

# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

**Raíces y evolución en  
la marimba chiapaneca.**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**MAESTRO EN MÚSICA**

PRESENTA

**ALEXANDER CRUZ GONZÁLEZ**

DIRECTOR DE TESIS:  
DR. JOSÉ ISRAEL MORENO VÁZQUEZ

CODIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. DAVID MAXWELL SMITH

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Julio de 2020







**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**  
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 10 de agosto de 2020  
Oficio No. DGIP/CP/00143/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

**C. Alexander Cruz González**  
Candidato al Grado de Maestro en Música  
**UNICACH**

**Presente**

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **“RAÍCES Y EVOLUCIÓN EN LA MARIMBA CHIAPANECA”**, cuyo director de tesis es el Dr. José Israel Moreno Vázquez, quién avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

**Atentamente**  
*“Por la Cultura de mi Raza”*



DIRECCION DE INVESTIGACION  
Y POSGRADO

**Lic. Aurora Evangelina Serrano Roblero**  
Directora General

C.c.p. Mtro. Roberto Hernández Soto. Director de la Facultad de Música UNICACH. – Para su conocimiento.  
Dra. Glenda Patricia Courtois García. Coordinadora de la Maestría en Música UNICACH. – Para su conocimiento.  
Expediente  
\*AESR/igp/rags



Libramiento Norte Poniente No.1150, Colonia Lajas Maciel  
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
Tel: (961)6170440 Ext. 4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx





## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción .....  | 6  |
| Capítulo 1. La marimba en su entorno social, sus transformaciones musicales y la enseñanza-aprendizaje de la marimba chiapaneca. .... | 9  |
| 1.1. Orquestación, ejemplo de la transformación que sufrió la marimba durante el siglo XX. ....                                       | 10 |
| 1.1.1 Etapa acústica:.....  | 10 |
| 1.1.2. Etapa orquesta: (1940-1980) .....  | 13 |
| 1.1.3. Etapa electrónica: "Grupo musical" (1970-1980 y su predominio hasta la actualidad) .....                                       | 14 |
| Capítulo 2. Análisis de la armonización a 4 baquetas en la marimba chiapaneca. ....   | 16 |
| Capítulo 3. Expandiendo el concepto sonoro de la marimba - Arreglos y composiciones..   | 25 |
| 3.1. "El andariego"; arreglo para marimba solo .....  | 25 |
| 3.1.1 La chilena y su descripción.....  | 25 |
| 3.1.2 Álvaro Carrillo (Semblanza).....  | 26 |
| 3.1.3 Descripción del arreglo .....   | 27 |
| 3.2. "Song for Mia"; Composición para cuarteto de Jazz .....  | 34 |
| 3.2.1 Pat Metheny (Semblanza).....  | 34 |
| 3.2.2 Descripción de la composición y análisis .....  | 35 |
| 3.3. "SEMILLA"; composición para ensamble de marimbas chiapanecas y cajón peruano. ....   | 44 |
| 3.3.1- Descripción de la composición.....   | 44 |
| 3.3.2 Análisis de la composición: .....   | 44 |
| 3.4. "Quién será"; arreglo para ensamble de marimbas chiapanecas con Big band .....   | 53 |
| 3.4.1 Count Basie (Semblanza) .....   | 53 |
| Conclusiones .....  | 67 |
| Agradecimientos .....   | 69 |
| Bibliografía.....   | 70 |
| Enlaces.....  | 70 |
| Anexos: Score de los arreglos y composiciones. ....   | 71 |

## **Introducción**

Mi experiencia como ejecutante de la marimba chiapaneca me motivó a estudiar la licenciatura en Jazz y Música Popular, lo que me ha brindado las herramientas para poder comprender y dominar diferentes formas de armonización y ejecución a cuatro baquetas de la marimba tradicional chiapaneca, de manera práctica y teórica, siendo mis referencias inmediatas agrupaciones y solistas, como por ejemplo los Hermanos Gómez, La Marimba Espiga de Oro, Las Águilas de Chiapas, Manuel Vleeshower Borraz, Zeferino Nandayapa entre otros. Así también, admiro a grandes exponentes del vibráfono en el género del jazz como Lionel Hampton, Milt Jackson, Gary Burton, y a marimbistas del ámbito de la música contemporánea como por ejemplo Keiko Abe, Ney Rosauero, Nebojsa Jovan Zivkovic entre otros.

A través de la historia, la marimba chiapaneca ha sufrido diversos cambios morfológicos que van desde su estructura más simple como una marimba de arco con un teclado diatónico, así como la adaptación de patas para sostenerse, la incorporación del cromatismo en sus teclas y la constante actualización y versatilidad en el repertorio musical, desde lo tradicional hasta la música popular actual, adaptándose constantemente a las nuevas corrientes. Es por eso que ésta evoluciona musicalmente al igual que sucede con el género del jazz, que fusiona ritmos típicos de otras regiones del mundo y los adapta a sus características, generando nuevas sonoridades que muestran rasgos identitarios de diferentes regiones del mundo.

Actualmente, aunque en Chiapas han existido agrupaciones importantes, como la agrupación "Na'rimbo" que fusiona el repertorio chiapaneco con arreglos de otros géneros contemporáneos como el jazz, existen pocos trabajos de investigación y enseñanza enfocados específicamente a la interpretación a cuatro baquetas en el género tradicional. Esto me ha motivado a realizar este trabajo de análisis y creación artística, trabajando en dos arreglos y dos composiciones proponiendo la fusión de diferentes técnicas con elementos tradicionales y académicos con nuevas corrientes musicales.

Estas composiciones buscan involucrar a la marimba chiapaneca a nuevas formas de abordar las cuatro baquetas, yendo más allá de los esquemas tradicionales que se manejan entre los solistas de las agrupaciones marimbísticas. Por otra parte, tanto los métodos de vibráfono y marimba contemporánea que son usados para la enseñanza en las escuelas profesionales de música, abordan los conceptos desde la perspectiva disciplinar, es decir; o para tocar jazz o para tocar repertorio contemporáneo, y aunque pueden aportarnos elementos para las cuatro baquetas, son muy distintos a los conceptos usados en la marimba chiapaneca.

En Chiapas, el *tenorista*, es el intérprete con cuatro baquetas de la marimba requinta y ha desarrollado con el paso de los años diversos estilos para utilizar las cuatro voces que se complementan entre la melodía y la armonía, considerando sus posibilidades y habilidades técnicas además de su madurez y conocimiento armónico, aunado al tipo y estilos de repertorio que suele ejecutar. Así, ha ido generando diversas formas de crear sus movimientos de las 4 voces que toca con las cuatro baquetas, teniendo una gama de colores armónicos para enriquecer su ejecución musical.

Bajo esta perspectiva, en una primera parte de este trabajo, se abordan las diferentes formas de armonizar la melodía con las cuatro baquetas, en una especie de guía de estudio para desarrollar estas diferentes posibilidades de movimiento armónico melódico que se da en Chiapas con los *tenoristas* y que es una nueva aportación a la documentación para sistematizar la enseñanza y aprendizaje de este tipo de ejecución en la marimba.

Posteriormente, los arreglos y composiciones que presento, son reflejo de la experiencia vivida durante mi proceso de crecimiento académico, dando como resultado la fusión de diferentes ensambles y géneros desde elementos de la música tradicional de Chiapas, a elementos de la música popular contemporánea. En mi arreglo del tema “El andariego” del compositor Álvaro Carrillo, use recursos de la independencia a cuatro baquetas para hacer la adaptación a un solo intérprete en una marimba de 5 octavas y media. En mi arreglo del tema “¿Quién será?” de los compositores Pablo Beltrán R. y Luis Demetrio, fusioné una Big Band con una sección de 2 marimbas chiapanecas para experimentar lo que hubiese pasado en la época de las grandes bandas si en Chiapas hubiera existido una Big Band en el formato real. En mi composición “Song for Mia”, fusioné un combo de jazz reemplazando al piano por una marimba chiapaneca para el trabajo de armonización e improvisación. Por último realicé una

composición titulada “Raíces” en un formato de dos marimbas a la usanza de la tradición chiapaneca además de incluir un cajón peruano fusionando el blues y el zapateado chiapaneco.

Por ello la importancia de este trabajo que visualiza desde la marimba tradicional de Chiapas esos conceptos que además se enriquecen con los elementos tanto armónicos como técnicos del jazz y la marimba contemporánea.



## **Capítulo 1. La marimba en su entorno social, sus transformaciones musicales y la enseñanza-aprendizaje de la marimba chiapaneca.**

En cada región donde existe el instrumento, hay diferentes procesos de evolución guiados bajo la aportación social y cultural de cada país. Estos procesos hicieron única a cada forma y tipo de marimba, desde las diferentes maderas con las que fabrican las teclas, así como las diferentes técnicas en su ejecución, pero donde la mayoría coincide es en el método de aprendizaje tradicional.

El método más común de enseñanza en Chiapas fue la transmisión oral principalmente de padre a hijo. Esto sucedía comúnmente para ayudar a la economía familiar, pues al ser la misma familia la mayoría de los integrantes de la agrupación musical, la mayor parte del dinero se quedaba en ésta. Por dicha razón fue y es muy común encontrar agrupaciones conformadas por familias, deviniendo desde las agrupaciones más antiguas que se tienen reconocidas del siglo XIX y principios del XX hasta la fecha, como son los Hermanos Gómez, Hermanos Domínguez, Hermanos Palomeque, Hermanos Cruz, Hermanos Paniagua, Hermanos Aquino, Hermanos Ríos, Hermanos Nandayapa, etc.

Los procesos de enseñanza fueron similares durante el siglo XX y es afinales de éste cuando se diversifica. En la actualidad se ha fortalecido la enseñanza académica en Chiapas, que inició en las casas de cultura en los años ochenta y se ha consolidado con la Facultad de Música de la UNICACH, la institución que más ha contribuido a la profesionalización del marimbista actual, pues desde sus orígenes como Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH), hace casi 40 años, fue pionera en la formación de técnicos. Posteriormente, a partir del año 2000 egresaron licenciados en Música y, a partir del año 2015, se imparte la Maestría en Música, teniendo en una de sus áreas de acentuación Marimba Tradicional. La gran aportación de la universidad fue la enseñanza de la marimba como solista y la fusión que está generando en el estilo solista tradicional.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La historia de la Escuela de Música de la UNICACH, ahora facultad puede encontrarse la liga <https://www.famunicach.com/historia> (ultimo acceso; 07 de julio del 2020)

## **1.1. Orquestación, ejemplo de la transformación que sufrió la marimba durante el siglo XX.**

### **1.1.1 Etapa acústica:**

1900-1940; Cuartetos de marimba (Bajo, Armonía, segunda voz y primera voz) como: Hermanos Gómez, Hermanos Solís, Hermanos Ovalle, etc. En esta época predominan los cuartetos de marimba en toda la región de Chiapas, existen varias fuentes fotográficas donde muestran a los músicos en una marimba de 5 octavas.<sup>2</sup>

El repertorio que ejecutaban como parte de la vida cotidiana de esa época eran sones y zapateados tradicionales, incluyendo géneros populares como la polka, el vals, la marcha, danzón, etc. Pero también existían cuartetos que ejecutaban música de concierto como el género Clásico, todo esto gracias a la incorporación del “doble teclado” para obtener el cromatismo de las 12 notas musicales.

En el año de 1916 con la aparición de la marimba requinta, muchas agrupaciones fueron tomando la nueva forma de dotación instrumental con dos marimbas, sin embargo todavía se mantuvieron algunos cuartetos hasta los años cuarenta como fue el caso de los Hermanos Gómez, y algunos otros de instituciones públicas con un fin enfocado a las participaciones culturales.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Más información en: Mendoza Vera, Raúl. 2015, *Memorias de marimbistas; Marimbas tuxtlecas 1900-1980*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.

<sup>3</sup> ver más en: Kaptain, Laurence. 1991. *Maderas que Cantan*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas. Moreno, Israel. 2019. *Evolución y desarrollo musical de la marimba en Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH-Coneculta.



Imagen 1: Tarjeta Postal de 1909. Archivo Fernán Pavía.

