

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS
Y ARTES DE CHIAPAS
FACULTAD DE MÚSICA**

TESIS

**COMPOSICIÓN, ANÁLISIS
Y REFLEXIONES DE
LA SUITE MEXICANA
PARA DOBLE CUARTETO**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA**

**PRESENTA
LUIS ENRIQUE NAVARRO LÓPEZ**

**Directora de tesis:
Dra. Claudia Delfina Herrerías Guerra.**

**Codirector:
Mtro. Humberto del C. Albores Martínez.**



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a octubre del 2019

A Luz del Alba López Angulo.

Agradecimientos

A Dios por hacerse presente en cada momento, en cada nota, en cada sonido y por su inmenso amor, al permitirme terminar este trabajo sano y en tiempo.

A mis padres, quienes siempre me educaron con el ejemplo, estimulando mi vida, mis sueños y anhelos desde la más temprana edad: Jesús Ernesto, mi padre, quien lo llevo en mi ser y a mi madre Luz del Alba, a quien adoro, celebro su vida y dedico esta tesis.

A mi querida esposa Alma, por su amoroso acompañamiento en todos los sentidos; a mis hijos Diego, Mariana y Abril por inspirarme en tantas cosas, su sensibilidad, inteligencia y cariño son incomparables, no dejen nunca de cantar.

A mis hermanos: Gabriel, quien siempre está presente, Marco Cesar, Víctor Hugo, Héctor Vinicio y Jesús Renato por su cariño y soporte en todo momento.

A mi familia chiapaneca: Yolanda y Jorge quienes han sido todo corazón y abrigo siempre.

A mis alumnos y a toda la comunidad universitaria de la UNICACH, en especial de la facultad de música, a mis compañeros de la segunda generación de la maestría y a los maestros que tuve durante mis estudios, en especial con cariño y admiración al maestro Rafael Nava Curto y a mis revisores y compañeros Glenda Courtois e Israel Moreno.

A mi directora de tesis, Claudia Herrerías Guerra, por sus certeras observaciones; su apoyo y enseñanzas en materia de composición y análisis hicieron posible que pudiera armar esta masa de ideas y convertirlas en esta obra.

A mi codirector de tesis, Humberto Albores Martínez, por compartir su conocimiento a favor de este trabajo y también por el valioso regalo de su amistad.

A María Luisa de la Garza y a Rubén López Cano, doctores admirados y respetados, quienes, con su aguda visión académica, proporcionaron interesantes ideas a favor de esta tesis; en ese sentido también agradezco a Miguel Pavía y Calvo.

A mis maestros del área de jazz de la Escuela Superior de Música, en especial a Francisco Téllez, así como a los músicos con los que he compartido escenario y aprendido siempre, en particular al pianista Francisco Sánchez Lozada.

A Felipe Martínez, Francisco Silva, Mariana y Diego Navarro, a Diego Pérez, Paul Kang, Alexis Tovilla, Alexander Cruz, Augusto Deco y a David Smith por transformar en música los símbolos de esta partitura, desde el primer ensayo hasta el día de hoy.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	11
NOTAS ANALÍTICAS DEL PRIMER MOVIMIENTO	11
1.1 LA INTRODUCCIÓN TONAL	11
1.2 EL ARREGLO A LAS MAÑANITAS CHINANTECAS	16
1.3 EL PASAJE DODECAFÓNICO	21
1.4 LOS DIÁLOGOS SONOROS	22
1.5 LOS DANZANTES	30
1.6 EL FINAL DEL PRIMER MOVIMIENTO	40
CAPÍTULO II	42
NOTAS ANALÍTICAS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO	42
2.1 EL ARREGLO A LA PALOMA	49
2.2 LA PRIMERA IMPROVISACIÓN	55
2.3 LA SEGUNDA IMPROVISACIÓN	57
2.4 EL ARREGLO AL DANUBIO AZUL	59
2.5 LA TERCER IMPROVISACIÓN	63
2.6 EL ARREGLO A BEER BARREN POLKA	70
CAPÍTULO III	77
NOTAS ANALÍTICAS DEL TERCER MOVIMIENTO	77
3.1 EL ARREGLO AL CORRIDO DE HERACLIO BERNAL	77

3.2 LA CUARTA IMPROVISACIÓN	94
3.3 LA TRANSICIÓN AL SON JALISCIENSE	96
3.5 LA QUINTA IMPROVISACIÓN	111
CAPÍTULO IV	119
NOTAS ANALÍTICAS DEL CUARTO MOVIMIENTO	119
4.1 LA INTRODUCCIÓN MODAL	119
4.2 LA SEXTA IMPROVISACIÓN	126
4.3 LA SÉPTIMA IMPROVISACIÓN	128
4.4 EL ARREGLO A NUNCA	132
4.5 LA INTRODUCCIÓN A CANCIONERO	144
4.6 EL TEMA ORIGINAL DE CANCIONERO	148
4.7 LA REARMONIZACIÓN DE CANCIONERO	149
4.8 LA OCTAVA IMPROVISACIÓN	156
4.9 LA INTRODUCCIÓN A TE QUIERO DIJISTE	157
4.10 EL ARREGLO A TE QUIERO DIJISTE	165
4.11 LA NOVENA IMPROVISACIÓN	172
4.12 EL FINAL DEL CUARTO MOVIMIENTO	172
CONCLUSIONES	178
BIBLIOGRAFÍA	181
ANEXOS	183
ANEXO I. FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS AL CUARTETO DE CUERDAS.	183
ANEXO II. FRAGMENTOS DE ENTREVISTA AL CUARTETO DE JAZZ	189
ANEXO III. FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS AL PÚBLICO EN GENERAL	195

ANEXO IV. ENTREVISTA AL PIANISTA CESAR LATORRE	204
ANEXO V. DISCO DIGITAL	206
ÍNDICE DE PARTITURAS	206
ÍNDICE DE TABLAS	210

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo fue crear y arreglar música de una forma interdisciplinaria para después analizar el resultado en una obra que denominé: *Suite Mexicana para Doble Cuarteto*.

Con esa intención, recurrí a músicos especializados en jazz y en música clásica, los dos programas educativos que se imparten y promueven en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, institución en la que laboro. Aquí también realicé mis estudios de posgrado y fue el contexto de desarrollo de esta investigación.

Este trabajo es el resultado de una creación musical en la que se propuso retomar temas selectos de la música popular mexicana como hilo conductor para la composición y arreglos de una obra que promoviera la interacción disciplinaria de músicos de jazz y de clásico representados por sus dos cuartetos característicos; se buscaba una forma de fusión equilibrada y orgánica en una partitura que contemplara una justa medida con respecto a la participación interpretativa de cada instrumento, cuyo resultado sonoro tuviera aceptación del público receptor, parte fundamental de un acontecimiento artístico.

Escribir para dos cuartetos tan opuestos, con tantos colores interpretativos representó diversos retos: primero, en su proyección, la elección de canciones y compositores de la música popular y, específicamente la elección de elementos representativos mexicanos; después, en la composición, lograr un equilibrio sonoro, atraer el interés y motivación en la partitura de los músicos para que fuera reflejado en la interpretación; y, a nivel experimental, en la ejecución, un reto más relacionado con la comprensión de la interdisciplinariedad como fue el captar lo que significa para un músico de jazz tocar con un músico clásico y viceversa. Estas motivaciones personales por conocer y explorar diferentes disciplinas son las que me llevaron a la realización de este proyecto de tesis cuyo conocimiento ha sido generado a través de la experiencia que comparto en este trabajo.

Unificar y construir justifica la intención de este trabajo. Independientemente de la atracción personal por el sonido de los combos de jazz y la música de cámara, considero que es necesario promover acciones de cohesión y retroalimentación de los estudiantes de diferentes escuelas, como lo es este intento por hacerlos coincidir en un escenario. Como profesor de la Facultad de Música, identifiqué la necesidad de generar trabajos de creación

e investigación multidisciplinar, que contribuyan a motivar la exploración de los estudiantes de Jazz y Clásico. El resultado de este trabajo se logró con la participación de músicos de la UNICACH quienes estrenaron la obra formando el doble cuarteto: un cuarteto de cuerdas y un cuarteto de jazz, integrado por batería, contrabajo, vibráfono¹ y saxofones.

Mi formación como contrabajista y la oportunidad de haber trabajado con ambos cuartetos me permitieron emprender este reto en la línea de composición de Claude Bolling y su propuesta de fusión del trío de jazz incluyendo a músicos clásicos. Esto influyó en la decisión de trabajar la composición retomando la forma musical de *suite* que él propone.

La realización de este trabajo comprendió dos tipos de abordaje: El primero consistió en escribir una suite organizada en cuatro movimientos que evocaran la historia musical de México desde la época prehispánica hasta ya entrado el siglo XX; su análisis está expresado en el cuerpo del capitulado de esta tesis, mientras el score *está* contenido en el anexo digital 5. El segundo, fue captar la experiencia de los músicos que estrenaron la obra y el público que estuvo presente en el primer concierto, su abordaje se logró, con base en entrevistas realizadas y forman parte de los anexos 1, 2 y 3. Estas entrevistas proporcionan información sobre sus impresiones con respecto a la *suite*. En el anexo 4 se expone una entrevista a un reconocido pianista español cuya formación en estudios profesionales de jazz y de música clásica me dieron el marco perfecto para capturar información en torno a sus experiencias como estudiante de ambas disciplinas y de cómo debe prepararse el músico del siglo XXI.

El primer movimiento de la *suite* es un trabajo de composición original mientras que los otros tres se enfocaron al arreglo para adaptación, transiciones, modulaciones e improvisaciones de piezas populares mexicanas.

La tesis dedica a cada capítulo la exposición y análisis del proceso creativo de cada movimiento: decisiones y resoluciones realizadas para la composición o arreglos, con la finalidad de compartir el conocimiento construido con base en la información que se fue generando en el proceso de creación, con información adquirida en las clases de maestría, asesorías, ensayos o sugerencias de compañeros para lograr una mejor interpretación de la partitura. Cada capítulo va narrando la forma en que fui construyendo la música, las

¹ Originalmente, había considerado el piano en el cuarteto de jazz, pero decidí cambiar a vibráfono aprovechando el contexto académico y artístico en donde se escribió la obra y por supuesto su timbre y posibilidades.

decisiones que tomé, algunas basadas en la teoría musical y otras que proponen mis propias ideas para materializar el deseo esperado de lo que deseaba escuchar.

El capítulo I. Primer movimiento. *Evocaciones prehispánicas*. Está basado en un trabajo de composición original. El lector podrá comprender las diversas técnicas utilizadas para evocar el paisaje de los antepasados prehispánicos. Para ello, se recurrió al uso de la técnica de composición *dodecafónica*, así como a la adaptación de motivos pentáfonos basados en sílabas métricas provenientes de estudios de cantares náhuatl (*Cantares mexicanos*. Volumen I: Estudios Miguel León Portilla edición paleográfica, 2016). La última parte, recuerda a los danzantes precolombinos con una composición en re mayor, en doce octavos, que se desarrolla con variaciones armónicas y distintos escenarios.

El capítulo II. Segundo movimiento: *La músicaailable en el segundo imperio mexicano*. Se basó en adaptaciones y arreglos de la música extranjera que llegó a México durante el Segundo Imperio y que se arraigó de tal manera que ya es naturalizada mexicana por disposición popular. Se recurrió como hilo conductor a obras específicas de compositores de España, Austria y Checoslovaquia, de cuyas obras emergen los ritmos de *danza habanera*, *vals vienés* y *polka* germano-checoslovaca. El cuarteto de jazz realiza las primeras improvisaciones de la suite en este movimiento.

El capítulo III Tercer movimiento: *La canción mexicana, raíces de nuestra música*. La identidad sonora del México postrevolucionario, los autores anónimos, la canción de dominio público. Basado en el arreglo de estilos nacidos en México: el corrido mexicano, donde se aplica la técnica de tema y variaciones; la canción ranchera en cuya escritura se introdujeron efectos sonoros de auténtica interpretación mexicana de arrabal y en la composición de un son jalisciense. Otra característica de este movimiento es que las partes improvisadas del cuarteto de jazz están escritas a manera de soli² y en contraste, cada uno de los integrantes del cuarteto de cuerdas realiza una improvisación libre antes del final de este movimiento.

El capítulo IV. Cuarto movimiento: *El México contemporáneo*. Mi perspectiva como compositor y arreglista de temas selectos de compositores íconos de la música popular mexicana siguiendo la línea de canción romántica. Realicé una composición con elementos de jazz modal que abren el movimiento dando un carácter ágil y actual a la obra para

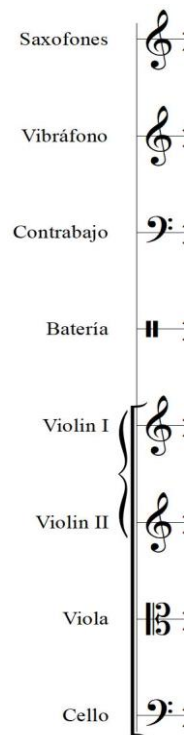
² Es una improvisación que se escribe con la intención de incluir otros instrumentos al mismo pasaje.

después dar paso al tratamiento rítmico melódico de la canción clave-bolero *Nunca* de Guty Cárdenas y a otros dos arreglos: *Cancionero* de Álvaro Carrillo y *Te quiero dijiste* de María Grever.

Para finalizar, es importante hacer mención que terminé una tesis de análisis, arreglo, composición y captura de experiencias como resultado de un contexto determinado. El desarrollo de la investigación histórica de cada una de las obras elegidas, así como de una segunda parte o ampliación de esta *suite*, lo dejo pendiente para un trabajo posterior que sería una extensión de este mismo.

Las notas analíticas con las que abriré los capítulos no solo exponen a detalle las indicaciones musicales de la *suite*; relatan también otro tipo de aspectos que considero importantes como mi visión, mi concepción como compositor y arreglista, las técnicas utilizadas y las recomendaciones para lograr una interpretación satisfactoria.

Todos los ejemplos de la obra mostrados en partitura, se presentan siguiendo el orden instrumental aquí expuesto; excepto cuando se trata de explicar un movimiento de voces específico de un solo cuarteto, se mostrarán solo los instrumentos señalados.



Formato de partitura del doble cuarteto

CAPÍTULO I

NOTAS ANALÍTICAS DEL PRIMER MOVIMIENTO

Dada la importancia del primer movimiento por ser un trabajo integral de composición, por ser la obertura de la suite y por el objetivo señalado de dar un sentido de evocación al México prehispánico, advertí en ello una gran responsabilidad tanto para abordarla como para concluir de la mejor manera; por lo que se convirtió en la labor más minuciosa y en el último trabajo realizado dentro de la obra, es decir, terminé la suite mexicana al cerrar el primer movimiento. Para la entrada, me propuse a recrear por medio de sonoridades profundas un lugar extraordinario, dotado de belleza; con una naturaleza diversa y exuberante, con árboles, flores y olores admirables, una atmósfera limpia; donde respirar pureza fuera usual, un verdadero paraíso terrenal; lo preparé de la siguiente manera:

1.1 LA INTRODUCCIÓN TONAL

Para el comienzo, decidí la tonalidad de *mi mayor* por su profundidad,³ y que sea el cuarteto de jazz quien inicie. Específicamente, con dos de mis instrumentos preferidos: el saxofón barítono quien toca su nota más grave *si bemol* (equivale a un *do sostenido*) que junto con la nota de *mi* en el contrabajo con arco crean un intervalo de sexta mayor, y que, por su baja tesitura, dan como resultado una sonoridad misteriosa y oscura, que imagino como un extenso valle oculto y brumoso.

El baterista realiza movimientos de escobillas sobre la tarola y establece algunos efectos como de parvas de aves en los platos y aunque la partitura marca que realice un pulso, lo recomendable es que éste pueda sentirse con la libertad de establecer sonoridades percutidas en un contexto de evocación prehispánica, ya que el vibráfono será el instrumento que guíe el pulso de este fragmento cantando lentamente notas en tresillo ligadas en frases de cuatro tiempos que colorean la tonalidad de *mi mayor* con sus notas de paso. Incluso, esos tresillos se pueden ir tocando en rubato. La interpretación de esta

³ El sonido más grave dentro de los instrumentos de cuerda frotada es la nota *mi* del contrabajo.

parte debe ser completamente cantáble para el saxofón barítono. Por este carácter lento, es importante que los músicos involucrados estén enterados de los tresillos del vibráfono ya que esta guía rítmica es vital para las entradas exactas de los demás instrumentos.⁴ El cuarteto de cuerdas realiza su primera intervención en el tercer compás con notas largas suspendidas y una dinámica muy suave, creando un soporte sonoro sobre el acorde de *mi mayor* que se convierte a la vez, en la primera fusión sonora del doble cuarteto dentro de la obra. El saxofón barítono realiza mordentes sobre la tonalidad y al terminarlos se marca un regulador de volumen para disminuir y crecer de nuevo con octeto completo. Cuando esa armonía de *mi mayor* disminuye de intensidad descansa el vibráfono realizando un trémolo en intervalo de sexta mayor (ejemplo 1).

Partitura 1 Introducción para la Suite Mexicana de Doble Cuarteto

The musical score is for an introduction in 4/4 time, marked Adagio with a tempo of ♩ = 50. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score includes several parts:

- Saxophone:** Features trills and notes with dynamics *p*, *cresc.*, and *dim.*
- Double Bass:** Includes triplets and long notes with dynamics *mp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*
- Vibraphone:** Uses brushes and has dynamics *mp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*
- String Quartet:** Plays long notes with dynamics *p*, *cresc.*, and *dim.*

Fuente: Creación propia

⁴ Esta obra se puede interpretar sin un director al frente, siempre y cuando un músico tome la batuta. En el estreno, la dirigí desde el contrabajo, pero siempre comunicando este tipo de especificidades de la partitura.

El vibráfono⁵ expone una línea melódica que empieza en la sexta y descansa en la quinta del acorde; a partir de la sexta nota melódica el motivo desciende una octava y reposa sobre la tercera del acorde; ese reposo lo responde el saxofón barítono a partir de la novena; la marcha armónica se extiende cuando en el décimo compás se dirige hacia el acorde dominante con trecena de *fa sostenido* para después ir creando más tensión por medio del acorde de sol disminuido, el cual dibuja junto con el contrabajo y encuentra un pequeño reposo en la segunda inversión del *mi mayor*, que a la vez sirve de puente para continuar realizando el cromatismo ascendente ahora hacia un *do sostenido menor* y resolver con una progresión jazzística de (V7/V7- V11), el último acorde se debe a su sustitución de tritono (F#7 – B11 – F7) y el reposo en el acorde de *mi* con novena.

Esta cadencia es de dos tiempos por acorde excepto en *fa sostenido* dominante que tiene cuatro y alarga con esto el color sobre esa armonía. El compás de dos por cuatro se debe al acorde de sustitución de *tritono* de *si* dominante que solo debe durar dos tiempos, para resolver a dos tiempos de tónica y otros dos de dominante antes de repetir esta sección (ejemplo 2).

La repetición de estos compases nos dirige a la melodía introductoria que tocó el vibráfono. Al abordar la segunda casilla, tan solo dos compases después de la repetición; el trabajo de armonización se torna atractivo ya que las voces de todos los instrumentos melódicos comienzan a independizarse creando con esto una textura *contrapuntística* llena de colorido.

El acorde *dominante* con trecena de *fa sostenido* abordado en la primera casilla, en esta segunda es sustituido por un *la menor* con su sexta en el bajo, lo que abre la armonía y permite utilizar el *re* con novena y su *disminuido cromático re sostenido* para reposar de nuevo en el acorde de *mi mayor*. El siguiente acorde que es *do sostenido* con séptima menor da la entrada para que el vibráfono anteceda una frase *cantábile* ascendente que es contestada por el saxofón barítono. La armonía de *fa sostenido menor*, da más amplitud al fondo, el cuarteto retoma sus notas largas y acompañan ese diálogo (ejemplo 3):

⁵ Por su timbre a madera, la inclusión en este primer movimiento de una marimba de concierto sería idóneo.

Partitura 2 Melodía introductoria y voces que la acompañan

This musical score is for Partitura 2, titled "Melodía introductoria y voces que la acompañan". It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase marked "1. Legato". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and is also marked "1. Legato". A "cantabile" marking is present in the piano part. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line featuring a triplet. The third system shows the vocal line with a "V" marking and the piano accompaniment with a "1." marking. The fourth system includes a percussion part (drumsticks) with the instruction "efectos percusivos ad. lib." and a vocal line with a "V" marking. The fifth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment, both featuring triplets and a "V" marking.

Partitura 3 Segunda casilla de la introducción

This musical score is for Partitura 3, titled "Segunda casilla de la introducción". It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase marked "2.". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and is marked "2.". The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line featuring a triplet. The third system shows the vocal line with a "V" marking and the piano accompaniment with a "2." marking. The fourth system includes a percussion part (drumsticks) with a "2." marking and a vocal line with a "V" marking. The fifth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment, both featuring triplets and a "V" marking.

Fuente: Creación propia

La última parte de la introducción lleva una modulación al paralelo menor de la tonalidad (*mi menor*) con el objetivo de romper la cadencia y dirigirla al siguiente ambiente sonoro. El *re* con séptima menor es el acorde que da pauta a esa modulación, la escala de *do* en *modo lidio* sirve para que el vibráfono prepare su salida, el cuarteto de cuerdas suspende sobre las notas largas menos el violín segundo quien va tocando notas negras a manera de escala para anunciar el desenlace a un acorde de *mi menor*. A partir de ese momento el contrabajo y la batería⁶ crean un nuevo *tempo* de *allegro*, para esto tocan la duración de *blanca*, que marca el final de esa parte, y sin *rallentar* entran en el tiempo tres con las figuras marcadas para tocar ahora en un compás de dos cuartos las figuras de *fusa* marcadas, de manera de que el nuevo *tempo* sea la figura rítmica de *semicorchea* con puntillo que viene en el contrabajo como la nota *mi*, el *pulso* que forma la *polirritmia* de esa figura de *semicorchea* con puntillo será ahora el *pulso* de *negra* para la siguiente parte de la obra⁷. Observe cómo termina la figura rítmica y como esta lista la *anacrusa* de la parte A solo de los instrumentos que van a dar esa entrada (ejemplo 4):

Partitura 4 Cadencia de la introducción y entrada de tambores

The musical score consists of seven staves. The top staff is for the vibraphone, starting with a melodic line in 4/4 time that modulates to 3/4. The second staff is for the strings, with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for the drums, showing a complex rhythmic pattern. The fourth staff is for the violin, with a long note. The fifth staff is for the viola, with a long note. The sixth staff is for the cello, with a long note. The seventh staff is for the double bass, with a long note. The score ends with a section labeled 'A' in a box, marked 'Allegro.'.

Fuente: Creación propia

⁶ Para una sonoridad más auténtica en esta transición se puede incluir un tambor huehueltl o similar.

⁷ El nuevo pulso no debe rebasar las 120 pulsaciones por minuto.

1.2 EL ARREGLO A LAS MAÑANITAS CHINANTECAS

La parte A es el único segmento del primer movimiento que no es composición, es una transcripción y adaptación de *las mañanitas Chinantecas* del municipio de Tlacoatzintepec, Cuicatlán, Oaxaca. (del náhuatl; cuica, tlan “cantar tierra” “tierra del canto”). (Villanueva, 2000) Se trata de un trabajo de campo del musicólogo René Villanueva quien grabó las voces de Vicky Díaz y Silvia Martínez Gerónimo, indígenas chinantecas a *capela*; esta grabación me interesó transcribir y adecuar en compás para después incluirla y adaptarla para el doble cuarteto. La exposición del tema al unísono con una tesitura grave, en la repetición del tema entran los tambores con el cuarteto de cuerdas tocando acentuaciones que impulsan el acompañamiento; hay una tercera repetición del mismo tema, pero este solo con el cuarteto de cuerdas. Expongo el tema completo⁸, la primera parte del canto, una frase de cuatro compases que finaliza en la tercera de la tonalidad y la segunda frase en la quinta. El orden de las exposiciones instrumentales las realicé de la siguiente manera:

1.- Introducen la melodía de este canto en unísono: el saxofón barítono, el vibráfono, el contrabajo en pizzicato y el violonchelo con arco, los demás instrumentos permanecen en tacet (ejemplos 5 y 6).

2.- En la repetición, el cuarteto de cuerdas entra acompañando con acentos rítmicos, el contrabajo se une a ellos, el violonchelo continúa tocando la melodía en unísono, junto con el barítono y el vibráfono (ejemplos 5 y 6).

3.- Por tercera vez, entra el cuarteto de cuerdas y realiza dos veces el tema (ejemplo 7).

La segunda parte del tema se mantiene en compás de dos cuartos, se equilibra manteniendo los ocho compases; la frase de dos compases con la que empieza la segunda parte se repite, tiene una variación y concluye con escala descendente, el compás de cuatro cuartos al final es solo para darle aire al término de frase y exponer una especie de lamento o forma de cantar propia de ese estilo; un intervalo de tercera menor que da como resultado una inflexión nueva (ejemplo 8).

⁸ No es una transcripción exacta de la grabación, se tuvieron que adaptar finales de frase, afinación temperada y sobretodo cuestiones rítmicas para poder escribir en partitura este canto indígena.

Partitura 5 Las mañanitas Chinantecas 1ª parte

Fuente: (Villanueva, 2000) , transcripción, adaptación y arreglo propios.

Partitura 6 Las mañanitas Chinantecas. 2ª parte

Fuente: Villanueva (2018), transcripción, adaptación y arreglo propios.

Como el violonchelo ya expuso el tema anteriormente su línea es independiente al tema que armonizan los demás, la viola le va apoyando en todo momento, pero sin abandonar la rítmica del tema.

Partitura 7 Exposición del tema de las mañanitas Chinantecas por el cuarteto de cuerdas

Fuente: (Villanueva, 2000), Creación propia

Partitura 8 Cuarteto de cuerdas armonizando la 2ª parte del mismo tema

Fuente: Villanueva (2018), transcripción, adaptación y arreglo propios.

La segunda casilla marca el final de la parte A, con el mismo pulso entra el doble cuarteto a la parte B, por esa razón se les señaló un compás antes con “tambores”, solo se cambia el compás de dos a tres cuartos. La parte B son nueve compases divididos en dos ideas de cuatro y un obligado al unísono de cuatro tonos enteros. Primero la idea es, tener una entrada *mezzo piano* con efecto de grupetos en las cuerdas y una célula rítmica en el cuarteto de jazz, la segunda idea es que el octeto vaya en *crescendo* con los tambores, hasta llegar juntos al unísono en triple *forte* (ejemplo 9):

Partitura 9 Parte B, ocho compases de transición y unísono del octeto en triple forte

The musical score consists of eight staves. The first four staves are for the saxophone section (two tenors and two sopranos), and the last four are for the bass and drums. The score is in 2/4 time and consists of eight measures. The first measure is marked with a '2.' and a box labeled 'B'. The music is for a jazz quartet, with dynamics ranging from *mf* to *fff*. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), accents, and dynamic markings. The percussion part is marked 'Tambores.' and includes a section marked 'arco'.

Fuente: Creación propia

La entrada a la parte C contrasta en textura; solo participa el cuarteto de jazz. El contrabajo y la batería realizan una figura rítmica en unísono, en sílabas rítmicas de diferente altura (quíiti, quíti, quíti) basadas en los estudios de Miguel León Portilla a los cantares náhuatl, “las sílabas que al principio o en medio de varios cantos registran la relación entre el canto y la música, las anotaciones se estructuran fundamentalmente con estas cuatro sílabas; ti,to,qui,co” (Cantares mexicano. Volumen I: Estudios Miguel León Portilla, 2016), representando los dos sonidos del teponaztli⁹. Se cambia la manera de dividir los tiempos de compás simple de tres cuartos a compás compuesto de nueve y después binario de seis; el *pulso* ya no será de negra simple sino con puntillo y este se mantiene a la velocidad señalada; la subdivisión de los tiempos cambia porque así se mantendrá hasta el final del movimiento.

⁹ Instrumento musical percetivo propio del México prehispánico, hecho de tronco hueco de madera dura y produce dos alturas diferentes.

La figura rítmica propuesta está construida en cinco pulsos (15/8), tres de nueve octavos y dos de seis, se escribió de esta manera para facilitar su lectura. La escala pentáfona de *do*, provee sus notas al cuarteto de jazz, en toda la parte C. El cuarteto de cuerdas espera su turno hasta la parte D (ejemplos 10 y 11):

Partitura 10 Parte C. Transición a subdivisión de compás compuesto

Fuente: Creación propia

La entrada del saxofón barítono hace mancuerna con la batería, se une el contrabajo imitando su rítmica, entran los acordes del vibráfono y al final el cuarteto sube de intensidad y da la entrada a la parte B.

Partitura 11 Cuarteto de jazz interactuando en base a las sílabas *quítti, quíti, quíti*

Fuente: Elaboración propia con datos de Curiel de Fosse y Leon Portilla (2011)

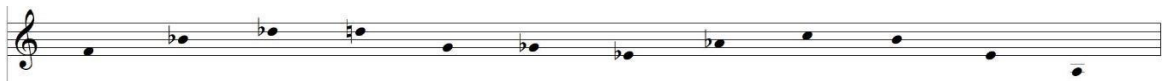
1.3 EL PASAJE DODECAFÓNICO

La parte D, está inspirada en los rituales ancestrales y elaborada con técnica de composición *dodecafónica*. La serie que utilicé para este segmento está basada principalmente en quintas, con variedad interválica para procurar que el resultado definiera más la melodía. A continuación, expongo las series que utilicé y cómo fui desarrollando la música.

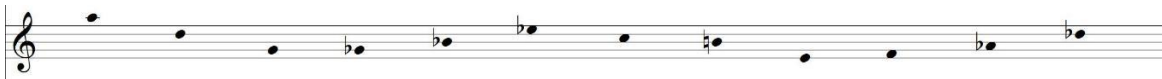
Serie Original



Serie Retrógrada



Serie por inversión de intervalos



Serie retrógrada de la inversión



Texturas melódicas homofónicas y contrapuntísticas creando diálogos entre dos o más instrumentos hasta la fusión del doble cuarteto, fue mi elección para todo este paisaje que abarca las partes (*D, D1, E, E1, F y G*). El resultado fue satisfactorio y aunque estamos en un momento atonal, nunca se pierden las conexiones melódicas.

1.4 LOS DIÁLOGOS SONOROS

Los primeros compases vienen del agitado cierre de tambores, todavía se escuchan los instrumentos del cuarteto de jazz cuando entran en diálogo el violonchelo siguiendo el orden de la serie original y la viola con el retrógrado. Las notas marcadas en la batería y el contrabajo son solo para ensayo¹⁰ hasta el obligado en la parte D1 (ejemplo 12).

Partitura 12 Parte D. Pasaje dodecafónico. Diálogo entre violonchelo y viola

The musical score is for Part D, titled 'Pasaje dodecafónico. Diálogo entre violonchelo y viola'. It is written in 6/8 time and D major. The score consists of several staves. The top two staves are for 'cello y viola' and 'violin 1 y 2'. The bottom staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and a 'R.' marking. The score includes a dynamic marking of 'f' and a rehearsal mark 'D1'. The bottom staff also includes a 'V' marking.

Fuente: Creación propia

La parte D1 señala un acento al unísono el cual funciona como un llamado para la entrada del primer violín en anacrusa, aquí señalada. Se aprecia en el ejemplo el contrabajo, batería, violín primero y segundo; éstos realizan toda la serie por inversión de intervalos completa (ejemplos 12 y 13).

¹⁰ Cuando se está montando la obra se deben tocar esas notas para ayudar a regularizar el pulso en los solistas de los diferentes diálogos instrumentales, una vez que se entienda eso, se pueden suprimir, excepto en D1 y los demás tutti.

Partitura 13 Diálogo dodecafónico entre los violines

por inversión

continua y finaliza por inversión.

Fuente: Creación propia

Continuando con la misma parte D1, la entrada del contrabajo es con la misma idea expuesta anteriormente con el violonchelo pero transportada una cuarta descendente más una octava más grave de la serie original que se utilizó al comienzo *dodecafónico*. El saxofón barítono tuvo un tratamiento similar al que tuvo la viola en ese pasaje anteriormente expuesto. En el fragmento escrito se aprecia el cuarteto de jazz en el orden acostumbrado. Las cuerdas esperan (ejemplo 14):

Partitura 14 Diálogo entre contrabajo y saxofón barítono

contrabajo y sax.

vibráfono

contrabajo y sax.

arco

vibráfono

contrabajo y sax.

vibráfono

Fuente: Creación propia

La parte E, muestra acordes abiertos por parte del vibráfono, tomados de la serie original transportada como se indicó anteriormente. Los primeros cuatro acordes surgen de la serie por inversión y los últimos cuatro del retrógrado de la inversión (ejemplo 15):

Partitura 15 Parte E, acordes dodecafónicos en el vibráfono

The musical score for Part E consists of several staves. At the top left, a box labeled 'E' is present. The first staff is for the vibraphone in treble clef, with notes and rests. The second staff is for the vibraphone in bass clef, with notes and rests. The third staff is for violin 1 and 2, with notes and rests. The fourth staff is for the vibraphone in treble clef, with notes and rests. The fifth staff is for the vibraphone in bass clef, with notes and rests. The score is divided into two sections: 'SERIE POR INVERSION TRANSPORTADA' and 'SERIE RETROGRADO DE LA INVERSION.'.

Fuente: Creación propia

El último acorde del vibráfono debe coincidir con la entrada en anacrusa del violín segundo, que hará diálogo con el violín primero.

La serie que utiliza el violín primero es el retrógrado de la inversión de la original y la que expone el violín segundo se trata de la inversión de intervalos de la serie original en su primera parte, y en su segunda parte es la serie original transportada (ejemplo 16):

Partitura 16 Segundo diálogo dodecafónico de los violines

Fuente: Creación propia

La parte E1 se torna interesante por la manera en que el cuarteto de cuerdas crea sonoridades aplicando la simultaneidad de diferentes líneas y ritmos que van cediendo espacio conforme terminan su discurso para terminar con quintas, en el segundo compás de la parte E2, cierre cadencial donde se resuelve la parte *dodecafónica* con los intervallos de quinta justa, que funcionaron como motivo melódico. Este fragmento está basado en la serie original transportada (ejemplo 17).

Retomo el último compás anterior para analizar la cadencia final de este periodo que se señala como parte E2. Todo este pasaje está basado en la serie original transportada. (Excepto las dos primeras corcheas que corresponden a la serie original).

En el primer compás de E2 todos los intervallos son de quinta, excepto las últimas notas del vibráfono y de la viola. El tutti es una quinta ascendente acentuada, seguida de un silencio donde la batería actúa y finalmente se tiene un cierre utilizando las últimas seis notas de esta serie en el mismo orden y acentuando por medio de un corte rítmico en unísono (ejemplo 18):

Partitura 17 Parte E1, interacción dodecafónica en el cuarteto de cuerdas

The score for Partitura 17 Parte E1 is written for a string quartet and a string octet. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The quartet staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) are mostly silent, with some activity in the Violin II part towards the end. The octet staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Contrabass) feature a complex, rhythmic and melodic interplay characteristic of dodecaphonic techniques. The music is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Fuente: Creación propia

Partitura 18 Parte E2, cierre cadencial y acentos del octeto en unísono

The score for Partitura 18 Parte E2 is written for a string octet. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The score is marked with 'tutti' and 'f' (forte) throughout. The music features a strong sense of rhythmic unity and accentuation, with all instruments playing in unison. The piece concludes with a cadential closure. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings.

Fuente: Creación propia

La parte F es un episodio especial. Después del corte anterior me interesé por encontrar un pasaje que creciera poco a poco sin muchos cambios de altura entre sus notas. Realicé algunos borradores y en todos encontré repeticiones de notas estáticas.

Elegí el siguiente que en mucho tiene que ver con la técnica de composición llamada *minimalismo*, aunque las notas que utilicé pertenecen a la serie retrógrada de la original transportada, por lo tanto, el concepto dodecafónico continúa.

Una de las características del minimalismo es la aumentación sistemática de notas repetidas y ese concepto fue el que utilicé, aunque de manera muy breve. De seis posibles corcheas que puedo utilizar con el violín primero, solo utilizo dos en el primer compás por tres en el segundo, a continuación, repito la figura del primer compás, pero añadiendo una nota más, ahora son tres y la respuesta a esto son cuatro notas en el cuarto compás, para el quinto compás ya tenemos cinco notas estáticas repetidas y por ser un pasaje corto hasta ese punto llegamos. Lo que se trabaja son las texturas, cómo van entrando los demás instrumentos hasta que se llega a un clímax.

En el ejemplo están escritos solo los instrumentos que interactúan en los primeros siete compases; la batería y el contrabajo marcan el primer tiempo de la parte F, el violín primero debe entrar con seguridad rítmica, seguido del violín segundo que rítmicamente lo empareja, pero armónicamente están a una séptima mayor de distancia.

En el tercer compás vuelve a marcarse el tiempo fuerte para asegurar la entrada exacta de la síncopa. La entrada de la viola vuelve disonante la sonoridad resultante, la del violonchelo aún más. La batería deja de marcar solo el tiempo fuerte y se une a la propuesta rítmica de las cuerdas (ejemplo 19).

Ahora se unen el saxofón barítono y el contrabajo, el último en hacerlo es el vibráfono quien al tocar un acorde tríadico inicia el *crescendo* de dos compases.

