dicha clase de comentarios fueron los que se deseaban de parte del baterista. El objetivo no era buscar una forma de desubicar al intérprete, sino que reinterpretara su forma de ejecución. Esto generó un nuevo conocimiento y una nueva técnica que no solo lo llevó a crear un entendimiento mayor de las dimensiones temporales gracias a la eliminación del tempo y la métrica sino también a llevar su percepción del timbre un poco más allá del que ya conocía. El proceso no solo para la composición fue exitosa, sino que la interpretación adquirió una mayor profundidad a nivel de interiorización en este estilo de música exploratoria.

Proceso de creación y composición de “Batucada para um saxofone” solista para saxofón:

El intérprete:

Cristian David Martínez Mora es el ejecutante que a nivel técnico posibilita la composición y ejecución de la obra. Al igual que *SemTempo* su elección recae en base a las posibilidades e imposibilidades técnicas del instrumento.

Elección de saxofón:

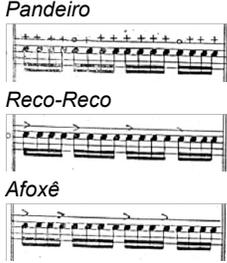
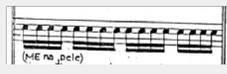
Se eligió el saxofón barítono por su registro bajo (Db2- B4, en sonido real). Este le permite dar una cercanía a las cualidades básicas de los sonidos más característicos de tambores como el Surdo y el Bombo. El Saxo soprano se usa para dar un intercambio tímbrico y por registro (Ab3-F6) que puede ser diferenciado para instrumentos como el *Agogô*.

Debido a la cantidad de sonidos que ocurren al mismo tiempo se dispone un cambio de saxofón para cambiar fuertemente el registro y el timbre haciendo más evidente la variedad de golpes que van sucediendo.

Looper:

El *looper*, pedal extraído de la obra “*Heavy Dance*” - Guillaume Perret, usado para esta obra es el Boss RC-300, con entrada de micrófono e independencia en cada *track* de *loop*. Este siendo un dispositivo que graba un ciclo determinado la cantidad de veces que se desee y superponiendo libremente dichas grabaciones, permite la acumulación del sonido hasta llegar a una masa. Esta masa es la que se pretendía llegar para crear el efecto de *batucada*.



Instrumento	Patrón	Status	Razón	# looper
<i>Pandeiro, Reco-reco y Afoxé</i>	 <p><i>Pandeiro</i></p> <p><i>Reco-Reco</i></p> <p><i>Afoxé</i></p>	Negado	Todos estos instrumentos no se usan debido a la poca variedad que maneja a nivel rítmico. Adicionalmente a esto, el desarrollo de la obra se vuelve lento y monótono por la cantidad de notas que se deben grabar.	N/A
<i>Ganzá</i>	 <p>(ME no_pcl)</p>	Negado	Finalmente, por la cantidad de acumulación que llega a ser registrada el timbre no concuerda con la necesidad real de la obra.	N/A
<i>Surdo</i>		Aprobado	Es la base y pilar general del género.	<i>Loop 1</i>
<i>Bombo</i>		Aprobado	En el caso exacto de la obra: Es el metrónomo que dará la entrada y la base fundamental de toda la obra.	<i>Loop 1</i>

La asignación de instrumentos por canales de *loop*, como se dijo anteriormente, se usó para evitar el filtrado excesivo del ruido acumulado. Por ello se organizaron en tres *tracks* que se mostrarán a continuación:

Primer *loop* (BASE - Saxo Barítono):

La base de la *batucada* se cimienta en dos instrumentos, *Bombo* y *Surdo*. En el inicio de la obra por temas de simplificación el saxofonista debe crear su “metro” con el *Bombo* y al final de la obra antes de exponer todos los *loops* grabará el *Surdo* para finalizar la sección de base. Se elige de esta manera debido a los papeles que manejan.

Segundo *loop* (Instrumentos Brillantes-Saxo Soprano):

Para la grabación del segundo *track* del *looper* se usan dos golpes que esencialmente son brillantes y fuertes: el *agogô* y el golpe fuerte de la *caxia*. El *agogô* funciona por si solo como una clave y sus dos alturas caracterizan este instrumento, al igual que el golpe fuerte de la *caxia*. El saxo soprano es idóneo para dichos golpes.

