ADAPTACIÓN E INTERFLUENCIA DE SONORIDADES PROPIAS DEL FORMATO BIG BAND Y EL GÉNERO SKA

JUAN MANUEL GUALTEROS ROMERO

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

LINEA DE INVESTIGACIÓN: ESTÉTICA Y TEORÍAS DEL ARTE

Tutor

FERNANDO RODRÌGUEZ

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS.

FACULTAD DE ARTES - ASAB

PROYECTO CURRICULAR - ARTES MUSICALES

BOGOTÁ D.C

2017

Contenido

pág.

Introducción	1
1. Justificación	2
2. Objetivos	4
2.1 Objetivo General	4
2.2 Objetivos Específicos	4
3. Antecedentes	6
4. Metodología de Investigación	8
4.1 Metodología de investigación	8
4.2 Instrumentos de recolección de información	8
4.3 Líneas de investigación	9
5. Marco Teórico	10
5.1 Orígenes de la Big Band	10
5.2 La influencia del Jazz y la Big Band en la música del Caribe	12
5.3 Fusión en Big Band	13
5.4 El Ska	13
5.5 The Skatalites	15

6. Arreglo: Freedom Sound, the Skatalites 17

6.1 Pieza original, aspectos técnicos y formales 17

6.1.1 Intro 18

6.1.2 Drums. 19

6.1.3 letras de ensayo A y C 20

6.1.4 Letra de Ensayo B 22

6.1.5 Secciones de solos 24

6.1.6 CODA 25

6.2 Arreglo 25

6.2.1 Intro. 27

6.2.2. Drums y Ther 28

6.2.3 Letra de Ensayo – A 31

6.2.4 Letra de Ensayo – B 33

6.2.5 Letra de ensayo – C 35

6.2.6 Solos 36

6.2.7 Letra de ensayo – D 38

6.2.8 Letra de ensayo – E 40

6.2.9 CODA 41

6.2.10 Letra de Ensayo – F 43

7. Composición: no canto 47

7.1 Forma 47

7.2 Descripción de la técnica de orquestación 48

7.2.1 Inicio 49

7.2.2 A 53

7.2.3 B 57

7.2.4 Guitar solo 57

7.2.5 Letra de ensayo – C 58

7.2.6 Letra de ensayo -D 59

7.2.7 Reggae 60

7.2.8 Solos y letra de ensayo E 61

7.2.9 F 62

7.2.10 Letra de ensayo – G 63

7.2.11 Shout chorus 65

7.2.12 Letra – H de ensayo 68

7.2.13 Letra – I de ensayo 71

8. Conclusiones 74

Referencias Bibliográficas 78

Lista de Figuras

pág.

Figura 1. Forma “Freedom sound” (Skatalites) 17

Figura 2. Intro 18

Figura 3. Sección de vientos 19

Figura 4. Sección rítmica 19

Figura 5. Drums 20

Figura 6 Armonía parte A de la form 21

Figura 7. Sección rítmica 21

Figura 8. Sección de vientos 22

Figura 9. Armonía parte B de la forma 22

Figura 10. Nuevo motivo del bajo 22

Figura 11 Sección Rítmic 23

Figura 12. Sección de Vientos 24

Figura 13. CODA 25

Figura 14 Forma del arreglo “Freedom Sound 26

Figura 15. Sección de vientos – Introducción 28

Figura 16. Sección rítmica introducción 28

Figura 17. Drums y Vamp 29

Figura 18. Nuevo motivo característic 29

Figura 19. Sección de viento 30

Figura 20 Final de la introducción 31

Figura 21. Sección rítmica 32

Figura 22. Sección de vientos 33

Figura 23. Sección rítmica 34

Figura 24. Sección de Vientos 35

Figura 25. Motivo de respuesta sección de metales 35

Figura 26. Sección rítmica 36

Figura 27. Disminución de la tensión 36

Figura 28. Sección rítmica 37

Figura 29. Background 38

Figura 30. Sección de vientos 39

Figura 31. Sección rítmica 40

Figura 32. Sección de vientos 41

Figura 33. Sección rítmica 42

Figura 34. Sección de vientos 43

Figura 35. Intertextualidad: Vamp de “Confucius” 44

Figura 36. Sección rítmica 44

Figura 37. Sección de vientos 45

Figura 38. Sección de vientos 46

Figura 39. Forma 48

Figura 40. Melodías parte A de la forma 50

Figura 41. Armonía parte A de la forma 50

Figura 42. Sección rítmica 51

Figura 43. Sección de vientos 52

Figura 44. Sección de vientos 53

Figura 45. Armonía parte B de la forma 53

Figura 46. Parte B de la forma 55

Figura 47.Melodía parte B de la forma 56

Figura 48. Sección de vientos 57

Figura 49. Armonía solos 58

Figura 50. Sección rítmica 58

Figura 51. Background 59

Figura 52. Armonía parte A de los solos (8+3 compases) 59

Figura 53. Backgroud 60

Figura 54. Reggae 61

Figura 55. Solos 61

Figura 56 Backgroud 62

Figura 57. Sección de vientos 63

Figura 58. Sección rítmica 64

Figura 59. Sección de vientos 65

Figura 60. Shout chorus 66

Figura 61. Sección rítmica 66

Figura 62. Sección de vientos 67

Figura 63. Sección de vientos 68

Figura 64. Armonía modulación 69

Figura 65. Sección rítmica 69

Figura 66. Sección de vientos 71

Figura 67. Sección rítmica 72

Figura 68. Sección de vientos 73

Resumen

En este trabajo se presentan un arreglo y una composición del género Skapara el formato BigBand, desarrolladas con base en la orquestación propuesta por Dick Lowell y Ken Pulling, en el libro *Arranging for large jazz ensemble* (Berklee Press, 2003), y en la transcripción de la pieza original de la Banda Skatalites *Freedom Sound*, tomada del álbum *Ball of Fire* de 1997, donde se mantienen elementos propios del género, adaptándolos a la sonoridad de dicho formato.

Palabras Clave: BigBand, orquestación, *voicing*, Ska, arreglo, composición.

Abstract

In this work, an arrangement and a composition of the genre Ska for BigBand format are presented.Those musical writings are developed based on the orchestration given by Dick Lowell and Ken Pullingin the book *Arranging for large jazz ensemble* (Berklee Press, 2003), and the transcription of the original theme of The Skatalites *Freedom Sound*, taken from the album *Ball of Fire*(1997), where elements of the genre adapted to the sound of this format are kept.

Key Words. BigBand, orchestration, voicing, Ska, arrangement, composition.

Introducción

El presente trabajo se desarrolla con el fin de explorar nuevas sonoridades para el género Ska, teniendo como referente el lenguaje musical usado en la Big Band, desde la perspectiva de arreglos propuesta por la escuela Berklee y añadiendo elementos que se utilizan en otros géneros caracterizados por ser más instrumentales e improvisatorios.

Para el autor de la presente investigación es relevante conocer los aspectos fundamentales que comprende la orquestación para el formato a trabajar (Big Band) y los elementos que definen el estilo del género Ska como objeto de estudio.Por esta razón la investigación está basada en la audición de piezas de Ska y en los trabajos de grado que se mencionarán más adelantecomo referentes para buscar un desarrollo claro y oportuno del mismo.

El trabajo se llevará a cabo por medio de la realización de un arreglo y una composición para BigBand, en los cuales se evidenciará la interfluencia entre la sonoridad del género Ska y la sonoridad que proporciona este formato. Para el arreglo se realizará un desglose de una pieza de Ska tradicional, donde se evidenciarán algunos elementos propios de este género y luego se hará un acercamiento a la sonoridad que puede aportar el formato de BigBand, basándose en la orquestación propuesta por Dick Lowell y Ken Pulling, en el libro *Arranging for large jazz ensemble*(Lowell & Pulling, 2003). En la composición se utilizarán dichos elementos y a la vez se buscará proponeruna orquestación y desarrollo de una pieza original.

1. Justificación

La música está en constante cambio, siempre busca desarrollarse, retroalimentarse y presentar ideas innovadoras de todo tipo. Nuevos ritmos, nuevas formas de adaptar la armonía en géneros existentes y sobre todo la búsqueda de desarrollar nuevas sonoridades dentro de un género o formato específicos soportan esta afirmación. La presente investigación se centra en la búsqueda de explorar una nueva sonoridad para el género Ska, un género escuchado e interpretado ampliamente a nivel mundial, y que por medio delautilización de características propias de dicho género se puede interrelacionar con otros tipos de música.Además,se busca evidenciar la interfluencia que se genera a partir del abordaje de un género musical desde un formato no convencional y el enriquecimiento sonoro que esto conlleva.

Desde que el autor tuvo contacto con la música y principalmente cuando inició sus estudios de trombón, encontró una pasión por el Ska y el Reggae, ya que ambos géneros se caracterizan poruna predominante importancia de la sección de vientos. Cabe resaltar que en estos géneros se puede desarrollar en gran medida el virtuosismo delos intérpretes en el campo de la improvisación. Además,tuvo la oportunidad de crecer escuchando las más importantesBigBands de jazz de la era del Swing como la de Duke Ellington o la de Glenn Miller ya que su padre es amante de este género musical.Esto le motivóa la búsqueda de una forma de llevar el Ska, que tiene ciertas raíces en el jazz, hacia el formatoBigBand, el más grande de este género.

Para poder introducir características sonoras del formato BigBand en el géneroSka, donde

generalmente se utilizan recursos musicales más sencillos desde el punto de vista armónico y de orquestación, es indispensable conocer y manejar la orquestación del formato.Además reconocer cuáles de esas características tienen alguna relación con el género (o pueden presentarse en circunstancias similares)y cuáles se presentan en géneros interpretados más comúnmente en este formato. De esta manera podremos saber cómo o de qué forma se pueden adaptar para generar nuevas sonoridades en el Ska y así lograr enriquecerlo sonoramente.

El Ska, en su nacimiento, fue ampliamente influenciado tanto por el jazz como por otros géneros y ritmos afro-caribeños como el Calipso y el Mento. Del jazz toma elementos tanto armónicos como formales y adapta también casi todos los instrumentos más representativos de sus ensambles, como la batería, el bajo, la guitarra eléctrica, la trompeta, el trombón y el saxofón.

Esta investigación buscaexplorar las sonoridades propias de la música para BigBand llevadas algénero Ska, tomando también elementos de algunos géneros relacionados como el Reggae y el Rocksteady, permitiendo que entre dichos género y formato exista una permeabilidad de ideas musicales y su correspondiente retroalimentación, siendo foco de innovación en términos de sonoridad.

Se trabajará por medio de la audición de piezas de Ska de todas las corrientes y épocas, y depiezas que tienen características de fusión similares, en contraste conpiezas de fusión de otros géneros que se hayan trabajado en otros trabajos de grado, para realizar un análisis sobre cuáles elementos armónicos y de orquestación han trabajado otros autores y arreglistas en dichas fusiones.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

Adaptar características propias del formato BigBand al género Ska para potenciar sus posibilidades y enriquecer su sonoridad.

2.2 Objetivos Específicos

- Realizar los estudios correspondientes de armonía moderna, de orquestación general y orquestación para BigBand.
- Revisarla metodología utilizada por Luis Enrique Bernal Bejarano en el trabajo de grado "*Dos composiciones y dos arreglos de jazz latino de influencia cubana para BigBand*" para tener un referente desde un trabajo de grado que aborda la misma temática.
- Realizar la audición de piezas de Ska de diferentes corrientes temporales y geográficas, con el fin de identificar elementos propios y comunes del Ska, enfocándose en el álbum *Massive* de *Jazz Jamaica All Stars* y el álbum *Ball of fire* de The Skatalites, para encontrar cómo se pueden utilizar estos elementos en la fusión entre el formato Big Band y dicho género.

- Realizar la transcripción de una pieza de Skatalites para hacer una estructuración de la orquestación utilizada en una pieza original de Ska de primera ola y de los elementos propios del Ska como lenguaje, movimientos melódicos, fraseos y texturas.
- Realizar un arreglo de dicha pieza para BigBandy una composición utilizando los elementos encontrados en el análisis de las audiciones y la transcripción.
- Elaborar un documento detallado que sirva para sentar un precedente metodológico para el abordaje de géneros no convencionales en el formato de BigBand.Hacer un aporte al género Ska a partir de su documentación desde el campo académico.

3. Antecedentes

Trabajo de grado de Luis Enrique Bernal Bejarano: "*Dos composiciones y dos arreglos de jazz latino de influencia cubana para BigBand*", Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, año 2010. El trabajo busca la aplicación de elementos de la música cubana en su fusión con el jazz tomando de él características formales, rítmicas, de vientos, rítmicas y de orquestación. La monografía anteriormente citada realiza un trabajo similar al que se realiza en esta investigación, pero con un énfasis hacia otro género.Es un referente en la metodología de trabajo, además de tomar como referencia algunos contenidos generales que Bernal menciona sobre elementos de jazz (Bernal Bejarano, 2010).

Album: "*Massive*", Jazz Jamaica All Stars (UK), Dune, año 2001. Es un trabajo de fusión de ritmos tradicionales de Jamaica y el Caribe como Ska, Reggaey S*oul,*haciendo énfasis en la improvisación del jazz y las posibilidades orquestales del formato BigBand. En este trabajo se pueden apreciar muchos de los elementos propios de estos géneros para tomarlos como referente directo para el trabajo que se va a realizar a partir de ellas (Jazz Jamaica All Stars, 2001).

Album "*Ball of fire*", The Skatalites, Island Jamaica Jazz, año 1997. Es un trabajo desarrollado por la Banda precursora del Ska, donde se evidencia la renovación del sonido clásico del género en materia de calidad de mezclas.Es una impresionante grabación moderna de la legendaria Banda tocando sus piezasclásicas y melodías conocidas de la música universal arreglados en Ska de primera ola. También se cita como antecedente para el trabajo la audición de muchos álbumes de Skade distintas corrientes, como el Ska latino, el 2tone (Two Tone), el Rocksteady y el Ska-Punk(The Skatalites, 1997).

"*Arranging for large jazz ensemble*", Dick Lowell & Ken Pulling, Berklee Press, año 2003. En este libro se habla de todas las bases teóricas tanto de tipo armónico como de orquestación, prestando singular atención en las sonoridades que pueden ser logradas a partir de la mezcla de las sonoridades de las familias instrumentales e instrumentos dentro del formato de BigBand, incluyendo elementos pertinentes al rol de solista y el de acompañamiento, e instrumentos que no son comunes en el ensamble tradicional (Lowell & Pulling, 2003).

Trabajo de grado: "*Análisis para la interpretación de cinco temas del trombonista cubano Juan Pablo Torres"* Fabio Andrés García Corredor, Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, año 2004. En este trabajo, García realiza un análisis de interpretación del trombón como instrumento solista enfocándose en las posibilidades del mismo dentro de un formato específico. Este trabajo puede aportar la metodología que siguió para evidenciar como se puede organizar la orquestación y la morfología de un acompañamiento musical con un instrumento solista (Garcia,F, 2004).

4. Metodología de Investigación

4.1 Metodología de investigación

La metodología usada en este proyecto es la investigación documental. Pretendeuna investigación que parte de la utilización de material documental para realizar la exploración del comportamiento del género Ska y su aplicación en la utilización de la Orquestación de Big Band (López, & Sán Cristobal, 2014).

4.2 Instrumentos de recolección de información

El primer instrumento de recolección de información es la audición de piezas que tengan elementos relevantes para el proceso de adaptación del género al formato. Piezas delgénero Ska y piezas escritas propiamente para el formato de BigBand.

En segundo lugar, la realización del estudio del libro *Arranging for large jazz ensemble*, para tomarlo como base para la orquestación que se va a utilizar para ejecutar el trabajo. (Lowell, & Pulling, 2003).

En tercer lugar, la realización de la transcripción de una pieza de Ska tradicional para utilizarlo como base para elaborar el arreglo de dicha pieza en formato BigBand.

4.3 Líneas de investigación

En la Facultad de Artes ASAB, este proyecto se encuentra dentro de la línea de investigación Estética y teorías del arte. El proyecto abarca un problema planteado por la búsqueda de lograr una exploración del Skadesde el punto de vista de la orquestación, además de la reflexión en torno a los elementos del lenguaje musical propio del género,de esta manera hacer una propuesta que se adapte a este lenguaje y queamplíela experiencia auditiva frente al género.

5. Marco Teórico

5.1 Orígenes de la BigBand

Es el ensamble más grande utilizado para jazz. Apareció a finales de la década de 1920 aunque llegó a su máxima popularidad entre 1935 y 1950. Consta en general de tres secciones: La sección de metales (Brass), la de maderas (Reed) y la sección rítmica. El Brass está compuesto por tres o cuatro trompetas y de dos a cuatro trombones, en ocasiones siendo el cuarto un trombón bajo. La sección de maderas consta de al menos cuatro saxofones aunque generalmente cuenta con cinco: dos saxofones altos, dos tenores y un barítono, cuyos músicos en ocasiones alternan con otros instrumentos de madera como el clarinete o la flauta. La sección rítmica: Batería, bajo, guitarra y piano. En ocasiones y dependiendo la música a interpretar se le pueden incluir otros instrumentos como la tuba y el clarinete bajo.

Como menciona Joaquim Berendt (2011), en su libro "El jazz:Origen y desarrollo", gracias a la expansión del jazz desde New Orleans hacia New York principalmente hacia la década de 1920 y por el proceso de "arreglar" musicalmente hablando, se comenzaron a ver ensambles de jazz cada vez más grandes. Desde 1921 comenzaron a aparecer grabaciones de jazz con al menos diez músicos como las de Fletcher Henderson y las del ensamble de Luis Rusell, quien fue el primero en utilizar el término BigBand; estas incluían trompetas, trombones y clarinetes, aunque estos últimos fueron sustituidos gradualmente por saxofones. El término BigBand era considerado por aficionados y la crítica en general como un retroceso en lo que se

había logrado en el plano de la improvisación, ya que la relegaba a un segundo plano. En contraste los músicos sentían que tenían más posibilidades a la hora de tocar ya que se abría un nuevo abanico de posibilidades sonoras. Todo este proceso llevó a la aparición de Swing.

La era del Swing consolidó el estilo de jazz de tempos medios y rápidos, y la BigBand comenzó a ser el eje de desarrollo del jazz popularizando enormemente el estilo y convirtiéndolo en sinónimos de música de baile. Existían dos tipos de BigBand: la Swing Band, que tenía un enfoque hacia aspectos rítmicos e improvisatorios, y la Sweet Band, que omitía o acortaba mucho las secciones improvisatorias, que no eran tan populares a la hora del baile ya que la gente prefería las secciones con melodías más definidas, que generan una sensación de mayor estabilidad musical. A causa del racismo predominante en la época, se generó una división racial. Las BigBands blancas eran más enfocadas al baile, como las de Benny Goodman, Tommy Dorsey o Glenn Miller, aunque en ocasiones incluían algún músico negro aún de los más renombrados como Lionel Hampton o Billie Holiday y por ello tenían incidentes de tipo racista en sus giras. En contraste Las BigBands negras hacían un Swing mucho más vinculado al blues. La principal BigBand, por excluir el término importante, fue la de Duke Ellington. Además de lograr un éxito arrollador desde 1935 y hasta la década de 1940, siguió funcionando hasta su muerte con un altísimo nivel. Según el reconocido crítico y productor discográfico de jazz alemán Joachim-Ernst Berendt "(….) no hay una sola BigBand moderna, ni siquiera fuera del jazz, que no tenga influencias directas o indirectas de Ellington. (…)"(Berendt, 1986, p.126).

Algunas de las BigBands de la era del Swing tuvieron un estilo diferente que logro destacarlas del resto y las convirtió en precursoras del jazz moderno y del Bebop, jazz rápido creado por músicos que buscaban innovación ya que se sentían limitados tocando en la fila de la BigBand y que deseaban explotar más la improvisación, sacándola de lo melódico y explotando

más lo puramente armónico. También se buscaba individualizar la sección rítmica, creando una especie de caotización rompiendo el pulso propio del Swing. Los músicos más representativos fueron Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis y Thelonius Monk.

5.2 La influencia del Jazz y la Big Band en la música del Caribe

Desde la década de 1920 se inició un proceso de permeabilización de la música estadounidense hacia Latinoamérica y el caribe, y viceversa. Solano (2003) postula en su artículo "La influencia del arquetipo Jazz Band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano" que gracias a la evolución de la comunicación marítima y el crecimiento del flujo de negocios hacia todos los puertos del caribe, la música de cada cultura se trasladaba hacia nuevos puertos, las personas que estaban acostumbradas a escuchar sus ritmos autóctonos se vieron sorpresivamente invadidas con muchos géneros extranjeros: el Jazz, el Fox Trot y el Blues, desde Estados Unidos y música afro-latina desde Cuba, Colombia, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico, Argentina, Jamaica, Haití etc. De esta manera comenzó un proceso de creación y evolución de nuevos ritmos en toda América hispanoparlante y angloparlante, desarrollando ritmos como el Mambo en México (con raíces en Cuba), el Merecumbé en Colombia, la Konpa Dirèk en Haití y el Ska en Jamaica. En esta época, es decir entre los años veinte y los sesenta, se hizo una adaptación generalizada del formato de Big Band y de la sonoridad del Jazz a muchos géneros, y la internacionalización de Big Bands y grupos de música en toda América, que se dedicaban a recorrer el continente, dejaban músicos en otros países y permitiendo aún más el flujo de ideas musicales.

El ejemplo perfecto de esta permeabilización del formato, son la Cumbia y el porro en Colombia, que comenzaron a desarrollar todas sus ideas y orquestación, basadas en la escritura para Big Band utilizada en el jazz en Estados Unidos, con artistas como Lucho Bermúdez oPacho Galán y su innovación del ritmo Merecumbé, donde se pueden escuchar elementos sonoros y de orquestación directamente tomados del Jazz.

5.3 Fusión en Big Band

A lo largo de la historia, desde el nacimiento del formato Big Band, se han realizado numerosos intentos de hacer fusión con muchos géneros. La riqueza sonora que se puede lograr con este formato es tan grande que muchos artistas han llevado la sonoridad del formato a los ritmos propios de su folclor. En Latinoamérica se ha llevado la sonoridad de este formato a los géneros Cumbia, Porro, Merecumbé, Son Cubano, Mambo, Bolero, Guaracha, Merengue, etc., gracias aartistas como Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Dámaso Pérez Prado, Los Melódicos, La Billo's Caracas Boys, etc. En otras latitudes se ha fusionado con géneros como el Funk y el rock, con grandes exponentes como James Brown, Van Morrison y la banda británica CCS.

5.4 El Ska

Es un género musical que surgió en la segunda mitad de la década de 1950 en Jamaica a partir de la música negra en fusión con ritmos caribeños como el Mento, el calipso y el jazz (Nidel, 2005). En la islade Jamaica, la industria musical era inexistente, solo se escuchaba la música que era importada desde Estados Unidos. En 1958 Edward Seaga funda *West Indian*

Records Limited donde se comienza a producir música de artistas locales, generalmente reinterpretaciones de música estadounidense. Esto mostró la capacidad de la isla para producir música y promovió el desarrollo de la música propia y de nuevos sellos discográficos. Así comenzó una paulatina fusión del jazz y el rythm & blues estadounidenses con ritmos autóctonos del Caribe según las tendencias del público, lo que desembocó en el Ska. El precursor y grupo más representativo del género es The Skatalites, quienes siguen en escena con algunos de sus músicos fundadores hasta la actualidad.

Este género fue precursor del Rocksteady, del Reggae y del Dub. Fue muy popular en Jamaica hacia la década de los sesentas y se trasladó a Gran Bretaña por medio de los inmigrantes jamaiquinos en los setentas. Allí se mezcló con el punk, generando un sonido más rápido, pero con una ideología menos violenta, también denominado *2Tone* (Two Tone o dos tonos, que hace referencia al uso del símbolo "blanco y negro" que significa igualdad de razas, en función de ideales contestatarios frente a la ola de racismo de la década en el Reino Unido).

A partir de esta ideología se estableció la imagen del Rude Boy, que jugó un papel indispensable en el proceso de independencia de Jamaica. Los artistas más representativos del 2tone son *Madness* y *The Specials*.

La época actual del Ska o tercera ola,inició a partir de los ochentas, donde se experimentó una expansión del género hacia todo el mundo. Algunas Bandas continúan haciendo 2tone y otras optaron por recuperar el Ska clásico, llamado Revival. Este fenómeno se puede observar en muchísimos países, donde se desarrolla un estilo propio con la inclusión de instrumentos locales y ritmos de tradición propios.Este fenómeno es perfectamente visible en Hispanoamérica, con Bandas comoLos Fabulosos Cadillacs y Los Auténticos Decadentes en Argentina, Panteón Rococó, Inspector y Salón Victoria en México, Doctor Krápula en Colombia, Ska-p ySkalariak

en España, Desorden Público en Venezuela, etc.

5.5 The Skatalites

The Skatalites es una Banda jamaiquina nacida entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, considerada como la precursora del Ska. Su sonido evolucionó de la educación de sus miembros en la escena del jazz jamaiquino y de la toma del sonido del jazz que se escuchaba deemisoras estadounidenses que alcanzaban a extender su señal a la isla de Jamaica, influenciado por sonidos percusivos propios de músicas “africanas”.

> Sus primeras grabaciones de Ska datan de junio de 1964, aunque estos músicos habían trabajado bastante tiempo antes como Banda de estudio para el sello Studio One, grabando principalmente rhythm and blues. Los miembros originales de la Banda obtuvieron su formación musical a partir de los músicos de jazz de la isla Jamaicana (Skatalites, 2008,p.3).

Esta experiencia tocando juntos y trabajando como músicos de sesión desembocó en el sonido que se puede escuchar en sus primeros trabajos discográficos.

> Los miembros originales de The Skatalites fueron Don Drummond (trombón), Tommy McCook (saxo tenor y flauta), Roland Alfonso (saxo tenor), Lester Sterling (saxo alto), "Dizzy Johny" Moore (trompeta), Lloyd Brevet (bajo) Lloyd Knnibb (batería), Jackie Mittoo (Piano y Órgano) y Jah Jerry Haines. (Guitarra). The

> Skatalites llegaron a ser muy populares en Jamaica dado que la mayoría de artistas, como Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer o Toots and the Maytals grabaron con ellos. La Banda original se disolvió en 1965(Skatalites, 2008,p.2).

Sin embargo, esta reapareció reformada como grupo en el año 83; recibieron dos Grammy en 1996 y 1997. De los integrantes originales únicamente permanece Lester Sterling (saxo alto) en la actualidad.A pesar de eso la Banda continúa grabando y realizando giras con sus nuevos integrantes.A través de su historia el sonido de The Skatalites ha influenciado muchos géneros: el Rocksteady, el Reggae, el Dub y el Dancehall, entre otros.

6. Arreglo: Freedom Sound, the Skatalites

6.1 Pieza original, aspectos técnicos y formales

Para el arreglo de la pieza *Freedom Sound* se realizó la audición y transcripción de la versión del álbum *Ball of fire* (1997). La calidad de la grabación y mezcla de la Banda en este álbum evolucionó frente a previas grabaciones, las cuales son más claras ya que antes la Banda solía grabar en bloque. La pieza es completamente instrumental.

Esta pieza es un Ska instrumental, en la tonalidad de Gm y basado en la forma de *standard* de jazz: Introducción - Tema - Improvisaciones -Tema + Coda, como se evidencia en lafigura 1. Su formato instrumental es: saxofón alto, saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, guitarra, bajo y batería. Para fines prácticos la instrumentación se va a dividir en dos secciones: la sección rítmica, conformada por el piano, la guitarra, el bajo y la batería, y la sección de vientos, conformada por los instrumentos de viento.

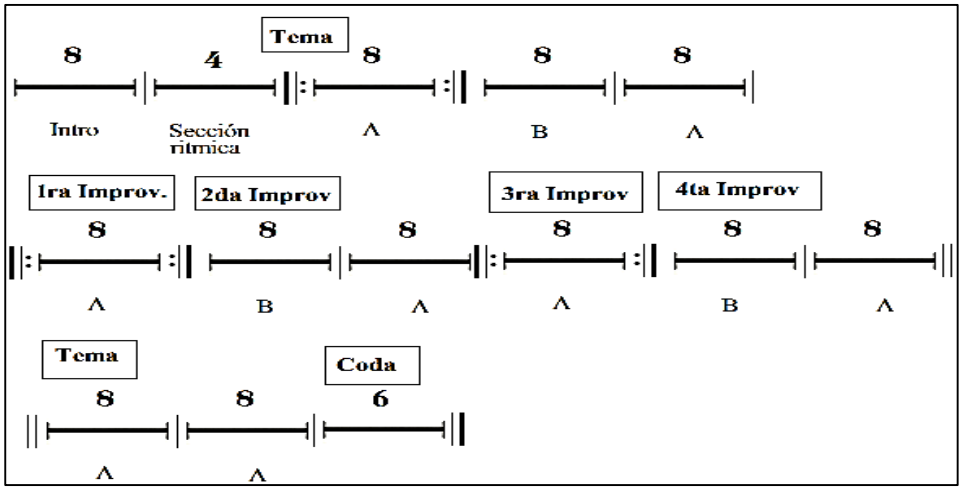


*Figura 1.***Forma "Freedom sound" (Skatalites).** Elaborada por el Autor

6.1.1 Intro. La sección de vientos hace dos motivos melódicos y la sección rítmica responde con un acorde de tónica a cada uno de estos motivos.El primer motivo está conformado por dos negras en la tónica y una redonda ligada a una negra en la quinta del acorde, que hacen una introducción a la tonalidad de la pieza. El segundo motivo es una sucesión corcheas que funcionan como una bordadura de la nota D.La nota principal del motivo es la quinta del acorde, sugiriendo una sensación de estabilidad. La sección se repite dos veces,como se evidencia en la figura 2.