El poder sonoro que se logra cuando esta parte se ensaya a conciencia, sobretodo rítmicamente, es muy poderoso, aunque en realidad su duración es muy breve (ejemplo 20):

Partitura 19 Parte F, transición inspirada en paisaje minimalista

Musical score for Partitura 19, Parte F, featuring a transition inspired by minimalist landscape. The score is in 6/8 time and includes staves for Bass, Drum, Piano, Flute, Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass. The piano part is marked 'p' and includes a dynamic marking 'F' in a box.

Fuente: Creación propia

Partitura 20 Segunda parte de la parte F

Musical score for Partitura 20, Segunda parte de la parte F. The score is in 6/8 time and includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Cello/Double Bass, and Piano. The piano part is marked 'p' and includes a dynamic marking 'F' in a box.

Fuente: Creación propia

La parte G comienza con el acorde resultante de la parte anterior un *re semi diminuido*, que decrece y comienza un movimiento melódico interesante. Lo que visualicé en esta parte fue lograr que las voces del cuarteto de cuerdas logran crear perspectivas a partir de movimientos mínimos entre sus voces. De entrada, el violonchelo y la viola crean un intervalo de sexta mayor, al siguiente compás se les une el violín segundo con la oncena, la viola sube medio tono a *mi* creando una séptima menor que, aunado a la oncena del violín crea un efecto de suspensión armónica.

El violín primero entra en la nota de *fa sostenido* que tenía el violonchelo (quien ahora sube a *sol*), el violín segundo se mueve a *do* formando un *tritono* con respecto a la nota aguda, la viola continúa en *mi*. Se realizarán movimientos cromáticos ascendentes.

Los dos últimos compases armonizan en *la menor con sexta* y *si con trecena* para concluir en el acorde de *mi menor*. El contrabajo realiza un acelerando rítmico para pasar al compás de doce octavos (ejemplo 21):

Partitura 21 Parte G, contraste de textura y color en transición del cuarteto de cuerdas

The image displays a musical score for a string quartet, labeled 'Partitura 21 Parte G'. It consists of five staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score begins with a box containing the letter 'G'. The tempo is marked as quarter note = 135. The time signature is 12/8. The dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano). The performance instruction 'accelerando con brio' is repeated for each instrument. The score shows a transition from a *re semi diminuido* chord to a *mi menor* chord. The double bass part features a rhythmic change to 12/8 time.

Fuente: Creación propia

1.5 LOS DANZANTES

A partir de la parte H, todo se organiza en torno a un nuevo ambiente, una celebración; es una manera personal de rendir tributo a nuestras culturas originarias a base de tambores y ritmos para danzantes.

La entrada a este nuevo ambiente la realiza el contrabajista quien debe acelerar el pulso anterior desde la anacrusa, tocando su cuerda más grave combinada con la más aguda; responde con la misma rítmica la batería, repite y ahora cambia la figura tocando ambos instrumentos las doce corcheas del compás, el contrabajo guarda silencio y la batería queda tocando la rítmica escrita (ejemplo 22):

Partitura 22 Parte H, el contrabajo guía el nuevo pulso y nuevo ambiente de la obra

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the bass (contrabajo) and the bottom staff is for the drums (batería). Both staves are in 12/8 time. The score starts at measure 168. The bass line begins with a forte (f) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The drum line also begins with a forte (f) dynamic and plays a similar rhythmic pattern, alternating between the snare and the bass drum.

Fuente: Creación propia

La tonalidad regresa a la obra, la parte I se divide en dos partes contrastantes, primero se cambia el compás a seis octavos, entra el cuarteto de cuerdas alternando mordentes sobre el arpeggio de *sol menor* con sexta, esto crea un efecto de pregunta y respuesta; el contrabajo realiza las notas del mismo acorde y la batería acentúa el contratiempo en corcheas y alterna un compás de tambor y el otro de bombo.

El efecto que se busca en el cuarteto de cuerdas es la alternancia tímbrica y en el movimiento es una transición que prepara de menos a más el tutti unísono que se detalla a continuación (ejemplo 23):

Partitura 23 Parte I, acompañamiento del cuarteto de cuerdas en el nuevo ambiente

Fuente: Creación propia

Para el siguiente pasaje participa el doble cuarteto creando una textura homofónica, un ritmo sincopado que entra siempre en la segunda corchea de cada compás, por lo cual esa corchea deberá estar siempre acentuada.

Lo realizan de la misma manera el saxofón barítono, el violonchelo y el contrabajo; este motivo tiene su respuesta melódica en el segundo tiempo de cada uno de los compases en los que se desarrolla esta idea con las cuerdas respondiendo y el vibráfono al unísono; son siete compases en la tonalidad de *re menor* (ejemplo 24).

La parte J, es una mezcla tímbrica enriquecida que continúa en la tonalidad de *re menor*. Se elabora un unísono en donde el doble cuarteto se combina para obtener unidad, brillantez y expresividad.

Los acentos son muy importantes porque darán esa unidad, la dirección melódica va en crescendo a partir de un piano súbito. Es muy importante atender el fortepiano al final para lograr el efecto de enlace adecuado a la siguiente sección.

Partitura 24 Parte transitoria del doble cuarteto en re menor

Fuente: Creación propia

Partitura 25 Parte J, Octeto en unísono

Fuente: Creación propia

Para esta sección de cuatro compases intervienen tres instrumentos del cuarteto de jazz, que crean un ritmo con elementos de música funk ahora en compás de doce octavos, el cual queda establecido hasta el final, en donde el contrabajo y el saxofón barítono realizan un diálogo basado en la escala blues de la misma tonalidad de *re menor* y la batería toca sus corcheas en una redova de preferencia de madera, alternada con bombo y tarola tal y como se muestra (ejemplo 26):

El tempo disminuye levemente quedando la negra con puntillo con un valor equivalente a 120 pulsaciones por minuto.

Partitura 26 Ritmo en doce octavos que da entrada a la última parte

Fuente: Creación propia

En los siguientes cuatro compases, se establece ya la tonalidad homónima mayor que se mantendrá hasta el final del movimiento. Las corcheas que estaba haciendo la batería en la redova se cambian al contratiempo, el contrabajo realiza la misma figura a excepción del último compás de este fragmento donde anticipa su nota más grave, rompiendo así el pedal que estaba proponiendo.

El vibráfono realiza ornamentaciones repetitivas sobre las armonías propuestas que son a la vez el soporte que da forma al ritual de celebración que va en crescendo y que continúa hasta el final del movimiento (ejemplo 27):

EbMaj7(b5) /D DMaj7 Am7/D E7/D

Fuente: Creación propia

La parte K tiene dieciséis compases; los primeros se desarrollan a partir de un acorde dominante que después se transforma en un *do trece* con bajo de *re*. El cuarteto de cuerdas mueve sus voces con base en una técnica conocida en jazz como *estructuras constantes* ya que la misma estructura armónica sube un tono y luego baja hasta llegar incluso a cromatismos. El bajo y la batería cambian su manera de acompañar y el vibráfono provoca tensión adornando el acorde de *re* con séptima menor (ejemplo 28).

Los cromatismos por *estructuras constantes* se realizan en sexteto; la batería vuelve a usar la redova para marcar los silencios que dejan los demás instrumentos y apoyar a la unidad de este fragmento (ejemplo 29).

El cromatismo realizado es de doce semitonos descendentes y a partir de ahí se realizan otras rítmicas con notas más largas y subiendo intervalos ya de tercera hasta concluir en el mismo acorde en el que comenzó todo el *do trece* con bajo en *re* (ejemplo 30):

Partitura 28 Parte K, entrada del cuarteto de cuerdas en compás de doce octavos

The score for Partitura 28, Parte K, is written for a string quartet, vibraphone, and contrabass. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. The string quartet consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The vibraphone and contrabass are represented by two staves at the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the upper strings. A box labeled 'K' is placed at the beginning of the first staff.

Fuente: Creación propia

Partitura 29 El cromatismo del cuarteto de cuerdas junto con el vibráfono y contrabajo

The score for Partitura 29, titled 'El cromatismo del cuarteto de cuerdas junto con el vibráfono y contrabajo', is written for a string quartet, vibraphone, and contrabass. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. The string quartet consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The vibraphone and contrabass are represented by two staves at the bottom. The music is characterized by chromatic movement and complex rhythmic patterns, with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: Creación propia

El quinteto de cuerdas suena ese acorde, mientras que el vibráfono lo realiza en arpeggio ascendente y desciende con escala disminuida y cromatismo, la batería distribuye sus sonoridades y dibuja un patrón rítmico repetitivo que llevará hasta el final (ejemplo 30):

Partitura 30 Cadencia de la parte K

Fuente: Creación propia

La parte L es la entrada a la parte climática del primer movimiento: florece el momento protocolar del movimiento.

Los primeros ocho compases se desarrollan con los violines, el violonchelo marcando el pulso con una melodía que anticipa la séptima mayor del acorde, la viola contesta y se van alternando el motivo de manera que las notas largas no quedan en la misma cuerda, el vibráfono marca las armonías y el contrabajo el pedal de *re*.

El penúltimo compás de este período marca una idea rítmica que cierra en el primer pulso del último compás para dar la entrada en anacrusa al ahora saxofón alto (ejemplo 31):

Partitura 31 Parte L, parte final, exposición de la armonía

The musical score is for Part L, final part, showing the exposition of harmony. It is in 12/8 time and G major. The score consists of seven staves. The top staff is for the Saxophone Alto, starting with a melodic line in the first four measures, then resting in the fifth and sixth measures. The second staff is for the piano accompaniment, featuring chords and a bass line. The third staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with a 'pizz.' marking. The fourth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with a '2' marking. The fifth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with a '2' marking. The sixth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with a 'V' marking. The seventh staff is for the piano accompaniment, featuring a bass line with a 'V' marking. The score includes a 'Cambiar a Sax alto.' instruction.

Fuente: Creación propia

Al tema final del primer movimiento corresponde la parte M. Se compone de ocho compases y es el cuarteto de jazz quien lo expone. Es una línea melódica con pocas notas pero que, por tener una armonía en pedal de *re*, logra crear una tensión interesante entre la melodía y el acompañamiento.

El saxofón alto entra en la anacrusa y enfatiza dos notas: el *do sostenido* y el *si* durante los cuatro primeros compases; éstas resuelven al *re* del quinto compás que entra como séptima mayor del acorde, después descansa en la tercera para finalmente finalizar por medio de una escala de *la mixolidio* la frase con acompañamiento, dejando los dos últimos tiempos en silencio (ejemplo 32):

Partitura 32 Parte M, exposición del tema final del primer movimiento

Fuente: Creación propia

Los siguientes dos compases son un añadido que sucede en un momento cadencial; se viene de unos acentos en la dominante que dan la sensación que se repite el tema desde la anacrusa. Sin embargo, esto no sucede: aún el saxofón alto continúa en solitario con notas pentáfonas y de blues. El bombo de la batería marca en cuatro un compás y en tres el siguiente y prepara la entrada en anacrusa del saxofón. El efecto completo lo da el silencio por parte de los otros seis músicos, aunque el contrabajo puede apoyar (opcionalmente porque no está escrito) al bombo con la nota *la* que es la dominante (ejemplo 33):

Partitura 33 Parte N, la anacrusa del tema final

Fuente: Creación propia

En la re-exposición del tema final, el cuarteto de cuerdas muestra una disposición de voces agudas que refuerzan la marcha del octeto; estas derivan de los cambios en el movimiento del bajo ya que en esta parte deja de ser un bajo pedal, nótese en los acordes expuestos.

Esta es una variación melódico-armónica del tema final del primer movimiento (ejemplo 34):

Partitura 34 Re armonización del tema final

Emaj7(b5) DMaj7 Cadd9 E7/B F13 DMaj7/F# Em7 A7(b9)

Fuente: Creación propia

La repetición regresa a la parte N, (ejemplo 33) en donde entra el saxofón alto en solitario; para después reincorporarse con el doble cuarteto de la misma manera hasta saltar a la segunda casilla, que es la coda del primer movimiento.

1.6 EL FINAL DEL PRIMER MOVIMIENTO

La coda empieza en la parte O, donde el doble cuarteto realiza un unísono. El compás se cambia a dos tiempos, las acentuaciones están en las corcheas 1,3 y 5 de los primeros dos compases, excepto el contrabajo que acentúa el 2,4 y 6. El primer compás de la parte O, es una armonía de *la con séptima menor* que es la dominante de la tonalidad y el segundo de *sol con séptima menor*; el doble cuarteto está armonizado así, las voces del vibráfono están colocadas con la séptima menor del acorde como nota más grave, esa misma estructura es constante. A partir del tercer compás de la coda los intervalos resultantes de ese obligado son cuartas y quintas distribuidas entre todas las voces. Resulta por tanto una figura melódica con mucha fuerza interpretativa.

Los últimos tres compases de este ejemplo llevan una secuencia de estructura constante, por tonos completos en el unísono de violonchelo, viola y contrabajo, mientras que los violines y el saxofón alto muestran un tratamiento distinto al desplegar los intervalos de quinta y cuarta resultantes con las voces graves. El vibráfono apoya a los violines, pero con acordes que están contruidos a partir de una segunda mayor (ejemplo 35):

Partitura 35 Coda del primer movimiento

The musical score consists of eight staves. The top two staves are for the saxophone and trumpet. The middle two staves are for the violin and viola. The bottom two staves are for the cello and double bass. The score is in 12/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a first ending marked '2.' and a 'Coda' section marked 'O'. The music is marked 'tutti' and 'f' (forte). The score shows a change in meter from 12/8 to 6/8. The bottom two staves feature a sequence of chords in the unison, while the upper staves show more complex melodic lines with intervals of fourths and fifths.

Fuente: Creación propia

Los siguientes compases presentan cambios; el primero es la figura rítmica de seis corcheas al unísono con excepción el vibráfono; el segundo es un cromatismo de *do* a *re*, alternando quinta y cuarta en la figura de cada pulso, este lo toman los instrumentos de tesitura más grave mencionados anteriormente; los demás van realizando la misma rítmica, pero creando intervalo de cuarta constantemente.

El compás que queda espaciado es un respiro para retomar la misma figura realizada anteriormente y cerrar el movimiento por medio de un glissando largo que finaliza con un triple forte en la octava superior o inferior (ejemplo 36):

Partitura 36 Últimos cinco compases de la coda

The musical score consists of eight staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining six are for instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score shows a sequence of chords and melodic lines. The final measure features a long glissando across the strings and a final chord marked 'fff'.

Fuente: Creación propia

La fuerza de este final debe ser imponente y se debe apagar de inmediato. Extender por medio de la improvisación la última parte es una opción abierta. En ese caso, se tendría que repetir las partes M y N para improvisar similar número de veces y para final dirigirse a la O; si se improvisa entonces, la parte N no tendría el silencio marcado y la sección rítmica tiene que seguir tocando ahí sobre la con séptima menor.

CAPÍTULO II

NOTAS ANALÍTICAS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

Ritmos extranjeros, esencialmente del géneroailable provenientes de Europa occidental y que se arraigaron en México a mediados del siglo XIX, en la época del segundo imperio mexicano han sido seleccionados, unidos y encaminados al propósito específico de evocar musicalmente una etapa histórica de México.

México parecía cobrar nueva vida al convertirse en asiento de la corte imperial. La capital se embelleció, se alinearon las calles y se engalanaron con frescos y alumbrado de gas. (Vázquez, 2015, pág. 177)

Esta música ofreció momentos de entretenimiento y encanto tanto a ellos como a todos los mexicanos y su influencia fue tan determinante en la música mexicana que ha perdurado viva hasta el día de hoy en ceremonias sociales, en cumpleaños, en fiestas de XV años. Los ritmos seleccionados para su arreglo en esta obra, específicamente en este movimiento son la habanera, el vals y la polka.

El segundo movimiento inicia con una introducción inédita de 23 compases para dar inicio al famoso tema *La paloma* del compositor español Sebastián Iradier y Salaverri¹¹ (Campos, 1995).

Esta célebre canción es considerada junto a *El amor en el baile* una de las primeras habaneras¹² (Campo, 2010) y fue favorita de la emperatriz Carlota. Desafortunadamente, su creador murió antes de conocer el gran éxito que obtuvo su composición, tanto en México como en muchos otros lugares del mundo; hoy en día sigue siendo popular a nivel global.

La motivación personal que me llevó a inclinarme por este tema es que en México existe una gran inclinación por la música de danzón y este ritmo de habanera deriva de la contradanza y es origen del mismo.

Tomando como base de entrada, precisamente el ritmo de habanera, elaboré una introducción con diversos colores y texturas.

¹¹ Músico español nacido el 20 de enero de 1809 en Lanciego, Álava y muerto en 1865 en Vitoria.

¹² Una danza a tiempo lento y en compás binario de Cuba que se extendió a España, Francia y toda Europa.

Los primeros cuatro compases presentan solo cuerdas pulsadas, las cuales crean un ambiente ideal para introducir ese estilo, armonizadas en *mi bemol*. (un semitono arriba del tono original). El cuarteto de cuerdas cambia timbre utilizando el arco en la última corchea del cuarto compás (ejemplo 37):

Partitura 37 Introducción del segundo movimiento, con pizzicatos

Andante. ♩ = 80

cuerdas en pizz.

cuerdas en pizz.

pizz.

mf

cuerdas en pizz.

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

arco

arco

arco

arco

Fuente: Creación propia

Al quinto compás entra el cuarteto de jazz a ritmo de danzonete, en clave 3:2, corresponde a ellos ser la guía principal; el cuarteto de cuerdas acompaña.

La progresión armónica está construida con dos acordes por compás, empezando con el acorde subdominante de la tonalidad; el contrabajo realiza un cromatismo ascendente que provoca empuje rítmico armónico hasta llegar al segundo grado menor y realizar la cadencia por cuarta a la dominante.

La textura se extiende con los dos cuartetos en conjunto; el saxofón soprano¹³ protagoniza el momento con una melodía de cuatro compases que acentúa siempre el segundo tiempo, cerrando su frase al octavo compás con la nota aguda de la dominante de *mi bemol*, dando con esto el cierre cadencial idóneo ya que esa misma nota la da todo el ensamble cerrando al unísono en el segundo tiempo (ejemplo 38):

Partitura 38 Fragmento de la introducción del segundo movimiento. El doble cuarteto

The image displays a musical score for a saxophone and a string quartet. The saxophone part is written in the upper two staves, featuring a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The string quartet is represented by the lower four staves, with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *Col legno* (playing with the back of the bow). The score is in 3/2 time and concludes with a cadence on the dominant of E-flat major.

Fuente: Creación propia

Las frases se realizan de cuatro compases y se forman con estas, periodos de ocho. Por lo cual, los siguientes cuatro compases, del nueve al doce, creamos un efecto totalmente percusivo con los dos cuartetos.

El saxofón soprano es el único que no interviene; el cuarteto de cuerdas toca suavemente la clave 3:2 con el dorso del arco (*Col legno*), dando un efecto totalmente

¹³ El saxofón soprano pudiera ser reemplazado por un clarinete en si bemol. (opcional)

percusivo, lo mismo realiza el contrabajo, mientras que el vibráfono toca también la clave repitiendo la nota de *si bemol*, la batería realiza el *cinquillo*¹⁴ en sus tambores para dar el ritmo conocido como danzonete (ejemplo 39):

Partitura 39 Notación de clave 3:2 utilizada del compás 9 al 12 de la introducción en el vibráfono y en los instrumentos de cuerda

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'clave 3-2' and contains four measures of music with notes and rests. The bottom staff is labeled 'mp' and 'clave 3-2', and contains four measures of music with notes and rests, including some notes with 'x' marks above them, likely indicating pizzicato or specific articulation.

El siguiente grupo de cuatro compases, del trece al dieciséis se crea un efecto de pregunta-respuesta entre la melodía del saxofón soprano (pregunta) y la figura que realizan los violines y la viola (respuesta), el cello y el contrabajo van unísono con el acompañamiento en tónica y dominante; el vibráfono y la batería continúan percutiendo la clave (ejemplo 40):

La siguiente frase melódica del saxofón soprano rompe el esquema regular de cuatro compases, queda irregular, ahora la frase es de siete compases. La razón de esto, es porque del compás 17 al 23, todo queda sujeto a una cita, un motivo muy especial que escogí en gratitud al lugar donde escribí la obra, el estado de Chiapas; por lo que escribí al cuarteto de cuerdas, el precoro de las tradicionales *chiapanecas*¹⁵.

El efecto sonoro es a través de un pizzicato *mezzo forte*, por lo que comienza la pregunta de los violines, seguida por la respuesta de la viola y violonchelo (ejemplo 41):

¹⁴ Cinquillo se le denomina a la célula rítmica de cinco notas compuesta de corchea, semicorchea, corchea, semicorchea y corchea que al ejecutarse en dos tiempos crea un efecto rítmico que da origen al danzón entre otros ritmos latinos.

¹⁵ Las chiapanecas, es una melodía tradicional del estado de Chiapas. Se cita exactamente la parte que se canta "Cuando la noche llegó y con su manto de azul, el blanco rancho cubrió, alegre el baile empezó".

Partitura 40 Fragmento de la introducción del segundo movimiento. La pregunta y respuesta

Musical score for Partitura 40, Fragmento de la introducción del segundo movimiento. La pregunta y respuesta. The score consists of eight staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, marked with 'arco' and 'pizz.'. The fourth staff is a percussion staff with a key signature of two flats and a common time signature, marked with 'arco'. The fifth, sixth, seventh, and eighth staves are in treble, treble, alto, and bass clefs respectively, all with a key signature of two flats and a common time signature, marked with 'arco'.

Fuente: Creación propia

Partitura 41 Fragmento de la introducción del segundo movimiento, cita de Las Chiapanecas

Musical score for Partitura 41, Fragmento de la introducción del segundo movimiento, cita de Las Chiapanecas. The score consists of eight staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, marked with 'mp'. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'p'. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'f' and 'arco'. The fourth staff is a percussion staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'pizz.' and 'p'. The fifth staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'mf', 'pizz.', and 'arco'. The sixth staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'mf', 'pizz.', and 'arco'. The seventh staff is in alto clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'mf', 'pizz.', and 'arco'. The eighth staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, marked with 'mf', 'pizz.', and 'arco'.

Fuente: Adaptación del estribillo de la melodía tradicional de Las Chiapanecas de Juan Arozamena

A partir de la siguiente sección, me es necesario reestablecer la estructura regular que venía presentando desde la introducción porque estamos trabajando con una danza habanera y por ser músicaailable se deben respetar sus periodos regulares.

Para este fin, utilizo la última parte de la habanera original de *La paloma* que es posiblemente la parte más conocida y con eso, reestablezco el periodo regular de ocho compases e incluso finalizo la introducción, la cual, aún tendrá cuatro compases extras.

Para esta parte tanto el vibráfono como la batería guardan silencio para hacer más notorio el efecto, la clave 3:2 que venían realizando se continúa sintiendo en el aire. El contrabajo pulsa solo la primera y la última corchea de cada compás las cuales dan la armonía de tónica y dominante y deja el espacio libre para las demás sonoridades.

Es importante hacer notar que cuando se trabaja con texturas muy sutiles acústicamente hablando, como los pizzicatos en las cuerdas; se deben omitir en la orquestación instrumentos que por su sonoridad natural puedan desaparecer ese efecto sonoro, en este caso, es muy notorio el silencio extendido del vibráfono y de la batería.

El saxofón soprano da entradas esporádicas, diatónicas en su primera frase y cromáticas descendentes en su cadencia final, dejando mucho espacio a la cuerda quienes llevan la famosa melodía en un forte pizzicato (ejemplo 42).

La cadencia final está construida con cuatro compases, es el cuarteto de cuerdas quien lleva la parte protagónica descendiendo por arpeggio mayor para culminar en una nota que construye el acorde de dominante, el cual colorea y fortalece su tono por medio de un trino que otorga tensión y a través de un glissando ascendente finaliza con un acento rítmico unísono armonizado en dominante marcado en la segunda corchea del primer tiempo.

Observe como el vibráfono retoma la clave, la batería su cinquillo de danzonete al entrar a esta parte y, al finalizarla acentúan la segunda corchea del primer tiempo con las cuerdas para marcar con énfasis la finalización de la introducción. El roll de tarola en la última corchea resalta la anacrusa del tema (ejemplo 43):

Partitura 42 Fragmento de la introducción del segundo movimiento, cita de La Paloma

Musical score for Partitura 42, featuring multiple staves with musical notation, dynamics (f), and articulation (arco) markings. The score is in 2/4 time and B-flat major. It includes a piano part with a bass line and a violin part with a treble line. The piano part features a steady eighth-note bass line, while the violin part has a more melodic line with some triplets and slurs. Dynamics are marked 'f' throughout. The violin part includes 'arco' markings.

Fuente: Adaptación del tema La Paloma compuesto por Sebastián Iradier (Campos, 1995)

Partitura 43 Fragmento del final de la introducción del segundo movimiento

Musical score for Partitura 43, featuring multiple staves with musical notation, including trills (tr) and accents. The score is in 2/4 time and B-flat major. It includes a piano part with a bass line and a violin part with a treble line. The piano part features a steady eighth-note bass line. The violin part has a melodic line with trills and accents. Dynamics are marked 'f' throughout.

Fuente: Creación propia

2.1 EL ARREGLO A *LA PALOMA*.

La parte A¹⁶, marca la entrada al tema original, escrito por Iradier; a partir de este momento, el trabajo realizado, fue enfocado en el arreglo, orquestación y adaptación de las voces del doble cuarteto tomando como base una partitura para piano que localicé a través de una fuente confiable¹⁷ (Campos, 1995).

Realicé lo siguiente: asigné la exposición del tema principal al violín primero, transporté a una octava la melodía para mayor brillo del cuarteto de cuerdas, el violín segundo realiza un contrapunto melódico, la viola un contrapunto rítmico y el violonchelo un acompañamiento sobre las armonías, todas son notas de la partitura para piano.

El cuarteto de jazz; refuerza lo que realiza el cuarteto de cuerdas; el contrabajo va doblando al violonchelo y el vibráfono con octavas se une a la viola; la batería continúa marcando el ritmo de danzonete y el saxofón soprano, espera su turno de entrada, durante tres compases y en el cuarto compás de la parte A entra con un motivo nuevo que se propone dentro de este trabajo, en ese momento la armonía cambia hacia la dominante. Justo ahí, el violín segundo y el saxofón soprano se entrelazan en una contra melodía hasta donde se termina la frase y se cambian los roles.

El saxofón soprano ocupa la melodía principal y realiza la reexposición del tema, el color cambia, la densidad no. El violín primero se armoniza en terceras y sextas con las frases del violín segundo, la viola y el vibráfono continúan en unísono y el contrabajo deja de doblar al violonchelo y se torna más rítmico dando realce al cuarteto de jazz; la batería continúa llevando el mismo ritmo durante esos diez compases.

Al llegar a la parte B, vibráfono en octavas y saxofón soprano realizan la melodía en solitario, debido a un efecto en el arreglo, contestan los demás en el segundo tiempo del segundo compás de diferentes maneras, la batería con un rol, el contrabajo con corcheas y el cuarteto de cuerdas con un glissando descendente del segundo al primer tiempo del tercer compás logrando con esto un efecto sonoro de integración que no existe en la partitura original (ejemplo 44):

¹⁶ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

Partitura 44 Parte B, entrada del cuarteto de jazz y respuesta en glissando de las cuerdas

The musical score for Part B consists of five systems of staves. The first system includes a box labeled 'B' and features a melody with triplets in the upper staves and a bass line with triplets in the lower staves. The second system continues the melody with a glissando in the upper staves and a bass line with triplets. The third system shows the melody with a glissando and a bass line with triplets. The fourth system features a melody with a glissando and a bass line with triplets. The fifth system shows the melody with a glissando and a bass line with triplets. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and 'Col Legno' markings.

Fuente: Adaptación y arreglo del tema La Paloma compuesto por Sebastián Iradier (Campos, 1995)

Seguimos analizando la parte B, el contrabajo toma un rol de acompañamiento distintivo de habanera, saxofón y vibráfono llevan el tema armonizado y el cuarteto de cuerdas apoya con efecto de *col legno* la clave 3:2.

La repetición melódica de la parte B, se observa en los siguientes compases; ahora se cambian los roles y es el cuarteto de cuerdas quien inicia la melodía en solitario y después de dos compases entra el acompañamiento del cuarteto de jazz, creando el mismo efecto anterior.

El violonchelo tiene un papel melódico en estos compases. El contrabajo continúa acompañando con ritmo de habanera, la batería en danzonete, el vibráfono percute la clave y el saxofón soprano guarda silencio en lo que resta de la parte B.

La parte C posee una distribución de voces particular:

- el saxofón soprano realiza la melodía principal;
- el violín primero suena la melodía una tercera abajo;
- el violín segundo tercera abajo con relación al primero;
- la viola va respondiendo cromáticamente a esa melodía y
- el violonchelo comienza acompañando, pero cinco compases posteriores toma un papel melódico dibujando una voz cromática ascendente independiente al preparar la cadencia de esa frase y después retomar de nuevo el acompañamiento.
- El vibráfono va tocando notas más espaciadas y tiene un papel melódico también, se observa cómo se une a la melodía principal del saxofón realizando un intervalo de sexta como el violín primero.

Esta polifonía, aun y que respeta elementos de la partitura original (citada anteriormente del libro de Rubén M. Campos), no es copia exacta, por lo que sí hay un trabajo específico en el arreglo de esas voces (ejemplo 45).

Es importante hacer mención también que, en la partitura original, la reexposición de la melodía en parte C utiliza signos de calderón; no hay que olvidar que la pieza es cantada, en el caso de este arreglo no los utilicé por motivos de continuidad.

La siguiente partitura ejemplifica la distribución de voces comentada anteriormente en doce compases.

Partitura 45 Parte C, el doble cuarteto interactuando

The image displays a musical score for Part C, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 73 to 78, and the second system covers measures 79 to 84. The instruments included are Saxophone Soprano (S. Sx.), Vibraphone (Vib.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. A box labeled 'C' is positioned above the first measure of the first system. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) across multiple instruments. The S. Sx. part has a melodic line with some rests, while the other instruments provide harmonic support and rhythmic patterns. The Vln. I and Vln. II parts are particularly active with triplet figures. The Vc. part has a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Fuente: Adaptación y arreglo del tema La Paloma compuesto por Sebastián Iradier (Campos, 1995)

La parte D, es quizás la parte más recordada de esta habanera, ya que se utilizó para parodias y rondas infantiles a tal grado que se hizo de dominio público.

El cuarteto de cuerdas lleva la parte original de la melodía y el cuarteto de jazz realiza la misma secuencia de respuesta a la pregunta de las cuerdas con un arreglo adecuado al estilo que contribuye a llegar a la siguiente parte de manera que se cierre la idea de manera decisiva antes de las improvisaciones. Es importante hacer notar la tensión provocada por el saxofón soprano y el vibráfono en el cuarto compás de esta parte, sobre el acorde de dominante. Actúan las voces de tensión como la novena del vibráfono y la trecena del saxofón abriendo el acorde y robusteciendo la cadencia (ejemplo 46):

Partitura 46 Parte D, ocho compases del doble cuarteto

Fuente: Adaptación y arreglo del tema La Paloma compuesto por Sebastián Iradier (Campos, 1995)

La parte E es fundamental ya que lleva al doble cuarteto a preparar el espacio para la primera improvisación en la obra; al ser la improvisación una composición instantánea y un elemento sorpresa, contribuye a concebir la *Suite Mexicana* como una obra atípica que nunca sonará igual. Se realizaron tres efectos esenciales para esa transición:

- 1) Se añade un compás más al periodo regular de cuatro para cambiar a clave 2:3;
- 2) El vibráfono retoma el efecto de realizar la clave 3:2 para incitar el cambio al final y
- 3) El saxofón y el violín primero realizan una melodía compuesta al unísono, armonizada por las demás cuerdas que va de muy agudo a tesitura media y para después ascender en crescendo en forma de arpeggio y resolver en el quinto compás en doble fortísimo.

Estos cinco compases de la parte E son parte fundamental de la composición y arreglo de este segundo movimiento puesto que da pie a las improvisaciones. El quinto compás de la E, tiene su razón de ser, porque provoca que cambie la clave; esto se logró gracias a los análisis de música popular que se realizaron en mis estudios de maestría. (ejemplo 47):

Partitura 47 Parte E, transición a las improvisaciones y cambio de clave

The image shows a musical score for Part E, consisting of five measures. The score is written for a double quartet and includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Saxophone, and Vibraphone. The key signature is B-flat major. The time signature changes from 4/4 to 2/3 at the end of the fifth measure. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The score shows a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves, with a crescendo leading to the final measure.

Fuente: Creación propia

Al tener el cambio de clave, el aspecto rítmico del arreglo se transforma y se prepara el espacio para que la improvisación tenga un carácter de montuno que es la parte más rítmica de un danzón.

Por lo tanto, del ritmo de danzonete que llevamos hasta ese momento en la pieza se modifica el acompañamiento del bajo y la batería, al anticipar las corcheas y ligarlas con el siguiente compás; el vibráfono toca un rol con notas blancas por compás y todos los demás instrumentos, incluyendo al saxofón refuerzan con sus timbres la clave 2:3 establecida para esta nueva etapa del arreglo (ejemplo 48):

Partitura 48 Parte F, clave 2:3

Fuente: Arreglo propio

2.2 LA PRIMERA IMPROVISACIÓN

La segunda casilla de la parte F nos marca un final corto respetando la secuencia de la clave 2:3 en acorde perfecto mayor de *mi bemol* en la segunda corchea del segundo

tiempo que viene acompañada de dos compases de silencio para todos excepto para el vibrafonista que aprovecha el espacio otorgado para empezar a realizar su improvisación¹⁸, la cual será de dieciséis compases de tónica y dominante (I-V7) sobre la tonalidad de *mi bemol*. El cuarteto de cuerdas tiene silencio de ocho compases y en el noveno entra con un acompañamiento armonizado de tres notas en *ostinato* que tiene como propósito impulsar al solista. Después de estos dieciséis compases la progresión cambia al relativo menor de la tonalidad que es *do menor*, durante otros dieciséis compases ahora la progresión será (Im7-bVII7). El cuarteto de cuerdas continúa con el *ostinato*, sólo acomoda sus tres notas a la nueva progresión (ejemplo 49):

Partitura 49 Improvisación del vibráfono y acompañamiento de cuerdas

The musical score for Example 49 is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of 16 measures. The vibraphone part (top staff) has a melodic line with triplet and single notes. The string quartet provides an ostinato accompaniment of three notes (B-flat, D-flat, F) in the right hand and (B-flat, D-flat, F) in the left hand. The score includes a 'loco' section and 'Tacet 1 y 2' markings for the strings.

Fuente: Arreglo propio

¹⁸ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

2.3 LA SEGUNDA IMPROVISACIÓN

Terminando los 32 compases de improvisación de vibráfono con acompañamiento del octeto sin saxofón, entramos ahora a una nueva aventura, la parte G, que es la que da paso a la improvisación del saxofón.

Como arreglista, debes adelantarte a los sucesos musicales. Tengo la opción de que esta improvisación me lleve a la transición del siguiente tema o que se vuelva más intensa en lo que pueda suceder en el momento de crear algo improvisando.

Opto por lo primero y defino un número de compases mucho más corto para esta improvisación (18 compases), checo la tonalidad del siguiente arreglo que será *el vals del Danubio Azul*, el cual podría dejarlo en *mi bemol* y evitar la modulación, sin embargo, su tonalidad original es *re* y tiene su explicación por el color brillante y lleno de armónicos que ese tono da en las cuerdas frotadas, así es que opto por esa opción y modulo a *re*.

Tener la opción de una improvisación en saxofón me da la oportunidad de trabajar esta modulación en ese espacio y hacerlo de manera más orgánica.

El saxofón aborda su entrada improvisatoria con la siguiente progresión diatónica moduladora:

Cm7 - Bb7/D – Eb – A7/E

El último acorde es tritono del antecesor y será el dominante de *re*, en este caso menor porque es el color tonal que llevaba el improvisador anterior (ejemplo 50):

A partir del quinto compás de la parte G, nos encontramos en la tonalidad de *re mayor*, lo que me da pauta perfecta para hacer la transición al vals vienés en su tono original porque estamos en la misma dominante.

Decido que sea el contrabajo el punto de unión en esta transición y lo resuelvo dejando la improvisación del saxofón en la dominante (A7) y tocando un arpeggio del mismo en el contrabajo de manera pausada como una cadenza, pero la pauta se da tocando la escala del modo de *la mixolidia* descendente en corcheas y haciendo la equivalencia de que a partir de ese momento cada corchea equivale a un pulso de cuarto del nuevo tempo de vals, como lo señala la figura expuesta (ejemplo 51):

Partitura 50 Parte G, transición y espacio para la improvisación del saxofón soprano

The score for Part 50 consists of six staves. The top staff is for guitar, showing chords: Dm7, C/E, F, B7, Em7, and B7. The second staff is for bass, with chords: Cm7, B7/D, Eb, A7/E, Dm7, and A7. The third staff is for guitar, showing a rhythmic pattern with 'x' marks on the strings. The fourth, fifth, and sixth staves are for saxophone, with a 'Solo de soprano' section. The saxophone part includes a 'Tacet 1 y 2' instruction. Rehearsal marks '9' and '1, 2, 3' are present throughout the score.