Esta misma época, la marimba tomó el papel de protagonista, esto significó que gracias a la incorporación de la marimba requinta se asignó a cada voz o registro una función de contracanto o contrapunto, elaborando cada vez arreglos más complejos utilizando el registro de tenor que anteriormente no se usaba y que a partir de esa época aún conservamos. Éste formato de las dos marimbas se le conoce popularmente como "Marimba escuadra", por la misma similitud de la forma que tiene este objeto (escuadra) al colocarse juntas las dos marimbas. La época en que este formato se fue desarrollando incluyó en una primera etapa al contrabajo conocido como violón o tololoche y contaba con 3 cuerdas, teniendo un ensamble de ocho integrantes.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid.



Imagen 2: Marimba Corona Extra, Venustiano Carranza<sup>5</sup>

Posteriormente se adicionó la batería y un saxofón y se fueron incorporando las percusiones e instrumentos de metal.



Imagen 3- Marimba Orquesta Ecos de San Cristóbal.

---

<sup>5</sup> Imágenes 2 y 3, del archivo personal del periodista Raúl Mendoza Vera.

### **1.1.2. Etapa orquesta: (1940-1980)**

Instrumentación "Marimba orquesta": 2 trompetas, 2 saxofones, una marimba de 5 octavas y media, una marimba de 4 octavas y media (requinto), tololoche o contrabajo, batería y congas.

Los elementos que desencadenaron este tipo de formato orquestal fue la revolución del género de las grandes bandas que tenían su apogeo en Estados Unidos durante la época dorada del swing (1930-1950), que gracias a las grandes estaciones de radio y televisión atrajo gran interés de todos los músicos en el mundo, y Chiapas no fue una excepción, las agrupaciones de marimba fueron incluyendo más instrumentos de aliento como trompeta, saxofones a sus formaciones.<sup>6</sup> Es importante señalar que la actitud de los marimbistas ha sido siempre de ser abiertos a incluir otros géneros y diversificar la orquestación, un gran ejemplo fue el de la famosa agrupación marimbística "Lira de San Cristóbal" que incluyeron instrumentos como clarinetes, bandoneón y trompeta. Esto demuestra claramente que siempre hubo elementos a través de las diferentes épocas en que la marimba chiapaneca fue incluyente en muchos aspectos como técnicos, teóricos y prácticos, haciéndonos reflexionar que existen y existirán elementos de transformación ya sean musicales, socioculturales, o de otras formas para moldear la marimba llevándola a evolucionar sin embargo conservando sus raíces muy firmemente.

Durante la década de los años 70, México estuvo lleno de fenómenos sociales, políticos y culturales, la "cultura popular" entendida como una "cultura de masas" estuvo claramente ejemplificada en las "clases populares urbanas, esto originó la aparición de "ídolos de la música mexicana" del género del Rock & Roll de los 60, hasta el género romántico, ranchero, tropical y grupero. Esto afectó también al repertorio de las marimbas durante esa época y siempre retomaron en su repertorio las nuevas corrientes de música popular siendo grabadas casi inmediatamente después de su comercialización. (Moreno, 2019)

---

<sup>6</sup> Malacara Palacios, Antonio. 2016. *Atlas del Jazz en México*. México. Pp 43-46.



Imagen 4. Marimba Carta Blanca, Tuxtla Gutiérrez. (En la foto están Zeferino Nandayapa, Danilo Gutiérrez y Tito Vidal, quienes más a delante serían directores de sus propias marimbas). Archivo Israel Moreno

### **1.1.3. Etapa electrónica: "Grupo musical" (1970-1980 y su predominio hasta la actualidad)**

La necesidad de llenar escenarios cada vez más grandes y competir con los nuevos géneros musicales dio paso al uso de sistemas de amplificación e instrumentos como el sintetizador, batería, percusiones diversas, marimba requinta, bajo eléctrico y cantantes. En esta etapa el sintetizador tuvo una participación muy importante afectando el futuro de las grandes orquestas formadas por muchos integrantes, estos sintetizadores por su innovación de recrear ritmos y acompañamientos tocados por una sola persona, llevaron a muchos músicos por la compra de éste y poco a poco los grupos grandes fueron desintegrándose hasta que hoy en día solo sobreviven pocas agrupaciones; de los cientos de marimbas orquestas del siglo XX, hoy se cuentan pocas, como por ejemplo: Marimba Flaylescana, Marimba Reina Tuxtleca, Marimba Orquesta Perla de Chiapas, Marimba Espiga de Oro, entre otras.

En la música comercial de la actualidad es muy común el uso de nuevos sonidos que fusionan los instrumentos acústicos con los electrónicos y ritmos que en la mayoría son generados con programas dentro de un estudio profesional como por ejemplo el Pop, Música Disco, Salsa, Merengue, Cumbia, Reggaetón, etc. dando nuevas características musicales en el repertorio moderno, pero hemos aprendido a través del tiempo que la marimba ha sobrevivido adaptándose y ha prevalecido en los gustos de las viejas y nuevas generaciones.



Imagen 5. Marimba orquesta Reina Flaylescana

## **Capítulo 2. Análisis de la armonización a 4 baquetas en la marimba chiapaneca.**

Durante mi proceso de aprendizaje en la universidad, fui desarrollando diferentes formas de armonización, influido por diferentes herramientas para el proceso de composición y arreglo. La misma necesidad de explorar otras culturas musicales, partiendo de la música de marimba tradicional chiapaneca, me orilló a abrir mi panorama musical, experimentando con otros géneros musicales y adaptándolos a la marimba, al mismo tiempo que esto sucedía también desarrollé un gusto enorme por la armonía y sus procesos de aplicación, ya que en la música tradicional chiapaneca tiene recursos armónicos estandarizados que muchas veces están limitados al uso de 3 tipos de progresiones armónicas, que sin embargo los marimbistas tradicionales han explorado en ir más allá, llegando a ser de uso común las sustituciones y extensiones armónicas para enriquecer sus arreglos e improvisaciones.

Por ejemplo, es de notar que la mayoría de los sones y zapateados en tonalidad mayor la progresión común es:

- V7 - I: Dominante o perfecta
- IV - I: Sub Dominante o plagal
- IV-V7-I: Compuesta

Y en tonalidad menor:

- V7 - Im: Dominante o perfecta
- IVm - Im: Sub Dominante o plagal
- IVm-V7-Im: Compuesta

Gracias a la oportunidad de estar involucrado con marimbistas de gran herencia tradicional, pudimos analizar diferentes estilos en la interpretación a 4 baquetas y en la necesidad de mantener ese legado armónico, realizamos la transcripción de las chiapanecas, donde se



muestran diferentes recursos para armonización melódica tradicional chiapaneca, y que explicamos brevemente en cada ejemplo con más detalles.

Score

# Armonización en Marimba

## Chiapaneca

Alexander Cruz González

Extracto del tema "Las Chiapanecas"

Marimba

1 Terceras



8

Mrb.



15

2 Sextas



22

Mrb.



29

3 Combinando terceras y sextas



36

Mrb.



43

4 Armonizando con cifrado armónico oblicuo



50

Mrb.



Mrb. <sup>58</sup> <sup>C</sup>

Mrb. <sup>5</sup> Movimiento paralelo real <sup>C B C B C</sup>

Mrb. <sup>72</sup> <sup>G7 Gb7 G7 Gb7 G7</sup>

Mrb. <sup>79</sup> <sup>6</sup> Dominantes auxiliares <sup>C C G7 C G7 C G7</sup>

Mrb. <sup>86</sup> <sup>C G7 C G7 A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm</sup>

Mrb. <sup>93</sup> <sup>7</sup> Dominantes auxiliares con sustitución modal <sup>D7 G7 C G7b9 C G7b9</sup>

Mrb. <sup>100</sup> <sup>C G7b9 C G7b9 C G7 A7b9 Dm A7b9 Dm</sup>

Mrb. <sup>107</sup> <sup>A7b9 Dm A7b9 Dm G7 C C6 G7b9</sup>

Armonización a 4 voces agregando 6a y 7b9

Armonización en Marimba Chiapaneca

114 C6 G7b9 C6 G7b9 C6 G7b9 C6

Mrb.

120 G7 A7b9 Dm6 A7b9 Dm6 G7

Mrb.

127 C6 9 Utilizando disminuidos para cambio armónico C

Mrb.

133 Ebdis. G7

Mrb.

140 C 10 Duplicando la voz lider una octava arriba C

Mrb.

147 G7

Mrb.

154 C

Mrb.

1. En este primer ejemplo tenemos: la línea melódica agregando una segunda voz a una distancia de un intervalo descendente de tercera, desplazándose en la escala de la tonalidad y duplicando las dos voces a una octava de distancia con la mano izquierda.

① Terceras

9

2. Añadiendo una segunda voz a una distancia de un intervalo descendente de sexta desplazándose en la escala de la tonalidad y duplicando las dos voces a una octava de distancia.

② Sextas

25

3. Combinando las dos anteriores. Esta opción funciona para resolver el problema de tocar una nota que no corresponde a la armonía provista evitando los intervalos de cuarta justa y quinta justa.

3 Combinando terceras y sextas

41

4. En esta opción se define la armonía usando la segunda y tercera voz para tocar notas del acorde y en la cuarta voz se duplica la primera voz a una distancia de octava, de esta manera las voces realizan un movimiento oblicuo, que es mantener unas voces mientras otras se mueven.

4 Armonizando con cifrado armonico oblicuo

57

C G7

C

5. Aquí mostramos una forma básica de la armonización de las notas de paso en la melodía, moviendo con la misma distancia a las demás voces.

5 Movimiento paralelo real G7

73 Gb7 G7 Gb7 G7 C

6. En este ejemplo usamos la armonización de las escalas con el dominante auxiliar de cada grado armónico, afectando sólo las notas 2ªM, 4ª justa y 7ªM de cada modo.

6 Dominantes auxiliares G7

89 A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm D7 G7 C

7. En esta opción se utiliza el dominante auxiliar del mismo modo que la anterior, pero como dominantes de menor armónico (7b9).

7 Dominantes auxiliares con sutitucion modal

105 A7b9 Dm A7b9 Dm A7b9 Dm A7b9 Dm G7 C

8. Este es un ejemplo más elaborado, ejecutado por un músico con más experiencia en la armonización con 4 baquetas, ya que las 4 voces son diferentes en una posición cerrada, añadiendo la 6ª al I y IV grado armónico, sea en tonalidad mayor o menor y agregando <sup>b</sup>9 al uso de dominantes auxiliares.

8 Armonización a 4 voces agregando 6a y 7b9

117 C6 G7b9 C6 G7b9 C6 G7b9 C6 G7b9 C6 G7b9 C6

121 A7b9 Dm6 A7b9 Dm6 G7 C6

9. El siguiente ejemplo muestra los recursos de los acordes disminuidos, usándolos para cambiar de grado armónico. Por ejemplo tocar un disminuido con un intervalo ascendente de segunda menor como nota sensible del grado posterior: IM-#IIdis.-IIIm, o haciéndolo de modo descendente para llegar al segundo grado: IM-bIIIdis.-IIIm-V7, directo ú omitiendo el segundo grado para llegar directo al quinto grado: IM-bII- V7. Cabe resaltar que el descendente no se utiliza en tonalidad menor.

9 Utilizando disminuidos para cambio armonico

137

10. En este último recurso se duplica la voz líder una octava arriba y puede armonizar utilizando y combinando las diferentes opciones anteriores.

10 Duplicando la voz líder una octava arriba

153



## **Capítulo 3. Expandiendo el concepto sonoro de la marimba - Arreglos y composiciones**

Con los recursos mostrados acerca de técnicas de re-armonización, me di a la tarea de elaborar dos composiciones y dos arreglos bajo la influencia de diferentes grandes músicos que me han inspirado musicalmente y de quienes tomo una idea en el uso de algún recurso en especial. Mi arreglo “El andariego” del compositor mexicano Álvaro Carrillo Alarcón, está influenciado por el estilo de los solistas de la marimba contemporánea; mi composición “Song for Mia”, con armonía modal está inspirado en el jazzista Pat Metheny; “Semillas” es otra composición que busca unir todos los elementos que me han influenciado en mi desarrollo tanto tradicional como académico. Finalmente “Quién será” es un arreglo en la cual para la armonización de Big Band se tomó la influencia del gran Count Basie.

