



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

SONIDOS EN FRONTERA: COMPOSICIÓN ORIGINAL Y ARREGLOS DE MÚSICA TRADICIONAL DE LA HUASTECA TAMAULIPECA PARA ENSAMBLE DE JAZZ

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

**PRESENTA
DIEGO ARTURO GONZÁLEZ LEANDRO**

**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. DAVID MAXWELL SMITH**

**CODIRECTOR DE TESIS:
MTRO. HUMBERTO DEL CARMEN ALBORES MARTÍNEZ**

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Agosto de 2020



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 09 de noviembre de 2020

Oficio No. DGIP/CP/0172/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Diego Arturo González Leandro
Candidato al Grado de Maestro en Música
Facultad de 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 **“SONIDOS EN FRONTERA: COMPOSICIÓN ORIGINAL Y ARREGLOS DE MÚSICA TRADICIONAL DE LA HUASTECA TAMAULIPECA PARA ENSAMBLE DE JAZZ”**, cuyo director de tesis es el Maestro David Maxwell Smith, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General 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 General de un ejemplar empastado.

Atentamente

“Por la Cultura de mi Raza”

Lic. Aurora Evangelina Serrano Roblero
Directora General



C.c.p. Dr. Roberto Hernández Soto, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Dra. Glenda P. Courtois García, Coordinadora de Posgrado, Facultad de Música, UNICACH.
Para su conocimiento.
Expediente

*AESR/igp/rags/gtr



Dirección General de
Investigación
y Posgrado



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

Sonidos en frontera

1.- Introducción

- 1.1- Descripción
- 1.2- Planteamiento de la creación
- 1.3- Objetivo general
- 1.4- Objetivos específicos
- 1.5- Justificación
- 1.6- Metodología
- 1.7- Estrategias metodológicas

2.- Creación desde la perspectiva personal del concepto de frontera

- 2.1- Frontera
- 2.2- Creación

3.- Contextos de la música de la Huasteca y el jazz en el sur de Tamaulipas

- 3.1- Tamaulipas
- 3.2- La Huasteca
- 3.3- La música de la Huasteca Tamaulipeca
- 3.4- El jazz en Tampico

4.- Registro del proceso creativo

- 4.1- Desde la música tradicional de la Huasteca Tamaulipeca
- 4.2- A partir de repertorio de jazz

5.- Resultados

- 5.1- *La perla tamaulipeca*
- 5.2- *Brisa y canto*
- 5.3- *Primer intento*
- 5.4- *Lindo mi Tampico*
- 5.5- *Pasitos*

6.- Conclusión

7.- Referencias

- 7.1- Bibliografía
- 7.2- Sitios electrónicos

8.- Anexos

1.- Introducción

1.1- Descripción

Sonidos en frontera es un proyecto de creación e interpretación musical en el cual se emplearán elementos de la tradición musical de la zona de la Huasteca Tamaulipeca en combinación con elementos del jazz.

1.2- Planteamiento de la creación

El trabajo será presentado en música original y arreglos musicales que manifiesten el empleo de elementos característicos de cada género como recursos para la composición y arreglos musicales y será desarrollado a partir de un posicionamiento desde el concepto de frontera, entendiéndolo como el espacio propicio para el encuentro y combinación de elementos, provocando así un estilo de creación artística y un sonido particular del autor. De esta forma la frontera musical quedará expuesta en cada uno de los temas.

1.3- Objetivo general

Componer 3 obras musicales y realizar dos arreglos de música tradicional del área de la Huasteca Tamaulipeca a través de explorar y experimentar con sonoridades resultantes del análisis y empleo de elementos de la música tradicional y el jazz como herramientas para la creación musical.

1.4- Objetivos específicos

- Analizar y reconocer elementos de temas musicales que influyen en el proceso creativo desde la música tradicional Huasteca y el jazz (melodía, ritmo, armonía, forma, instrumentación).
- Identificar elementos musicales como herramientas de composición.
- Componer y arreglar obras musicales.

1.5- Justificación

Este proyecto surge a partir de la inquietud de reconocer y poseer un conocimiento formal acerca de la música tradicional de mi lugar de origen, la Huasteca Tamaulipeca, así como también de elementos musicales característicos del jazz y su influencia en mi trayectoria, esto con el fin de materializar la búsqueda de un estilo propio dentro del campo de la creación e interpretación musical y un posicionamiento dentro del ámbito cultural local para el aporte de una identidad musical, además de proponer nuevo material para la zona sur de la región Tamaulipeca.

1.6- Metodología

Investigación documental que permita la definición de un protocolo y un esquema general del trabajo de investigación.

1.7- Estrategias metodológicas

Fichas de registro y contenido, transcripción y/o rastreo de partituras, análisis, reconocimiento y selección de un repertorio de jazz y música Huasteca Tamaulipeca, auto etnografía.

2.- Creación desde la perspectiva personal del concepto de frontera

2.1- Frontera

Tradicionalmente se suele entender al concepto de frontera como una división entre un territorio y otro, aquello que separa regiones y delimita de manera muy puntual a un espacio geográfico. Como nativo y habitante de un estado que ocupa una porción de la franja norte del país, así como de la región sur de la entidad federativa, la noción del concepto de frontera se manifiesta también como un fenómeno que acontece dentro de este espacio, aquél que se observa en el intercambio de elementos a través de diferentes estratos sociales mediante la continua interacción. Ocurre en aspectos como la idiosincrasia, en temas de salud pública, intereses y tradiciones populares, en lo económico o en lo cultural con la integración de componentes de diversas manifestaciones artísticas que provienen y representan a diferentes núcleos sociales.

Esta analogía, se produce a la par de un posicionamiento de aprendizaje como estudiante que forma parte de un programa educativo que se lleva a cabo fuera de la ciudad de origen, nutrido por acudir por vez primera a una locación y entender y adoptar perspectivas que a su vez forjan nuevas estructuras de pensamiento y actuar en base a la observación y experiencia dentro del encuentro de culturas, lo cual tiene como resultado la generación de conocimiento acerca de elementos propios del artista y la disciplina artística, como son la concepción personal del individuo y el aporte dentro de su cultura, la práctica artística y sus procesos determinados de formación, aporte a su entorno, hábitos y rutinas de estudio,

influencias teóricas y prácticas, antecedentes y los perfiles de cada región que implican modelos a seguir, así como su inclusión y aporte al ámbito artístico, académico, productivo, social y cultural.

2.2- Creación

Austin Kleon en su libro *Steal like an artist*, (2012) expone un segmento titulado "The genealogy of ideas" (20-24) en el que trata el concepto del trabajo creativo desde un ejemplo de la genealogía familiar como aquello que nos ha definido mediante un proceso histórico de innumerables piezas que se fueron conjuntando hasta llegar al punto de nuestra aparición, lo que ha resultado del cúmulo y mezcla de todos los elementos que nos antecedieron, mismo que si bien se ve nutrido por nuestros ancestros en el aspecto en que nuestra esencia contiene rasgos específicos que se han presentado con anterioridad, al mismo tiempo constituye una entidad nueva, algo que solamente pudo haberse logrado con la mixtura exacta de los componentes que nos conforman. De esta manera (entre otras), sustenta la idea de llevar a cabo en la práctica artística la posibilidad de un trabajo creativo u original, algo que dentro de su columna vertebral adopte ingredientes presentados con anterioridad pero que en general sea el resultado de un vasto cúmulo de experiencias, conceptos y elementos que hayan sido seleccionados sin importar que el proceso fuera llevado a cabo de manera consciente o intuitiva y que en su totalidad se muestre como una mezcla de todas las ideas que lo conforman, algo que se valió de estos pilares para el avance hacia un nuevo destino dentro de la creación como práctica artística.

Aborda también un elemento importante ya posicionado dentro de esta postura de la inclusión de elementos, en el cual expone la obtención de material de manera selectiva, a diferencia de lo que ocurre en el proceso natural en el trabajo de la creación. Un maestro o mentor no podrá negarse a incluirnos dentro de su grupo de aprendices ya que sus lecciones y la esencia pura de su práctica se encuentra contenida y expuesta en sus trabajos publicados, lo cual puede ser utilizado por cualquier persona que esté decidida a alimentar el hambre de la curiosidad de manera sistemática y formal.

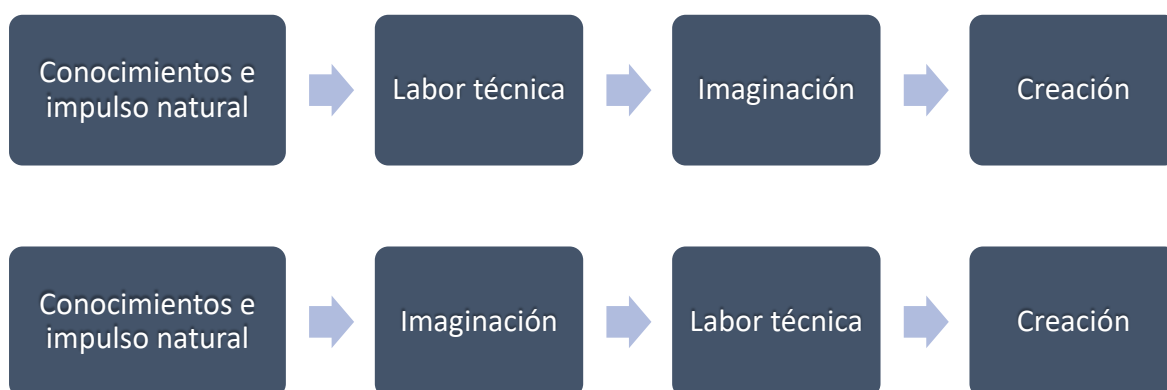
Una de mis primeras experiencias dentro de la composición musical atiende plenamente al concepto de Austin Kleon. Con frecuencia pensaba un motivo melódico que establecía una primera y una segunda sección o parte "A" y parte "B" de un tema instrumental. Comencé el desarrollo buscando en el piano las notas que ya conformaban la melodía y la armonía de mi composición y una vez que terminé el proceso del quehacer técnico y pude escuchar el trabajo en su totalidad, me percaté de la existencia de información contenida dentro del tema que no solo me resultaba familiar por ser de mi autoría, sino que pude reconocer un trabajo previo al interior de mi composición. Fue mediante un análisis y repaso del material (y por lo que el concepto expuesto por Austin ha cobrado relevancia) que observé una fuerte influencia musical de aquél momento, un tema compuesto por el saxofonista Chris Potter titulado *Cindy's Story* (1993) que contiene en su parte "A" principios melódicos y rítmicos que fundamentaban lo que acababa de llevar a cabo en mi composición, además del hecho que la sonoridad del ensamble original manifiesta la misma textura que busqué para mi pieza. Es a partir de este momento de claridad en cuanto al entendimiento del método de trabajo en el que fue llevada a cabo mi composición musical, que comencé a

asimilar los principios básicos de esta serie de pasos a los que de manera inconsciente recurrí para la conformación de la obra y de la relación tan fuerte que existía con la propuesta tratada en el libro (que fue demostrada por mera intuición en mi trabajo), así que esto sirvió de motivo para regresar a estudiar una vez más las ideas de Austin y así identificar y desarrollar diferentes aspectos que podían ser modificados o atendidos ya sea desde una perspectiva diferente o bien teniendo un objetivo claro desde el inicio del trabajo, lo cual me permitió desarrollar un modelo personal de lo que implica la composición musical.