Fuente: Arreglo y creación propios

Partitura 51 Transición al vals vienés por el contrabajo

The score for Part 51 is a single bass line in 3/4 time. It begins with a 4-measure phrase marked with a '4' and a fermata, followed by a 3-measure phrase marked with a '3'. The final part of the score is a cadenza for a new tempo, indicated by the text 'contrabajo hace cadenza para nuevo tempo'.

Fuente: Arreglo y creación propios

2.4 EL ARREGLO AL DANUBIO AZUL

Con este nuevo tempo de negra a 160 bpm¹⁹, entramos al famoso vals vienés, el cual en su parte introductoria es copia fiel del original con adaptación de orquesta a cuarteto de cuerdas; el cuarteto de jazz solo va doblando a las voces de las cuerdas para reforzarlas y dar una sonoridad más profunda.

Facilita el arreglo que la estructura está formada por frases de cuatro compases y cumplen periodos de ocho. La entrada en dominante de la tonalidad, tiene la dinámica original en piano, donde elijo que el saxofón soprano y el violín primero toquen al unísono el adorno melódico, el vibráfono y el violín segundo tocan las terceras en corcheas, el contrabajo solo va marcando el tiempo fuerte de cada compás, y la viola y violonchelo van armonizando el acompañamiento con notas del acorde.

Esta orquestación fue realmente escrita así por Richard Strauss, mi trabajo fue solo de adaptación a doble cuarteto de la partitura original y añadir una nueva voz cantábil y sincopada al saxofón soprano.²⁰ El final de la introducción son las clásicas tres notas negras que realiza el violonchelo, las cuales reforcé con vibráfono dando roll a las notas largas y con el contrabajo con arco.

El tema del vals lo realizan violín primero y violonchelo como en la versión original, la respuesta al tema la realiza el vibráfono junto con el violín primero; el violonchelo mantiene la nota ligada, la batería guarda silencio y espera su turno mientras viola y violín segundo van acompañando el vals.

Es importante resaltar en esta parte de la exposición del tema del vals, la melodía compuesta para el saxofón soprano, la cual no existe en la versión original y que cumple una función de contra-melodía, con ritmo propio; sincopado, y que está muy por encima de la tesitura del tema original pero que no impide que el tema fluya y se distinga.

Esta contra-melodía se va entrelazando y armonizando perfectamente con el tema del Danubio hasta el momento donde el octeto cierra en un primer tiempo en doble fortísimo.

¹⁹ bpm en inglés significa pulsos por minuto. (beats per minute)

²⁰ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

Como cadencia de esta exposición de tema principal del vals, entra el cuarteto de cuerdas en anacrusa y, en el siguiente compás, el vibráfono y saxofón se unen a la melodía principal, cerrando juntos en acorde perfecto de *re* mayor.

La transición a las improvisaciones que vienen más adelante se empezó a trabajar desde este lugar de la partitura. Me sentí satisfecho con el resultado de exponer y adaptar un vals vienés en la escena histórica de la suite, pero tenía varias opciones a desarrollar; si repetía la exposición o continuaba con otra parte del vals original de Strauss.

Al considerar que la obra estaba perdiendo originalidad e interés decidí dividir en ese momento el vals de Strauss y pensé como primera opción en que algún jazzista improvisara dentro de esa misma forma del vals, pero no deseaba repetir lo mismo que ya había expuesto anteriormente, así es que experimenté con algunas progresiones e incluso un obligado para el octeto pero no tenía el resultado que esperaba, pasó un periodo de sequía creativa y un día recordé un bello vals escrito para cuarteto de cuerdas, la cuarta pieza del Op.15 de Alexander Glazunov²¹(Five novelettes Op. 5 Novelettes, 2018); originalmente está escrita en *fa* y enlazaba perfectamente con la transición que estaba buscando, excepto por la tonalidad que no me convencía, así es que decidí cambiarla a la tonalidad de *la* y componer una transición de siete compases del octeto para dar paso al *vals de Glazunov* en esa nueva tonalidad.

Esa transición está expuesta en la parte I, los primeros tres con una célula rítmica repetitiva, la cual impulsa el efecto sonoro en crescendo cromático que va de *re* a *si* con séptima menor para establecer en el cuarto compás la nueva tonalidad de *la* a partir de su dominante *mi*, la cual en un diminuendo da entrada al nuevo *vals de Glazunov* (ejemplo 52):

²¹ La obra se llama Five Novelettes, escrita para cuarteto de cuerdas por Alexander Glazunov en 1886; el vals es la cuarta pieza.

Fuente: Arreglo y creación propios

A partir de ese momento, se adaptó el fragmento *vals de Glazunov* en la nueva tonalidad a esta suite y se le añadió el contrabajo en pizzicato como punto de unión.

Después de quince compases donde se expone el tema de este vals²², el violín primero toma la anacrusa que da paso a la sección B del *vals de Glazunov* y aprovecho esa parte que tiene armonía abierta de color jazzístico para integrar a la batería con escobillas, la cual solo había participado en esporádicas partes desde que incluimos el vals en la suite.

²² Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

El ritmo que emplea la batería y las figuras del contrabajo escritas, dan la sensación de una parte nueva, aunque en realidad es el mismo vals con la misma escritura original para el cuarteto de cuerdas; lo que prepara la entrada a las improvisaciones que vendrán en la parte J (ejemplo 53):

Partitura 53 Entrada de la sección rítmica de jazz al vals de Glazunov

The musical score for 'Partitura 53' is written in 3/4 time and F# major. It features several staves:

- The top two staves (treble clef) are marked 'entra bajo y batería' and contain rests, indicating the entry of the bass and drums.
- The third staff (bass clef) is marked 'p pizz.' and shows a bass line with eighth and sixteenth notes.
- The fourth staff (treble clef) is marked 'pp Jazz Waltz (brushes)' and shows a piano part with eighth notes and rests.
- The fifth staff (treble clef) shows a piano part with eighth notes and rests.
- The sixth staff (bass clef) shows a piano part with eighth notes and rests.
- The seventh staff (bass clef) shows a piano part with eighth notes and rests.

Fuente: Adaptación y arreglo al vals de Alexander Glazunov (Five novelettes Op. 5 Novelettes, 2018)

Los ocho compases siguientes son originalmente cuatro que cuando repiten llevan un desarrollo distinto a la obra original de Glazunov; mi idea fue tomar los primeros cuatro compases y repetirlos, lo que me dio la pauta perfecta para entrar a las improvisaciones (ejemplo 54):

The image shows a musical score for a jazz piece. It consists of several staves. The top two staves are for the piano, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The third staff is for the bass, in bass clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is for the drums, labeled 'escobillas y platos' (cymbals and snare), with a 3/4 time signature and a dynamic marking of 'pp'. The fifth staff is for the saxophone, in treble clef with the same key signature and time signature. The bottom three staves are for the string quartet, with the first two in treble clef and the third in bass clef, all with the same key signature and time signature. The score shows a transition from a classical style to a jazz style, with improvisation indicated by a double bar line and repeat signs.

Fuente: Adaptación y arreglo al vals de Alexander Glazunov (Five novelettes Op. 5 Novelettes, 2018)

2.5 LA TERCER IMPROVISACIÓN

El vals de Glazunov nos dio la pauta para componer los siguientes ocho compases que fueron el preámbulo o interludio a las improvisaciones. En esta parte J, la distribución de voces se realiza dando el protagonismo al cuarteto de jazz.

Es importante recalcar el cambio de modalidad de *la mayor* a *la menor* y una progresión armónica que resuelve en el séptimo grado del nuevo modo, lo que permite tener la dominante del relativo mayor disponible en los finales de frase.

El saxofón soprano rompe el silencio que guardaba con una melodía de notas largas que colorean la extensión armónica de los acordes, el cuarteto de cuerdas armoniza por medio de la viola y violonchelo; los violines permanecen con su misma nota creando con esto un movimiento oblicuo de las voces cordales.

El ritmo de jazz *waltz* en batería toma marcha con el empleo de escobillas y debe tener una continuidad que vaya en crescendo (ejemplo 55):

Partitura 55 Parte J, transición a las improvisaciones en la menor

The image shows a musical score for a piece titled "Jazz waltz" by an "Octeto". The score is in 3/4 time and G major. It features a drum part with a "J" time signature and a "cresc." marking. The piano part includes a "Gsus9" chord. The score is divided into several systems with staves for piano, drums, and multiple voices.

Fuente: Creación propia

Terminando este interludio emprenden sus improvisaciones el vibráfono y el saxofón soprano realizando 32 compases, divididos en dieciséis repetidos. Desarrollan un discurso que irá siempre acompañado del cuarteto de cuerdas. Dentro de la parte J improvisa el vibráfono²³ en *do mayor* con la siguiente progresión: (cada acorde ocupa un compás de la progresión) $I_{maj7} - IV_{maj7} - VII_{m7b5} - bVII_{13(+11)} - VI_{m9} - bVII_{13(+11)} - VII_{m7b5} - III_{7(+9)} - IV_6 - \#IV_{dis} - I_{maj7}/V * VI_{7(b9)} - (de\ estos\ dos\ acordes,\ el\ primero\ dura\ dos\ tiempos\ y\ el\ segundo\ cuatro,\ por\ lo\ cual\ abarcan\ dos\ compases\ completos) II_{7(add13)} - II_{7(b13)} - II_{m7} - V_{7(b9)}$.

(La primer casilla abarca los dos últimos acordes) la segunda casilla es $bVI_{13} - V_{at}$.

²³ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

En la parte K se retoma el interludio anterior, pero se aprovecha el último acorde de *sol* dominante del solo de vibráfono para modular al acorde paralelo menor y cambiar el color de la armonía y de la improvisación en el saxofón soprano (ejemplo 56).

Por lo tanto, todo el color tonal del interludio de ocho compases del saxofón soprano estará en la nueva tonalidad de *do menor* y siguiendo la misma lógica del vibráfono, su improvisación será en el relativo mayor con la misma progresión armónica y con el mismo efecto rítmico señalado²⁴, que se escribió anteriormente para éste, es decir, en la tonalidad de *mi bemol*.

Partitura 56 Parte K, transición a las improvisaciones en do menor

The musical score for Part K consists of several staves. At the top, a box labeled 'K' is positioned above the first staff. The first two staves are for saxophone soprano and vibraphone, both in 3/4 time and marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is for the piano, also in 3/4 time and marked with *p*. The fourth staff is for the strings, marked with *p* and labeled 'Solo cuerdas'. The fifth staff is for the saxophone soprano, in 3/4 time and marked with *p*. The sixth and seventh staves are for the piano and strings, both in 3/4 time and marked with *p*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Adaptación y arreglo al vals de Alexander Glazunov (Five novelettes Op. 5 Novelettes, 2018)

Para la parte L²⁵, la modulación se realiza ya no en el paralelo menor. Se debe tomar en cuenta el cierre de esta parte y la entrada a la otra, se realiza la modulación a un

²⁴ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

²⁵ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

acorde cercano a la tonalidad y es la de *fa mayor* que a su vez es la tonalidad que se utilizará en la siguiente parte compositiva.

La progresión armónica de la parte L es la misma que en la parte J, pero en tonalidad de *fa*: Dm9 – Cmaj9 – G7 – Csus9 – Dm9 – G7 – Gm9 – C7(b9). (C7(b9) – C7(b9) – C7(b9)).

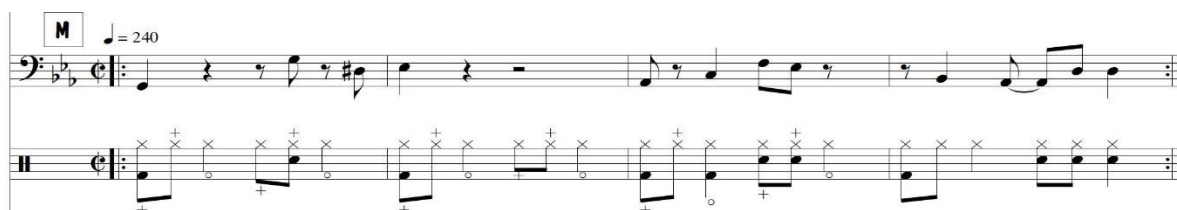
En el antepenúltimo compás de la parte L, se llega al acorde dominante con novena bemol y en los siguientes tres compases se realiza un *ritardando* con todo el octeto hasta llegar al calderón que descansa sobre ese mismo acorde y da paso a la parte M.

La parte M, contiene una estrategia compositiva que tiene como objetivo principal establecer un tempo presto en la obra y resolver a la última parte del movimiento que es una polka que precisa un ritmo en tempo rápido y ligero.

El reto personal consistía en fusionar a los dos cuartetos para que tocaran juntos a una velocidad rápida sin que se sintiera forzado. Realicé varios borradores para resolver ese problema y no encontraba una solución que fuera práctica. Decidí por trabajar con un ritmo y sonoridad más reciente.

Introducen la parte M, el bajo y la batería tocando ocho compases a dueto y logrando con esto establecer el ritmo presto que se necesitaba (ejemplo 57):

Partitura 57 Parte M, introducción de contrabajo y batería en un nuevo tiempo



Fuente: Creación propia

El noveno compás de la M, da la entrada a los demás instrumentos, quienes acentúan los tiempos dos y cuatro del primer compás, el tercer tiempo del segundo, el mismo dos y cuatro del tercer compás y finalizar con el acento al primer tiempo del cuarto y último de la frase, ese efecto, bien realizado pone en un contexto rítmicamente llamativo. Progresión armónica de este periodo: (I-VIm-IIIm7-V7) (ejemplo 58):

Partitura 58 Acentos del doble cuarteto en la continuación de la parte M

The musical score is for a double quartet in a swing style. It consists of 16 measures, divided into two systems of 8 measures each. The first system has two measures labeled '1' and '2'. The second system also has two measures labeled '1' and '2'. The score includes staves for saxophone, trumpet, trombone, piano, and double bass. The piece is marked 'tutti' and 'mf'. The key signature changes from F major to Bb major and then to C major. The saxophone plays a simple but syncopated melody of two notes, one long and one short, in a rhythm that always elicits an immediate response from the vibraphone, which plays a single note in the following measure. The string quartet accompanies for the first eight measures with chord notes, long notes, and the last eight with a riff. The harmonic progression used is the classic: I_{Maj7} – VI_{m7} – II_{m7} – V₇ – III_{m7} – VI_{m7} – II_{13(b9)} – V₇ every chord one measure, in two tonalities. First in F major, then in Bb major and finally in C major.

Fuente: Creación propia

Ahora el arreglo se adentra al estilo de swing rápido en donde el cuarteto de jazz se siente en su hábitat natural. El saxofón soprano realiza una sencilla pero sincopada melodía de dos notas, una larga y otra corta en un ritmo que provoca siempre una respuesta inmediata del vibráfono tocando una sola nota en el siguiente compás; el cuarteto de cuerdas, acompaña en los primeros ocho compases con notas del acorde, largas y los últimos ocho con un riff. La progresión armónica que utilizo es la clásica:

I_{Maj7} – VI_{m7} – II_{m7} – V₇ – III_{m7} – VI_{m7} – II_{13(b9)} – V₇ cada acorde un compás, en dos tonalidades. Primero en *fa mayor*, después en *la bemol* y por último en *do mayor*.

En la ejecución es importante destacar la pregunta-respuesta entre el saxofón soprano y el vibráfono en *fa mayor*. Para pasar a *la bemol*, el vibráfono realiza una escala descendente de tonos enteros. Estando ya en *la bemol* el saxofón realiza una melodía de notas largas en tres tiempos y el vibráfono continúa respondiendo ahora en clave tres dos, como se puede observar en los siguientes dieciséis compases (ejemplo 59):

Partitura 59 Swing rápido en fa mayor y la bemol mayor

Swing rápido

The musical score is titled "Swing rápido" and is in 4/4 time. It is divided into two systems. The first system includes a vocal line (C), piano accompaniment (P), bass line (B), and a drum set (T). The piano accompaniment features several triplet patterns. The second system includes four staves for strings (I, II, III, IV) and a bass line (B). The key signature changes from F major to Bb major. The score features various musical notations including notes, rests, triplets, and dynamic markings.

Fuente: Creación propia

Los siguientes ocho compases son los conclusivos y se vuelve a modular a *do mayor*, con la misma progresión expuesta: CMaj7 – Am7 – Dm7 – G7 – Em7 – Am7 – Dm7 – G7, es importante poner atención al último compás que está en dos por cuatro²⁶, después se repite lo mismo donde entra el octeto en parte M pero en tonalidad de *do mayor*²⁷ (ejemplo 60):

Partitura 60 Swing rápido en *do mayor*

Fuente: Creación propia

En la parte N está representada la cadencia final, se trata de acordes abiertos y espaciados, de redondas descendiendo por tonos enteros de *re bemol* a *sol* para concluir en un *do* con séptima mayor y trecena.

Cada uno de estos acordes deben de tocarse un poco más atrás del tempo primo, hasta llegar al calderón donde se detiene la armonía en *do*; el violín primero deberá esperar el cierre del baterista para comenzar a interpretar el siguiente tema (ejemplo 61):

²⁶ La batería puede dejar en silencio ese compás de dos por cuatro, pero entrar a tiempo en el siguiente.

²⁷ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la suite mexicana agregada al CD.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a box labeled 'N' in the top left corner. The first staff (Violin I) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The second staff (Violin II) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The third staff (Viola) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The fourth staff (Violoncello) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The fifth staff (Contrabajo) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The sixth staff (Flauta) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The seventh staff (Clarinet) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The eighth staff (Saxofón) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The ninth staff (Trompa) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The tenth staff (Trombón) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The eleventh staff (Percusión) starts with a forte (f) dynamic and a half note. The music transitions from a forte (f) dynamic to a mezzo-piano (mp) dynamic in the fourth measure. The tempo is marked as presto. The score includes a box labeled 'N' at the beginning of the first staff, indicating the start of the section. The music consists of several measures of music, with a final measure marked 'presto'.

Fuente: Creación propia

2.6 EL ARREGLO A BEER BARREN POLKA

La parte O, es el arreglo a la conocida polka checoslovaca compuesta en 1927 por Jaromír Vejvoda. (Vejvoda, 1964) Las cuerdas exponen el tema de una manera contrapuntística, siendo los violines los primeros en entrar.

El violín primero toca la anacrusa del tema, al cierre del contrabajo y de la batería, en el segundo tiempo del compás entra la contra-melodía del violín segundo; juntos exponen armónica, melódica y rítmicamente el tema de dieciséis compases (ejemplos 62 y 63):

Partitura 62 Violines tocando los primeros ocho compases de la polka

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza *Barren beer Polka* del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

Partitura 63 Violines tocando los siguientes ocho compases de la polka

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza *Barren beer Polka* del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

Al terminar, se expone de nuevo esa melodía, pero con cambio de roles, la melodía principal la toma en anacrusa el violín segundo, mientras que el violín primero le contesta con una variación contrapuntística; el violonchelo da su entrada en anacrusa y realiza otra voz, la viola entra después del segundo tiempo del compás logrando con esto un contrapunto a tres voces de la melodía principal que no existe en ninguna versión de esta polka ya que fue trabajada para cumplir un propósito dentro de la suite (ejemplos 64 y 65).

Para el siguiente episodio, la parte P, se integra ya el cuarteto de jazz y toma el tema principal, entrando en la anacrusa, mientras el cuarteto de cuerdas acompaña dividido en viola y violonchelo quienes refuerzan los finales de frase, mientras que los violines colorean.

Esta parte tiene una duración de 32 compases divididos en una repetición de dieciséis y también es una distribución y arreglo de voces realizada para este proyecto (ejemplos 66 y 67):

Partitura 64 Primera parte de reexposición del tema de la polka por el cuarteto de cuerdas

The musical score for Partitura 64 consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#).

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza Barren beer Polka del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

Partitura 65 Segunda parte de reexposición del tema de la polka por el cuarteto de cuerdas

The musical score for Partitura 65 consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#).

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza Barren beer Polka del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

Partitura 66 Parte P, entrada del cuarteto de jazz a la segunda parte de la polka

The musical score for Partitura 66 consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a box labeled 'P' above the first measure. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a bass clef. The fourth staff is a percussion staff with a key signature of one sharp, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a '3' below the first four notes. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza Barren beer Polka del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

Partitura 67 Cadencia de la parte P

The musical score for Partitura 67 consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a first ending bracket labeled '1' above the final measure. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a percussion staff with a key signature of one sharp, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, and a '3' below the first four notes. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza Barren beer Polka del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

La segunda casilla de la parte P muestra una clara cadencia conclusiva la cual rápidamente vuelve a retomar su ritmo con una muy breve parte Q, la cual muestra un corte rítmico al unísono del octeto acentuando los tempos dos y tres para dar paso a la R. (ejemplo 68):

Partitura 68 Segunda casilla de parte P y parte Q

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of part P with a fermata over the second measure. Part Q begins in the second system with a new rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza *Barren beer Polka* del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

La parte R, que coincide con la inicial de Rosamunde,²⁸ es prácticamente el final de la obra, interactúan los dos cuartetos y dada su rítmica tan dinámica y su progresión armónica espaciosa es marco perfecto para que el saxofón soprano pueda llevar improvisaciones en los finales de frase al estilo de los grupos de Nueva Orleans de principios del S. XX. (No exactamente en ese estilo, ya que ellos realizaban un tipo de

²⁸ Así se le conoce en Alemania a esta parte de Beer Barrel polka.

improvisación colectiva), sin embargo, si se le puede dar esta característica si el saxofonista puede improvisar con ese estilo y sonoridad de saxofón soprano a la Sídney Bechet.

Para que el saxofón pueda resurgir de la melodía e improvise libremente, los violines van doblando la melodía principal con distancia de octava. La viola y el violonchelo toman un papel de acompañamiento doblando las voces del vibráfono; el contrabajo y la batería realizan el ritmo tradicional de la *polka standard*, solo adornan rítmicamente el segundo compás de esta parte R, cuando guardan silencio en el primer tiempo y en el segundo acentúan la negra para darle un sello distinto que no existe en el tema original y el cual es recurrente en grupos norteros (ejemplo 69):

Partitura 69 Parte R, polka Rosamunde, primera parte

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza *Barren beer Polka* del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

La estructura de esta parte R contiene frases prácticamente idénticas, de ocho compases, que se repiten cuatro veces para cumplir un periodo completo de 32 compases; cuando esto pasa se repiten de nuevo los 32 compases y al final se agregan dos compases extras, el penúltimo compás, donde concluye la pieza el cuarteto de cuerdas y el último compás donde solo entra el cuarteto de jazz marcando el final acentuado en el tiempo dos. Este final, aunque parece sencillo, debe realizarse con apego a lo escrito para terminar juntos (ejemplo 70):

Partitura 70 Final del segundo movimiento

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and a jazz quartet (Saxophone, Trumpet, Trombone, Drums). The string quartet part has a dynamic marking of 'f' and a tempo marking of 'improvisar estilo New Orleans'. The jazz quartet part has a dynamic marking of 'f'. The second system continues the string quartet and jazz quartet parts, with dynamic markings of 'f' and 'f' respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Arreglos y adaptación de la transcripción propia de la pieza *Barren beer Polka* del compositor Jaromír Vejvoda (1964)

CAPÍTULO III

Notas analíticas del tercer movimiento

Es este el movimiento donde se aborda y se trabaja el sonido, el ritmo y la manera de interpretar la música mexicana, en tres de sus estilos más populares: El corrido, la canción ranchera y el son jalisciense. Dentro del mismo movimiento, se estableció una parte donde solo tocan los instrumentos de cuerda provocando una atmósfera sonora distinta y necesaria para contrastar lo realizado hasta ese momento. El cuarteto de cuerda improvisa en ese espacio, por lo cual se incluye en estas notas analíticas, las recomendaciones proporcionadas para que consiguieran emprender en esa improvisación un tipo de lenguaje más jazzístico.

3.1 EL ARREGLO AL *CORRIDO DE HERACLIO BERNAL*

La entrada al tercer movimiento inicia en estilo regional mexicano, con una introducción basada en el arreglo al *Corrido de Heraclio Bernal*²⁹ (Anónimo, s/fecha). Heraclio Bernal fue un bandido sinaloense, conocido como el “rayo de Sinaloa” y precursor de la revolución contra el gobierno porfirista en Durango y Sinaloa; su corrido es de autor anónimo y sin registro, la parte hace mención de su captura y muerte en el año de 1892, ocurrida en el estado de Sinaloa (Mendoza, 1985).

La introducción (en *si bemol*), procede de la segunda parte del coro, y está distribuida en nueve compases; presento al doble cuarteto realizando notas negras muy marcadas en un compás de tres por cuatro, rápido y fuerte al más puro estilo del corrido; la armonización es sencilla a una distancia de tercera de la voz principal, así mismo se distribuye en todo el octeto.

²⁹ Existen diversas versiones del *Corrido de Heraclio Bernal*, este arreglo está basado en la versión del dueto Adan y Eva, quienes la interpretaron con el mariachi Guadalajara.

La entrada en anacrusa, marcada con el redoble en tarola de la batería es recurrente en el estilo; el contrabajo debe pulsar sus pizzicatos a la Bartók para dejar escuchar la madera del instrumento; el saxofón alto y violín primero tocan unísono, el violín una octava más arriba, violín segundo y vibráfono van tocando la tercera por arriba de la melodía y violonchelo y viola acompañando en el estilo marcado del corrido; nótese la dinámica al final de la frase (ejemplo 71):

Partitura 71 Introducción del doble cuarteto al tercer movimiento

The musical score is for a piece titled "Corrido" in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 185. It features multiple staves for woodwinds, strings, and percussion. The score begins with a dynamic of *f* (forte). The woodwind parts (saxophone and violin) play in unison, with the violin an octave higher. The string parts (violin, viola, cello, and double bass) play in a style characteristic of the corrido. The double bass part includes pizzicato instructions. The score concludes with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include "arco", "arco ritmico.", and "pizz.". The score is marked with various dynamics and includes a double bar line at the end.

Fuente: Adaptación de transcripción propia del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Esa dinámica de *mezzo piano* al final de la introducción es marco idóneo para dar entrada a la exposición del tema del corrido con el cuarteto de cuerdas.

Es importante recordar que, en los corridos, la melodía del tema se repite exactamente igual en varias estrofas porque relatan un acontecimiento histórico, lo cambiante de un corrido

es la narrativa. Tomando esta particularidad, y para no aburrir en las cinco repeticiones instrumentales que tienen los corridos; utilicé la técnica tema y variaciones para ir creando cambios sonoros en cada reexposición del tema, a descritas a continuación.

La exposición del tema fue concebida solo para el cuarteto de cuerdas. La distribución de las voces es sencilla, los violines exponiendo el tema principal, armonizados fundamentalmente en intervalos de sextas, la viola y el violonchelo realizan voces independientes que derivan finalmente en una función de acompañamiento dentro de la frase (ejemplo 72):

Partitura 72 Exposición del tema del corrido por el cuarteto de cuerdas

Fuente: Adaptación de transcripción propia del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Ésta es la segunda parte de la exposición del tema por el cuarteto de cuerdas, la cadencia tiene un efecto de suspensión armónica en las voces medias y graves del cuarteto, alargando con este efecto la aumentación dinámica del acorde perfecto mayor que da la entrada al cuarteto de jazz. Es por esa razón que esta exposición queda de forma irregular derivando en un compás extra a los dieciséis que debe tener el tema (ejemplo 73):

Partitura 73 Segunda parte de la exposición del tema

Fuente: Adaptación de transcripción propia del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

El ritmo no debe retardar, la batería debe marcar una entrada en el último acorde presentado por las cuerdas para convocar al grupo de jazz.

La sección rítmica del cuarteto de jazz, sin saxofón, realiza cuatro compases de introducción en la misma tonalidad y tiempo, pero con un tipo de acompañamiento conocido como *jazz waltz*. La progresión armónica que se realiza con el vibráfono y el contrabajo es la de tónica y dominante en *si bemol*: I6 - IV_{m7}/V (ejemplo 74):

Partitura 74 Sección rítmica de jazz introduce el ritmo de *jazz waltz*

Fuente: Creación propia

La parte C, es la primera repetición del tema anteriormente expuesto, pero ahora con la sonoridad y ritmo que le imprime el cuarteto de jazz; es decir, la reexposición del tema en swing. Lo interesante hasta este momento es la dualidad de sonoridades de cada una de estas disciplinas expuestas independientemente dentro del tema del corrido.

A partir del compás cinco de la parte C recurro a un efecto de modulación métrica en el que el bajo y la batería van tocando dos notas sobre tres tiempos (ejemplo 75):

Partitura 75 Parte C, reexposición del tema del corrido por el cuarteto de jazz

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Este efecto de modulación métrica de dos sobre tres es ampliamente utilizado durante este movimiento, por ejemplo la segunda parte de esta primera reexposición del cuarteto de jazz se desarrolla de esa manera (ejemplo 76):

La parte D, marca el regreso al acompañamiento típico del jazz *waltz*, el cuarteto de cuerda debe estar atento a su entrada en la parte D.

Partitura 76 Modulación métrica del cuarteto de jazz

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

La parte D corresponde a la primera variación de la serie de cambios sonoros y marca el regreso al acompañamiento típico del jazz *waltz*. El doble cuarteto interactúa de una manera armónica. El saxofón contralto interpreta el tema con variaciones rítmicas y melódicas que se ajustan a una tensión armónica propuesta por el cuarteto de cuerdas con notas largas, en donde los primeros cuatro compases están sujetos a un pedal en el contrabajo de *si bemol* con la siguiente armonía:

I^{Maj7} – II^{7/I} – bII^{Maj7/I} – I^{Maj7}

Mismos que presenta el vibráfono tocando cada uno de estos acordes exactamente en la segunda corchea de cada compás; mientras que el cuarteto de cuerdas distribuye entre sus voces esa armonía (ejemplo 77):

Partitura 77 Parte D, interacción del doble cuarteto. Pedal en si bemol

D

Octeto

The musical score consists of several staves. The top staff is the octet part, marked *mf* and *mp*. Below it are the double quartet parts, also marked *mf* and *mp*. The score includes dynamics like *cresc.* and *mf*, and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The score shows the interaction between the double quartet and the octet, with the double bass playing a pedal point on B-flat.

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Del quinto al octavo compás de la parte D, el cuarteto de jazz, rearmoniza la región de la dominante (F7) utilizando el dominante de la dominante (C7), intercambio modal y el tercer grado de este. (AbMaj9). Quedando la siguiente progresión:

bVII^{Maj9} – II⁷⁽⁺⁹⁾ – V^{m11} – V^{7(b9)}.

El vibráfono debe entrar siempre en el dos de cada compás. El cuarteto de cuerdas no interviene en estos compases resultando un cambio de textura repentino (ejemplo 78):

Partitura 78 Variación armónica y melódica después del pedal de la parte D

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Los compases subsecuentes son interpretados por el doble cuarteto. Hay que tener en cuenta que seguimos en la segunda reexposición del tema.

El desarrollo armónico por cuartas es tan determinante que todo se acomoda a eso, se realiza una modulación pasajera a *re bemol* para después regresar a la tonalidad original en la cadencia final.

La progresión es:

IV^{m9} (II^{m9}) – bVII⁷ (V⁷) – bIII^{Maj7} (I^{Maj7}) – bVI^{Maj7} (IV^{Maj7})
 para finalmente resolver a los dominantes VI⁷ (b13) – II^{7(b9)} – V^{7sus4} – V⁷.

El cuarteto de cuerdas respeta esta progresión con voces independientes y entrelazadas (ejemplo 79):

Partitura 79 Rearmonización por cuartas en la cadencia de parte D

Eb_{m9} Eb_{m9}/Ab Db_{Maj9} Gb_{Maj7} G7(b₁₃) C7(b₉) F7_{sus4} F7

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

La parte E indica otra exposición del tema, por lo cual se escribe otro tipo de arreglo y variación. El doble cuarteto, interactúa en un tutti antecedente con cuatro negras con puntillo y dos corcheas, el saxofón alto después de ocho tiempos de silencio toma el consecuente de esa misma idea melódica y vuelve a guardar un silencio largo.

La batería realiza un estilo rítmico conocido como *shuffle*, en el cual se subdividen tresillos a las notas escritas para darles la forma de interpretación correcta. La dinámica de *mezzo forte* y de nuevo la modulación métrica de dos negras en tres tiempos como obligado de todos, genera un resultado enérgico, sobretodo el corte de corcheas en el primer tiempo

del tercer compás. La armonía utilizada en el cuarteto de cuerdas es cerrada y toma un papel de acompañamiento creando una textura que al estar muy pegadas las voces genera tensión y contrasta con las octavas abiertas que realiza el vibráfono (ejemplo 80):

Partitura 80 Parte E, variación rítmica con respuesta del saxofón alto

The musical score is for Part E, Variation Rhythmic with Answer from the Alto Saxophone. It is written in 3/4 time, key of E major, and features a 'Shuffle' feel. The score includes staves for Alto Saxophone, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Vibraphone. The saxophone part begins with a melodic line in the third measure, while the strings provide a dense harmonic accompaniment. The vibraphone part is marked 'mf' and features a melodic line in octaves starting in the third measure.

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Después del corte, el vibráfono toma el protagonismo melódico tomando el tema en anacrusa en octavas, el saxofón alto aguarda en silencio unos compases.

La rearmonización utilizada es muy cerrada y está basada en variaciones de los llamados cambios rítmicos³⁰ en *si bemol*.

³⁰ Así se le conoce a una progresión específica de acordes que fue atractiva para que los músicos de jazz practicasen la improvisación desde finales de los años veinte, en inglés se denominan *rhythm changes*.

Es muy importante interpretar los cuatro últimos compases cadenciales de esta parte E con notas largas en el octeto (incluyendo la batería) ya que eso ayuda a disminuir la intensidad sonora³¹ y la siguiente parte debe empezar con un doble piano (ejemplo 81):

Partitura 81 Segunda parte y cadencia de la parte E. Melodía en el vibráfono



Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

La parte F viene a ser la quinta y última variación del tema del corrido. En la entrada es muy importante respetar la dinámica de pianísimo, en el octeto para que se logre la intención completa del efecto escrito.

El tema lo comparten saxofón alto y vibráfono; el contrabajo y la batería van marcando solo los tiempos dos y tres que es el acorde dominante y el cuarteto de cuerdas va creando tensión con una figura repetida después del silencio de corchea en el uno de cada compás.

Estas figuras van sugiriendo un crescendo con tendencia a detonar en algún momento y ese momento llega en el tercer compás donde el octeto se anticipa un tiempo

³¹ Los dos últimos compases de la parte E vienen marcados con un diminuendo.

al cuarto compás, sincopando y acentuando la última nota de la frase antecedente de la melodía y a la vez de la figura que venía realizando el cuarteto de cuerdas, creando con esto una tensión rítmico-armónica, muy similar a la que utilizan las Big Band para marcar una nueva entrada (ejemplo 82):

Partitura 82 Parte F. Quinta variación del tema del corrido. Efecto Big Band

The image shows a musical score for Part F, titled 'Quinta variación del tema del corrido. Efecto Big Band'. The score is written in 3/4 time and consists of eight staves. The first staff is marked with a box containing the letter 'F'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>) and slurs. The overall structure is a single melodic line with accompaniment, typical of a Big Band arrangement.

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

Al contar con ese elemento sincopado, tan requerido en la era del swing, se aprovecha el efecto creado para que en los siguientes compases se retome la modulación métrica utilizada anteriormente y se acompañe en el estilo swing de dos tiempos en compás de tres lo que resta de esta quinta variación del tema del corrido.

El primer compás del siguiente ejemplo tiene al cuarteto de jazz tocando en tres y a las cuerdas tocando en dos, a partir del segundo compás todo el octeto exceptuando la

melodía que continúan realizando saxofón alto y vibráfono van tocando en dos y acentuando el dos.

Asociado a este impulso rítmico, la rearmonización utilizada en el cuarteto de cuerdas es nuevamente cerrada, acentuada y con varios acordes de dominantes de paso que obligan a que la melodía suene clara para que no se empaste, por esa razón va tan aguda en el saxofón alto y en octavas en el vibráfono. Los tres compases finales se realizan con notas largas para preparar una figura rítmica que cierre esta variación (ejemplo 83):

Partitura 83 Modulación métrica y armonía cerrada en el cuarteto de cuerdas

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

En los dos compases finales de esta última variación se realiza una figura en tutti unísono que retoma el compás de tres por cuatro para dar paso al coro del corrido.

El vibráfono realiza los acordes con los cuales, se armonizó voz por voz del cuarteto de cuerdas (ejemplo 84):

Partitura 84 Unísono del doble cuarteto que cierra el tema del corrido y da paso al coro

Fuente: Creación propia

La parte G expone el coro del corrido, se realiza una sola vez; es importante poner atención a los espacios que debe respetar el baterista y los acentos en el tiempo uno; ya que esta melodía de coro no se repite³² y solo se expone en estos diez compases.

La melodía la realizan al unísono el saxofón alto y el violín primero, el vibráfono y violín segundo van cantando la segunda por debajo, la viola realiza una tercera voz y el violonchelo realiza una cuarta voz que contesta a la melodía principal.

Los últimos dos compases de la parte G se armonizan con un *si bemol* con séptima menor para dar paso a los solos escritos de la parte H en la tonalidad de *mi bemol*. Es por ese efecto moduladorio que no se repite el coro del corrido (ejemplo 85):

³² En los corridos es común repetir la parte de coro.