Tercer *loop* (Instrumentos Medios - Saxo Barítono):

En esta ocasión el *afoxé*, la *caxia* y el *tamborín* son los instrumentos que no tienen mucha brillantez y junto a ello no hacen parte de un objeto tan importante en la línea general de la *batucada*. No obstante, su

presencia colabora para dar una textura más elaborada y compleja, lo cual y junto al enfoque de un timbre de masa estos instrumentos se vuelven fundamentales.

Partitura por ciclos:

La obra “In C” es el referente principal por la adaptación de su estilo de pequeñas células que se van acumulando. La diferencia en este caso es que la textura no es dinámica con respecto a la composición analizada. Esta obra es estática por la acumulación fija de los sonidos. Por ello se puede decir que el timbre, las alturas y el ritmo son aspectos importantes para la exploración en esta primera parte de la obra.

Obra para saxofón

1. Bombo
2. Bombo
3. Bombo
4. Bombo
5. Agogo
6. Afexe
7. Afexe
8. Golpe Snare (Shap)
9. Agogo
10. Afexe
11. Afexe
12. Agogo
13. Golpe Snare (Shap)

In C Terry Riley

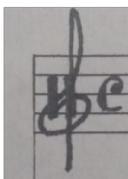
in C. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Lectura:

Se decidió que cada uno de los ciclos, al igual que el tema de Riley, se pudieran grabar en el momento que lo vea pertinente el intérprete. Esto quiere decir que la acción de interpretar cada ciclo se puede alargar o acortar. Hay que también aclarar que por el mismo estatismo de la obra el intérprete debe ser lo más fluido posible por ello el tiempo promedio que tiene para interpretar la primera sección es de 6 min.

Clave de Sol percutido:

Debido a que la obra posee percusiones con alturas definidas (*Agogô*) y otras distónicas (*Surdo*) tienen golpes que pueden ser más brillantes que otros y se optó por darle al saxofón unas notas para cada instrumento. Sin embargo, no se quería dejar de pensar en que estos elementos son de carácter percutido por ello se busca una forma de usar una clave que pudiera definir estas dos características. Finalmente se encuentra el recurso de la clave de Sol percutido que es la superposición de la clave de sol con la clave de percusión.



La Melodía:

Para realizar una melodía apropiada del género de la samba esta es referenciada en el estándar “Só Danço Samba” - Antonio Carlos Jobim y Vinicius De Moraes cuya forma armónico/melódica permite tener una panorámica de sus posibilidades. Adicionalmente a esto la elección es fundamentada por sus autores ya mencionados por ser, según el Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social de Río de Janeiro, los

creadores del género de la *Bossa Nova*. Esto mismo ocurre con “Samba de Orfeu” - Antonio Maria y Luiz Bonfá.

Los análisis se hicieron en tres secciones (armónico, melódico y rítmico) para tener una referencia más apropiada de las características formales del género y posteriormente tenerlos en cuenta para desarrollar la melodía.

Análisis de *Só Danço Samba*:

La estructura armónica se conforma de la siguiente forma:

- A.**
 | I | IV | V/V | % || iim | V
 | I | IV || I | IV | V/V |
 % || iim | V | I | % |
- B.**
 | iim | V | I | % | —> del IV grado
 | vi | V/V | V | % | —> de la tonalidad Inicial
- C.**
 | I | IV | V/V | % |
 | iim | V | I | IV |

A nivel melódico, en la sección A se puede ver una melodía por frases de 2 compases donde el movimiento es corto y sutil en la primera y la segunda es una respuesta con un poco más de actividad pero que a grandes rasgos puede llegar a ser muy estable. Es una melodía cantable.

Só Danço Samba
 (a.k.a Jazz 'n' Samba) Antonio Carlos Jobim
 Vinícius De Moraes
 English Lyric - Normal Gimble

Samba (♩ = 74 - 100) [A] C^{6/9} F⁹ D⁹

Só dan-ço sam-ba, só dan-ço sam-ba, Vai, vai, vai, vai, Só
 The Jazz 'N' Sam-ba, the Jazz 'N' Sam-ba, hear it all a-round..... The

dan-ço sam-ba, só dan-ço sam-ba, Vai, Só
 Jazz 'N' Sam-ba, the Jazz 'N' Sam-ba, sound..... The

dan-ço sam-ba, só dan-ço sam-ba, Vai, vai, vai, vai, Só
 Jazz 'N' Sam-ba, the Jazz 'N' Sam-ba, swing-in' soft and low..... The

dan-ço sam-ba, só dan-ço sam-ba, Vai,
 Jazz 'N' Sam-ba, the Jazz 'N' Sam-ba, go!