Los elementos que son fundamentales para este modelo son la labor técnica y la imaginación y participan estrechamente relacionados entre sí. En primera instancia no podríamos realizar un trabajo formal o académico sin tener un estudio previo o práctica que nos permita reconocer y poder emplear conceptos y conocimientos fundamentales para el trabajo musical, como podrían ser la lectura y escritura, la identificación de tipos de compases, el sentido rítmico, principios de armonía, tesituras, etc. De igual importancia, (o tal vez mayor) tiene que ser tomado en cuenta el instinto primario de la creación artística o musical, aquél que se muestra de forma natural en cada uno de los seres humanos y que se torna evidente al observar a un infante improvisar una melodía, al utilizar su cuerpo o cualquier otro objeto que tenga a la mano como instrumento de percusión o bailar repentinamente al ritmo de una música que bien puede estar sonando en el aire o en su mente. Una vez que el compositor se ha situado en esta perspectiva en donde ha adquirido los conocimientos y tomando en cuenta la noción del instinto natural del ser humano de expresión mediante la vía artística puede abrirse paso la selección y empleo de recursos de

forma premeditada en la cual se tiene que realizar un trabajo de alimentar y promover la curiosidad mediante la recopilación consciente de ideas o elementos de creaciones de diversos autores, esto con el fin de nutrir ya sea una composición sobre la cual se esté trabajando o el cúmulo de herramientas que le permiten al artista desarrollarse en su disciplina. Esto lo podríamos traducir como una labor técnica. La imaginación resulta como un proceso intuitivo o de influencia que proviene de material reconocido y asimilado de forma previa, el cual nos alimenta de manera espontánea y natural al momento de la creación y manejo de ideas en base a recopilación inconsciente de elementos.

El ordenamiento del proceso de la creación o composición musical en este modelo personal puede abrirse paso en cualquier configuración, tanto la labor técnica como el empleo de la imaginación para el trabajo artístico son de igual importancia, así que podrá hacerse presente cualquiera de los dos conceptos como un primer elemento y este será nutrido por su semejante a fin de consumir el trabajo de la creación:



Es de esta manera como el actual trabajo se sitúa desde el planteamiento de un espacio fronterizo que encuentra a elementos de diferente procedencia y permite la combinación y conjunción de estos para la generación de conocimiento, el cual se traduce en la creación de una obra musical que aprovecha elementos de las manifestaciones artísticas y musicales de dos culturas diferentes: la música del jazz procedente de los Estados Unidos de América y la música tradicional de la Huasteca, específicamente la que corresponde al estado de Tamaulipas.

3.- Contextos de la música de la Huasteca y el jazz en el sur de Tamaulipas

3.1- Tamaulipas

Tamaulipas¹ es un estado situado en la parte este de la franja norte de la República Mexicana, de gran tradición cultural e histórica que se identifica principalmente como parte de la cultura de los Huastecos. El nombre de la entidad proviene del vocablo huasteco *Tamaholipa* al que se le atribuyen dos significados: “lugar de montes altos” o “lugar donde se reza mucho”. Su paisaje natural es contrastante debido a que cuenta con amplias llanuras, altas sierras, desierto, grutas, manantiales y costa sobre el Golfo de México; esto permitiendo encontrar diversa actividad económica como son la ganadería, el cultivo del algodón, de caña de azúcar, la pesca, la maquiladora, etc. Está dividido en 43 municipios, siendo Cd. Victoria su capital y San Fernando y Cd. Madero los de mayor y menor extensión respectivamente.

Al norte encontramos el estado de Texas en la frontera con los Estados Unidos de América, el Golfo de México se extiende a lo largo de toda la costa este, al oeste limita con el estado de Nuevo León y en el sur colinda con Veracruz y San Luis Potosí. Es en esta zona sur en donde se localiza la llamada “zona conurbada”, la cual es comprendida por los municipios de Tampico, Madero y Altamira.

¹ Fuente: www.tamaulipas.gob.mx

La cultura huasteca fue la más grande e importante en Tamaulipas, pero sucesivas oleadas de nómadas del norte los hicieron replegar hacia el río Pánuco, de modo que a la llegada de los españoles prácticamente ya no ocupaban su territorio.

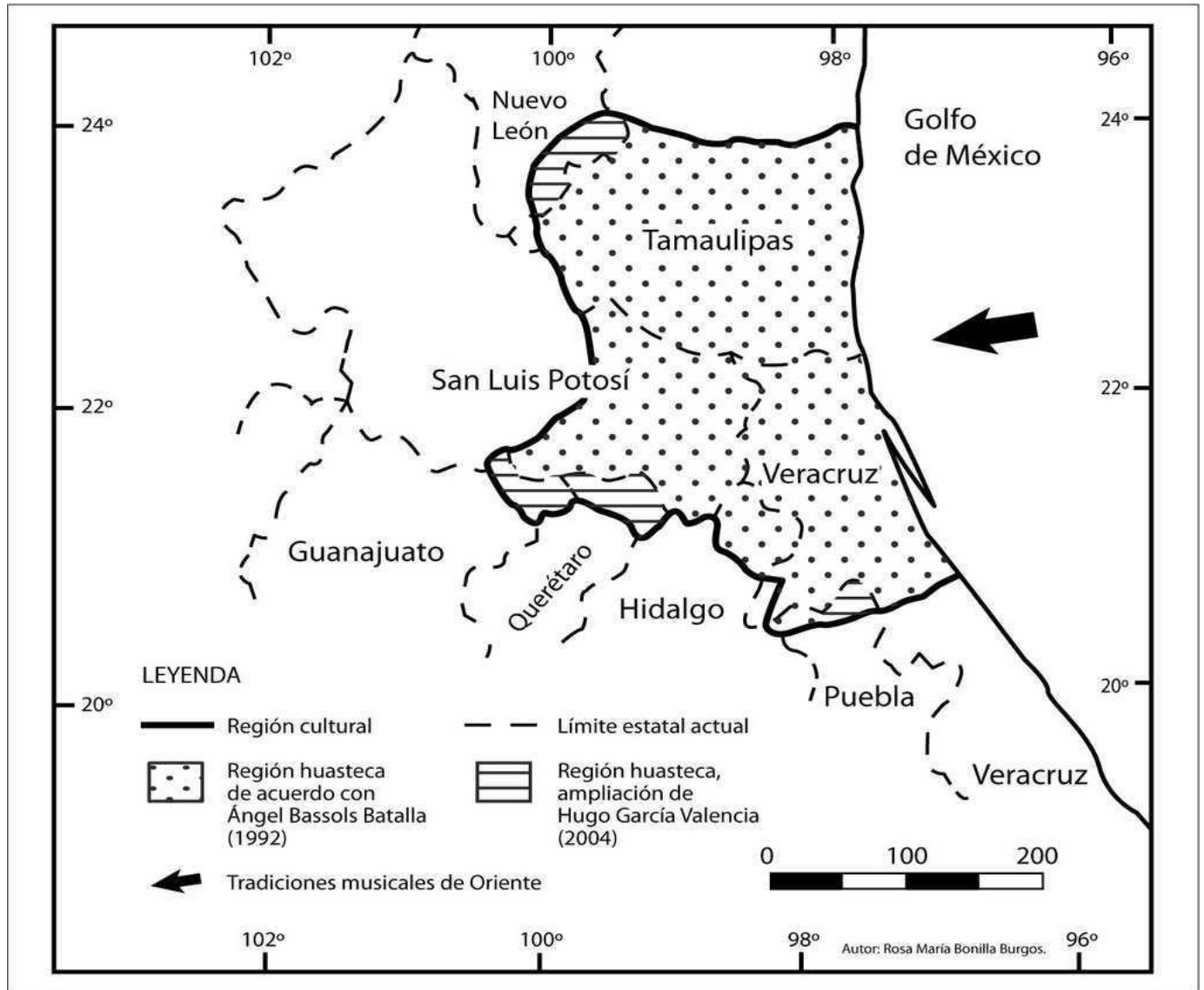
3.2- La Huasteca

La Huasteca² es una región multicultural que presenta la interacción de al menos 6 etnias que conviven en la región, generando una unidad cultural con características similares entre las diferentes poblaciones indígenas que conviven en esta región del país. Sus integrantes incluyen a los teneek o huastecos, nahuas, pames, tepehuas y otomíes, además de mestizos. Según investigaciones etnológicas existe entre ellos un sustrato cultural en común, principalmente en su sistema de creencias y formas de gobierno. La región que se le atribuye a la Huasteca con mayor frecuencia es aquella que está conformada por 6 estados y que incluye el sur de Tamaulipas, norte de Veracruz, oriente de San Luis Potosí, norte de Hidalgo, una porción norte de Querétaro y un fragmento norte del estado de Puebla, aunque hay quien agrega a Guanajuato e inclusive a Nuevo León.

Su antecedente es el antiguo reino de Huastecapan, donde se forjó la cultura huasteca en la época prehispánica. Actualmente se celebran distintos eventos para conmemorar a la cultura huasteca en donde se reúnen representantes de las diversas regiones, como ejemplo el *Festival de la huasteca* organizado anualmente en una sede diferente en cada edición, en el cual se desarrollan diversas exposiciones de música, danza o cocina

² Fuente: www.inah.gob.mx

tradicional, publicaciones, artesanía, talleres y conferencias, etc., o el caso de la primera edición del *Festival de carnaval huasteco*, celebrado en la Ciudad de México en febrero del año 2020.



Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía. 2013;2013:86-97

Fig. 1 Mapa de la región Huasteca.

(Autor: Rosa María Bonilla Burgos)

3.3- La música de la Huasteca Tamaulipeca

Existe cierta ambigüedad en cuanto a las diferentes concepciones y de las variantes que pueden presentarse en cada uno de los formatos de la música tradicional de la Huasteca. Thomas Stanford explica en su libro *El son mexicano* (1984) que el huapango y otras formas musicales como los sones de mariachi, los sones jarochos, el jarabe y la jarana yucateca son elementos derivados a partir del término “son”, el cual implica connotaciones distintas a partir de tres aspectos diferentes: el literario, el coreográfico y el musical. Como forma literaria se distingue mediante el uso de la copla, cantada normalmente con repeticiones para la extensión de unas cuatro líneas usuales de ocho sílabas cada una. En el caso del Son Huasteco, el contenido lírico se centra en la cosmovisión del habitante de una zona o cultura y en su sentido de pertenencia dentro de su comunidad, en este caso del habitante de la región Huasteca o de la porción específica que corresponde a un estado de la república. La temática en general suele recurrir a la descripción de locaciones, costumbres, la flora y fauna, la belleza de la mujer, amoríos y la valía del pueblo y su gente.