Partitura 85 Parte G, el coro del Corrido de Heraclio Bernal

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción del Corrido de Heraclio Bernal (Anónimo, s/fecha);

La parte H, modula a *mi bemol* y lleva improvisación escrita³³ de dieciséis compases en progresión armónica de tónica y dominante entre saxofón alto y violín primero.

Para un resultado óptimo se deben seguir las dinámicas señaladas y acentuar solo el tiempo dos en el acompañamiento armónico que en este caso corresponde hacerlo al vibráfono, al violín segundo y a la viola.

En el compás diez es prioritario realizar el silencio en la batería para destacar el tresillo que realizan los dos instrumentos solistas de esta parte (ejemplos 86 y 87).

La parte I, es el desarrollo de una improvisación escrita para vibráfono de la misma duración que la anterior, al séptimo compás el violín segundo lo dobla al unísono en su improvisación y llegando al compás diez el violín primero toca junto con este una escala descendente en corcheas. La armonía es la misma que el soli, anterior; los dos compases finales marcan un crescendo que anuncia algo nuevo (ejemplos 88 y 89):

³³ Esto está señalado en la partitura como un soli, que es cómo se maneja en los arreglos de jazz.

Partitura 86 Parte H, improvisación escrita de saxofón alto y violín primero

Partitura 86 Parte H, improvisación escrita de saxofón alto y violín primero. El sistema superior muestra el saxofón alto y el violín I con un tiempo de 3/4 y una tonalidad de dos bemoles. El saxofón comienza con un *f* (fuerte), mientras que el violín comienza con un *mp* (mezzo-piano). El sistema inferior continúa con el saxofón y el violín I, manteniendo el *mp*, y una línea de percusión con ritmos marcados por barras inclinadas y algunos acentos.

Fuente: Creación propia

Partitura 87 Segunda parte de la improvisación escrita de saxofón alto y violín primero

Partitura 87 Segunda parte de la improvisación escrita de saxofón alto y violín primero. El sistema superior muestra el saxofón alto con un *mf* (mezzo-fuerte) y el violín I con un *mp*. El saxofón incluye un trío de octavas. El sistema inferior continúa con el saxofón y el violín I, manteniendo el *mp*, y una línea de percusión con ritmos marcados por barras inclinadas y algunos acentos.

Fuente: Creación propia

Partitura 88 Parte I. Improvisación escrita para vibráfono

Partitura 88 Parte I. Improvisación escrita para vibráfono. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vibraphone solo and unison passages with violin 2. Dynamics range from *mf* to *f*. A first ending bracket is present at the beginning.

Fuente: Creación propia

Partitura 89 Segunda parte y final del soli de vibráfono

Partitura 89 Segunda parte y final del soli de vibráfono. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vibraphone solo and unison passages with violin 2. Dynamics range from *mp*.

Fuente: Creación propia

La parte J es representa un cambio de textura en donde el contrabajo realiza un soli y crea una textura monodia. En el cuarto compás la batería entra marcando el bombo en el uno y las corcheas en el contratiempo (ejemplo 90):

Partitura 90 Monodia de contrabajo

The score for Partitura 90 consists of two staves. The top staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a melodic line for the double bass. Above the first measure, the text 'soli de contrabajo' is written. The bottom staff is a drum set notation with a 3/4 time signature, showing a pattern of bass drum and snare hits starting in the fourth measure.

Fuente: Creación propia

Partitura 91 Unísono del doble cuarteto

The score for Partitura 91 is a complex arrangement for a double quartet. It features seven staves: two for the first quartet (treble and bass clefs) and five for the second quartet (treble, bass, and three bass clefs). The music is in 3/4 time and includes a key signature change from two flats to one flat. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) are used throughout. The word 'tutti' is written above the first and fifth staves. A box labeled 'K' is present at the beginning of the first staff. The score shows a unison texture where all instruments play the same melodic line.

Fuente: Creación propia

La parte K es un obligado del doble cuarteto al unísono basado en una escala disminuida. El quinto compás de esta parte es un efecto interesante si se logra de manera rítmicamente exacta ya que el silencio que deja el octeto permite escuchar el poder del contrabajo al tocar la nota más grave que posee, esta reposa durante dos compases con solo la marca de la batería, para después tener otro unísono en tutti de dos compases que marca la entrada a las primeras improvisaciones de este tercer movimiento (ejemplo 91).

3.2 LA CUARTA IMPROVISACIÓN

La parte L, es un interludio de diez compases que tiene una función de puente a las improvisaciones de la parte M del vibráfono y del saxofón alto. Se trata de la misma armonía de tónica y dominante usada en las improvisaciones escritas de la parte H y de la parte I. La instrumentación es con cuarteto de cuerdas, contrabajo y batería (ejemplo 92):

Partitura 92 Transición a la improvisación de vibráfono

The musical score for Partitura 92 is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of ten measures. The first measure is marked with a box containing the letter 'L'. The score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for the strings (treble and bass clefs). The third staff is for the double bass (bass clef). The fourth staff is for the drums (percussion clef). The fifth staff is for the saxophone (treble clef). The sixth staff is for the vibraphone (treble clef). The seventh staff is for the double bass (bass clef). The score shows a transition from a rest to a melodic line in the strings, with the double bass and drums providing harmonic support. The double bass part is marked 'mp' and the drums are marked 'mn'.

Fuente: Creación propia

La parte M, corresponde a la improvisación del vibráfono en jazz *waltz* y está construida de dieciséis compases con repetición, bajo la siguiente progresión armónica de dominantes y sustitutos de la tonalidad de *mi bemol*.

Nótese que los primeros cinco compases tienen la estructura armónica del tema popular mexicano de *La bikina*, el sexto es un dominante sustituto de tritono del anterior y de ahí en adelante se utiliza una serie de dominantes por cuartas hasta llegar al quinto (dominante) de la tonalidad, progresión idónea para la improvisación (ejemplo en Tabla 1):

Tabla 1 Progresión armónica utilizada en la cuarta improvisación

<p>//: EbMaj7 / G7(b9) / Cm9 / Bbm9 Eb7 / AbMaj7 / D7 / G7 / G7 / C7 / C7 / F7 / F7 / Fm7 / Bb7 / Db7 C7 / F7 Bb7: //</p>

De la misma manera, al terminar estos treinta y dos compases se regresa a la parte L para preparar el solo de saxofón alto con la misma secuencia rítmico-armónica. Al terminar la improvisación de 32 compases del saxofón alto, se pasa a la parte N, la cual es la idéntica a la parte I, pero con otro tipo de cadencia conclusiva. Se expone el ejemplo solo los últimos cuatro compases de la N (ejemplo 93).

Esta cadencia se preparó para dar de nuevo la entrada al coro del corrido, marcado con parte O³⁴, la cual es idéntica a lo expuesto en la parte G, solo que en esta segunda exposición si se realiza una repetición de este, porque se prepara la salida del corrido.

La estructura de la parte O queda a la primera casilla de 12 compases, se realiza la repetición y en la segunda casilla se tocan once quedando de 23 compases en la parte O.

Para interpretar correctamente la parte O, es fundamental trabajar tres aspectos de ensamble en los ensayos:

- El fraseo melódico lo llevan cinco instrumentos y se debe interpretar atrás del pulso.
- La voz del violonchelo se debe tratar como independiente a las demás cuerdas en los finales de frase y en las sincopas que realiza concentrarse todos en el mismo pulso para terminar juntos. ¿Por qué menciono esto si es lógico hacerlo?

³⁴ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la *Suite Mexicana* agregada al CD.

Porque la batería, no lleva el pulso regular en el coro del corrido, sino que deja espacios a propósito y solo toca de vez en lugares no comunes pudiendo con eso distraer el pulso del octeto, el propósito que esto tiene es representar por medio de golpes secos las sonoridades de petardos o cohetes tan concurridos en las fiestas patronales de México.

Partitura 93 Cadencia de la parte N

The image shows a musical score for a cadence in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is arranged in two systems of staves. The first system consists of four staves: two treble clefs, one bass clef, and a percussion staff with diagonal slashes. The second system consists of five staves: two treble clefs, one bass clef, and one more bass clef. The music includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'v' (forte) and 'p' (piano). The percussion staff in the first system indicates a rhythmic pattern of regular, sharp beats.

Fuente: Creación propia

3.3 LA TRANSICIÓN AL SON JALISCIENSE

La estructura del coro del corrido queda irregular porque en el último compás se corta la nota larga de la melodía para aprovechar el tempo y la tonalidad de este para obtener así esos elementos que facilitan efectuar la transición a la siguiente parte.

Es por esa razón que se acentúa el primer tiempo del compás que debería de seguir siendo del coro del corrido con el bajo y la batería y da paso a una composición en estilo de mariachi o son jalisciense que expone el saxofón alto en anacrusa y contesta el vibráfono junto con el contrabajo tocando al estilo de guitarrón y la batería participando también rítmicamente con el aro de la tarola, imitando el sonido de una redova (ejemplo 94):

Las sonoridades se trabajan primero por separado quedando como parte P al cuarteto de jazz entrando a exponer el tema, siguiendo con la misma secuencia el cuarteto de cuerda. Es interesante en esta parte juzgar lo importante que son los timbres de los instrumentos y como puede ser tan contrastante el tocar las mismas notas con los diferentes cuartetos. En este caso la sonoridad apropiada la realizan los instrumentos de cuerda.

Partitura 94 Parte P, cuarteto de Jazz expone el son jalisciense

Fuente: Creación propia

Ahora la respuesta del cuarteto de cuerdas quienes, gracias al acompañamiento del contrabajo, el violonchelo se libera de esa función y armoniza con la viola figuras rítmico-melódicas, las figuras de negra que realizan en el último compás de esta parte el vibráfono y el contrabajo dan paso a la parte Q (ejemplo 95):

Partitura 95 Entrada al son jalisciense por parte del cuarteto de cuerda

Fuente: Creación propia

Los primeros siete compases de la parte Q son la repetición en corcheas de las notas que forma el acorde perfecto mayor de *mi bemol*, excepto el vibráfono³⁵ quien realiza figuras descendentes por grados conjuntos con variaciones. La batería no participa, el violonchelo y contrabajo van doblando el acompañamiento. El octavo compás de esta secuencia recae en *si bemol* el acorde dominante (ejemplo 96):

³⁵ A partir de la parte Q, se puede tocar con marimba en vez del vibráfono, retomando el vibráfono en la parte R.

Partitura 96 Interacción del doble cuarteto en el son jalisciense

Fuente: Creación propia

Los siguientes compases cierran esta breve escena de representación de son jalisciense en el tercer movimiento. La armonía tiene movimientos usuales en el estilo como:

V7 – IV – V7 – IIIIm7 – VIIm7- V7 – IV – IIIIm7 – V7 – I

El comienzo de esta parte lo realizan exclusivamente los instrumentos de cuerda, creando un diálogo de pregunta-respuesta entre ellos, integrándose al final el vibráfono y saxofón para doblar la melodía de las cuerdas en los cuatro últimos compases cadenciales cuya armonía desciende diatónicamente del acorde subdominante al de tónica (ejemplo 97):

Partitura 97 Cadencia del son jalisciense

The image shows a musical score for a piece titled 'Cadencia del son jalisciense'. The score is written for a double quartet and consists of seven staves. The first two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), the next two for the string quartet (Violin I and Violin II), and the last three for the percussion (Bass Drum, Snare Drum, and Cymbal). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a fermata, indicating a cadence. The music then resumes with a new tempo and meter, as indicated by the 'arco' marking on the bass line.

Fuente: Creación propia

El siguiente pasaje, lanza un enérgico unísono para que el doble cuarteto cierre el son jalisciense y comience la canción ranchera. El pasaje está basado en la escala de *do* disminuido y tiene como objetivo romper con todos los elementos expuestos anteriormente como la tonalidad, el compás y sobre todo el tiempo que no había sufrido modificación desde que empezó el movimiento. El calderón expuesto sobre el silencio da la pauta para marcar un nuevo tiempo que debe ser más lento que como se venía desarrollando anteriormente (ejemplo 98).

A la marca del director se debe empezar con la nota blanca que está expuesta inmediatamente después del calderón y seguir manteniendo el mismo pulso. Es importante que el baterista no acelere el tempo marcado, ni suba el volumen de su interpretación, sino al contrario que vaya de menos a más y en los dos últimos compases toque el platillo crash. Eso le dará redondez y significado a esta parte S, la cual es una sencilla pero delicada transición por medio de diálogos rítmicos de pregunta y respuesta entre los instrumentos de cuerda y la batería (ejemplo 99):

Partitura 98 Unísono del doble cuarteto y calderón de nuevo tempo

Partitura 98 Unísono del doble cuarteto y calderón de nuevo tempo. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features eight staves: four for the double quartet (two treble and two bass) and four for the calderón (two treble and two bass). The music is marked 'tutti' and includes dynamic markings 'p' and 'mf'. The piece concludes with 'on cue.' on each staff.

Fuente: Creación propia

Partitura 99 Parte S, transición al siguiente tema

Partitura 99 Parte S, transición al siguiente tema. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features eight staves: four for the double quartet (two treble and two bass) and four for the calderón (two treble and two bass). The music is marked 'f' and includes dynamic markings 'f'. The piece concludes with 'on cue.' on each staff.

Fuente: Creación propia

3.4 EL ARREGLO A LOS *BARANDALES DEL PUENTE*

El último compás expuesto anteriormente corresponde a la anacrusa de la conocida canción ranchera de *Los barandales del puente*³⁶ (Anónimo, 1990). La transición realizada nos marcó el nuevo tempo, compás y tonalidad para abordar la introducción en doble cuarteto. La parte T, marca esa introducción, a ritmo de polka, en tonalidad de *re mayor* y con la siguiente distribución de voces: La primera voz es del violín primero junto con el vibráfono, la tercera por abajo o segunda voz la lleva el saxofón alto junto con el violín segundo; viola y violonchelo van acompañando en contratiempo la armonía de tónica y dominante y contrabajo sostiene junto con el bombo de la batería el pulso rítmico. La armonía se mueve cada cuatro compases de tónica a dominante y el estilo interpretativo lo analizaremos a detalle (ejemplos 100 y 101):

Partitura 100 Parte T, introducción a los barandales del puente

The musical score is for a piece titled "Canción ranchera" (Part T), in the key of re mayor (D major) and 2/4 time, with a tempo marking of 145. It is arranged for an octet. The score consists of several staves: Violin I (with a "T" time signature), Violin II, Viola/Cello, Bass, Saxophone Alto, and Vibraphone. The music features a polka rhythm and a harmonic structure that alternates between tonic and dominant every four measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de *Los barandales del Puente* (1990)

³⁶ Arreglo y adaptación basado en la versión con mariachi de los hermanos Zaizar.

Partitura 101 Segunda parte de la introducción de los barandales del puente

The image shows a musical score for a piece titled 'Segunda parte de la introducción de los barandales del puente'. The score is written for a band and consists of ten staves. The top two staves are for the first and second violins, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The third staff is for the bass line, in bass clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is for the saxophone, in alto clef with the same key signature and time signature. The fifth and sixth staves are for the first and second violins, both in treble clef with the same key signature and time signature. The seventh staff is for the bass line, in bass clef with the same key signature and time signature. The eighth and ninth staves are for the first and second violins, both in treble clef with the same key signature and time signature. The tenth staff is for the bass line, in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Los barandales del Puente (1990)

La parte U marca un tradicional cambio de compás a tres por cuatro, un efecto rítmico común en la música regional mexicana. Es importante no detener ni acelerar la marcha ya que el pulso rítmico sigue siendo el mismo, solo que la acentuación se realiza ahora cada tres tiempos. Es con ese nuevo sentido rítmico que se realizan dos tradicionales figuras de corcheas que sirven para anunciar la presentación del tema.

La primera figura son corcheas ascendentes que realizan el vibráfono y el violín segundo, la misma figura en corcheas, pero cromáticas descendentes la ejecutan en el mismo compás el saxofón alto y el violín primero y resuelven a una nota blanca para tomar seguidamente un sencillo bordado diatónico también en corcheas sobre su tónica y tercera con la misma distribución de voces (ejemplo 102).

La parte V marca la exposición del tema, es importante ejecutar los efectos marcados para dar el carácter idóneo a la interpretación del estilo. Es recomendable que los *glissandos* suenen lentamente e ir tocando ligeramente detrás del tiempo (ejemplo 103):

Partitura 102 Parte U, cambio de compás y preparación en corcheas para entrar al tema

U *Canción ranchera* $\text{♩} = 145$

The score for Partitura 102, Parte U, is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a vocal line in the upper staff, followed by a piano accompaniment in the lower staves. The music includes a change of meter and preparation in eighth notes for the main theme.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Los barandales del Puente (1990)

Partitura 103 Parte V, exposición del nuevo tema y consejos de interpretación

V *Exposición del tema los barandales del puente*

The score for Partitura 103, Parte V, is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a vocal line in the upper staff, followed by a piano accompaniment in the lower staves. The music includes a change of meter and preparation in eighth notes for the main theme.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Los barandales del Puente (1990)

Como se puede apreciar en el segundo compás del ejemplo, el consecuente del tema es una frase melódica con una clásica resolución hacia el acorde de subdominante con movimiento rítmico y melódico de dos tiempos por nota creando con esto un efecto muy común en nuestra música.

La textura que se está proponiendo desde que empezó la canción ranchera es completa del doble cuarteto por la fuerza interpretativa que se necesita.

Es importante hacer notar que la batería no lleva un pulso regular, si no que trata de imitar balazos al aire de una persona que está festejando o también se puede interpretar como el golpeteo de una botella de alcohol sobre la mesa de una cantina, es decir, que lo escrito es un ejemplo de lo que se puede interpretar ad libitum imaginando ese tipo de escenas tan comunes en los festejos patronales de México (ejemplo 104):

Partitura 104 Consecuente del tema de Los barandales del puente

The image shows a musical score for a piece titled 'Consecuente del tema de Los barandales del puente'. The score is written in 3/4 time and consists of 16 measures. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is arranged for a double quartet, with staves for voice, guitar, bass, and piano. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand, characterized by a series of eighth notes with accents and a triplet of sixteenth notes. The guitar part features a melodic line with various ornaments and a triplet of sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment. The score concludes with a first ending bracket over the final two measures.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Los barandales del Puente (1990)

Al llegar a la repetición, regresa de nuevo a la parte V, se repite el tema tal como está expuesta saltando la lectura hacia la segunda casilla. En la segunda casilla es donde podemos notar como se le quita un tiempo a la acentuación de los compases y regresa al dos por cuatro, la versión original que transcribí regresa a ese compás de nuevo, pero en esta adaptación ya no se repite la introducción del tema de *Los barandales del puente*, sino que se adapta una composición al ritmo de dos por cuatro y esa parte nueva nos conducirá a otros lugares hasta llegar a las improvisaciones del cuarteto de cuerdas.

La parte W es una parte que considero importante dentro de la suite. En lo personal, es una de las transiciones mejor logradas porque se creó una compenetración rítmica y sonora del doble cuarteto, quienes interactúan con música que fue creada para fusionar a los dos cuartetos y el resultado tiene gracia, ritmo, dinámicas e historias.

La melodía principal está escrita en re mayor para el violín primero al unísono con el vibráfono, el saxofón alto y violín segundo realizan la tercera por debajo, la viola acompaña en contratiempos con dobles cuerdas, violonchelo y contrabajo van marcando el pulso al unísono y batería lleva su ritmo de polka regular (ejemplo 105).

Los primeros ocho compases de la parte W representan un paseo armónico sobre la tonalidad de *re mayor* con acordes de paso, dominantes secundarias y cadencias lógicas.

El séptimo compás representa la llegada del acorde dominante y aprovecho esa tensión para que en el octavo compás el bajo de la dominante descienda a su séptima menor y así tengamos una modulación pasajera a *do*.

La melodía acentúa la tercera de los siguientes acordes, tanto de *re menor* como de *sol* con séptima menor y cuando resuelve a *do*, aprovecho que la melodía empata con la tercera del acorde de *do menor*, señalo la dinámica de doble piano, alargo esa nota y realizo la picardía de subirla a tercera mayor por lo cual cambia la dualidad modal del *do menor* a mayor con séptima menor y se convierte en dominante de *fa*, la dinámica sube también de intensidad (ejemplo 106):

Partitura 105 Segunda casilla e inicio de la parte W

Musical score for Partitura 105, featuring multiple staves with dynamics like polka, f, and mf. The score includes a second ending marked '2.' and a section marked 'W'. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Fuente: Creación propia

Partitura 106 Desarrollo de la parte W.

Musical score for Partitura 106, featuring multiple staves with dynamics like mp and pp. The score includes a section marked 'W' and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Fuente: Creación propia

El acorde de *fa menor* tiene una breve existencia ya que emerge en consecuencia melódica pues también aparece una nota *fa* en la melodía, pero como esta lleva una tendencia cromática ascendente al siguiente compás que sube a *fa sostenido* la armonización de esta cae en un *re* con séptima menor el cual nos da la pauta a obtener una modulación a *sol menor* e iniciar un nuevo recorrido como parte X (ejemplo 107):

Partitura 107 Cadencia de la parte W, modulación a sol menor.

The musical score is written in 2/4 time and features a modulation from a key with three sharps (F# major) to sol menor (G minor). The score consists of several staves: a vocal line at the top, followed by two more vocal lines, a string quartet section (labeled 'Cuarteto de cuerdas.'), and two more vocal lines at the bottom. The modulation is indicated by a box labeled 'X' at the end of the first vocal line. The dynamics are marked as *mf* throughout.

Fuente: Creación propia

Al llegar a la parte X se propone otro tipo de textura, solo participan los instrumentos de cuerda. Un total de dieciséis compases en *sol menor* donde se turnan las voces del cuarteto de cuerdas en una frase melódica de seis notas.

La frase de dos compases la empieza el violín segundo, nótese que son cuatro compases de periodo, tres en *sol menor* y el último en la dominante que esta sustituida por su tritono *la bemol* (ejemplo 108):

En las siguientes tres repeticiones de este periodo³⁷ toman la frase principal de seis notas el violín primero pero una octava más alta, la tercera vez, toma la frase la viola y por último la toma el violonchelo quien termina anticipando su última nota junto con las demás cuerdas al acorde dominante de re con séptima menor y novena bemol (ejemplo 109):

Partitura 108 parte X, cuarteto de cuerda se turnan frase de seis notas

Fuente: Arreglo propio

Partitura 109 Últimos dieciséis compases y desenlace al acorde de re dominante

Fuente: Arreglo propio

La parte Y, da entrada de nueva cuenta al cuarteto de jazz y tiene como objetivo, conducir y vigorizar la entrada a las improvisaciones del cuarteto de cuerdas.

³⁷ Este ejemplo se puede consultar en la partitura de la *Suite Mexicana* agregada al CD.

Está basada en la escala de *sol menor* y posee una idea melódica de cuatro compases. Los instrumentos cantantes de cada uno de los cuartetos toman el protagonismo en esta parte. El saxofón pregunta, el resto contesta y lo mismo sucede con el violín primero.

Las respuestas se realizan siempre en la segunda corchea del primer tiempo de cada compás; excepto el vibráfono que con sus notas de cuarto dibuja las armonías de los acordes de *sol menor*, de *la menor* con quinta bemol y séptima menor y de *re dominante* con novena bemol (ejemplo 110):

Partitura 110 Parte Y, transición a la improvisación del cuarteto de cuerdas

Fuente: Creación propia

3.5 LA QUINTA IMPROVISACIÓN

La parte Z, es uno de los momentos atractivos de la *Suite Mexicana*. Toca el turno al cuarteto de jazz de escuchar como improvisa el cuarteto de cuerdas sobre una progresión armónica determinada.

Tomar la decisión de invitar a improvisar a un cuarteto de cuerdas dentro de la suite fue un reto para todos. En primer lugar, por definir ¿dónde van a improvisar? para luego preguntarse ¿cómo van a improvisar? y finalmente que se atrevieran a realizarlo.

Fue fundamental planear aspectos básicos como el definir una organización tonal, una estructura, en este caso, dispuse una común de dieciséis compases, la cual es un ejercicio obligatorio cuando deseas estudiar jazz. El color de esta parte es solo con instrumentos de cuerdas, la recomendación es que cada músico improvise como mínimo en tres vueltas de esta progresión (ejemplo 111 y 112):

Partitura 111 parte Z, primeros ocho compases de improvisación de las cuerdas

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of four staves. The top staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is a grand staff with a treble clef and an alto clef, both with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The third staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The fourth staff is a bass clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The score shows a sequence of notes and rests across eight measures. A double bar line is placed at the beginning of the second measure, with the text 'improvisación de cuerdas' written below it.

Partitura 112 Segundos ocho compases de la improvisación de las cuerdas

La progresión armónica es en modo menor y es famosa por ser la que se utiliza en el famoso standard de jazz *Las hojas muertas (Autumn leaves)* y de muchos otros más (ejemplo en Tabla 2):

Progresión armónica: (En la obra cada compás equivale a dos compases de dos cuartos):

Tabla 2 Armonías para la improvisación del cuarteto de cuerdas

//: Gm7 / Cm7 / F7 / BbMaj7 / EbMaj7 / Am7b5 / D7 / Gm7 / Am7b5 D7://

Para alcanzar una mayor confianza y optimizar el tiempo de ensayo, facilité a mis compañeros del cuarteto de cuerdas una explicación personal de cómo podrían abordar en específico esta improvisación por medio de consejos prácticos que propuse y sugerí en los ensayos y que después les proporcioné en físico y digital (ejemplos 113, 114, 115 y 116):

Partitura 113 Primeras cuatro recomendaciones que propuse para esta improvisación

1. Toca los arpeggios de cada acorde, despues toca las siguientes notas, reconoce las extensiones y sus colores.

Exercise 1: Arpeggios and notes for chords in G minor. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff shows the following chords and notes: Gm7 (5a, b3, 9a, 13a), Cm7 (9a, b3, 9a, 13a), F7 (9a, b7, 13a, 11a), BbMaj7 (7a, 9a, 13a, 9a), and E7 (13a, 9a). The second staff shows: EbMaj7 (9a, 7a, b7, 7a), Am7b5 (b6, 11a, b9, b7), D7(b9) (b7, 5a, 11a, 9a), Gm7 (13a), Am7b5 (5a), and D7(b9).

2. Sobre la escala de Bb mayor queda toda la progresion armonica.

Exercise 2: Scale-based progression over Bb major. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff shows: Gm7, Cm7, F7, BbMaj7, and E7. The second staff shows: EbMaj7, Am7b5, D7(b9), Gm7, Am7b5, and D7(b9).

3. Practica la escala pentátona de Gm en toda la extension del diapason y checa como todas las notas quedan.

Exercise 3: Pentatonic scale of G minor. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff shows the scale from G3 to G5, marked with *8va*. The second staff shows the scale from G4 to G6, marked with *loco*.

4. Practica la escala blues es la aportación mas importante del jazz y muy efectiva para este tipo de progresiones por cuartas.

Exercise 4: Blues scale of G minor. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff shows the scale from G3 to G5, marked with *8va*. The second staff shows the scale from G4 to G6, marked with *loco*.

Fuente propia

Partitura 114 Recomendación cinco y seis

5.- Comienza con la novena del acorde y utiliza apoyaturas hasta llegar a la novena del siguiente acorde.

65 Gm7 Cm7 F7 BbMaj7 E7
9a ap. 9a ap 9a ap...etc

73 ^{8va} EbMaj7 Am7b5 D7 loco Gm7 Am7b5 D7(b9)

6.- Improvisa por repetición motivica. Inventa un motivo y repítelo acomodando los intervallos de acuerdo a la armonía.

81 Gm7 Cm7 F7 BbMaj7 E7

89 EbMaj7 Am7b5 D7(b9) Gm7 Am7b5 D7(b9)

Fuente propia

Partitura 115 Recomendación siete y ocho

7. Improvisa con sonoridades específicas.

97 DMaj7 sobre Gm GmMaj7 sobre Cm7 Arpeggio de B7 que sustituye al F7 Sonoridad lidia. FMaj7 sobre BbMa

105 Sonoridad Lidia BbMaj7 sobre EbMaj7 Escala de Cm natural. Escala de Gm armónica.

8.- Enfatiza la novena del acorde y utiliza repetición motivica.

113 9a 3a 9a 9a 3a 9a

121

*Todos los grupos de 16 compases llevan la misma progresión armónica.
Es importante aclarar que la improvisación es un universo y esto es solo un principio del mismo, sin embargo;
el estudio y la audición constante de improvisaciones nos darán cada vez mas tablas de como abordarlas.*

Fuente propia

9.- Enfatisa una nota en toda la progresión. (en este caso el Re).

3

10.- Colorea el contorno del acorde con notas de paso y apoyaturas.

11.- Mismo principio con más ritmo.

12.- Practica un loop de la progresión llamado riff.

Ten presente que la improvisación es que tú inventes algo al momento que tenga relación con lo que escuchas estos tips los puedes tener en tu vocabulario pero lo ideal es que salgas cosas nuevas de tu imaginación.

Recuerda también que los silencios cuentan mucho y que se puede improvisar con pocas notas pero con una rítmica interesante también. Exito y TODA LA MUSICA.

La recomendación número doce la tomé como parte de la tercera vuelta de la improvisación de cada instrumento de cuerda. Para esta parte si requerí al baterista y vibrafonista que acompañaran con estos dieciséis compases de riff el cierre de cada improvisación y así tener una dinámica de cierre más unida y fusionada.

El orden de las improvisaciones del cuarteto de cuerda se define sin imposiciones, por consenso, en el caso específico del montaje de esta obra fue de la siguiente manera:

- 1- Viola
- 2- Violín primero.
- 3- Violín segundo.
- 4- Violonchelo.

Resultó benéfico realizar ensayos seccionales de cuarteto de cuerdas con contrabajo, en quinteto y centrar buena parte del tiempo en esforzarse y experimentar con la improvisación de estos dieciséis compases.

Si bien es cierto, los consejos antes señalados proporcionan cierta idea de cómo poder abordar una improvisación sobre esa progresión de acordes, resulta también que muchas veces sobre lo que ocurre ensayando esta improvisación suceden momentos sonoros valiosos que nada tienen que ver con estas recomendaciones.

Esos instantes resultan ser las vivencias de cada instrumentista de cuerda transformados en una manera particular de decir las cosas y es lo que se busca en la improvisación, lo más valioso, lograr convocar a tu voz creativa y arriesgarse a conocerla sea o no de tu agrado.

Después de que el último músico de cuerda realiza sus cuarenta y ocho compases de improvisación, el doble cuarteto entra directamente en la parte AA.

Esta parte tiene tres funciones, la que es salir de las improvisaciones del cuarteto de cuerdas, la segunda es que cambie la textura con la inclusión del doble cuarteto y la tercera que es modular al tono original de la canción ranchera que es *re mayor* (ejemplo 117):

Partitura 117 parte AA, transición de la improvisación al interludio

Fuente: Creación propia

La parte BB, ya en la tonalidad de *re mayor*, tiene un pulso rítmico de corchea, negra y corchea en dos cuartos, esa célula rítmica tiene como objetivo impulsar al solista con sus notas escritas, en este caso al violín primero quien realiza la primer figura de cuatro compases; en el quinto compás la ejecuta el saxofón alto, en el sexto los dos solistas se unen con voces de terceras, el saxofón alto va tocando la voz superior y en el séptimo compás se realiza un obligado del doble cuarteto el cual se debe realizar con perfección para que la entrada en anacrusa del último compás suene unida (ejemplo 118).

Esa entrada en anacrusa del último compás del ejemplo anterior es la repetición de la introducción y del tema de *Los barandales del puente* tal y como están escritos en las partes T, U y V. Donde cambia con respecto a la parte V, es cuando se prepara el final del movimiento en la repetición, cuando va a la segunda casilla, se preparó un final común, en el estilo de canción ranchera mexicana y ese clásico cierre marca el final del tercer movimiento (ejemplo 119):

Partitura 118 Parte BB, modulación a re mayor y transición a la recapitulación del tema

BB

Fuente: Creación propia

Partitura 119 Segunda casilla y final del tercer movimiento

2.

f fine

f fine

f fine

f fine

f fine

f fine

f fine

f fine

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Los barandales del Puente (1990)

CAPÍTULO IV

Notas analíticas del cuarto movimiento

El México contemporáneo, desde una perspectiva personal, mi visión, mi sentir como músico de jazz y un tributo a tres grandes compositores que han dejado uno de los legados artísticos más importantes dentro de la canción romántica a nivel global: Guty Cárdenas, Álvaro Carrillo y María Grever; en ese orden se presentan dentro de este arreglo.

El cuarto movimiento abre con jazz, con una idea original, en una velocidad que proyecta la gran urbe, un poco agresiva, pero en el sentido del empuje, del ser proactivo. Una introducción que contrasta rítmicamente con todo lo escrito hasta este momento en la obra y que aparece en la *Suite Mexicana para doble cuarteto* porque es parte esencial en mi vida y en mi lenguaje musical.

En este cuarto movimiento surgen diversos paisajes jazzísticos que obligan al cuarteto de jazz a obtener lo mejor con base en su experiencia y a su habilidad para resolver situaciones en torno al jazz contemporáneo. Es oportuno mencionar que también obligan a los músicos del cuarteto de cuerdas a conocer el modo de sentir y respirar la música por parte del jazzista; y eso sucede al músico de jazz en otros momentos donde es el cuarteto de cuerdas quien lleva la música en primer plano.

4.1 LA INTRODUCCIÓN MODAL

La entrada y primera parte del cuarto movimiento tiene connotación modal. Está construida a partir de la escala de *re* y de *do* dórica. La célula rítmica obligada de dos notas cortas y una muy larga desenlaza en una entrada sincopada sobre un *re* menor con novena y oncenava adherida.

El cuarteto de cuerdas realiza una armonización modal dórica con estructura interválica de 4-3-4, después del cuarto compás deslizan su nota larga a manera de *glissando* de forma descendente y realizan una melodía en forma de arpeggio, mientras el cuarteto de jazz repite de nuevo la misma célula, pero en otra altura; el vibráfono realiza acordes cerrados de cuatro sonidos (ejemplo 120).

Es importante señalar que en los ensayos para montar la obra se complicó esta parte para el cuarteto de cuerdas, específicamente en el quinto compás de los violines, ya que, aunque lo que se debe tocar son notas largas, estas deben de ser exactas en las entradas y el acento de negra con puntillo al final del cuarto compás los quitaba del pulso rítmico.

No bastaba concentrarse bien en su cuenta de los tiempos, era muy importante entender la acentuación de dos y cuatro que realiza el baterista desde el conteo de entrada.³⁸

Partitura 120 Introducción del cuarto movimiento, sobre acentos en re dórico

Swing rapido. ♩ = 256

The musical score is written for a string quartet and includes a drum part. It is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Swing rapido' with a quarter note equal to 256. The score is divided into five systems. The first system shows the beginning of the piece with a drum part. The second system shows the string quartet entering with long notes. The third system shows the drum part with a complex rhythm. The fourth and fifth systems show the string quartet continuing with long notes and a drum part with a complex rhythm.

Fuente: Creación propia

³⁸ La correcta interacción en esta parte se solucionó gracias al diálogo entre los cuartetos, al tiempo de análisis y diversidad de explicaciones de lo que realiza la batería al tocar jazz.

Los siguientes ocho compases se desenvuelven con la misma idea, pero las voces se mueven hacia *si bemol*, por lo cual se aplica el modo de *fa mixolidio*, lo que incrementa el interés sonoro. La sonoridad la produce el acorde de *fa trece* con cuarta suspendida. Un efecto recurrente en el estilo de jazz modal (ejemplo 121):

Partitura 121 Los ocho compases consecuentes de la introducción en *fa mixolidio*

The image displays a musical score for eight measures. The top system consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vibraphone part. The piano introduction features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vibraphone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows a saxophone melody in the treble clef, with a piano accompaniment in the grand staff. The melody is characterized by a sequence of notes that align with the F Mixolydian mode.

Fuente: Creación propia

La parte A marca la entrada del tema el cual se desarrolla entre el saxofón alto y el contrabajo con la misma secuencia armónica de la introducción de dieciséis compases, es decir que ambas melodías están basadas en el modo de *re dórico* y el acorde que lo acompaña es el mismo *re menor* con oncenada adherida de la introducción.

El vibráfono armoniza esta parte con los mismos acentos rítmicos de la introducción y la misma secuencia armónica.

La entrada del tema es la exposición de las tensiones abiertas del acorde de *re menor*, las dos notas largas de la melodía del saxofón enfatizan la sexta (trecena), y novena, la oncena suena de paso, pero también aparece en estos dos primeros compases; así mismo, el contrabajo realiza el mismo ritmo melódico, pero con intervállica de sextas mayores y menores con respecto al saxofón.

A partir del tercer compás se realiza una escala sincopada ascendente de *si* a *fa*, resuelve en *re* y se dibuja un acercamiento cromático para regresar a la misma nota de *si* en el quinto compás.

El contrabajo realiza su unísono rítmico pero esta vez con intervalos de terceras. Del quinto al octavo compás es una variación melódica, más sincopada que los primeros cuatro y se dirigen las voces hacia el siguiente color tonal que es el de *fa* con novena y cuarta suspendida (ejemplo 122).