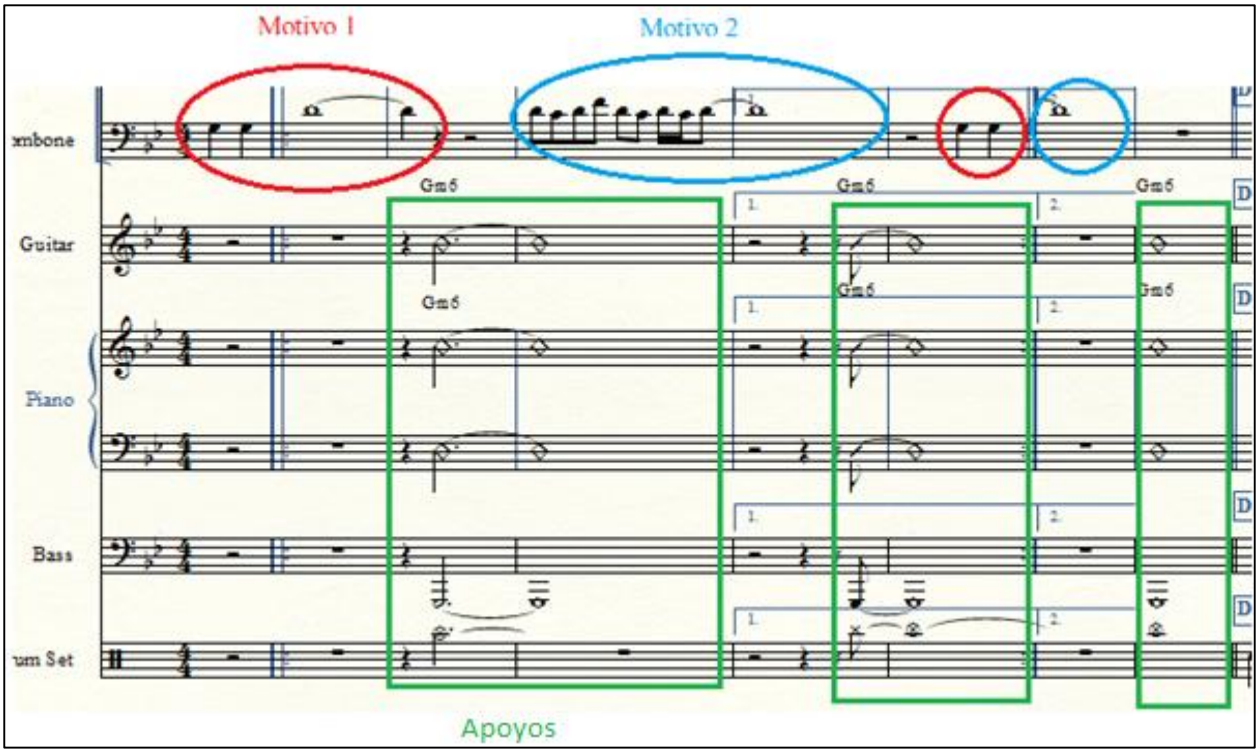


Figura 2. **Intro.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. La sección de vientos tiene una textura homorítmica, de acuerdo a Piston (2000), se mueve sobre el acorde de Gm en disposición de octava en estado fundamental y en disposición de quinta en inversión 6/4. La trompeta y trombón realizan un intervalo de octava, y los saxofones completan cada acorde en disposición cerrada.Las bordaduras se mueven por grado conjunto diatónicamente en todas las voces, como se se en la figura 3.

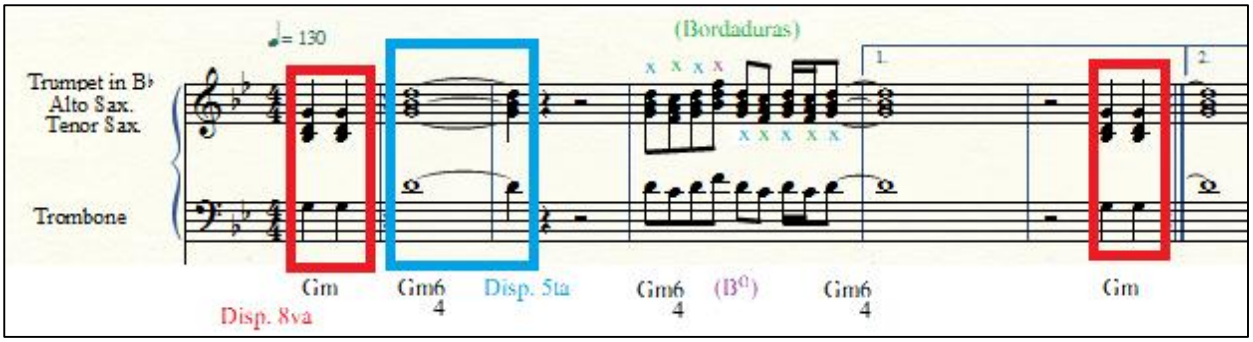


Figura 3. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

Secciónrítmica. La sección rítmica completa responde a cada motivo con un apoyorítmico en un acorde de Gm6, creando una sensación de delimitación tonal (ver figura 4)

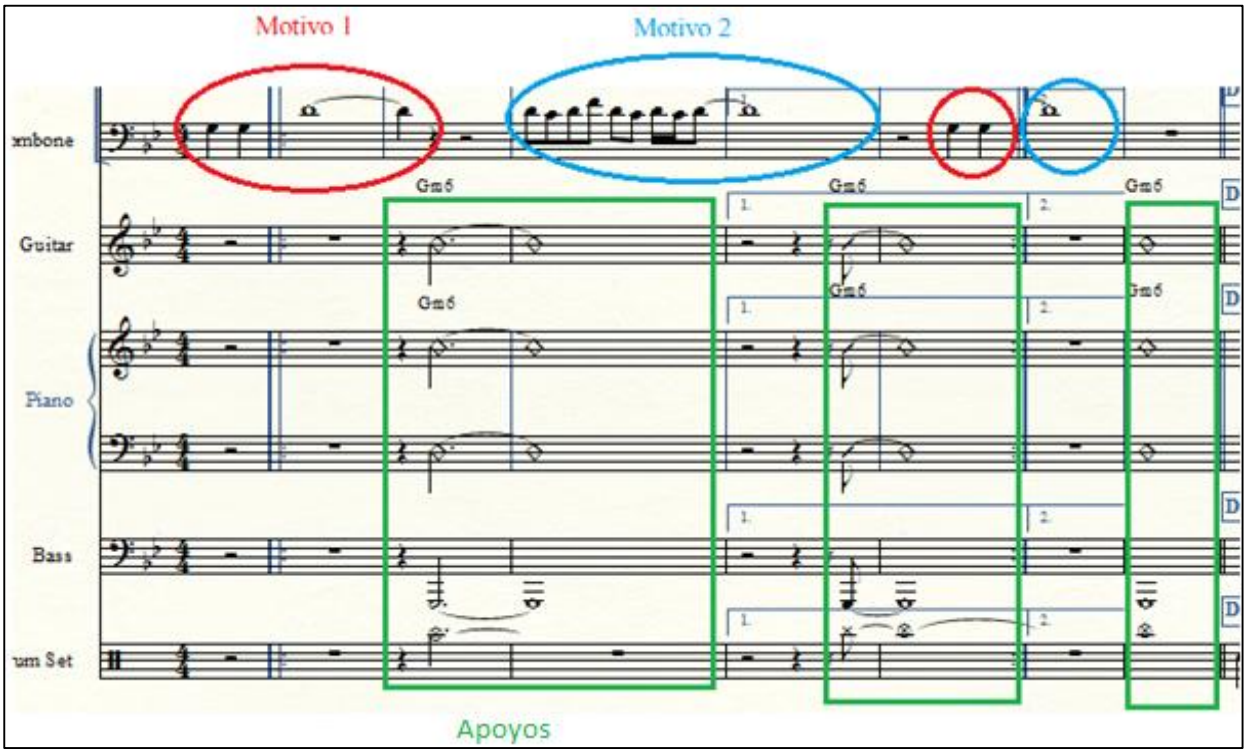


Figura 4. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

6.1.2 Drums. Este consta de cinco compases, el primero es un*corte* de la batería que da inicio al ritmo de Ska. Los cuatro siguientes compases son una pequeña exposición del Vamp *de* la pieza con la fórmula básica de Ska(contratiempos sobre el acorde) en el piano y la guitarra. Como se evidencia en la figura 5.

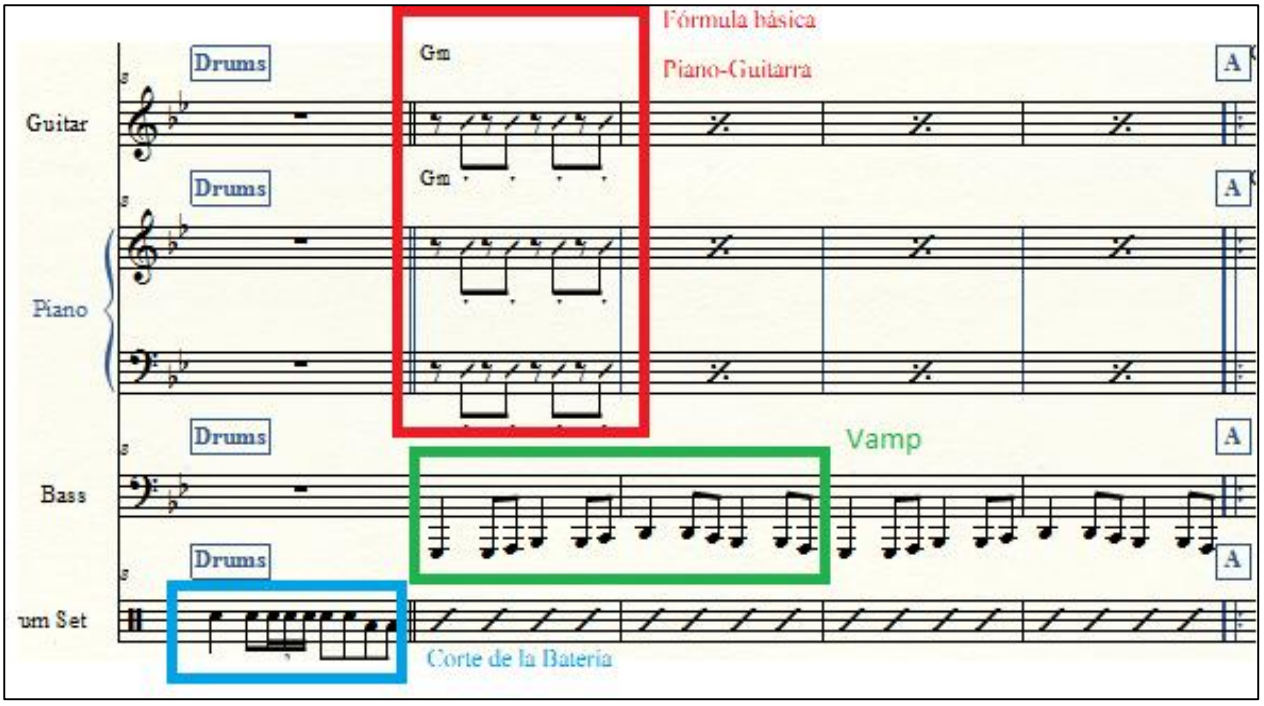


Figura 5. **Drums.** Elaborada por el Autor

6.1.3 letras de ensayo A y C. Corresponden a la parte A de la forma y son idénticas. La armonía se puede observar en la figura 6. La melodía se divide en dos semifrases de cuatro compases, las cuales se complementan de forma pregunta-respuesta.

En la primera frase predomina un motivo que se encuentra en el primer, tercer y cuatro compas, dos semicorcheas en el primer tiempo en la quinta del acorde, seguidas de silencio en el resto de compás.En el segundo compás se desarrolla una preparación para llegar a las dos semicorcheas del tercer compás, compuesta por una negra y dos blancas que ascienden hasta dicho motivo.

La segunda semifrase comienza con el mismo motivo en el primer compás, y en el segundo y tercero se desarrolla un motivo similar al motivo 2 de “INTRO” sobre la cadencia de la sección, dando la sensación de resolución ya que llega a la tónica. El cuarto compás de la segunda semifrase está en silencio; cuando se repite por segunda vez la parte A de la pieza, dicho

compás en silencio permite la aparición de una anacrusa en el saxofón tenor que pertenece a la melodía de la parte B de la forma, tal como se muestra en la figura 6.

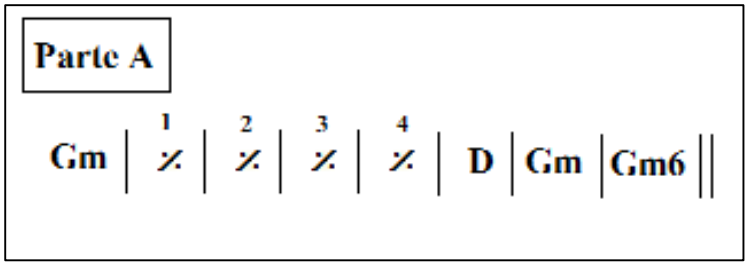


*Figura 6***Armonía parte A de la form.**. Elaborada por el Autor

Sección rítmica. El bajo hace el Vamp con una pequeña variación que se presenta durante la parte A de la forma y en las letras de ensayo subsiguientes. La batería sigue el ritmo de Ska haciendo *fills*(Education Scotland, 2015) en el tercer y cuarto tiempo del octavo compás en cada repetición de la forma, lo que genera una división de continuidad rítmica en frases de ocho compases.

El piano y la guitarra tienen figuración de contratiempos sobre los acordes, haciendo una variación en el último compás de cada repetición poniendo el acorde de Gm6 y variando ligeramente el ritmo en conjunto con el *fill* de la batería. (Ver figura 7)

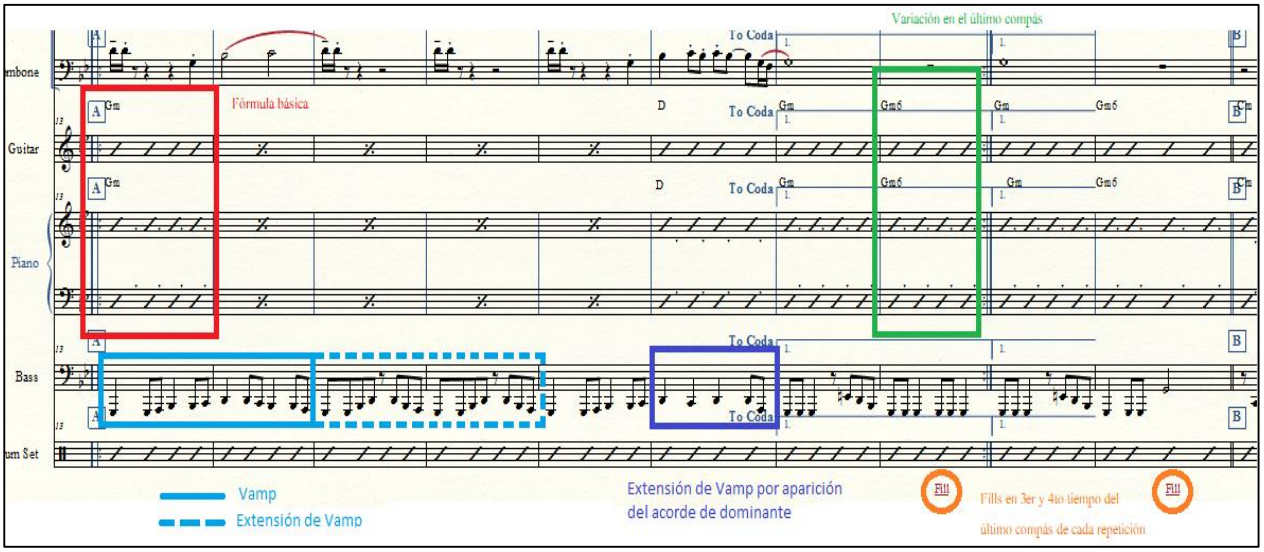


Figura 7. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Los cuatro vientos hacen un *voicing*, sobre Gm. (Corozine, 2002). La trompeta y el trombón tocan un intervalo de octava y el saxofón alto y el saxofón tenor completan el acorde de triada en disposición cerrada. Todo el tiempo suena el acorde de tónica, a excepción de notas de paso o bordaduras, tal como se muestra en la figura 8

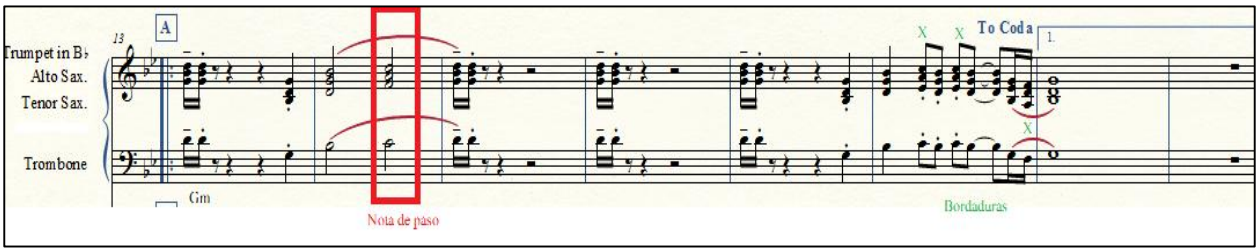


Figura 8. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

6.1.4 Letra de Ensayo B. Corresponde a la parte B de la forma, comienza con una anacrusa. La armonía está representada en la figura 9.

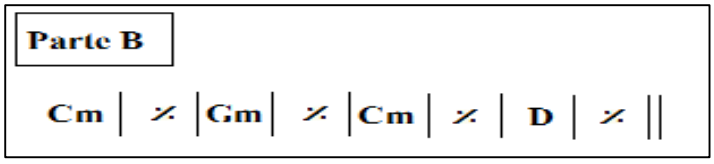


*Figura 9.***Armonía parte B de la forma.**Elaborada por el Autor

Sección rítmica. La batería sigue en ritmo de Ska, mientras el bajo abandona el *Vamp* y se conecta a un nuevo motivo que es característico del Reggae y el Rocksteady: arpegiando sobre los acordes, la primera mitad del primer tiempo en silencio, luego corcheas hasta el tercer tiempo y una negra en el cuarto tiempo, tal como se evidencia en la figura 10
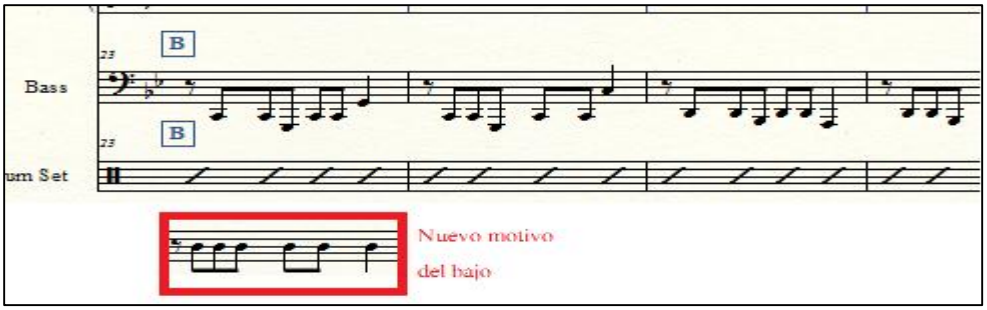


*Figura 10.***Nuevo motivo del bajo.** Elaborada por el Autor

La guitarra y el piano siguen con la fórmula básica de contratiempos sobre los acordes, se aprecia un movimiento de la nota más aguda en la disposición del piano en cada acorde, dando sensación de movimiento a la armonía, como se muestra en la figura 11.
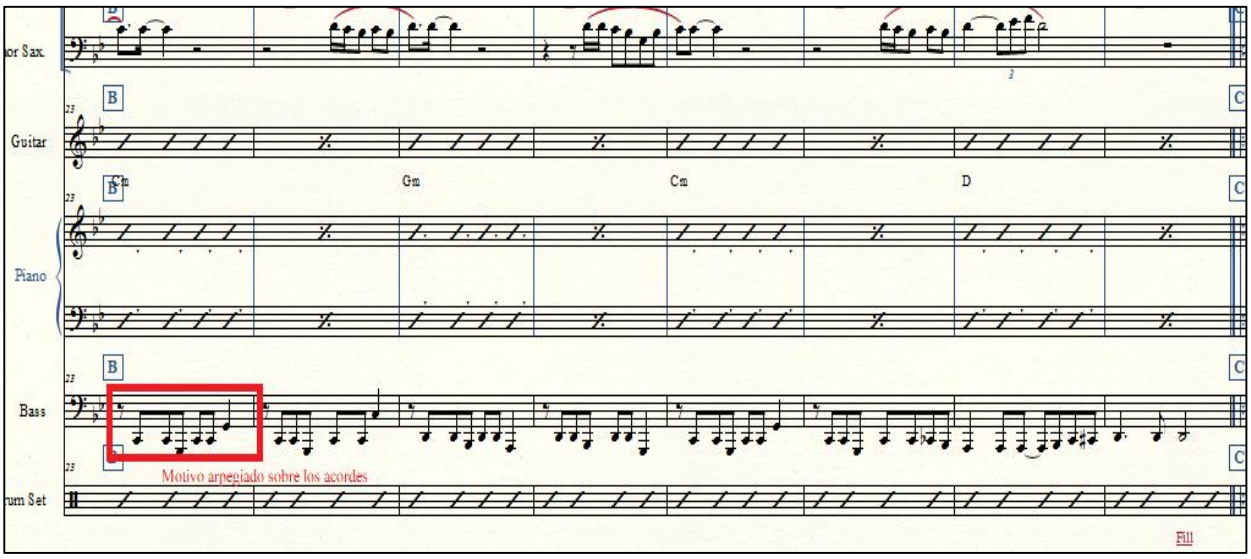


*Figura 11***Sección Rítmic.**. Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Inicia en una anacrusa del saxofón tenor quien tiene una melodía solística compuesta de cuatro semifrases como se detalla en la figura 12. Luego de cada frase la trompeta, el saxofón alto y el trombón le responden con un pequeño motivo que se repite con una disposición de los intervalos idéntica todas las veces, haciendo que en cada cambio de armonía las notas cumplan una función diferente dentro del acorde: la trompeta y el trombón a una distancia de una octava, y el saxofón alto a una quinta justa ascendente del trombón. Esta sonoridad de quintas es similar a la utilizada en la primera frase de INTRO, ya que está armada sobre la tónica y la quinta del acorde, esta vez sonando simultáneamente. La anacrusa de la melodía hace un claro contraste entre la parte A y B de la forma: la parte A es tética, con una figuración corta y con articulación marcada, la parte B es anacrúsica, las frases del saxofón son más ligadas y las respuestas del resto de la sección de vientos completan casi la totalidad de los

tiempos.

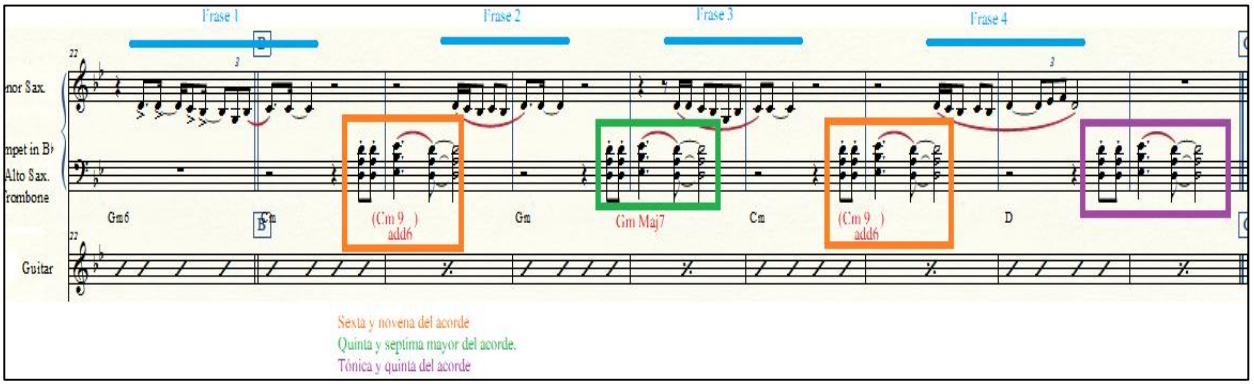


Figura 12. **Sección de Vientos.** Elaborada por el Autor

6.1.5Secciones de solos: Ist & 3er solo y 2nd & 4th solo. Completan dos vueltas de la forma,tienen una extensión de 32 compases que se repiten. Se dividen en cuatro solos, cada uno de 16 compases.

Ist & 3er solo. Tiene una extensión de 16 compases, armónicamente es la parte A de la forma repetida dos veces, allí se desarrolla el primer solo y el tercero cuando se repite el pasaje. La sección rítmica funciona de la misma manera que en la exposición del tema, en esta ocasión la guitarra y el piano se toman más libertades rítmicas: varían la fórmula básica de Ska a ritmos con figuraciones más pequeñas, sin embargo, tienden a respetar que si uno de los dos hace variaciones rítmicas el otro continúa con la fórmula básica. Adicionalmente varían simultáneamente cerca a los *fills* de final de frase, aunque este comportamiento no es regla.Aunque rítmicamente ponen algunas agregaciones en los acordes para cambiar el ambiente sonoro del acompañamiento, la estructura de los acordes no cambia. El primer solo es interpretado por el saxofón alto y el tercero por el trombón.

2nd & 4th solo Tiene una duración de 16 compases: los primeros 8 corresponden a la parte B de la forma y lo 8 subsiguientes a la parte A de la forma nuevamente. En estepasaje se ubican el segundo solo y en la repetición de la sección el cuarto solo. La sección rítmica funciona

de la misma manera que en la sección “1st & 3rd Solo”. El segundo solo es interpretado por la trompeta, el cuarto por la guitarra.

6.1.6 CODA. La estructura de la Coda está basada en la repetición de los compases siete y ocho de la parte A de la forma. Estos se repiten cuatro veces,la armonía es D7 - Gm para cada repetición. La última repetición de dicha frase tiene un *rallentando*(Oxford Dictionaries, 2014)que desemboca en un *Ad Libitum*(Word Reference, 2014)de los instrumentos sobre el acorde de dominante, tal como se evidencia en la figura 13

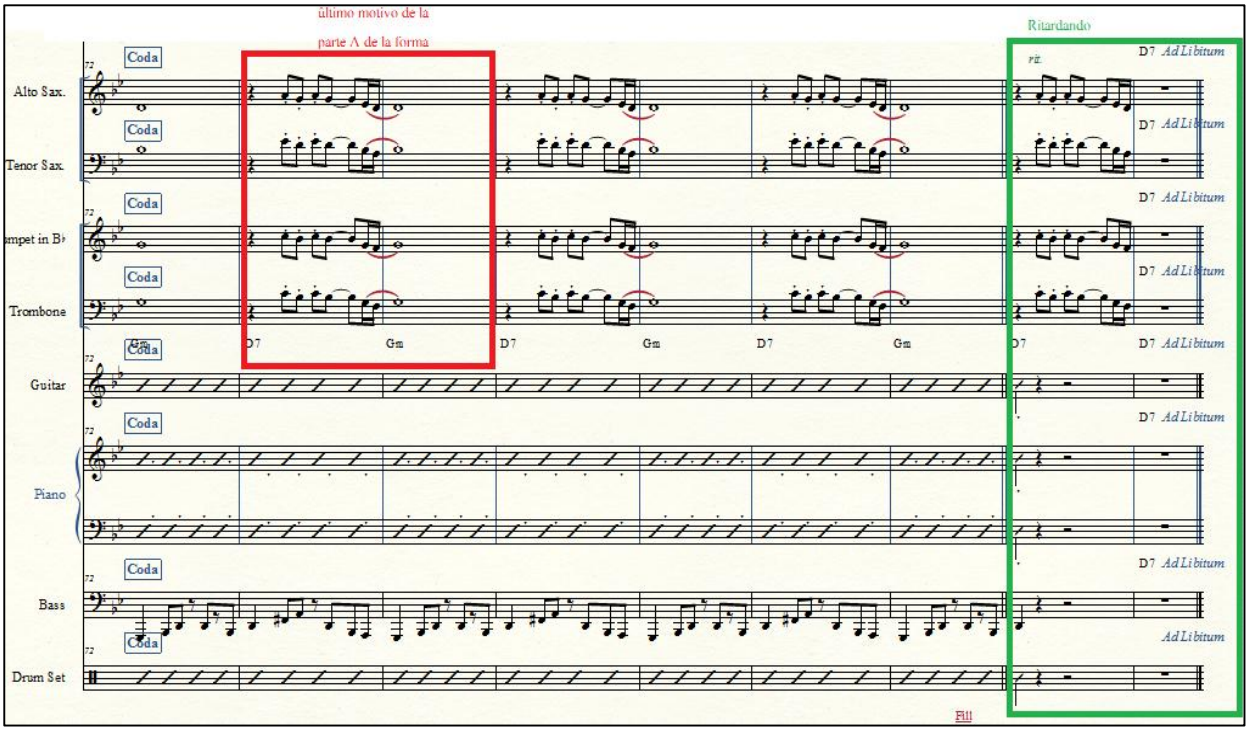


Figura 13. **CODA.** Elaborada por el Autor

6.2 Arreglo

Para este arreglo se quiso mantener muchas de las características de la pieza original, en orden de que las ideas musicales propuestas por The Skatalites se mantuvieran presentes y pudiera lograrse una versión muy dentro del estilo.

La primera característica que a grandes rasgos se mantiene es la forma: Intro -Tema - Improvisaciones - Tema + Coda (ver figura 14), solo existen algunas pequeñas variaciones mostradas a continuación. Está transportado a Dm ya que permite un mejor manejo del registro a la hora de orquestar para el formato BigBand.

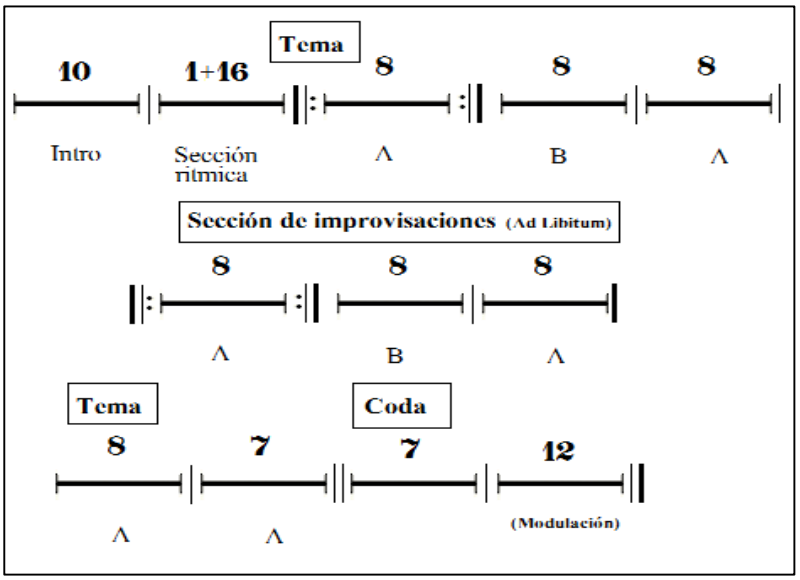


*Figura 14***Forma del arreglo "Freedom Sound.**. Elaborada por el Autor

Cada improvisación se extiende por una vueltade la forma (partes A, A, B y A de la forma en ese orden).Tienen el doble de duración que en la pieza original en donde se dividía una vuelta en dos improvisaciones: la primera improvisación dos partes A y la segunda en B y A. La coda tiene una extensión en donde se desarrolla una modulación del tema.