### **3.1. “El andariego”; arreglo para marimba solo**

Para realizar este arreglo utilicé técnicas para marimba solo comunes en la marimba contemporánea, haciendo una adaptación para un solo ejecutante, predominando la melodía en la voz más aguda y realizando trabajo de sustitución armónica y el acompañamiento en las voces interiores.

#### **3.1.1 La chilena y su descripción**

Existe una influencia notable en Latinoamérica, entre sus ritmos e instrumentos musicales que se fueron transformando durante la colonización española. Entre estos géneros y estilos se encuentra la chilena, que son canciones y bailes típicos de una región llamada la Costa Chica que comprende parte de la bahía de Acapulco en Guerrero y llega hasta la desembocadura del río Verde, en Oaxaca.

“Llegó de América del Sur a través del Pacífico cuando arribó a Acapulco un escuadrón naval con bandera de Chile, el 25 de enero de 1822, apenas consumada la independencia de México. Al desembarcar, los marinos dieron a conocer a los pobladores la tradicional cueca chilena, ejecutada en un festejo rendido en honor de los sudamericanos. Como en un son, la forma musical de la chilena consta de estribillos y versos de extensión variable, y suele incluir una introducción instrumental y una conclusión con uno o varios versos de despedida. Durante la segunda mitad del siglo XIX y todo el XX, la chilena absorbió muchos de los sones tradicionales del sur del estado de Guerrero, a veces

desplazándolos por completo, y en otras ocasiones fusionándose con ellos, como en el caso del gusto achilenado y el son costeño achilenado. Cuando una chilena se ejecuta con orquesta, invariablemente va seguida de un son, lo cual, según Stanford, recuerda la fuga con que se suelen terminar muchas piezas andinas. La orquesta de chilenas guerrerenses incluye clarinetes, saxofones, trombones, contrabajo y percusiones (bombo, tarola, triángulo, platillos), mientras que el trío chileno clásico se integra por violín, jarana chica de cinco órdenes (dobles o sencillas) y arpa, más la percusión del zapateo. Esta última configuración ha sido desplazada, poco a poco, por el dúo de guitarra sexta y requinto.<sup>7</sup>

### 3.1.2 Álvaro Carrillo (Semblanza).

2 de diciembre de 1919, Cacahuatpec, Oaxaca. + 3 de abril de 1969 México.

Referirse a Álvaro Carrillo, es hablar de uno de los compositores más prolíficos y conocidos en la canción popular del siglo XX. No hay lugar en México donde no se haya escuchado su música y gran cantidad de agrupaciones las interpretan como parte del patrimonio popular mexicano.

Hijo de José María Carrillo Jiménez y Candelaria Morales de Carrillo, Álvaro Carrillo Alarcón mostro a muy temprana edad un gran talento para la composición desde canciones regionales como la “chilena” de Pinotepa hasta canciones de gusto popular siendo autor de más de trescientos temas en donde destacan La mentira (también conocido como Se te olvida y la versión internacional titulada Yellow Days), El andariego, Luz de luna, Orgullo, Dos horas, Seguiré mi viaje, Amor mío, Eso merece un trago, Cancionero, Diariamente, Puedo fallar, Ya no estás, No te vayas... no, Como un lunar, Un poco más, Sabrá Dios, Un minuto de amor, Eso, La señal, Allá tú y Sabor a mí. Sus temas se han convertido en un hito al bolero romántico que han sido interpretadas por cantantes importantes, como por ejemplo Marco Antonio Muñoz, Pedro Vargas, Frank Sinatra, Doris Day, Percy Faith, Yoshiro Hiroishi, María Victoria, Lucho Gatica, Linda Arce, Los Panchos, Los Duendes, Los Santos, Los Ángeles Negros, Lucha Villa, Los Ases, Ana Gabriel, Chabela Vargas, Julio Iglesias, Armando Manzanero, Tony Bennet, Duke Ellington, Plácido Domingo, Orquesta Sinfónica de Londres, Tania Libertad, Eugenia León, Gloria Stefan, Yuri, Mocedades, Carlos y Aída Cuevas, Javier Solís, Natalia Lafourcade, Café Tacuba, Denise Gutiérrez, Luis Miguel, Vicente y Alejandro Fernández, Pablo Milanes, Lila Downs, Rocío Dúrcal, Mariachi Vargas de Tecalitlán, José José y su inseparable amigo Pepe Jara El trovador solitario. Trágicamente el maestro Álvaro Carrillo perdió la vida en un accidente automovilístico acontecido el kilómetro 19 de la autopista México-Cuernavaca en donde también perdió la vida su amada esposa Ana María Incháustegui de Carrillo.

---

<sup>7</sup> Fuente: Pareyon, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, (2007-08-01), pág 235-236 Ver en APA

Por su parte, la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) le otorga el Reconocimiento Póstumo Juventino Rosas (2019), galardón que honra a los autores ya fallecidos cuya obra ha traspasado fronteras, trascendiendo en el tiempo y permaneciendo vigente hasta nuestros días para gloria de México en el mundo.”<sup>8</sup>

Álvaro carrillo es un pilar en la música mexicana y es de suma importancia mantener un vínculo entre esta y la marimba académica, de esta manera al agregar en el repertorio de marimba temas con gran cantidad de sentimiento de grandes compositores mexicanos como fue el del maestro Álvaro Carrillo busco tener un mejor recibimiento y aprecio entre los oyentes mexicanos y extranjeros.

### 3.1.3 Descripción del arreglo

Forma original: [Introducción, A, A, B, C, final]

Estructura del arreglo: [Introducción, A, A, B, C, D, E, F, G, H (final)]

Introducción (compas 1 al 21)

Del compás 1 al 4 (introducción) se hace un movimiento contrario o espejo haciendo la progresión II-V7-Im7 sustituyendo el V7 por el sustituto de tritono y se repite dos veces.

<sup>8</sup> Ibid; pag.190. Y también en: <http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08636> (último acceso; 30 de noviembre del 2019)

Así también se repite el motivo de la frase del compás 9 al 17 con la progresión II-V7-Im del IV grado.

Musical score for measures 9-17. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note Bb4, a quarter note C5, an eighth note Bb4, a quarter note A4, and an eighth note G4. This motif is repeated in measures 13-17. The bass staff provides harmonic support with chords: Am7b5 (measures 10-11), Ab7 (measure 12), and Gm7 (measures 13-17). Dynamics include *mf* (measures 9-11) and *f* (measures 12-17).

Del compás 13 al 17 se duplica la melodía y en la armonización se hace progresión Im-III7-IIIm7b5-V7-Im.

Musical score for measures 13-17. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note Bb4, a quarter note C5, an eighth note Bb4, a quarter note A4, and an eighth note G4. This motif is repeated in measures 13-17. The bass staff provides harmonic support with chords: Dm7 (measures 13-14), F7 (measure 15), Em7b5 (measure 16), A7 (measure 17), and Dm7 (measure 18). Dynamics include *ff* (measures 13-17) and *p* (measure 18).

sección A (compás 22 al 49) Comienza haciendo una línea de movimiento oblicuo y en la siguiente “frase consecuente” (compás 22 al 23) la tercera voz hace movimiento contrario en escala mixolidia descendente.

**A** Movimiento oblicuo

A partir del compás 24 se hace una progresión armónica de II-V7- I de Fa y posteriormente realiza nuevamente la misma progresión, pero con sustitución de tritono del V7 grado para llegar a Bb que al mismo tiempo es IV grado de F (relativo mayor) y terminar a Gm7 que nos sirve como puente (acorde pivote) para regresar a Dm terminando en progresión V7 del V7 de Dm7 como primera vez.

Al repetir el tema se sustituye el Dm por el acorde (Cm7) (compas 34).

Realizando la progresión IIm75b-V7-Im7 al final de la repetición usando nuevamente duplicación de voces en la mano derecha (compas 47 al 49)

Musical score for measures 45-49. The score is in 7/8 time and D minor. Measure 45 starts with a treble clef and a 7-measure rest. Measures 46-49 contain the main melody and bass line. Chord symbols are: Dm7 (measures 46-47), Em7b5 A7 (measures 48-49), and Dm7 (measure 49). The dynamic marking *mp* is present at the end of measure 49.

Sección B: (compás 50 al 65)

En el compás 50 al 52 se modula al relativo mayor usando el IV grado de Dm (Gm) como acorde pivote convirtiéndose en IIm (Gm) de F.

Musical score for Section B, measures 50-52. The score is in 7/8 time and D minor. Measure 50 starts with a boxed 'B' and a treble clef. Chord symbols are: Gm7 (measures 50-51), C7 (measure 51), and F (measure 52). The bass line consists of sustained chords.

Del compás 53 al compás 56 regresa al relativo menor (Dm) usando la progresión dominante.

En el compás 57 al compás al 65 volvemos al relativo mayor (F) comenzando con movimiento melódico contrario, usando el acorde pivote de Gm con progresiones IIm-V7-I

Movimiento contrario

*Sección C:* (compás 66 al 80)

Del compás 66 al compás 69 se busca un efecto de cromatismo armónico ascendente utilizando sustituciones armónicas:

Compás 66= A7 se sustituyó por Gm, compás 67= E7/G#, compás 68 se sustituyó Dm por Dm7/A y terminé esa progresión en el compás 69 usando D7#9/F# en vez de Dm.

**C**      Gm7      E7      Dm7/A      D#9/F#

Del compás 70 al 73 volvemos al relativo mayor (F) usando en el compás 70 movimiento melódico oblicuo.

70      **Movimiento oblicuo**

Del compás 73 al compás 80 se regresa a la tonalidad de Dm utilizando una rítmica más dinámica y con sentido 6/8 al principio y al llegar al acorde A7 lograr más tensión con arpeggios más vivos para descansar en Dm7.

73      Gm7      C7      F      A7      Dm7



*Sección D:* Se repite la introducción

*Sección E:* Improvisación de la parte “A”, aquí intento lograr la fusión de una estructura de Jazz, involucrando la improvisación en una sección del tema.

*Secciones F y G:* Es igual a las partes “B y C” omitiendo el último compás.

*Sección H:* Final utilizamos los elementos con tresillos de corcheas con arpeggios muy común en la marimba solista, y en la progresión Im-V7-Im de Dm.

ff

H

Dm7 A7 Dm7

## 3.2. “Song for Mia”; Composición para cuarteto de Jazz

Para realizar esta composición, me inspire en el estilo del guitarrista Pat Metheny. Su concepto de armonización y la búsqueda constante de hacer música moderna con sintetizadores y recursos siempre novedosos, ha inspirado a las nuevas generaciones, no sólo en el instrumento que él se ejecuta, sino también nos ha influido a los que tocamos otros instrumentos, en mi caso, la marimba.

### 3.2.1 Pat Metheny (Semblanza)

\*12 de agosto de 1954; Kansas, Missouri, Estados Unidos

En el jazz del siglo XXI uno de los pilares en la transformación y diversificación del sonido contemporáneo es indudablemente Patrick Bruce Metheny mejor conocido como Pat Metheny, un extraordinario guitarrista que desde los años 80s visualizó un sonido particular que lo define de todos los demás músicos del jazz, y hoy en día ha generado una influencia hacia otros músicos de éste género.

“Mejor conocido como Pat Metheny, provino de una familia de músicos, empezó a tocar la trompeta a los 8 años por influencia de su hermano Mike Metheny para posteriormente optar por aprender a tocar guitarra y convertirla en su instrumento principal a los 12.

Fue considerado desde pequeño como un niño prodigio lo cual lo llevo a ganarse una beca para música a los 15 años que donaba la revista de Jazz estadounidense “Downbeat”. Más adelante entró a estudiar (también becado) a la Universidad de Miami y con tan solo 19 años ya se había ganado un enorme prestigio por su talento y acabó dando clases en "Berklee School of Music" en Boston.