Los siguientes ocho compases son la respuesta lógica³⁹ a la frase antecedente, pero teniendo como base la escala de *si bemol*, es decir, el *fa* mixolidio por el acorde suspendido que realiza el vibráfono.

La primera casilla marca un tutti rítmico cadencial, el cual acentúa el final de frase y deja al cuarteto de jazz solo realizando el último compás. El cuarteto de cuerdas va acompañando la melodía con voces cerradas (ejemplo 123).

Después de la repetición, se toma la segunda casilla que es conclusiva para la frase y se deja un significativo silencio de dos tiempos para el doble cuarteto, que es suplantado por la entrada del cuarteto de jazz que realiza un acorde dominante con novena aumentada que acentúa con *doble forte* (ejemplo 124):

³⁹ En el sentido de que se utiliza la repetición, es decir el mismo ritmo melódico, pero adecuando la altura de las notas en el modo correspondiente.

Partitura 122 Parte A, tema modal entre el saxofón alto y el contrabajo

Partitura 122 Parte A, tema modal entre el saxofón alto y el contrabajo. El score incluye una melodía de saxofón alto en la parte superior, acompañamiento de piano en las partes medias y una parte de batería con escobas en la parte inferior. El tiempo es 4/4 y el modo es modal. Se indica un punto de inicio 'A' y un nivel de intensidad *mp*.

Fuente: Creación propia

Partitura 123 Frase consecuente del tema modal, acentuando el final de frase

Partitura 123 Frase consecuente del tema modal, acentuando el final de frase. El score incluye una melodía de saxofón alto en la parte superior, acompañamiento de piano en las partes medias y una parte de batería en la parte inferior. El tiempo es 4/4 y el modo es modal. Se indican dos tipos de final de frase, marcados con '1.' y '2.'. Se indica un nivel de intensidad *mp*.

Fuente: Creación propia

Partitura 124 Acentos de la segunda casilla del tema, preparación a primer soli

Fuente: Creación propia

La parte B marca el primero de dos solis modales de saxofón alto y vibráfono quienes realizan este primer soli al unísono. Una nota larga y tres cortas es el motivo.

Este soli está estructurado en dieciséis compases del modo dórico, dividido en cuatro secciones, con una melodía que se alterna cada cuatro compases armónica y melódica y armónicamente del *re* al *do* dórico y repite esa idea; del mismo modo la armonía se alterna cada cuatro compases de *re* menor a *do* menor con séptima menor.

El cuarteto de cuerdas realiza un acompañamiento repetitivo emulando el sonido como de una locomotora en marcha. El contrabajo retoma su papel de acompañamiento tocando el llamado bajo caminante⁴⁰ y el baterista deja las escobillas y toma el platillo ride para acompañar el camino del contrabajo (ejemplo 125):

⁴⁰ Estilo de acompañamiento donde el uso de notas negras es predominante para delinear una o varias armonías, además da un buen soporte y pulso rítmico necesario para la improvisación jazzística. En inglés se le conoce como walking bass.

Partitura 125 Primeros ocho compases del primer soli en unísono de saxofón alto y vibráfono

The musical score is written for alto saxophone and vibraphone in unison. It consists of eight measures. The saxophone part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The vibraphone part has a similar melodic line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The score is marked with a box 'B' and 'Soli' at the beginning, and the dynamic marking 'mp' is present throughout.

Fuente: Creación propia

Los siguientes ocho compases, nacen de la anacrusa anterior y del motivo principal de una nota larga y tres cortas; los últimos tres compases se preparan con una secuencia de cinco notas de manera que la melodía va adquiriendo fuerza por su manera de ir subiendo por grados conjuntos hasta alcanzar un punto climático en el último compás con una nota *fa*, la cual queda ligada encima de la improvisación del saxofón alto en el modo de *re* dórico (ejemplo 126):

Fuente: Creación propia

4.2 LA SEXTA IMPROVISACIÓN

La primera improvisación en este movimiento, pero la sexta en la obra; está marcada con la parte C; se sigue una secuencia de ocho compases repetida cuatro veces.

Se trata de una improvisación modal de tipo dórico de treinta y dos compases; terminando la misma regresamos al segundo soli.

El acorde abierto del cuarteto de cuerdas y la salida que realiza en *glissando* se realiza en cada una de las repeticiones; la nota *fa* que tiene el saxofón alto no se repite solo se toca a la entrada de esta improvisación, pues es su última nota del soli (ejemplo 127):

Partitura 127 Entrada a la primera improvisación del movimiento por parte del saxofón alto

The musical score is for Partitura 127, titled 'Entrada a la primera improvisación del movimiento por parte del saxofón alto'. It is written in 4/4 time and consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The first two staves of this system are marked 'solo de sax' and contain rhythmic patterns of eighth notes. The third staff is the bass line, and the fourth is the drum part, featuring a pattern of two eighth notes followed by a quarter rest, repeated. The second system continues the saxophone solo and piano accompaniment, with the second staff marked 'Dm9' and the third 'Cm9'. The third system shows the saxophone solo and piano accompaniment with a crescendo. The fourth system shows the saxophone solo and piano accompaniment with a crescendo. The fifth system shows the saxophone solo and piano accompaniment with a crescendo.

Fuente: Creación propia

El segundo soli corresponde a otro unísono entre el saxofón alto y el vibráfono, es importante que el saxofón entre en tiempo y forma ya que viene de una improvisación.

Se retoma de nuevo el motivo de una nota larga y tres cortas, se exponen en los dos primeros compases de manera acostumbrada y después se realizan las variaciones sincopadas de estas mismas notas.

Los últimos tres compases son parecidos al clímax del soli anterior en crescendo ya que esta transición busca llegar climáticamente a una nueva parte de improvisación de batería (ejemplo 128):

The image shows a musical score for saxophone and vibraphone. It consists of several staves. The top staff is marked 'soli. 2' and contains a complex melodic line for the saxophone. Below it are staves for the vibraphone, including a section with rhythmic patterns indicated by slashes. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Fuente: Creación propia

4.3 LA SÉPTIMA IMPROVISACIÓN

La segunda y última improvisación del jazz modal, pero séptima en la obra la realiza el baterista y es a la vez su primera intervención solista en la suite. Muestra al igual que el saxofón treinta dos compases de improvisación, divididos en dieciséis con repetición de tres importantes acentos que realizan en tutti.

Esos tres acentos los realizan los demás músicos en apoyo a la improvisación del baterista, y están divididos en seis frases de dieciséis compases.

Esos acentos provocan una disminución paulatina de compases, de manera que la frase que abre de cuatro compases se repite una vez igual, pero en la siguiente repetición de frase los acentos entran un compás antes, obligando con esto a que la frase quede de tres compases y posteriormente un par de veces de dos compases y por último de un

compás, para llegar finalmente a los dieciséis totales y terminar una vuelta de improvisación; se vuelve a repetir lo mismo para preparar su final.

Este efecto de disminución de acentos en frase da a la improvisación del baterista un mayor realce climático. Obsérvese las primeras dos frases de cuatro compases, posteriormente el resto (ejemplos 129 y 130):

Partitura 129 Primeros ocho compases del solo de batería; exposición del motivo rítmico

Primera frase

Segunda frase (repetición de la primera).

Fuente: Creación propia

Partitura 130 Segunda parte del solo de batería, nótese la disminución en tempo del motivo rítmico

Tercera frase Cuarta frase Quinta frase Sexta frase

1.

Fuente: Creación propia

La segunda casilla representa el final de la improvisación de la batería y del jazz modal; el baterista debe hacer los acentos de obligado y unirse al doble cuarteto.

El calderón debe ser lo suficientemente largo para dar un efecto de disminución y después de crescendo en ese último acorde de *re* menor (ejemplo 131):

Partitura 131 Segunda casilla y final del solo de batería

Fuente: Creación propia

La entrada de la parte E marca un nuevo episodio y tempo. El nuevo tempo, el cual disminuye un poco al de la entrada lo establece el contrabajo⁴¹ con una figura de corcheas basada en la escala de *re* dórico, su misión es dar la entrada al cuarteto de cuerdas y establecer el tempo del nuevo tema (ejemplo 132):

Partitura 132 Transición al nuevo tempo por parte del contrabajo solo

Fuente: Creación propia

⁴¹ Esta transición, la escribí después del estreno de la obra, ya que ese momento se dirigía solo marcando el nuevo tempo al cuarteto de cuerdas en la primera partitura; el inconveniente era el gran espacio de silencio que rompía la continuidad.

4.4 EL ARREGLO A *NUNCA*

De esta manera abordamos, el primer arreglo realizado para este cuarto movimiento, la canción clave-bolero *Nunca* de Guty Cárdenas con letra de Ricardo López Méndez (Álvarez Coral, 1981). Este arreglo es, totalmente diferente al estilo anteriormente expuesto, excepto el primer acorde que fue el cierre del jazz modal y que ahora enlaza tonalmente con esta pieza. El cambio de tempo y de compás son factores de suma importancia para dar la entrada al cuarteto de cuerdas quien protagoniza esta parte. El arreglo está basado en una interpretación personal de la manera en que Guty Cárdenas, el compositor, se acompaña en la guitarra. El cuarteto de jazz espera su turno, excepto el contrabajo, que se une a la entrada que realiza el cuarteto de cuerdas.

Desde el primer pasaje introductorio, la sonoridad se torna misteriosa y solemne debido a la baja tesitura en que están escritas las voces de las cuerdas; todas tocan en su registro más grave; esto contrasta completamente con lo inicialmente expuesto. El segundo violín mueve sus notas (compás seis) a un registro medio. La marcha armónica es sobre un (Im7 – II_m7b5 – V7) en la tonalidad de *re* menor (ejemplo 133):

Partitura 133 Introducción del cuarteto de cuerdas y contrabajo a la canción *Nunca*

The musical score is written in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The top bass staff contains a melodic line with a repeat sign. The grand staff contains four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. Each part is marked with 'Presto' and 'espress.'. The score begins with a repeat sign and a double bar line, followed by the main musical notation.

Fuente: Creación propia

Después de dos repeticiones se sigue directamente a la parte conclusiva la cual reposa sobre el acorde de *re* menor con séptima mayor y novena, para después provocar tensión con el acorde de dominante.

El propósito del compás de seis cuartos es el de obtener tres tiempos de respiración, emprender la siguiente sección y no cortar el pulso rítmico inicial (ejemplo 134):

Partitura 134 Cadencia a la dominante de la introducción, solo cuerdas.

Fuente: Creación propia

La parte F, tiene una indicación con *fuoco*⁴²; en ella, el primer violín toma un papel de solista acentuando siempre la primera corchea de su obligado.

El segundo violín contesta al primero otorgando a este la idea a desarrollar. Se incluye en el ejemplo al cuarteto de jazz, aunque solo intervenga en el último acento de este pasaje para apoyar la salida, excepto el contrabajo que dobla al violonchelo y sigue siendo el punto de unión de los dos cuartetos.

El calderón debe ser muy largo para darle continuidad a la siguiente entrada; aunque el pulso rítmico no debe cambiar (ejemplo 135):

⁴² Indicación de carácter interpretativo, que significa que el pasaje escrito debe tener un carácter pasional.

Partitura 135 Parte F, *cadenza* del cuarteto de cuerdas con contrabajo

Fuente: Creación propia

La parte G procura tener un efecto flotante, suspendido y circular. Es de suma importancia trabajar la sección rítmica a detalle procurando matizar el sonido, darle un carácter de mucha expresividad sonora.

La batería tiene marcado bombo en uno y woodblock⁴³ grave en dos y tres, este puede ser sustituido por claves, pero no se logra el mismo efecto ya que se necesita también el woodblock agudo u otro timbre parecido; el cierre de frase lo realiza al cuarto compás abriendo y cerrando el contratiempo.

El cuarteto de cuerdas toca en pizzicato y el contrabajo los apoya con una acentuación que se podría contar en cinco y siete pulsos también para dar mayor precisión.

⁴³ Instrumento de percusión también conocido como redova de madera.

El saxofón alto colorea una frase de dos compases sobre la escala blues de re menor y el vibráfono cierra el periodo con un arpeggio dominante con quinta aumentada en octavas. Se realizan dieciséis compases de introducción (ejemplo 136):

Partitura 136 Parte G, introducción del doble cuarteto

Fuente: Creación propia

La parte H es la exposición del hermoso tema; lo distribuí entre tres voces: el saxofón alto entra al unísono con el segundo violín y la viola entra con estos, pero con un cromatismo descendente a partir de la tercera por debajo de la voz principal.

Esos tres instrumentos cantan la melodía. Los demás, incluyendo la batería realizan acentos obligados en tiempos específicos que trasladan de manera ingeniosa y a veces intensa al tema principal (ejemplo 137):

Partitura 137 Parte H, exposición de la canción Nunca

The image displays a musical score for Part H, titled 'exposición de la canción Nunca'. The score is written for a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The instrumental accompaniment consists of four staves: piano (treble and bass clefs), violin (treble clef), and double bass (bass clef). The piano part is marked 'arco' (arco). The violin and double bass parts are also marked 'arco'. The score shows a complex rhythmic structure with changes in time signature from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The vocal line features a melodic line with various intervals and rests. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the piano part showing a steady bass line and the violin and double bass parts providing harmonic support.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

Continúa la parte H y los siguientes ocho compases muestran una interesante síntesis de como un acorde menor se mueve lentamente en este ritmo de clave-bolero a su cuarto grado menor.

El movimiento del contrabajo que va realizando unísono con el violonchelo es de una sola nota detenida hasta que comienzan a moverse en blancas, obligando al resto de los músicos a mesurarse en cuanto a la manera de tocar las negras. El vibráfono realiza una figura repetitiva en corcheas sobre la triada de re acentuando siempre la segunda corchea del segundo tiempo, incluso también cuando cambia a sol menor.

La batería apoya siempre con el bombo en el tiempo uno cada dos compases y realiza figuras escritas para el woodblock y campana de plato.

La melodía sigue en las mismas tres voces y el efecto del arreglo va en crescendo hasta concluir en un fortísimo con el acorde de *sol menor* y dejar solo al violín primero para que tome la anacrusa de la siguiente parte (ejemplo 138):

Partitura 138 Consecuente melódico de la exposición

The musical score for Partitura 138 is written for Violin I, Violin II, and Viola. It consists of 16 measures in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two sections of eight measures each. The first section features a melodic line in the Violin I part that is repeated in the Violin II and Viola parts. The dynamics start with a *cresc.* marking and reach a fortissimo (*ff*) by the end of the section. The second section continues the melodic development, with the Violin I part taking an anacrusis. The dynamics in this section include *cresc.*, *ff*, and *mp*, ending with a *dulce* marking. The score also includes a percussion part with a simple rhythmic pattern.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

El siguiente ejemplo muestra dieciséis compases en dos secciones de ocho, la sección de abajo no tiene clave, pero es la misma distribución de voces.

El saxofón alto realiza un contrapunto a la melodía que expone el cuarteto de cuerda, la figura casi unísona de la primera casilla final tiene una connotación casi flamenca (ejemplo 139):

Partitura 139 Movimiento de las voces del doble cuarteto durante dieciséis compases

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom four staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional bass clef staves. The score is divided into two main sections. The first section consists of 16 measures, with dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) alternating between measures. The second section begins with a first ending bracket labeled '1' and includes the instruction *con brio* (with spirit) in several staves, indicating a change in tempo and intensity. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

La segunda casilla muestra una modulación a *re mayor*, la tonalidad homónima; se realiza un pequeño *ritardando*, el violín segundo descende diatónicamente para cerrar la frase y entra el violín primero a tempo con la anacrusa del coro (ejemplo 140):

Partitura 140 Segunda casilla, transición al coro y modulación al paralelo mayor

The musical score is written for five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. The second system continues with the same clefs and key signature. The third system shows a modulation to the parallel major (two sharps, F#, C#) and includes 'rit.' markings above and below the staff. The fourth system shows the end of the phrase with 'a tempo' markings. The fifth system shows the beginning of the chorus with a '2' above the first measure.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

La parte I muestra el coro de la canción expuesto en sexteto, cuarteto de cuerdas y contrabajo con la batería (percusión).

El violín primero canta la melodía junto con la viola que la armoniza en sextas, el papel del violín segundo es de acompañamiento (ejemplo 141):

Partitura 141 Parte I, coro de dieciséis compases en re mayor

I

The musical score is written for a choir and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (marked with a 'I' in a box) and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a bass line and a treble line. The second system continues the vocal and piano parts. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of staves. The first system contains the first 8 measures, and the second system contains the remaining 8 measures. The piano accompaniment features a bass line with a melodic contour and a treble line with a more rhythmic accompaniment. The choir parts are indicated by a 'I' in a box at the beginning of the first system.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

La doble línea indica la segunda parte del coro. El violín segundo toma el tema principal, viola y violín primero armonizan melodía y violonchelo y contrabajo realizan un acompañamiento unísono y cantábil; la percusión afianza el tiempo uno con el bombo (ejemplo 142):

Partitura 142 Segunda parte del coro

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

En esta cadencia se debe realizar un calderón para imitar la manera de cantar del compositor y aproximarse a la auténtica manera de interpretación del tema.

Esta es una de las partes que fueron cambiando y mejorando conforme al tiempo de ensayo e interpretación de la obra (ejemplos 143 y 144):

Partitura 143 Calderón y rubato característica del estilo original

The musical score for Partitura 143 consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom six staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a double bass line. The score features several time signature changes: 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. Performance markings include 'rubato' and 'Tempo primo' in the piano part.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

Partitura 144 Preparando el final

The musical score for Partitura 144 consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom six staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a double bass line. The score features several time signature changes: 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4.

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

El pasaje final concluye con una cadencia plagal en acorde de *re*; el violín primero debe sostener esa nota de *re* para dar la introducción del siguiente arreglo. No dejar silencio, observe la ligadura (ejemplo 145):

Partitura 145 Parte final de la canción Nunca

Fuente: Adaptación y arreglo a la transcripción propia de Nunca (Cárdenas y López Méndez, s/fecha)

La parte J es el puente de cuatro compases que realiza solo el cuarteto de cuerdas y sirve de preparación para abordar una nueva tonalidad y la conexión al arreglo de *Cancionero* (ejemplo 146).

Está construido sobre las siguientes armonías, en cuatro compases de tres por cuatro:

// Bb // F9/C // Bb/D // Eb7/Bb //

Partitura 146 Parte J, introducción del cuarteto de cuerdas al siguiente arreglo

The musical score is for Part J, an introduction for a string quartet. It is written in 3/4 time and the key of B-flat major. The tempo is marked 'andante cantabile'. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part has a melodic line with a long note at the beginning and a phrase of eighth notes. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and sustained notes.

Fuente: Creación propia

4.5 LA INTRODUCCIÓN A *CANCIONERO*

El tema *Cancionero* del compositor oaxaqueño Álvaro Carrillo Alarcón fue interpretada por Pepe Jara (Álvarez Coral, 1981) y logro éxito por una de las mejores voces de música popular de México del último tercio del S.XX, José Rómulo Sosa Ortiz, mejor conocido como José José (Carrillo, 1981). Fue esta última versión en la que me basé para desarrollar el primer trabajo dentro de este proyecto llamado *Suite Mexicana*. De hecho, es el tema con el cual pude experimentar varios de los aspectos sonoros para desarrollar un equilibrio entre las secciones improvisadas y las partes escritas dentro del corpus de la obra.

Lo primero, fue establecer la tonalidad de mi bemol mayor (la original está en re) ya sobre esa base se realizó la siguiente introducción inédita, la cual se obtuvo mediante una serie de borradores donde se produjeron certezas y también errores que finalmente derivaron en estos dieciséis compases de polifonía bien equilibrada entre un cuarteto de cuerdas y otro de jazz.

La progresión utilizada en esta transición introductoria fue basada en la armonía del tema original de *Cancionero*, con variaciones, quedando de la siguiente manera (ejemplo Tabla 3):

Tabla 3 Progresión armónica de la introducción de Cancionero

<p>AbMaj7 // Am7b5 D7(b9) // Gm7 // Em7b5 A7(b9) // Dm7 // G13 G7(b13) // Cm7 // F13 F7(b13) // Fm7 // Bb13 // Em11 // A7 A7/G // Fm7 // G13 C7 // F9 Bb7 // EbMaj7//</p>

El tema principal de esta introducción la realiza el violín primero desarrollando junto con el violín segundo una textura homofónica que dirige la marcha armónica de la introducción. A partir del cuarto compás del ejemplo las notas largas aparecen, el vibráfono llena esos espacios y las cuerdas se dividen: la voz principal tocando un motivo rítmico de negras que entra en el segundo tiempo con la tercera menor del acorde y termina un compás después resaltando las voces superiores de la armonía, como la trecena y trecena bemol. El orden de aparición en ese motivo es con el violín segundo dando la entrada, después, el violín primero y por último la viola que ejecuta el motivo en la misma tesitura aguda, para finalmente cerrar el motivo con el violín primero quien conduce la cadencia final en un *rallentando* de negras. En esta parte, el saxofón alto se debe destacar, porque como líder melódico del cuarteto de jazz debe realizar el mismo *rallentando* que el violín primero y este a su vez es la guía para que su cuarteto termine exacto.

Es importante señalar que las voces del cuarteto de jazz están pensadas para aportar sonoridades abiertas y rellenar los espacios, pero en ningún momento interfieren con los pasajes que realiza el cuarteto de cuerdas.

La responsabilidad del baterista es la de un colorear con sonoridades suaves; debe tocar los primeros compases con un trémolo de plato que vaya de menos a más y a partir de las notas largas debe tomar las escobillas y marcar un pulso que no esté tan presente; debe tener especial atención en el *rallentando* final y dejar que tanto el saxofón alto como el violín primero lo toquen parejos para terminar con ellos y regresar al tremolo de platos.

El contrabajo y el violonchelo van juntos, dando el soporte armónico y rítmico, pero en distintos planos de sonoridad, ya que el primero va pulsando las cuerdas, mientras que el otro las toca con arco (ejemplo 147):

Partitura 147 Los dieciséis compases de la introducción de Cancionero

The musical score is written for a piano and features a variety of textures and dynamics. It begins with a melodic line in the upper register, followed by a complex rhythmic accompaniment in the lower register. The score includes several systems of staves, with dynamic markings such as *mf dolce*, *mp*, *f cantabile*, and *ritardando poco a poco*. The piece concludes with a final melodic flourish and a double bar line.

Fuente: Creación propia

Ahora se aborda el tema *Cancionero*; este recae en el contrabajo. Está señalado como parte K y se debe realizar en *rubato*; las cuerdas deben estar atentas a las últimas dos notas de las frases del contrabajo porque es donde deben reforzar el acorde con una dinámica siempre de suave a *forte*.

También es importante no apagar la tercera nota de las cuerdas que es redonda hasta no escuchar las otras cuatro notas de contrabajo.

La cadencia lleva una rítmica de negras que van de la mano con la melodía del contrabajo y las últimas cuatro notas se realizan lento y viendo la marca del contrabajista (ejemplo 148):

Partitura 148 Parte K, entrada melódica del contrabajo acompañado del cuarteto de cuerdas

The musical score consists of five staves. The top staff is the double bass line, starting with a *rubato* marking and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The four staves below represent the string quartet. Each string staff has dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ad lib.* (ad libitum). The score includes a rehearsal mark (||) and a 4/4 time signature.

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción propia de *Cancionero* (Carrillo, 1981)

4.6 EL TEMA ORIGINAL DE CANCIONERO

Transcribir y analizar este fino bolero para posteriormente rearmonizarlo y otorgarle un sello personal, fue una de las satisfacciones importantes que me dio este trabajo. A continuación, la explicación del tema original de ocho compases.

Después de la anacrusa, el tema descansa en la tónica, pero la armonía entra en el cuarto grado, si analizamos la armonía por función de grados tenemos que, en el primer compás, se realiza un intercambio modal a sonoridad lidia.

Es importante hacer notar que ya la armonía original tiene características de progresiones armónicas utilizadas en el jazz. Expongo el tema, tal y como lo concibió el compositor oaxaqueño Álvaro Carrillo (ejemplo 149):

Partitura 149 Melodía y armonía original de Cancionero

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody begins with an anacrusis (two eighth notes) followed by a quarter rest. The first staff contains measures 1-3, with chords A^bMaj7, Am7b5, and D7. The second staff contains measures 4-6, with chords Gm7, C7, and Fm7. The third staff contains measures 7-8, with chords Bb7, Bbm9, and Eb13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Transcripción propia de Cancionero (Carrillo, 1981)

El segundo acorde es la semidisminuido, funciona como cuarto grado de *mi bemol lidio*, por lo cual, se trata de un intercambio modal. (EbMaj7 – F7 – Gm7 – Am7b5 – BbMaj7 – Cm7 – Dm7).

El tercer acorde es un dominante secundario del III (D7 (b9, b13) = V7/III), el cuarto acorde es la resolución al III (Gm7). El quinto acorde es un dominante secundario del segundo (C7 = V7/II (9,13)).

El sexto acorde es *fa menor siete* (9,13), segundo grado de la tonalidad y color dórico, de ahí se va a la dominante *si bemol siete* (9,13), quinto grado de la tonalidad y color mixolidio

y extiende la resolución anteponiendo un *si bemol* menor siete, el cual es un segundo de *la bemol* y quinto grado del modo mixolidio de *mi bemol* (Eb7 – Fm7 – Gm7b5 – AbMaj7 – Bbm7 – Cm7 – Dmaj7). El último acorde es el primer grado de ese modo el Eb7 (13,9) (ejemplo 152).

4.7 LA REARMONIZACIÓN DE CANCIONERO

La tarea que realicé primero fue cambiar el fraseo y las figuras rítmicas de la melodía: en ese sentido, pasó de bolero a convertirse en una balada jazz donde el tema respira al doble que en el original: ahora son dieciséis compases, con síncopas propias del estilo de jazz y mayor amplitud para trabajar una rearmonización⁴⁴ (ejemplo 150):

Partitura 150 Rearmonización y variación rítmico-melódica del tema Cancionero de Carrillo

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción propia de Cancionero (Carrillo, 1981)

⁴⁴ Agradezco y valoro la colaboración y puntos de vista en este análisis a Miguel Silva y Julio Flores, compañeros docentes del programa educativo de jazz y música popular de la Facultad de Música de la UNICACH.

Después rearmonicé, el primer acorde aparece por un intercambio modal, pero en esta ocasión al modo dórico, (bVII_{Maj7}= Db_{Maj7}) es decir, al séptimo grado de Eb_{m7} (Tabla 4):

Tabla 4 Acordes que resultan de la armonización a cuatro voces de Eb dórico

(Eb _{m7} – F _{m7} – Gb _{Maj7} – Ab ₇ – Bb _{m7} – C _{m7b5} - Db _{Maj7}).

El segundo compás respira gracias a la nota larga de *mi bemol* que viene desde el primero; aprovecho ese espacio para realizar un bordado armónico que resulta en un embellecimiento por estructuras constantes ya que los dos acordes dominantes propuestos mueven sus voces de manera paralela por tercera menor descendente.

Este acorde de séptima mayor con su novena en el bajo aparece constantemente en esta rearmonización por una predilección personal al efecto exaltado y flotante que provoca el color armónico de la trecena con la cuarta suspendida, su uso constante le da unidad a la rearmonización (Tabla 5):

Tabla 5 Segundo compás embellecimiento por estructuras constantes

E _{Maj7} /Gb – Db _{Maj7} /Eb = Gb _{13sus4} – Eb _{13sus4}
--

El tercer compás tiene una dominante secundaria, quinto del quinto o llamado también, dominante de dominante. Es importante hacer notar que, al no haber agregado a este acorde la séptima mayor, no se le puede dar el mismo seguimiento anterior, pero sigo trabajando la unidad armónica por medio del uso de la novena en el bajo (Tabla 6):

Tabla 6 Tercer compás, acorde de dominante secundaria, mixolidio (9,11,13)

Eb/F = V/V. = F _{7sus} , a cinco voces se escribiría C _{m7} /F
--

En el cuarto compás, sostenemos el mismo bajo anterior, se mueven las voces superiores y esto provoca otra dominante secundaria, ahora del sexto grado (C_{m7}). Se trata de un acorde invertido de dominante con la séptima menor en el bajo (Tabla 7):

Tabla 7 Cuarto compás, acorde de dominante secundaria, mixolidio (7,9,11)

G/F = V/VI = G ₇ /C _{m7}
--

En el quinto y sexto compás hay una modulación transitoria y sucede algo curioso. El uso de las dominantes secundarias se puede dar en prácticamente cualquier grado, excepto el séptimo por su calidad de semidisminuido, sin embargo, en este contexto utilicé un segundo quinto del séptimo grado de *mi bemol*, para resolver a un *re* semidisminuido y provoca un enlace armónico deseado. Refuerza el hecho de que, la melodía es una nota larga con duración de todo el compás; que es la séptima menor del acorde de *mi menor*.

El segundo acorde del sexto compás es una dominante secundaria del sexto, pero al no resolver al *do menor* se produce una cadencia rota (Tabla 8):

Tabla 8 Quinto compás, modulación transitoria por medio de dominante secundaria del séptimo grado de *mi bemol*.

$$E_{m9} - A7 // D_{m7b5} - G7 (b13) = IIm9 - V7/VII_{m7b5} // bVII_{m7b5} - V7/VI.$$

En el séptimo y octavo compás se provoca un pedal en el bajo, precisamente en la novena de la tonalidad. La cadencia anterior no concluyó en *do menor*, resolvió al III_{m7} por lo cual se sitúa momentáneamente el color frigio, le sigue una dominante secundaria del sexto; además, en ese octavo compás, se cambia la melodía al añadir un becuadro a la nota *si* (Tabla 9):

Tabla 9 Resolución al modo frigio y dominante secundaria del sexto

$$G_{m7} // G/F = III_{m7} (\text{frigio}) / V7/VI.$$

El noveno compás abre con un intercambio modal al modo dórico ya que inicia el acorde que pertenece al séptimo grado bemol con séptima mayor, de manera similar a como se realizó en el primer compás (ejemplo 154), a diferencia que este compás contiene dos acordes, el segundo es simplemente un sexto grado de *mi bemol* (eólico).

En el décimo compás se presenta un dominante, de nuevo el color de trecena con cuarta suspendida o acorde de barra con su novena en el bajo y, como segundo acorde del compás aparece un $Ab_{Maj7 (+5)}$, el cual es un intercambio del tercer grado del modo menor armónico de *fa menor* (Tabla 10):

Tabla 10 Dominante suspendida e intercambio modal

$$Ab_{Maj7/Bb} - Ab_{Maj7(+5)} = V7_{sus} - IV_{Maj (+5)}$$

Los compases once y doce inician con un intercambio modal al cuarto grado semidisminuido de *mi bemol* lidio, el siguiente acorde resolvería a *sol menor* pero no resuelve, es dominante secundaria del tercer grado bemol (*re bemol* es dominante de *sol bemol*) por lo tanto, se vería como una estructura constante a medio tono inferior, pero es otro acorde, es una dominante secundaria del segundo grado (V_{sus}11 del IIm7) que no resuelve y se va al quinto del primero; el acorde disminuido en el último tiempo es simplemente una extensión de la dominante, pero el efecto que tiene es del movimiento en la séptima en el bajo, por lo tanto es un disminuido con función de dominante y utiliza una escala de tono, medio tono (simétrica), para resolver al jónico (Tabla 11):

Tabla 11 Intercambio modal a Eb lidio y dominantes secundarias de Gb y F

$A_{m7b5}-Ab_{m7}/Db // G_{m7}/C-Bb_7 (b9)-Ab_{dis} = \#IV_{m7b5} - V_7_{sus}/bIII / V_7_{sus}/II - V_7 -IV_{dis}$
--

Del compás trece al dieciséis se realiza una cadencia clásica, que en el jazz se le denomina turnaround⁴⁵. En este caso en particular realicé un pequeño cambio que dio la pauta a crecer más y retomar la melodía al término de estos cuatro compases, pero de una manera más intensa. De la progresión común, cambié el tercer acorde por dominante (F7) por lo cual el análisis quedó de la siguiente manera.

El primer acorde es la resolución natural, es decir, el *mi bemol* con séptima mayor, el segundo acorde que es el VI_m7, lo pienso como un acorde pivote, de esos que permiten modular, por lo cual lo tomo como un segundo de lidio (Bb) que resuelve a la dominante con un color armónico de cuarta suspendida y finalmente resuelvo a la dominante de *mi bemol* y realizo una sustitución de tritono para finalizar la exposición del tema (Tabla 12):

Tabla 12 Cadencia de la exposición del tema

$Eb_{Maj7} // C_{m7} // Eb/F // Ab_6/Bb - A_{13} = IM_{aj7} // IIm_7(Bb) // V_{sus}/V // V_7_{sus} - IM_{aj7} (s.t)$
--

Los segundos dieciséis compases no son iguales, difieren en algunas partes. La entrada (compás diecisiete y dieciocho) es como la armonía original al cuarto grado (lidio), le agrego otro acorde para establecer acentos rítmicos al mismo compás que es un primero

⁴⁵ Manera común de nombrar entre los jazzistas a las progresiones armónicas con las que comienza o termina un tema, normalmente se utiliza la siguiente progresión armónica (IM_{aj7}- VI_m7- IIm7 -V7).

con su tercera en el bajo; el siguiente compás aterriza en un segundo y también agrego otro que viene a ser un disminuido con función de color o de paso (Tabla 13):

Tabla 13 Los primeros dos compases de la reexposición del tema

$Ab_{Maj7} - Eb/G // F_{m7} - F\#_{dis} = IV_{Maj7} - I_6 - II_{m7} - bIII_{dis}$

El siguiente compás viene acompañado de acentuaciones y dinámicas que pretenden fortalecer el efecto de la marcha armónica anterior. El acorde con trecena es un intercambio modal de eólico (Gb) porque es cuarto grado del modo menor melódico (Ebm) y en el compás veinte se coloca otro dominante para fortalecer esos acentos, esta es una dominante secundaria del tercer grado de *mi bemol* (Tabla 14):

Tabla 14 Intercambio modal eólico de sol bemol

$Ab_{13} // D7_{(+9)} = IV_7 = \text{Intercambio Modal de Eólico} // V_7/ III$
--

En el siguiente compás se observa una dominante secundaria con cuarta suspendida que no resuelve al VI_m (Cm7) sino que se mantiene el bajo, creando tensión en pedal hasta el siguiente compás; el movimiento de la oncena es ascendente (Tabla 15):

Tabla 15 De oncena suspendida a oncena aumentada

$F_{Maj7}/G // F_{Maj7(+5)}/G = V_{7sus}/VI // G_{13(+11)} \text{ Mixolidio } 9, 13$
--

Los dos acordes que siguen son una secuencia de lo anteriormente expuesto y se le puede ver como estructura constante, excepto el último acorde que es de paso y es un tercer grado bemol con su séptima en el bajo (Tabla 16):

Tabla 16 Estructuras constantes y acorde de paso

$Eb_{Maj7}/F // Eb_{Maj7(+5)}/F \text{ y } Gb/Fb = F_{13sus4} // F_{13(+11)} \text{ y } bIII/bVII$
--

Al resolver esa progresión notaremos que en los siguientes compases tendremos dos acordes en cada uno. Se realiza un intercambio modal de dórico, ya que el séptimo grado de mi bemol dórico es justamente este acorde de re bemol con séptima mayor, seguido por el cuarto grado mayor, el lidio con su tercera en el bajo (Tabla 17):

Tabla 17 Intercambio modal dórico de *mi bemol*

$Db_{Maj7} Ab/C =$ Intercambio modal de dórico (bVII) y IV(lidio)/3ª en el bajo

El siguiente compás tendrá igual dos acordes, el primero a raíz de otro intercambio modal ahora de eólico, el cual resulta en un dominante menor y el segundo acorde repite el cuarto grado del modo jónico (Tabla 18):

Tabla 18 Intercambio modal de eólico

$Bb_{m7} - Ab =$ Intercambio modal de eólico y IV (lidio) de jónico

El siguiente compás está compuesto de un *la* semidisminuido y un *la* bemol menor siete con bajo de *re* bemol; el primer acorde aparece por intercambio modal de lidio y el segundo a través de una dominante secundaria (Tabla 19):

Tabla 19 Intercambio modal de lidio

$A_{m7b5} - Ab_{m7}/Db = \#IV_{m7b5} - V_{m7}/bIII$

Se concluye la re-armonización con una dominante secundaria del segundo grado y finalmente con la dominante suspendida de *mi bemol* para resolver a este (Tabla 20):

Tabla 20 Cadencia final

$Bb/C - Ab/Bb = V_{sus} / II \text{ Mixolidio } 9,11, 13 - V_{sus} \text{ Mixolidio } 9,11, 13$

El paso a la parte B conlleva un tratamiento moduladorio. El tema original comienza en el cuarto grado y de la misma manera su parte B. Para no repetir ese *la bemol*, se trabajó la siguiente armonía para modular a la tonalidad de *fa* a partir de esa parte B. Al estar en tonalidad de *fa* el cuarto grado es *si bemol*, y es ese el acorde que va a resolver esta progresión armónica (Tabla 21):

Tabla 21 Modulación a la parte B del tema en *fa* mayor

$Eb_{Maj7} - A_{m7}/D // A7/G - D/F\#$

La parte B está señalada con la parte M y modula a *fa* mayor, cambia el ritmo, de balada jazz a bolero. El saxofonista debe cambiar ahora el saxofón tenor por el saxofón alto y tomar

la melodía; el vibráfono, contrabajo y batería acompañan en bolero y el cuarteto de cuerdas va coloreando los acordes a partir del tercer compás (Ejemplo 151):

Partitura 151 Parte M, ocho compases en ritmo de bolero y modulación a *fa* mayor

M *cambiar a sax alto.*

The musical score consists of several staves:

- Saxophone:** Melody line starting with a box 'M' and the instruction 'cambiar a sax alto.' The melody is in 4/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a triplet of eighth notes D5, E5, F5, and a half note G5.
- Piano:** Accompaniment with chords: BbMaj7, Eb7, FMaj7, FMaj(9), and Abdis. The key signature changes from Bb major to F major at the third measure.
- Vibraphone:** Rhythmic accompaniment in bolero style, marked 'Bolero', with a pattern of eighth notes and rests.
- String Quartet:** Four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) providing harmonic support with sustained notes and chords.
- Chord Progression:** G 13, G 7(b13), G 13, G 7, Gm7, Abm7/Db, Bb/C, B 13, BbMaj7.