La instrumentación es la siguiente: dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono cuatro trompetas, tres trombones tenores, un trombón bajo, una guitarra, un piano, un bajo y una batería. Para fines prácticos, se agrupará en dos grandes secciones de la siguiente manera: la sección de vientos será conformada por los saxofones, las trompetas y los trombones; y la sección rítmica por la guitarra, el piano, el bajo y la batería. El voicing utilizado es en general Voicing Concertado, en el siguiente desglose se comentaran las variaciones que se

utilizan a lo largo de la obra.

6.2.1 Intro. Está rítmicamente basado en la versión de Skatalites, su duración es de 10 compases. Desarrolla sonoridadescon agregaciones estructuradas sobre varios acordes de la función tonal de tónica superpuestos, abriendo inmediatamente el espacio a las posibilidades sonoras de BigBand.El pasaje se divide en dos bloques orquestales de la siguiente manera:

Sección de vientos. Conformada por los dos motivos de la versión original (ver fiura 12), se exceptúa el trombón bajo y el saxofón barítono. En los compases tercero y octavo se utilizan acordes de aproxzimación en paralelo por 2da mayor y sobre el acorde de C7 respectivamente, como se muestra en la figura 15 . Adicionalmente, los saxofones realizan un acoplamiento variable dentro de la escritura concertada.
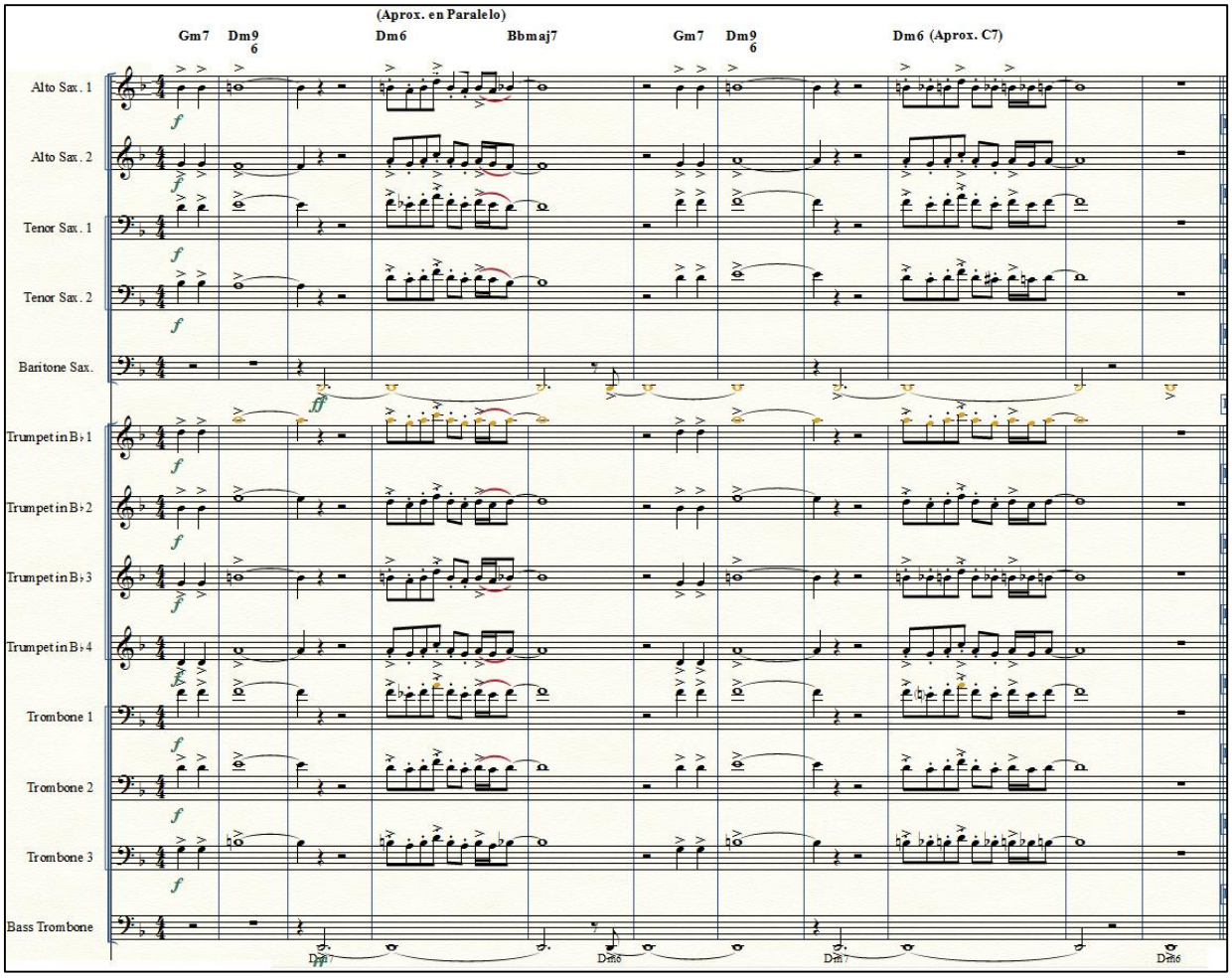


Figura 15. **Sección de vientos – Introducción.**Elaborada por el Autor

Sección rítmica. Responde a cada motivo de la anterior sección con un apoyo rítmico de la misma manera que en la pieza original. Se le adicionan el trombón bajo y el saxofón barítono, tal como se evidencia en la figura 16

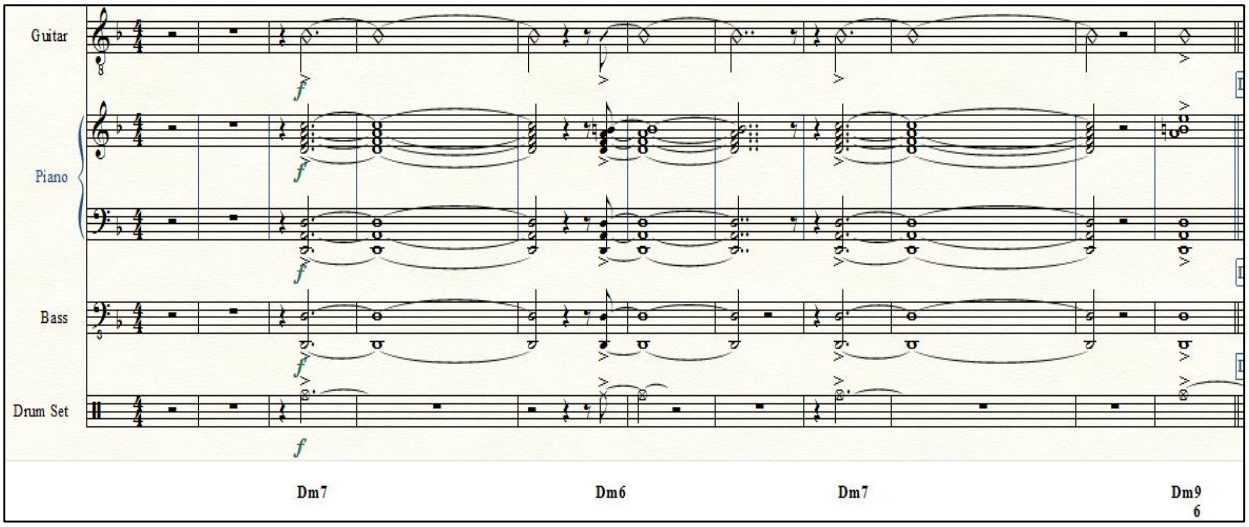


*Figura 16.***Sección rítmica introducción.** Elaborada por el Autor

6.2.2. Drums y There. Pasaje comprendido entre los compases 11 y 27. El compás 11, denominado “Drums”, es un corte de la batería, idéntico al de la versión de Skatalites, donde se hace una cita directa a la pieza original y al estilo de dicha Banda. En el compás 12 comienza una exposición del *Vamp* del tema presente en el bajo, este también es tomado de la grabación original.Se decidió alargar estepasaje de cuatro a dieciséis compases porque se da la oportunidad de desarrollar y afianzar la sonoridad de la BigBand.

Sección rítmica. Aparece el *Vamp* del bajo en la nueva tonalidad, acompañado de la batería en ritmo de Ska, y el piano haciendo contratiempos sobre el acorde de Dm6(9) (ver figura 17)

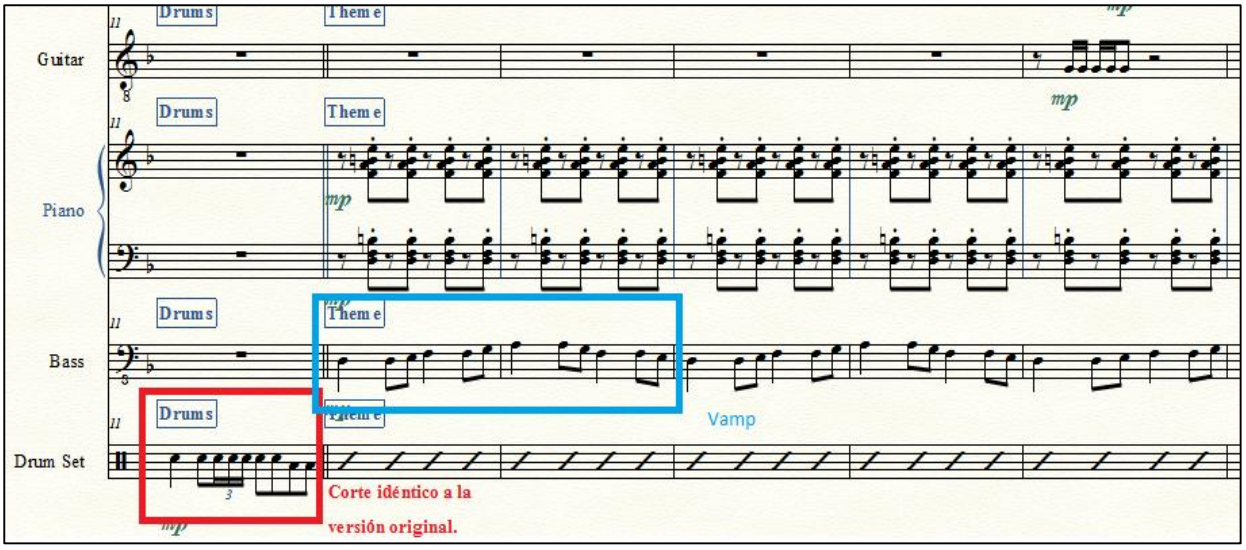


Figura 17. **Drums y Vamp.** Elaborada por el Autor

En la guitarra se añaden dos motivos nuevos diferentes a la versión original: El primero de ellos (Motivo 1) es una repetición de sonidos sobre la nota G, que contextualmente es la tensión 11.El segundo(Motivo 2),es un motivo que se volverá característico del arreglo, principalmenteen la secciónde los saxofones, tal como se muestra en la figura 18
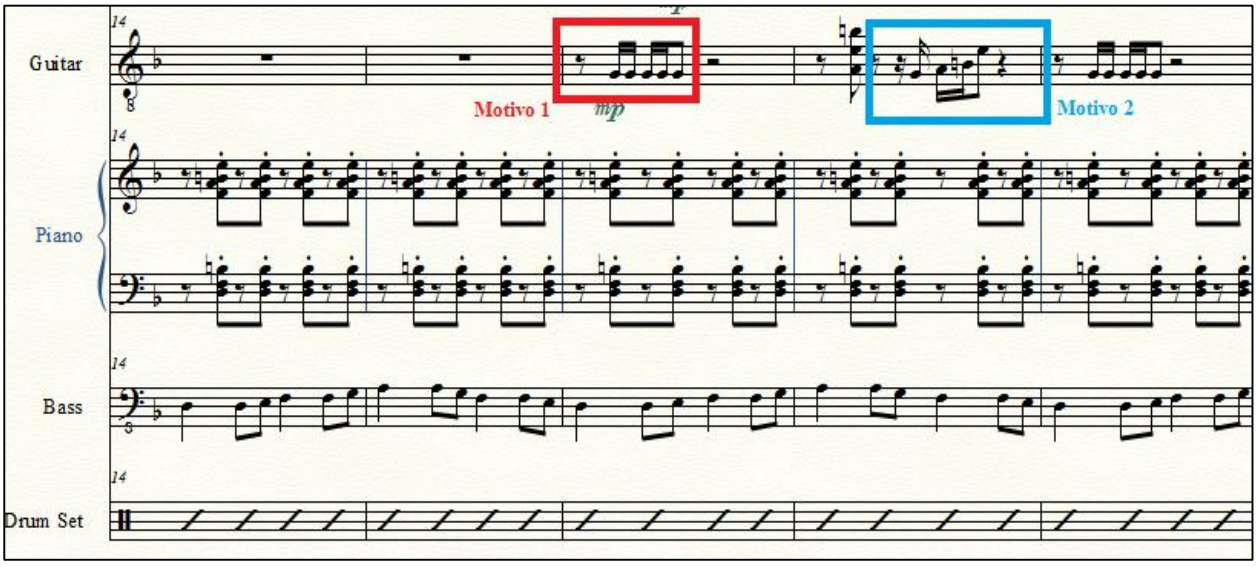


Figura 18. **Nuevo motivo característico.** Elaborada por el Autor

Sección de viento. Se desarrolla un tercer motivo (Motivo 3) utilizando diferentes sonoridades posibles de la siguiente manera: Primero, trombones en octavas.En segundo lugar, trombones en octavasfinalizando en un Dm6(9) en disposición cerrada (ver figura 19).

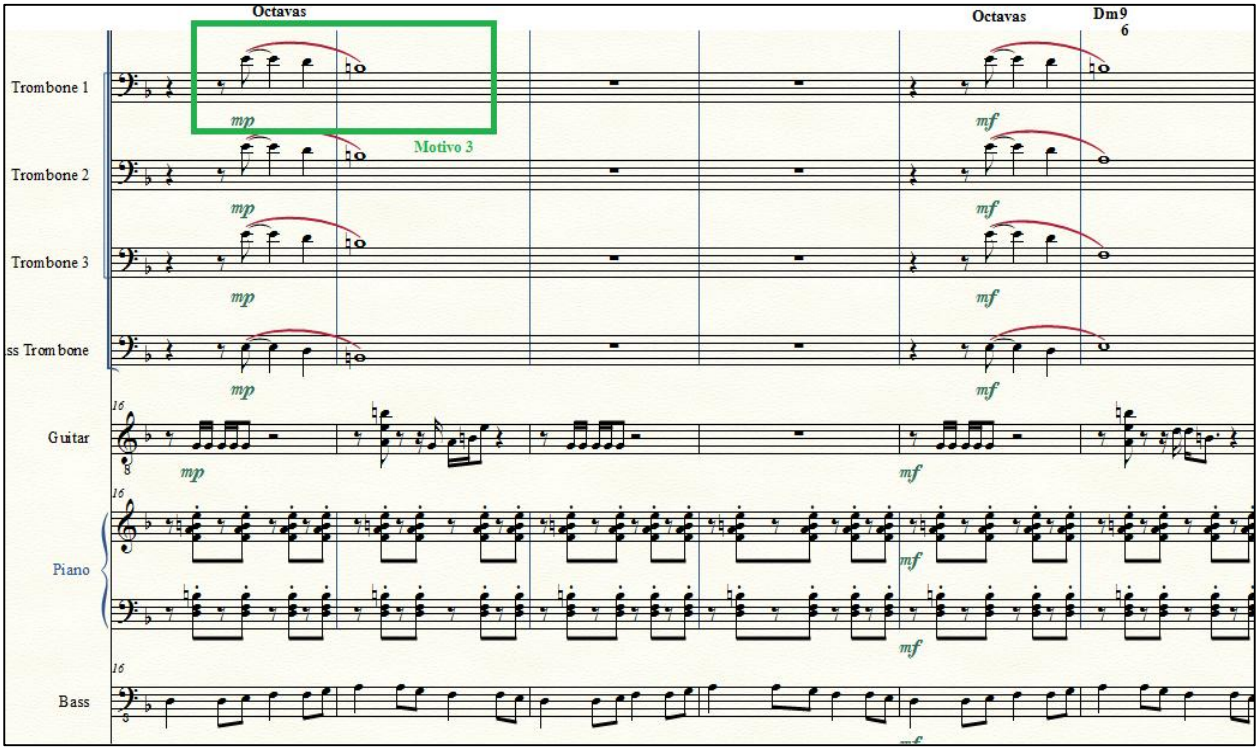


Figura 19. **Sección de viento.** Elaborada por el Autor

En el compás 22, los saxofonesdesarrollan una frase que desemboca en el motivo característico que previamente mostró la guitarra (Motivo 2).La tercera aparición del motivo 3, corresponde a las trompetas y trombones en octavas. Finalmente, la cuarta vez, se utilizatoda la sección de vientos en un Voicing Concertadocon acoplamiento variable en la sección de saxofones, desarrollando la sonoridad más completa que permite la Big Band, tal como se muestra en la figura 20

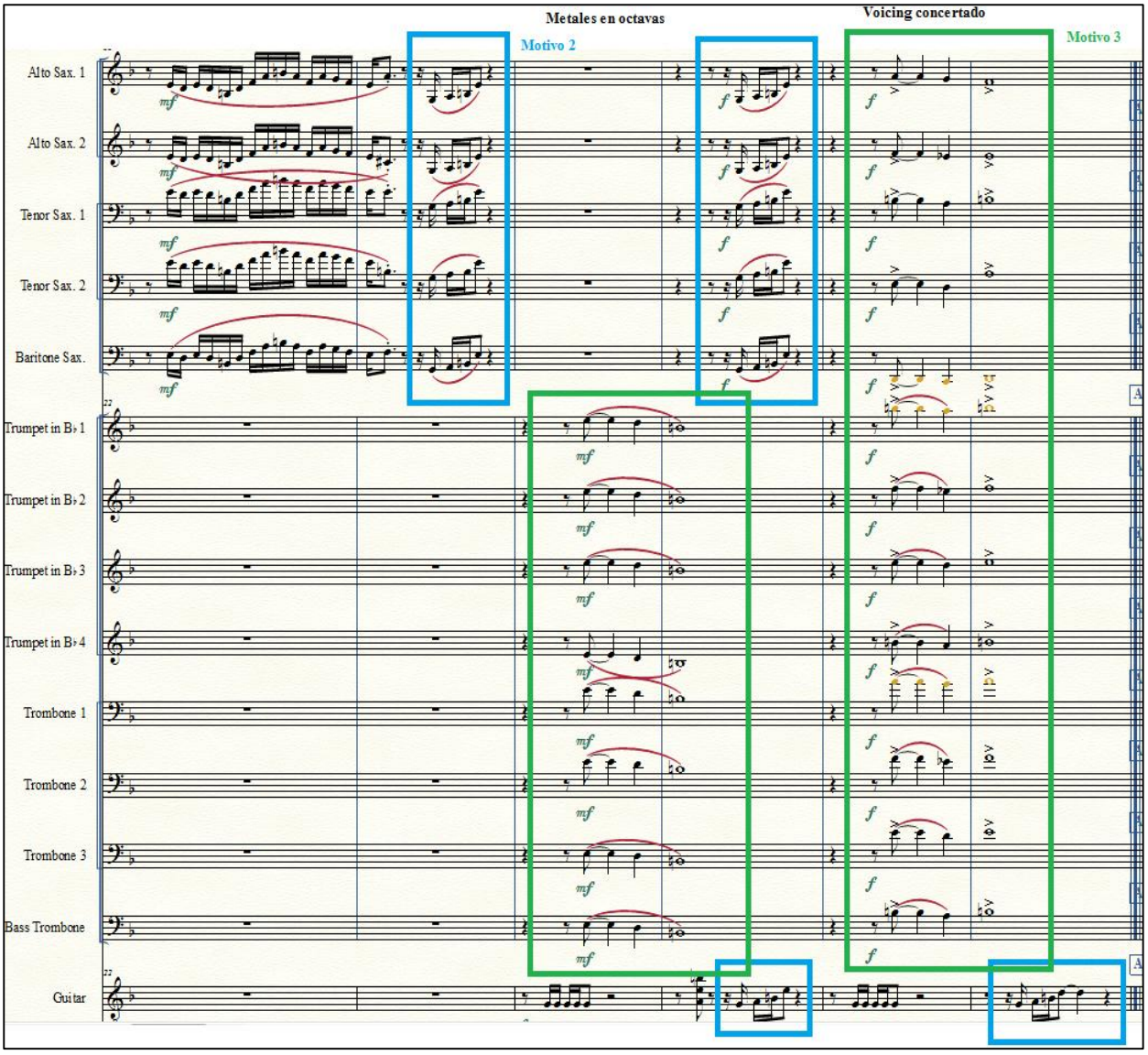


*Figura 20***Final de la introducción.** Elaborada por el Autor

6.2.3 Letra de Ensayo – A. Corresponde a la parte A de la forma. La melodía y su duración sonidénticas a la versión original, y de la misma manera que en dicha versión, se repite dos veces.

Sección rítmica. La estructura de la secciónrítmica es a grandes rasgos muy similar a la de la pieza original.El bajo hace el Vamp con una pequeña variación (Extensión del *Vamp*), y la batería lo acompaña en ritmo de Ska haciendo *fills* en el tercer y cuarto tiempo del octavo

compás de cada repetición. El piano tiene la figuración de la fórmula básica de contratiempos pero dentro de la nueva armonía. La guitarra dobla al bajo dando una sonoridad que es característica del género, ya que se puede escuchar en múltiples ejemplos dentro del repertorio de Ska, tal como se muestra en la figura 21

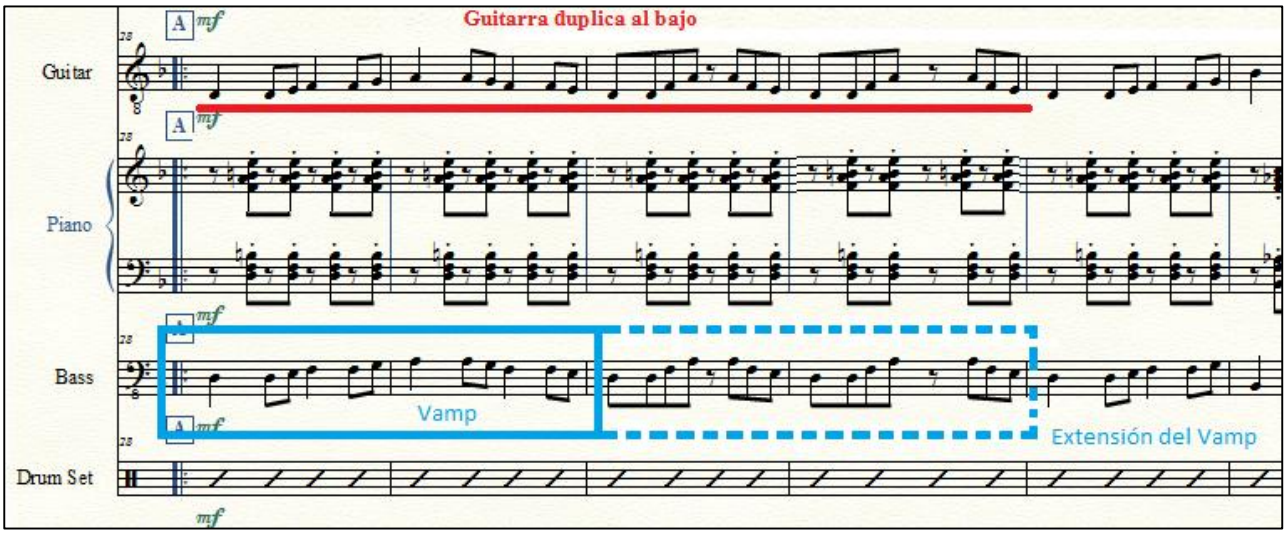


Figura 21. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Lamelodía es un *voicing*concertado en los metales. La sección de saxofones hace un *spreadvoicing*(Jazz y mucho más, 2014) en contratiempos sobre la armonía propuesta para la sección rítmica, un motivo rítmico usual del Ska de primera ola, presente en muchas piezas de Skatalites.Adicionalmente reaparece el motivo 2, que se presenta al final de cada cuatro compases haciendo un puente entre cada semifrase, tal como se muestra en la figura 22

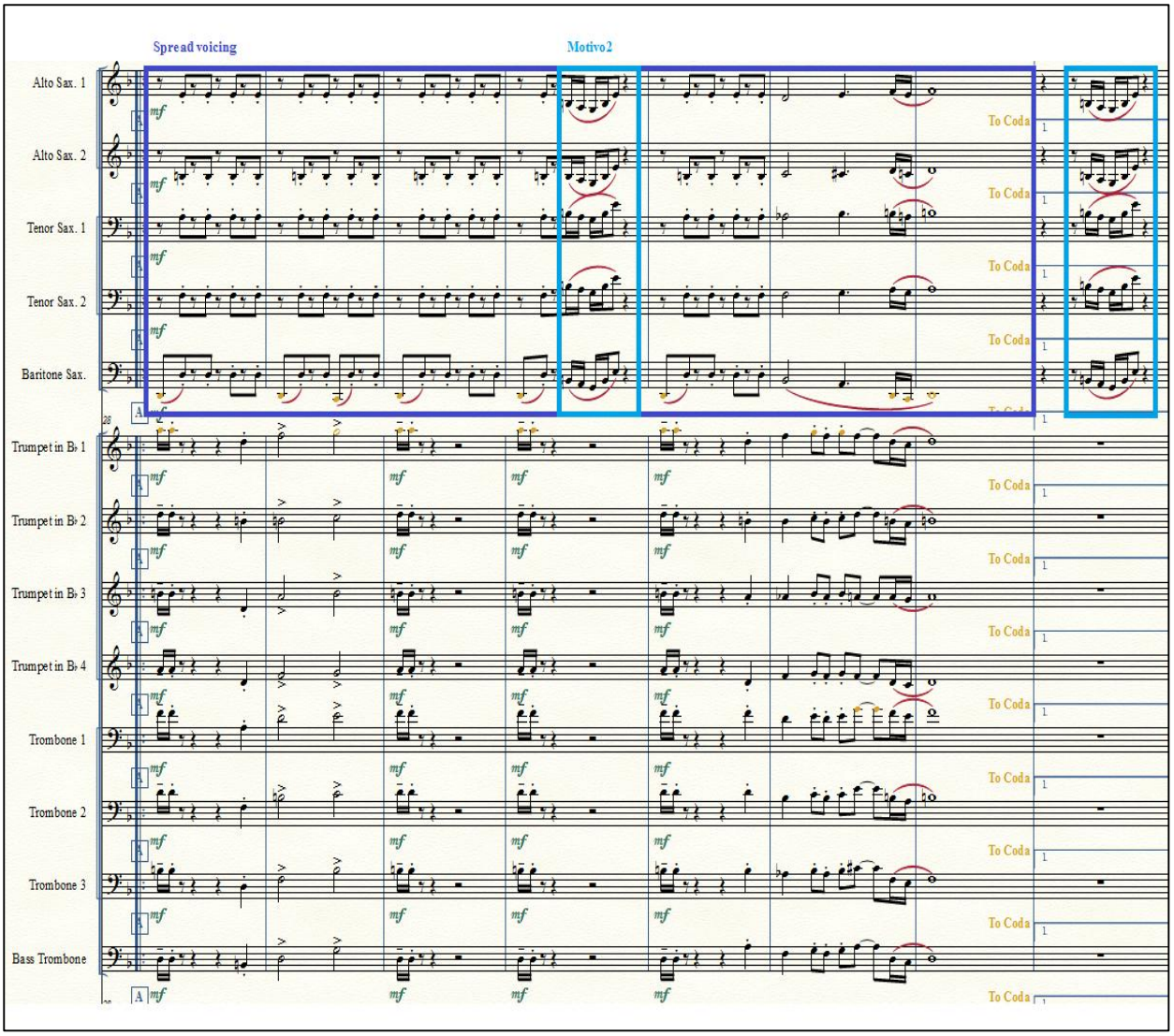


Figura 22. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

6.2.4Letra de Ensayo – B. Corresponde a la parte B de la forma.La melodía y su extensión son idénticas a la pieza original. La estructura instrumental funciona de la misma manera,cambiando la instrumentación de cada motivo.

Sección rítmica. La batería sigue en ritmo de Ska, mientras el bajo hace el nuevo motivo que aparece en la pieza original, arpegiando sobre los acordes. El piano sigue con la fórmula básica de contratiempos sobre los acordes en la mano derecha y con la izquierda hace un *Ostinato* (Real academia española, 2014), con la figuración blanca y dos negras por compás

sobre la tónica o la quinta de cada acorde, apoyando las notas tonalmente más estables de los arpegios del bajo. La guitarra hace la melodía con la sección de saxofones, como se muestra en la figura 23.