El aspecto coreográfico se ve definido por la práctica del zapateado, elemento empleado en un amplio catálogo de estilos de danza folclórica que conforma una parte importante del ámbito cultural mexicano, en donde se manejan aspectos propios de cada región como son las vestimentas típicas y los pasos específicos. En la cultura de la Huasteca Tamaulipeca la vestimenta típica es la llamada cuera tamaulipeca y el baile se lleva a cabo a modo de representación del cortejo por parte del hombre hacia la mujer, desplazándose por toda el área del escenario mostrando la interacción con la pareja y manteniendo una distancia muy

cercana entre las caras, enfatizando el contacto visual y simulando besar a la pareja al momento de ciertos giros y en oportunidades en las que el hombre puede posicionar su cuerpo de manera que su sombrero quede obstruyendo la vista entre el público y su pareja femenina. Es en los momentos instrumentales en donde el conjunto del ballet folklórico desarrolla las secuencias de los pasos del zapateado, que están conformados por combinaciones basadas en el núcleo rítmico del compás de 6/8. En cuanto se da el desarrollo de las estrofas, los bailarines se ocupan de formar combinaciones de figuras mediante desplazamientos distribuidos sobre el escenario, los cuales a manera de conjunto pueden implicar trazos como círculos, cuadrados, filas paralelas, rectángulos, cruces, etc., todo esto a través del paso básico denominado *valseado*, el cual se ejecuta bajo la misma forma en que se aborda el acompañamiento por parte de los instrumentos armónicos. Este tipo de danza se desarrolla sobre una superficie de madera, la cual actúa como un agente importante por el hecho de amplificar cada una de las articulaciones ejecutadas en los pies de los bailarines, inclusive una de las definiciones asociadas a la palabra huapango aborda el origen del término bajo la concepción de la lengua náhuatl, que es la del “baile que se ejecuta sobre una tarima”.



Fig. 2. Cuera tamaulipeca



Fig. 3. Baile de huapango estilo Tamaulipas³

³ Fig. 2 y 3 consultadas en www.tamaulipas.gob.mx en la fecha 28-08-2020.

Según Stanford (1984) sesquiáltera es el fundamento que define el entendimiento de la palabra *son* como aspecto musical: “...esta palabra parece derivarse del latín *sex qui alterat*, que significa “seis que altera”, o sea, que se puede reagrupar en dos grupos de tres o tres grupos de dos.” El formato típico del conjunto de Son Huasteco es a modo de trío, conformado mediante la inclusión de instrumentos derivados de origen europeo como son el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera, que son dos instrumentos de construcción similar pero que varían en tamaño y en el registro de la sonoridad. Las melodías de las canciones podrán ser interpretadas por dos o más voces que pueden ir intercalando su participación a lo largo del tema o participando sobre toda la línea melódica, regularmente mediante intervalos de terceras o cuartas. Algunos aspectos fundamentales acerca de la interpretación de los cantores huastecos son el falsete y la improvisación de versos, además de silbidos y gritos a modo de exaltación para la gente que pueda estar escuchando o bailando. Tradicionalmente, dentro del ámbito de la música del trío huasteco se concibe una diferencia entre los términos “huapango” y “son”, y la distinción radica en que el huapango es una canción que presenta una estructura fija, sin aporte o improvisación de versos al momento de ser interpretada, a diferencia del son, en donde se permiten variaciones en cuanto a la estructura del tema mediante la inclusión de versos improvisados.

Podemos observar que el hablar de una fuente que proporcione el núcleo más puro de un estilo musical, implica seguir llevando a cabo el ejercicio del análisis del tratado y conjunción de características dentro de un espacio fronterizo que combina elementos musicales de diferente procedencia. Este aspecto se torna evidente en cuanto hacemos la deducción

acerca de la procedencia un tanto europea del Son Huasteco, encontrando elementos de la música de fandango español e instrumentos derivados desde el continente europeo.



Fig. 4. Trío Jilgueros de Altamira.

De izquierda a derecha: Miguel Ángel García Boeta en el violín,
Cecilia García Boeta en la Jarana y Arturo Boeta Chávez en la guitarra quinta.

3.4- El jazz en Tampico

Existe en México un vasto catálogo de proyectos artísticos de agrupaciones musicales, orquestas y solistas que sustentan su repertorio ya sea en la tradición musical mexicana o el jazz como su componente característico y a partir de ahí presentan el trabajo de la mixtura de elementos de diferentes estilos musicales. Exponentes con un nivel de ejecución de talla internacional llevan actualmente sus propuestas por todo el mundo, lo cual ha sido una constante del nivel de ejecución musical en México y que podemos constatar inclusive desde antes de que se denominara el éxodo del movimiento del jazz, siendo la participación en la exposición mundial de algodón celebrada en Nueva Orleans en el año 1884 por parte de la banda del octavo regimiento de caballería mexicana enviada por Porfirio Díaz, un ejemplo importante y del cual surgen muchas analogías acerca de la influencia que la música mexicana podría haber tenido en la conformación de los inicios del género jazz.

El pianista Héctor Infanzón sostiene que el camino hacia la construcción de una identidad de la música mexicana, sea dentro del ámbito del jazz o alguna otra corriente musical, tiene que ser fundamentada principalmente en el entendimiento y rescate de trabajos previos realizados por los compositores y arreglistas de la música nacional tanto de la vertiente tradicional como desde lo popular, puesto que no se puede esclarecer una asociación de la cultura del jazz y el arte musical de identidad propia si se intenta estudiar exclusivamente la música que exportaron los grandes virtuosos estadounidenses, misma que sitúa a partir de la escuela de Nueva Orleans su fundamento y origen de la corriente que se ha decantado

en lo que implica ser un lenguaje en común dentro del ámbito y que funciona de manera clara como el aspecto histórico clave para la edificación definitiva y concisa del movimiento. Podemos encontrar que el concepto del jazz aparece ligado constantemente a lo largo de la historia artística de Tamaulipas y que Tampico figura como una de las plazas más importantes en esta cuestión y por diversas razones. Cabe mencionar como un primer punto el registro que se tiene de la familia Tio, siendo el nacido en Tampico Lorenzo Tio un referente al ser identificado (junto con su hermano Louis) como uno de los primeros pedagogos del jazz por haber participado como educador en el área de Nueva Orleans insertando teoría y técnica clásica de clarinete en la zona y a personas que se convertirían en referentes del movimiento, lo cual posteriormente le vale el reconocimiento como uno de los precursores más importantes para el surgimiento del jazz. Diferentes aspectos clave en el desarrollo de la locación fueron configurando la forma en la que Tampico propició un ambiente de intercambio entre músicos de bandas locales y extranjeras, aproximadamente entre los años 1900 a 1940, como puede ser el área estratégicamente comercial que se definió para la creación de la ciudad, la participación directa de Porfirio Díaz en la zona como por ejemplo en el haber construir el edificio de la aduana marítima y el seleccionar el diseño afrancesado del centro histórico de la ciudad (que se asemeja en gran medida a la ciudad de Nueva Orleans), y la época del auge petrolero. Esta algarabía de la denominada época de oro propició la visita constante de extranjeros y con esto el acercamiento al género del jazz. Un indicio muy claro de este fenómeno se ve representado en la composición de 1945 compuesta por Allan Roberts y Doris Fisher titulada *Tampico*, que se convertiría en un

clásico bajo la interpretación de Stan Kenton y su orquesta, en donde se describe la experiencia de los turistas estadounidenses al realizar la visita al puerto de Tampico.

No podemos señalar dentro del estado un movimiento significativo en la historia reciente que haya aportado música o músicos dedicados al jazz, sino proyectos aislados que a pesar de que lo han hecho de excelente manera, se han decantado por dejar de lado este tipo de iniciativas para llevar a cabo el desarrollo dentro de algún otro enfoque, o casos individuales que continuaron bajo la línea como músicos de jazz pero que terminaron emigrando hacia otros lugares.

La tradición musical en Tampico en la historia reciente involucra a nombres de mucha categoría en el ámbito de la región. A continuación, mencionaré algunos ejemplos que considero han sido los de mayor aporte dentro de la conformación de la configuración actual del ámbito musical en el área con el perfil de músico popular y que han tenido acercamiento al repertorio de jazz o dirigido algún proyecto afín.

Uno de los proyectos importantes que se toman en cuenta y que han tenido mayor renombre es el de la Internacional Orquesta Tampico, dirigida tradicionalmente por Claudio Rosas y que ha visto en sus filas a gente que la ha conformado y nutrido mediante un alto nivel en ejecución y realizando una gran cantidad de arreglos para la orquesta.

Un segundo ejemplo es el de la dinastía musical del apellido Barragán, el cual es de enorme tradición en la zona. Surge a partir del saxofonista Narciso Barragán Oliva y la conformaron sus hijos, nietos y ahora también sus bisnietos, quienes mantienen viva la enorme labor en el aporte musical por parte de esta familia.

Manuel Barroso y Paco Jiménez son otros músicos importantes en la historia del desarrollo musical de la ciudad, quienes además de haber tenido algún acercamiento con el jazz, también participaron como dos de los pilares fundamentales en la conformación de lo que es actualmente la Facultad de Música y Artes “Mtro. Manuel Barroso Ramírez” de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, la cual se establece en la ciudad de Tampico.

El ensamble de jazz del maestro Ramón Alarcón ha sido uno de los proyectos con mayor continuidad, además de que ha desempeñado también como uno de los educadores más importantes de los últimos años. En su ensamble y en su aula se han visto involucrados músicos reconocidos de la zona, como son los ejemplos del maestro Jorge Valdez y Chuy Barragán, quienes además han tenido bajo su tutela a una gran cantidad de alumnos.

Como parte del ámbito académico encontramos proyectos como el quinteto de Jazz de la UAT, conformado por los maestros Pedro y Narciso Barragán, Jaime de la Rosa, Gonzalo Quintero, Victor Vega y Chuy Barragán. Los trabajos más recientes corren a cargo del extenso catálogo de proyectos musicales del Dr. Evaristo Aguilar, que implican un gran intercambio con músicos nacionales y extranjeros, además de la inclusión de la vertiente contemporánea y la tradicional, haciendo hincapié en la música de la Huasteca. Pedro y Narciso Barragán dentro de su labor académica han llevado a cabo seminarios y han sido directores de big band, además de numerosos proyectos independientes como Barrami Jazz, conformado por Javier, Federico, Alfredo y Alex Barragán y la Big Band Jazz de Tamaulipas por parte del maestro Pedro y el maestro Narciso como director actual de la Internacional Orquesta Tampico.

Gonzalo Quintero y Jaime de la Rosa han manifestado un aporte muy importante como compositores y arreglistas en un sinnúmero de espectáculos, además de contribuir en gran medida como mentores de nuevas generaciones de músicos.

Hoy en día, el panorama de la actividad musical en la zona se ha decantado principalmente por la música popular comercial de la actualidad, dejando de lado y prácticamente en el olvido al jazz. Existe un solo establecimiento en la ciudad de Tampico en donde se ofrece la opción de poder ir a escuchar jazz un día a la semana, a cargo de un ensamble fijo. En el año 2019 se creó el Tampico Jazz Fest por parte de una iniciativa privada, en donde se tuvo la participación de la Big Band Jazz de Tamaulipas y del ensamble del maestro Alarcón, además de la inclusión del proyecto del bajista mexicano Pepe Hernández. El movimiento más importante de los últimos años a nivel estatal ha sido por parte del proyecto gubernamental denominado Jazz Tam Fest, dentro del cual se realizaron un importante número de conciertos y talleres educativos con músicos y proyectos locales, además de proyectos internacionales a lo largo de cuatro ediciones, teniendo su última ocasión en el año 2015. Si bien en Tamaulipas no existe actualmente una escena activa del jazz, este es probablemente uno de los momentos más importantes en su historia debido a que hoy más que nunca se pueden encontrar diversas instituciones educativas en el estado en donde puede propiciarse un acercamiento al estudio formal de la música. Otro aspecto importante es el enorme desarrollo de las tecnologías de comunicación y el hecho de que nunca se había tenido la oportunidad de contar con el acceso a la información de manera inmediata, como lo implica este momento de la historia, lo cual también complementa el nivel y la

cantidad de músicos activos en la zona, así como otros que han emigrado a distintas regiones del país y del mundo.