La segunda sección a pesar de ser bastante estable, predomina el contra tiempo a partir de la primera corchea del primer compás de cada frase. Dichas frases tienen una duración de 4 compases y la sección completa dura 8. Su actividad melódica es un poco mayor pero la duración es menor que en la sección A

B G^{M7} C⁹ (#5) F^{MA7} F⁶

Já dan-cei o twist a-té de-mais.
 Jet from Ri-o, non-stop U.S. A.

Mas não sei-me can-sei-do ca-lip-so ao chá chá chá. Só
 This new sound-came one day, and it's clear that it's here to stay. It's

La sección C es una corta reexposición de los primeros 8 compases del Samba.

Análisis de Samba de Orfeu:

La melodía, al igual que el *Só danço Samba*, es cantable. No tiene cambios intensos a nivel rítmico y por ello se puede decir que es una melodía estable. En la A se puede ver dicha estabilidad mencionada, la armonía está en la tonalidad original y no se sale demasiado con ‘rearmonizaciones’. La duración de esta sección es de 16 compases. En la B hace una tonalización al cuarto grado en los primero 4 compases y posteriormente realiza un préstamo modal del modo eólico para finalmente llegar de nuevo a la tonalidad original. La C es una reexposición de la segunda vuelta de la primera parte.

La estructura armónica se conforma de la siguiente forma:

A.

I	%	%	%	
Préstamo del dórico				
I - IV	iiim - IV	iim	V	
iim	V	iim	V	
1. Préstamo del eólico				
iim	V	V	V/ii	iim - V
2.				
V	I	%		

B.

iim	V	I	%	—> del IV grado
Préstamo modal del eólico				
iim	V	I	iim - V	—> de la tonalidad Inicial

C.

I	%	%	%	
I - IV	iiim - V/iim	iim	V	
iim	V	iim	V	
iim	V	I	%	

Los cuadros resaltados implican algún tipo de préstamo modal cómo se indicó en el cifrado.

- La forma es A-A-B-C

Composición de la melodía:

Se buscó que la melodía combine adecuadamente con la primera sección de la obra. Por ello antes de componerla se debía grabar la *batucada* y posteriormente componer la melodía.

Está pensada como una obra tradicional de *Bossa* es decir de 40 compases con 3 partes. La primera parte (A) de 16 compases con la melodía básica, la segunda parte (B) de 8 compases que contiene un pasaje corto que desarrolla o corta con la primera sección y una tercera parte (C) que re-expone la melodía de la (A).

Se usaron patrones rítmicos estables para la melodía, que se pueden apreciar también en “*Samba du Orfeus*” y “*So Danço Samba*”

Samba du orfeo:

Batucada para un saxofone:

Junto a esto se pensó en una armonía austera, ya que el proyecto no busca un trabajo armónico avanzado y si una estabilidad mas o menos firme en el mismo.

A.				
I	IV	I	%	
I	IV	iim	%	
V/iim	vii°/iim	ivm	V/iim	
iim	V	I	%	
B.				
del V grado				
iim	V	I	V	
del IV grado				
iim	V	I	iim - V	
C.				
I	IV	I	%	
I	IV	iim	%	
V/iim	vii°/iim	ivm	V/iim	
iim	V	I	%	

Finalmente el uso del apagado del pedal al final ayuda a ir quitando la densidad de la obra y así deconstruir toda la fase inicial sin forzarlo.

Análisis de la obra:

La obra está compuesta de dos grandes partes. La primera es la construcción de la *batucada* a partir de la adición individual generando un efecto acumulativo hasta completarla. En este punto se puede apreciar el trabajo a nivel rítmico y tímbrico que se realizó en conjunto con el saxofonista. Esta sección inicia con la generación del bombo que a su vez será el metrónomo y finalizará con la adición de los *loops* dos y tres. Posterior a esto, el pedal se deja constante y con el saxofón soprano interpreta una melodía propuesta para la obra, basado en los análisis de estilo realizados anteriormente. Esta melodía a pesar de ser tradicional se tomó como un camino para ir reduciendo la masa.

Decisión del nombre de la obra:

Batucada para um saxofone, al igual que el tema anterior el título está escrito en portugués. Junto a ello la descripción directa de lo que se pretendía hacer con la obra: La *batucada* interpretada para un saxofón solista.