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción propia de Cancionero (Carrillo, 1981)

La parte N está conformada por catorce compases, la misma reexposición del tema vista anteriormente pero ya en tonalidad de *fa mayor*. La progresión armónica y los acentos del acompañamiento son los siguientes (ejemplos 152 y 153):

Partitura 152 Parte N. Armonías y acentos

Partitura 153 Últimos siete compases de la Parte N

4.8 LA OCTAVA IMPROVISACIÓN

Las improvisaciones de vibráfono y saxofón alto se realizan con el acompañamiento ocasional del cuarteto de cuerdas. El vibráfono improvisa primero sobre las armonías de la parte B del tema original; mismo que está marcada como parte O y que, corresponde a los ocho compases de la parte M (Tabla 22):

Tabla 22 Improvisación del vibráfono

BbMaj7(9) // Eb13 // FMaj7 // Dm7 // G13 - G7(b13) // G7 // Gm7 - Db7 // C7 - Cb7 //

El saxofón alto improvisa durante los catorce compases de la parte N (Tabla 23):

Tabla 23 Improvisación del saxofón alto

BbMaj7 - F/A // Gm7 - Bdis // Bb13 // E7 (+9) // GMaj7/A // GMaj7(+5)/A // FMaj7/G //
 FMaj7(+5)/G - Ab/Gb // EbMaj7(9) - Bb/D // Cm7 - Bb6 // Bdis - Bbm7/Eb // C/D - Bb/C //
 FMaj7 - EbMaj7 // DbMaj7(9) - C9 - B7 //

La parte P es la salida del arreglo de *Cancionero* y está organizada con la reexposición del tema en los timbres del cuarteto de cuerdas. El violín segundo lleva la melodía principal y el violonchelo la armonía original, violín primero y viola realizan voces independientes. Es importante señalar que el pulso rítmico que se mantuvo durante las improvisaciones disminuya para lograr mayor expresividad al entrar a la parte P. Los últimos dos compases del ejemplo son la preparación al siguiente arreglo (ejemplo 154):

Partitura 154 PARTE P Cuarteto de cuerdas en la transición al nuevo tema

Fuente: Adaptación y arreglo de la transcripción propia de *Cancionero* (Carrillo, 1981)

4.9 LA INTRODUCCIÓN A *TE QUIERO DIJISTE*

María Grever⁴⁶, sin lugar a dudas fue la mejor compositora de México en música popular de la primera mitad del siglo XX. Una mujer que parte de su formación la llevó a cabo en Francia, bajo la enseñanza de Claude A. Debussy, y que dejó un legado creativo de representación mexicana valorado a nivel internacional por la calidad de sus composiciones (Álvarez Coral, 1981).

La elección de *Te quiero dijiste* fue acertada porque fue el mejor ejercicio de arreglo para lograr la fusión rítmica de los cuartetos. Al contener la forma de bolero, es una pieza

⁴⁶ Su nombre de pila fue María Joaquina de la Portilla Torres, nació en León, Guanajuato el 14 de septiembre de 1885 y falleció en Nueva York en 1951 (Álvarez Coral, 1981).

con muchas posibilidades paisajísticas; esto permitió experimentar el tema en cinco estilos rítmicos: bossa nova, soul, funk, cha-cha-chá y swing.

La parte Q marca la introducción del arreglo final de este cuarto movimiento. La entrada la da el violín primero a partir de la anacrusa del octavo compás de la parte P. El tempo debe acelerarse un poco, no demasiado. El ritmo de bossa nova da la apertura a esta introducción de catorce compases. Todos los instrumentos llevan líneas melódicas independientes, excepto la batería. El saxofón alto, el violín primero y la viola son las principales, el vibráfono en los cuatro primeros compases no resalta por la tesitura escrita, pero a partir del quinto compás es protagonista. Por sonoridad el saxofón alto resalta en esta parte. El movimiento armónico continúa en *si bemol*; en el cuarto compás se dirige a su cuarto grado, y aunque sube la armonía, permanece el bajo en pedal provocando una tensión de séptima en el bajo, para descansar en su tercer grado menor siete (ejemplo 155):

Partitura 155 Parte Q, los siete primeros compases de la introducción

The musical score for Part Q consists of seven measures. It is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'straight eights' and the style is 'bossa nova'. The score includes a treble clef with a key signature of one flat, a bass clef, and a drum set part. The chords are: BbMaj7, Cm7/A, D13, Gm9, Fm9, Bb9 (b13), EbMaj7, F9/Eb, and Dm11. The bass line features a pedal point on B-flat and a triplet in the fifth measure.

Fuente: Creación propia

Los siguientes siete compases de la parte Q muestran la siguiente entrada del saxofón alto con una melodía de jazz; el vibráfono realiza una contra melodía en tresillos de negra y el violín primero repite su motivo con nota blue; el violín segundo enfatiza las notas de extensión y color de las armonías y la viola y violonchelo, aunque sus voces se trabajaron independientes, acompañan.

La cadencia se preparó de manera que se dirigiera el movimiento armónico hacia el acorde de *mi* semidisminuido, la siguiente acción (ejemplo 156):

Partitura 156 Parte Q, los siete últimos compases

Fuente: Creación propia

La parte R, es un interludio que realiza el doble cuarteto con base en un *ostinato* rítmico en staccato que acentúa el tiempo uno y tres de cada compás.

La progresión armónica es cromática descendente. Empieza en el primer compás, con un acorde de *mi* semidisminuido, seguido en el tiempo tres por un *mi bemol* menor con

séptima menor, el segundo compás un *re menor* con séptima menor y en el tiempo tres en *do sostenido menor* con séptima menor, el penúltimo compás lleva un *do menor* con séptima menor y un *si alterado* para resolver a un *si bemol* con sexta y su dominante suspendida en fa acentuada por todo el octeto y prolongada dos tiempos más (ejemplo 157):

Partitura 157 Parte R, Interludio rítmico del doble cuarteto

Fuente: Creación propia

En contraste, la continuación es solo con el cuarteto de cuerda realizando las mismas figuras rítmicas, pero llevando una progresión armónica distinta; pueden sostener el peso del arreglo elaborado por las acentuaciones que realizan y el efecto armónico (ejemplo 158):

Partitura 158 Continuación de parte R por el cuarteto de cuerdas

Bb/D Bb7/F EbMaj7 Eb7sus4 Dm7 Db7 Cm7 Cb7

Fuente: Creación propia

La parte S es la continuación del mismo motivo, pero acompañado de la batería y con la siguiente progresión armónica. La entrada del contrabajo es, en el cambio de compás, solo para reforzar las voces, y la batería redobla el último compás (ejemplo 159):

Partitura 159 Parte S, cadencia y cambio de compás

Cm7 Cb13 A13 Gb13 Eb11 C7+5(b9) F9(13)

Fuente: Creación propia

La siguiente parte muestra la resolución a *si bemol* de la secuencia rítmico-armónica que venía exponiendo el cuarteto de cuerdas en los compases previos.

La viola va tocando la fundamental, mientras que el violonchelo y el violín segundo realizan la tercera y el violín primero va tocando la quinta del acorde y lo mueve cromáticamente cada dos pulsos hasta su sexta y desciende de la misma manera.

El contrabajo va dibujando rítmicamente ese *si bemol*, pero dejando bastante espacio entre sus notas, en una línea de bajo estilo soul de la segunda mitad de los años sesentas; la batería va abriendo su contratiempo cada segunda corchea del primer tiempo. Estos son cuatro compases totales (ejemplo 160):

Partitura 160 Ritmo en *si bemol* que será la base del arreglo a te quiero dijiste

Fuente: Creación propia

Sobre este *ostinato* rítmico armónico en *si bemol* se desarrollan tres momentos importantes antes de pasar al tema principal. Cada miniatura de cuatro compases tendrá una parte y serán tres, que desarrollarán el saxofón alto y el vibráfono alternados.

El primer momento son los cuatro compases que dan la entrada a la parte T y consiste en la exposición de una melodía basada en una escala hindú⁴⁷ que realiza el saxofón alto. El *ostinato* del cuarteto de cuerdas continúa de forma similar, excepto el violonchelo que

⁴⁷ La escala hindú en la cual me basé lleva la siguiente estructura: I, II, III, IV, V, bVI, bVII. En *si bemol*, el orden de los sonidos fue el siguiente: Bb, C, D, Eb, F, Gb y Ab.

realiza una voz independiente con elementos del estilo soul; esta voz canta junto al saxofón. El vibráfono apoya el *ostinato* y el contrabajo y batería realizan una sólida base rítmica (ejemplo 161):

Partitura 161 Parte T, melodía del saxofón basada en una escala hindú

The musical score for Part T is presented in 4/4 time. It features a saxophone melody in the upper staff, a piano accompaniment with chords (Bb, Bb+, Bb6, Bb, Bb+, Bb6, Bb) in the second staff, a vibraphone part in the third staff, and a drum set part in the fourth staff. The saxophone part is marked with a 'T' in a box. The piano part includes a 'simile.' marking. The vibraphone part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The drum set part includes a bass drum and snare drum pattern.

Fuente: Creación propia

La siguiente sección de cuatro compases, está marcada como parte U; la protagoniza el vibráfono tocando un soli corto con figuras rítmicas sincopadas que doblan el tiempo marcado excepto al final que suaviza esa densidad con notas más largas su intervención.

El violonchelo regresa a realizar el mismo *ostinato* anterior y el saxofón aguarda en silencio. El contrabajo continúa marcando el si bemol como nota pedal (ejemplo 162):

Partitura 162 Parte U, soli corto de vibráfono

U

The musical score is written for a vibraphone. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'ligero mp'. The score is divided into two main sections: an introduction (measures 1-4) and a main theme (measures 5-16). The introduction is marked with a 'U' in a box. The main theme is characterized by a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melodic line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, and then a quarter note Bb4. The rhythmic accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line.

Fuente: Creación propia

Los últimos cuatro compases de la introducción al arreglo de *Te quiero dijiste* son marcados como parte V. El saxofón alto, realiza el ritmo *ostinato*, pero cambiando las alturas de su melodía e inicia con la novena del primer acorde, después enfatiza la sexta, luego la quinta y de esa manera va direccionando su melodía hasta anticipar la sexta del ultimo acorde y tomar la anacrusa del tema principal. Las armonías de esta parte se desarrollan con acordes de trecena (ejemplo 163):

Partitura 163 Parte V, cierre introductorio y armonías de trecena

The musical score consists of several staves. The top staff is a vocal line starting with a boxed 'V' above the first measure. Below it is a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. A guitar accompaniment staff follows, featuring a double bar line and a triplet of eighth notes. Below the guitar staff are three more staves for piano accompaniment, including a bass line. Chord symbols are placed above the piano part: Cm9, B13, A13, Gb13, Eb13, C13, and F13. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Fuente: creación propia

4.10 EL ARREGLO A *TE QUIERO DIJISTE*

Es así como llegamos a la exposición de este popular tema de María Grever. Seguimos en la tonalidad de *si bemol* mayor y el mismo ritmo anterior.

El saxofón alto realiza la anacrusa expuesta en el ejemplo anterior y aborda el tema; el *ostinato* continua en el vibráfono y en las cuerdas; el contrabajo y el violonchelo van acompañando y la batería mantiene el mismo ritmo (ejemplo 164):

Partitura 164 Parte W, exposición del tema Te quiero dijiste

Fuente: Adaptación y arreglo de tema Te quiero dijiste

Al llegar a la parte X el saxofón alto realiza un soli en estilo blues funk, que da respuesta en segundo y cuarto compás al ensamble (ejemplo 165):

Partitura 165 Soli de saxofón alto

Fuente: Creación propia

Esta parte X es la cadencia del tema, pero esta se prolonga por estar adaptada a un soli de saxofón que se realiza bajo una acentuación especial que tiene que ver con el tipo de ritmo que se viene trabajando. Se realiza en forma de pregunta y respuesta entre el solista y el resto del ensamble (ejemplo 166):

Partitura 166 Parte X, motivo rítmico (pregunta) que acompaña al soli de saxofón



Fuente: Creación propia

Este motivo de dos compases se repite tres veces antes de concluirlo con un desplazamiento de tres notas de negra en el séptimo compás para finalizarlo con una negra en el acorde subdominante del primer tiempo del octavo compás y acentuar el segundo tiempo con una blanca con puntillo que resuelve a un dominante suspendido (ejemplo 167):

Partitura 167 Cadencia de Parte X



Fuente: Creación propia

Resolver a la tónica nos da el marco perfecto para cambiar de estilo musical. Conservamos el pulso, pero ahora en lugar de subdividir en corcheas, subdividimos en semicorcheas y tenemos un estilo llamado funk.

Esta transición se realiza en dos compases donde la batería y el contrabajo deben de ir muy conectados con las corcheas del tiempo uno y tres del primer compás y con la subdivisión consecuente para establecer el ritmo propuesto. El cuarteto de cuerdas no participa. El vibráfono toca las armonías de $Bb_{Maj7} - Eb7 (b+9) // F_{m7} - Bb7 (b9)$ (ejemplo 191):

Partitura 168 Transición a Funk por parte del cuarteto de jazz

Fuente: Creación propia

La parte Y expone la parte B del tema original de *Te quiero dijiste*, son ocho compases donde el doble cuarteto interactúa llevando el estilo funk hasta el término de esta parte. La progresión armónica es prácticamente la misma que en la versión original, con la diferencia de que el trabajo con el cuarteto de cuerdas y el ritmo que produce imprimen otro tratamiento y por ende un resultado más fresco. La armonía es la siguiente: (Tabla 24):

Tabla 24 Progresión armónica de la Parte Y

// $Eb_{Maj9} // E_{m7b5} - A7(b9) // D_{m7} // Ab_{13} - G_{13} // C_{m7} // G_{m7} - C_7 // C_{m7} - Gb_7 // F_7 //$
--

Es importante hacer notar que los dos tiempos de silencio que deja el cuarteto de cuerdas para intervenir en esta parte, los cuales se repiten tres veces, se trata de una secuencia melódica (ejemplo 169): Al final, el ritmo se acelera para tomar la re-exposición con otro nuevo estilo. En la parte Z, adecuamos el ritmo de cha cha chá. El saxofón toma el tema, el vibráfono realiza contra melodía y las cuerdas se adecuan al estilo (ejemplo 170)

Partitura 169 Parte Y, ocho compases de funk y transición

Y

♩ = 136
accel.

accel.

The score consists of five systems. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains eight measures of music with various rhythmic patterns and dynamics. The second system has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb), also in 4/4 time. The third system is a drum set part with a double bar line at the beginning and a key signature of two flats. The fourth system has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth system has a bass clef and a key signature of two flats.

Fuente: Adaptación y arreglo de tema Te quiero dijiste

Partitura 170 parte Z, cambio de estilo rítmico a cha cha chá

Z Cha Cha

mf

mf

mf

mf

The score consists of five systems. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains eight measures of music with various rhythmic patterns and dynamics. The second system has a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The third system has a bass clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The fourth system is a drum set part with a double bar line at the beginning and a key signature of two flats. The fifth system has a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.

Fuente: Adaptación y arreglo de tema Te quiero dijiste

Esta parte, al ser muy rítmica y sonora, produce una cadencia idónea para crear tensión con un pedal en *so*/ que crea el acorde trece sus cuatro por seis tiempos.

Es importante realizarlo en la dinámica señalada para ir creciendo poco a poco hasta llegar al nuevo estilo en la parte AA. A partir de ese momento, la corchea se toca de la manera señalada en la partitura. El pulso se mantiene igual (ejemplo 171):

Partitura 171 Transición de cha cha chá a swing

The musical score for Partitura 171 is written in 4/4 time and consists of several systems. The first system includes a piano staff with a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present, followed by a *cresc.* marking. A box labeled 'AA' contains the instruction 'Swing!' and a rhythmic notation showing a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The piano staff shows a series of chords, with a *cresc.* marking. The bass staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The drum staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbals and a triplet of eighth notes. The second system continues the piano, guitar, and bass parts, all with *mp* and *cresc.* markings. The piano staff ends with a whole note chord. The guitar staff has a melodic line. The bass staff has a melodic line. The drum staff continues with a rhythmic pattern. The third system shows the piano staff with a melodic line, the guitar staff with a melodic line, and the bass staff with a melodic line, all with *mp* and *cresc.* markings. The piano staff ends with a whole note chord. The guitar staff has a melodic line. The bass staff has a melodic line. The drum staff continues with a rhythmic pattern.

Fuente: Creación propia

Los siguientes ocho compases dan la entrada a las improvisaciones. Participa solo el cuarteto de jazz en una transición muy al estilo de Big Band donde hay una interacción rítmica a manera de pregunta y respuesta.

El saxofón alto realiza solo dos notas cortas en corchea ejecutando la tercera del acorde, el vibráfono contesta realizando una figura en tresillo que entra en el tercer tiempo; bajo y batería acompañan y coinciden todos en el segundo tiempo del siguiente compás formando un acorde dominante con novena sostenida.

El siguiente compás, repite la pregunta el saxofón alto en la tercera del acorde, pero ahora con dos notas de cuarto. La respuesta es una imitación de la primera vez con la excepción de que el acento es anticipado al segundo tiempo del siguiente compás, formando el mismo acorde de fa dominante con novena sostenida (ejemplo 172):

Partitura 172 Pregunta y respuesta, preparación a las improvisaciones del cuarteto de jazz

El saxofón alto realiza un bordado en tresillos hacia la nota *do*, la cual armónicamente es un segundo grado menor de la tonalidad y además es la última pregunta en este estilo, esta vez de nuevo con corcheas. Realiza la marcha armónica un *fa* dominante con novena bemol y resuelven todos al *si bemol* del penúltimo compás, el cual está diseñado con cuatro tresillos que realizan todos, excepto la batería se une a los demás para acentuar solo la última nota de cuarto con puntillo, para dar paso a las últimas improvisaciones de la suite (ejemplo 173):

Partitura 173 Cadencia y obligado melódico en tresillos

Fuente: Creación propia

4.11 LA NOVENA IMPROVISACIÓN

La parte BB marca la entrada a las improvisaciones de saxofón alto y vibráfono sobre los conocidos “cambios rítmicos en *si bemol*”.⁴⁸ Treinta y dos compases en estructura AABA, donde solo interviene el cuarteto de jazz, improvisando una vuelta completa a la estructura el saxofón y después el vibráfono; terminando este entramos de lleno a la parte CC.

4.12 EL FINAL DEL CUARTO MOVIMIENTO

La parte CC marca una continuidad de los “cambios rítmicos” anteriores, pero sin improvisaciones. El cuarteto de cuerdas se integra acompañando con una figura melódica repetitiva, conocida en el mundo del blues, el rock y el jazz como *riff* y realiza junto con el cuarteto de jazz una sesión de preguntas y respuestas.

Los violines realizan la primera voz a distancia de octava, mientras que la viola y el violonchelo tocan una segunda voz abajo también a distancia de octava entre ellos. La figura que realizan es a modo de pregunta con síncopas en el estilo, en donde la nota de *fa* de los violines es corta y debe entrar en la segunda corchea del primer tiempo; de esa misma manera, entra en el segundo tiempo con la nota *re*, y acentúa la nota de *mi bemol* que tiene más duración y que resuelve en el tercer tiempo provocando la sensación de swing si es correctamente ejecutada. En el segundo compás, entra la primera nota ligada a tiempo y en la segunda corchea del segundo tiempo resuelve con cinco corcheas consecutivas.

El cuarteto de jazz marca la armonía acentuando la segunda corchea del primer y tercer tiempo de cada compás respondiendo al riff del cuarteto de cuerdas en el tercero y cuarto compás. Es valioso obedecer las dinámicas señaladas a los jazzistas (ejemplo 174):

⁴⁸ La progresión armónica de los “cambios rítmicos” no se ejemplifica, son de dominio público .

Partitura 174 Parte CC, riff del cuarteto de cuerdas

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems. The first system includes a treble clef staff with dynamics *mp* and *f*, a bass clef staff with dynamics *mp* and *f*, and a percussion staff with dynamics *mp*. The second system continues the melodic lines. The third system shows the continuation of the strings and the entry of a saxophone. The fourth and fifth systems show the saxophone playing a melodic line while the strings provide accompaniment.

Fuente: Creación propia

El cuarteto de jazz realiza en esta parte una progresión de “cambios rítmicos” basada en el solo de piano de *Fats Waller* del tema *Christopher Columbus* de 1936 (Waller, s/f). Se adaptó al vibráfono y se añadió una voz que es la del saxofón alto.

En el quinto compás de la parte CC, el cuarteto de cuerdas repite de nuevo la figura llamada riff como aparece en el ejemplo 198; solo se complementa una variación a la frase cadencial agregando dos compases más, los cuales tienen la misma distribución de voces explicada anteriormente, aunque en este caso la viola y el violonchelo realizan una segunda voz a una distancia interválica de cuarta descendente con respecto a la voz principal de los violines, terminando la frase en intervalo de tercera (ejemplo 175).

Cuando el cuarteto de cuerdas repite por tercera vez el riff, lo realiza de forma idéntica a la primera vez; en la cuarta ocasión se le agrega una variación de semicorcheas en el tercer tiempo y se cierra la frase (ejemplo 176):

Partitura 175 Segunda cadencia del riff del cuarteto de cuerdas

Violin I: *mp* *f*
Violin II: *mp* *f*
Viola: *mp* *f* (brushes)
Cello: *mp* *f*
Double Bass: *mp* *f*

Fuente: Adaptación y arreglo con base en (Waller, s/f).

Partitura 176 Cuarta y última repetición del riff de cuerdas con variación

Violin I: *mp* *f*
Violin II: *mp* *f*
Viola: *mp* *f*
Cello: *mp* *f*
Double Bass: *mp* *f*

Fuente: Adaptación y arreglo con base en (Waller, s/f).

Después de estos dieciséis compases llegamos al puente, el cual está señalado como parte DD se rompe el esquema de pregunta y respuesta de la parte CC.

Corresponde al vibráfono interpretar los siguientes ocho compases como protagonista. La figura por interpretar es interesante porque son cuatro notas de corchea y una nota de cuarto, desplazando rítmicamente esa nota de cuarto, pues la figura entra en el segundo octavo del primer tiempo. Se realizan ocho veces esta secuencia rítmica para poder coincidir en el tiempo uno del séptimo compás.

El saxofón alto no participa y el cuarteto de cuerdas armoniza este puente con notas largas que se relacionan con los acordes de *re*, *sol* y *do* con séptima menor.

El siguiente acorde que sería *fa* dominante ya no se realiza debido a que la figura del vibráfono termina en el compás que corresponde precisamente a ese dominante.

La batería realiza una figura rítmica ad libitum que completa esos dos compases finales (ejemplo 177).

La parte EE repite al cuarteto de cuerdas tocando el riff de cuatro compases cadenciales para agregar el final que está construido sobre el segundo menor y dominante del *si bemo*, es decir una clásica cadencia de $II_{m7} - V_7 - I$.

Al terminar el tiempo uno, se agrega un calderón en el silencio del tiempo dos para marcar el tiempo original de la parte W, en el ejemplo 164 y retomar la anacrusa del tema de María Grever como coda (ejemplo 178):

Partitura 177 parte DD, puente de ocho compases, parte de vibráfono

The image shows a musical score for Partitura 177. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (marked 'DD') and a piano accompaniment. The piano part is written for grand piano (G-clef) and vibraphone (F-clef). The second system continues the piano accompaniment and includes a drum part (marked 'dr. fill ad lib.'). The music is in 4/4 time and features a bridge of eight measures.

Fuente: Adaptación y arreglo con base en (Waller, s/f).

Partitura 178 Cadencia final de los cambios rítmicos

The image shows a musical score for Partitura 178, which is a final cadence with rhythmic changes. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written for grand piano (G-clef) and vibraphone (F-clef). The second system continues the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a cadence with rhythmic changes. A 'Tempo primo' marking is present in the first system. The dynamic marking 'mf' is used throughout.

Fuente: Adaptación y arreglo con base en (Waller, s/f).

Los primeros seis compases de la parte FF son idénticos a la parte W; se toma esa recapitulación para preparar la salida o coda que viene a ser la parte GG que a la vez viene a ser la conclusión de la suite. El vibráfono y la viola realizan al unísono un cromatismo que baja desde una fa índice cinco a un re índice cuatro. Saxofón alto y violín primero realizan la parte melódica descendiendo con notas de paso; violonchelo y contrabajo marcan un pedal en *si bemol*; el contrabajo con una nota de cuarto, un silencio y una blanca, mientras que el violonchelo realiza corcheas. La voz independiente de esta coda es la del violín segundo quien en el primer compás realiza un bordado en *fa* para después descansar cuatro tiempos en el *fa* índice cinco y subir por medio de su quinta hasta el *fa* índice seis lo que le da un toque cantabile al angustioso cromatismo descendente. El compás de tres por cuatro frena el cromatismo, une al doble cuarteto para llegar juntos al compás de cuatro cuartos con el acorde perfecto de *si bemol*. En ese momento la batería marca un redoble de tresillos de negra y el doble cuarteto concluye con dos momentos. El primero se realiza con una nota corta, hay un silencio y después se realiza un acorde de *si bemol* con séptima mayor y oncena sostenida que está marcado con tremolo, calderón y crescendo hasta dejar que el sonido se vaya poco a poco extinguiendo (ejemplo 179):

Partitura 179 Coda del cuarto movimiento

The musical score for the Coda of the fourth movement is presented in a multi-staff format. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Cello), Contrabajo (Double Bass), Saxofón alto (Alto Saxophone), and a conductor's part. The conductor's part is marked with a box containing 'GG'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests. A tempo marking 'rit. poco a poco' is present. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Fuente: Creación propia

CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo, pude comprobar que, en el contexto académico, el interés y motivación que tiene un intérprete profesional por emprender el riesgo de estrenar una obra es directamente proporcional al beneficio que le proporciona en conocimiento y habilidades musicales. *La Suite Mexicana para doble cuarteto* tuvo que pasar por un proceso en ese tipo de valoración para que finalmente pudiera escucharse en vivo.

Fue este un punto fino, al cual dediqué experiencia, estudio y energía, para considerar las necesidades interpretativas de cada uno de los instrumentos, dándoles el lugar e importancia. Considero que se alcanzó porque una importante parte de este trabajo se centró en el análisis y el estudio de la combinación de las diversas voces con las que contaba.

Para resolver la superioridad sonora del cuarteto de jazz, recurrí a diversas combinaciones instrumentales para equilibrar ese punto. Expongo un par de ejemplos breves: en el primer movimiento, que inicia con un trío entre contrabajo, saxofón barítono y vibráfono y después se realiza una combinación de duetos del doble cuarteto; o el segundo movimiento en el que se introduce un gran pizzicato armonizado de quinteto de cuerdas.

Otro aspecto importante que influyó para lograr equilibrio fue darles el mismo peso protagónico a los dos cuartetos, tratar de arreglar las partes de tal manera que pudieran tener el mismo estatus de importancia dentro de la obra, además, en algún momento de la suite todas las voces sobresalen en una parte solista; eso le da al intérprete una responsabilidad mayor y cierta apropiación de liderazgo en algunas partes de la obra.

De esa manera, todos participaban activamente y, gracias a este equilibrio disciplinario, la obra no quedó solo en papel y se pudo estrenar, con todos los sentidos puestos en la correcta interpretación de esta.

Durante su etapa de gestación, la obra tuvo sesiones de ensayo seccional; en mi papel de contrabajista, acompañé y dirigí los cuartetos por separado. Eso me sirvió para enfrentarme a una problemática que surgió inmediata, la parte escrita: la partitura.

Los músicos de jazz, acostumbrados a leer la música con indicaciones básicas, signos simples como las notas y el cifrado de los acordes, no reflexionamos la interpretación de la misma manera que un cuarteto de cuerdas.

Todas las particularidades que tiene la interpretación musical deben ser plasmadas en una partitura, pero de manera muy especial para instrumentos de cuerda frotada. El compositor debe preguntarse ¿cómo debe sonar exactamente el pasaje escrito? No solo el tiempo o el carácter de la obra, sino que se deben especificar qué tipo de ligaduras se lleva en las frases, qué articulaciones, qué dinámica, qué acentos y en algunos casos hasta las arcadas específicas para lograr el efecto exacto que se desea. Con base en esto, las partituras del cuarteto de cuerdas tuvieron un proceso a detalle y depuración, gracias a la comunicación y aprendizaje adquirido con mis clases de maestría y con los músicos durante los ensayos de la obra; estos últimos hicieron recomendaciones precisas para depurar sus partes.

Cuando se juntaron los cuartetos, la relación que existió entre los músicos clásicos y los jazzistas no fue de lo más cordial. Hubo momentos de tensión, por temas de puntualidad o por no resolver individualmente algún pasaje específico, mismas que se fueron suavizando conforme se fue dando interés por la obra; se emprendió la responsabilidad en equipo y, sobre todo, el respeto por el trabajo de los demás. Siempre será un alto honor tocar con un gran músico, no importa la disciplina en la que esté especializado, pero el ser profesional no solo implica ejecutar correctamente el instrumento, conlleva un cúmulo de actitudes y aptitudes que imprimen un alto grado de profesionalismo al desempeño.

Con base en la constante convivencia y experiencia adquirida a lo largo de este proyecto, añado estas notas que resumen el aprendizaje adquirido y despuntan como elementos a tratar dentro de nuestra labor universitaria:

1.- La importancia de fomentar la interdisciplinariedad en los programas educativos y fomentar como facultad este tipo de encuentros artísticos. Los jazzistas debemos equilibrar nuestro sonido con el de los instrumentos de cuerda frotada. Saber escuchar al compañero es una virtud y se dificulta cuando tu disciplina no promueve estos encuentros.

2.- Los estudiantes de música clásica están deseosos por improvisar; es una asignatura pendiente como aspecto interpretativo del programa clásico. Los estudiantes de jazz deben aprender a leer música con más confianza y respetar todo lo que se señala en una partitura con especial atención a las dinámicas de expresión sonora. Es posible que estos

sean los puntos débiles que no permiten que estas disciplinas coincidan en el escenario de manera espontánea y natural.

3.- En la actualidad los adelantos tecnológicos de información nos permiten acceder al conocimiento de múltiples y diversas manifestaciones musicales. Cada vez es más común la interacción de músicos de diferentes formaciones culturales y disciplinarias por lo que un punto que debe ser analizado a conciencia es reforzar valores desde el respeto y puntualidad, hasta la manera correcta de expresión que debe ser cuidada para señalar algún aspecto a mejorar en un compañero o en un alumno. Este debe ser considerado un punto de reflexión académica y educativa, de análisis y aprendizaje

4.- La sana competencia provoca que los ensayos no sean espacios para estudio de partituras, sino de reflexión, análisis y aprendizaje mutuo. El trabajo colaborativo en cuanto a mejorar la interpretación se ha logrado gracias a que ocurrió, y aún existe en el doble cuarteto, un ambiente de trabajo óptimo que ha permitido que la obra se perfeccione conforme se sigue ensayando. Interpretarla de memoria necesitará muchos ensayos y un tiempo mayor del que se necesitó desde su primera presentación en vivo al día que se publica esta tesis, pero los efectos sonoros y la interpretación mejoraron significativamente en cada presentación.

5.- La *Suite Mexicana para doble cuarteto* ha sido no solo estrenada, sino que al momento de escribir estas líneas, está por presentarse por tercera ocasión en el estado de Chiapas, lo que significa que está contribuyendo a la formación de un público dispuesto a escuchar nuevas propuestas y se está consolidando como proyecto artístico de sustento económico y profesional para todos sus participantes.

A partir de la segunda presentación de la obra, el 14 de septiembre del 2019, se han unido a colaborar profesionales del baile, así como del audio y video, por lo cual se ha convertido en una experiencia multidisciplinaria y visualmente llamativa.

Por último, es muy importante señalar que en el presente trabajo se establecen las bases para continuar el proceso en otra posterior etapa, en donde se aborden otros estilos y se expongan compositores que en esta ocasión no se contemplaron.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2106). The study of Orchestration. USA: W.W. Norton and Company.
- Álvarez Coral, J. (1981). Compositores mexicanos. México: EDAMEX.
- Bartók, B. (2013). Escritos sobre música popular. México: Siglo veintiuno editores.
- Campo, J. Á. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En J. Á. Campo, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol.6 (págs. 119-120). España: Fondo de cultura económica de España.
- Campos, R. M. (1995). 86 composiciones musicales mexicanas para bailar y cantar. En R. M. Campos, El folklore musical de las ciudades. Facsim. de: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1930. (págs. 295-296). México: CENIDIM.
- Chase, G. (1970). The future of form in jazz. En G. Chase, the american composer speaks (págs. 216-225). EUA: Louisiana State University Press.
- Curiel de Fosse, G., & León Portilla, M. (2011). Cantares Mexicanos. México: UNAM-Fideicomiso Teixidor.
- Estrada, J. (1984). Periodo de la Independencia a la Revolución. En J. Estrada, La música de México. México: UNAM.
- Feather, L. (1955). Jazz and classical music : by Gunther Schuller. En L. Feather, The Encyclopedia of Jazz (págs. 497-499). EUA.
- Galindo, M. (1933). Nociones de historia de la música mexicana. México: El Dragón.
- Mayer-Serra, O. (1a edición 1941). Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad. México: Fondo de cultura económica.
- Mendoza, V. (1985). Corridos Mexicanos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivas, Y. M. (1989). Rostros del nacionalismo en la música mexicana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivas, Y. M. (2008). Historia de la música popular mexicana. México: Océano.
- Shelemay, K. K. (2015). Remembering through music. Case study: The corrido. En K. K. Shelemay, Soundscapes. Exploring music in a changing world (págs. 206-211). USA: Norton books.
- Stuessy, C. J. (1977). The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970. dissertation Eastman School of music. EUA.
- Turrent, L. (1993). La Conquista Musical de México. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez, J. Z. (2015). De la Independencia a la Consolidación Republicana. En P. Escalante Gonzalo, B. García Martínez, L. Jauregui, Z. Vázquez Josefina, E.

Speckman Guerra, J. García Diego, & L. Aboites Aguilar, Nueva Historia Mínima de México (págs. 137-191). México: El Colegio de México.

Waller, F. (s/f). Christopher Columbus. En C. Fischer, Solos for jazz piano (Vols. ISBN 0-8258-0398-5). Estados Unidos.

REFERENCIAS EN LÍNEA

- Anónimo (1990). Los barandales del puente [Grabado por L. h. Zaizar]. De 16 éxitos de los hermanos Zaizar. México: E. e.
<https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=wm&ogbl#inbox/FMfcgxwDrtvgdfbXzMpzqvSfLnBzRDvW?projector=1>.
- Anónimo (s/fecha). El corrido de Heraclio Bernal [Grabado por Dueto Adan y Eva con el mariachi Guadalajara]. México: ECO en
<https://www.youtube.com/watch?v=yimye6HkKnQ>.
- Cantares mexicano. Volumen I: Estudios Miguel León Portilla (edición paleográfica, t. y. (2016). Históricas Digital. Obtenido de Históricas UNAM:
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm01/05_introduccion_general.pdf
- Cárdenas, G., & Lopez Mendez, R. (s/fecha). Nunca [Grabado por G. Cárdenas]. De Cancionero. México: IMX en <https://www.youtube.com/watch?v=M2ZBVdil4Bo>.
- Carrillo, A. (1981). Cancionero [Grabado por J. José]. México: Ariola en
https://www.youtube.com/watch?v=ebNOzqp_wOA.
- Five novelettes Op. 5 Novelettes, O. (. (2018). imslp.org. Obtenido de www.imslp.org:
[https://imslp.org/wiki/5_Novelettes%2C_Op.15_\(Glazunov%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/5_Novelettes%2C_Op.15_(Glazunov%2C_Aleksandr))
- Pareles, J. (28 de febrero de 1999). [nytimes.com](https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-don-t-call-jazz-america-s-classical-music.html). Recuperado el 21 de junio de 2019, de <https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-don-t-call-jazz-america-s-classical-music.html>
- Vedjova, J. (1964). Polkas tradicionales, Sony Music [Grabado por L. Alpinos]. México, México.
- Villanueva, R. (Junio de 2018). Mañanitas Chinantecas interpretada por Vicky Díaz y Silvia Martínez, Ediciones Pentagrama. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=rGuzfeeMkGw>

ANEXOS

ENTREVISTAS EN RELACIÓN A LA *SUITE MEXICANA PARA DOBLE CUARTETO*

ANEXO I. FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS AL CUARTETO DE CUERDAS.