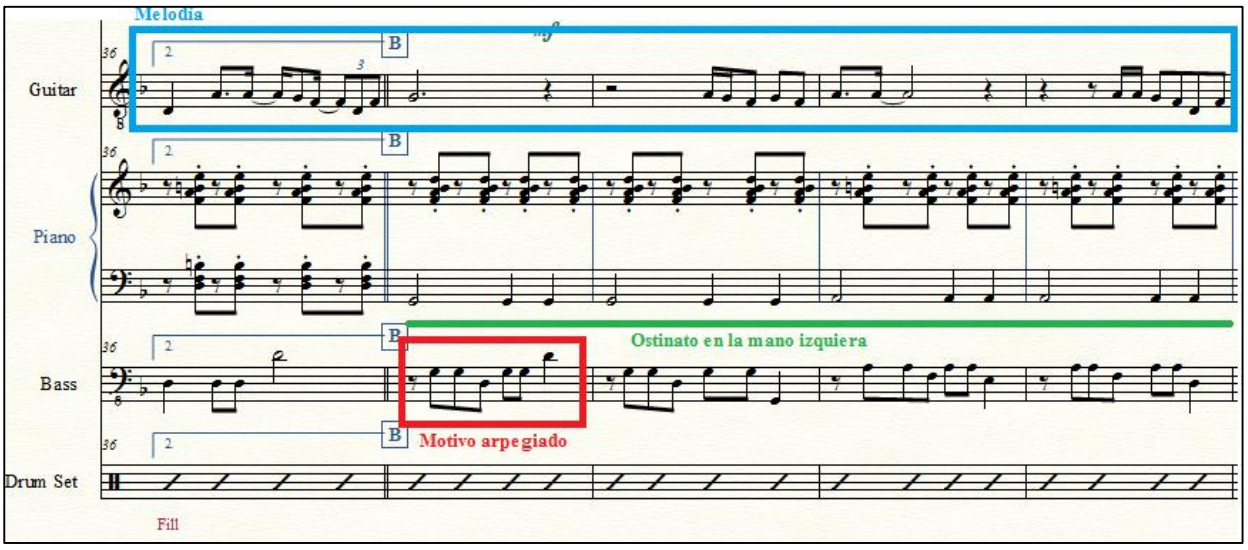


Figura 23. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. La melodía está en la sección de saxofones y la guitarra, orquestada en un *voicing enclusters*(Lowell & Pulling, 2003). La guitarra está a una distancia de una octava descendente del saxofón Alto 1 y los saxofones restantes hacen el *cluster*. Para evitar la segunda menor entre el Alto 2 y el Tenor 1 se hace un *drop* 3. (ver figura 24)
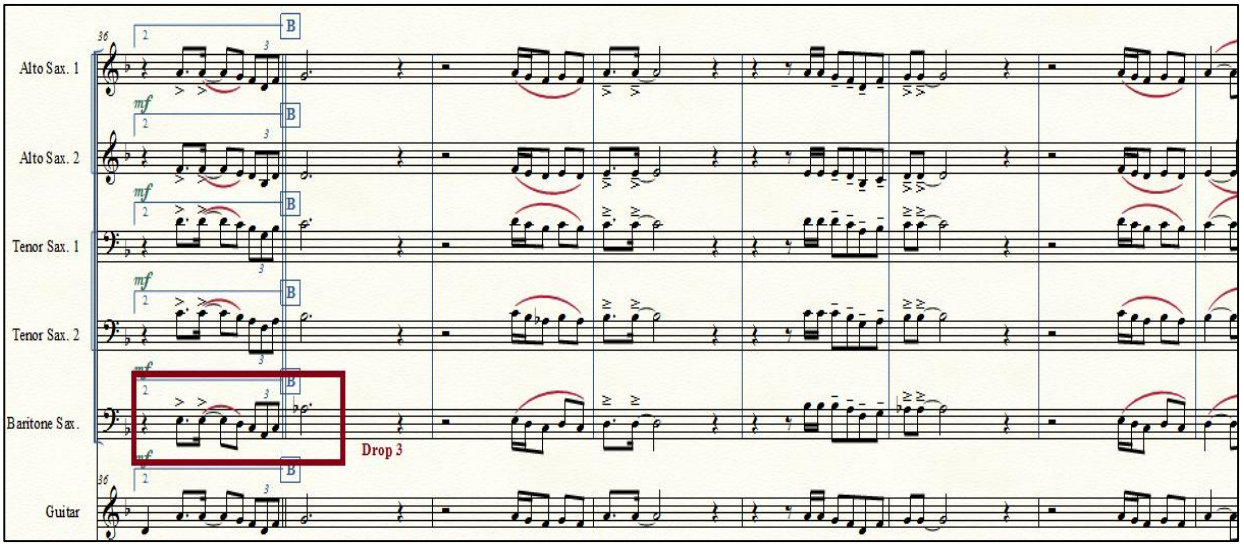


Figura 24. **Sección de Vientos.** Elaborada por el Autor

El motivo de respuesta que aparece en la pieza original se organiza de esta manera: Las tres primeras veces en los trombones, las dos primeras en un *voicing en cuartas* (Lowell & Pulling, 2003 ,) y la tercera en un*voicing*concertado. La cuarta está orquestada en toda la sección de metales en escritura concertada, como se muestra en la figura 25

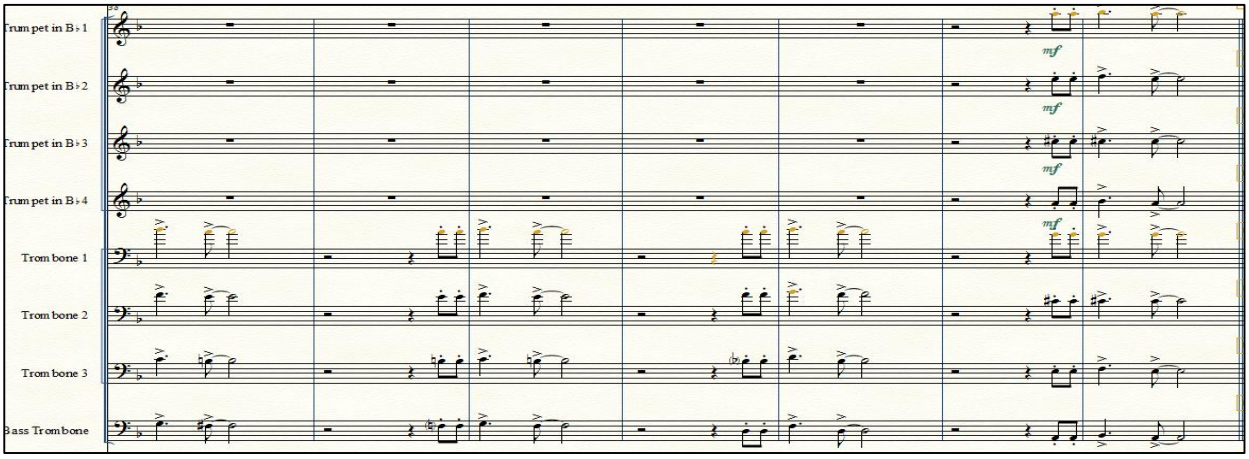


Figura 25.**Motivo de respuesta sección de metales.**Elaborada por el Autor

6.2.5 Letra de ensayo – C. Corresponde a la letra A de la pieza con una duración de ocho compases, desde el compás 45 al compás 52. La orquestación es igual a la letra de ensayo A con dos pequeñas variaciones: la dinámica aumenta de *mf* a *f,* yel *Vamp* cambia del bajo y la guitarra, al bajo y la mano izquierda del piano, percibiéndose una variación en la sonoridad.La mano derecha del piano y la guitarra hacen la formula básica de contratiempos (ver figura 26)
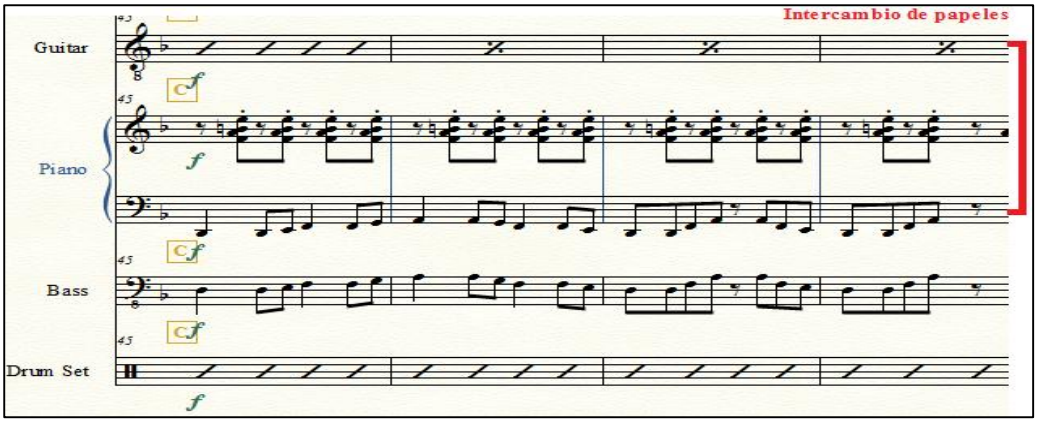


*Figura 26.***Sección rítmica**. Elaborada por el Autor

En la sección de vientos, al final agrega una escala descendente en altura y en volumen en los saxofones, exactamente en los compases 51 y 52. Esta permite bajar la tensión dinámica para dar paso a los solos, como se evidencia en la figura 27

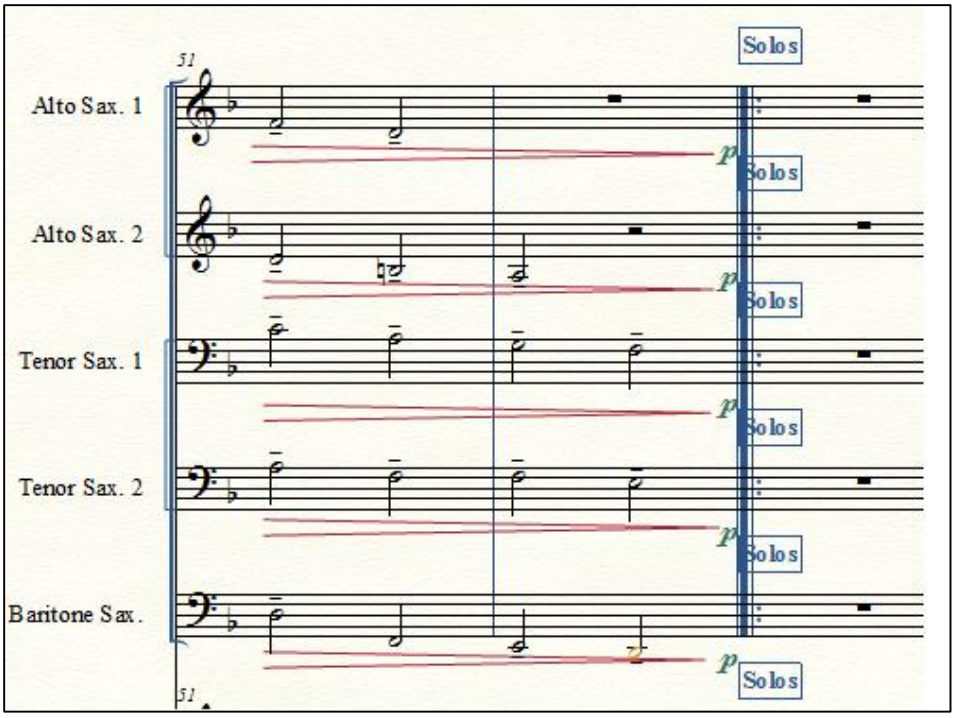


*Figura 27.***Disminución de la tensión.** Elaborado por el Autor

6.2.6 Solos. Se extiende durante dieciséis compases, corresponden a dos veces la parte A de la forma y a la primera mitad de cada solo. Los primeros ocho compases van del compás 53 al 60, los ocho subsiguientes del compás 61 al 68.

Sección rítmica. En los primeros ocho compases únicamente acompaña esta sección. La estructura orquestal es similar a la utilizada hasta ahora en el acompañamiento: en el bajo suena el *Vamp*mientras el piano y la guitarra tienenescrito en cifrado. La primera vuelta de la sección corresponde a Solo de guitarra, en la repetición, solo de trompeta(ver figura 28)
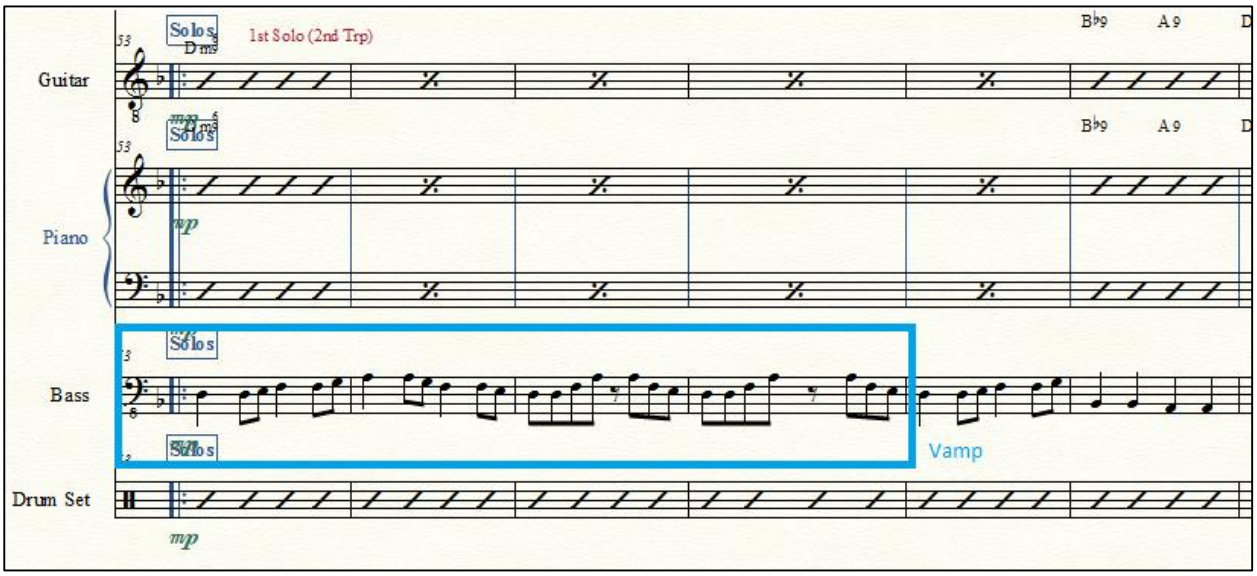


*Figura 28***. Sección rítmica**. Elaborada por el Autor

Los ocho compases subsiguientes son idénticos en la estructura de esta sección, se añade un *background*(Valencia, 2005)en la sección de vientos.

En el compás 64 aparece el primer *background*del *solo*, el motivo es similar al *spreadvoicing* de la parte A en la exposición de la pieza:los saxofones abren con el motivo característico, para continuar con contratiempos en *spread voicing* y finalizar de nuevo con el primer motivo. En el compás 66 se unen los trombones haciendo un colchón armónico en los acordes Bb9, A9 y Dm6(9),haciendo un énfasis en la resolución de la cadencia antes de ir a la letra Do parte B de la forma, como se muestra en la figura 29

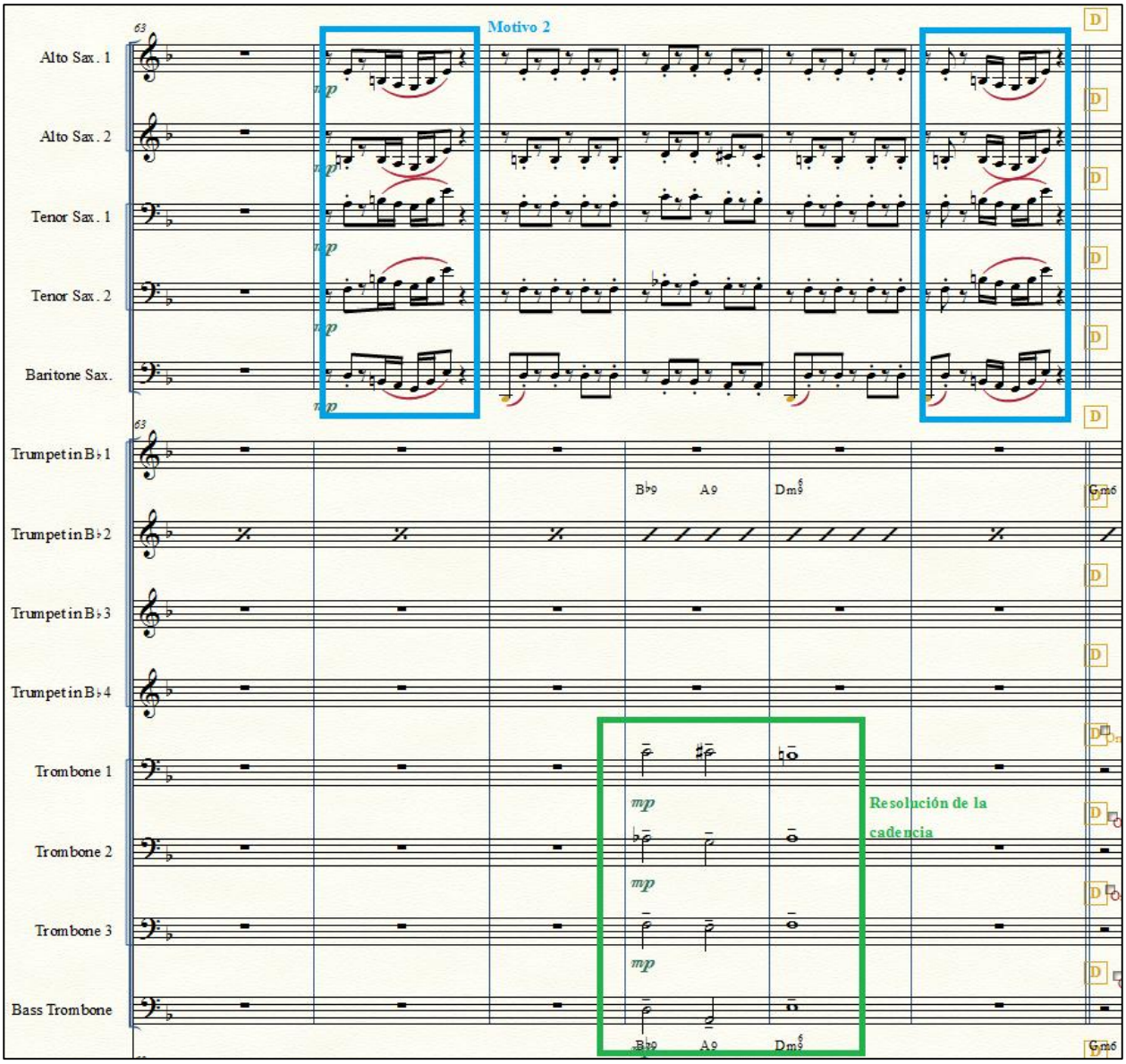


Figura 29. **Background.**Elaborada por el Autor

6.2.7 Letra de ensayo – D. Corresponde a la parte B de la forma. Tiene una duración de ocho compases comprendidos entre el 69 y el 76.

Sección rítmica. Funciona de la misma manera que en la exposición de la pieza en el bajo la mano izquierda del piano y la batería. La guitarra que antes hacía la melodía se incorpora a la mano derecha del piano, adicionando su color a los acordes y generando una sonoridad más densa y rica en armónicos , como se muestra en la figura 30.

Sección de vientos. En el background aparecen los trombones, imitando las tres primeras respuestas de la parte B de la forma propuestas durante la exposición del tema, utilizando la misma orquestación. Estas respuestas son tocadas únicamente en la repetición del solo (ver figura 25). En el séptimo y octavo compás, los saxofones hacen un pequeño motivo que finaliza en una única nota en voicing en *clusters*, como se evidencia en la figura 30
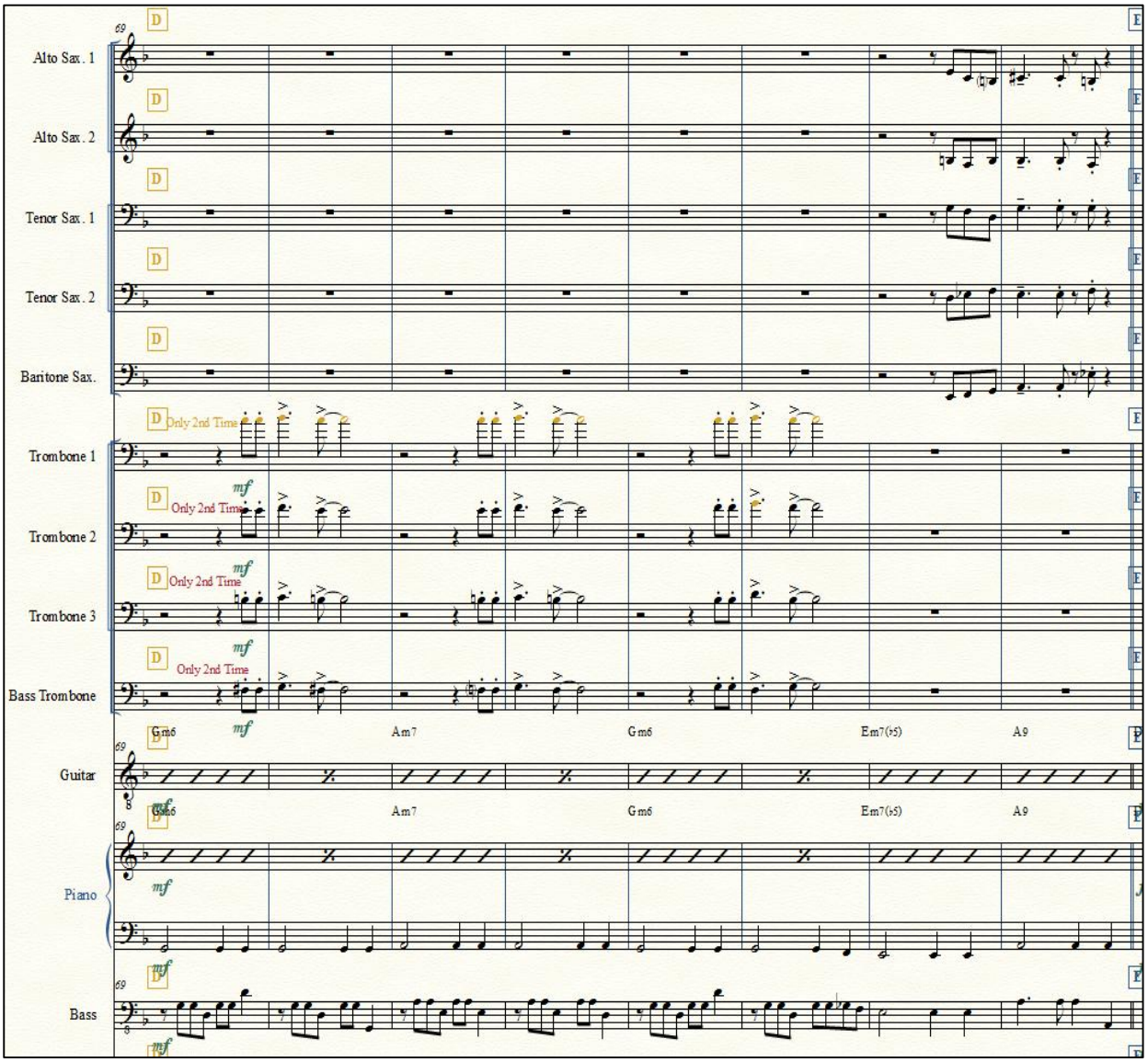


*Figura 30***. Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

6.2.8 Letra de ensayo – E. Corresponde nuevamente a la parte A de la forma. Tiene una duración de ocho compases comprendidos entre el 77 y el 84, y está diseñada para, por medio de la orquestación, llegar al clímax de cada solo. En el compás 84 está marcado un salto a la letra "A" de ensayo (tema nuevamente), para luego ir a la Coda. La repetición marcada en dicho compás y que se abre en "SOLOS" puede repetirse a voluntad para hacer los solos que se deseen o requieran.

Sección rítmica. Funciona de la misma manera que en la primera parte de los solos en el piano, el bajo y la batería, como lo evidencia la figura 31
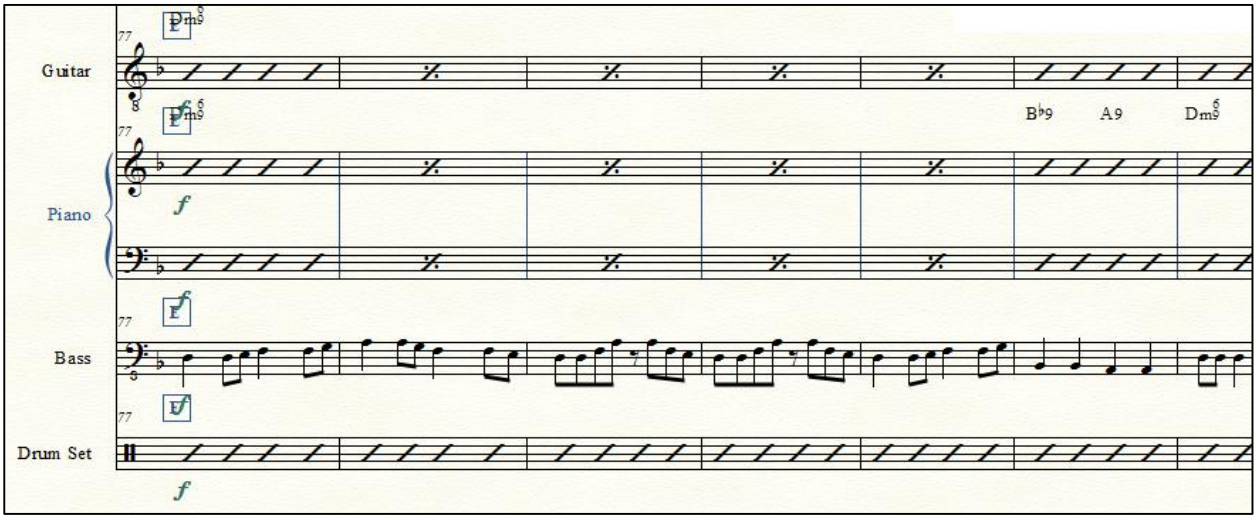


Figura 31. **Sección rítmica.** ***Elaborada por el Autor***

Sección de vientos. En la primera repetición del pasaje, en el tercer compás, los saxofones hacen un *spread voicing* de contratiempos, que se extiende por dos compases. En el sexto compás inicia un *efecto cascada* en los saxofones y los trombones que se extiende hasta el octavo compás.

En la segunda repetición se hace el mismo *background*, añadiéndole desde el inicio, una melodía dos compases en la sección de las trompetas más el primer trombón, en un *voicing de estructura superior de triada* (Warnock, 2014), que hacia el final del segundo compás se vuelve

un *efecto cascada*(Lowell & Pulling, 2003),invertido en la sección de trompetas llegando a un unísono en la novena del acorde. En el último compás las trompetas hacen el motivo característico del tema (Motivo 2) en una sonoridad muy aguda a modo de cierre, generando un clímax sonoro, y dando paso a la re-exposición de la pieza, como se muestra en la figura 32
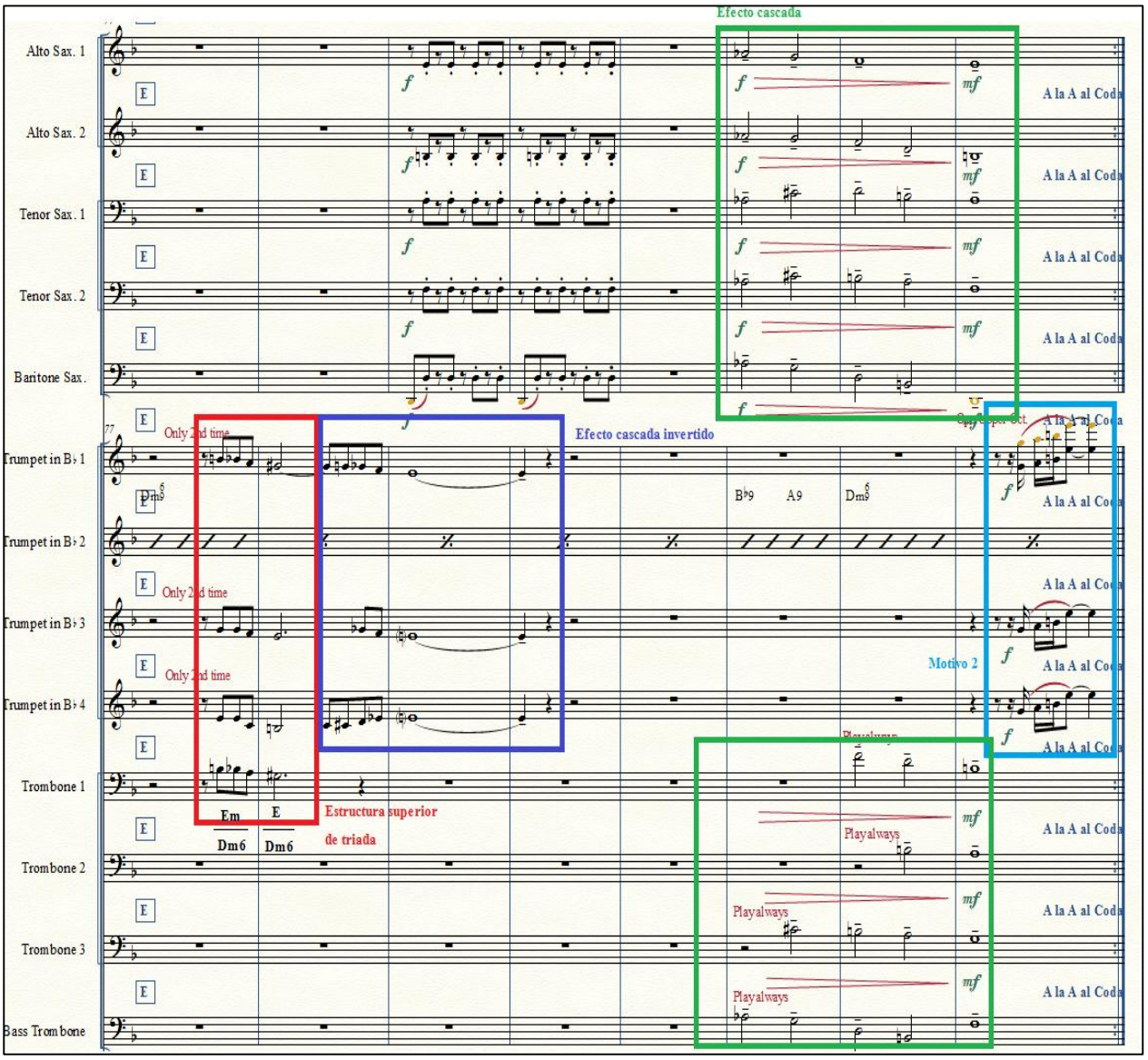


*Figura 32.***Sección de vientos**. Elaborada por el Autor

6.2.9 CODA. Es una repetición del último motivo (dos compases) de la melodía de la parte A de la forma. Comprende los compases 86 a 92, y tiene una extensión de siete compases,

los primeros seis corresponden a tres repeticiones de dicho motivo y el restante es un compás donde rítmicamente hay una preparación para la nueva tonalidad.