En Berklee conoció al vibrafonista Gary Burton y le propuso unirse a su banda en la cual junto con Jaco Pastorius grabó el álbum "Bright Size Life". Tiempo después Pat Metheny conoció a Lyle Mays (Solo de piano de “Heat Of The Day” del disco Imaginary day live) y tuvo la idea a de formar el "Pat Metheny Group" el cual tiempo después se termina de formar con la incorporación del bajista Mark Egan y del batería Dan Gottlieb y ahí empezaría la historia volviendo a Pat Metheny como uno de los grandes guitarristas de jazz en la historia.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> [https://www.ecured.cu/Pat\\_Metheny](https://www.ecured.cu/Pat_Metheny) (ultimo acceso; 07 de julio del 2020)

### 3.2.2 Descripción de la composición y análisis

Composición utilización grados armónicos modalmente con uso de dominantes secundarios o auxiliares o en ocasiones la progresión II-V7-I de algún grado armónico.

Como podemos observar en la estructura general, cada sección tiene compases irregulares, algo muy característico en las composiciones de Pat Metheny, pero al final me atreví usar una fusión con influencia latina.

*Estructura:* [Introducción, A, A', B, B, A', "solos", "motivo consecuente" (fragmento de A'), montuno y fin.]

*Introducción:* (compas 1 al 4) compases en el dominante para crear tensión.

## SONG FOR MIA

comp. por Alexander Cruz González

bossa nova (negra) 120

The musical score is for the piece "Song for Mia" by Alexander Cruz González. It is in 4/4 time and features a bossa nova feel with a tempo of 120. The score is written for four instruments: Soprano Sax, Marimba, Acoustic Bass, and Drums. The key signature is two sharps (F# and C#). The Soprano Sax part consists of four measures of whole rests. The Marimba part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mp*. The Acoustic Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Drums part plays a simple pattern of eighth notes. The score is presented as a first ending, indicated by double bar lines with repeat dots at the beginning and end of each staff.

Soprano Sax

Marimba

Acoustic Bass

Drums

Sección A (compases 5 al 14).

(Motivo a desarrollar) con las notas guías “Do#, La, Si, Fa# utilizando siempre notas con anticipación.

Del compás 5 al compás 7 se realiza una escala diatónica descendente con anticipación al tiempo fuerte como motivo con complemento antecedente en compases 8 y 9. Del compás 9 al compás 14 se vuelve hacer el desarrollo motivico pero con resolución consecuente.

A E Maj7 B7 G#m7 A Maj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7 B13  
 S. Sx. *mf*

5 D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13  
 Mrb. *mf*

5 D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13  
 A.B.

5 *simile*  
 Dr.

2 SONG FOR MIA DS. al coda

9 E Maj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7 B7 A Maj7 D#m7 C#m7  
 S. Sx.

9 D Maj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7 A7 G Maj7 C#m7 Bm7  
 Mrb. *coda*

9 D Maj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7 A7 G Maj7 C#m7 Bm7  
 A.B.

9  
 Dr.

13 B7 A Maj7 B7

S. Sx.

13 A7 G Maj7 A7

Mrb.

13 A7 G Maj7 A7

A.B.

13

Dr.

Sección B: (compases 15 al 18) Se realiza una secuencia diatónica con desarrollo motívica (mismo ritmo, diferentes notas) como motivo principal.

**B**

C#m7 F#7 Bm7 EMaj7 C#m7 B7 A Maj7 B7

*f*

G Maj7 A7

Bm7 E7 Am7 DMaj7 Bm7 A7 G Maj7 A7

*f*

*f*

Sección C: Compás 19 al 24: Se repite la parte “A” pero con resolución consecuyente.

**C**

E Maj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7

D Maj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7

D Maj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7

*mf*

21 B7 A Maj7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7

21 *f* A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7

21 A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A7

21

*f*

Sección D: Improvisación con la estructura armónica de las partes “A, B y C”.

**D SOLO 1**  
 EMaj7 B7 G#m7 AMaj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 AMaj7 B13

S. Sx. 

**SOLO 2**  
 DMaj7 A7 F#m7 GMaj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 GMaj7 A13

Mrb. 

25 D7M A7 F#m7 GMaj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 GMaj7 A13

A.B. 

25

Dr. 

29 EMaj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7 B7 AMaj7 D#m7 C#m7

S. Sx. 

29 DMaj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7 A7 GMaj7 C#m7 Bm7

Mrb. 

29 DMaj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7 A7 GMaj7 C#m7 Bm7

A.B. 

29

Dr. 

Parte E: Re exposición.

**E**

E Maj7 B7 G#m7 A Maj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7 B13

*mf*

45 D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13

*mf*

45 D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13

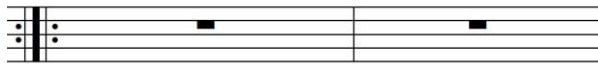
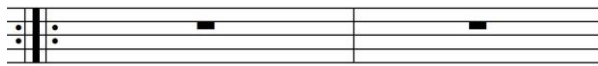
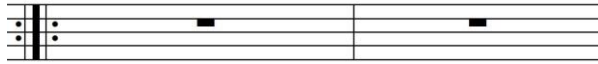
45

*mf*



Sección F: Se realiza un “montuno” basado de la parte “B” para dar paso a los solos en la parte “G” con el mismo cifrado.

**F**



57

57

57

57

61

61

61

61

*Sección G.*

open solo

G C#m7 F#7 C#m7 F#7

Bm7 E7 Bm7 E7

Sección H: Tomando la misma idea de la introducción, pero con un final más expresivo usando sextillos en notas del acorde de Bm7.

**H** on cue

The musical score consists of four staves, each starting with the instruction "on cue".

- Staff 1:** Features a melodic line with four groups of triplets. The dynamics are marked *mp* at the beginning and *ff* at the end. The final measure has two accented notes.
- Staff 2:** Features a melodic line with four groups of triplets, followed by a sextuplet. The dynamics are marked *mp* at the beginning and *ff* at the end. The final measure has two accented notes.
- Staff 3:** Features a melodic line with two groups of triplets. The dynamics are marked *mp* at the beginning and *ff* at the end. The final measure has two accented notes.
- Staff 4:** Features a rhythmic pattern with accents. The dynamics are marked *mp*, *mf*, and *ff* at different points. The final measure has two accented notes.

### **3.3. “SEMILLA”; composición para ensamble de marimbas chiapanecas y cajón peruano.**

#### **3.3.1- Descripción de la composición.**

Para realizar esta composición se fusionaron dos estilos que son el zapateado chiapaneco y el blues, respetando la distribución de las voces a la usanza de la marimba tradicional en Chiapas. Esto es, el ensamble de dos marimbas chiapanecas, una de 6 octavas y media y otra de 5 octavas y media y un cajón peruano para la base rítmica, distribuyendo las voces de la marimba de esta manera: bajo, armonía, solista con 4 baquetas, segunda voz, primera voz y otra primera voz tocando una octava más aguda.

#### **3.3.2 Análisis de la composición:**

*Estructura del tema.*

[Introducción, A, B, A, B, C, improvisación, A, B, A, B, C, final]

*Introducción:* (compás 1 al 3) Haciendo unísono en las últimas 3 notas para dar paso a la base rítmica de la parte “A”.

The musical score is arranged in six staves, labeled Marimba 1 through Marimba 5 and Cajón. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first three measures show a melodic line in the upper staves, with the last three notes of each measure being unison across all instruments. A blue box highlights these final three notes in the last measure of the introduction. The Cajón part consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the first three measures, followed by a rest, and then a final rhythmic pattern in the last measure, also highlighted by the blue box.

Sección A: (compás 4 al 25) Utilicé la escala pentatónica menor de F para un efecto de blues agregando ritmo zapateado.

**A**

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Mrb. 1

7

Mrb. 1

13

Mrb. 1

19

*Sección B:* (compás 26 al 33) La segunda parte fue influenciada por saltos de intervalos más contemporáneos haciendo armonías modales para romper la estabilidad armónica de la parte “A”.

SEMILLA 5

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

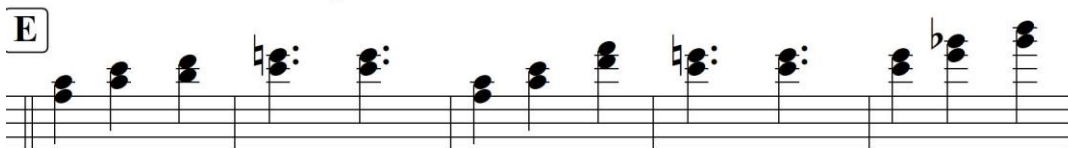
Mrb. 5

Cajón

*Secciones C y D:* Se repiten las partes “A” y “B”.

Sección E: (compás 56 al 71) En la última parte opte por regresar a un zapateado más sólido apoyado por la energía del 6/8 del cajón peruano.


**E**



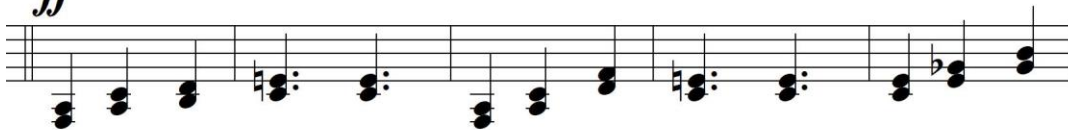
*ff*



*ff*



*ff*



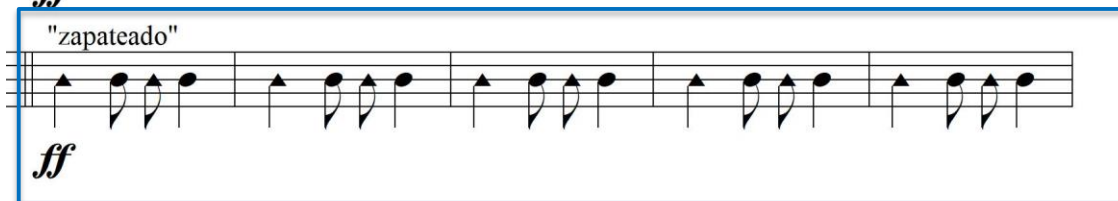
*ff*



*ff*

cajón

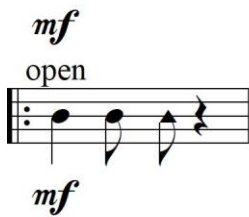
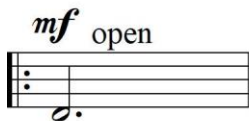
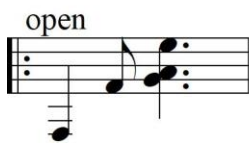
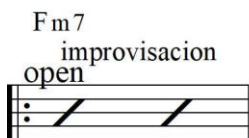
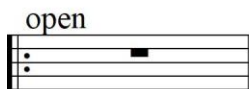
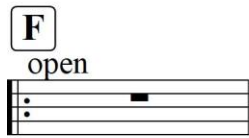
"zapateado"



*ff*



sección F: (compás 72 al 87) Solos, incorporando la improvisación como influencia directa del jazz con acordes modales Fm7 y F#m7 Dórico se rompe la progresión V7-I del género tradicional chiapaneco.



Secciones G, H, I y J: Se repiten las partes "A, B, C, D".


Sección K: Se repite la parte “E” pero dando pie a la improvisación del cajón peruano.

SEMILLA


**K** 8 open  
*mp*  
open  
*mp*  
open  
*mp*  
cn  
*f*  
open  
*f* open  
improvisacion de cajon

Sección L: (compás 156 al 159) Coda. Para elaborar este final, me base en los pasajes melódicos lleno de virtuosismo en zapateados chiapanecos, donde es muy común para los marimbistas chiapanecos.


**L** on cue  
*f*




on cue  
*f*




on cue  
*f*



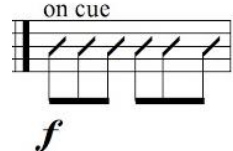
on cue  
*f*



on cue  
*f*



on cue  
*f*



## SEMILLA

27

Mrb. 1  
157

Mrb. 2  
157

Mrb. 3  
157

Mrb. 4  
157

Mrb. 5  
157

cajón  
157

*sfz* *ff* *ff* *ff*

^

^

^

^

^

^

The image shows a musical score for five maracas (Mrb. 1-5) and a cajón. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The music starts at measure 157. A blue box highlights measures 157 through 160. In measure 157, Mrb. 1 and 2 play a quarter note G4, Mrb. 3 plays a quarter note G3, and Mrb. 4 and 5 are silent. In measure 158, Mrb. 1 and 2 play a quarter note A4, Mrb. 3 plays a quarter note A3, and Mrb. 4 and 5 are silent. In measure 159, Mrb. 1 and 2 play a quarter note B4, Mrb. 3 plays a quarter note B3, and Mrb. 4 and 5 are silent. In measure 160, Mrb. 1 and 2 play a quarter note C5, Mrb. 3 plays a quarter note C4, and Mrb. 4 and 5 play a quarter note C4. The score includes dynamic markings *sfz* and *ff*, and accents (^) over the notes in measures 159 and 160.