Probablemente los ejemplos más ilustres dentro del perfil del músico de jazz sean los de los tamaulipecos que radican en el estado de Veracruz, como Rafael Alcalá, quien ha realizado una labor académica muy importante en el desarrollo de programas educativos, Roberto Sánchez Picasso, quien ha publicado música de su autoría, participó en la organización del primer Jazz Tam Fest y además se ha enfocado actualmente en la investigación acerca del área de la educación del jazz en México y Ramiro González, quien realiza labores como educador y participa de manera importante en proyectos musicales que también involucran partes de la tradición musical mexicana. Un último ejemplo que abordaré es el del trombonista Alejandro Carballo, quien es egresado de la Facultad de Música y Artes de la UAT y se ha mantenido en activo bajo la línea de la música popular, con un desempeño de primer nivel en todo tipo de proyectos alrededor del mundo como músico de sesión, arreglista, productor y compositor, realizando clases maestras y ejecutando en diversos proyectos.

4.- Registro del proceso creativo

4.1- Desde la música tradicional de la Huasteca Tamaulipeca

El proceso de la creación propuesto en un capítulo anterior incluye a la labor técnica como un elemento que implica un trabajo consciente, durante el cuál se llevarán a cabo diversos procesos con la finalidad de conseguir herramientas que nutran y renueven a las ideas previas, mediante distintos métodos que actúen en base a la disciplina sobre la cuál se ejecutan.

En el caso específico de este trabajo, la labor técnica se ha desarrollado por medio de transcripciones de material sonoro, con el objetivo del análisis, la detección y apropiación selectiva de los elementos que conforman a las composiciones y de aquellos aspectos que se encargan de moldear a la sonoridad de tal forma que nos permiten identificarlos sobre una línea tradicional o como un género popular con una orientación definida. Dichas transcripciones han sido incluidas en el capítulo de anexos, disponibles para consulta. Es bajo este canon en que se realizan las observaciones acerca de la sonoridad y la perspectiva tradicional del trío huasteco.

Los principios de ejecución observados bajo la perspectiva tradicional parten desde las introducciones de los temas, las cuales se abordan de manera instrumental a cargo del violín, que es el instrumento que además lleva a cabo los interludios que permiten a los bailarines desarrollar el zapateado, esto con la misma melodía de introducción y cierre del tema a modo exacto, de variación o bien con una improvisación que inclusive puede

extenderse durante alguno de los versos. La jarana y la quinta huapanguera son los instrumentos encargados de la base armónica de los temas, la jarana ocupando el registro medio-agudo y la quinta el registro grave ejecutando acordes o realizando un “punteado” a modo de línea de bajo. La armonización se sustenta en la sonoridad de la armonía tradicional gravitando sobre el acorde de tónica mediante el cuarto y quinto grado de la tonalidad. Podemos encontrar el empleo de la progresión ii-V7-I que es tan importante dentro del ámbito del jazz como una similitud en la técnica de armonización de este tipo de repertorio, como, por ejemplo, mediante la preparación y el enlace hacia el cuarto grado en tonalidad mayor o como el recurso de un segundo grado mayor (función de dominante) hacia un quinto grado dominante de la tonalidad. Las características del acompañamiento armónico recaen en la ejecución de los acordes de manera sincopada. Una nota muerta es tocada al principio y a la mitad del compás y la inclusión de los acordes se elabora sobre la segunda corchea de los dos grupos de tres octavos de los que se conforma. Las variaciones o “adornos” pueden acentuarse sobre la primera, la segunda o ambas notas que dan comienzo a cada núcleo ternario, así como también crear un grupo de 3 negras sobre el compás completo, entre otros.

ACOMPANAMIENTO:

3 VARIACIONES/ADORNOS:

En general, podemos señalar que, una introducción instrumental, transiciones y una melodía de cierre que recaen en el violín, el desarrollo del tema mediante los versos que conforman a la melodía principal y el acompañamiento armónico sincopado por parte de la jarana y la quinta son básicamente los aspectos que definen el desarrollo de la música bajo el perfil tradicional del trío huasteco, siendo el virtuosismo de cada integrante lo que moldeará la sonoridad general del ensamble y la esencia que se imprime en cada uno de los temas, con la posibilidad de ser manifestados mediante la improvisación y variación de melodías, verseadas propias del momento y los adornos o variaciones en la rítmica del pespunteo por parte de los instrumentos encargados del acompañamiento armónico.

4.2- A partir de repertorio de jazz

La selección del repertorio proveniente del género jazz ha sido en base a distintas razones, como el haber recurrido de forma constante y durante un periodo prolongado a algún tema por gusto propio, encontrarse por casualidad con una composición o por alimentar la curiosidad de averiguar el material contenido en alguno de estos trabajos.

En general, el acercamiento a este repertorio ha derivado el reconocimiento y obtención de aspectos teóricos en puntos concisos que aportan directamente a los resultados de este proyecto. Los diversos objetos de estudio resultantes del análisis de este repertorio atienden principalmente al manejo de la textura general de una pieza, el tratado melódico mediante juegos interválicos y rítmicos, diferentes registros o bien de manera que una melodía se presente dentro de una rotación entre algunos de los elementos que conformen

el ensamble, las dinámicas por parte de los instrumentos melódicos, la forma denominada rhythm changes y la variedad de elementos que pueden ser empleados sin perder la esencia del formato, el posicionamiento de los acordes dentro del compás, el ritmo armónico, el empleo de la escala aumentada, la identificación y reconocimiento de diferentes puntos de apoyo para establecer una forma efectiva de interiorizar la música, estructurar un acompañamiento y el desarrollo de una improvisación. Este material también puede encontrarse en el apartado de anexos.

5.- Resultados

5.1- La perla tamaulipeca

LA PERLA TAMAULIPECA

QUINTANILLA ACOSTA
ARREGLO: DIEGO GONZALEZ

INTRO

3 $Gm(maj7)$ $A7(b9)$ D ||

7 $Gm(maj7)$ $A7(b9)$ D ||

11 $Gm(maj7)$ $A7(b9)$ D/B $/Bb$ D/A

15 $Gm(maj7)$ $A7(b9)$ $Bb(\sharp5)$ ||

19 $C7(\sharp11)$ || D

23 **A** $Bb(\sharp5)$ || $A7(b9)$ ||

27 $Em^9(b5)$ $A7(b9)$ D $Gm(maj7)$ $F\sharp m7$

32 $A7(b9)$ || B/A ||

36 G/A $A7(b9)$ D ||

2

B

40 Gm(maj7) Em(♭5) A7(♭9) D D/C Bm

44 Em7(♭5) A7(♭9) D/B /B♭ D/A To CODA

48 A7(♭9) ∴ B7(♭9)/A ∴

52 G/A A7(♭9) D A D

C

56 Gm(maj7) ∴ D ∴

60 A7 ∴ D ∴

64 Gm(maj7) ∴ D ∴

68 A7(♭9) ∴ D D

75 A7(♭9) ∴ B7(♭9)/A ∴

79 G/A 1. A7(♭9) D ∴

83 2. A7(♭9) D ∴ D/A B♭° B9(SUS4) E7 A7(♭9)

SOLOS SOBRE A Y B, C ON CUE.
D.S. AL TERMINAR SOLOS Y TO CODA

5.1.1 Descripción

La perla tamaulipeca es un huapango que hace referencia a Ciudad Victoria, la capital del estado tamaulipeco, enalteciendo a la ciudad mencionando algunas de sus características como la Sierra Madre Oriental y la canción titulada *El Cuerudo Tamaulipeco*, en donde en su versión más conocida se hace mención de la localidad, así como de un sentido de pertenencia al estado y a la región.

5.1.2 Análisis general

Este arreglo está compuesto de una introducción, una parte “A” de 17 compases, una parte “B” de 16 compases, una parte “C” de 18 compases y una CODA de 8 compases repetidos con una segunda casilla conformada por 6. La sonoridad de este arreglo transita bajo la ornamenta de la escala de Re mayor armónica, aspecto fundamental del arreglo. Los acordes han sido obtenidos a partir de la construcción de esta escala y han sido empleados de forma general en conjunto con el enfoque de una armonización obtenida a partir de las triadas de la escala mayor diatónica, así que el color del arreglo deja entrevisto el empleo de la correlación de grados bajo la norma de la armonía tradicional tal como encontramos en este tipo de repertorio.

En la parte “A” existen dos frases. Como primer elemento encontramos la exposición de la melodía principal mientras la armonía circula a través del acorde dominante (A7b9) en la primera parte mediante un grado conjunto (Bbaug) y su segundo relativo (Em7b5),

En la parte “B” existen dos frases, mismas que conforman el coro de la pieza contrastando entre sí en la forma en como están armonizadas. Es una melodía de 8 compases repetida, que por vez primera establece la tonalidad básicamente sobre la progresión ii – V7 – I conectando a la segunda parte mediante la resolución del acorde dominante al sexto grado y a partir de ese momento la tendencia presenta su momento más denso en cuanto a tensión armónica circulando alrededor del quinto grado con colores de acorde suspendido, reforzando esta sección como la parte concluyente de la melodía.

B

40 $Gm(maj7)$ $Em(b5)$ $A7(b9)$ D D/C Bm

44 $Em7(b5)$ $A7(b9)$ D/B $/Bb$ D/A **To CODA**

48 $A7(b9)$ $B7(\#9)/A$

52 G/A $A7(b9)$ D A D

La parte “C” funciona como un puente instrumental, aquél que tradicionalmente en la ejecución de la pieza introduce y cierra el tema, además de que concluye cada una de las repeticiones de los versos. En esta sección una nota de la melodía ha sido alterada debido al recurso del empleo de la sonoridad de la escala mayor armónica. La nota correspondiente

al sexto grado ha sido disminuida medio tono para la obtención de dicha sonoridad, así que debido a esto se sitúa en la línea melódica la nota Si bemol sustituyendo al Si natural que encontraríamos de forma natural si el trabajo se basara en la escala mayor diatónica. La armonía establece la tonalidad mediante el intercambio entre primero, cuarto y quinto grado con la característica de los colores producidos en base a dicha modificación.

C

56 Gm(maj7) % D %

60 A7 % D %

64 Gm(maj7) % D %

68 A7(b9) % D %

SOLOS SOBRE A Y B, C ON CUE.
D.S. AL TERMINAR SOLOS Y TO CODA

Después de una sección dedicada para solos sobre la armonía de la parte “A” y “B” y de una re-exposición de la melodía, la forma del arreglo nos lleva a la CODA. Esta parte que da cierre al tema es básicamente la segunda frase de la sección “B” con la variante de ser ejecutada con casilla de repetición, lo cual provoca el efecto de prolongar la sección más tensa del tema y de esta manera obtener el resultado de aumentar un poco más el contraste a la hora de resolver a la frase que concluye este trabajo.