Dificultades y conclusiones:

Se concluyó desde el primer día de trabajo que la mayor dificultad para la concepción y ejecución de la obra sería el desarrollo del discurso para que no fuera tan monótono, el entrenamiento que requiere poder realizar todos los golpes de forma individual con un ritmo totalmente estable y el uso adecuado del pedal.

La monotonía se pudo solucionar a partir de la acción de reducir la cantidad de golpes que se debían realizar (Véase la tabla de instrumentos elegidos para la *batucada*). Este filtro de instrumentos permite que la obra sea más rápida y variable, a pesar de eso para darle más dinamismo y más musicalidad se propone una melodía. El uso del pedal pudo llegar a ser bastante problemático por la sincronía y la inexperiencia del saxofonista con esta clase de dispositivos. Sin embargo, los ensayos y la práctica llevó a tener la obra fluida y correctamente ejecutada.

El trabajo que se realizó en esta composición se basó principalmente en la creación de la *batucada* a partir de la adición de los golpes de forma individual hasta completar todo el ensamble. Dicho trabajo se logró, el objetivo del trabajo tímbrico y rítmico fue logrado de forma satisfactoria. De igual forma el saxofonista afirma que era un reto complejo de estudios rítmicos así como el uso del pedal.

Proceso de creación y composición de “Retornar à Zero” dueto de batería y saxofón:

La forma y estilo:

Se plantea una forma de discurso similar al que George Crumb realiza en su obra “Makrokosmos - Gemini” el cual retrata secciones de “Fantasie Impromptu” de Chopin junto a una propuesta compositiva que él mismo hace. Esta sensación del ir y venir entre los dos es lo que se pretendía para Retornar à Zero y para desarrollar mejor esta idea se plantea que el cambio no debía ser entre una y otra obra, sino que debía ser entre los papeles tradicionales y los recontextualizados. Bajo esta orden de ideas la obra mutó a un arreglo compositivo, implicando el hecho de tomar un *Samba* que en este caso fue “Samba de Orfeo” y trabajar una vuelta de la obra bajo la estructura narrativa de Crumb.

“Samba de Orfeo” se basa en la forma (A, A, B y C) sin embargo para el caso de Retornar à Zero se realizó (A, B y C) para exponer directamente el trabajo exploratorio sin necesidad de realizar reexposiciones que distraerían el objeto tímbrico ejecutado en SemTempo y Samba para um Saxofone. Sin embargo la obra se toma bajo la idea de tema, solo y re-exposición que se explicará mas adelante en el análisis.

Toma de decisiones de la partitura:

Se concibió la obra como una síntesis del trabajo explorativo que se ha ido desarrollando hasta el momento. Por ello las decisiones de partituras, gráficos y demás se mantienen vigentes con la excepción de la métrica de SemTempo puesto que el saxofón hace el papel rítmico y este sí necesita un conteo.

Deformación de los pentagramas:

Para generar un mayor entendimiento para la interpretación, durante el solo de saxofón, se realizan modificaciones que hicieran mas gráfica la intención de ralentando y accellerando. Por ello es que los pentagramas eventualmente se van estrechando y luego alargando. Esta acción solo sucede en el espacio donde los interpretes se encuentran en su papeles tradicionales (batería - ritmo y saxofón - melodía).

A snippet of a musical score for saxophone and drums. It features several staves. The top staff is for the saxophone (B. Sx.) and the bottom staff is for the drums (D. S.). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and performance instructions like 'Signa derecho'. The staves are arranged in a way that suggests a visual relationship between the saxophone's melodic line and the drum's rhythmic patterns.

La clave de Sol percutada:

Se decidió para esta obra el uso de la clave de sol percutiva implementada en Batucada para un Saxofoné, sin embargo el uso es para los dos intrumentos, la batería y el saxofón. Esto se debe a que la batería posee movimientos melódicos y requiere dar una mayor contundencia visual para relacionar las alturas aproximadas de lo que el baterista debe ejecutar.

Melodía en la batería:

Para realizar lo que se podría llamar una aproximación melódica de la batería, se puso al interprete a pulsar el hilo nylon tensionando y distensionando. Esta acción crea una serie de alturas no diatónicas ni cromáticas por ello el planteamiento melódico se desenvuelve en la ejecución de un contorno melódico con esta característica. Para ello se configuró la partitura para que indique dicho contorno poniendo la melodía original, pero con la cabezas de las figuras casi imperceptibles.