Sección rítmica. El bajo realiza un motivo nuevo arpegiando sobre los acordes. El piano hace la fórmula básica y la guitarra tiene cifrado los seis primeros compases, en el compás restante, que corresponde a la cadencia de la modulación, tiene figuración obligada de contratiempos. La batería tiene una indicación de no hacer *fill* al final del pasaje, así crea una transición rítmicamente continua hasta la nueva tonalidad (ver figura 33)
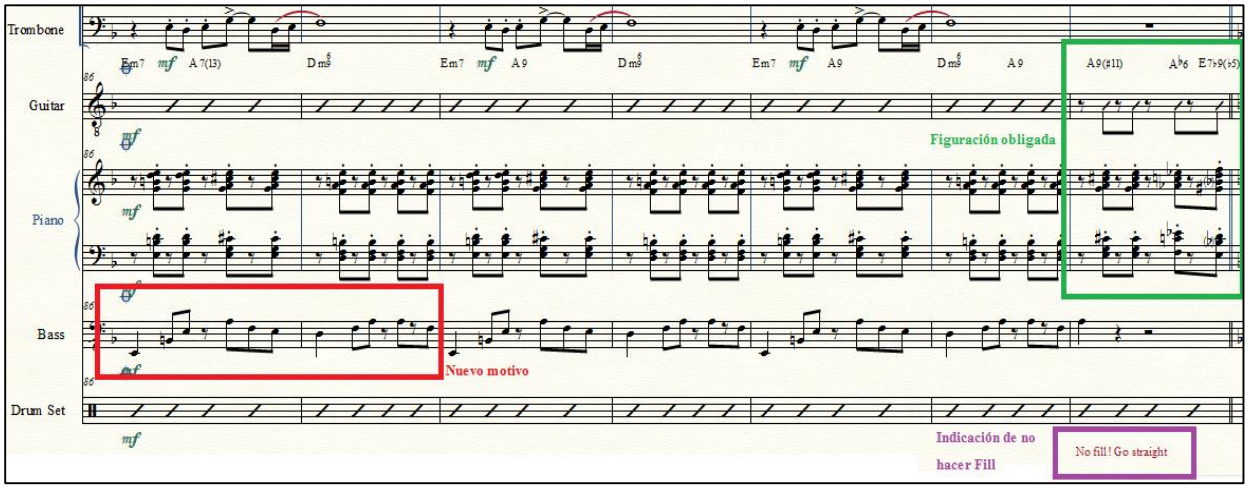


Figura 33. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Corresponde atres repeticiones del último motivo de dos compases de la melodía de la parte A de la forma. Es un *voicing concertado* con acoplamiento variable en la sección de saxofones, en las tres repeticiones la orquestación es idéntica, como se evidencia en la figura 34

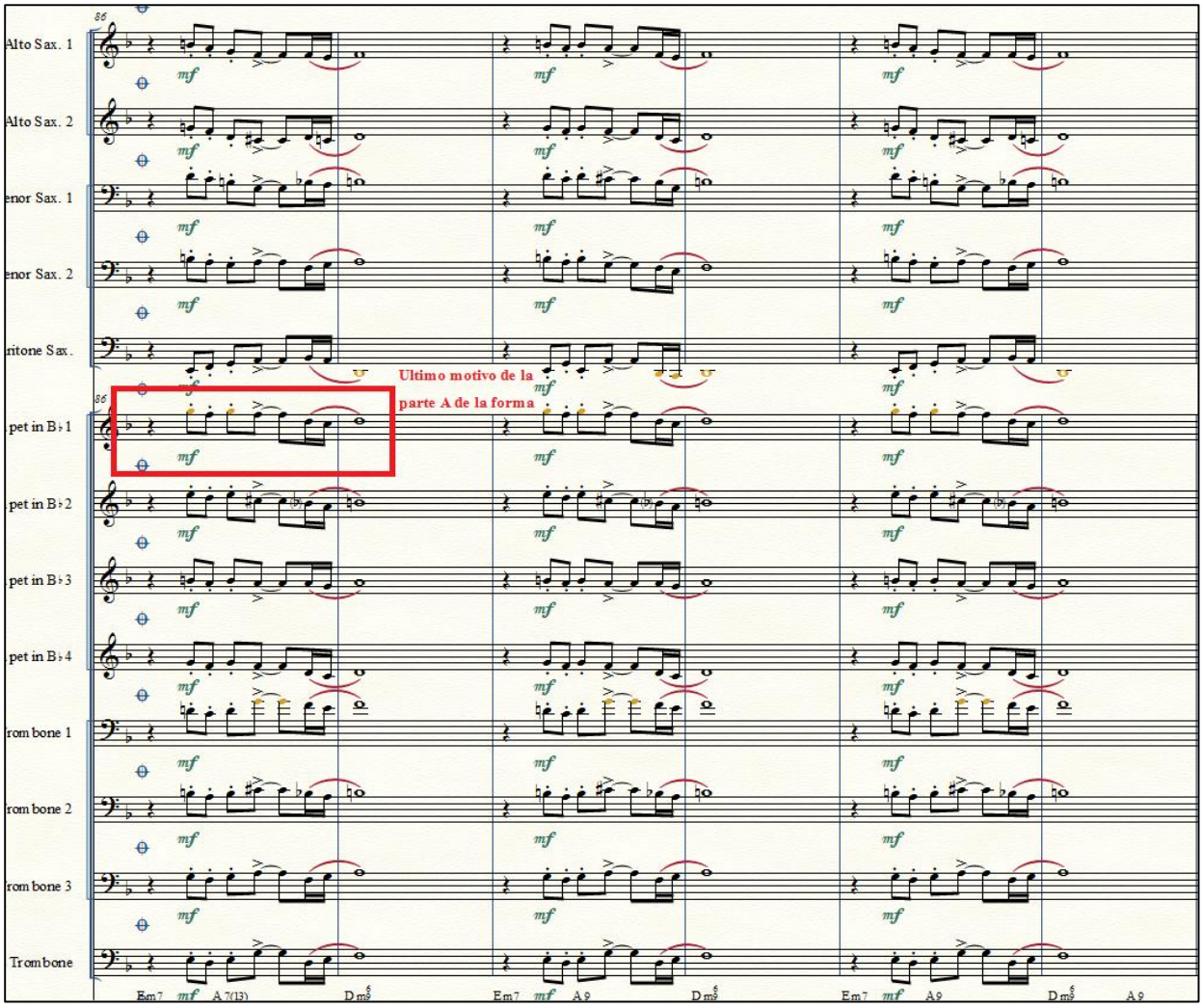


Figura 34. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

6.2.10Letra de Ensayo – F. Tiene una duración de 12 compases, comprendidos entre el 93 y el 104. Está en la nueva tonalidad (Ebm), es una nueva aparición de la parte A de la forma durante los seis primeros compases, con variaciones en la orquestación y con un desarrollo de nuevas líneas melódicas en los vientos a partir de la melodía original. En los siguientes seis compases se desarrolla una sucesión de variaciones que se basar en el motivo de la Coda, finalizando con un acorde en *voicing* de estructura superior de triada.

Sección rítmica. Del compás 93 al compás 100: aparece un nuevo *Vamp*a modo de intertextualidad, basado en el *Vamp*de una pieza de la misma banda llamado *Confucius*. Este

suena durante los primeros cuatro compases, seguido por una pequeña aparición del primer compás del *Vamp*de la pieza. Los *Vamps* de la Banda y en general del Ska de primera ola funcionan de manera similar, por esta razón se decidió incluir esta cita ya que funciona dentro del lenguaje de Skatalites. El piano hace la formula básica, la guitarra dobla al bajo durante los cinco primeros compases y en los compases subsiguientes se incorpora a la sección de vientossumándose a la melodía de los saxofones, tal como lo muestra la figura 35
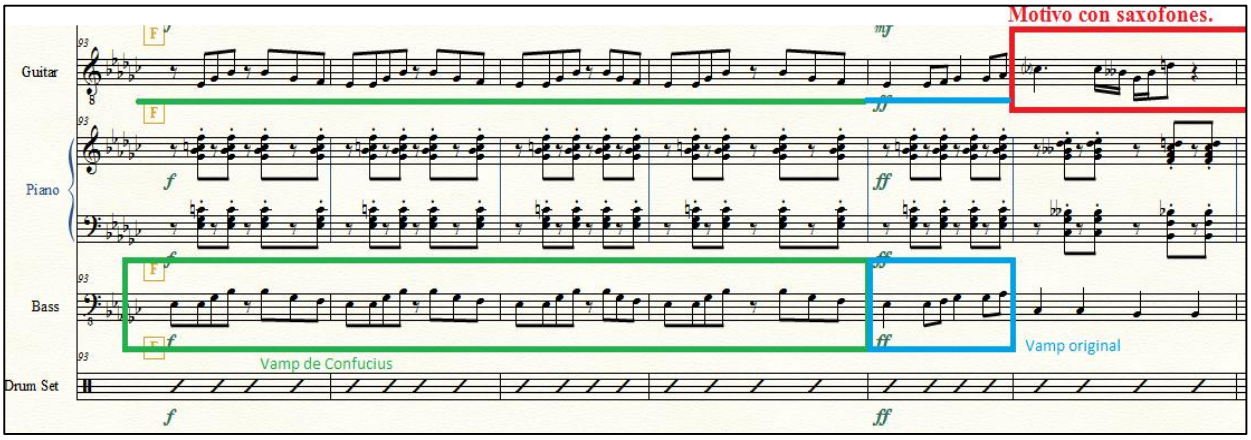


*Figura 35.***Intertextualidad: Vamp de "Confucius".**Elaborada por el Autor

Del compás 101 al 104: aparece un único compás del *Vamp* en el bajo y la guitarra. Luego dos compases sobre el acorde D13 que resuelven en el acorde de estructura superior de triada D/C7 (ver figura 36).
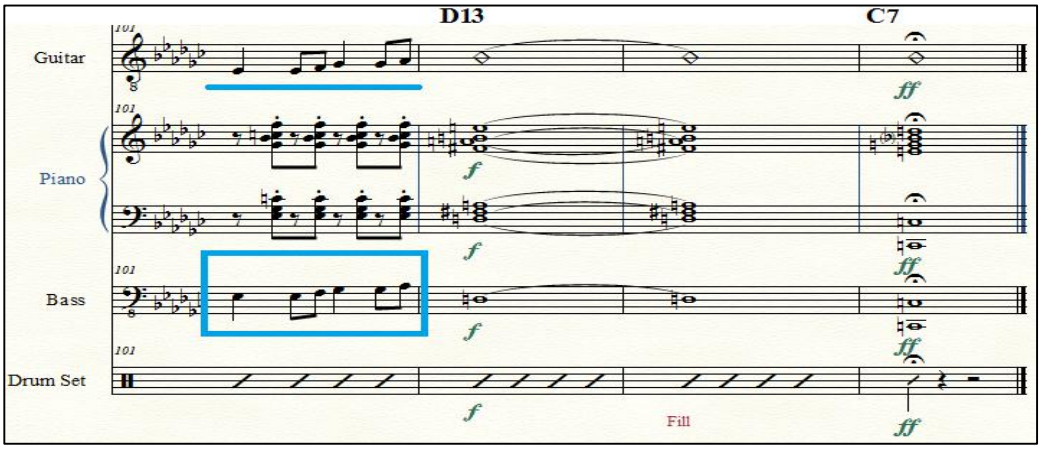


*Figura 36.***Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Los primeros seis compases del pasaje son una reexposición de la parte A de la forma. La melodía se puede observar moviéndose entre las distintassubsecciones de la sección de vientos, utilizándose adornos con figuras más pequeñas. En la **¡Error! No se ncuentra el origen de la referencia.**37, se puede observar en qué sección se encuentra la melodía (marcada en rojo) y cómo funcionan las otras secciones simultáneamente.

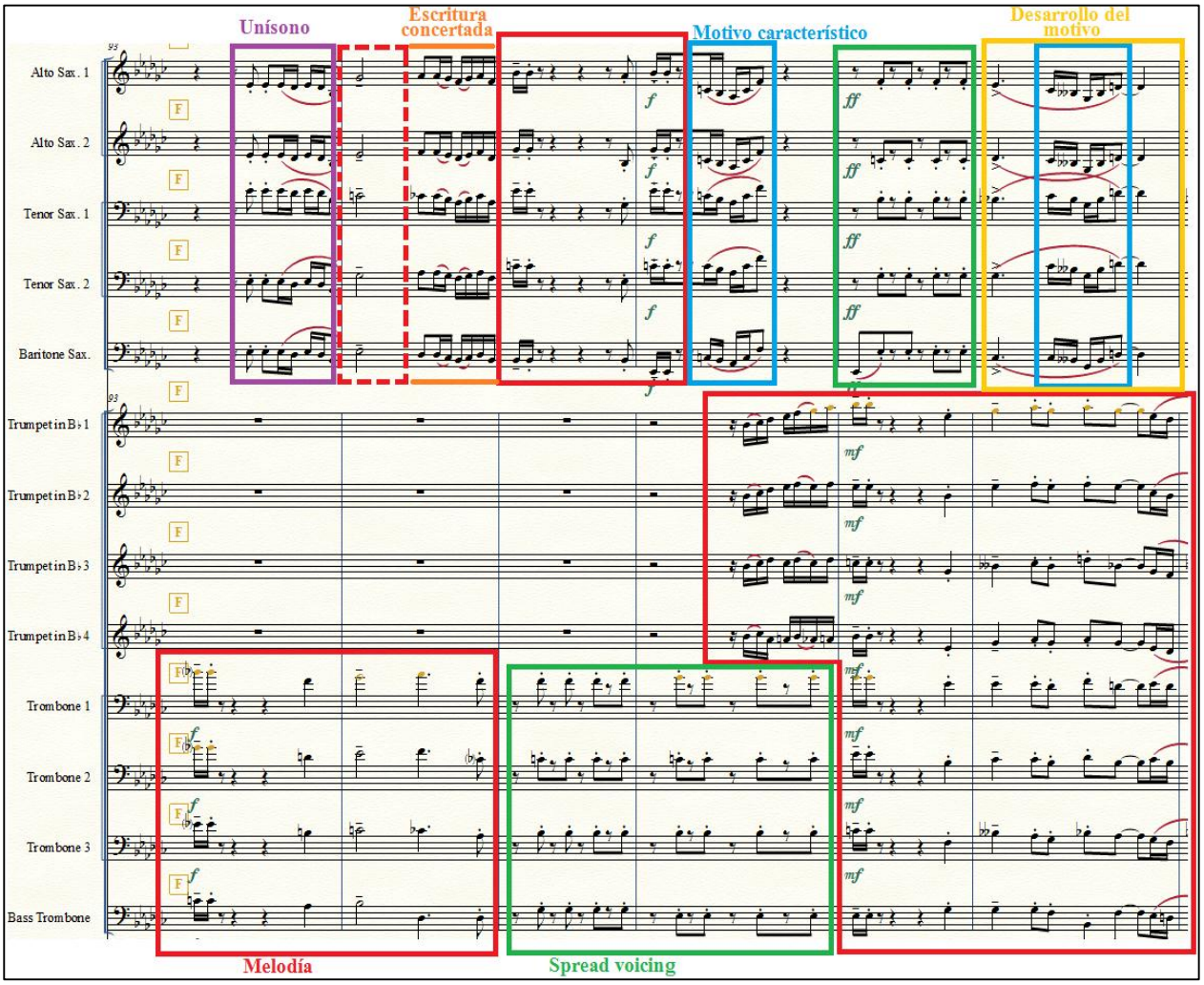


Figura 37. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

Los siguientes dos compases (99 y 100), son una repetición del compás 98, donde se muestra la última parte de la melodía y el pequeño desarrollo del motivo característico del

arreglo. El siguiente compás utiliza el motivo del primer tiempo de la parte A de la forma orquestado en todos los vientos. Los siguientes dos compases son una nota larga en el acorde D13 de los saxofones y trombones. El último compás es una fermata sobre el acorde de *estructura superior de triada* D/C7, con una pequeña anacrusa de las trompetas, dando por terminado el arreglo, como se muestra en la figura 38
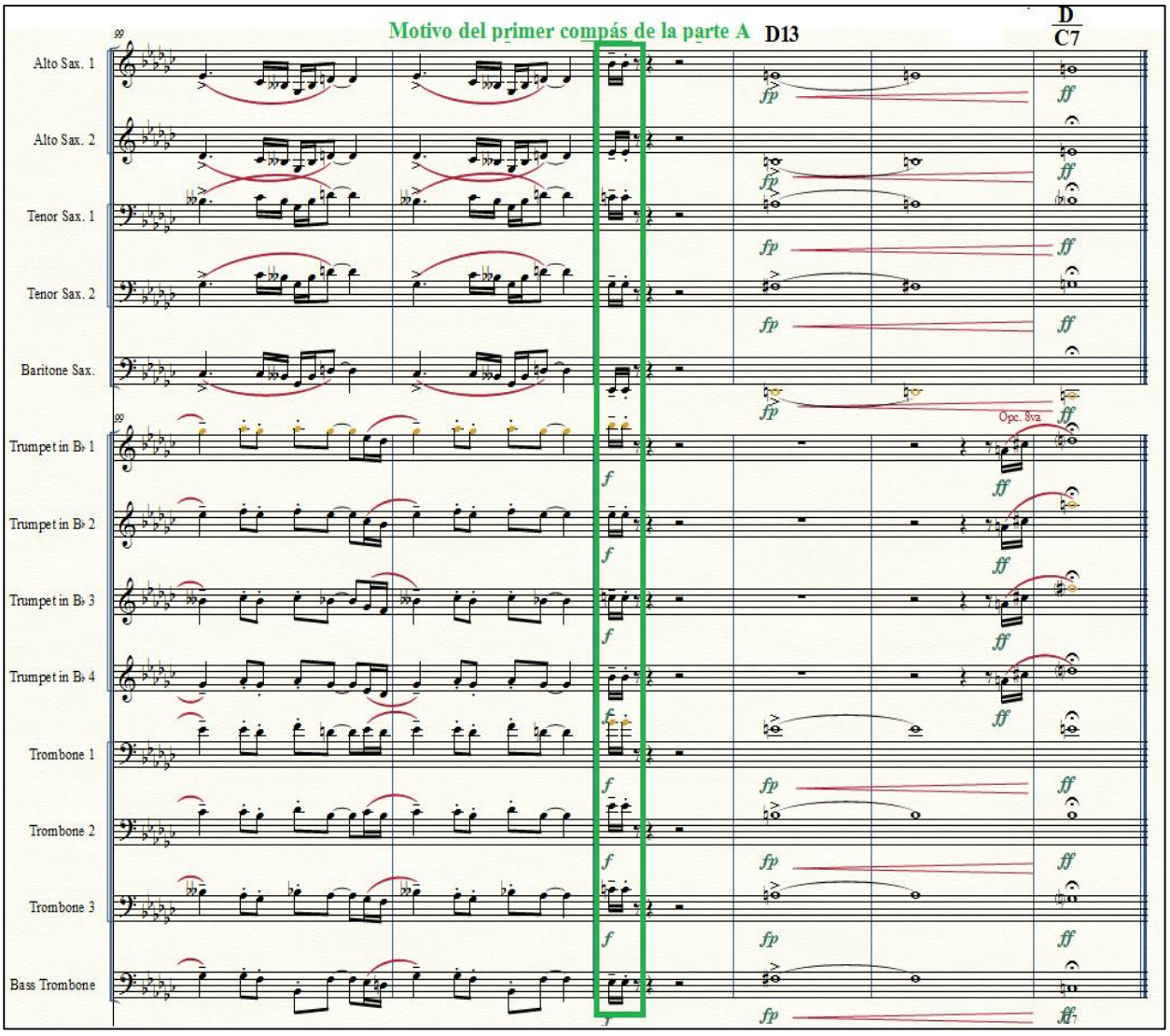


*Figura 38.***Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

7. Composición: no canto

Esta composición surgió a partir de una idea de hacer una pieza para una Banda de Ska-jazz, que se desarrolló basándose en el formato de piano, guitarra, bajo, batería, trompeta, trombón, y saxofones alto, tenor y barítono. Posteriormente se decidió ampliar la orquestación al formato BigBand ya que permite unas posibilidades más interesantes desde el punto de vista de la orquestación y de combinaciones de sonoridades, además de que permitía desarrollar esta investigación.

7.1 Forma

La forma de la pieza a grandes rasgos está basada en la forma AABA, sin embargo, la armonía varía lugares donde en teoría está sucediendo la misma parte de la forma.Estructuralmente y funcionalmente, estas variaciones son coherentes. Como se puede observar en la**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, existen cuatro variaciones de a parte A de la forma: A, A’,A’’ y A’’’. La estructura funcional es idéntica rítmicamente, pero la armonía como tal no es rigurosamente exacta.

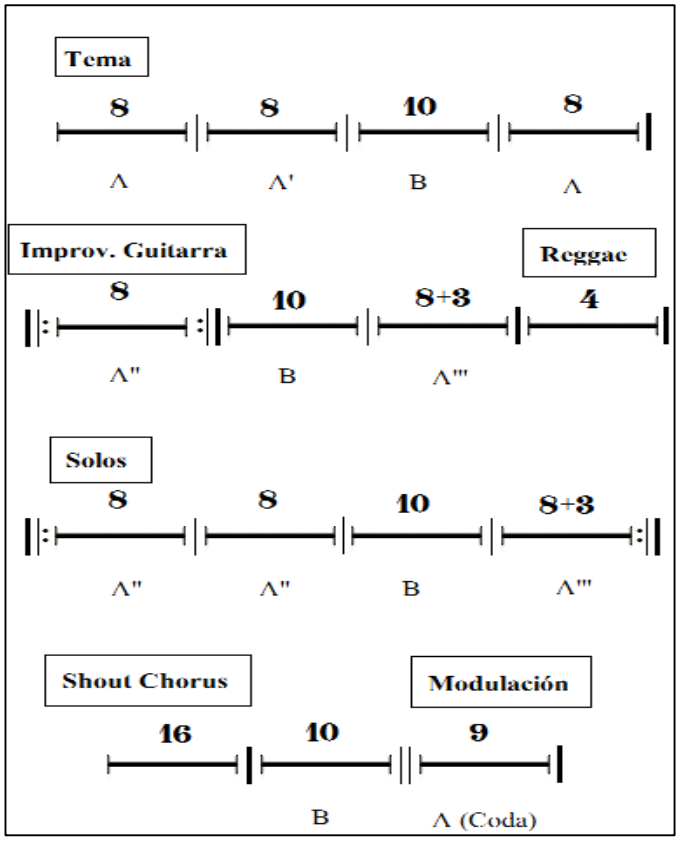


Figura 39. **Forma.** Elaborada por el Autor

La instrumentación es la siguiente: dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono, cuatro trompetas, tres trombones tenores, un trombón bajo, una guitarra, un piano, un bajo y una batería. Para fines prácticos, se agrupará en dos grandes secciones de la siguiente manera: la sección de vientos será conformada por los saxofones, las trompetas y los trombones.La sección rítmica por la guitarra, el piano, el bajo y la batería.

7.2 Descripción de la técnica de orquestación

Para esta composición, se utiliza principalmentela técnica de orquestación de escritura concertada, como se hizo en el arreglo “Freedom Sound” detallado anteriormente. También incluye algunos detalles de la forma similares, aunque en muchos aspectos existen divergencias.

Como acotación, esta composición presenta un funcionamiento de la sección rítmica similar de manera general al utilizado en dicho arreglo.

7.2.1 Inicio. Comprende dieciséis compases con una anacrusa, que se extienden del compás 1 al 17. Se pueden dividir en dos frases de ocho compases, que funcionan de manera independientepero complementaria. Ambas frases son anacrúsicas y la voz líder, que se encuentra en la trompeta 1, se encuentra en un registro medio.

La primera frase tiene tres semifrases: las dos primeras son anacrúsicas y cada una tiene una duración de un compás, están ubicadas en los compases 1 y 3; los motivos son similares en los pulsos tercero y cuarto, con la figuración corchea-silencio de corchea-dos corcheas. La tercera semifrase es tética y se ubica entre los compases 6 y 8, su característica principal es que termina con una corchea en la segunda mitad del cuarto pulso del compás 7 y dos corcheas en un intervalo de octava descendente en el primer pulso del compás 8. Este último motivo es recurrente en la composición, aunque varía el intervalo de las dos últimas corcheas.A su vez, las dos primeras semifrases funcionan como pregunta, la tercera semifrase como respuesta, ya que contextualmente las dos primeras se dirigen a la función tonal de subdominante y la tercera está ubicada en la resolución de la dominante secundaria del quinto grado(ver figura 40)

La segunda frase se puede dividir en dos semifrases, que pueden subdividirse también como pregunta y respuesta, por la misma razón que en la frase anterior. La primera semifrase se extiende desde la anacrusa del compás 10 hasta el compás 12. Se mueve en un registro más amplio en la voz líder, pero sigue permaneciendo en un registro cómodo para los instrumentistas. La segunda semifrase se ubicadesde la anacrusa del compás 14 hasta el compás 16; la voz líder se encuentra en un registro medio, además se caracteriza por un motivo de contratiempos, propios del lenguaje de Ska. Para finalizar, nuevamente aparece el motivo de la corchea en la

segunda mitad el último pulso, más las dos corcheas en intervalo de octava descendente en el primer pulso del siguiente compás(ver figura 40).

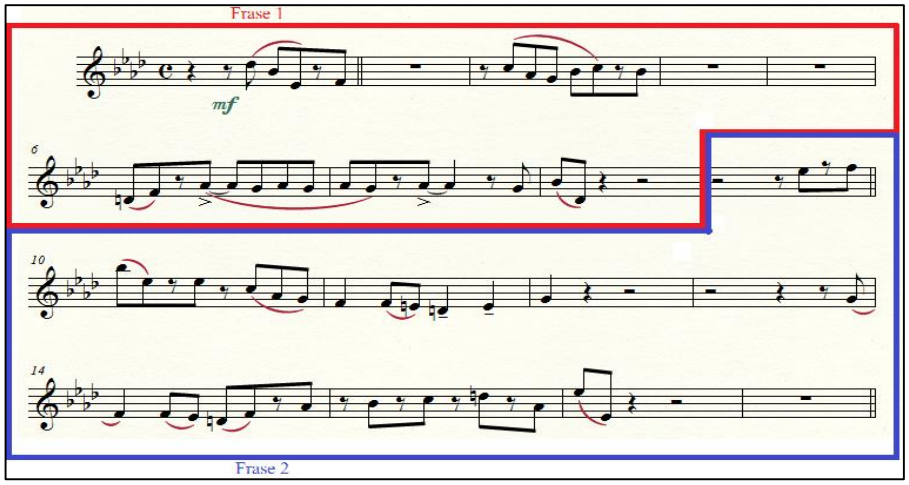


Figura 40. **Melodías parte A de la forma.**Elaborada por el Autor

Sección rítmica. En la armonía, que comienza desde el compás 2, se puede envidenciar la estructura de la parte A de la forma, que pasa por cuatro regiones tonales diferenciables, cada una con una duración de dos compases: Tónica, VI menor, dominante secundaria de la dominante y dominante , como se evidencia en la figura 41. También se puede evidenciar los movimientos de resolución de dominantes (marcados con una flecha para las dominantes y sominantes secundarias, y con una flecha punteada paralas sustituciones tritonales).Los *sengundos relacionados*(Armonía Musical, 2014)están marcados con un corchete.