75 Coda $A7(b9)$ $\%$ $B7(b9)/A$ $\%$

79 G/A 1. $A7(b9)$ D $\%$

83 2. $A7(b9)$ D $\%$ D/A Bb^0 $B9(5)54$ $E7$ $A7(b9)$

5.2- Brisa y canto

BRISA Y CANTO

DEDICADA A EFRÉN ESPINOZA

DIEGO GONZÁLEZ

A $A\flat^{13}(SUS4)$ $B\flat m$ / $G\flat$

7 $A\flat^{13}(SUS4)$

11 $B\flat m(add9)$ $G\text{maj}9$ $A\flat 7/C$

15 $D\flat\text{maj}7$ 1. 2.

21 **B** $E\flat m^7$ $A\flat 7(b9)$ $D\flat\text{maj}7$ $B\flat m^7$

25 $E\flat m^7$ $A\flat 7(b9)$ $D\flat\text{maj}7$

29 $B\flat m(add9)$ $F7/A$ $B\flat m/Ab$ Gm^7 $D\flat^6$ 2 $G\flat/Ab$ 2

32 $E\flat m^7/Ab$ $A\flat^{13}(\#9)$

5.2.1- Descripción

Brisa y canto es una composición acerca de la zona conurbada del estado Tamaulipeco. Tampico, Madero y Altamira son las ciudades que se sitúan en la parte sur del estado y que conforman esta sociedad única que comparte tantas cosas en el día a día. Esta pieza está inspirada en su gente y en todo eso que los une como una misma sociedad: sus fiestas y costumbres, sus conversaciones, sus intereses y preocupaciones, sus alimentos, sus locaciones, su arte, sus actividades de recreación y todo aquello que los identifique como pertenecientes a este colectivo que no distingue fronteras. Esta pieza ha sido concebida como un trabajo extenso que presente diferentes temperamentos y colores a lo largo de toda la composición.

Dedicada a Efrén Espinoza, quien fuera un célebre personaje de la zona, artista nato con dotes de bailarín, cantante, músico y además apegado a las artes marciales. Hombre de familia que brillaba y contagiaba con esa luz propia que era tan distintiva de su persona. Como director del ballet folclórico "Cuicoyan", fue el encargado de acercar a muchos niños, jóvenes y adultos a la tradición cultural del país y en mi caso, sobre todo, al ámbito musical originario del estado tamaulipeco.

5.2.2- Análisis general

La sonoridad general del tema intenta emular a la tradición musical de la zona. La inclusión de la jarana, el patrón rítmico del set de batería y el tipo de armonización van de la mano encargados de mantener y llevar bajo esa misma línea al ensamble completo, además de la inclusión de segmentos de improvisación por parte de un zapateado con los pasos que se emplean en la danza folclórica dentro del huapango en el estilo de Tamaulipas. Llevada a cabo sobre la tonalidad de Re bemol, la melodía se desarrolla esencialmente sobre el primer y quinto grado con ligeras transiciones entre otros acordes. Como un primer punto habría que reconocer y dejar en claro las características fundamentales del arreglo: la participación de un glockenspiel sosteniendo una sola nota y el formato en diferentes partes como una composición larga que combina diversos temperamentos y colores. Partiendo desde el análisis de la participación del glockenspiel podemos apreciar la importancia que adquiere la nota que este instrumento ejecuta como el elemento que unifica a todos los miembros que conforman este contexto sonoro. El tratamiento de la relación y funcionamiento que podría provocar superpuesta en cada uno de los acordes ha sido mediante el juego con diversas rítmicas, esto con el objetivo de poder evitar algún efecto no deseado y mantener bajo control la textura de este recurso. El manejo de las partes en el arreglo es en base a la idea de expresar a la zona conurbada como un conjunto de piezas que funcionan entre sí.

La melodía es bastante estable, no representaría un gran motivo de análisis si la tomáramos en cuenta como un objeto de estudio que constituya un tema en su totalidad, en este caso

específico cumple con la función de ser parte de algo más grande, es una fracción que funciona dentro de un conjunto. En la parte “A” la melodía recae mayormente sobre un Fa o un Mi bemol. Existiendo como una línea que no es tan activa, se hacen presente dos frases que de manera simple dibujan y descansan sobre notas que le dan al oído la sensación del acorde de tónica, siendo el Fa una nota importante ya que de ahí obtenemos el modo y además el Mi bemol nos otorga un color (novena).

La parte “B” mediante dos frases presenta contraste en cuanto a que el ritmo melódico resulta un poco más activo y sobre todo que en algunos puntos se rompe la tendencia de estabilidad que fluye desde la primera nota de la melodía hasta esta parte, creando tensión mediante la rítmica empleada realizando una figura binaria sobre el compás de 6/8.

21 **B** Ebm7 Ab7(♭9) Dbmaj7 Bbm7

25 Ebm7 Ab7(♭9) Dbmaj7

29 Bbm(add9) F7/A Bbm/Ab Gm7 Db6 2 Gb/Bb 2

32 Ebm7/Ab Ab13(♭9)

Detailed description: The image shows a musical score in G-flat major (three flats) and 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 21-24) has a boxed 'B' above the first measure, followed by chords Ebm7, Ab7(♭9), Dbmaj7, and Bbm7. The second staff (measures 25-28) has Ebm7, a boxed Ab7(♭9), and Dbmaj7. The third staff (measures 29-32) has Bbm(add9), F7/A, a boxed section containing Bbm/Ab, Gm7, Db6 with a '2' below it, and Gb/Bb with a '2' below it. The fourth staff (measures 33-36) has Ebm7/Ab and Ab13(♭9).

El resto del arreglo se conforma de secciones de improvisación para instrumentos tanto melódicos como rítmicos, existiendo un fragmento dedicado al zapateado libre con los elementos estilísticos propios de la región, armonía establecida para el acompañamiento de solistas y un puente intermedio que es trabajado como un enlace hacia una sección dedicada al solo del set de batería, los cuales contrastan en la mayor medida posible en cuanto a la textura de ambas secciones, implicando el puente una sonoridad con espacio, a modo de acompañamiento más abierto y que permite mayor oportunidad de reflexión, desde el cual el arreglo transita hacia un acompañamiento más específico y que manifiesta de forma más clara el estilo que se está ejecutando, figurando este como el momento cumbre del tema que se encargará de traer de vuelta a la melodía. Como final de la composición se empleó una terminación característica del estilo tradicional huasteco, 3 negras apoyadas sobre el acorde dominante y un cierre determinante dentro del primer pulso del compás.

5.3- Primer intento

JAZZ WALTZ
♩=115

PRIMER INTENTO

DIEGO GONZALEZ

A $Bb\%_9$ Cm^{11}/Bb

5 $Bb\%_9$ $Abmaj7/C$ Eb/F $F\#$

10 $Gm7$ $Ebmaj9$ $Abmaj9$ $Ebmaj9/G$

14 $Gb+$ Eb/F $Dm7(b9)$ $F+$

18 $Bb\%_9$ Cm^{11}/Bb $Bb\%_9$ Cm^{11}/Bb

26 **B** $F+$ $Bbmaj9$ $Db+$ $Gbmaj7$ $Bb\%_9$

30 $A+$ $Gbmaj7$ $F+$ $Dmaj9$ $Bb\%_9$

34 $Bb\%_9$ Cm^{11}/Bb **To CODA** **SOLOS SOBRE ABB. To CODA PARA FIN**

39 $Bbmaj9/D$ $Ebmaj7$ $Gb+$ $F7$ $F\#$

43 $Gm7$ $Cm7$ $Dm7(b9)$ $F+$ $Bbmaj9$ Cm^{11}/Bb **FADE OUT**

5.3.1- Descripción

En esta pieza se encuentran inmersos diferentes elementos que se fueron recolectando a la par del trabajo en las distintas asignaturas del programa de Maestría en Música dentro de los primeros dos semestres. Está inspirado en el momento exacto en que un bebé da sus primeros pasos y lo que esto implica: la forma errante del movimiento, la incertidumbre, la prueba y error y el éxito de haber logrado mantenerse en equilibrio después de desplazarse a una cierta distancia utilizando solamente los pies.

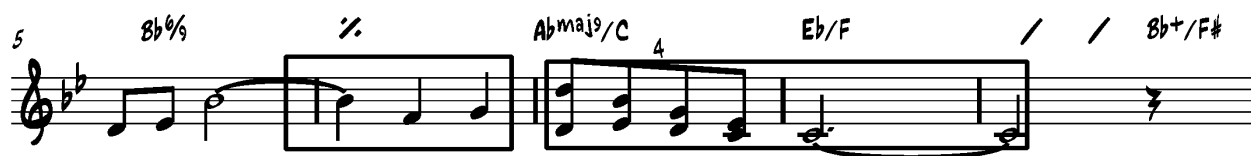
5.3.2- Análisis general

La composición se desarrolla en un compás de $\frac{3}{4}$ sobre la tonalidad de Bb, con una alineación de quinteto (vibráfono, guitarra, piano, contrabajo y batería). La conforman tres secciones: una parte "A" de 25 compases en donde se desarrollan dos frases, una parte "B" de 8 compases con repetición en donde se encuentra una frase y una CODA que funciona como final del tema.

Dentro de los primeros cuatro compases de la parte "A" la línea melódica se desarrolla exponiendo el motivo principal, un movimiento de una sexta ascendente que es antecedida por una segunda menor que se mueve de forma ascendente y por segunda ocasión de forma descendente a modo de contraste.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb) and a 3/4 time signature. The first phrase, labeled 'A', consists of four notes: Bb, C, D, and Eb, connected by a slur. Above the staff, the text 'A' is in a box, followed by 'Bb 3/4' and a double bar line with a repeat sign. The second phrase, labeled 'Cm11/Bb', also consists of four notes: Bb, C, D, and Eb, connected by a slur. Above the staff, the text 'Cm11/Bb' is in a box, followed by a double bar line with a repeat sign.

En el siguiente grupo de cuatro compases se presenta la re-exposición del motivo principal y el cierre de la primera frase del tema. En los dos primeros compases encontramos una variación que prepara una línea melódica que implica el primer movimiento significativo y de entre todos el más pronunciado hasta el momento siendo de un intervalo de novena descendente, lo cual se podría interpretar como la primer caída experimentada por el infante ya que la tendencia en toda la primer frase ha sido de melodías que ascienden hasta que al llegar al Re 6 (el punto más alto hasta el momento), el movimiento descendente se ve constituido por una serie de cuatro notas que desembocan en el Do 5, generando el contraste dentro de la frase completa por varias razones: el ritmo melódico es el más activo por presentar cuatro notas en un solo compás, el movimiento es el más pronunciado, la figura rítmica binaria a contraposición del compás ternario y la armonía de acorde subdominante que va de un La bemol con bajo en su tercera (o un Do menor con sexta bemol) a la tensión de un Fa con séptima dominante con la tercera suspendida.