### **3.4. “Quién será”; arreglo para ensamble de marimbas chiapanecas con Big band**

No solo en orquestación sufrió cambios la marimba tradicional, sino también en su armonización melódica. Hay que aclarar que la mayoría de las marimbistas en esa época no tenían ninguna orientación académica sobre lectura de notas ni armonización moderna; la única manera de aprender la cultura de la Big Band era escuchando la radio o discos de acetato, así que no hubo una sección con todos los elementos musicales que se marcan para ser realmente una Big Band de jazz.

Una de las que pudo ser gran influencia en esa época fue Count Basie, ya que la armonización melódica que algún día utilizaba en su orquesta se asemeja a la armonización melódica de la marimba chiapaneca.

#### **3.4.1 Count Basie (Semblanza)**

William Basie (Red Bank, 21 de agosto de 1904 - Hollywood, Florida, † 26 de abril de 1984).

Definitivamente hablar de Count Basie es hablar de uno de los grandes del jazz, especialmente por sus arreglos y liderazgo en orquestas de Jazz.

“Su primer acercamiento a la música fue mediante sus primeras clases de piano de su madre Lillian (Childs) Basie lo cual lo llevarían a convertirse en líder de una de las más extraordinarias orquestas de jazz de toda la historia y haría de ella el paradigma absoluto de "swing band" a imitar.

1923 fue un año importante para él ya que se marcha a New York y escucha a los pianistas del estilo "stride" imperante de la época: Fats Waller, James P. Johnson y Willie "The Lión" Smith, principalmente. Todo esto lo lleva a su primer trabajo profesional importante el cual llega en 1925 cuando le contratan en el grupo que acompaña a la cantante y bailarina, Katie Krippen. Poco después participa en el "vaudeville", un género de música con letras picantes, que realiza el famoso "circuito TOBA" (siglas del "Theatre Owners Booking Association", sindicato de empresarios especializados en espectáculos para negros en los EE. UU).

En 1929, en Kansas City, entra a formar parte de una de las mejores bandas de la ciudad: la del pianista Bennie Moten, en la cual Count Basie al poco tiempo se convierte su pianista titular grabando ahí sus primeros solos en discos. Tiempo después tras el fallecimiento de “Bennie” la banda se disuelve y después le contratan en el “Reno Club” (club nocturno de la ciudad) en donde empieza a surgir el

sonido que le haría famoso en el mundo entero (Otro músico importante que se encontraba dentro de la cuerda de saxos de la orquesta es el gran Lester Young, un músico que revolucionaría la forma de tocar el instrumento). El club Reno tenía un acuerdo con una radio local que varios días a la semana transmitía en directo con el club y esta emisora a su vez estaba conectada a una cadena de programas que se oían por todo el país lo cual provoco que una noche de 1935 el promotor neoyorquino John Hammond escuchara en el radio de su coche aquella orquesta y se quedara impresionado por el swing que generaba la banda de Count Basie. Unas semanas después,<sup>10</sup>Count Basie firma un contrato discográfico con la compañía DECCA, y comienza así una fulgurante carrera musical que le hizo famoso y popular.

Count Basie falleció mientras dormía y con él se fue el más grande, junto con Duke Ellington, líder de big-band de toda la historia del jazz.”

En el siguiente arreglo propongo hacer realidad la fusión de una sección de marimba tradicional chiapaneca con una Big Band y sus lineamientos establecidos en el jazz.

*Forma original:* [introducción, A, A, B, A, final.]

3.4.2. Análisis del arreglo [introducción, A, A, B, A, primera y segunda A (sección de brass), B (marimba solista), A, C (solos), final.]

*Introducción:* (compás 1 al 4) En los primeros dos compases, los trombones hacen la línea melódica y los saxofones resaltan las últimas notas para dar más expresión a las frases y abren paso a los dos siguientes compases, donde intercambian funciones, pero esta vez las trompetas ayudan a la melodía junto con los saxofones, lo que imprime una dinámica de acento a las notas. La batería ayuda a resaltar la intención de esta introducción.

---

<sup>10</sup> [https://www.ecured.cu/Count\\_Basie](https://www.ecured.cu/Count_Basie) (ultimo acceso; 07 de julio del 2020)

# Quién será (Sway)

Compositores: Pablo Beltrán R.  
Luis Demetrio

Arreglo: Alexander Cruz González

cha cha cha (negra) = 180

**A**

The musical score is arranged for a full band. The top section includes five saxophone parts (Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax), four trumpet parts (B-1, B-2, B-3, B-4), and four trombone parts (1, 2, 3, 4). The bottom section includes three marimba parts, piano, acoustic bass, and a full percussion section (Drums, Claves, Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Maracas). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first three measures of the saxophone parts are highlighted with blue boxes. A section marker 'A' is located above the first measure of the saxophone parts. The piano part includes chord symbols: Bm7b5, E7, and Bm7b5. The percussion parts include various rhythmic patterns and accents.

*Sección A:* (compás 5 al 20) La sección de marimbas toma el papel de "solista", que originalmente es la voz de un cantante, con una armonización cerrada, tratando de respetar el estilo suave tradicional y las reglas de armonización del jazz para la sección de Big Band, todo con una base básica, pero firme de chachachá.



Musical score for marimbas in Section A, measures 5-20. The score is written for three marimba parts (Mb. 1, Mb. 2, Mb. 3) and includes a piano accompaniment (Pno.) and a double bass (A.B.) part. The marimba parts feature a melodic line with a steady accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The double bass part provides a rhythmic foundation. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.



Musical score for marimbas in Section B, measures 13-20. The score is written for three marimba parts (Mb. 1, Mb. 2, Mb. 3) and includes a piano accompaniment (Pno.) and a double bass (A.B.) part. The marimba parts feature a melodic line with a steady accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The double bass part provides a rhythmic foundation. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

*Sección B:* (compás 13 al 20) Aquí repetimos la primera parte de la melodía, pero la sección de *brass* utiliza "*Call and response*", un efecto de pregunta-respuesta entre las secciones basado en *riffs* o frases cortas empleadas en ostinato junto a la marimba.



SWAY

**B**

A. Sax 1  
A. Sax 2  
T. Sax 1  
T. Sax 2  
B. Sax  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn 1  
Tbn 2  
Tbn 3  
Tbn 4  
Mb 1  
Mb 2  
Mb 3

A. Sax 1  
A. Sax 2  
T. Sax 1  
T. Sax 2  
B. Sax  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn 1  
Tbn 2  
Tbn 3  
Tbn 4  
Mb 1  
Mb 2

*Sección C:* (compás 21 al 28) La línea melódica se interpreta con más cadencia haciendo "rol" en las marimbas y apoyando la línea melódica (fraccionada) con los saxofones, trombones y trompetas usando al saxofón barítono como conexión en las secciones de alientos. Base rítmica de "Bolero". Cabe mencionar que la marimba utiliza recursos de armonización tradicional de los ejemplos antes analizados.

SWAY

The musical score for "SWAY" is presented in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., Bb-Tpt. 1, Bb-Tpt. 2, Bb-Tpt. 3, Bb-Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mhb. 1, Mhb. 2, Mhb. 3, Pho., A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bgas. Com., and Mar. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The B. Sax. part is highlighted with a red box, and the Mhb. 1, 2, and 3 parts are highlighted with a blue box. The percussion parts (Pho., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bgas. Com., Mar.) are marked with rhythmic patterns and include the notation "cha cha" at the end of the piece.

*Sección D:* (compás 29 al 36) Nuevamente regresamos a la primera parte de la canción, pero la sección de *brass* realiza un *Background* con una conducción melódica más notable.

**D**

The image displays a musical score for Section D, measures 29 to 36. It features five staves of music with a melodic background for the brass section. The first five staves contain musical notation with a 'mp' dynamic marking. Below these are ten empty staves.

Sección E: (compás 37 al 43) Volvemos al principio del tema interpretado por las trompetas la primera mitad y por los saxofones la segunda mitad con un *Background* en los trombones.

SWAY

The musical score for 'SWAY' section E (measures 37-43) is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mb. 1, and Mb. 2. The score is divided into three distinct parts highlighted by colored boxes: a blue box for saxophones (measures 37-43), a green box for trumpets (measures 37-43), and a red box for trombones (measures 37-43). The saxophone parts feature a melodic line with a dynamic marking of *f*. The trumpet parts play a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The trombone parts provide a background accompaniment with a dynamic marking of *f*. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

This block shows a detailed view of the saxophone parts for section E (measures 37-43). It includes staves for A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, and B. Sax. The saxophones play a melodic line with a dynamic marking of *f*. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

*Sección F:* (compás 44 al 60) Repetimos la primera parte del tema, pero la intención es dar más presencia del lado tradicional chiapaneco, para lograrlo cambiamos totalmente el género a "zapateado". Se modificó la duración de la línea melódica original y se convirtió el valor de la corchea de 4/4 igual a la corchea de 6/8.

Musical score for Section F, measures 44-60. The score is in 6/8 time and features a melodic line and five accompaniment parts labeled "zapateado". The melodic line is marked with "f" and "D#7b9". The accompaniment parts are marked with "similar".

Musical score for Section G, measures 44-60. The score includes parts for Mb. 1, Mb. 2, Mb. 3, Pno., A.B., and Dr. Mb. 3 is highlighted with a blue box. The score is in 6/8 time and features a melodic line and accompaniment parts. The melodic line is marked with "f" and "D#7b9". The accompaniment parts are marked with "similar".

*Sección G:* Se repite la parte "B" pero dando libertad a un solo libre del marimbista de 4 baquetas, utilizando modificación melódico, armónico y rítmico a la melodía original.

Sección H: Repetimos la parte "A" pero sin base armónico (bajo y piano) para resaltar aún más la melodía junto a todas las dinámicas.

SWAY

**H**

The musical score for section H of 'SWAY' is presented on 11 staves. The first five staves feature a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The next four staves provide a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano). The final two staves are empty, with diagonal lines drawn across them, indicating they are to be left blank.

La siguiente *Sección* fue agregada casi al final del proceso ya que, trabajando en conjunto con el director de la Big Band de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, el maestro David Smith, hicimos un intercambio cultural/académico de ambos estilos musicales, tomando muy en cuenta el balance de ambas secciones (marimbas chiapanecas/Big Band), coincidimos en que en ambos estilos existe la improvisación y era importante añadirlo al arreglo.

*Sección I:* (compás 76 al 83) Improvisación con las armonías Am7 como escala menor natural (eólico) y Bb7#11 (Lidio) alternadamente en ritmo 6/8 de "Zapateado".

The image shows a musical score for a marimba part, labeled 'I' and '(♩-♩)'. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves, each labeled 'open'. A blue box highlights the first measure of the first staff, labeled 'open Solo'. The second system has three staves, each labeled 'open'. A blue box highlights the first measure of the first staff, labeled 'open Solo'. The score includes a key signature change to Bb7#11 and a chord change to Bm7.

*Sección J:* (compás 84 al 91) Los trombones tocan una nota en cada corchea del compás y forman un arpeggio suave con un efecto de movimiento "oblicuo estático"; abren paso a una frase con los saxofones con un impulso fuerte con carácter más dramático.

The image shows a musical score for a saxophone part, labeled 'J'. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves, each labeled 'solo'. A blue box highlights the first measure of the first staff, labeled 'solo'. The second system has three staves, each labeled 'solo'. A blue box highlights the first measure of the first staff, labeled 'solo'. The score includes a key signature change to Bb7#11 and a chord change to Bm7.