A snippet of a musical score for saxophone and drums. The top staff is for the saxophone (B. Sx.) and the bottom staff is for the drums (D. S.). The score is marked with '12' and 'Agogo'. The saxophone staff shows a melodic line with a series of notes, and the drum staff shows a rhythmic pattern with a series of notes. The notation is designed to show a visual relationship between the saxophone's melodic line and the drum's rhythmic patterns.

Análisis de la obra:

La obra se fragmenta, para la exposición del tema con la obra “*Samba du Orfeus*”, en cuatro partes: La primera parte de 3 compases, la segunda de 16 compases, la tercera de 8 y la cuarta de 17

En la primera se puede ver un intro corto que propone los papeles dispuestos desarrollados en las obras anteriores.

Musical score for Baritone Sax and Drum Set, labeled 'A'. The Baritone Sax part is in treble clef with a common time signature (C) and a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with a 'surdo' marking above it and a 'x2' marking at the end. The Drum Set part is in bass clef with a common time signature (C) and a dynamic marking of *mf*. It shows a rhythmic pattern with a 'surdo' marking above it. A small box labeled 'A' is located at the bottom left of the score.

La segunda y tercera sección contiene cambios cada 2 y 4 compases de los papeles del saxofón y la batería.

Musical score for B. Sax and D. S., labeled 'B'. The B. Sax part is in treble clef with a common time signature (C) and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with a 'Tamborin' marking above it. The D. S. part is in bass clef with a common time signature (C) and a dynamic marking of *f*. It shows a rhythmic pattern with a 'Tamborin' marking above it. A small box labeled 'B' is located at the top left of the score.

Posteriormente se trabaja una vuelta de solo (con el saxo) en los papeles tradicionales en la música. Sin embargo, para no perder la tendencia a la experimentación, los sistemas se van estrechando y alargando poco a poco para reforzar la idea de un rallentando y acelerando. Luego de esto llega el turno del solo de la batería que posee muchas de las indicaciones de improvisación que se usa en *SemTempo*, como el uso de los colores y los gráficos, pero usados en menor medida.

Luego de un solo relativamente largo, la reexposición se hace de los últimos 16 compases de la obra original con un cambio del uso de la métrica, retomando los *timecode* para la dimensión espacial del tiempo. Esto permite que la visualización de la melodía que ya había cambiado en aspecto tímbrico, también pueda cambiar en el aspecto temporal. Sin dejar a un lado también que esta obra culmina como como inició la primera de las obras de este proyecto, con un solista para batería.

Elección de nombre:

El nombre se refiere a volver al principio, a retornar a las épocas donde el intérprete no estaba enfocado en un solo rol musical, sino que estaba en constante exploración de varias características del sonido, ya sea timbre, altura, duración, etc. Estos enfoques no solo en lo sonoro sino también en lo técnico e interpretativo es lo que pretende retomar al músico. Generalmente, antes de una carrera musical, se escuchaba sin restricción alguna, ni criterios formales. Por el contrario se lograba apreciar los objetos sonoros y percepciones interpretativas de una forma más cercana y nada discriminatoria (hablando de lo bello y lo feo). Por ello el Retornar à Zero significa: un punto de visión diferente del instrumento.

Dificultades y conclusiones:

Principalmente las dificultades para la composición de la obra se basan en ¿Cómo unir las dos propuestas, original y derivada, en una sola obra y que funcione adecuadamente? Finalmente la respuesta no fue tan abiertamente complicada, al basar la lógica compositiva en un ambiente popular, como el de la obra de “*Samba du orfeus*”, se pudo encontrar diferentes formas de intercambiar los roles de los instrumentos, como las secciones de solos, las partes variables de la melodía original, entre otros. El otro problema a mencionar entra al momento de hacer un solo. Este tenía que ser estable pero sin perder la lógica de exploración y descontextualización, por ello se debía trabajar con algún tipo de objeto que colaborara con todo el ambiente que se ha ido desarrollando durante todo el proyecto. Por ello es que se usa el cambio rítmico (de pulso) de forma exagerada con la intención de seguir reinterpretando la obra y los papeles de los intérpretes.

En conclusión el objeto de realizar una composición amena en la cohesión entre las dos fases exploratorias (de batería y saxofón) se logró y partió de un trabajo que no se esperaba realizar y fue un arreglo de un tema de *Bossa Nova* para formato experimental, no se esperaba dicho producto, sin embargo el resultado fue totalmente agradable y pertinente.