- Francisco Silva Torres. Primer violín. 7 de Julio del 2019.

LN. - ¿Cuáles fueron los retos a los que te enfrentaste para estrenar la *Suite Mexicana para doble cuarteto*?

FS.- La improvisación. Fue algo que estaba en mis pensamientos y me gusta hacer. Otra cosa con la que me topé y no esperé realmente es que eran valores muy pequeños, ¿sabe? como negras, corcheas, semicorcheas y que visualmente no eran tan complicados ¿no? Pero al momento del ensamble se vuelve muy, muy complicado. Entonces eso de las partes que me hacen decir: el músico de jazz piensa de esta manera, ¿no? Y el músico de clásico piensa de esta manera. Pienso que hay muchas diferencias, pero debemos de estar entrenados para todo.

LN. - ¿Qué aspectos de la obra te gustaron?

FS.- El aspecto rítmico, cada movimiento de la suite tuvo algo diferente, por ejemplo, un movimiento que te ponía de buenas, un movimiento que terminabas feliz, alegría. Realmente provocó muchas sensaciones y lo que para mí tiene mucho valor es que, en cuarenta y cinco minutos, como músico podías sentir todas las sensaciones, tristeza, alegría...etc.

LN. - Lo que es el mexicano ¿no?

FS.- Exactamente, entonces creo que realmente me dejó mucho en cuestión rítmica en cuestión melódica, en cuestión sentimental, creo que es una obra completa, así lo puedo decir.

LN. - ¿Consideras factible que pueda haber más obras donde toquen dos cuartetos tan disímiles?

FS.- Yo pienso que es necesario.

LN. - ¿Cuántas obras has estrenado?

FS.- No tengo idea.

LN. - ¿No llevas un conteo?

FS.- No tengo conteo, si hablo por ejemplo de la Sinfónica de Puebla, había una temporada que se dedicaba solo para estrenos porque el maestro Fernando Lozano decía que lo más importante era la cultura actual y que era importante tocar música actual, que se estuviera haciendo, contemporánea ¿no? entonces nos tocaba hacer muchos ciclos de música, pero en agrupaciones grandes. Como la formación que tuve fue en agrupaciones grandes, normalmente era tocar estrenos mundiales de obras sinfónicas, por ejemplo, estrenamos una que se llama *Sinfonía Cinco de Mayo* que estrenó un compositor poblano, entonces sí se hace un trabajo ahí, pero creo que es de los pocos lugares donde se hace ese tipo de trabajo porque no creo que todos los directores tengan la visión de estrenar o de querer trabajar.

- Mariana Guadalupe Navarro Clemente. 2º violín. 12 de Julio del 2019.

LN. – ¿En cuántos estrenos de obra has participado?

MN. – Es el primero.

LN. – ¿Qué se siente estrenar una obra?

MN. – Es muy emocionante y también un poco difícil porque no tenemos ningún ejemplo de cómo es, entonces tenemos que irlo descubriendo y eso está padre.

MN. – ¿Cuáles fueron los retos a los que te enfrentaste para este estreno?

MN. – Pues en lo personal, la rítmica. Siento que no estoy tan familiarizada y también en tratar de escuchar a los demás instrumentos que hacían cosas diferentes.

LN. – ¿Cuáles fueron tus sensaciones de compartir escenario con un cuarteto de jazz?

MN. –Fue un honor; porque todos eran muy buenos músicos y me dieron la oportunidad de estar ahí tocando con ellos y la verdad fue súper bonito y emocionante.

LN. – ¿Y con tus compañeros de clásico?

MN. – Tengo un trío con el violín primero y la viola, pero es la primera vez que toco con Paul (cello) y pues también fue una experiencia enriquecedora.

LN. – La tradición del jazz es la improvisación y el grupo de jazz improvisó mucho pero también en el tercer movimiento improvisaron las cuerdas. ¿Cuáles fueron tus impresiones?

MN. – Pues siento que para ser la primera vez estuvo bien, porque no es algo que hagamos mucho. De hecho, no lo hacemos nunca y pues me gustó y siento que quedó esa espinita de querer seguir descubriendo esa parte de la improvisación para hacerlo mejor o pues un poco más natural como los del cuarteto de jazz.

LN. – ¿Aprendiste música mexicana con la suite?

MN. – Si, si aprendí música mexicana

LN. - ¿Qué fue lo que más te gustó?

MN. –Poder tocar esa obra que normalmente no se toca, nadie hace eso y ser parte de ese conjunto estuvo para mi muy bien y lo disfrute mucho. También los ensayos y el día del estreno.

LN. - Y ¿qué fue lo que no te gustó o que te incomodó en algún momento?

MN. – Creo que el estrés que causó eso y la presión de que a veces no salía y a veces sí y otras veces nos veíamos cansados pero otras veces también queríamos que saliera bien. Creo que también fue parte de lo emocionante de estrenar la obra, pero el estrés si fue un poquito duro.

- Diego Ernesto Pérez Mateos. Violista de la Suite Mexicana. 5 de Julio del 2019

LN. - ¿Considerabas factible que pudieran tocar un cuarteto de jazz y uno de cuerdas juntos?

DP. - No lo había pensado realmente. Tal vez si me lo hubiera preguntado no hubiera pensado que no, o sea hubiera pensado que sí es factible pero no me imaginaba, o mi

imaginación no hubiera llegado a tanto como para saber lo que ahora estudio después de haberlo intentado.

LN. - ¿Sientes que la obra te dejó enseñanza con respecto a la música popular mexicana?

DP. - Si, bastante.

LN. - ¿Que experiencia te dio el haber compartido el escenario con un cuarteto de jazz?

DP. - Creo que el más grande aprendizaje es realmente el trabajo en equipo, tratar de tener bien lo tuyo y siempre estar escuchando ,y no solo escuchar, sino disfrutar es una experiencia bastante buena, es un aprendizaje; también conocer la manera en como se ve la música desde el jazz. Desde mi punto vista clásico tiene sus semejanzas y sus diferencias, pero poco a poco se amplía. Por lo menos para mí, como voy ampliando mi lenguaje, mi visión con respecto a la música y esto fue una experiencia que enriqueció esta visión. Fue un muy buen aprendizaje.

LN. - Tres aspectos que te hayan gustado de la obra.

DP. - La variedad de la obra. Tomando en cuenta que del primero al cuarto movimiento son mundos distintos que al final convergen en lo que es la cultura mexicana, toda esa variedad me gustó bastante y es un buen punto.

Otro punto también que es simple y sencillamente la experiencia de colaborar con otro tipo u otra cultura de música es también un buen punto y todo lo que conlleva ¿no?, escuchar, los ensayos, las palabras, el lenguaje que es diferente y que al final muchas cosas son parecidas ¿no? ...

Y otro buen punto fue cómo no solo quedarnos con ese trabajo, sino mostrárselo a la gente. Que la gente pueda escuchar algo nuevo, y algo muy... como particular, por así decirlo... La experiencia de que la gente lo viera y lo compartiéramos y que la pasáramos bien todos.

LN. - ¿Que consideras que puede mejorar de la obra?

DP. - Sentir internamente cada quien cómo es la obra y al final de cuentas, si todos tocamos sintiendo cómo es la obra y seguros de nuestras partes, al final todo se va a armar. Entonces yo creo que eso también lo da el tiempo y la práctica.

- Paul Kang. Chelista. 2 de Julio del 2019.

LN. - ¿Por qué aceptaste tocar la *Suite Mexicana*?

PK. - Cuando me explicaste esencialmente de qué trata, de historia de México a través de su música dividida en cuatro movimientos. Yo recuerdo que explicaste así como lo primordial y después la conquista y luego música tradicional mexicana y luego contemporánea y a partir de eso también me explicaste que era una obra que trataba de juntar dos mundos, dos escuelas de música académica, que ahorita hay una división en cada facultad de música entre clásico y jazz y tu querías romper esa barrera, romper esa línea imaginaria, ¿no? y cuando me explicaste todo, fue ¡si por favor! y ¿por qué no?, ¡ya por favor! y creo que te dije: cuando estén listos los papeles mándamelos ya.

LN. - Sí, sí, me acuerdo, ya habíamos platicado de lo que quería hacer y tu considerabas que era factible que tocara un cuarteto de jazz con un cuarteto clásico.

PK. - Para mí, todo es factible, eso es la belleza de la música. Estamos jugando con oscilaciones, ondas y vibraciones, no importan de donde vienen ¿no? Como creo que esa es una barrera que nos imponemos, que la escuela de jazz no reconoce las raíces de dónde viene, que toda la armonía viene desde Bach y que todo lo que hacemos es realmente del pasado y hay leyes físicas que no podemos romper, entonces creo que es una obra post moderna, que esa es la belleza de post modernidad, que tenemos acceso a toda la historia en nuestras manos. Ahora con celulares no estamos limitados ni en tiempo ni en espacio, podemos escuchar un grupo de Australia podemos, ahora con Spotify podemos encontrar cualquier cosa y realmente si escuchas, como yo lo he hecho, los discos de los setentas tu configuración viene ahí también, como vibráfono, cuerdas, percusión, como sección de ritmo tocando funk, ahí ya estaba hecho, también no como Pedro Infante como, de la agrupación tradicional bolero, mariachi, o eso, mini orquestas, yo siento todo eso era como Charlie Parker *With Strings*, como hay grabaciones y hay obras que incluso regresando aún mas ¿no? Duke Ellington tiene obras sinfónicas, pero es para Big Band o Bernstein con *West Side Story*, es una sinfonía musical pero hecha al estilo de látin Big Band, látin jazz del barrio de Harlem ¿no?, entonces yo siento la innovación de eso, como no tener, no encajarse en esa cosa y ver la posibilidad...la limitación solamente viene de la imaginación, es como que puedes imaginar, que puedes sonar en tu cabeza y eso es la limitación que hay.

LN. - Exacto...

PK. - Entonces, para mí, cuando dijiste cuarteto de cuerdas con sección de ritmo como con vibráfono, yo fue como, old jazz, eso sonó ya, eso me suena ya...

LN. - Ya te sonó en automático.

PK. - Como formato ya establecido, para mí, que yo pude imaginarlo, no sabía cómo iba a sonar la música, pero el formato yo podía imaginar un estilo que suena a todo, que yo podía imaginarlo en mi cabeza, y eso significaba: ya fue posible.

LN. - ¿Cuáles fueron los retos a los que te enfrentaste con la *Suite Mexicana*?

PK. - ¿Los retos? creo, para mí el reto más grande es que no tuvimos la referencia, digo como si tuvimos midi, pero...no es lo mismo, nos ayudó, me ayudó, pero para mí era tener el hecho real, como el reto para mí era que la única manera de escuchar tu música es tocando y como solo pudimos ensayar tres días no fue como tener la obra en la mente. Primero así aprendemos, si hemos escuchado podemos descifrar, luego, podemos asociar como está escrita, pero a la hora que no tuvimos esa referencia y teníamos que ejecutar correctamente, nosotros mismos éramos la referencia. Creo que eso fue difícil, creo la segunda parte fue más difícil, por las ediciones de la partitura, y creo que eso es una parte que no pensamos mucho, pero la forma como se edita una partitura facilita la ejecución y pudiste ver con el cuarteto de cuerdas que hicimos muchas rayas y anotaciones y eso fue para que pudiéramos seguir la partitura bien.

LN. - ¿Aprendiste música mexicana?, consideras que hubo un aprendizaje?

PK. - Claro que sí, claro que si...yo sentí bien mariachi ahí, te lo juro. Había momentos que yo siento que, si no hubiera vivido aquí, si no hubiera tenido la experiencia de vivir en México, aprender español, tomar en cantinas, comer las botanas, ser borracho cuando eres feliz, cuando eres triste, como vivir ser mexicano. Siento que musicalmente pasa lo mismo que con idioma, como el idioma -me di cuenta por estar en Chiapas también- el idioma es parte de la cultura y si no entiendes el idioma no entiendes la cultura tampoco y musicalmente es lo mismo. Si no has vivido lo que vive la gente, -porque es la finalidad-, la música refleja la vida cotidiana, si no has vivido eso no vas a sonar así, no puedes y menos si no tienes esas referencias. Como por ejemplo en esa parte de corrido y mariachi y todo eso si yo no hubiera escuchado mariachi en vivo tocando boleros que yo pedí, no es mi referencia y yo no tengo esa cultura y no conozco todas esas cosas sociales atrás de la

música, como boleros o rancheras, si, musicalmente hay formas y hay cambios y tal velocidad y cosas así en tres cuartos, pero si no sabes de que trata ranchero como un corazón roto, como un amor imposible, ya no entiendes, ya no va a sonar, entonces y creo también que yo entendí eso como clásico, el mundo del clásico es ya encerrarte en un cuarto y estudiar ocho horas al día, bueno si, ¿pero qué vas a expresar luego si tu cuarto es nada más una pared blanca? vas a sonar como pared blanco...

LN. - ¿Cómo sentiste tu improvisación en la suite?

PK. - ¡Aaahhh! ¡Ya! Pues creo que puede ser mejor, siempre puede ser mejor, pero no me quejo, creo salió bien, me gustó, me gustó...

ANEXO II. FRAGMENTOS DE ENTREVISTA AL CUARTETO DE JAZZ

- Alexander Cruz González. Vibrafonista. 4 de Julio del 2019.

LN. - Consideras factible que toquen juntos un cuarteto de jazz y uno de cuerdas o lo consideras normal...

AC. - Debería de ser normal nada más fue por cultura, pero a través de la historia, primero fue clásico y luego fue jazz y ahorita que ya tuvo nuevos géneros, prácticamente el jazz ya fue reconocido como género de concierto. Se logró aceptar que ya se pusieran a hacer estas fusiones, esta unión.

LN. - ¿Cuáles te parecen que deben ser las exigencias para un músico de hoy?

AC. - Cualquier músico completo debe tener todos los elementos: lectura, oído, improvisación, conocer de armonía, ser un músico completo. Eso no depende de ser clásico o jazzista, actualmente los músicos de clásico están entrando a la improvisación y los que somos jazzistas debemos tener esa exigencia de la lectura, la interpretación que manejan los clásicos.

LN. - Como te sentiste improvisando en esta suite

AC. - En los temas tradicionales me sentí cómodo, porque conocía la mayoría, pero en cuestiones de arreglo, respetar y todo eso, es como la disciplina del clásico, pero con la libertad del jazzista.

LN. - Sientes que la obra te dejó enseñanza.

AC. - Como soy músico tradicional, la mayoría las conocía, pero me gustó mucho esa mezcla de hacerlo con elementos clásicos que yo no conozco y también de arreglos de jazz que son de formatos más largos.

LN. - ¿Qué experiencias has adquirido al compartir escenarios con un cuarteto de cuerdas?

AC. - Sería como la disciplina, la paciencia, también en lo interdisciplinar, la afinación, la lectura, y no se muchísimas cosas.

LN. - Cual fue el reto más difícil con el que te enfrentaste para estrenar esta obra?

AC. - El reto siempre es la debilidad de cada quien, por ejemplo, en mi caso la lectura, es una de mis debilidades y hacerlo aparte en poco tiempo fue un reto y fue una exigencia que también me sirve hacer este tipo de cosas.

- David Maxwell Smith. Saxofonista. 11 de Julio del 2019.

LN. – Hoy se cumple un mes del estreno de la *Suite Mexicana*, la primera pregunta es: ¿Ya habías estrenado obras?

DS. – Sí, he tocado composiciones en estudios, en discos, pero una obra de esta magnitud, con doble cuarteto y con movimientos, creo que es la primera vez. He tocado con orquesta como saxofonista clásico y una vez como banjoista, con la *Sinfónica de Chiapas* y con la *Sinfónica de Nashville*, pero no fueron estrenos de composiciones.

LN. - Podrías mencionar tus impresiones sobre el montaje de la obra.

DS. - Yo soy nuevo en la música mexicana, bueno me siento nuevo, porque no nací aquí y solo tengo nueve años en esta cultura: México. desde el principio me fascinó la diversidad de México. Yo solo conocía algunos estereotipos, porque donde yo me crié, en Florida, EUA, no había la migración mexicana todavía, entonces no conocí nada de la cultura

mexicana hasta el verano de 1989 que llegué a Guadalajara. Considero que es bastante diversa, cada estado tiene su propia tradición.

Poca gente de mi país conoce la diversidad, entonces lo que me gustó mucho del montaje fue ver la representación de la cultura en los diferentes movimientos y pues escuche algo que me pareció ranchero y trate de tocar con la poca experiencia en ese estilo, (conozco a Vicente Fernández) y de los corridos y todo esto, traté de tocar lo más auténtico que pudiera y creo que hasta ti te sorprendió que sí tenía, que estaba prestando atención a la música de los años que escuché.

Aun así me diste otras ideas, yo no sabía que había un movimiento en que la batería sonaba un poco raro, y me dijiste: lo estoy tratando es hacer un similar a los cohetes y como que estamos de fiesta - y luego una vez me pediste que tocara como un poco como más, borracho un poco borroso la música y con mucho gusto porque todas esas cosas dieron carácter y son parte de las cosas que la gente identificaron, no solamente en el montaje, en especial en el concierto, creo que el segundo movimiento fue el que aplaudieron más, donde tenías danzón en el principio. Mi me gustó que estaba como tomando un pasaje histórico por México y fue educativo y muy grato para mi ser parte de eso.

A veces me pareció que fue un poco jazzístico o con demasiada influencia norteamericana pero cuando pones todo en contexto pues ves la influencia norteamericana con la música y si hubo buen balance y representaste muy bien y lo que me hubiera gustado es juntar un poco más o saber un poco más qué es lo que iba a hacer el otro cuarteto, pero en el final montamos bien en esos tres días.

LN. - Si, el ensayo como octeto, como doble cuarteto, fue muy poco, solo tres días....

DS. - Sí, y hubo por las dos disciplinas, las dos disciplinas, tanto jazz y música popular como la música clásica son disciplinarios, pero son distintos en el estilo y quizás en la manera de hacer las cosas, pues hasta hubo a veces choques en los ensayos, ¿no? en la visión de cómo debemos ensayar y cómo debemos proceder como ensamble, pero al final superamos eso.

LN. – ¿Que parte de la obra fue especialmente difícil?

DS. - Creo que el primer movimiento fue el más difícil para mí y también como ensamble si me atrevo hablar por los otros músicos, más que nada porque hubo muchos cambios y aunque hubo un pulso, la métrica no fue tan obvia y recuerdo que no solamente en la

primera parte del primer movimiento sino también en la segunda parte hubo una sección que estuvo en tres y eso también nos costó y como fue el movimiento que tocamos más como ensamble, en que ningún cuarteto fue protagonista sino que estábamos trabajando más como ocho personas, pues no teníamos todos los pedazos del rompecabezas y tuvimos realmente que escuchar el uno al otro y ver como nuestra parte combina con los demás y como solo tuvimos tres días hubo poco tiempo en conocer todas esas cosas. Soy muy buen lector y hubo otros buenos lectores, pero no es lo mismo saber cómo es tu partichela a saber cómo combina todo.

- Alexis Fabián Tovilla Martínez. Baterista. 12 de Julio del 2019.

LN. – A qué retos te enfrentaste para poder estrenar esta obra

AT. – Pues como baterista, uno de los principales retos fue el estar totalmente pendiente de lo que estaba sucediendo con los demás instrumentos, escuchando constantemente los demás instrumentos e interactuar con las cuerdas fue una exigencia para mí como baterista y reto también; porque como bateristas, muy pocas veces tenemos la oportunidad de tocar con una sección de cuerdas y ellos tienen ciertas necesidades dinámicas que tenemos que cubrir, entonces, una de las más importantes fue esa. Otra, los *quius* (las entradas), para mí fue súper importante tener las entradas, los cambios, porque en algunos casos las melodías las tenían los violines, es decir, tener claro, dónde y cómo se iban a hacer las entradas para poder conectar las diferentes partes de la suite. Ser claro también en el tiempo con todos porque al ser un doble ensamble todo el grupo necesitaba tener un tempo muy claro para que pudiera funcionar bien la música, eso creo que fueron las exigencias más grandes para mí.

LN. – Que te parece que has adquirido como músico al tener la experiencia de compartir escenario con un cuarteto de cuerdas.

AT. – Siento que es un aprendizaje el hecho de tocar con un cuarteto de cuerdas porque muchas veces el baterista únicamente piensa en su función de llevar el tiempo, más a veces olvidamos un poco la parte de escuchar las melodías, entonces, aunque es bien sabido que debemos de tener conciencia de esto, muchas veces lo pasamos por alto, entonces, trabajar en esta suite, me hizo tener claro y recordar que el baterista también es parte

importante de las melodías, parte importante en el apoyo de todo, de las armonías; en el primer movimiento, toda la parte inicial, la armonía va marcando todos esos cambios, viene en un tiempo muy lento, pero como baterista, yo indiqué en la partituras ciertas rítmicas donde los acordes cambiaban porque yo sentía que ahí necesitaba apoyo de los acordes, entonces el baterista también tiene que aprender de armonía, tiene que estar consciente de lo que está sucediendo con los demás instrumentos, siento que ese fue uno de los aprendizajes para mí.

LN. - En los ensayos, en el montaje, cual fue la fórmula que hizo que de repente todo fluyera.

AT. - Si tiene razón, hubo momentos en que se puso hasta tenso, al grado de discusión, pero bueno, al ser profesionales todos los maestros hicieron que el ánimo se calmara, pero independientemente de eso considero que lo que hizo que esto funcionara fue el espíritu que tenía el trabajo.

Un día que ensayamos en la noche hasta como a las doce,

LN. – El ultimo día....

AT. – Ajá, ese día yo sentí que la energía que estaba fluyendo de entre los músicos era de mucho ánimo; todos estaban muy animados porque la misma música ya estaba sonando, sentía que cada uno tenía un reto personal en esa obra y yo sentía que cada uno de los músicos estaba venciendo sus propios retos, entonces eso, los estaba animando y tener animados a ocho personas, se sentía en el ambiente.

LN. - Sí

AT. - Al grado de que estábamos tocando y había sonrisas y hasta decidieron pararse a bailar...

LN. – Ahora que lo mencionas, ese momento fue insuperable, no lo tocamos así en el concierto, estuvo como para grabación. Entonces ¿necesita el espíritu?, porque desde el primer ensayo todos teníamos la obra y todos teníamos nuestras exigencias, pero no me explico porque ese espíritu llegó hasta ese momento...

AT. - Puede ser que también sea el hecho de como ensamble los ocho no habíamos tocado y nos estábamos conociendo porque anteriormente había estado Diego en el cello y Paul tiene su manera muy distinta de pensar, independientemente de eso, creo que como dice

la partitura todos la teníamos, el ensamble necesitaba convivir, necesitaba tal vez conocerse, tocar, experimentar hasta llegar al grado de compaginar, de sonreírse los unos a otros...

LN. – ¿Pero eso es admirarse? esto suena muy bien, vamos a echarle ganas o ¿a qué se debe?

AT. – Si creo que...Influye mucho el respeto maestro. Creo que el respeto desde el tiempo de las personas, el respeto hacia la música, eso es súper importante, si no hay respeto en el ensamble nunca va a fluir. Pero en este caso, había mucho respeto hacia la música y entre todos nosotros y entonces eso inconscientemente nos hizo funcionar, hizo que el ensamble tuviera la esencia, el alma pues y lo que tenía que suceder era tocar, tocar, tocar hasta que saliera y sucediera lo que ese día sucedió ese último ensayo en la madrugada.

LN. – ¿Aprendiste música mexicana?

AT. – Si conozco música mexicana porque yo viví con mi abuela, entonces ella escuchaba a Javier Solís a Daniel Santos. Toda esa música mexicana, entonces varias de las melodías que venían en la suite yo ya las había escuchado, los boleros. Entonces le comentaba a Adriana precisamente, cuando tocábamos las primeras veces *Cancionero*, oye es que tienes que escuchar como armonizó *Cancionero* el maestro, lo debías de escuchar, tienes que escucharlo. Yo había escuchado *Cancionero* muchísimas veces, pero con su armonía ordinaria y al estar leyendo la partitura del bajo yo podía ver todo lo que usted iba tocando, nota por nota y podía ir haciendo los apoyos que el bajo o la música necesitaba. Fíjese que conocer la partitura del bajo también nos ayuda porque puedo tener más claro el Groove o las secciones.

Si se indicaran en la partitura de batería en pequeño las notas que está haciendo el bajo nos ayudaría muchísimo, yo no sé hacer eso, pero en las partituras de Big Band aparece ese tipo de notación. Escrito lo que va haciendo el baterista, pero arriba lo que está haciendo el bajista y así cuando interpreta puede uno como apoyar.

Incluso yo, estaba pensando después de terminar todos mis arreglos de maestría experimentar con “Sibelius”, dicen que es muy fácil pero no lo podía hacer a mediados.

LN. – Tu opinión sobre la obra, sobre la *Suite Mexicana*.

AT. - En mi caso yo estoy contento y le felicito y le reconozco el trabajo de arreglo y que su objetivo se cumplió y pues otra experiencia es que me quedaron esas ganas de volver a tocarlo y a grabarlo y eso es importante porque muchas veces uno toca y a lo que sigue, pero esta obra se me hace súper importante para grabarla y seguirla presentando y si no sucediera sería una lástima. Eso es algo que puedo decir con mi experiencia en este proyecto.

ANEXO III. FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS AL PÚBLICO EN GENERAL

- Augusto Deco. Vibrafonista. 11 de julio del 2019. Fue entrevistado en esta fecha como público, y posteriormente se integró al cuarteto de Jazz.

LN. – Tienes esta visión de haber estudiado música desde muy pequeño y pasaste por la escuela clásica y por la del de jazz también, entonces me gustaría mucho saber tu opinión sobre ¿Qué diferencias ves entre ambas escuelas?

AD. – La diferencia más grande que veo es que una tiene más tiempo que la otra. La escuela clásica tiene mucho más tiempo y por lo tanto tiene como esquemas mucho más definidos ya, es clásica hasta en eso. Hay métodos... y aunque hay muchas corrientes y todo, tiene mucho más tiempo entonces la historia la respalda de una u otra manera y la forma en que nació también la respalda de otra manera comparado con el jazz. ¿Cómo nace la música clásica? O sea, no nace como siendo la música clásica, era la música del momento y la sociedad de ese momento tenía cierta forma y ciertas necesidades, pero la música como... por ejemplo para Dios en el barroco siempre se pensaba en eso, ¿no? en el clasicismo para las cortes, en el romanticismo en cuanto a las emociones y al dramatismo de eso y cómo plasmarlo más poéticamente todo. Cada periodo tuvo su necesidad socialmente. En cambio, el jazz, la necesidad social que la genera es una necesidad social totalmente diferente, no tiene nada que ver con una corte, no tiene nada que ver con emociones que se necesitan decir de manera bonita, no tiene nada que ver con dedicarle la música a Dios desde el punto de vista como de la iglesia, tiene que ver con gente que está siendo oprimida, tiene que ver con gente que no tenía la libertad, es una necesidad social totalmente diferente, entonces ¿cuál es la fuerza del jazz? Yo creo que es el compromiso que uno debe tener con la libertad propia.

LN. - ¡Bien ¡

AD. – Sí, un gran jazzista es un gran buscador de la libertad, yo creo; propia y tal vez para otras personas, porque para ser libre uno tiene que estar bien y para estar bien uno se tiene que preguntar ¿Qué necesito para estar bien? O sea, necesito estar bien ¿yo solo? O estar bien también a tu alrededor, ¿me alcanza estar bien yo mismo? O puedo estar bien yo solito y ¿no importa que este todo mal? O realmente también tengo que buscar y liberar también afuera, liberar mente, liberar el corazón.

LN. - Eso es una gran responsabilidad para el jazzista y ojalá que todos los jóvenes que están terminando como tú de estudiar jazz, tengan esa conciencia de que esa responsabilidad es grandísima y hay que tratar de continuarlo.

AD. – Totalmente, porque si no lo buscamos...entonces, si uno solo no busca su libertad, entonces uno está perdido...

LN. – ¿Estuviste en el estreno de la *Suite Mexicana*?

AD. – Si, estuve.

LN. - Me dio mucho que estuvieras presente, vamos a empezar a hablar de las impresiones de la suite. Tus impresiones del primer movimiento. ¿Recuerdas?

AD. – Sí, recuerdo haberme sentido en una selva, sobretodo porque era el principio del concierto también y recuerdo haber hablado con usted del primer movimiento también porque me dijo que todos tenían arreglos y composición, pero el único que era meramente composición era el primero, eso me dejó impactado ¡guau! ¡qué onda? ¿Cómo es la visión del maestro Luis de la música, del sonido precolombino ¿Cómo ha de haber sido el sonido ahí? Que eso es realmente lo que se quiso captar, ¿verdad? siento yo.

Como ha de haber sido el sonido que la gente hacía, con el cual la gente que venía de Europa se encontró. Eso es algo que para nosotros que somos músicos, es impactante. ¿Cuál es el sonido con el cual te encuentras? Recuerdo haber sentido eso, recuerdo haberme sentido en otra parte de la historia, no a través de las palabras, no a través de las imágenes, pero a través del sonido.

LN. –¿Qué fue lo que no te gustó?

AD. – Lo que no me gustó, veamos...el sonido estuvo muy bien, tal vez el sonido del cuarteto de cuerdas podía haber sido un poquito más claro, tal vez lo ideal hubiese sido como todo acústico, el sonido del cuarteto es realmente acústico. Eso sería como un detalle muy fino, si se tocara en un teatro con muy buena acústica le daría mucho relieve.

Esa podría ser otra cosa que se podría trabajar más en el ensamble de jazz, los matices, no están como acostumbrados a hacerlos y cambian la música, es como ver una imagen.

En 2D, o sea una imagen así con apreciación de altura y ponerle matices es ponerlo en la tercera dimensión, ponerle profundidad. Es alto y gordo o es alto y flaco, entonces eso podría ser como un detalle extra.

Un poquito más fuerte el volumen del vibráfono tal vez en los acompañamientos porque es la única armonía, no puede ser delicadita, así como de algodón, aunque es bonito, pero a veces se necesita un poquito más.

LN. – De peso

AD. - ¡Exacto! como que de confianza.

LN. - ¿Qué opinas de la *Suite Mexicana*?

AD. – Creo que es una pieza histórica es lo que más seguro estoy, es una pieza que tiene ese título, que no muchas piezas lo tienen. Una pieza histórica ¿y qué significa eso?, que una desde dos puntos de vista:

- Porque reúne mucha historia
- Porque es un suceso único en la historia. (nosotros lo vivimos acá)

La unión de los dos mundos, la música clásica y del jazz a través de la música nacional de un país, es un hecho que es histórico, para mí...si yo lo viera en Argentina, saldría con la mente volada también, como salí del teatro Francisco I. Madero, ese día.

Es una pieza que tiene un carácter de pieza histórica, desde los dos puntos de vista, historia de por sí y pieza histórica porque es un acontecimiento que puede marcar un antes y un después tranquilamente y lo segundo es que es una pieza que también responde a lo social porque su compositor es una persona que está interesada en eso, una persona que está interesada en un mundo mejor, en un mundo diferente, en un mundo donde haya unión y yo lo vi todo el tiempo eso.

Y el barco que unía estos dos mundos era el contrabajo que venía para acá e iba para allá, era eso, era el eje, el pegamento de todo eso y no es una tarea fácil y eso usted lo sabe mejor que yo, pero fue emocionante hasta en eso, ¿si me entiende? era un gesto social que no se ve todo el tiempo pero que se agradece mucho.

Siento que es el objetivo de un compositor que el intérprete hace suya la pieza

Ese compromiso es el punto en el cual uno como músico dice: ¿va a ser lo mismo para mí tocar esa nota o no tocarla?

Sí uno dice, si va a ser lo mismo pues ahí no está el compromiso, pero si uno dice ¡No! no va a ser lo mismo si yo toco esa nota o no la toco ese es el punto de compromiso, darse cuenta que cambian las cosas para uno y por ende para todos también.

Aquí no había dinero de pago, no había premios...pero si hubo iniciativa de parte de ellos, siendo estudiantes...

LN. – Cuando no hay nivel de compromiso...

AD. –Ni la música más simple, ni los músicos más grosos

LN. - Ni, aunque te paguen...

AD. – ni, aunque te paguen, no se cumple.

LN. – El nivel de compromiso. ¿Algún comentario más? Augusto

La música es hermosa, te cambia adentro molecularmente estoy seguro, tus moléculas vibran a tal punto que cambian positivamente, pero si el discurso que precede o prosigue a la música también te cambia algo adentro ya es otra transformación es una transformación que no solo los músicos van a entender, que justamente es lo que necesitamos los músicos también, acordarnos que no todos son músicos, acordarnos que vivimos en una sociedad, por eso digo que Augusto antes que nada es un ser humano que hace música para el mundo para las personas que no todos son músicos.

- Joel David Jacinto Ruíz. Estudiante de noveno semestre de la FAMUNICACH del área de marimba y percusiones. 4 de julio del 2019.

LN. – ¿Originario de?

JJ. – De Perú.

LN. – ¿De qué departamento?

JJ. – Del departamento de Piura al norte de Perú.

LN. – ¿Ya cuánto tiempo por acá?

JJ. – En Agosto ya cumpla cinco años.

LN. – ¿Llegaste desde segundo o primero?

JJ.- Llegué, hice un semestre de prope y luego me nivelé en lo que es la marimba y todo lo instrumental porque en teoría estaba bien.

LN. - Mi proyecto de maestría es la *Suite Mexicana*, ¿Estuviste presente?

JJ. – Sí

LN. – ¿Qué opinas de la *Suite Mexicana* para doble cuarteto?

JJ. – Escuchar en realidad una suite por primera vez y este tipo de música que es, que tenía extractos de piezas mexicanas, la verdad es muy emocionante porque cuando yo estuve ahí observando cómo era la música ya desde el primer instante ya me estaba imaginando alguien bailando, alguien con su gorrita, alguien típico de como uno ve México afuera ¿no? porque yo como extranjero, cada vez que se nombraba a México en Perú yo me imaginaba a las personas con gorrita, con sombrero, camisa de cuadro y sus jeans, ¿no?

LN. – Rancheros.

JJ. – Sí, como rancheros, entonces había espacios como temas en donde yo me imaginaba eso ¿no? y si me sentía feliz porque se escucha muy mexicano y lo mexicano nosotros lo amamos mucho.

LN. - Gracias. ¿Sientes que la obra te dejó enseñanza con respecto a la música mexicana? ¿Había música que no conocías?

JJ. – Si, hay mucha música que no conocía, mucha música que no conocía, música del norte que creo que también...bueno no se...

LN. – Lo que más te gustó.

JJ. – Me gustó que la gente fuera a ver un espectáculo como estos un concierto como estos, a mí me da mucha alegría cuando hay conciertos de este tipo y la gente responde, porque a mí me ha enseñado estando aquí que los músicos de Tuxtla hacen buena música y siempre andan rescatando sus raíces en la lucha de la música mexicana que es algo que todo músico, de todo el mundo hace ¿no? y aquí me da gusto porque la gente responde por eso, bueno, me llena de orgullo ¿no? y ahora me digo que en estos cinco años en verdad han valido la pena para reforzar ese valor también en mí ¿no? porque cuando yo regrese haré algo igual y quisiera que también la gente responda.

LN. – Te agradezco mucho.

- Miguel Pavía y Calvo. Promotor cultural. 9 de julio del 2019.

LN. – ¿Estuviste en el estreno de esta suite?

MP. - Sí, como no.

LN. – Entonces la escuchaste completa y fuiste testigo que el cuarteto de cuerdas no era un grupo acompañante del cuarteto de jazz y viceversa, es decir los dos cuartetos tenían el mismo nivel de importancia ¿Que instrumento te llamó más la atención?

MP. – Aquí hay una cosa muy importante, primero tenemos que decir que es la suite, en este sentido ¿no?

LN. – Ok

MP. – Y la suite para iniciar es una *Suite Mexicana*, ¿eso qué quiere decir?, que tiene una gran carga del lenguaje mexicano, o sea de identidad mexicana y como la conocemos del país, no de cada lugar de cada especialidad, ¿no?, en su mayor parte, esta mexicanidad musical está muy asociada a las cuerdas, por eso los violines tienen una parte preponderante en el asunto, ¿no?

En la construcción de la suite se empezó a trabajar por varias partes primero por una evocación de la antigüedad y luego por etapas y géneros que influyeron en el desarrollo de la música popular mexicana, cosa interesantísima ¿no?

Por lo que, podemos decir que una parte muy destacada en todo el principio es la parte de las cuerdas ¿no? que sustenta la mayoría de la suite. ¿no? Ahora, esto no quiere decir que sea más importante esa parte o la otra ¿no? No. El momento y desarrollo que cada una de

las partes de la suite, la intervención y el dialogo que se estableció entre los dos grupos fue sumamente interesante y en muchísimo de los casos novedoso. Novedoso porque justamente no había una parte de yo te acompaño y tu tocas o...y así ¿no? sino que hubo momentos muy importantes de interrelación y conexión incluso diálogo ¿no?

Que me parece que eso es sumamente valioso, pero bueno esto viene también por la construcción misma de la suite. La suite se construye a partir de temas conocidos o que son icónicos o simbólicos ¿no?, simbólicos en el desarrollo de la música mexicana que no son todos ni son los mejores y todo, pero son representativos.