# SWAY

This musical score for "SWAY" is arranged for a large ensemble. The woodwind section includes two flutes (A.Sx. 1 & 2), two saxophones (T.Sx. 1 & 2), and a baritone saxophone (B.Sx.). The brass section consists of four trumpets (D.Tpt. 1-4) and four trombones (Tbn. 1-4). The keyboard section includes two pianos (Mb. 1 & 2), a mellophone (Mb. 3), and a euphonium (Eup.). The percussion section features a snare drum (Dr.), cymbals (Cym.), timpani (Tmb.), congas (Cgas.), bass drum with cymbal (Bd. Cym.), and maracas (Mar.).

The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). A blue box highlights the woodwind entries in measures 30-32, and a red box highlights the trombone entries in measures 33-35. The piano part includes chords such as Am7, B7M11, and Eb7. The percussion parts include a steady snare and cymbal pattern, a conga pattern, and a bass drum with cymbal pattern.



Secciones "K" y "L": Repetición de las partes "I y "J".

Sección M: (compás 108 al 110) Final., Terminamos con un desplazamiento rítmico con las últimas tres notas del tema original tocando juntos al final. Regresamos del ritmo 6/8 al ritmo 4/4 para provocar un efecto rítmico "híbrido" que describe el significado del arreglo de la perfecta fusión de ambos contextos músico-culturales.

The image shows a musical score for Section M, measures 108 to 110. The score is written for a 12-piece ensemble, with each instrument part on a separate staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with a large 'M' in a box at the beginning. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The final measure (110) features a rhythmic displacement where the last three notes of the original theme are played together. The score is enclosed in a blue border.

# SWAY

A full orchestral score for the piece "SWAY". The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: A. Str. 1, A. Str. 2, T. Str. 1, T. Str. 2, B. Str., D. Tpt. 1, D. Tpt. 2, D. Tpt. 3, D. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mpb. 1, Mpb. 2, Mpb. 3, Pno., A. B., Dr., Cl., Tmb., Cgas., Bgns./Cms., and Mtr. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. A blue vertical box highlights a specific measure across all staves, indicating a key moment in the music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ppp* and *pp*.

## Conclusiones

Con este trabajo busco hacer un llamado a los marimbistas tradicionales, principalmente a los ejecutantes de 4 baquetas, para motivarlos a involucrarse en una exploración constante y abrir más el panorama sociocultural de las riquezas musicales que existen actualmente en nuestro instrumento, la marimba, compartiendo y aprendiendo nuevos recursos sin olvidar nuestras propias raíces.

Es importante considerar que la experiencia de vida musical desde mi niñez en la música popular ayudó en gran medida a poder consolidar este proyecto y buscar darle un toque de identidad. Con ello es sensato considerar que las experiencias de vida, aunque provengan de entornos modestos o menos complejos no están ajenos a sistematizarse y explorar hacia otros contextos musicales académicos, de hecho, eso enriquece las constantes transformaciones sonoras de la música, y con ello la exploración musical se vuelve dinámica y fluye entre dichos contextos llegándolos a acercar y cerrarles las brechas socioculturales, generando una identidad musical regional.

Es necesario que la marimba, además de la ejecución, los constructores también exploren nuevas formas de acercar el instrumento a la sociedad y a más músicos, pero también a irse adecuando a las nuevas formas de interpretación y no permanecer tan estáticos como suele suceder en estos tiempos.

La interpretación a cuatro baquetas en la marimba, aunque está inmersa en el ámbito del jazz y el académico en la música contemporánea, es necesario que los músicos de Chiapas llevemos éste modelo y nuestro estilo a otros niveles de difusión y divulgación para que sea reconocido también en otros contextos y dentro de los demás estilos de ejecución, y para ello la Maestría en Música de la UNICACH es muy importante.

Las composiciones presentadas involucran a la marimba chiapaneca en otras texturas que abonarán a su constante transformación musical. Además, la presentación sistematizada del uso de las cuatro voces con las cuatro baquetas en el estilo de Chiapas, dan pie a nuevos trabajos y a una publicación formal de un método de enseñanza del estilo chiapaneco que coadyuvará a una divulgación más formal y fortalecerá su incorporación en el ámbito

académico. Con ello este trabajo es un paso más al fortalecimiento de una nueva marimba chiapaneca en un contexto dinámico acorde al siglo XXI.

Por ello la importancia de este trabajo que visualiza desde la marimba tradicional de Chiapas esos conceptos que además se enriquecen con los elementos tanto armónicos como técnicos del jazz y la marimba contemporánea.

## **Agradecimientos**

Le dedico este trabajo en primer lugar a mis padres †José Alfredo Cruz Gómez y Amparo González de la Cruz, que junto a mi familia dieron base para convertirme en lo que soy actualmente. A mis maestros Israel Moreno, Felipe Martínez, David Smith, Humberto Albores, Keiko Kotoku y demás involucrados en mi formación académica, agradezco también a mi padrino, el Arquitecto Carlos Cruz y su esposa; al Lic. Mario Enrique Esquinca, al amigo Enrique García Cuéllar, a mis amigos. Un agradecimiento muy especial a mi hija Mía Isabella Cruz Medina quien es el amor de mi vida.

## Bibliografía

Kaptain, Laurence. 1991. *Maderas que Cantan*. Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, México, 1991.

Mendoza Vera, Raúl; 2015. *Memorias de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Tuxtla Gutiérrez: Coneculta.

Moreno Vázquez, José Israel. 2015. La improvisación en la marimba de Chiapas, una propuesta de tipología, p. 35. María Luisa de la Garza [Ed.], *Sonidos de Nuestros pueblos*, Chiapas: UNICACH.

Moreno Vázquez, José Israel. 2016. *The Marimba in Mexico and Guatemala; Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the .* PHD Dissertations - Kunst Universtät Graz, Austria.

Moreno, Israel. 2019. *La marimba en Chiapas, Evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez: Coneculta-UNICACH.

Pareyon, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. México: Universidad Panamericana.

Pavía, Maza y Moreno. El jazz en Chiapas. 2016. Malacara Palacios, Antonio (Ed). *Atlas del Jazz en México*. pp 43-46. México: Edición de autor.

## Enlaces

- La historia de la Escuela de Música de la UNICACH.

<https://www.famunicach.com/historia>

Biografía de Pat Metheny

- [https://www.ecured.cu/Pat\\_Metheny](https://www.ecured.cu/Pat_Metheny)

Biografía de Count Basie

- [https://www.ecured.cu/Count\\_Basie](https://www.ecured.cu/Count_Basie)

**Anexos: Score de los arreglos y composiciones.**

(Archivos PDF de “armonización en marimba chiapaneca”, score y partichelas dentro del disco.)

Score

# EL ANDARIEGO

compositor: ÁLVARO CARRILLO

arreglo: Alexander Cruz González

tempo: 145

chilena

Marimba

intro  
*mp* *f*

Mrb.

*mp* *f*

Mrb.

*mf* *f*

Mrb.

*ff*



A

Mrb.

17

Mrb.

21

Mrb.

25

Mrb.

29

Mrb.

33

Mrb.

37

*p* *mf*

Mrb.

Mrb.

Mrb.

49

**B**

*mp*

Mrb.

53

*f*

Mrb.

57

*p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 57 to 60. The treble clef staff features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Mrb.

61

Detailed description: This system contains measures 61 to 64. The treble clef staff continues the melodic development with eighth and quarter notes. The bass clef staff features block chords and moving bass lines.

Mrb.

65

C

*p*

Detailed description: This system contains measures 65 to 68. A common time signature change is indicated by a 'C' in a box above measure 65. The treble clef staff begins with a quarter rest. Dynamics are marked *p* (piano).

Mrb.

69

*f*

Detailed description: This system contains measures 69 to 72. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes. Dynamics are marked *f* (forte).

Mrb.

73

Detailed description: This system contains measures 73 to 76. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Mrb.

77

**D**

Mrb.

*mp* *f*

Mrb.

85

*mp* *f*

Mrb.

89

*mf* *f*

Mrb.

93

*ff*

6

**E** EL ANDARIEGO

A7

Dm7

97

Mrb.

improvisacion

A7

Dm7

101

Mrb.

Am75b

D7

Gm7

105

Mrb.

Eb7M

Dm7

F7

Em75b

A7

Dm7

109

Mrb.

**F**

113

*mp*

Mrb.

117

Mrb.

*f*

121

Mrb.

*p* *mf*

125

Mrb.

G

129

Mrb.

*p*

133

Mrb.

*f*

Mrb.

137

Mrb.

141

H

*ff*

Mrb.

145

Mrb.

149

# SONG FOR MIA

comp. por Alexander Cruz González

bossa nova (negra) 120

Soprano Sax

Marimba *mp*

Acoustic Bass *f*

Drums

S. Sax. *mf*

Mrb. *mf*

A.B.

Dr. *simile*

5

5

5

5

A E Maj7 B7 G#m7 A Maj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7 B13

D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13

D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13



9 E<sup>Maj</sup>7 B<sup>7</sup> G<sup>#m</sup>7 D<sup>#m</sup>7 G<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> C<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup> A<sup>Maj</sup>7 D<sup>#m</sup>7 C<sup>#m</sup>7

S. Sx.

9 D<sup>Maj</sup>7 A<sup>7</sup> F<sup>#m</sup>7 C<sup>#m</sup>7 F<sup>#7</sup> A<sup>7</sup> B<sup>m</sup>7 A<sup>7</sup> G<sup>Maj</sup>7 C<sup>#m</sup>7 B<sup>m</sup>7

Mrb.

9 D<sup>Maj</sup>7 A<sup>7</sup> C<sup>#m</sup>7 F<sup>#7</sup> A<sup>#dis</sup> B<sup>m</sup>7 A<sup>7</sup> G<sup>Maj</sup>7 C<sup>#m</sup>7 B<sup>m</sup>7

A.B.

9

Dr.

13 B<sup>7</sup> A<sup>Maj</sup>7 B<sup>7</sup> **B** C<sup>#m</sup>7 F<sup>#7</sup> B<sup>m</sup>7 E<sup>Maj</sup>7 C<sup>#m</sup>7

S. Sx. **f**

13 A<sup>7</sup> G<sup>Maj</sup>7 A<sup>7</sup>

Mrb. **f**

13 A<sup>7</sup> G<sup>Maj</sup>7 A<sup>7</sup> B<sup>m</sup>7 E<sup>7</sup> A<sup>m</sup>7 D<sup>Maj</sup>7 B<sup>m</sup>7

A.B. **f**

13

Dr. **f**

SONG FOR MIA

17

S. Sx. B7 A Maj7 B7 E Maj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7 *mf*

Mrb. G Maj7 A7 DMaj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7 *mf* *f*

A.B. A7 G Maj7 A7 DMaj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7

Dr. 17 *mf*

21

S. Sx. B7 A Maj7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7

Mrb. *f* A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7

A.B. A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A7

Dr. 21 *f*

SONG FOR MIA

**D** SOLO 1  
 EMaj7 B7 G#m7 AMaj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 AMaj7 B13

S. Sx.

SOLO 2  
 DMaj7 A7 F#m7 GMaj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 GMaj7 A13

Mrb.

25 D7M A7 F#m7 GMaj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 GMaj7 A13

A.B.

25

Dr.

29 EMaj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7 B7 AMaj7 D#m7 C#m7

S. Sx.

29 DMaj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7 A7 GMaj7 C#m7 Bm7

Mrb.

29 DMaj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7 A7 GMaj7 C#m7 Bm7

A.B.

29

Dr.

SONG FOR MIA

33 B7 A Maj7 B7 C#m7 F#7 Bm7 EMaj7 C#m7

S. Sx.

33 A7 GMaj7 A7 Bm7 E7 Am7 DMaj7 Bm7

Mrb.

33 A7 GMaj7 A7 Bm7 E7 Am7 DMaj7 Bm7

A.B.

33 *f*

Dr.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 33 through 36. It features four staves: S. Sx. (Soprano Saxophone), Mrb. (Maracas), A.B. (Alto Bass), and Dr. (Drum). The S. Sx. staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Mrb. and A.B. staves have a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The Dr. staff has a bass clef. Above the S. Sx. staff, the chords for measures 33-36 are: B7, A Maj7, B7, C#m7, F#7, Bm7, EMaj7, C#m7. Above the Mrb. staff, the chords are: A7, GMaj7, A7, Bm7, E7, Am7, DMaj7, Bm7. Above the A.B. staff, the chords are: A7, GMaj7, A7, Bm7, E7, Am7, DMaj7, Bm7. A dynamic marking of *f* is placed below the Dr. staff between measures 33 and 34. The notation consists of rhythmic patterns represented by diagonal slashes in the S. Sx., Mrb., and A.B. staves, and a drum pattern in the Dr. staff.