En la segunda frase aparece un fragmento ascendente mucho más prominente en donde el movimiento melódico de intervalo de sexta del motivo principal que ha sido preparado hasta este punto con un intervalo intermediario se encuentra con un movimiento abrupto entre el Si bemol 5 y el Sol 6, intervalo ascendente de sexta mayor que ya no vuelve a ser

preparado si no que de forma inmediata se consuma este salto melódico que ya se había manifestado pero que no se había podido efectuar a plenitud y además se lleva a cabo una melodía en ese nuevo registro alcanzado que adquiere un brillo especial por ser el punto más agudo de la melodía y por la nota Re ejecutada con la base armónica de un acorde de La bemol lo cual provoca una sonoridad de modo lidio que se encuentra dentro del intervalo de cuarta aumentada entre La bemol y Re, además de que la pieza se desarrolla en Si bemol mayor y por esto el acorde funciona como un intercambio modal. Esto representa la forma en como el infante toma confianza y adquiere destreza después de probar y fallar al caer, de manera que la experiencia previa le permite aventurarse y desafiar su habilidad hasta el punto de poder superar lo que había intentado con anterioridad.



En los últimos compases de la segunda frase aparece en la melodía el motivo principal y la variación del sexto compás que había funcionado como un puente hacia una idea contrastante del primer motivo, en esta ocasión permitiendo conectar con una nueva propuesta melódica que acompañada de una serie de cuatro acordes que insertan un color de preparación y tensión que se desarrollan alrededor de la nota Fa, encuentra resolución final mediante un movimiento melódico cromático ascendente que provoca una sensación de avance, al ser un movimiento corto sustentado por acordes de tensión y que es resuelto

al acorde de tónica y a notas que se encuentran dentro de su construcción, lo cual establece una sensación de reposo y de conclusión de la parte “A”.

The image displays two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 14, features a melodic line with a slur over the first four notes. Above the staff are four chords: Gb+, Eb/F, Dm7(b9), and F7(b9). The second staff, starting at measure 18, shows a descending melodic line with a slur over the first four notes. Above the staff are four chords: Bb6/9, Cm11/Bb, Bb6/9, and Cm11/Bb, with repeat signs (double slashes) indicating a four-measure phrase.

En la parte “B” del tema se expone una sola frase que se lleva a cabo en cuatro compases repetidos, en los que una línea melódica desciende cuatro notas por tonos enteros partiendo desde Sol-6 y resuelve de manera ascendente mediante medio tono al Re-6, la tercera del acorde de tónica, presentando una melodía inferior a modo de variación al momento en que esta frase se repite. La armonización de este segmento está basada en la escala aumentada, la cual está compuesta por dos triadas aumentadas que se separan por medio tono y que permiten la gravitación sobre tres centros tonales separados por terceras mayores, que pueden considerarse a su vez como triadas mayores o menores. Una de las características de esta escala es que podemos encontrar una triada aumentada que funciona como dominante para cada uno de estos centros tonales. La sonoridad que provoca la armonización de este fragmento representa la incertidumbre que el bebé puede llegar a experimentar al momento de desplazarse de un punto a otro sin la ayuda de poder equilibrarse sosteniéndose de algún objeto o de la mano de otra persona, lo cual resulta

desconocido hasta el instante en que se decide a afrontar esa nueva realidad, suceso que se simboliza con el movimiento melódico descendente por tonos enteros acompañado de la sonoridad “abierta” de los tres centros tonales y que logra estabilidad al recomponer la dirección de forma ascendente y de manera directa a la tercera del acorde de tónica al terminar el fragmento y volver a la progresión con la que se presenta el motivo principal, empleando el acorde de tónica y manifestando la tonalidad al ir hacia el acorde del segundo grado sobre el bajo de Si bemol, obteniendo una textura delicada al dejar de lado el tritono.

26 **B** F+ Bbmaj9 Db+ Gbmaj7 Bb6/9 %

30 Ab+ Gbmaj7 F+ Dmaj9 Bb6/9 %

34 2. Bb6/9 Cm11/Bb **TO CODA** **SOLOS SOBRE ABB. TO CODA PARA FIN**

La última sección de la pieza presenta en sus primeros cuatro compases únicamente acompañamiento armónico a manera de sustentar una sensación de calma o momento de reflexión que abre paso a la conclusión del tema con dos saltos melódicos a partir de Fa que simbolizan ascenso y un movimiento sutil simple que evoca estabilidad y seguridad a partir de ese punto.

39 Bbmaj9/D Ebmaj7 Gb+ F7 F#+

43 Gm7 Cm7 Dm7(b9) F+ Bbmaj9 % Cm11/Bb **FADE OUT**

El contraste entre tensión y relajación se encuentra dentro de cada una de las partes individuales en elementos simples, así como en comparativa de una sección completa con la otra. La parte A manteniendo un temperamento más relajado y con una densidad melódica y armónica menos cargada a contraposición de la parte B que mantiene un ritmo más activo. Al dividir y analizar la parte A en diferentes segmentos, el ritmo armónico resulta creciente de manera gradual desde el principio hasta el final del tema, tornándose mucho más evidente el concepto de tensión y relajación en cuanto al contraste entre una sección y otra. Desde el compás 1 al 9 la constante es en encontrar la característica del uso de un acorde cada dos compases, encontrando al final una ligera variación que hace la transición hacia un segundo segmento dentro de la misma parte en la que el ritmo armónico sube un escalón y el empleo en este momento es de un acorde por compás. Una tercera sección de la parte A resulta en un cierre de la idea general manifestando un descanso en el ritmo melódico y armónico, volviendo a la utilización de un acorde cada dos compases. El panorama se vuelve más tenso y activo en la parte B empleando dos acordes y dos notas melódicas por compás y obteniendo el resultado de la tensión provocada por la sonoridad no tradicional del sistema de armonización occidental y la tensión del grupo rítmico de 2 sobre 3. Considero el resultado que se obtiene de la resolución de la parte A con una progresión de Dm7b5 – F7- Bb como una característica que se convierte en un elemento con mucho peso dentro de la construcción del tema. Su concordancia es debido a la función armónica que comparten el primero y el tercer grado como “tónica”, esto permitiendo algunas sustituciones de acordes que contribuyen a un tema más variado con mayor riqueza de elementos. El modo y cualidad del tercer grado se encuentran anticipando al oído con

una tensión preliminar además de la relación como familia de acordes de tónica, seguido de un acorde dominante que brinda la tensión y el movimiento natural que nuestro oído esperaría para culminar en el acorde base de la tonalidad.

5.4- Lindo mi Tampico

LINDO MI TAMPICO

JOSE SIERRA FLORES
ARREGLO: DIEGO GONZALEZ
Db7

A Gb%
Emaj7

5 Cb% Db13 Gbmaj7/Bb Gbmaj7

8 Db7ALT. G13 1. Gbmaj9 2. Gbmaj9

B Abm%
Gbmaj9

14 Ebm7 Abm7 Db(#5) 1. Gbmaj7 A9 Eb7(#5) 2. Gb% Db/F

17 Ebm11 Cb/Db Gbmaj7

19 Db7 Cm7(b5) Cbmaj7 Bbm11 Gb/Db

21 Db13 Db7(b9) Db9

C Gb%
Amaj7(sus4)/Gb

28 Gb%
Amaj7(sus4)/Gb

5.4.1- Descripción

Lindo mi Tampico (también conocida como Mi Lindo Tampico) es una canción que en su título se indica relativa a la ciudad con mayor renombre de la zona conurbada del estado Tamaulipeco y en su letra hace mención además de otros aspectos referentes a la zona aledaña. Es de la autoría del Dr. José Sierra Flores, uno de los personajes tampiqueños más emblemáticos e ilustres debido a su labor desempeñada principalmente dentro del campo de la medicina y del arte, para ejemplo de ello una facultad de medicina y numerosos temas musicales que llevan su nombre. En este arreglo la sonoridad ha sido dirigida un poco más hacia un plano que dista de la tradición huasteca, utilizando de ella únicamente la línea melódica con ligeras variaciones para efecto de provocar diferentes colores.

5.4.2- Análisis general

Bajo la tonalidad de Sol bemol mayor es que se lleva a cabo el arreglo de esta melodía tradicional del estado tamaulipeco, un compás de 7/4 sería el primer detalle que resalta dentro de los aspectos a señalar. La forma de la distribución del acompañamiento por parte de la sección rítmica y de las frases melódicas ha sido estructurada mediante un entendimiento del compás a través de una “clave” de 4+3 en la que las rítmicas y acentos empleados funcionan de acuerdo con este criterio.

El desarrollo se constituye mediante 3 partes: “A”, “B” y “C”, las cuales funcionan como frase o motivo principal, coro y puente respectivamente. Dentro de la parte “A”

encontramos dos frases melódicas con casilla de repetición. La primera frase se desarrolla dentro de 4 compases y presenta un tema a modo de apertura. La armonización se ubica en el primer grado y se dirige hacia el quinto grado dominante transitando por medio de un intercambio modal sobre el acorde del bVII.

Musical notation for the first phrase. It consists of a single staff in Gb major (three flats). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note Gb, an eighth note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with a quarter note Eb, a quarter note Fb, a quarter note Gb, and a quarter note Ab. A double bar line with repeat dots follows. The melody concludes with a quarter note Bb, a quarter note Cb, and a quarter note Db. Above the staff, there are boxes containing the chord symbols: A (above the first measure), Gb% (above the second measure), Ebmaj7 (above the fourth measure), and Db7 (above the fifth measure).

En la segunda frase la armonización tradicional que emplea cuarto y quinto grado se ocupa de colorear los tres primeros compases de este segmento, al tiempo que se crea un momento de tensión mediante un movimiento melódico ascendente que culmina en un salto melódico de intervalo de cuarta que representa al falsete. Los últimos dos compases de esta parte concluyen la frase por medio de la variación de una misma idea como terminación.

Musical notation for the second phrase, consisting of two staves. The first staff starts at measure 5. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note Cb, an eighth note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fb. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with a quarter note Gb, a quarter note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. A double bar line with repeat dots follows. The melody concludes with a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fb. Above the staff, there are boxes containing the chord symbols: Cb% (above the first measure), Db13 (above the second measure), Gbmaj7/Bb (above the third measure), and Gbmaj7 (above the fourth measure). The second staff starts at measure 8. The melody begins with a quarter note Gb, a quarter note Ab, a quarter note Bb, and a quarter note Cb. A double bar line with repeat dots follows. The melody continues with a quarter note Db, a quarter note Eb, and a quarter note Fb. Above the staff, there are boxes containing the chord symbols: Db7 ALT. (above the first measure), G13 (above the second measure), 1. Gbmaj9 (above the third measure), and 2. Gbmaj9 (above the fourth measure).

La parte “B” incluye dos frases que se repiten en un periodo de 4 ocasiones. Cada una comienza sobre una anacrusa de tres tiempos y es desarrollada en dos compases. Al no existir variaciones melódicas en esta sección, el contraste se obtiene a partir de la armonización de las diferentes ocasiones en que estas dos frases son interpretadas. Las primeras dos rondas son idénticas ya que son ejecutadas con casilla de repetición y la propuesta armónica ocurre mediante un juego con la progresión ii-V7-I. El utilizar el movimiento del segundo al primer grado omitiendo el quinto en los dos primeros compases ocurre en oposición a incluir una cantidad sustancial de dominantes secundarios en el complemento de esta sección, lo cual provoca que la tensión se vea multiplicada y obtengamos una variante a modo de pregunta y respuesta.