Y entonces a partir de ello, creo que lo más importante es el diálogo que se establece posteriormente a la presentación de cada una de las partes y luego su desarrollo.

El desarrollo me pareció a mí de lo más contemporáneo en un lenguaje actual y además esta parte es la que más importa porque es la que capta la esencia de cada una de las etapas de la suite porque ahí es donde se desarrolla ese sentimiento, esa emotividad, esa musicalidad, en ese estilo y en esos géneros.

No es una obra fácil y creo que es una obra ambiciosa en la concepción, fantástica en ese sentido.

Por cierto, un tipo de agrupación no fácil, no común ¿no? y en el sentido que la obra lo pide no es fácil encontrar. Si encontramos que orquestalmente las cuerdas hacen muchas cosas de apoyo de todo esto y luego los músicos de jazz y todo ¿no? pero siempre esta basados en un género menor ¿sí? Lo más importante es que hay una comunicación, una comunicación en el lenguaje y una interacción entre los dos, distintas formas de expresar el lenguaje. Creo que eso fue lo más importante.

LN. – Tú fuiste testigo de mi preocupación por encontrar el vals idóneo que representara la tradición y el gusto por el vals en México y pues imagínate si hubiera tocado el vals el cuarteto de jazz no hubiera sido lo mismo jamás, el vals tenía que tocarlo el cuarteto de cuerdas porque esa es la sonoridad que se necesita para el vals, estamos hablando de 1850.

MP. - La referencia es un vals, un vals conocidísimo por todo el mundo y que además fue de los que más influenciaron a México. Pienso que lo más importante es el desarrollo del vals dentro de ese movimiento de la suite en el que se interrelacionan los dos con otra creación, con una creación a partir de lo que fue la influencia. A mí, me gusta muchísimo

más esa parte, esa parte es la creativa, la que dialoga, la que se interrelaciona. No es tanto el que uno tenga que presentarlo de una manera o la otra, entendemos si la influencia es de la música europea, la música europea generalmente tiene como base las cuerdas, en cambio el jazz tiene como base el saxofón.

LN. – Cuáles son tus impresiones al escuchar improvisar a las cuerdas, que obviamente no tienen la escuela de la improvisación, que existió durante un tiempo pero que actualmente no se les está dando esa competencia.

MP. – Lo que sí te puedo decir es que en ningún momento estuvieron fuera del lenguaje que podían usar, ni de la estructura y sobretodo del sentido y de emotividad de la parte que correspondía en la suite, estaban en el estilo y eso es muy importante, ¿no? eso es muy importante porque eso denota un dominio de estos géneros y no tanto un dominio de la improvisación como lo es el jazzista.

LN. - Tus impresiones del primer movimiento, los paisajes prehispánicos, un movimiento donde no hay un tema en específico que tenga que ver con lo que ya conocemos, sino que es composición.

MP. - Es una evocación a lo que pudo haber sido o a los sucesos o la apreciación del compositor en una forma y en una situación. Eso me gusta mucho porque entonces nos saca de esos cartabones y de esas estructuras anquilosadas de que para el México antiguo siempre hay que tocar dos tamborcitos y una flautita y hacer un ritmo básico, cuando los antiguos mexicanos realmente no sabemos que tenían, pero de que tenían música como todas las civilizaciones del mundo, tenían y tenían excelentes ejecutantes dado que eran deidades. Entonces rehacer una música precortesiana me parecería que es muy difícil y lo único que tenemos son vestigios. Por eso celebro mucho ese primer movimiento que es más evocativo que documentativo. Me gustó mucho más porque deja más a la imaginación de los oyentes lo que pudo haber sucedido como música precortesiana.

LN. – El segundo movimiento tiene contradanza, vals y polka ¿Recuerdas el segundo movimiento?

MP. – Sí, claro, lo recuerdo muy claramente porque tiene aspectos de la música occidental que llegan a México y se arraigan, de tal manera que podemos ver que el vals quedo tan arraigado en México, pero no solo por el asunto del vals sino porque la música mexicana, vamos a decir la campirana, la ranchera también está en tres, entonces el vals no tal como

vals pero el sentido de “un, dos, tres” siempre ha sido una parte de la identidad de la música mexicana y además a partir de ahí también viene un desarrollo que tiene que ver con el desarrollo político de México, que fue la llegada de los valeses y la influencia francesa sobretodo. ¿no?

Luego la llegada de Maximiliano también influye mucho, acordémonos de que Maximiliano de Habsburgo era del Imperio Astrohúngaro y que su centro era Austria, de hecho, Viena, Ahí estaba el centro del imperio y una de las polkas más conocidas y populares de Austria es “El barrilito” y su segunda parte que se llama Rosamunda. Recuerdo al maestro Hermut Brenner que, cuando el empezaba un trabajo sobre la música de México, iniciaba con “El barrilito” y todo mundo decía si esa es la música de México, entonces les ponía lo que era la música de Austria y luego, cuando empezaba un curso en la música de Austria sobre música de México les ponía el Rosemunda, decía no esto es música de Austria, entonces luego les ponía la música mexicana y ¡oh, también es música mexicana! Esto, la influencia fue fundamental para la polka por su estructura, por su desarrollo y fue arraigada en México, pero sobre todo, no es que haya sido arraigada en los ámbitos de la alta alcurnia o en la aristocracia del emperador de ese momento, sino la población; de tal manera que se quedaron los dos tanto el vals como la polka, se quedaron como estructuras musicales que fueron ya después socorridas para la composición mexicana.

LN. – Después viene el tercer movimiento que empieza con un *Corrido a Heraclio Bernal* un bandido sinaloense y después nos vamos a los barandales del puente que es una canción ranchera. Ahí es donde hay improvisación de cuerdas y hay varios pasajes campiranos. ¿recuerdas ese movimiento?

MP. – Recuerdo ese movimiento y además yo creo que fue uno de los que más me gustó, porque las referencias tanto del corrido como de la canción campirana, vamos a decir tomando la raíz justamente de lo que es eso y esa raíz de lo que es y lo que se cantaba en la canción mexicana, que esa es la canción inicial, la canción mexicana; no luego el corrido que fue influenciado por otras formas como el bolero, etc...sino esta parte que es la que conforma es justamente la identidad cultural de la música mexicana. Los motivos musicales de esa parte son los que le dan la identidad a la música mexicana.

LN. - ¿Sientes que la obra suena a México?

MP. –Es totalmente evidente; reconstruye toda la identidad mexicana en muchos sentidos, históricamente, pero sobre todo emotivamente también.

ANEXO IV. ENTREVISTA PIANISTA CESAR LATORRE

17 de febrero del 2018.

LN. - Tú estudiaste música clásica, piano clásico y luego hiciste un posgrado en jazz.

CT. – Cierto.

LN. – Bueno, para un alumno que estudia clásico ¿qué tan difícil, que tan complicado es meterse al mundo del jazz?

CT. – Bueno, fueron cuatro años del posgrado, pero el penúltimo año de clásica ya empecé a estudiar un poquito de jazz por mi cuenta por lo que cuando llegué al posgrado ya iba con un poquito de idea, entonces no fue como entrar de golpe al jazz, pero sí que me costó mucho, tardé como año y medio o dos años dentro del posgrado, de entender un poquito de swing, de entender un poquito del lenguaje, no de entenderlo sino de poder empezar a mostrar ¿no?, de interiorizarlo y poder mostrarlo, eso fue lo que me costó. Entender un poquito cómo funciona el lenguaje del swing y el fraseo diferente, porque la teoría más o menos, la teoría del clásico y la de jazz es la misma, es música, la armonía es la misma, si miras desde esta otra perspectiva y es bastante sencilla de entenderla ¿no?

El problema crucial es ¿cómo funciona la música? Y eso lo aprendí más a base de tocar con gente del conservatorio y...

LN. - Tú cuando estudiaste clásico ¿nunca tocaste jazz en partitura?

CT. – No, nada, nada, ni un arreglo, ni nada...quizás, una vez, una vez que me empecé a interesar muchísimo en el impresionismo y de ahí chequé alguna partitura suelta que me encontré por casa de algún libro o tal, pero no me hicieron tocar nunca nada escrito de jazz.

LN. – Aquí en México están empezando las escuelas de jazz, en Europa tienen más años. ¿Qué tan común es que los músicos que se reciben en clásico pasen a estudiar jazz

CT. - Difiere mucho de qué país, por ejemplo, en España hay menos posibilidades de estudiar jazz después de clásico porque hay menos plazas y menos conservatorios, pero

sin embargo desde que se han abierto esos conservatorios la demanda de jazz es mucho mayor que la de clásico, sobretodo porque mucha gente piensa que tiene más salida laboral estudiar algo más de digamos música ligera o música popular o jazz o latín que tiene más salidas que estudiar el género clásico por ejemplo o música clásica, sobretodo en piano porque hay tal cantidad de pianistas de clásico que es imposible que todos los pianistas que estudian clásico vayan a terminar como concertistas.

LN. - Qué consejo le darías a un estudiante de música clásica que está interesado en el jazz pero que sigue estudiando música clásica y que tiene que terminar lo que empezó

CT. – Yo lo que hice fue terminarlo y una vez que obtuve mi título de clásica y considero que el piano que toco y como lo toco es por como estudié el piano a nivel técnico en clásica me ayudó muchísimo para luego poder hacer mi paso al jazz, entonces, sin la técnica que yo tenía de clásico pues no podría controlar el instrumento como lo controlo en jazz –o como creo que lo controlo en jazz- y el sonido que le saco sobretodo y es muy importante porque muchos músicos de jazz al principio de sus estudios no tienen una conciencia en el sonido del instrumento y con clásico sí que se tiene, entonces yo, particularmente si quise sacar mis estudios de clásico para poder concentrarme en el jazz.

Si un alumno quiere dar el paso e irse al jazz, lo que tendría que hacer primero es escuchar muchísima música, intentar transcribir un poquito, hacer cosas muy sencillas, si estás muy ocupado con tu grado de clásico pues enfocarse en eso, pero bueno escuchar música ¿no? lo mismo que para tocar clásico hay que tocar mucha música clásica, cuando pasas al jazz hay que tratar de interiorizar el estilo y los ritmos y todo lo que significa el jazz, de primera mano.

LN. – ¿Los maestros en Europa, están ya especializados en las dos áreas, así como tú, que estén trabajando en conservatorios?

CT. –Hay mucha gente que ha estudiado clásico y que tiene las dos cosas sí.

LN. - ¿Consideras que tus obras tienen influencia de ambas escuelas?

CT. – Yo creo que sí, es una mezcla de lo que soy como músico y de lo que he sido como estudiante también de la música que conozco, en mi música hay muchísimo impresionismo, algo de dodecafonismo, algo de suite más clásico, hay un poquito de cada cosa y siempre intentar buscar un balance entre esos elementos porque no quiero ser un músico de jazz muy tradicional y tampoco quiero hacer un jazz light que sería muy clásico ¿no? entonces

siempre intento buscar una compensación entre los elementos, entonces una canción tiene como influencias de impresionismo, otra parece de Bartók, otra parece una canción de rock, una canción de pop, siempre intento buscar un poco de eclecticismo dentro de y entonces viene dentro de eso un poquito por lo que dices de lo que sé de música clásica y lo que sé de jazz o música popular.

ANEXO V. DISCO DIGITAL

CONTIENE LA PARTITURA DE LA OBRA COMPLETA EN PDF

ÍNDICE DE PARTITURAS

PARTITURA 1. INTRODUCCIÓN PARA LA SUITE MEXICANA DE DOBLE CUARTETO	12
PARTITURA 2. MELODÍA INTRODUCTORIA Y VOCES QUE LA ACOMPAÑAN	14
PARTITURA 3. SEGUNDA CASILLA DE LA INTRODUCCIÓN	14
PARTITURA 4. CADENCIA DE LA INTRODUCCIÓN Y ENTRADA DE TAMBORES	15
PARTITURA 5. LAS MAÑANITAS CHINANTECAS. 1ª PARTE	17
PARTITURA 6. LAS MAÑANITAS CHINANTECAS. 2ª PARTE	17
PARTITURA 7. EXPOSICIÓN DE LAS MAÑANITAS CHINANTECAS POR EL CUARTETO DE CUERDAS	18
PARTITURA 8. CUARTETO DE CUERDAS ARMONIZANDO LA 2ª PARTE DEL MISMO TEMA	18
PARTITURA 9. PARTE B. OCHO COMPASES DE TRANSICIÓN Y UNÍSONO DEL OCTETO EN TRIPLE FORTE	19
PARTITURA 10. PARTE C. TRANSICIÓN A SUBDIVISIÓN DE COMPÁS COMPUESTO	20
PARTITURA 11. CUARTETO DE JAZZ INTERACTUANDO EN BASE A LAS SÍLABAS QUÍTITI, QUÍTI, QUÍTI	20
PARTITURA 12. PARTE D. PASAJE DODECAFÓNICO. DIÁLOGO ENTRE VIOLONCHELO Y VIOLA	22
PARTITURA 13. DIÁLOGO DATRODECAFÓNICO ENTRE LOS VIOLINES	23
PARTITURA 14. DIÁLOGO ENTRE CONTRABAJO Y SAXOFÓN BARÍTONO	23
PARTITURA 15. PARTE E, ACORDES DODECAFÓNICOS EN EL VIBRÁFONO	24
PARTITURA 16. SEGUNDO DIÁLOGO DODECAFÓNICO DE LOS VIOLINES	25
PARTITURA 17. PARTE E1, INTERACCIÓN DODECAFÓNICA EN EL CUARTETO DE CUERDAS	26
PARTITURA 18. PARTE E2, CIERRE CADENCIAL Y ACENTOS DEL OCTETO EN UNÍSONO	26
PARTITURA 19. PARTE F, TRANSICIÓN INSPIRADA EN PAISAJE MINIMALISTA	28
PARTITURA 20. SEGUNDA PARTE DE LA PARTE F	28
PARTITURA 21. PARTE G, CONTRASTE DE TEXTURA Y COLOR EN TRANSICIÓN DE CUERDAS	29
PARTITURA 22. PARTE H, EL CONTRABAJO GUÍA EL NUEVO PULSO Y NUEVO AMBIENTE DE LA OBRA	30
PARTITURA 23. PARTE I, ACOMPAÑAMIENTO DEL CUARTETO DE CUERDAS EN EL NUEVO AMBIENTE	31
PARTITURA 24. PARTE TRANSITORIA DEL DOBLE CUARTETO EN RE MENOR	32
PARTITURA 25. PARTE J, OCTETO EN UNÍSONO	32
PARTITURA 26. RITMO EN DOCE OCTAVOS QUE DA ENTRADA A LA ÚLTIMA PARTE	33
PARTITURA 27. MODULACIÓN A RE MAYOR Y ENTRADA DEL VIBRÁFONO	
PARTITURA 28. PARTE K, ENTRADA DEL CUARTETO DE CUERDAS EN COMPÁS DE DOCE OCTAVOS	35
PARTITURA 29. CROMATISMO DEL CUARTETO DE CUERDAS JUNTO CON EL VIBRÁFONO Y CONTRABAJO	35
PARTITURA 30. CADENCIA DE LA PARTE K	36

<u>PARTITURA 31. PARTE L, PARTE FINAL, EXPOSICIÓN DE LA ARMONÍA</u>	37
<u>PARTITURA 32. PARTE M, EXPOSICIÓN DEL TEMA FINAL DEL PRIMER MOVIMIENTO</u>	38
<u>PARTITURA 33. PARTE N, LA ANACRUSA DEL TEMA FINAL</u>	38
<u>PARTITURA 34. RE ARMONIZACIÓN DEL TEMA FINAL</u>	39
<u>PARTITURA 35. CODA DEL PRIMER MOVIMIENTO</u>	40
<u>PARTITURA 36. ÚLTIMOS CINCO COMPASES DE LA CODA</u>	41

PARTITURAS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

<u>PARTITURA 37. INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO, CON PIZZICATOS</u>	43
<u>PARTITURA 38. FRAGMENTO DE LA INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO. EL DOBLE CUARTETO</u>	44
<u>PARTITURA 39. NOTACIÓN DE CLAVE 3:2 UTILIZADA DEL COMPÁS 9 AL 12 DE LA INTRODUCCIÓN EN EL VIBRÁFONO Y EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA</u>	45
<u>PARTITURA 40. FRAGMENTO DE LA INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO. LA PREGUNTA Y RESPUESTA</u>	46
<u>PARTITURA 41. FRAGMENTO DE LA INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO, CITA DE LAS CHIAPANECAS</u>	46
<u>PARTITURA 42. FRAGMENTO DE LA INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO, CITA DE LA PALOMA</u>	48
<u>PARTITURA 43. FRAGMENTO DEL FINAL DE LA INTRODUCCIÓN DEL SEGUNDO MOVIMIENTO</u>	48
<u>PARTITURA 44. PARTE B, ENTRADA DEL CUARTETO DE JAZZ Y RESPUESTA EN GLISSANDO DE LAS CUERDAS</u>	50
<u>PARTITURA 45. PARTE C, EL DOBLE CUARTETO INTERACTUANDO</u>	52
<u>PARTITURA 46. PARTE D, OCHO COMPASES DEL DOBLE CUARTETO</u>	53
<u>PARTITURA 47. PARTE E, TRANSICIÓN A LAS IMPROVISACIONES Y CAMBIO DE CLAVE</u>	54
<u>PARTITURA 48. PARTE F, CLAVE 2:3</u>	55
<u>PARTITURA 49. IMPROVISACIÓN DEL VIBRÁFONO Y ACOMPAÑAMIENTO DE CUERDAS</u>	56
<u>PARTITURA 50. PARTE G, TRANSICIÓN Y ESPACIO PARA LA IMPROVISACIÓN DEL SAXOFÓN SOPRANO</u>	58
<u>PARTITURA 51. TRANSICIÓN AL VALS VIENÉS POR EL CONTRABAJO</u>	58
<u>PARTITURA 52. PARTE I, CADENCIA DEL DANUBIO AZUL Y TRANSICIÓN AL SIGUIENTE VALS</u>	61
<u>PARTITURA 53. ENTRADA DE LA SECCIÓN RÍTMICA DE JAZZ AL VALS DE GLAZUNOV</u>	62
<u>PARTITURA 54. TRANSICIÓN A LAS IMPROVISACIONES EN JAZZ</u>	63
<u>PARTITURA 55. PARTE J, TRANSICIÓN A LAS IMPROVISACIONES EN LA MENOR</u>	64
<u>PARTITURA 56. PARTE K, TRANSICIÓN A LAS IMPROVISACIONES EN DO MENOR</u>	65
<u>PARTITURA 57. PARTE M, INTRODUCCIÓN DE CONTRABAJO Y BATERÍA EN UN NUEVO TIEMPO</u>	66
<u>PARTITURA 58. ACENTOS DEL DOBLE CUARTETO EN LA CONTINUACIÓN DE LA PARTE M</u>	67
<u>PARTITURA 59. SWING RÁPIDO EN FA MAYOR Y LA BEMOL MAYOR</u>	68
<u>PARTITURA 60. SWING RÁPIDO EN DO MAYOR</u>	69
<u>PARTITURA 61. PARTE N, PARTE FINAL DEL SWING RÁPIDO Y TRANSICIÓN AL ÚLTIMO TEMA</u>	70
<u>PARTITURA 62. VIOLINES TOCANDO LOS PRIMEROS OCHO COMPASES DE LA POLKA</u>	71
<u>PARTITURA 63. VIOLINES TOCANDO LOS SIGUIENTES OCHO COMPASES DE LA POLKA</u>	71
<u>PARTITURA 64. PRIMERA PARTE DE RE EXPOSICIÓN DEL TEMA DE LA POLKA POR EL CUARTETO DE CUERDAS</u>	72
<u>PARTITURA 65. SEGUNDA PARTE DE RE EXPOSICIÓN DEL TEMA DE LA POLKA POR EL CUARTETO DE CUERDAS</u>	72
<u>PARTITURA 66. PARTE P, ENTRADA DEL CUARTETO DE JAZZ A LA SEGUNDA PARTE DE LA POLKA</u>	73
<u>PARTITURA 67. CADENCIA DE LA PARTE P</u>	73
<u>PARTITURA 68. SEGUNDA CASILLA DE PARTE P Y PARTE Q</u>	74
<u>PARTITURA 69. PARTE R, POLKA ROSAMUNDE, PRIMERA PARTE</u>	75
<u>PARTITURA 70. FINAL DEL SEGUNDO MOVIMIENTO</u>	76

PARTITURAS DEL TERCER MOVIMIENTO

<u>PARTITURA 71. INTRODUCCIÓN DEL DOBLE CUARTETO AL TERCER MOVIMIENTO</u>	78
<u>PARTITURA 72. EXPOSICIÓN DEL TEMA DEL CORRIDO POR EL CUARTETO DE CUERDAS</u>	79
<u>PARTITURA 73. SEGUNDA PARTE DE LA EXPOSICIÓN DEL TEMA</u>	80
<u>PARTITURA 74. SECCIÓN RÍTMICA DE JAZZ INTRODUCE EL RITMO DE JAZZ WALTZ</u>	80
<u>PARTITURA 75. PARTE C, RE EXPOSICIÓN DEL TEMA DEL CORRIDO POR EL CUARTETO DE JAZZ</u>	81
<u>PARTITURA 76. MODULACIÓN MÉTRICA DEL CUARTETO DE JAZZ</u>	81
<u>PARTITURA 77. PARTE D, INTERACCIÓN DEL DOBLE CUARTETO. PEDAL EN SI BEMOL</u>	82
<u>PARTITURA 78. VARIACIÓN ARMÓNICA Y MELÓDICA DESPUÉS DEL PEDAL DE LA PARTE D</u>	83
<u>PARTITURA 79. RE ARMONIZACIÓN POR CUARTAS EN LA CADENCIA DE PARTE D</u>	84
<u>PARTITURA 80. PARTE E, VARIACIÓN RÍTMICA CON RESPUESTA DEL SAXOFÓN ALTO</u>	85
<u>PARTITURA 81. SEGUNDA PARTE Y CADENCIA DE LA PARTE E. MELODÍA EN EL VIBRÁFONO</u>	86
<u>PARTITURA 82. PARTE F. QUINTA VARIACIÓN DEL TEMA DEL CORRIDO. EFECTO BIG BAND</u>	87
<u>PARTITURA 83. MODULACIÓN MÉTRICA Y ARMONÍA CERRADA EN EL CUARTETO DE CUERDAS</u>	88
<u>PARTITURA 84. UNÍSONO DEL DOBLE CUARTETO SE CIERRA EL TEMA DEL CORRIDO Y DA PASO AL CORO</u>	89
<u>PARTITURA 85. PARTE G, EL CORO DEL CORRIDO DE HERACLIO BERNAL</u>	90
<u>PARTITURA 86. PARTE H, IMPROVISACIÓN ESCRITA DE SAXOFÓN ALTO Y VIOLÍN PRIMERO</u>	91
<u>PARTITURA 87. SEGUNDA PARTE DEL SOLI DE SAXOFÓN ALTO Y VIOLÍN PRIMERO</u>	91
<u>PARTITURA 88. PARTE I. IMPROVISACIÓN ESCRITA PARA VIBRÁFONO</u>	92
<u>PARTITURA 89. SEGUNDA PARTE Y FINAL DEL SOLI DE VIBRÁFONO</u>	92
<u>PARTITURA 90. MONODIA DE CONTRABAJO</u>	93
<u>PARTITURA 91. UNÍSONO DEL DOBLE CUARTETO</u>	93
<u>PARTITURA 92. TRANSICIÓN A LA IMPROVISACIÓN DE VIBRÁFONO</u>	94
<u>PARTITURA 93. CADENCIA DE LA PARTE N</u>	96
<u>PARTITURA 94. PARTE P, CUARTETO DE JAZZ EXPONE EL SON JALISCIENSE</u>	97
<u>PARTITURA 95. ENTRADA AL SON JALISCIENSE POR PARTE DEL CUARTETO DE CUERDA</u>	98
<u>PARTITURA 96. INTERACCIÓN DEL DOBLE CUARTETO EN EL SON JALISCIENSE</u>	99
<u>PARTITURA 97. CADENCIA DEL SON JALISCIENSE</u>	100
<u>PARTITURA 98. UNÍSONO DEL DOBLE CUARTETO Y CALDERÓN DE NUEVO TEMPO</u>	101
<u>PARTITURA 99. PARTE S, TRANSICIÓN AL SIGUIENTE TEMA</u>	101
<u>PARTITURA 100. PARTE T, INTRODUCCIÓN A LOS BARANDALES DEL PUENTE</u>	102
<u>PARTITURA 101. SEGUNDA PARTE DE LA INTRODUCCIÓN DE LOS BARANDALES DEL PUENTE</u>	103
<u>PARTITURA 102. PARTE U, CAMBIO DE COMPÁS Y PREPARACIÓN EN CORCHEAS PARA ENTRAR AL TEMA</u>	104
<u>PARTITURA 103. PARTE V, EXPOSICIÓN DEL NUEVO TEMA Y CONSEJOS DE INTERPRETACIÓN</u>	104
<u>PARTITURA 104. CONSECUENTE DEL TEMA DE LOS BARANDALES DEL PUENTE</u>	105
<u>PARTITURA 105. SEGUNDA CASILLA E INICIO DE LA PARTE W</u>	107
<u>PARTITURA 106. DESARROLLO DE LA PARTE W.</u>	107
<u>PARTITURA 107. CADENCIA DE LA PARTE W. MODULACIÓN A SOL MENOR.</u>	108
<u>PARTITURA 108. PARTE X, CUARTETO DE CUERDA SE TURNAN FRASE DE SEIS NOTAS</u>	109
<u>PARTITURA 109. ÚLTIMOS DIECISÉIS COMPASES Y DESENLACE AL ACORDE DE RE DOMINANTE</u>	109
<u>PARTITURA 110. PARTE Y, TRANSICIÓN A LA IMPROVISACIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS</u>	110
<u>PARTITURA 111. PARTE Z, PRIMEROS OCHO COMPASES DE IMPROVISACIÓN DE LAS CUERDAS</u>	111
<u>PARTITURA 112. SEGUNDOS OCHO COMPASES DE LA IMPROVISACIÓN DE LAS CUERDAS</u>	112
<u>PARTITURA 113. RECOMENDACIONES PARA EL CUARTETO DE CUERDAS Y SU IMPROVISACIÓN</u>	113
<u>PARTITURA 114. RECOMENDACIÓN CINCO Y SEIS</u>	114
<u>PARTITURA 115. RECOMENDACIÓN SIETE Y OCHO</u>	114
<u>PARTITURA 116. RECOMENDACIONES NUEVE A DOCE</u>	115
<u>PARTITURA 117. PARTE AA, TRANSICIÓN DE LA IMPROVISACIÓN AL INTERLUDIO</u>	117
<u>PARTITURA 118. PARTE BB, MODULACIÓN A RE MAYOR Y TRANSICIÓN A LA RECAPITULACIÓN DEL TEMA</u>	118
<u>PARTITURA 119. SEGUNDA CASILLA Y FINAL DEL TERCER MOVIMIENTO</u>	118

PARTITURAS DEL CUARTO MOVIMIENTO

<u>PARTITURA 120. INTRODUCCIÓN DEL CUARTO MOVIMIENTO, SOBRE ACENTOS EN RE DÓRICO</u>	120
<u>PARTITURA 121. LOS OCHO COMPASES CONSECUENTES DE LA INTRODUCCIÓN EN FA MIXOLIDIO</u>	121
<u>PARTITURA 122. PARTE A, TEMA MODAL ENTRE EL SAXOFÓN ALTO Y EL CONTRABAJO</u>	123
<u>PARTITURA 123. FRASE CONSECUENTE DEL TEMA MODAL, ACENTUANDO EL FINAL DE FRASE</u>	123
<u>PARTITURA 124. ACENTOS DE LA SEGUNDA CASILLA DEL TEMA, PREPARACIÓN A PRIMER SOLI</u>	124
<u>PARTITURA 125. PRIMEROS OCHO COMPASES DEL PRIMER SOLI EN UNÍSONO</u>	125
<u>PARTITURA 126. OCHO COMPASES DEL PRIMER SOLI Y SALIDA A IMPROVISACIONES</u>	126
<u>PARTITURA 127. PRIMERA IMPROVISACIÓN DEL MOVIMIENTO POR PARTE DEL SAXOFÓN ALTO</u>	127
<u>PARTITURA 128. SEGUNDO SOLI PARA SAXOFÓN ALTO Y VIBRÁFONO CON ACENTOS</u>	128
<u>PARTITURA 129. SOLO DE BATERÍA; EXPOSICIÓN DEL MOTIVO RÍTMICO</u>	129
<u>PARTITURA 130. SEGUNDA PARTE DEL SOLO DE BATERÍA, DISMINUCIÓN DEL MOTIVO RÍTMICO</u>	130
<u>PARTITURA 131. SEGUNDA CASILLA Y FINAL DEL SOLO DE BATERÍA</u>	131
<u>PARTITURA 132. TRANSICIÓN AL NUEVO TEMPO POR PARTE DEL CONTRABAJO SOLO</u>	131
<u>PARTITURA 133. INTRODUCCIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS Y CONTRABAJO A LA CANCIÓN NUNCA</u>	132
<u>PARTITURA 134. CADENCIA A LA DOMINANTE DE LA INTRODUCCIÓN, SOLO CUERDAS.</u>	133
<u>PARTITURA 135. PARTE F, CADENZA DEL CUARTETO DE CUERDAS CON CONTRABAJO</u>	134
<u>PARTITURA 136. PARTE G, INTRODUCCIÓN DEL DOBLE CUARTETO</u>	135
<u>PARTITURA 137. PARTE H, EXPOSICIÓN DE LA CANCIÓN NUNCA</u>	136
<u>PARTITURA 138. CONSECUENTE MELÓDICO DE LA EXPOSICIÓN</u>	137
<u>PARTITURA 139. MOVIMIENTO DE LAS VOCES DEL DOBLE CUARTETO DURANTE DIECISÉIS COMPASES</u>	138
<u>PARTITURA 140. SEGUNDA CASILLA, TRANSICIÓN AL CORO Y MODULACIÓN AL PARALELO MAYOR</u>	139
<u>PARTITURA 141. PARTE I, CORO DE DIECISÉIS COMPASES EN RE MAYOR</u>	140
<u>PARTITURA 142. SEGUNDA PARTE DEL CORO</u>	141
<u>PARTITURA 143. CALDERÓN Y RUBATO CARACTERÍSTICA DEL ESTILO ORIGINAL</u>	142
<u>PARTITURA 144. PREPARANDO EL FINAL</u>	142
<u>PARTITURA 145. PARTE FINAL DE LA CANCIÓN NUNCA</u>	143
<u>PARTITURA 146. PARTE J, INTRODUCCIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS AL SIGUIENTE ARREGLO</u>	144
<u>PARTITURA 147. LOS DIECISÉIS COMPASES DE LA INTRODUCCIÓN DE CACIONERO</u>	146
<u>PARTITURA 148. PARTE K, ENTRADA MELÓDICA DEL CONTRABAJO ACOMPAÑADO DEL CUARTETO DE CUERDAS</u>	147
<u>PARTITURA 149. MELODÍA Y ARMONÍA ORIGINAL DE CACIONERO</u>	148
<u>PARTITURA 150. RE ARMONIZACIÓN Y VARIACIÓN RÍTMICO MELÓDICA DEL TEMA CACIONERO DE CARRILLO</u>	149
<u>PARTITURA 151. PARTE M, OCHO COMPASES EN RITMO DE BOLERO Y MODULACIÓN A FA MAYOR</u>	155
<u>PARTITURA 152. PARTE N. ARMONÍAS Y ACENTOS</u>	156
<u>PARTITURA 153. ÚLTIMOS SIETE COMPASES DE LA PARTE N</u>	156
<u>PARTITURA 154. PARTE P CUARTETO DE CUERDAS EN LA TRANSICIÓN AL NUEVO TEMA</u>	157
<u>PARTITURA 155. PARTE Q, LOS SIETE PRIMEROS COMPASES DE LA INTRODUCCIÓN</u>	158
<u>PARTITURA 156. PARTE Q, LOS SIETE ÚLTIMOS COMPASES</u>	159
<u>PARTITURA 157. PARTE R, INTERLUDIO RÍTMICO DEL DOBLE CUARTETO</u>	160
<u>PARTITURA 158. CONTINUACIÓN DE PARTE R POR EL CUARTETO DE CUERDAS</u>	161
<u>PARTITURA 159. PARTE S, CADENCIA Y CAMBIO DE COMPÁS</u>	161
<u>PARTITURA 160. RITMO EN SI BEMOL QUE SERÁ LA BASE DEL ARREGLO A TE QUIERO DIJISTE</u>	162
<u>PARTITURA 161. PARTE T, MELODÍA DEL SAXOFÓN BASADA EN UNA ESCALA HINDÚ</u>	163
<u>PARTITURA 162. PARTE U, SOLI CORTO DE VIBRÁFONO</u>	164
<u>PARTITURA 163. PARTE V, CIERRE INTRODUCTORIO Y ARMONÍAS DE TRECENA</u>	165
<u>PARTITURA 164. PARTE W, EXPOSICIÓN DEL TEMA TE QUIERO DIJISTE</u>	166
<u>PARTITURA 165. SOLI DE SAXOFÓN ALTO</u>	166
<u>PARTITURA 166. PARTE X, MOTIVO RÍTMICO (PREGUNTA) QUE ACOMPAÑA AL SOLI DE SAXOFÓN</u>	167

PARTITURA 167. CADENCIA DE PARTE X	167
PARTITURA 168. TRANSICIÓN A FUNK POR PARTE DEL CUARTETO DE JAZZ	168
PARTITURA 169. PARTE Y, OCHO COMPASES DE FUNK Y TRANSICIÓN	169
PARTITURA 170. PARTE Z, CAMBIO DE ESTILO RÍTMICO A CHA CHA CHA	169
PARTITURA 171. TRANSICIÓN DE CHA CHA A SWING	170
PARTITURA 172. PREGUNTA Y RESPUESTA, PREPARACIÓN A LAS IMPROVISACIONES DE JAZZ	171
PARTITURA 173. CADENCIA Y OBLIGADO MELÓDICO EN TRESILLOS	171
PARTITURA 174. PARTE CC, RIFF DEL CUARTETO DE CUERDAS	173
PARTITURA 175. SEGUNDA CADENCIA DEL RIFF DEL CUARTETO DE CUERDAS	174
PARTITURA 176. CUARTA Y ÚLTIMA REPETICIÓN DEL RIFF DE CUERDAS CON VARIACIÓN	174
PARTITURA 177. PARTE DD, PUENTE DE OCHO COMPASES, PARTE DE VIBRÁFONO	176
PARTITURA 178. CADENCIA FINAL DE LOS CAMBIOS RÍTMICOS	176
PARTITURA 179. CODA DEL CUARTO MOVIMIENTO	177

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. PROGRESIÓN ARMÓNICA UTILIZADA EN LA CUARTA IMPROVISACIÓN	95
TABLA 2. ARMONÍAS PARA LA IMPROVISACIÓN DEL CUARTETO DE CUERDAS	112
TABLA 3. PROGRESIÓN ARMÓNICA DE LA INTRODUCCIÓN DE CACIONERO	145
TABLA 4. ACORDES QUE RESULTAN DE LA ARMONIZACIÓN A CUATRO VOCES DE EB DÓRICO	150
TABLA 5. SEGUNDO COMPÁS EMBELLECIMIENTO POR ESTRUCTURAS CONSTANTES	150
TABLA 6. TERCER COMPÁS, ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA, MIXOLIDIO (9.11.13)	150
TABLA 7. CUARTO COMPÁS, ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIA, MIXOLIDIO (7.9.11)	150
TABLA 8. QUINTO COMPÁS, MODULACIÓN TRANSITORIA POR MEDIO DE DOMINANTE SECUNDARIA DEL SÉPTIMO GRADO DE MI BEMOL.	151
TABLA 9. RESOLUCIÓN AL MODO FRIGIO Y DOMINANTE SECUNDARIA DEL SEXTO	151
TABLA 10. DOMINANTE SUSPENDIDA E INTERCAMBIO MODAL	151
TABLA 11. INTERCAMBIO MODAL A EB LIDIO Y DOMINANTES SECUNDARIAS DE GB Y F	152
TABLA 12. CADENCIA DE LA EXPOSICIÓN DEL TEMA	152
TABLA 13. LOS PRIMEROS DOS COMPASES DE LA REEXPOSICIÓN DEL TEMA	153
TABLA 14. INTERCAMBIO MODAL EÓLICO DE SOL BEMOL	153
TABLA 15. DE ONCENA SUSPENDIDA A ONCENA AUMENTADA	153
TABLA 16. ESTRUCTURAS CONSTANTES Y ACORDE DE PASO	153
TABLA 17. INTERCAMBIO MODAL DÓRICO DE MI BEMOL	154
TABLA 18. INTERCAMBIO MODAL DE EÓLICO	154
TABLA 19. INTERCAMBIO MODAL DE LIDIO	154
TABLA 20. CADENCIA FINAL	154
TABLA 21. MODULACIÓN A LA PARTE B DEL TEMA EN FA MAYOR	154
TABLA 22. IMPROVISACIÓN DEL VIBRÁFONO	156
TABLA 23. IMPROVISACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO	156
TABLA 24. PROGRESIÓN ARMÓNICA DE LA PARTE Y	168