37 B7 A Maj7 B7 EMaj7 B7 G#m7 D#m7 G#7 B7 C#m7

S. Sx.

37 A7 GMaj7 A7 DMaj7 A7 F#m7 C#m7 F#7 A7 Bm7

Mrb.

37 A7 GMaj7 A7 DMaj7 A7 C#m7 F#7 A#dis Bm7

A.B.

37

Dr.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 37 through 40. It features four staves: S. Sx., Mrb., A.B., and Dr. The S. Sx. staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Mrb. and A.B. staves have a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The Dr. staff has a bass clef. Above the S. Sx. staff, the chords for measures 37-40 are: B7, A Maj7, B7, EMaj7, B7, G#m7, D#m7, G#7, B7, C#m7. Above the Mrb. staff, the chords are: A7, GMaj7, A7, DMaj7, A7, F#m7, C#m7, F#7, A7, Bm7. Above the A.B. staff, the chords are: A7, GMaj7, A7, DMaj7, A7, C#m7, F#7, A#dis, Bm7. A melodic line is written in the A.B. staff for measures 39 and 40, starting with a quarter rest in measure 39 and a quarter note in measure 40. A dynamic marking of *f* is placed below the Dr. staff between measures 37 and 38. The notation consists of rhythmic patterns represented by diagonal slashes in the S. Sx., Mrb., and Dr. staves, and a melodic line in the A.B. staff.

41

B7 A Maj7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7

S. Sx.

41

A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7

Mrb.

41

A7 G Maj7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A7

A.B.

41

Dr.

E

E Maj7 B7 G#m7 A Maj7 G#7 D#m7 C#m7 B7 A Maj7 B13

S. Sx.

*mf*

45

D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13

Mrb.

*mf*

45

D Maj7 A7 F#m7 G Maj7 F#7 C#m7 Bm7 A7 G Maj7 A13

A.B.

45

Dr.

*mf*

SONG FOR MIA

49

S. Sx. *f*

Mrb. *f*

A.B. *f*

Dr. *f*

53

S. Sx. **F**

Mrb.

A.B.

Dr.

57

S. Sx.

Mrb.

A.B.

Dr.

61

S. Sx.

Mrb.

A.B.

Dr.

open solo

G C#m7 F#7 C#m7 F#7

Bm7 E7 Bm7 E7

SONG FOR MIA

65 C#m7 F#7 C#m7 F#7 Bm7 E7 Bm7 E7

S. Sx.

Mrb.

65 Bm7 E7 Bm7 E7 Am7 D7 Am7 D7

A.B.

65 simile

Dr.

69 Bm7 E7 Bm7 E7 **H** on cue

S. Sx.

Mrb.

69 Am7 D7 Am7 D7 on cue 3 3 3 3 ff

A.B.

69 on cue

Dr.



Score

# SEMILLA

ALEXANDER CRUZ GONZÁLEZ

compositor

tempo 160

The musical score for "SEMILLA" is written for five marimbas and a cajón. The piece is in 6/8 time and begins with a tempo marking of 160. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two sections: a first section marked with a forte (*f*) dynamic and a second section marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, indicated by a box labeled 'A' above the first measure of the second section. Marimbas 1, 2, and 3 play a melodic line in the first section, while Marimbas 4 and 5 play a rhythmic accompaniment. The Cajón provides a steady rhythmic accompaniment. The dynamics change from *f* to *mf* at the start of section 'A'.

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

similar

SEMILLA

13

Mrb. 1

13

Mrb. 2

13

Mrb. 3

13

Mrb. 4

13

Mrb. 5

13

19

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

19

SEMILLA

25 **B**

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

25

25

The musical score consists of six staves. Mrs. 1, 2, and 3 are in treble clef with a key signature of two flats. Mrs. 4 is in treble clef with a key signature of two flats. Mrs. 5 is in bass clef with a key signature of two flats. The drum line is in common time. A box labeled 'B' is above the first staff. Dynamics include accents (^) and forte (f). Mrs. 4 has a forte dynamic starting at measure 25. Mrs. 5 has a forte dynamic starting at measure 25. The drum line has a forte dynamic starting at measure 25.

31

Mrb. 1 C

*mf*

Mrb. 2

*mf*

Mrb. 3

Mrb. 4

*mf*

Mrb. 5

*mf*

31

similar

*mf*

SEMILLA

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

37

37

37

37

37

37

37

The musical score consists of five staves for maracas, labeled Mrb. 1 through Mrb. 5, and a final staff with a double bar line. All staves are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score begins at measure 43. Mrb. 1 and Mrb. 2 play a melodic line with eighth notes. Mrb. 3 plays a rhythmic accompaniment of chords. Mrb. 4 plays a chordal accompaniment with dotted rhythms. Mrb. 5 plays a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of each staff. A circled 'D' is placed above the first staff in the final measure. The final staff features a double bar line followed by a half note.



SEMILLA

The image shows a musical score for five mridangas (Mrb. 1-5) and a tabla. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation is as follows:

- Mrb. 1:** Treble clef, starting at measure 49. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including grace notes and accents.
- Mrb. 2:** Treble clef, starting at measure 49. It has a similar rhythmic pattern to Mrb. 1 but with some variations in note placement.
- Mrb. 3:** Treble clef, starting at measure 49. It plays a more melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Mrb. 4:** Treble clef, starting at measure 49. It consists of sustained chords and textures, often indicated by a large brace under the notes.
- Mrb. 5:** Bass clef, starting at measure 49. It plays a simple, steady bass line with quarter notes.
- Tabla:** A single line at the bottom, starting at measure 49, with a double bar line at the beginning and a few notes.

SEMILLA

Mrb. 1 <sup>55</sup> E *ff*

Mrb. 2 <sup>55</sup> *ff*

Mrb. 3 <sup>55</sup> *ff*

Mrb. 4 <sup>55</sup> *ff*

Mrb. 5 <sup>55</sup> *ff*

<sup>55</sup> "zapateado" *ff*

SEMILLA

61

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

61

SEMILLA

Mrb. 1: Treble clef, F major key signature. Measure 67 starts with a box around the letter 'F'. The staff ends with a double bar line and the word 'open'.

Mrb. 2: Treble clef, F major key signature. Measure 67 starts with a box around the letter 'F'. The staff ends with a double bar line and the word 'open'.

Mrb. 3: Treble clef, F major key signature. Measure 67 starts with a box around the letter 'F'. The staff ends with a double bar line, the word 'open', and a slash through a diagonal line. Above the slash is the text 'F m 7 improvisacion'.

Mrb. 4: Treble clef, F major key signature. Measure 67 starts with a box around the letter 'F'. The staff ends with a double bar line and the word 'open'.

Mrb. 5: Bass clef, F major key signature. Measure 67 starts with a box around the letter 'F'. The staff ends with a double bar line and the dynamic marking 'mf' followed by the word 'open'.

Percussion line: A single line with a double bar line at the end, followed by the dynamic marking 'mf'.

73

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

73

73

73

73

73

73

similar

79

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

79

79

F#m7

Detailed description of the musical score: The score is for five mridangas (Mrb. 1-5) in the key of F#m7. Mrb. 1 and 2 are silent throughout the six measures. Mrb. 3 plays a rhythmic pattern of slashes (//) in every measure. Mrb. 4 plays a melodic line with chords: F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4), F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4), F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4), F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4), F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4), F#m7 (F#4, A4, C#5, G#4). Mrb. 5 plays a bass line with dotted notes: F#4, A4, C#5, G#4, F#4, A4, C#5, G#4. A double bar line is at the bottom of the page.

SEMILLA

85 **G** on cue

Mrb. 1

85 on cue

Mrb. 2

85 on cue

Mrb. 3

85 on cue

Mrb. 4

85 on cue

Mrb. 5

85 on cue

91

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

91

similar

The musical score consists of five staves for mridangas, labeled Mrs. 1 through Mrs. 5. Mrs. 1, 2, and 3 are in treble clef and play a rhythmic pattern of quarter notes with rests. Mrs. 4 is in treble clef and plays chords. Mrs. 5 is in bass clef and plays a rhythmic pattern of quarter notes. A 'similar' section follows, indicated by a double bar line and diagonal slashes on a staff.



SEMILLA

97

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

97

The image shows a musical score for five mridangas (Mrb. 1-5) and a percussion line. The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The music starts at measure 97. Mrb. 1 and 2 play melodic lines. Mrb. 3 plays chords. Mrb. 4 plays chords. Mrb. 5 plays a bass line. The percussion line is marked with a double bar line and diagonal slashes.

103

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

103

SEMILLA

109 **H**

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

109

The musical score consists of six staves. Mrs. 1, 2, and 3 are in treble clef with a key signature of two flats. Mrs. 4 is in treble clef with a key signature of two flats. Mrs. 5 is in bass clef with a key signature of two flats. The drum line is in a standard drum notation. The score is marked with a forte 'f' dynamic and includes various musical notations such as accents, slurs, and a double bar line with a fermata.

115

Mrb. 1   
*mf*

Mrb. 2   
*mf*

Mrb. 3   
*mf*

Mrb. 4   
*mf*

Mrb. 5   
*mf*

  
*mf* similar

121

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

121

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

127

127

127

127

127

127

J

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

SEMILLA

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

133

133

133

133

133

133

139 **K** *mp* open

Mrb. 1

139 *mp* open

Mrb. 2

139 *mp* open

Mrb. 3

139 *mp* open

Mrb. 4

139 *f* open

Mrb. 5

139 *f* open improvisacion de cajon



SEMILLA

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

145

SEMILLA

Mrb. 1: *151* [L] on cue *f*

Mrb. 2: *151* on cue *f*

Mrb. 3: *151* on cue *f*

Mrb. 4: *151* on cue *f*

Mrb. 5: *151* on cue *f*

[Drum Set]: *151* on cue *f*

The score consists of five mridanga parts and a drum set part. Each part begins with a measure of rests marked '151'. The mridanga parts feature complex rhythmic patterns with various note values and rests. The drum set part is represented by a staff with diagonal slashes for rests and specific drum strokes for the cue and final measure. Dynamics include *f* (forte) and *L* (ritardando).

SEMILLA

157

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 3

Mrb. 4

Mrb. 5

157

The musical score consists of five staves for mridangas (Mrb. 1-5) and a double bar line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 157. Mrb. 1 and 2 play melodic lines with accents and dynamic markings *sfz* and *ff*. Mrb. 3 plays a rhythmic pattern with *sfz* and *ff* markings. Mrb. 4 and 5 are mostly silent, with some notes at the end of the piece. A double bar line is at the bottom.

# Quién será (Sway)

Compositores: Pablo Beltrán R.  
Luis Demetrio  
Arreglo: Alexander Cruz González

cha cha cha (según) = 180

**A**

The musical score is arranged for a full band. It includes parts for Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet in B-1, 2, 3, & 4, Trombone 1, 2, 3, & 4, Marimba 1, 2, & 3, Piano, Acoustic Bass, Drums, Claves, Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Maracas. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as 'cha cha cha (según) = 180'. The first section is labeled 'A'. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piano part includes chord markings: Bb7b5, E7, and Bb7b5 E7. The percussion parts include Claves, Timbales, Congas, Bongos-Campana, and Maracas.

SWAY

A musical score for the piece "SWAY", page 2. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: A. Str. 1, A. Str. 2, T. Str. 1, T. Str. 2, B. Str., B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, B-Tpt. 3, B-Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mtb. 1, Mtb. 2, Mtb. 3, Pho., A.B., Dr., Cl., Tmb., Cgas., Bpos./Cam., and Mar. The score includes musical notation such as notes, rests, and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The percussion parts (Dr., Cl., Tmb., Cgas., Bpos./Cam., Mar.) are marked with "similar" and a rhythmic pattern of diagonal slashes. The piano part (Pho.) includes chord symbols: Am7, D7, Am7, D7, Bb7b5, E7, Bb7b5, E7, Am7, Am7. The woodwind and brass parts (Mtb., Tpt., Tbn.) have some notes and rests, while the string parts (A. Str., T. Str., B. Str.) are mostly empty.