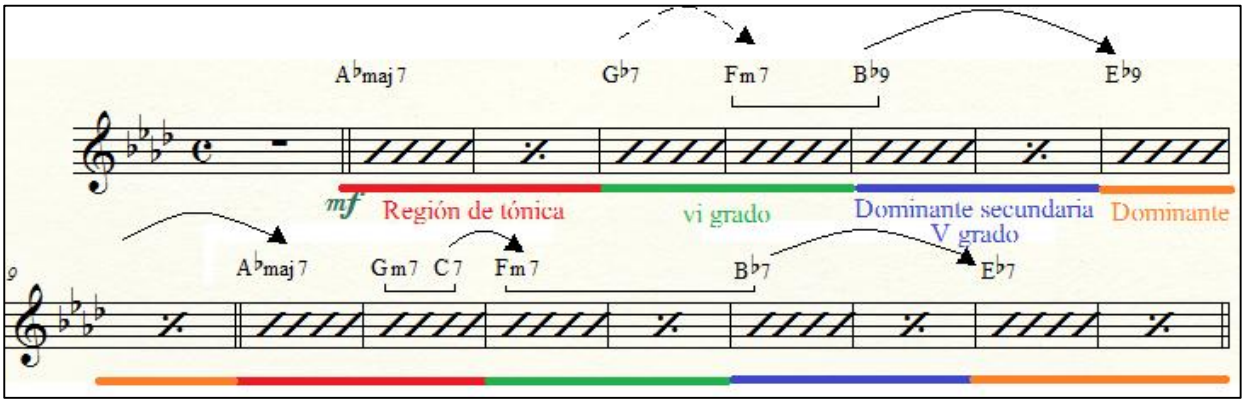


Figura 41.**Armonía parte A de la forma.**Elaborada por el Autor

El bajoy la mano derecha del piano están doblados en un unísono,haciendo un *caminante*(Armonía Contemporánea, 2016) y la batería lo acompaña en ritmo de Ska haciendo *fills* en los finales de cada octavo compás. La guitarra y la mano derecha del piano tienen cifrado para tocar la fórmula básica de Ska o para decidir de qué forma pueden realizar un acompañamiento dentro del estilo. El caminante en algunos momentos tiene anticipaciones de una corchea a la armonía del siguiente compás, pero el resto de la sección rítmica hace los cambios armónicos sin anticipación(ver figura 42)
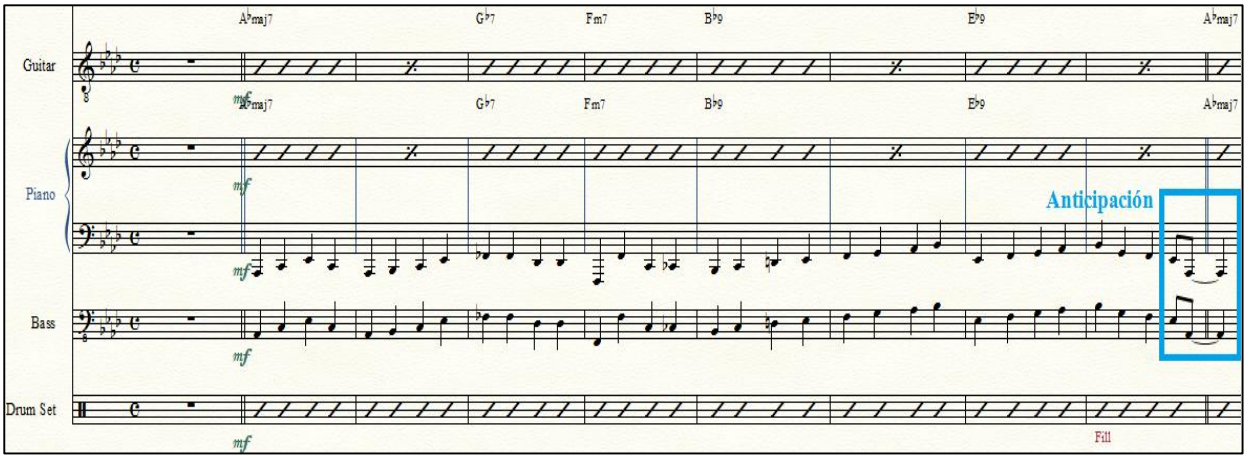


Figura 42. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. La primera frase del inicio se orquestó de la siguiente manera. Las dos prmeras semifrases son un unísmo rítmico en una sonoridad de octavas entre las trompetas, los saxofones tenores y el saxofón barítono. Esta se encuentra en una octava cómoda para el registro de las trompetas. La tercera semifrase comienza con dos corcheas y finaliza con una corchea en esta misma disposición de octavas. las notas entre estas estan orquestadas en escritura concertada, como se evidencia en la figura 43

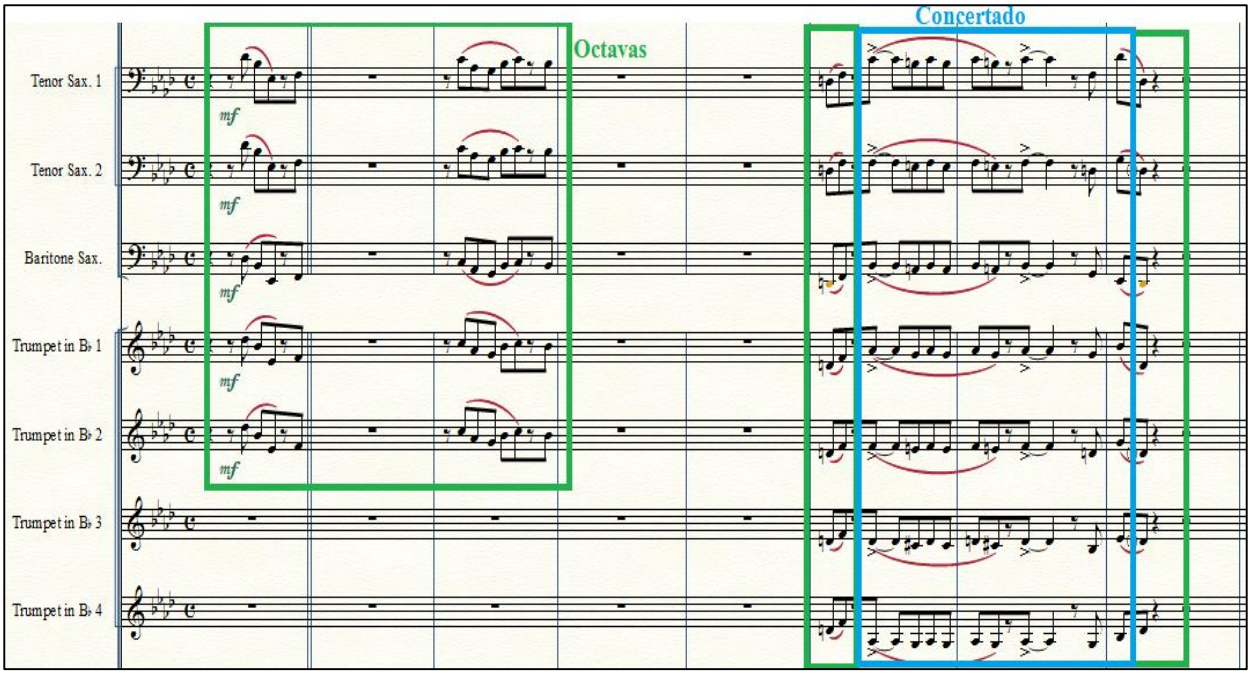


Figura 43. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

La segunda frase funciona de forma similar, utilizando los saxofones altos y la sección de trombones para la primera semifrase, orquestada en octavas. La segunda semifrase, que se extiende desde la última corchea del compás trece hasta la primera del quince, se utilizó escritura concertada, con duplicación completa (Full Doubling) entre las tres secciones: saxofones, trompetas y trombones. La última corchea es una segunda menor entre las notas Eb y Db, como se muestra en la figura 44

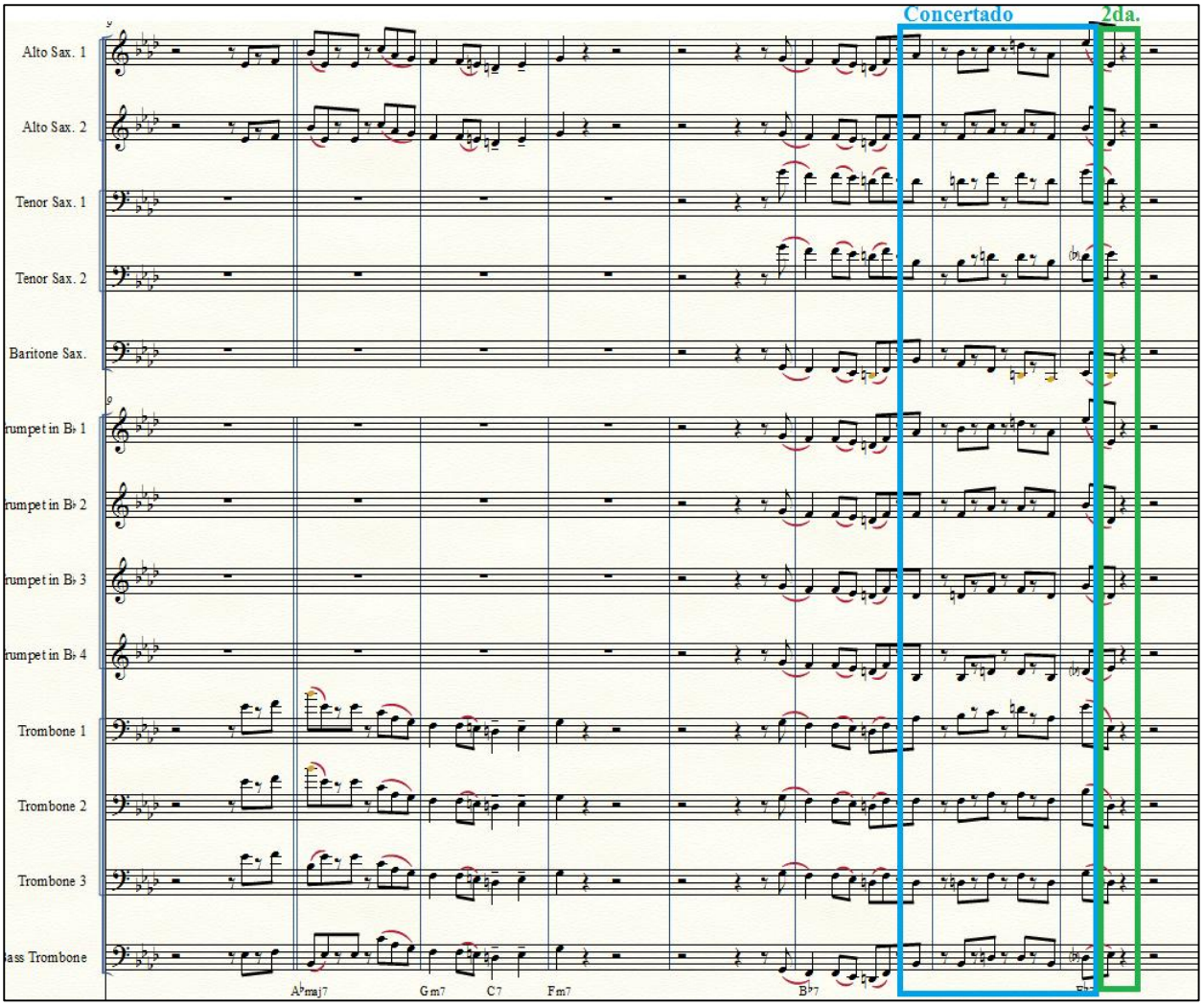


Figura 44. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

7.2.2A. Pasaje comprendido entre los compases 18 y 27. Corresponde a la parte B de la forma, tiene una duración de diez compases. La armonía se puede observar en la figura 45

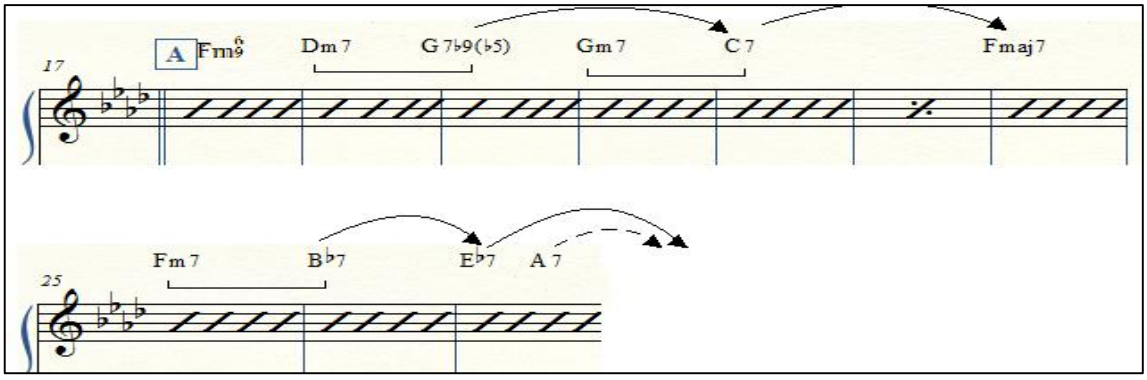


Figura 45.**Armonía parte B de la forma.** Elaborada por el Autor

Se subdivide en tres frases: La primera y la segunda son de cuatro compases, sin embargo suenan únicamente los tres primeros compases y el cuarto está en silencio,la tercera frase tiene únicamente dos compases.Las frases de la parte B de la forma tienen una intención similar a las de la parte A, la diferencia entre partes se puede observar en la textura que se busca en la sección rítmica.

La primera frase se adjudicó a la guitarra y al bajo, es un sistema de corcheas y silencios de corchea que giran alrededor de la nota D natural, que por ser la sexta del acorde da una sensación de suspensión al acorde de Fm6(9). Resuelve a la nota Db que en el siguiente acorde, G7b9(b5), es la quinta disminuida, produciendo una sensación de cromatismo en el acorde de dominante.

La segunda frase comienza con un motivo idéntico al de la segunda semifrase del inicio de la obra.

La tercera frase tiene este mismo motivo y finaliza con una negra en el último tiempo orquestada en todos los vientos, tal como se muestra en la figura 46

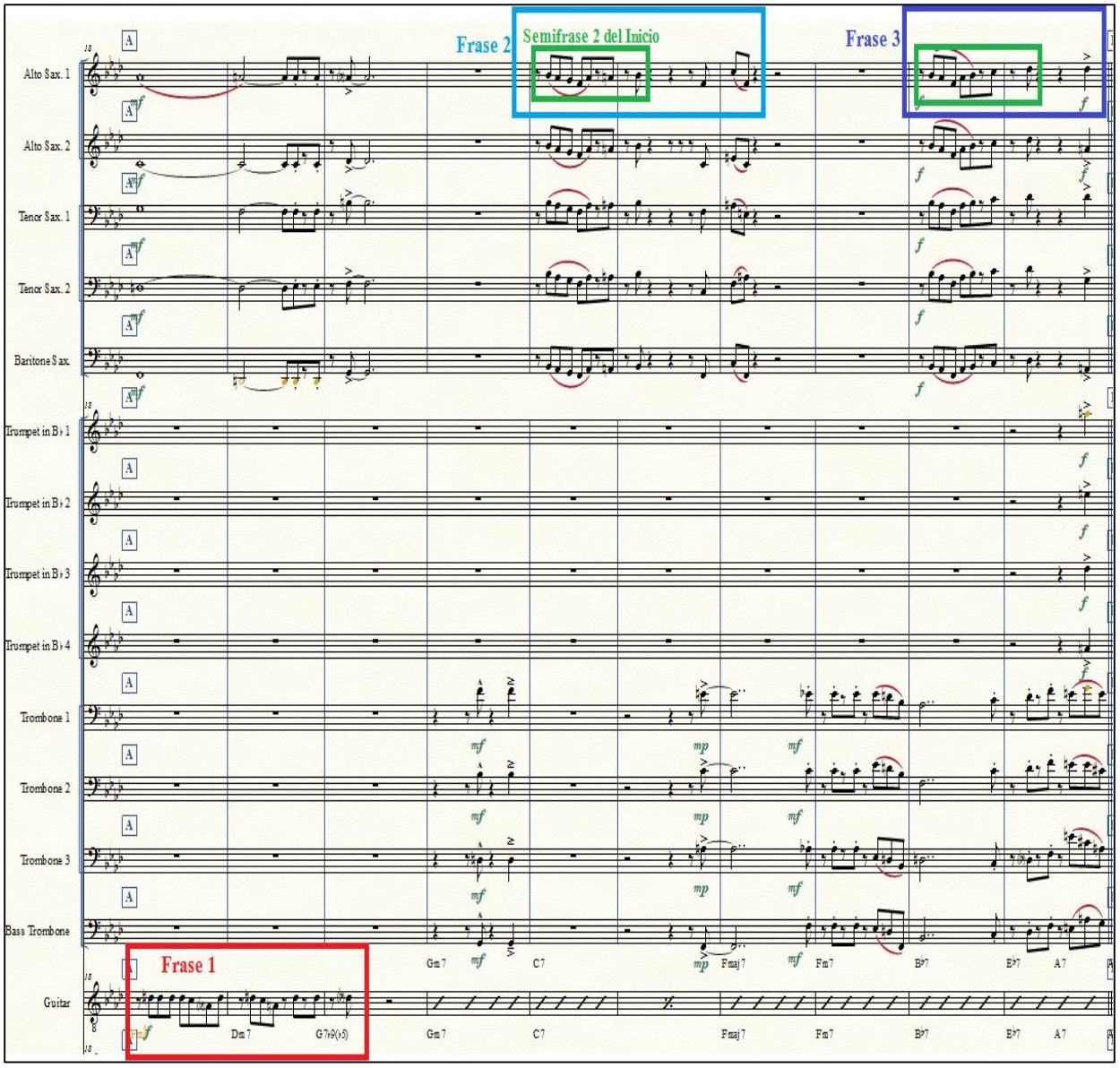


Figura 46. **Parte B de la forma**.Elaborada por el Autor

Sección rítmica. El piano tiene cifrado. En los dos primeros compases el bajo y la guitarra hacen la melodía, en el tercero la guitarra se une a la cifra del piano y el bajo cambia a un nuevo modelo motívico, basado en corcheas dejando la primera mitad del primer y el tercer tiempo en silencio y apoyando el primer tiempo con la fundamental del acorde en algunos compases, ver (figura 47)

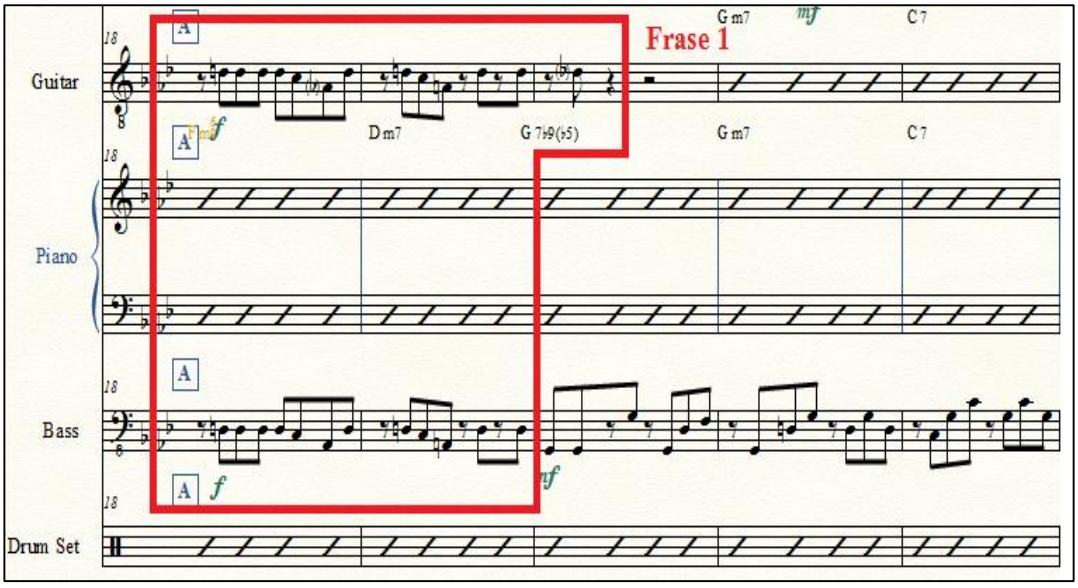


*Figura 47.***Melodía parte B de la forma.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. En los tres primeros compases los saxofones acompañan la melodía de la guitarra y el bajo con un *spread voicing*, en el cuarto compás los trombones hacen dos notas acentuadas a modo de corte sobre el acorde en Drop 2 y 4, en el espacio que deja la melodía. Seguidamente los saxofones toman la melodía con una orquestación similar a algunas frases previas, la primera parte de la melodía orquestada en octavas y luego un efecto cascada hacia el acorde completo.Seguidamente, los trombones inician un *spread voicing* una corchea antes del compás 24, cerca de donde finaliza la frase 2, completando el espacio hasta el final del pasaje,haciendo más densa la figuración rítmica hacia el final,dando un efecto de tensión antes de volver a la parte A de la forma. En el compás 26 comienza la tercera frase en los saxofones, que finaliza con una nota acentuada en el tercer tiempo del compás 27; en este punto aparecen las trompetas por primera vez en toda la letra de ensayo, generando máxima tensión a la sección (ver figura 48)

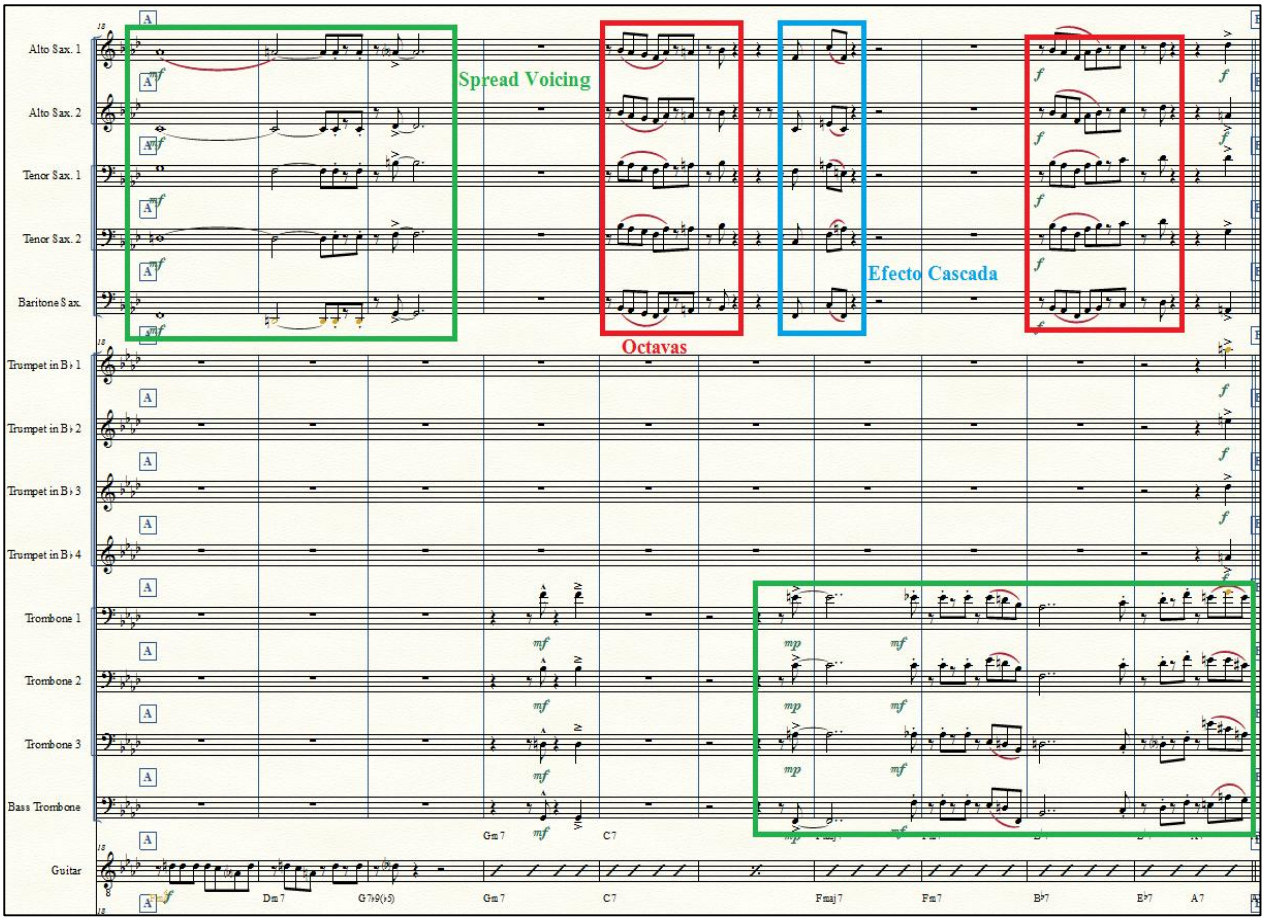


Figura 48. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

7.2.3 B. Corresponde a la parte A de la forma y está comprendida entre los compases 28 al 35.La orquestación de la sección de vientos y estructura de la sección rítmica es en octavas en la primera semifrase y un voicing concertado en la segunda.

7.2.4 Guitar solo. En este punto empieza el primer solo de la composición, está comprendida desde el compás 33 al 41. Esta marcación de ensayo y las dos subsiguientes, que corresponden a la totalidad del primer solo, están estructurados para que el solo sea interpretado por un instrumento de la sección rítmica, en este caso la guitarra aunque puede ser intercambiado por el piano. Los *backgrounds* son pocos y menos densos en instrumentación para no obstruir al solista en sonoridad.

Sección rítmica. En este pasaje, que en teoría es la parte A de la forma, se decidió cambiar la armonía para lograr un efecto de que la misma no es estática. La nueva armonía de la parte A, desde ahora denominada A'', se puede observar en la figura 49. La sección contiene una primera y una segunda casilla.

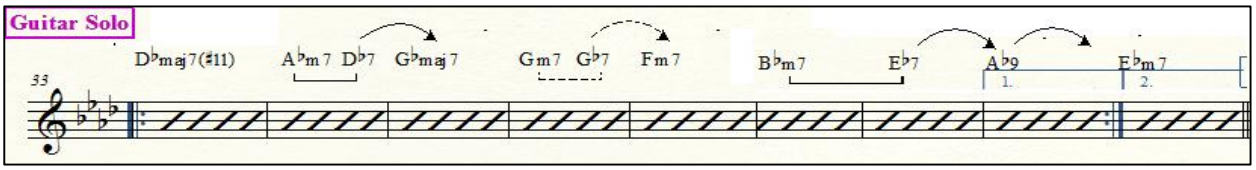


Figura 49.**Armonía solos**. Elaborada por el Autor

El bajo hace un caminante y el piano haciendo la fórmula básica de Ska.

7.2.5 Letra de ensayo – C. Corresponde a la parte B de la forma del solo, sin variaciones en la armonía, como se muestra en la figura 45.Se ubica entre los compases 45 y 54. Se puede observar el primer *background* del Solo, que se caracteriza por tener poca densidad y estar orquestado principalmente en los trombones.

Sección rítmica. El bajo hace una alternancia entre un motivo basado en el motivo de la letra "A" de ensayo (ver figura 47) y caminante, como se puede evidenciar en la figura 50, el piano tiene cifrado.

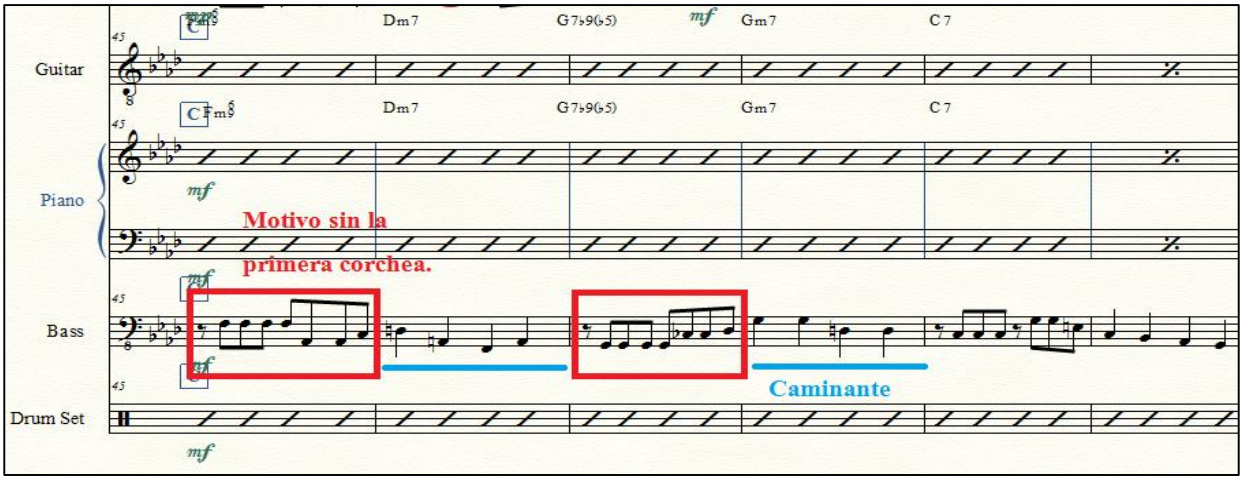


*Figura 50.***Sección rítmica**. Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Los primeros tres compases están orquestados con un pequeño *background* de los trombones, los saxofones tenores y el barítono, haciendo un motivo basado en el de la melodía de la parte B de la forma. En la última corchea del tercer compás y el cuarto compás se pusieron una serie de cortes sobre el acorde de Gm7, donde se alternan las subsecciones de la sección de vientos haciendo un cambio en la inversión del acorde. Posteriormente se encuentran cuatro compases en silencio y los dos últimos están orquestados de nuevo como en los primeros compases, haciendo un efecto cascada en blancas que tiene dirección hacia la letra "D" de ensayo, como es evidenciado en la figura 51
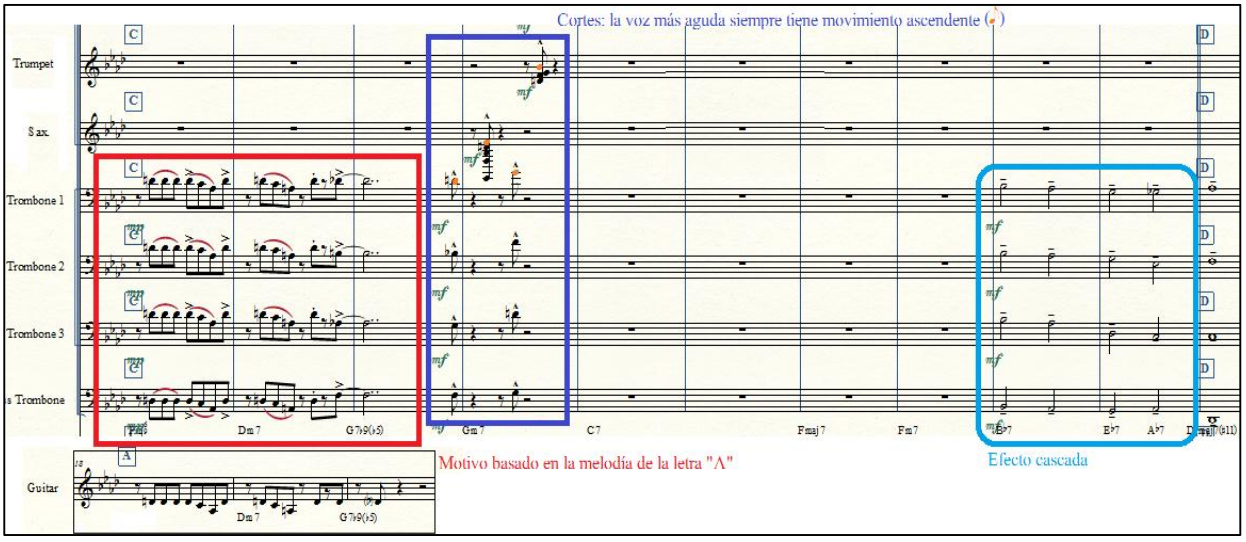