Conclusiones generales:

Luego de un intenso trabajo, puedo afirmar que el objetivo estuvo bien logrado. No solo por finalizar las respectivas composiciones sino también porque a lo largo del desarrollo experimental creado durante estos meses, este ha arrojado como resultado una percepción diferente del sonido, un entendimiento más cercano a la creación de un lenguaje escrito para partituras que suplan todas las necesidades del compositor para encontrar la idea del objeto sonoro que piensa crear, una forma más interesante de sacar a los intérpretes tradicionales de sus zonas de confort y un nuevo acercamiento a los instrumentos logrando ampliar la panorámica de sus posibilidades, extendiendo sus métodos interpretativos, de lectura y concepción del timbre.

BIBLIOGRAFIA:

Adler, S (1989). *The Study of Orchestration Second Edition*.

Cooper y Meyer (1960). Estructura rítmica de la música.

Rocca, E (1986). *Escola Brasileira de Música Uma visão brasileiro ensino da música*.

Stone, K. *Music Notation in the Twentieth Century*.

Schaeffer, P (1988). Tratado de los Objetos Musicales.

Treعه, D (2013). *Brazilian Jive: From Samba to Bossa and Rap*.

PARTITURAS:

Brouwer, L (1971) La espiral eterna.

Cage, J (1948) *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*.

Crumb, G (1979) *Makrokosmos - Dream Images (Love - Death Music) Gemini*.

Jobim y Morales (1962). *Só Danço Samba*.

Koshinski, G. (2017) 360.

Koshinski, G. (2017) Swerve.

Kotche, G (2003). *MONKEY CHANT*.

Ligeti, G (1956) *Artikulation*.

Maria y Bonfa (1959). *Samba du Orfeu*.

Riley, T (1964) In C.

GRABACIONES:

Cage, J. (s.f) *Sonatas And Interludes For Prepared Piano. Sonatas And Interludes For Prepared Piano* [Vinilo]. US: Dial Records

Crumb, G. (1979). *Dream Images (Love - Death Music)*. George Crumb / Margaret Leng Tan – *Makrokosmos I & II* [CD]. US. Mode 142

Jobim y Morales. (1962). *So Danço Samba. Jazz Samba Encore* [Vinilo]. Uk: Verve Records.

Ligeti, G. (1958). *Artikulation. György Ligeti – Continuum / Zehn Stücke Für Bläserquintett / Artikulation / Glissandi / Etüden Für Orgel / Volumina* [CD]. Germany.

Pärt, A. (1964). *Collage Sur BACH. Summa* [CD].Sweden

VIDEOS:

Brown, D. (Productor). (2014). BEATBoX SAX tutorials. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-s3WfGenafo&list=PLMY-xHtegD4rOtoTy0zpTtr8M6J6ikuWt>

LatinAutor, Sony ATV Publishing. (Productor). (2016). Guillaume Perret - *Heavy Dance (Solo with the Electric Sax, Delay Concerto)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lpw4TdhIpcI>

REFERENCIAS:

Acústica musical, Maggiolo, D, Escuela Universitaria de música de la Universidad de la república de Uruguay. Recuperado de la pagina <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/tbr.html>

F. De Saussure (1916), *Cours de lingüistique générale*, Payot.

Ganora, E. (2018). Culto. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2018/11/25/1958-bossa-nova/>

Gerou y Lusk (2004). *Diccionario esencial de la notación musical*

Graphic music scores - in pictures (Octubre del 2013). *The Guardian*. Recuperado de la pagina: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures>

graphic notation. In (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press,. Retrieved 11 May. 2019, recuperado de la pagina: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3008>.

Introduction to Computer Music: Volume One, Hass.J, Indiana University. Recuperado de la pagina: http://www.indiana.edu/~emusic/etext/acoustics/chapter1_timbre.shtml

J. Perrot (1972), *La lingüística*

Olano,R.D. (2010). Exploración sonora para la batería e implementación de nuevas herramientas interpretativas (Proyecto de grado, Universidad el Bosque, Bogotá D.C, Colombia). Extraído de [https://bosq.ent.sirsi.net/client/es_ES/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:347200/one](https://bosq.ent.sirsi.net/client/es_ES/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:347200/one)

PREPARED INSTRUMENTS, CNMAT Berkeley University of California. Extraído de: <https://cnmat.berkeley.edu/legacy-techniques-new-music/prepared-instruments>Sharp, J, "A Performance Guide to Glenn Kotche's "Monkey Chant"" (2014). *Theses and Dissertations--Music*. 26. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/26

Real Academia Española.(s.f). Batería. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=5DKMIaQ>