12 **B** Abm^{6/9} Gbmaj⁹

14 Ebm⁷ Abm⁷ Db^(#5) 1. Gbmaj⁷ A⁹ Eb⁷(#5) 2. Gb^{6/9} Db/F

Bajo la tercera repetición se refuerza la tonalidad mediante una modulación momentánea o pivote hacia el relativo menor y un paso alrededor del cuarto grado, a lo que sucede el movimiento hacia el primer grado con bajo en su quinta, acorde que funciona como conexión a la última repetición.

17 Eb^{m11} Cb/Db G^bmaj7

19 Db7 C^m7(b⁹) C^bmaj7 B^bm¹¹ G^b/D^b

La conclusión en la última repetición de la parte “B” se lleva a cabo mediante un bajo pedal sobre el quinto grado de la tonalidad y diferentes colores de acorde dominante, resaltando el movimiento cromático que surge desde la tónica del primer elemento hacia la novena bemol y novena natural del segundo y tercero respectivamente. Esta misma nota que funciona por su movimiento subjetivo también sirve de enlace a la última parte del tema, manteniendo el movimiento de las voces de manera consciente.

21 D^b13 D^b7(b⁹) D^b9

La parte “C” es aquella que funciona como un enlace que se encarga de las transiciones entre melodía e improvisación además del cambio de solistas. Presenta una sonoridad abierta debido a la propuesta melódica, ya que no induce al oído a escuchar frases que se desarrollen en complemento sino más bien una suerte de cuestionamiento que invita a una sensación de continuidad, la cual está reforzada por la nota del segundo acorde que propicia un intervalo de quinta aumentada con relación al bajo. Es en esta sección donde se

terminará la pieza después de haber presentado solistas y la re-exposición de la melodía completa.

24 **C** Gb% % Amaj7(sus4)/Gb %

28 Gb% % Amaj7(sus4)/Gb %

5.5- Pasitos

PASITOS

DIEGO GONZALEZ

Chords: Bb $Gm7(\flat 5)/D\flat$ $C7/G$ $F7(\flat 9)$ $Dm7$ $Gm7$ C^9 $F7$

5 Chords: Bb^9 $E\flat^{13}$ $B\flat^9(\sharp 5)/G\flat$ $G7(\sharp 5)/F$ $C7/G$ $F7/C$

9 Chords: $A\flat 7(\sharp 5)/D$ $G^{13}(\flat 9)$

13 Chords: $C7(\flat 13)$ $F7(\sharp 9)$

17 Chords: Bb $Gm7(\flat 5)/D\flat$ $C7/G$ $F7(\flat 9)$ $Dm7$ $Gm7$ C^9 $F7$

21 Chords: Bb^9 $E\flat^{13}$ $G\flat^9(\sharp 11)$ $G7(\sharp 5)$

5.5.1- Descripción

Esta es una composición que implica la continuación de *Primer Intento*. La historia detrás de *Pasitos* es la de un infante con la certeza de poder alimentar su curiosidad al haber desarrollado la capacidad de explorar con libertad cualquier rincón a su alcance mediante el desplazamiento de manera libre y plena por parte de su capacidad motriz, mostrando una energía que pareciera inagotable y por momentos abrumadora para cualquier adulto que intente hacerle frente a esta fuerza motivada por el deseo de juego y aprendizaje que se torna caótica y a la vez bella e irrepetible. La intención del tema es representar ese desorden que acompaña de forma implícita a esta etapa de la vida del ser humano y la vivencia del adulto que tiene la oportunidad de experimentar y de observar de manera cercana este proceso.

5.5.2- Análisis general

La melodía está desarrollada sobre “Rhythm Changes”, un formato establecido dentro de la tradición musical del jazz en cuanto al número de compases y la base armónica para las diferentes progresiones que pueden combinarse en el acompañamiento de un tema. La forma de ejecutar esta composición será mediante una progresión diferente para cada momento. Una elección de acordes destinados de forma específica para la representación de la desorganización provocada por la curiosidad del infante mediante el juego de colores y cambios de bajo a través de los elementos armónicos y la visión de los adultos que

supervisan se ve representada durante el momento de la improvisación, el cual es llevado a cabo bajo la progresión básica comúnmente empleada para este tipo de repertorio.

6.- Conclusión

La planificación de este trabajo y el proceso para la obtención de los resultados ha comenzado mucho tiempo antes de redactar el primer enunciado en este documento. Ha sido a través de una larga etapa de observación, interacción y participación dentro del curso de diferentes programas en instituciones de educación superior y en los núcleos sociales que los componen (como integrante dentro del plano laboral y social) que se ha consolidado el sentido de pertenencia y la curiosidad por el aporte dentro de la zona de la cual soy originario. Además de que el perseguir estos conceptos me ha dejado más que nunca con el deseo de seguir conociendo a la Huasteca y a la cultura que esta zona tiene para ofrecer al mundo, también me impulsa a continuar investigando acerca de diferentes propuestas musicales y sus respectivas culturas originarias, con la firme convicción de que el arte no se puede llevar hacia una dirección determinada si no carga consigo fundamentos bien establecidos para efecto de esclarecer el punto desde donde se ha comenzado y las vertientes hacia donde se podría transitar. La creación y desarrollo de este proyecto sirve también para advertir el hecho de que existe en la zona sur de Tamaulipas una perspectiva establecida acerca del perfil del músico académico en la cual no se toma en cuenta la adquisición de elementos que surjan de la tradición como aspecto de importancia dentro de la formación o de la labor artística (sea creación o ejecución), así que considero

pertinente redoblar esfuerzos dentro del área de la música académica en la Huasteca Tamaulipeca hacia la creación de una conexión más sólida con los antecedentes culturales para generar un mejor razonamiento del presente y que el avance de manera general dentro del marco de la labor artística musical pueda funcionar con un mayor sustento y de forma más concisa en cuanto a la dirección determinada que se pueda tomar.

7.- Referencias

7.1.- Bibliografía

Alegre González, L. (2006). *Música, migración y cine*. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural. En *Música sin fronteras* (221–250). CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México.

Berendt, Joachim E. (1962). *EL JAZZ, De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica. México.

Bonilla Burgos, Rosa María, Gómez Rojas, Juan Carlos. (2013). *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*. ISSN 0188-4611, Núm. 80, pp. 86-97.

Galindo Cáceres, Jesús. (2017). *EL Jazz en la Ciudad de México, Apuntes desde la ingeniería en comunicación social*. Editorial Razón y Palabra. Ecuador.

KLEON, Austin (2012). *Steal like an artist*. Workman. EUA.

Malacara Palacios, Antonio. (2016). *Atlas del jazz en México*. Taller de Creación Literaria & START/PRO diseño y producción. México.

Nachmanovitch, Stephen. (1990). *Free Play, improvisation in life and art*. Tarcher/Penguin.

USA

Ortega Raga, Gilberto. (2001). *Cantándole a la Huasteca*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias. México.

Palmer, Robert, Byron, Toby. (1990). *The world according to John Coltrane*. East Stinson Inc.

EUA

Ricker, Bruce. (1966). *Universal mind of Bill Evans, jazz pianist on the creative process and self teaching*. Efor films. USA.

Sánchez Picasso, Roberto. (2019). *La educación del Jazz en México: Antecedentes, Actualidad, Retos y Visión*. Universidad Veracruzana. México.

Stanford, Thomas. (1984). *El son Mexicano*. Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, SEP. Fondo de Cultura Económica. México.

Ulanov, Barry. (1957). *Historia del jazz en los Estados Unidos*. Editorial Intercontinental. México.

7.2.- Sitios electrónicos

<http://fonotecadelaciudad.blogspot.com/2007/04/el-largo-y-sinuoso-camino-de-la.html>

<https://www.inah.gob.mx/boletines/3099-la-huasteca-region-multicultural>

<https://noticiaspueblabla.com/porfirio-diaz-cambio-la-historia-de-la-musica-e-influyo-en-el-origen-del-jazz/>

<https://otrosdialogos.colmex.mx/imagenes-de-la-sincopada-migracion>

www.tamaulipas.gob.mx

<https://www.uv.mx>

8.- Anexos

EL TAMAULIPECO

TRIO GUARDIANES DE LA HUASTECA

FRANCISCO FLORES
TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZALEZ

♩. = 98

Voz

VIOLÍN

ARMONÍA

♩. = 98

C A7 D7 G Em Am

7

D7 G G7

11

C A7 D7 G C A7

15

SOY PU - RO TA MAU LI PE -
SOY PU - RO TA MAU LI PE -

D7 G

19

- CO Y DE TA - MAU - LI - PAS VEN - GO Y DE TA MAU - LI - PAS VEN
- CO DE LA HA - CIEN - DA DEL RI - BA - SO DE LA HA - CIEN - DA DEL RI - BA -

C A7 D7 G Em C

23

- GO SOY PU - RO TA - MAU - LI - PE - CO YO NO VEN - GO A VER - SI PUE
- SO SOY PU - RO TA - MAU - LI - PE - CO LA MU - LA QUE HA - YO SIN DUE

D7 G G7

27

- DO SI NO POR - QUE PUE - DO VEN - GO DON - DE QUIE - RA LA - VO Y PLAN
- NO LA TUM - BO Y ME VOY DE PA - SO SIEM - PRE CON A - QUEL EM - PE -

C A7 D7 G Em Am

31

1. 2.

-CHOY EN CUAL-QUIERCHA - PA - RRO TIEN - DO
 - NO CO-RRIEN-DO Y HA - CIEN - DO ELLA - ZO

D7 1. G G7 2. G G7

37

Ay Ay Ay Ay Ay

C

40

DI -CEN POR A-LLÁ EN LA PLA-

A7 D7

44

- YA LOS HOM-BRES DE TA - MAU - LI - PAS SIEM PRE MUE - REN EN LA RA - YA

G C D7 G

49

Chord symbols: C A7 D7 G C

54

Chord symbols: D7 G G7

58

Chord symbols: C A7 D7 G C A7

62

Lyrics: SI FUE-RAS A TA MAU-LI -

Chord symbols: D7 G

66

- PAS POR E -SO DEL MES DE MA - YO POR E -SO DEL MES DE MA-

C A7 D7 G C

70

- YO SI FUE-RAS A TA-MAU-LI - PAS VE -RAS A LAS RAN-CHE-RI-

D7 G G7

74

- TAS MON -TAR SO-LAS A CA -BA - LLO NO TE VA -YAS A EN RE -DAR

C A7 D7 C

78

- POR - QUE TO -DAS TIE NEN-GA - LLO

D7 G G7

82

C A7 D7 G C

86

D7 G G7

90

C A7 D7 G

93

C D7 G

MIRAMAR

TRIO GUARDIANES DE LA HUASTECA

SEVERIANO BRISEÑO

TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZALEZ

VoZ

Violín

Armonía

♩. = 97

♯6/8

X3 VECES

G D7 G

5

♯6/8

D7 G G7

10

♯6/8

C A7 D7 G

13

Musical notation for measures 13-16. The first staff (treble clef) contains whole rests. The second staff (treble clef) contains a melodic line. The third staff (bass clef) contains a rhythmic pattern. Chords D7 and G are indicated below the bass staff.