Figura 51.**Background.** Elaborada por el Autor

7.2.6 Letra de ensayo -D. Corresponde a la parte A'' de la forma con una pequeña variación hacia el final. Esta parte A'' con variación se va a denominar A''' y tiene una duración de once compases, desde el compás 55 al 65. La armonía se puede apreciar en la Figura 52
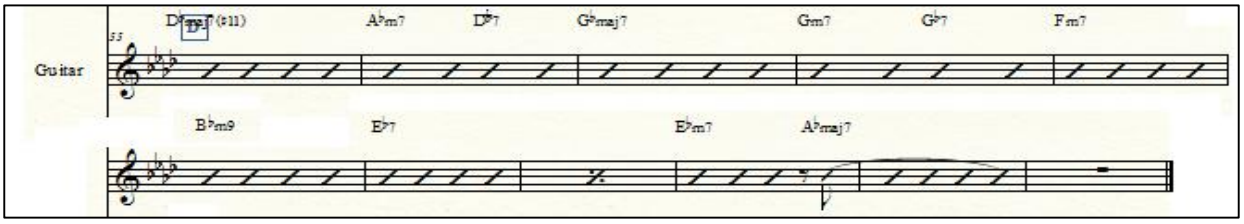


Figura 52.**Armonía parte A de los solos (8+3 compases).** Elaborada por el Autor

Sección rítmica. La sección rítmica continúa de la misma manera que en el pasaje "Guitar Solo": el bajo hace un caminante, la batería ritmo de Ska y el piano la fórmula básica. Como característica extraordinaria en la última corchea del compás 63 hay una anticipación de la armonía del compás 64, como se muestra en la figura 52

Sección de vientos. Solo están orquestados los dos primeros compases de toda la sección en un pequeño *spread voicing* de los trombones, los tenores y el barítono, que viene desde el efecto cascada de los últimos dos compases de la letra "C" de ensayo, evidenciado en la figura 53
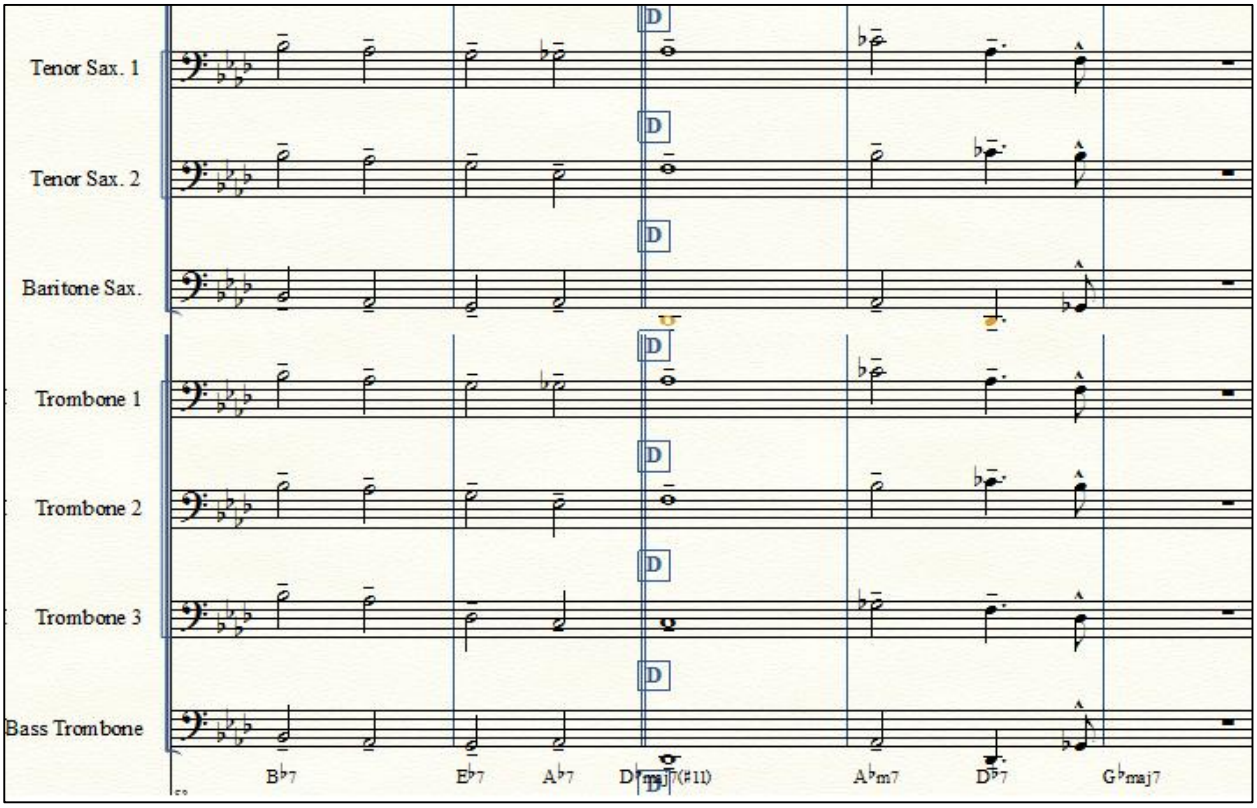


*Figura 53.***Backgroud.** Elaborada por el Autor

7.2.7 Reggae. Es un puente entre el final del solo de guitarra y el comienzo del siguiente solo. Comprende cuatro compases, entre el 66 y el 69. En este pasaje solamente están presentes la sección rítmica y el solista que va a iniciar el siguiente solo, buscando dar la sensación de que

el tiempo se ralentizó: la guitarra y el bajotienen cifrado y el piano hace contratiempos en negras. La batería cambia a ritmo de Reggae; al final de los cuatro compases tiene una indicación de no hacer *fill* para lograr un efecto de continuidad hacia donde comienza la parte A'' de la forma en la sección "Solos" (ver figura 54)

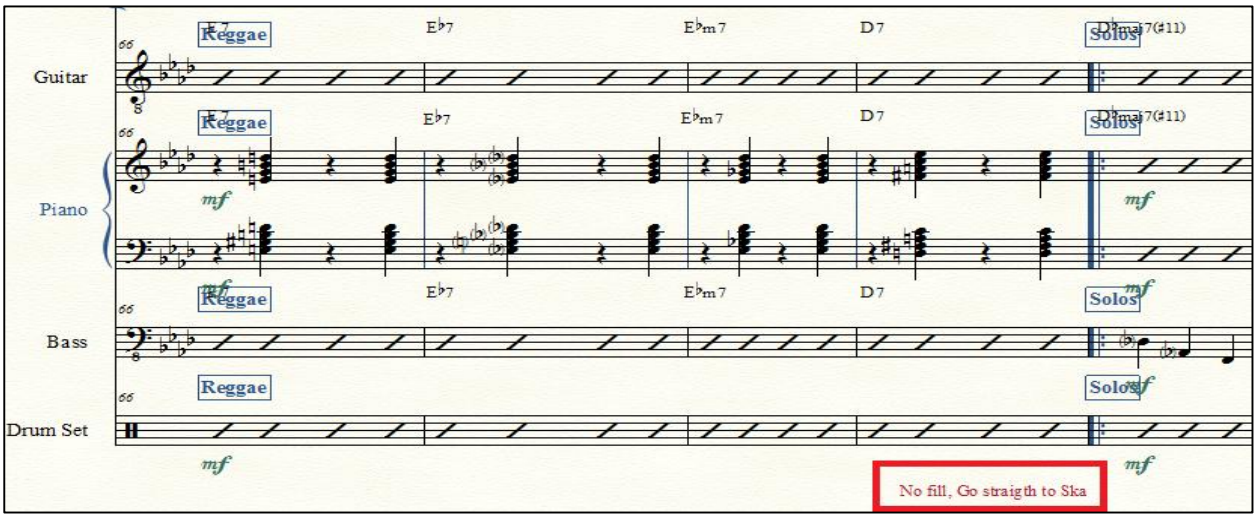


Figura 54. **Reggae.** Elaborada por el Autor

7.2.8 Solos y letra de ensayo E. Estos dos pasajes están estructurados sobre la parte A'' de la forma. Entre la armonía de las dos marcaciones de ensayo hay una pequeña variación en los últimos compases: la letra "E" cambia el último acorde, dejandoa la sección con una cadencia rota antes de pasar a la parte B de la forma, mostrado en la figura 55

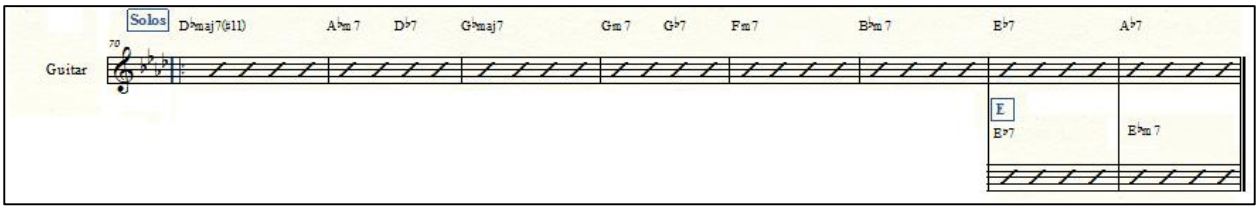


*Figura 55.***Solos.** Elaborada por el Autor

Sección rítmica. El piano y la guitarra tienen cifrado y el bajo nuevamente hace un caminante. La batería tiene una marcación de *fill* únicamente en el octavo compás de la letra "E"

de ensayo.

Sección de vientos. Solamente están orquestados los tres primeros compases de cada ocho compases en la sección de saxofones, haciendo un *spread voicing* en contratiempos. El saxo tenor 1 tiene la improvisación
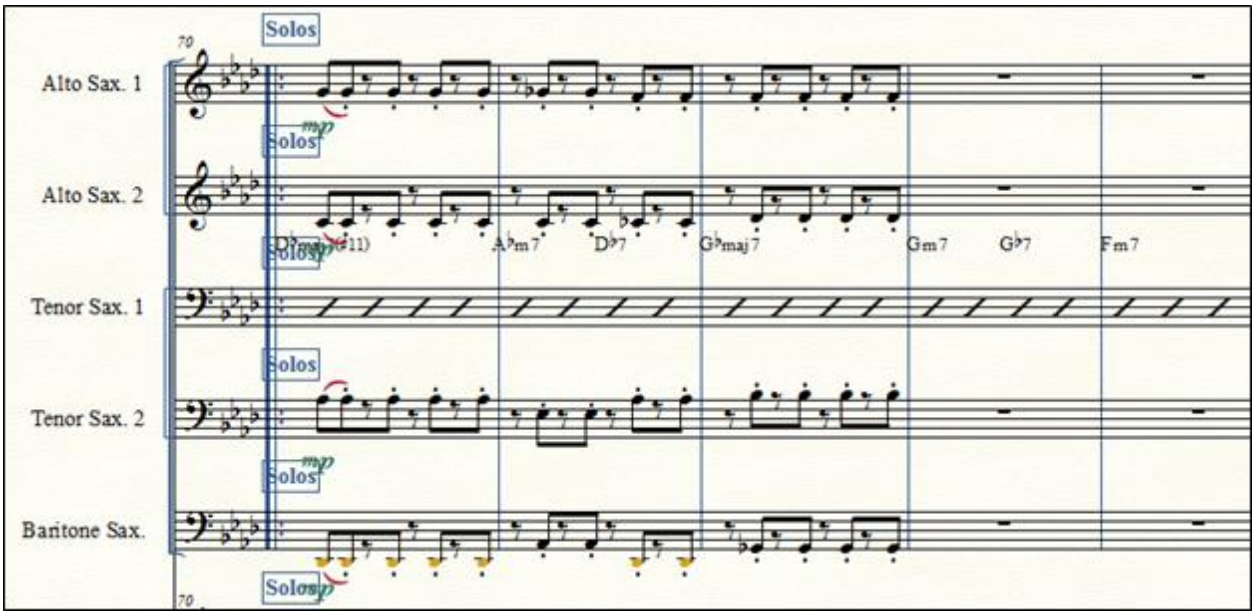


*Figura 56***Backgroud..** Elaborada por el Autor

7.2.9 F. En este punto cada subsección de la sección de vientos tiene una intervención en el *background*, condicionadas a únicamente una subsección simultáneamente. Corresponde a la parte B de la forma, y comprende los compases 86 a 95. Durante toda la sección suena alguna subsección de vientos, para crear el efecto de que la tensión del solo va aumentando cada vez mientras se dirige hacia la última parte A'' de la forma. En otras palabras, va aumentando la tensión hacia el clímax del Solo.

Sección rítmica. La armonía se trabajó exactamente igual que en la letra de ensayo C, ver figura 50

Sección de vientos. Se utiliza escritura concertada, exceptuando las anotaciones que se pueden observar en la figura 57. En el efecto cascada de las trompetas se utilizó técnica de

escritura por línea.

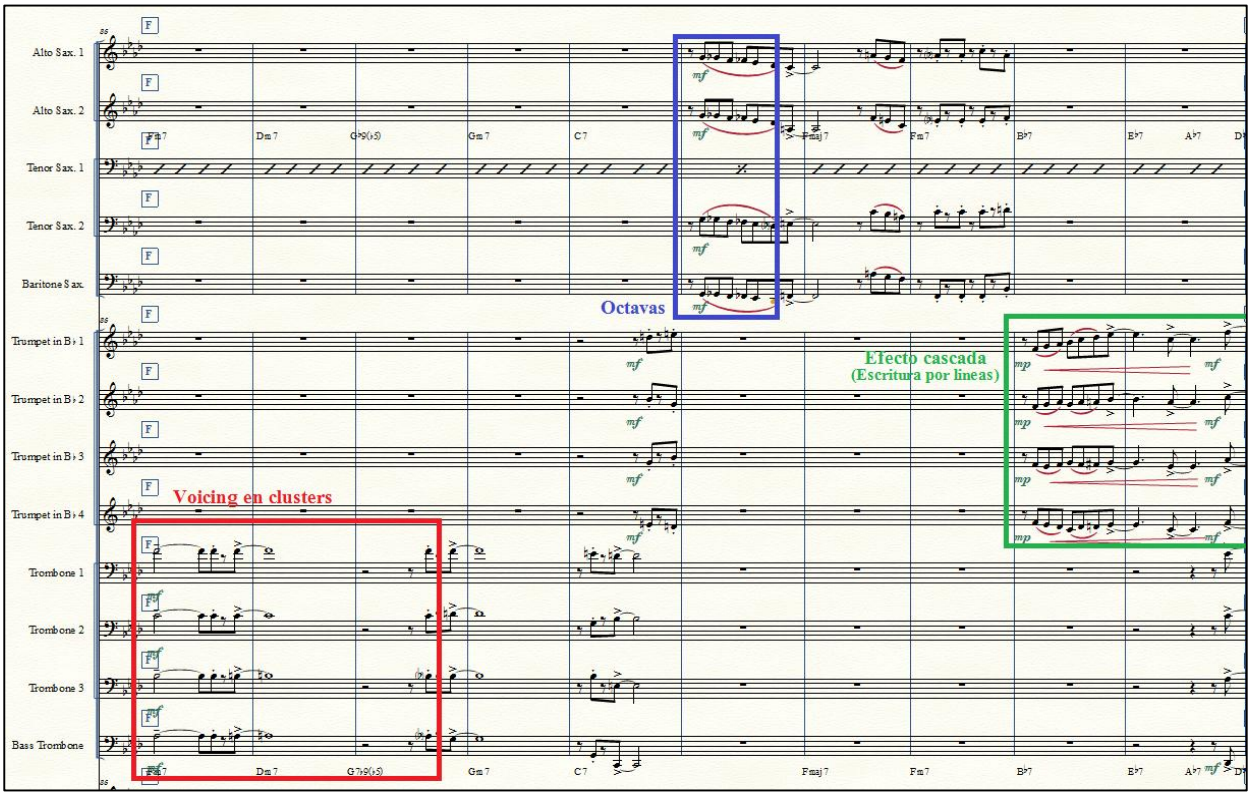


Figura 57. **Sección de vientos.** Elaborada por la Autora

7.2.10 Letra de ensayo – G. Corresponde a la parte A''' de la forma y están comprendidos del compás 96 al compás 108. Es homóloga a la letra "D" de ensayo en el primer solo, y se diferencia de esta misma porque los *backgrounds* son muchos más densos en orquestación. El clímax del solo está pensado hacia alrededor del quinto compás de esta sección y luego hay un descenso en densidad que por orquestación obliga a hacer un descenso en la intensidad. De los once compases de la A''' original los últimos dos son una primera casilla, dos compases adicionales hacen la segunda casilla.

Sección rítmica. Funciona exactamente igual que en la letra de ensayo "D" (**¡Error! No e encuentra el origen de la referencia.** ver figura 52), sin embargo cuenta con dos compases adicionales gracias a que posee una primera y segunda casilla, además,la mano izquierda del

piano dobla al bajo. En el segundo compás de la primera casilla hay una anticipación a DbMaj7, el primer acorde del inicio del pasaje “Solos”. En contraste, el segundo compás de la segunda casilla esta anticipación está únicamente en el bajo, y está ubicada en el quinto grado de la dominante de AbMaj7, el primer acorde del siguiente pasaje (**¡Error! No se encuentra el origen e la referencia.**).

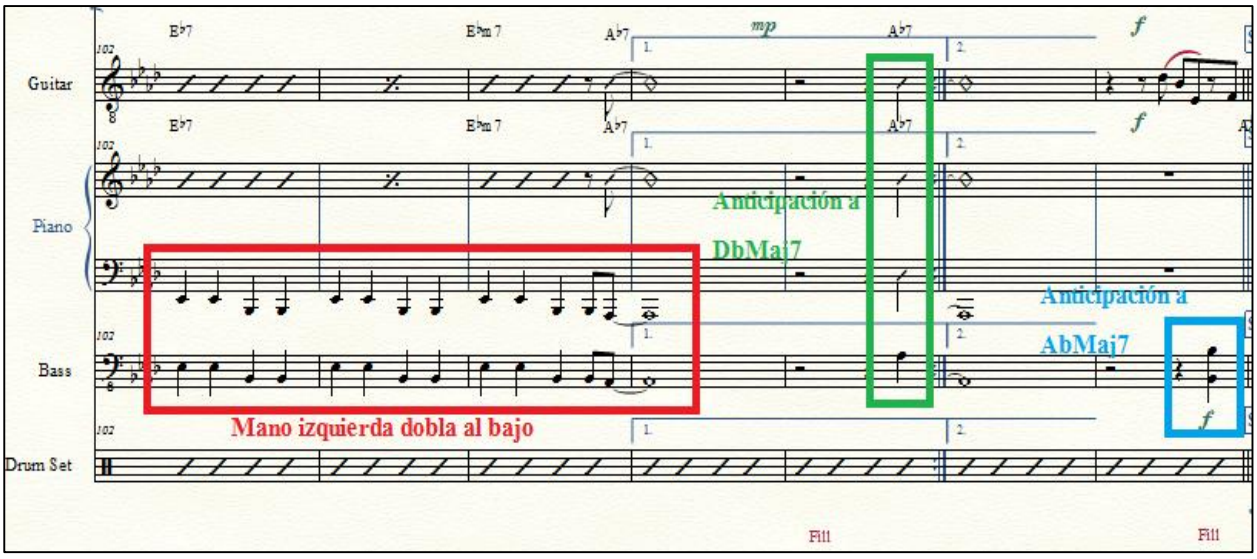


Figura 58. **Sección rítmica.** Elaborada por el autor

Sección de vientos. Los tres primeros compases están orquestados con un *spread voicing* de contratiempos en los saxofones acompañado de un *background* de notas largas como colchón armónico de los metales. Posteriormente, en el cuarto compás, este colchón armónico se transforma en una textura de octavas hasta finalizar el compás 100, exceptuando el trombón bajo y la trompeta 4. Finalmente la sección de saxofones se conecta a la última nota con un spread *voicing* durante cinco compases más. Los metales finalizan la sección en la última corchea del primer compás de la primera casilla.El decimoprimer compás toda la sección permanece en silencio para volver a la repeticiónde “Solos”. En el segundo compás de la segunda casilla está ubicada la anacrusa del siguiente pasaje (ver figura 59).

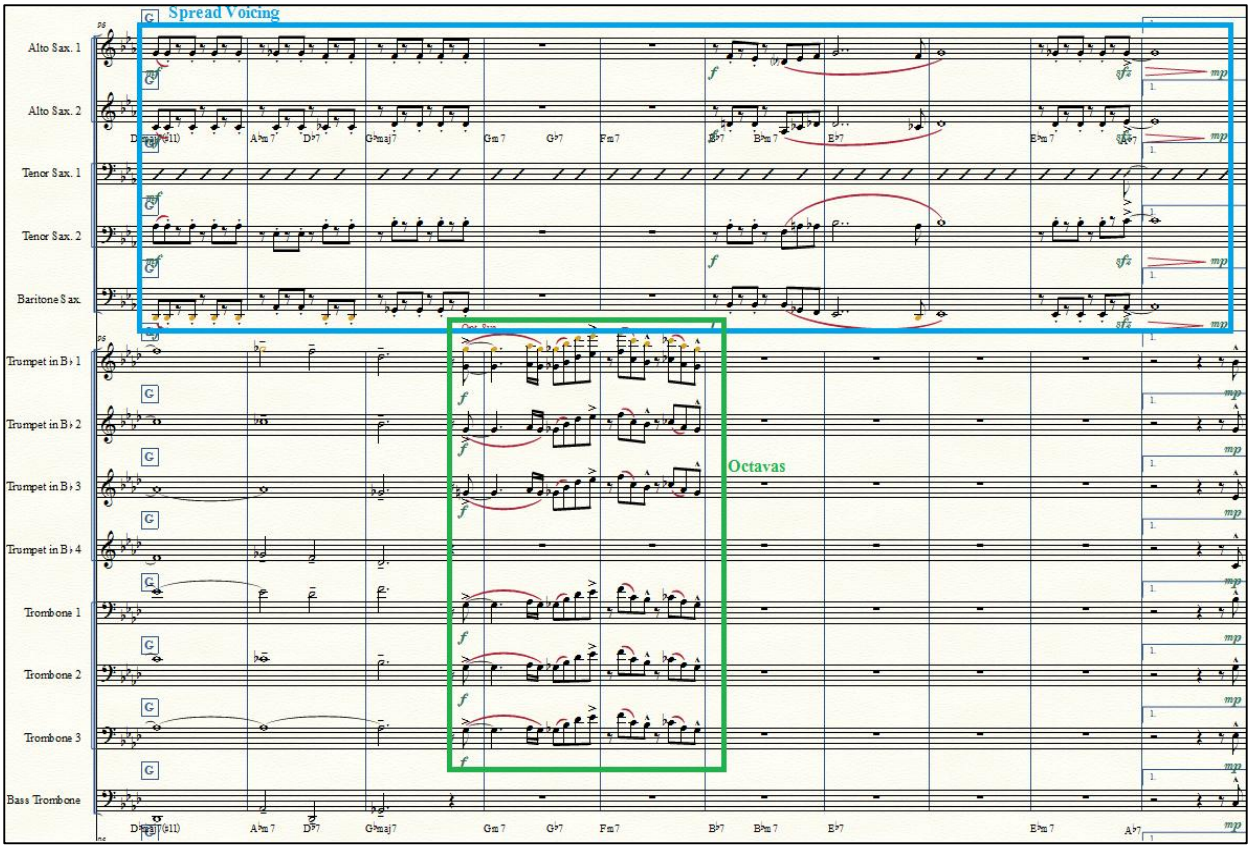


Figura 59. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

7.2.11 Shout chorus. El *Shout Chorus*, de acuerdo a Brotman (2004), corresponde a una nueva aparición de la armonía del inicio de la pieza. Consta de dieciséis compases: durante los primeros ocho (compases 109 al 116), transcurre la parte A de la forma con una nueva melodía en toda la sección de vientos; esta melodía se puede dividir en dos frases, ambas anacrúsicas y complementarias. La primera comienza con el motivo del inicio de toda la obra, seguida de una escala ascendente y unas corcheas en contratiempo que descienden hacia la tónica de Gb7 que es un acorde de sustitución tritonal de la dominante secundaria del sexto grado, lo que da una sensación de cromatismo a la melodía, dejándola inconclusa y permitiendo complementar conla siguiente frase. La anacrusa de la segunda frase no es similar a ningún motivo utilizado hasta ahora en toda la composición, lo que genera un contraste para darle más énfasis al pasaje, ya quecontextualmente es el momento más climático de la obra. Esta frase finaliza sobre la

dominante de la tonalidad principal, consiguiendo resolver la tensión originada en la frase 1 ya que inmediatamente se llega a esta función tonal se busca su resolución, como se aprecia en la figura 60
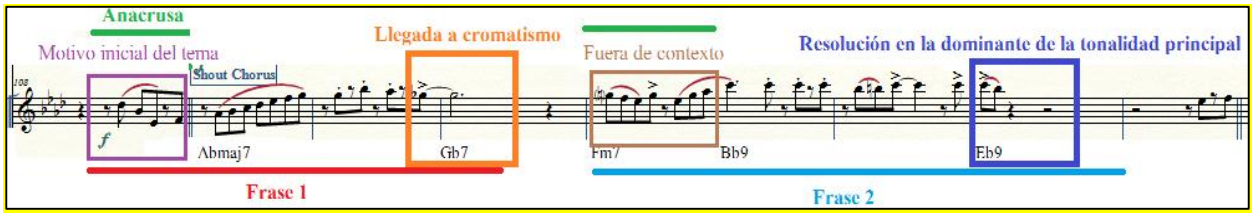


*Figura 60.***Shout chorus.** Elaborada por el Autor

Los ocho compases subsiguientes o segunda subsección (compases 117 a 124), corresponden a la parte A' original con algunas pequeñas variacionesen la sección de vientos.

Sección rítmica. La guitarra se incorpora a la sección de vientos en la primera mitad de la sección, en la segunda mitad tiene cifrado de la armonía. En el bajo reaparece el caminante del inicio, esta vez sin ser doblado en la mano izquierda del piano; el piano tiene cifrado en toda la sección (ver figura 61).
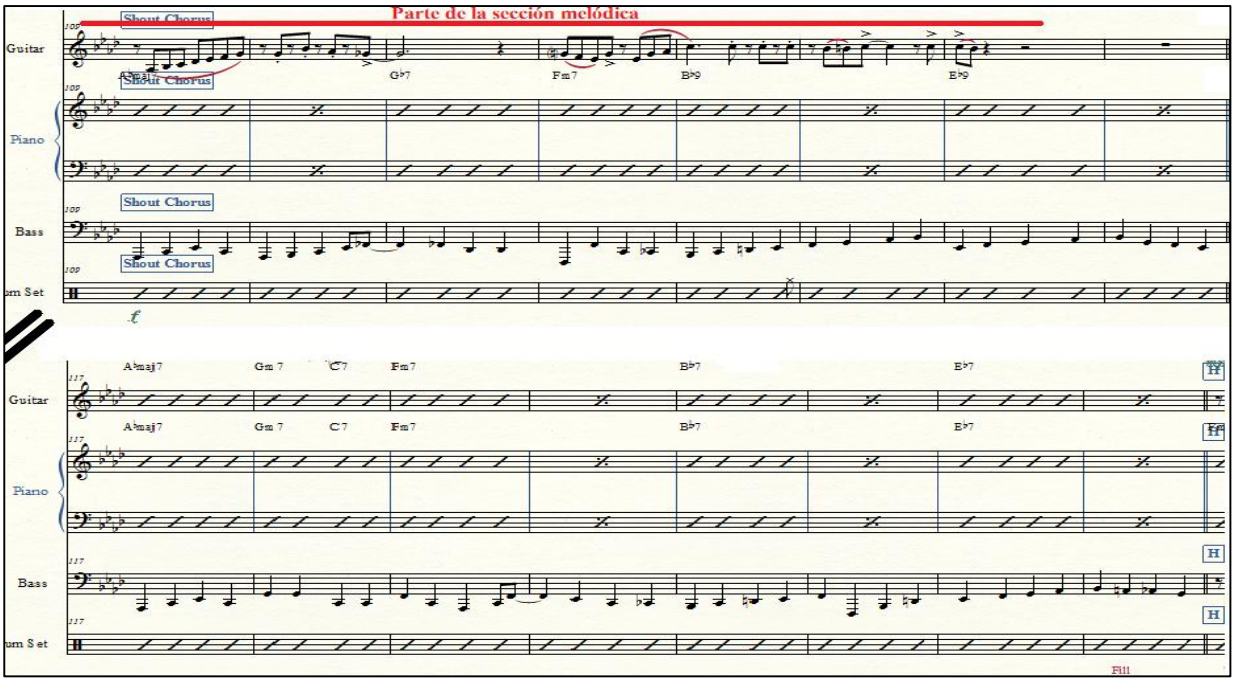