SWAY

**B**

A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Sax.  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mhb. 1  
Mhb. 2  
Mhb. 3  
Pho.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Timb.  
Cgas.  
Bpos./Cam.  
Mar.

*mp*

Bb7b5 E7 Bb7b5 E7 Am7 Am6 Am7 Am6 Bb7b5 E7 Bb7b5 E7

SWAY

**C**

A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mtb. 1  
Mtb. 2  
Mtb. 3  
Pho.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Tmb.  
Cgas.  
Bpos. Cam.  
Mar.

Chord progression: Am7, Am7, G7, Dm7, Bm7b5, Em, C7M

Dynamic markings: *f*, *mf*

Performance instructions: *bolero*, *similar*

The score is for a piece titled "SWAY" on page 4. It features a variety of instruments: strings (A. Sx. 1 & 2, T. Sx. 1 & 2, B. Sx.), woodwinds (B. Tpt. 1-4, Tbn. 1-4), brass (Mtb. 1-3), and percussion (Pho., A.B., Dr., Cl., Tmb., Cgas., Bpos. Cam., Mar.). A section marked with a box and the letter 'C' begins at measure 20. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The string parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwind and brass parts have dynamic markings of *f* and *mf*. The percussion parts include a variety of instruments, with some marked as *bolero* and others as *similar*. A chord progression is indicated below the piano part: Am7, Am7, G7, Dm7, Bm7b5, Em, C7M.

SWAY

**D**

This musical score page, titled 'SWAY' and numbered '5', features a section marked with a boxed 'D'. The score is arranged for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is D major, and the time signature is 4/4. The score begins at measure 22. The string section (A.Sx. 1 & 2, T.Sx. 1 & 2) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*. The woodwind section (B.Fl. 1-4, Clarinet, Bassoon, Saxophone) has various parts, with the Clarinet and Saxophone playing a melodic line marked *mp*. The brass section (B.Tpt. 1-4, Tbn. 1-4) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*. The percussion section (Mhb. 1-3, Pho., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos., Cam., Mar.) plays a complex rhythmic pattern, with the Drums marked *ff*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *f*, *ff*), articulation (accents), and phrasing slurs. The percussion parts include specific rhythmic patterns and accents, with some parts marked 'cha cha'. The score ends at measure 25.

A.Sx. 1  
A.Sx. 2  
T.Sx. 1  
T.Sx. 2  
B.Sx.  
B.Fl. 1  
B.Fl. 2  
B.Fl. 3  
B.Fl. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mhb. 1  
Mhb. 2  
Mhb. 3  
Pho.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Timb.  
Cgas.  
Bpos., Cam.  
Mar.



SWAY

A detailed musical score for the piece "SWAY". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts include:

- Strings:** A. Str. 1, A. Str. 2, T. Str. 1, T. Str. 2, B. Str.
- Woodwinds:** B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, B-Tpt. 3, B-Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mtb. 1, Mtb. 2, Mtb. 3, Phn.
- Brass:** A.B.
- Percussion:** Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos./Cam., Mar.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion parts are marked with "similar" and diagonal lines, indicating a consistent rhythmic pattern. The woodwind and brass parts feature complex rhythmic figures and articulation. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

# SWAY

**E**

A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
B-Tpt. 1  
B-Tpt. 2  
B-Tpt. 3  
B-Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mtb. 1  
Mtb. 2  
Mtb. 3  
Pho.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Timb.  
Cgas.  
Bpos. Cam.  
Mar.

Chord progression for Phob. and A.B. (measures 27-32):  
Bm7b5 E7 Bm7b5 E7 Am7 Am6 Am7 Am6 Bm7b5 E7 Bm7b5 E7

SWAY

**F** (♩=♩)

A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
B-Tpt. 1  
B-Tpt. 2  
B-Tpt. 3  
B-Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mbh. 1  
Mbh. 2  
Mbh. 3  
Phn.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Timb.  
Cgas.  
Bpos./Cam.  
Mar.

# SWAY

9

The musical score for "SWAY" is arranged for a large ensemble. It features the following parts:

- Vocals:** A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, and B. Sx.
- Brass:** B-Tpt. 1-4, Tbn. 1-4.
- Woodwinds:** Mtb. 1-3, Phn.
- Percussion:** A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos./Cam., Mar.

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music begins at measure 20. The vocalists enter with a melodic line, while the brass and woodwinds provide harmonic support. The percussion section includes a steady drum pattern and various auxiliary instruments like congas, timbales, and maracas.

Chord symbols for the Phn. and A.B. parts are as follows:

| Measure | Chord |
|---------|-------|
| 20      | E7    |
| 21      | Am    |
| 22      | Am7   |
| 23      | D7    |
| 24      | D7    |
| 25      | D7    |
| 26      | B7    |

SWAY

A full orchestral score for the piece "SWAY". The score is arranged for a large ensemble. The vocal parts include two Soprano Soloists (A. Sx. 1 and 2), two Tenor Soloists (T. Sx. 1 and 2), and a Bass Soloist (B. Sx.). The instrumental sections consist of four B-flat Trumpets (B-Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), three Mellophones (Mbh. 1-3), a Phobon (Pho.), three Alto Saxophones (A.B.), a Drum set (Dr.), Cymbals (Cl.), Timpani (Timb.), Congas (Cgas.), Bassoon and Clarinet (Bpos. Clarinet), and Maracas (Mar.). The score begins at measure 23. The vocal soloists have long melodic lines, often with slurs. The instrumental parts feature rhythmic patterns and harmonic support. A specific instruction "tocar con variaciones libres" is written above the Phobon part in measure 33. The score concludes at measure 36.

SWAY

**G**

A.Sx. 1  
A.Sx. 2  
T.Sx. 1  
T.Sx. 2  
B.Sx.  
B.Tpt. 1  
B.Tpt. 2  
B.Tpt. 3  
B.Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Mtb. 1  
Mtb. 2  
Mtb. 3  
Pho.  
A.B.  
Dr.  
Cl.  
Timb.  
Cgas.  
Bpos./Cam.  
Mar.

Chords: G7, Dm7, Bm7b9, Em, C7M, E7, E7

Percussion: bolero, similar

H

A detailed musical score for the piece "SWAY". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are:

- String section: A. Str. 1 & 2, T. Str. 1 & 2, B. Str.
- Woodwinds: B-Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Mtb. 1-3, Phn.
- Brass: B-Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Mtb. 1-3, Phn.
- Percussion: A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos./Cam., Mar.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark "H" is placed above the first staff at the beginning of the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests. The percussion parts are indicated by slash marks, suggesting a specific rhythmic pattern to be played.

SWAY

**I** (2-2)

The musical score for 'SWAY' on page 13 includes the following parts and markings:

- Vocal Parts:** A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx. (all marked 'open').
- Trumpets:** B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, B-Tpt. 3, B-Tpt. 4 (all marked 'open').
- Tubas:** Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4 (all marked 'open').
- Mellophones:** Mtb. 1, Mtb. 2, Mtb. 3 (all marked 'open').
- Phonograph:** Phn. (marked 'open').
- Other Instruments:** A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos./Cam., Mar. (all marked 'open').

**Chord Progression:** The score features a progression from **C7Maj11** to **Bm7** in the upper right section, and **B7Maj11** to **Am7** in the lower right section.

**Performance Markings:** The score includes dynamic markings such as **mf** and **ff** for the mellophone parts.





Score for SWAY, page 14, section J. The score includes parts for vocalists (A. Sx. 1 & 2, T. Sx. 1 & 2), saxophones (B. Sx.), trumpets (B-Tpt. 1-4), trombones (Tbn. 1-4), mellophones (Mbh. 1-3), piano (Pho.), double bass (A.B.), drums (Dr.), cymbals (Cl.), timbales (Timb.), congas (Cgas.), bassoon/campana (Bpos./Cam.), and maracas (Mar.).

Chord changes are indicated above the piano and double bass staves:

- Measures 1-2: C7M911
- Measures 3-4: Bm7
- Measures 5-6: C7M911
- Measures 7-8: B7M911
- Measures 9-10: Am7
- Measures 11-12: B7M911

The vocalists and saxophones perform the lyrics "ou oue" throughout the section. The piano and double bass parts feature rhythmic patterns and dynamics such as *f* (forte).

SWAY

This page of the musical score for "SWAY" includes the following parts and details:

- Vocalists:** A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, and B. Sx. (Baritone Soloist).
- Brass Section:** B-Tpt. 1-4 (B-flat Trumpets), Tbn. 1-4 (Tubas), and Euph. (Euphonium).
- Woodwinds:** Mtb. 1-3 (Mellophones), Phob. (Phonograph), A.B. (Alto Saxophone), Cl. (Clarinet), and Mar. (Maracas).
- Drum Section:** Dr. (Drum Set), Timb. (Timbales), Cgas. (Congas), and Bpos. Cam. (Bass Drum and Cymbal).

Key musical elements and annotations include:

- Tempo/Character:** *f* (forte) is indicated for the vocal and brass entries.
- Chord Progression:** Chords are marked above the piano parts:  $Bb7$ ,  $C7(M9)$ , and  $Bb7$ .
- Harmony:** Additional chords are marked below the piano parts:  $Am7$ ,  $Bb7(M9)$ , and  $Am7$ .
- Measure Numbers:** The score is divided into measures 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, and 30.

**K**<sub>open</sub>

A. Sax. 1  
 A. Sax. 2  
 T. Sax. 1  
 T. Sax. 2  
 B. Sax.  
 B-Tpt. 1  
 B-Tpt. 2  
 B-Tpt. 3  
 B-Tpt. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Tbn. 4  
 Mtb. 1  
 Mtb. 2  
 Mtb. 3  
 Phn.  
 A.B.  
 Dr.  
 Cl.  
 Timb.  
 Cgas.  
 Bpos. Cam.  
 Mar.

# SWAY

This page of the musical score for "SWAY" includes the following parts and details:

- Vocalists:** A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx.
- Brass Section:** B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, B-Tpt. 3, B-Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4.
- Keyboard/Instrumental:** Mtb. 1, Mtb. 2, Mtb. 3, Pho., A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos., Cam., Mar.

Key features of the score include:

- Tempo/Character:** L (Lento).
- Rehearsal Mark:** 037.
- Chord Progression:** Am7, B7(b9)M11, Am7.
- Performance Instructions:** *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) markings are present.
- Staff Activity:** The vocalists and brass section have active parts starting at rehearsal mark 037. The keyboard and percussion parts provide accompaniment throughout the section.

This page of the musical score for 'SWAY' includes the following parts and details:

- Woodwinds:** Flutes 1 & 2 (A. Fl. 1, A. Fl. 2), Clarinet 1 & 2 (T. Cl. 1, T. Cl. 2), Bassoon (B. Sn.), and Bassoon/Contrabass (Bpos./Cm.).
- Brass:** Trumpets 1-4 (B-Tpt. 1-4) and Trombones 1-4 (Tbn. 1-4).
- Strings:** Violins 1 & 2 (A. Str. 1, A. Str. 2), Violas (T. Str. 1, T. Str. 2), and Cellos/Double Basses (Cgns., Bpos./Cm.).
- Percussion:** Drums (Dr.), Cymbals (Cl.), Tom-toms (Tmb.), Congas (Cgas.), Bass Drum/Cymbal (Bpos./Cm.), and Maracas (Mar.).
- Key Signature:** Two sharps (F# and C#).
- Time Signature:** 4/4.
- Tempo/Character:** *mf* (mezzo-forte).
- Rehearsal Markers:** 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200.
- Chord Symbols:** B-7(b9)11 and Am7.
- Performance Instructions:** *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).
- Section Markers:** A first ending bracket (1) and a second ending bracket (2) are present in the woodwind parts.

SWAY

A detailed musical score for the piece "SWAY", page 19. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, B-Tpt. 3, B-Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Mtb. 1, Mtb. 2, Mtb. 3, Pho., A.B., Dr., Cl., Timb., Cgas., Bpos. Cam., and Mar. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and articulation marks like accents. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 109 and the second system starting at measure 110. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.