Figura 61. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. En el primer pasaje aparece la nueva melodía que comienza con anacrusa (ver figura 60). La orquestación de las frases 1 y 2 es, sin incluir las anacrusas, escritura concertada con acoplamiento variable. En los compases tercero y séptimo, donde hay espacios en la melodía, se complementa con frases de los saxofones en octavas que terminan en el acorde completo, como se evidencia en la figura 62.
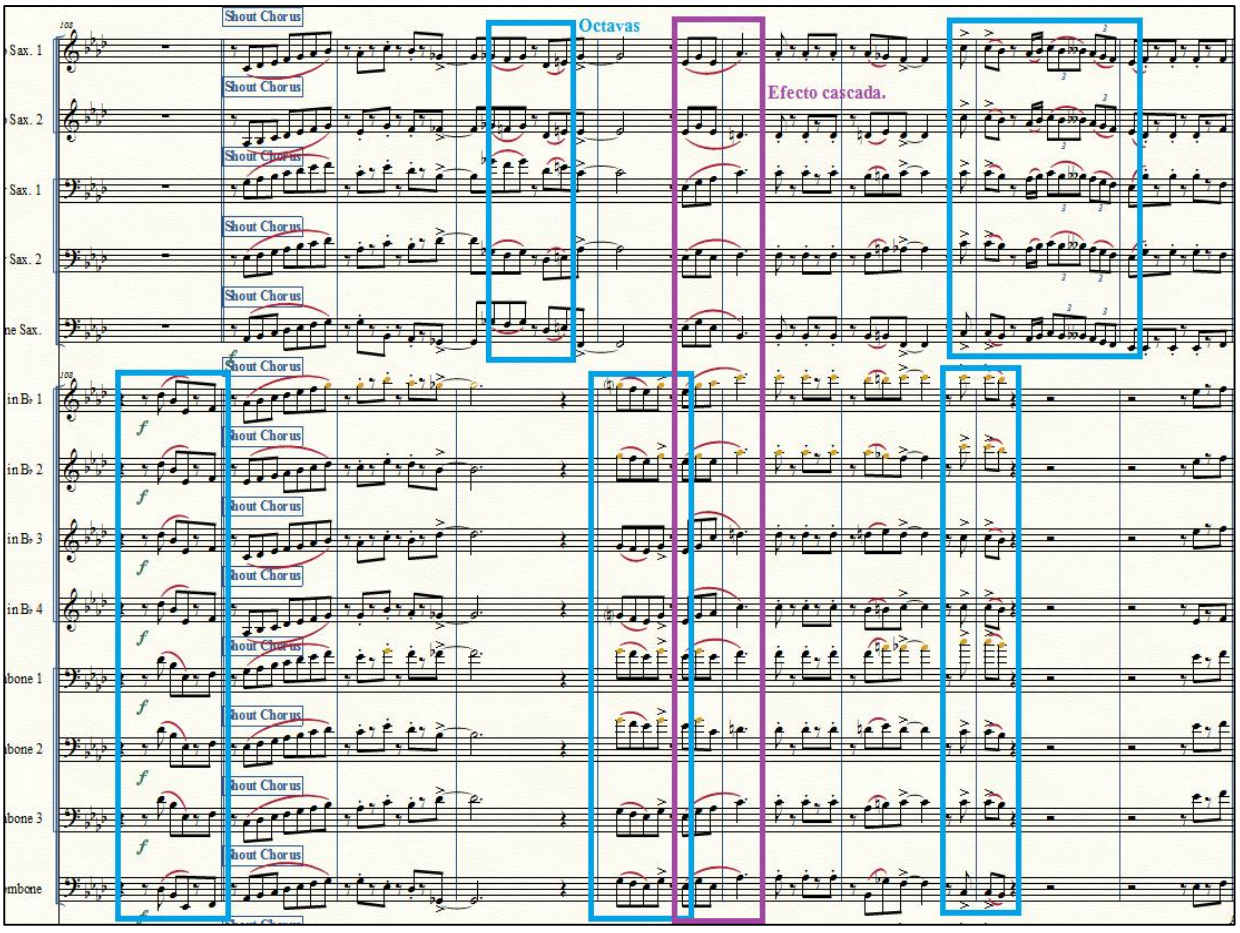


Figura 62. **Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

La segunda subsección es una copia de la segunda frase desde el inicio de la obra (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**) orquestadas en los metales, los saxofones acen un complemento entre ambas semifrases. En el final de la segunda semifrase se doblan completamente las voces en trompetas y trombones, haciendo un acoplamiento variable en los

saxofones, como se muestra en la figura 63

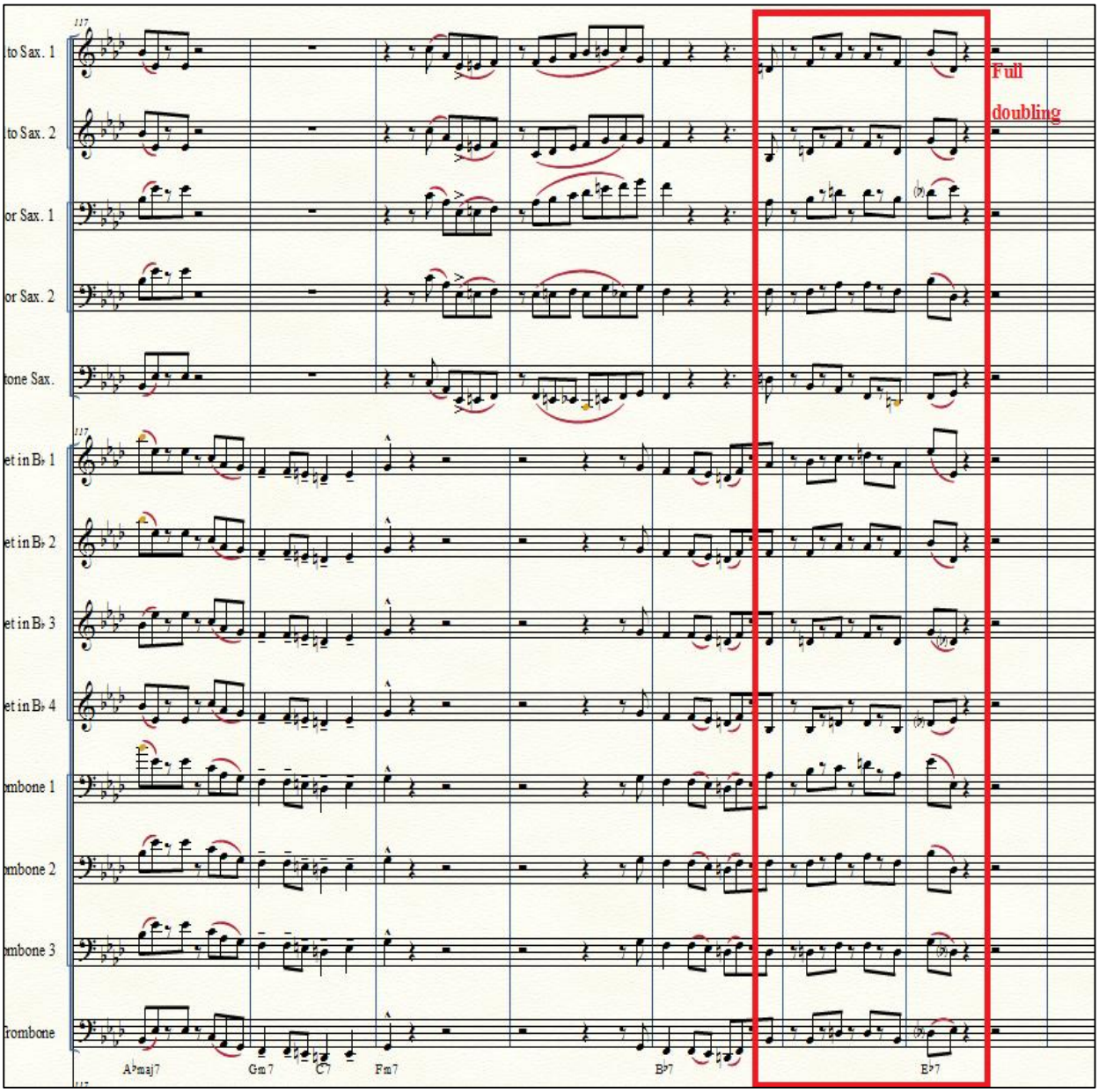


Figura 63. **Sección de vientos.** Elaborada por la Autora

7.2.12 Letra – H de ensayo. Corresponde a los diez compases de la parte B de la forma (ver figura 45), con una variación en los últimos dos compases, que permiten hacer una modulación. La sección de vientos conserva la melodía original y a grandes rasgos la orquestación, aunque con algunas variaciones y contramelodías añadidas, como lo muestra la

figura 64

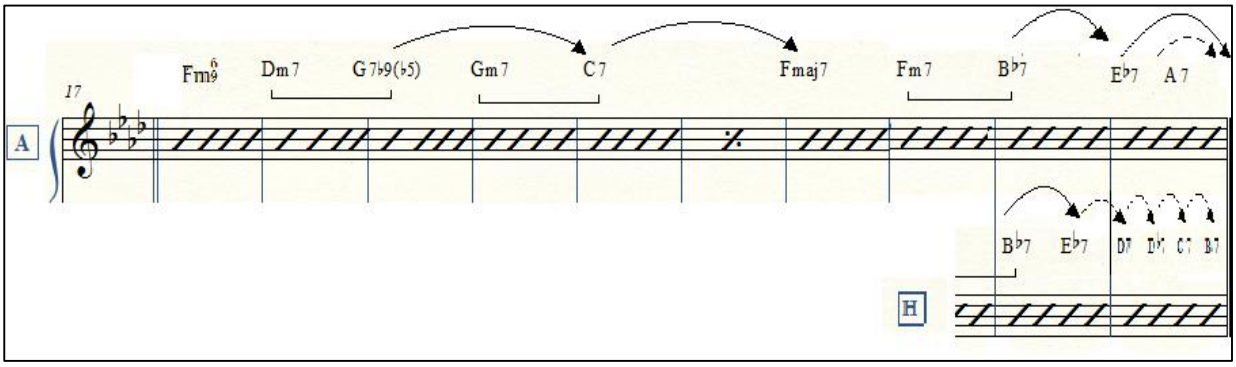


*Figura 64.***Armonía modulación**. Elaborada por el Autor

Sección rítmica. Permanece idéntica a la letra "A" de ensayo, exceptuando los dos últimos compases, los cuales se adaptan a la nueva armonía para hacer la modulación (ver figura 65)
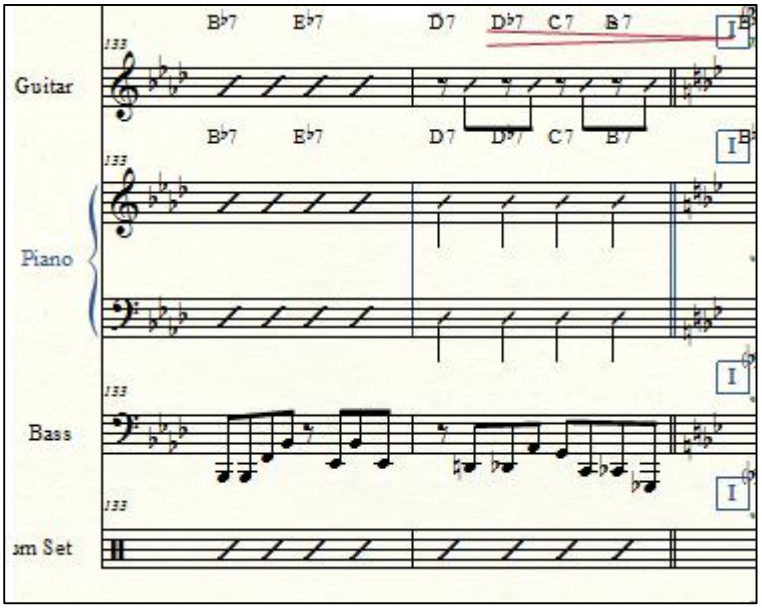


*Figura 65***. Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. En este pasaje la melodía se mueve en distintos instrumentos: En la frase 1 (los primeros cuatro compases) de la melodía se puede encontrar en la guitarra y el bajo como en la versión original, mientras los metales hace un *spread voicing* de contratiempos de

corcheas en los trombones y contratiempos de negra en las trompetas. En la segunda mitad del segundo tiempo del cuarto compás reaparece el corte que originalmente estaba en los trombones, añadiendo los saxofones a la orquestación.

La primera mitad de la segunda frase (quinto y primer tiempo del sexto compás) esta orquestada en las trompetas en octavas, la segunda mitad de esta frase (última corchea del sexto compás y primer tiempo del séptimo) está orquestada en los saxofones. En los compases cinco y seis los trombones hacen un pequeño spread, en el séptimo y octavo compases hace una contramelodía en octavas añadiéndole un efecto cascada hacia el final.

En la tercera frase (los últimos dos compases) la melodía está orquestada como en la exposición de la pieza y se le agrega un *spread voicing* en los metales, que se une a la variación de la armonía que hace la sección rítmica, como se muestra en la figura 66
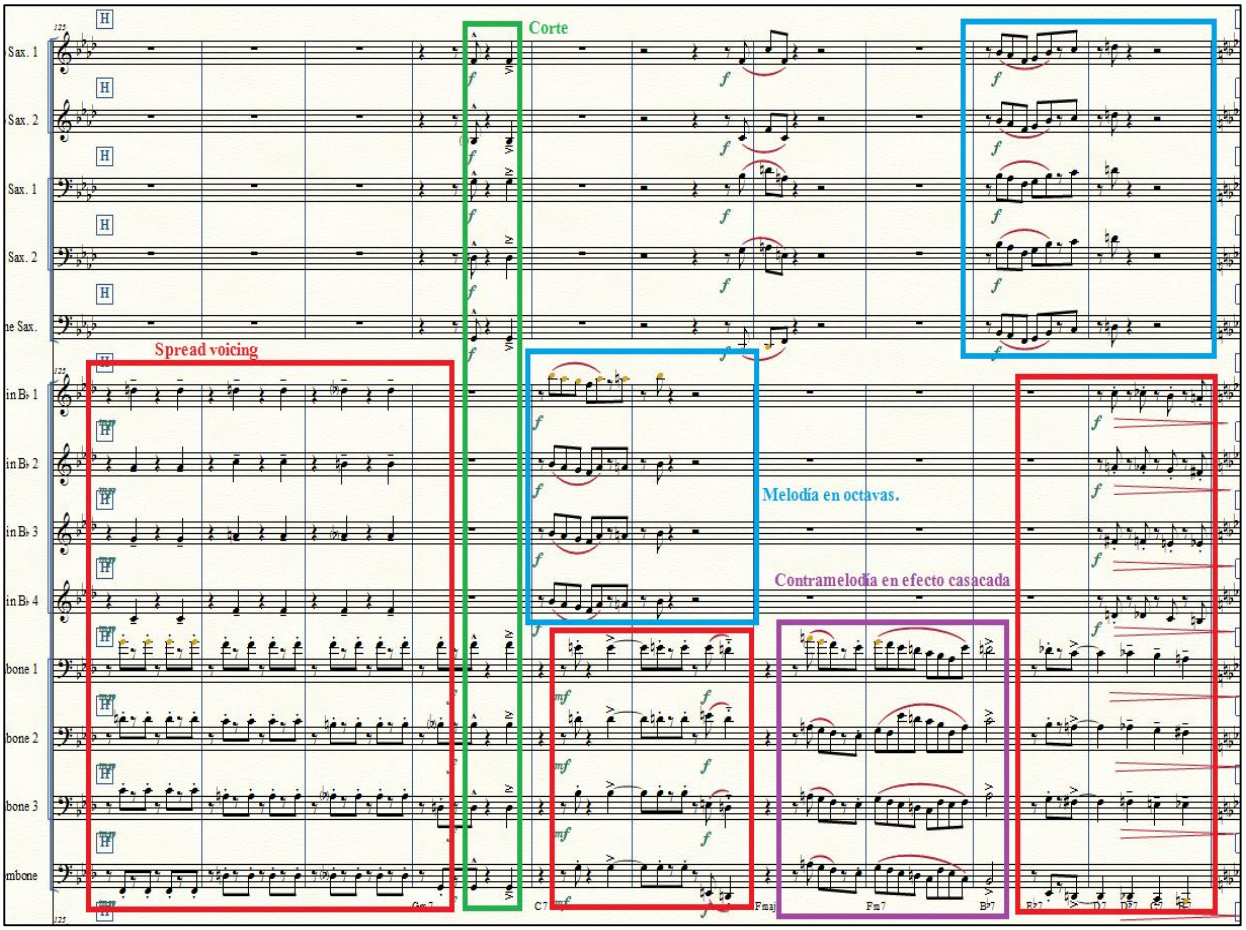


*Figura 66.***Sección de vientos.** Elaborada por el Autor

7.2.13 Letra – I de ensayo. Corresponde a la parte A de la forma en la tonalidad de Bb, su duración total es de nueve compases, desde el 135 al 143. Los compases séptimo y octavo son un puente hacia el acorde final de la pieza, donde se cambia la métrica, dirigiendo la frase al acorde Gb9, generando una sensación de cromatismo.

Sección rítmica. Desde el segundo compás la guitarra se vuelve parte de la melodía. La mano izquierda del piano dobla al bajo y la mano izquierda tiene cifrado en los primero seis compases, luego tienen una secuencia de acordes de sustitución tritonal, haciendo tiempos en la métrica de 9/8 y posteriormente en la de 2/4. La batería tiene escrita la figuración del corte de cierre de la obra, como se evidencia en la figura 67
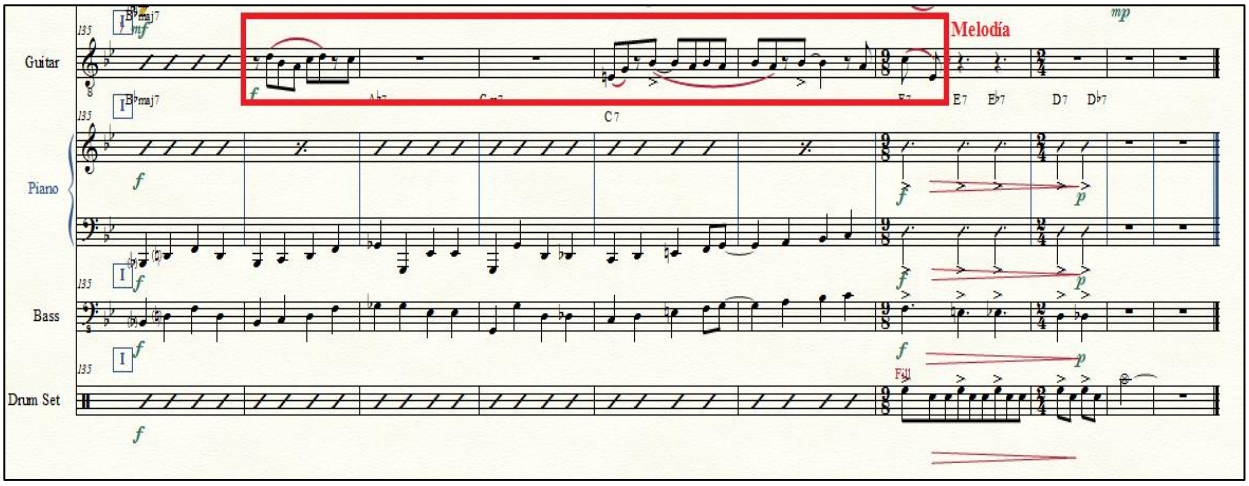


Figura 67. **Sección rítmica.** Elaborada por el Autor

Sección de vientos. Este pasaje funciona como la letra “B” de ensayo transportada un tono ascendente hasta el sexto compás. Está orquestada de forma idéntica durante los primeros cuatro compases, el resto está orquestado doblando completamente las voces. En el noveno compás suena un acorde de Gb9 con fermata, orquestado en los trombones y los saxofones, dando por terminada la composición , como se muestra en la figura 68
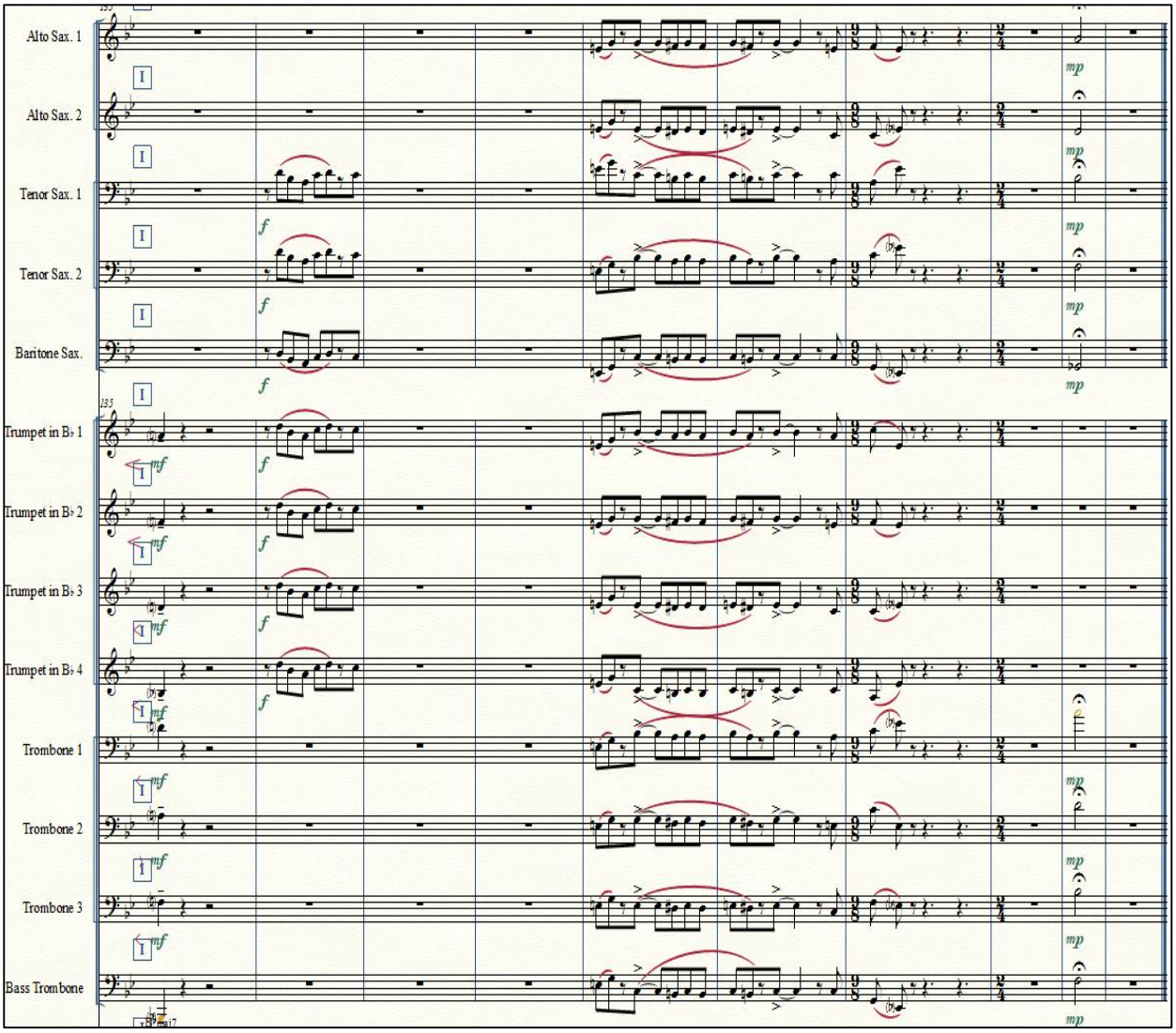


*Figura 68.***Sección de vientos**. Elaborada por el Autor

8. Conclusiones

A través de esta investigación se demuestralas oportunidades que se abren con la utilización del formato BigBand para orquestar un arreglo y una composición originaldel géneroSka, desde los puntos de vista de enriquecimiento en las sonoridades y de posibilidades en materia de combinaciones sonoras. Esto permiteexplorar la diversidad sonora dentro del género y lograr un desarrollo del lenguaje a partir de los elementos que hacen de este género algo con características originales y elementos únicos y del abanico de posibilidades orquestales, en contraste con las utilizadas en el formato convencional.

Se demuestra además que es posible mantener el estilo de un género musical a pesar de las modificaciones en la orquestacióny enlas sonoridades utilizadas en la realización de un arreglo. La conservación de estos elementos se manejó desde el punto de vista del ritmo (haciendo énfasis en la organización formal de la sección rítmica) y desde lo melódico, incluyendo el funcionamiento de las líneas melódicas y del fraseo de la sección de vientos independientemente de la orquestación que se utilice. Así mismo, estopropicia un referente práctico para poder realizar arreglos o composiciones de diversos géneros para este formato en el futuro.

Realizando este arreglo se pudieron encontrar algunos elementos que se mantuvieron de la pieza original: las líneas melódicas se pueden evidenciar de forma equivalente en ambas versiones, sin embargo a partir de la orquestación se permite el desarrollo de los motivos melódicos de los que están compuestas en función del desarrollo dinámico de la pieza. Además, a pesar de los cambios formales se puede considerar que el funcionamiento general de la sección rítmica es equivalente al mismo en el primer formato.

Además se pudo evidenciar que una orquestación como la usada en la pieza original de Skatalites se puede tomar como base para realizar un arreglo para Big Band. La utilización de este formato permite obtener como resultado una sonoridad muy característica del jazz, que es el objetivo implícito de la presente investigación, ya que permite desarrollar elementos jazzísticos permitiendo explorar y explotar el género añadiendo algunos elementos complementarios, como *backgrounds*, contrapuntos y *Voicings*, que permiten un desarrollo más profundo de las ideas posibles en un formato más reducido.

La armonización que se utilizó para el arreglo fue esencialmente la de la versión original, y aunque se hubiera podido rearmonizar o utilizar una estructura armónica más compleja, se tomó la decisión de mantener esta característica ya que permitía conservar el estilo de *The Skatalites.*

De la misma manera se hizo una exploración en el manejo y comprensión del comportamiento de elementos musicales en un contexto no convencional. Estructuralmente, muchos de los elementos que se pueden encontrar en una pieza de Ska de primera ola pueden ser abordados a partir del reconocimiento de ciertos elementos tonales ciertamente básicos desde el punto de vista compositivo.

La búsqueda de abordar, reconocer, comprender y transformar estos elementos a partir de la utilización de un formato más complejo, llevó a poder desarrollar dichos elementos llevándolos al nuevo formato y adaptarlos para que el lenguaje se pudiera traducir conservando sus características rítmicas, formales y dinámicas esenciales.

Todos estos elementos se utilizaron para el desarrollo de la pieza original, de esta manera se logra un resultado que incluye elementos del Ska tradicional, combinados con la orquestación propuesta por Pulling y Lowel en su libro *Arramging for large jazz ensemble*(Lowell&Pulling,,

2003). Teniendo en cuenta que cada pasaje orquestal tenía la posibilidad deresolverse de múltiples maneras, se probaron varias combinaciones en cada uno de los pasajes, de esta manera se pudo lograr la sonoridad deseada dependiendo de la intención de cada parte de la pieza.

En el sentido de sonoridad, la Big Band posee una gran cantidad de posibilidades, en este trabajo se experimentó con apenas algunas de ellas. En posteriores casos vale la pena incluir más posibilidades sonoras posibles: sordinas, combinaciones sonoras dentro del formato convencional y/o combinaciones con instrumentos alternos, como bugles, clarinetes, flautas, etc.

Dependiendo de las necesidades del arreglista o compositor, también cabe aclarar que este formato se presta para la escritura de muchos y muy distintos géneros. Saliendo un poco del contexto de la presente investigación como punto central, el investigador ha tenido la oportunidad de utilizar la orquestación estudiada para la realización de este documento y la experiencia de creación para realizar la escritura y arreglos de piezas de géneros como la salsa, el bolero, el swing, el bebop, el bossa nova y la cumbia. De esta manera se evidencia que la investigación abre un gran espectro de acción, teniendo en cuenta que las posibilidades del formato se prestan para la exploración de muchos más géneros.

De la misma manera el investigador logró un enriquecimiento individual en el conocimiento musical, haciéndole un aporte significativo a un género musical que representa mucho para su identidad personal. Adicionalmente se hizo una exploración estética a fondo de dicho género, permitiendo conocer muchos detalles de lenguaje que, aunque no están consignados explícitamente, permitirán realizar mejores abordajes del género en el futuro, aunque no sean necesariamente utilizando la orquestación planteada en este trabajo.

A partir de esta apreciación, el trabajo busca posicionarse como referente para futuros análisis musicales donde se quiera abordar deferentes géneros desde el punto de la orquestación

para Big Band, sirviendo como ejemplo metodológico para que el lector pueda hacer un acercamiento a la escritura para este formato.

Por último, este trabajo de grado aporta un material en el que pueden verse involucrados y de cierta manera beneficiados muchos actores del contexto musical, aportando ideas desde el punto de vista compositivo, arreglístico y académico. Partiendo del hecho de que el Ska es un género que no es común dentro del contexto de la academia, se logra una ofrecer una pequeña exposición del mismo para que quien tenga algún interés en el mismo pueda tener un documento que pueda hacerle un aporte a sus ideas, y que contextualmente pueda servirle como punto de partida para la realización de otro trabajo que tenga

Referencias Bibliográficas

Armonía Contemporánea . (2016). *Walking Bass (Bajo caminante)*. Obtenido de http://armoniacontemporanea.com/walking-bass-bajo-caminante.html

Berendt, J. (2011). *El Jazz: Origen y desarrollo.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Bernal Bejarano, L. (2010). *Dos composiciones y dos arreglos de jazz latino de influencia cubana para Big Band". Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Brotman, D. (2004). *Glossary of Jazz Terms*. Obtenido de http://www.sonic.net/~jazz4/glossary.html.

Corozine, V. (2002). *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects.* Misoury: Pacific, MO: Mel Bay.

Education Scotland. (2015). *National Qualifications Music*. Obtenido de http://www.educationscotland.gov.uk/nqmusic/search/?strSearchText=Vamp&strChannelTitleChoice=NQ+Music&strSubmit=true&form_submitted.x=0&form_submitted.y=0

Garcia,F. (2004). *Análisis para la interpretación de cinco temas del trombonista cubano Juan Pablo Torres.* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jazz Jamaica All Stars. (2001). *Massive.* Londres: Dune Records.

Jazz y mucho más . (2014). *Spread Voicings*. Obtenido de http://wwwpabloschlesingercom.blogspot.com/2013/01/spread-voicings-acordesvoces-esparcidas.html.

López, , R & Sán Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música.* Bogotá: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Lowell, D & Pulling, K. (2003). *Arranging for large jazz ensemble.* . California: Berklee Press. 2003.

Nidel, R. (2005). *World Music: The Basics. Routledge Taylor and Francis Group.* Miami: Mc Graw Hill.

Oxford Dictionaries . (2014). *Ritardando*. Obtenido de http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/ritardando.

Piston, W. (2000). *Orquestación, Real Musical S.A.* Buenos Aires: Iberoamericana editores.

Real Academia Española. (2014). *Ostinato*. Obtenido de Real academia española (2014). Ostinato. Recuperado de http://dle.rae.es/?id=RJYZhgL.

Skatalites. (2008). *Colaboradores, integrantes e historia. La historia del Ska*. Obtenido de http://www.nodo50.org/Skankdifusion/articulos/historiadelSka.htm.

The Skatalites. (1997). *Ball of Fire. Island Jamaica Jazz.* Jamaica.

Valencia,V. (2005). *Cartilla de Arreglos para Banda Nivel 1.* Bogotá: Primera edición. Dirección de Artes, Área de Música, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Programa Nacional de Bandas, Ministerio de Cultura, República de Colombia. .

Warnock, M. (2014). *Jazz Guitar Corner: Beyond the Octave-Upper Structure Triads for Jazz Guitar*. Obtenido de http://www.guitarworld.com/jazz-guitar-corner-beyond-octave-upper-structure-triads-jazz-guitar.

Word Reference . (2014). *Ad Líbitum.* Obtenido de http://www.wordreference.com/definicion/ad%20l%C3%ADbitum.