17

Musical notation for measures 17-20 with lyrics. The first staff (treble clef) contains a melodic line and lyrics. The second staff (treble clef) contains whole rests. The third staff (bass clef) contains a rhythmic pattern. Chords G, D7, and G are indicated below the bass staff.

YO SOY COS-TE-ÑO CA - BAL DE LOS QUE A MAN - CON EM - PE - ÑO
 QUE SO - NI-TO ES MI - RA - MAR ME GUS-TAN SUS - ES - CO - LLE-RAS
 SOY PU - RI - TÕ TAM - PI - QUENO DEL PA - NU CO AL - TA - ME SI

21

Musical notation for measures 21-24 with lyrics. The first staff (treble clef) contains a melodic line and lyrics. The second staff (treble clef) contains whole rests. The third staff (bass clef) contains a rhythmic pattern. Chords G, D7, and G are indicated below the bass staff.

YO SOY COS-TE-ÑO CA - BAL DE LOS QUE A MAN - CON EM - PE - ÑO LA
 QUE SO - NI-TO ES MI - RA - MAR ME GUS-TAN SUS - ES - CO - LLE-RAS ME
 SOY PU - RI - TÕ TAM - PI - QUENO DEL PA - NU CO AL - TA - ME SI No

25

MU - JER QUE LLE - GO A A - MAR HAS - TA DES - PIER - TO LA SUE - NO
 GUS - TAN MÁS SUS MU - JERES QUE A - HI SE - VAN A BA - ÑAR
 TE - MO PER - DER LA VIDA SI - PA - RA MO - RIR NA - CI

G7 C A7 D7 G

29

NO ES ME - TI - RA NI ES HA - BLAR SOY PU - RI - TO - TAM - PI - QUE - NO TAM -
 LU - CIEN - DO SUS CA - BE - LLERAS QUE SE EN - JUA - GAN CON EL MAR
 LO DI - GO RE - CIO Y QUE - DITO A - SI SO - MOS LOS DE AHI

D7 G

33

PI - CO TIE - RRA QUE - RI - DA BE - LLA COS -

C G

35

- TA TRO - PI - CAL - - POR TI DA - RIA HAS - TA LA VI -

D7 G C

38

DA AUN - QUE TEN

G D7

41

GA QUE PE - LEAR

G

44

G D7 G

49

Musical score for measures 49-51. The key signature is one sharp (F#). The score consists of three staves. The top staff contains whole rests for three measures. The middle staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff contains a bass line with slash marks and chord symbols: D7, G, and G7.

52

Musical score for measures 52-55. The key signature is one sharp (F#). The score consists of three staves. The top staff contains whole rests for three measures. The middle staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff contains a bass line with slash marks and chord symbols: C, A7, D7, and G.

56

Musical score for measures 56-58. The key signature is one sharp (F#). The score consists of three staves. The top staff contains whole rests for three measures. The middle staff contains a melodic line with eighth notes and a chord symbol G above the final measure. The bottom staff contains a bass line with slash marks and chord symbols: D7 and G.

LA PERLA TAMAULIPECA

QUINTANILLA ACOSTA
TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZALEZ

Voz

VIOLÍN

ARMONÍA

G E A⁷ D G

7

A⁷ D Am D

11

G E A⁷ D G

15

AL PIE DE LA SIE-RRRA MA DRE HAY
 LE HAN CAN TA-DO MU-CHAS VE CES A
 CON OR-GU-LLO LO SOS TE NGO Y

A7 D D

21

U - NA CIU-DAD SO - NI TA SU NOM-BRE ES CIU-DAD VIC - TO RIA CA - PI -
 MI VIC - TO - RIA QUE - RI DA QUE ES LA CÚ - NA DEL HUA - PAN GO QUE SIEM
 LO DI - GO DES-DE A-HO RA SOY PU - RO TA-MAU-LI - PE CO Y E - SO

G A7

25

TAL DE TA MAU LI PAS ES LA PER - LA DEL ES - TA DO Y ES
 PRE LA HA DIS - TIN - GUI DO OR - GU - LLO - SA TIE NE - SU HIM NO QUE ES
 ME LLE - NA DE HON RA MI TIE - RRA ES LA MÁS SO - NI TA QUE

D G A7

30

U-NA TIE-RRRA BEN - DI TA EN - MAR-CA-DA POR LA SIE RRA LE
 EL FA-MO - SO CUE - RU - DO EL CIE-LO TA MAU-LI - PE CO CON-
 VI-VA CIU-DAD VIC - TO - RIA QUE VI - VA CIU-DAD VIC TO RIA Y

D Am D G

35

DA UN AI - RE SE - ÑO - RIAL RI - SUE - ÑA Y HOS - PI - TA - LA RIA A - SI ES
 TEM-PLA DES-DE LA AL TU - RA A SU CA - PI - TAL VIC - TO RIA DE GRAN
 QUE VI - VA TA-MAU-LI - PAS CON SUS A - LE-GRES GUA-PAN GOS Y SUS

E A7 D G A7

39

NUES-TRA CA - PI - TAL EN - MAR-CA - DA POR LA SIE RRA LE
 ES - TAM - PA Y FI - GU - RA EL CIE-LO TA-MAU-LI - PE CO CON-
 MU - JE - RES SO - NI - TAS QUE VI - VA CIU-DAD VIC - TO RIA Y

D Am D G

43

DA UN AI - RE SE - NO - RIAL _____ RI - SUE - NA Y HOS - PI - TA - LA _____ RIA A - SI ES
 TEM - PLA DES - DE LA AL TU - RA _____ A SU CA - PI - TAL VIC - TO _____ RIA DE GRAN
 QUE VI - VA TA - MAU - LI - PAS _____ CON SUS A - LE - GRES GUA PAN _____ GOS Y SUS

E A7 D G A7

47

1.2. NUES - TRA CA - PI - TAL _____ RA
 ES - TAM - PA Y FI - GU - RA _____ TAS
 MU - JE - RES BO - NI - TAS _____

1.2. D Am D 3. D Am D

52

G E A7 D

55

1.

G A7 D Am D

60

2.

2. G A7 D

EL MADERENSE

JOSE SIERRA FLORES
TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZÁLEZ

Voz

VIOLIN

ARMONIA

5

5

D7

8

G D7

11

Musical notation for measures 11-14. The system includes three staves: a vocal line with rests, a piano accompaniment with eighth-note patterns, and a guitar line with chords G, A7, and D7.

15

Musical notation for measures 15-17. The system includes three staves: a vocal line with lyrics "Yo NA -", a piano accompaniment, and a guitar line with a G chord.

18

Musical notation for measures 18-20. The system includes three staves: a vocal line with lyrics "SOY DE CIU - DAD MA - DE - RO SOY MA - DE - RE CI EN - ES - TE RIN - CON - CI - TO DE TA - MAU - LI", a piano accompaniment, and a guitar line with a D7 chord.

20

N SE PAS Y SOY VE-CI-NO DEL MAR LA BRI SA ME DA DE FREN
 DON DE EL PA-NU-CO RE-GO CON SUS A QUAS EL A MOR

G C A7

25

TE LA CO BRI - SA ME DA DE FREN
 CO - SE - CHAN - DO MU - CHAS FLO

D7

27

TE CUAN-DO ME PON GO A CAN - TAR
 RES LIN - DAS RO SAS EN SO - TON SOY TEN -

G

31

VE -CI-NO DE LA SA RRA CER-CA DEL RI O NO LE-JOS DE LA BO-CA
 GO A-PAR-TA-DA U-NA DE E LLAS POR LA GA-LEA NA Y EN EL SIE-TE Y ME

D7 G

36

NA DON -DE TEN GO YO MI HO GAR A -LUM-BRA-DO POR LA LU NA Y EL FA-
 DIO VI -VE LA QUE ES MI A -MOR SIN CON-TAR LA DE LA O -BRE RA QUE ES EN

C A7 D7

41

RO DE MI RA -MAR AY LA LA LA LAY LA LA SOY PE-TRO-LE RO
 VER BAO UN PRI -MOR

G C A7 D7 G

47

AY LA LA LA LA VI - VA MA -DE RO

D7 G

51

AY LA LA LA LAY LA LA SOY PE-TRO-LE RO AY LA LA LA LA

C A7 D7 G

56

VI - VA MA -DE RO

1. D7 G D7

60

2.

VI - VA MA - DE - RO

2. D7

G

G

EN ALTAMIRA NACÍ

JILQUEROS DE ALTAMIRA

JOSE SIERRA FLORES
TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZÁLEZ

♩ = 106

Voz

VIOLIN

ARMONIA

♩ = 106

3

7

13

D7 G C

17

EN AL-TA-MI-RA NA-CI

D7 G C

21

PAI-SA-NO OR GU LLO DE TA-MAU-LI PAS EN AL-TA-MI-RA NA-CI

D7 G C

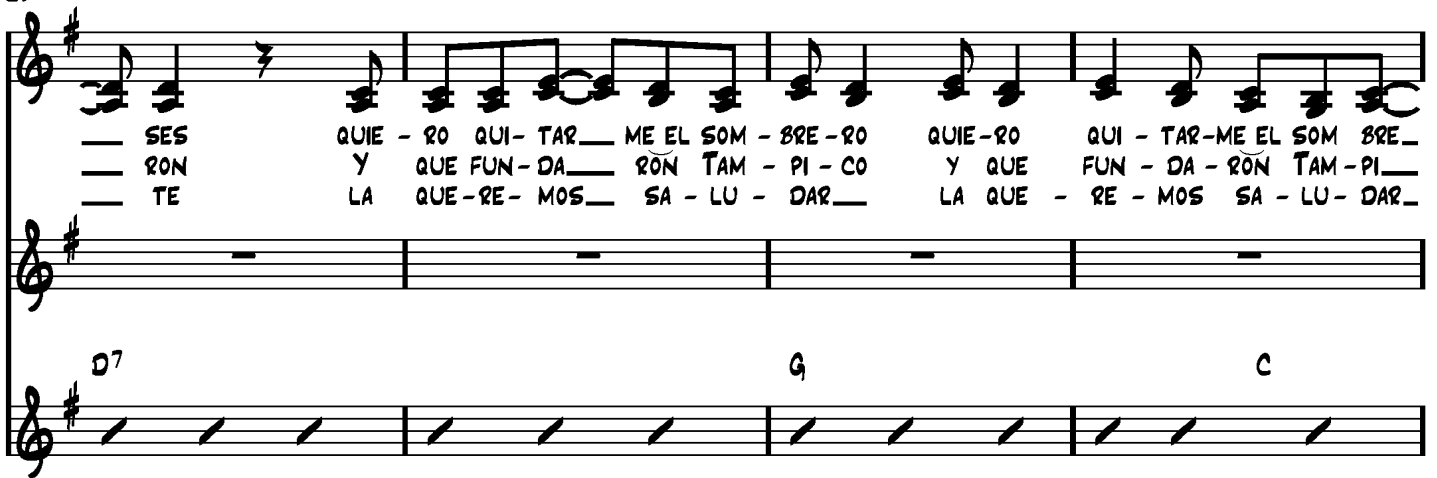
25

PAI-SA-NO OR GU LLO DE TA-MAU-LI PAS A - MI-GOS AL - TA - MI - REN_ FA - MI-LIAS-QUE UN DIA VI - NIE_ A TO-DA SU LIN-DA GEN_



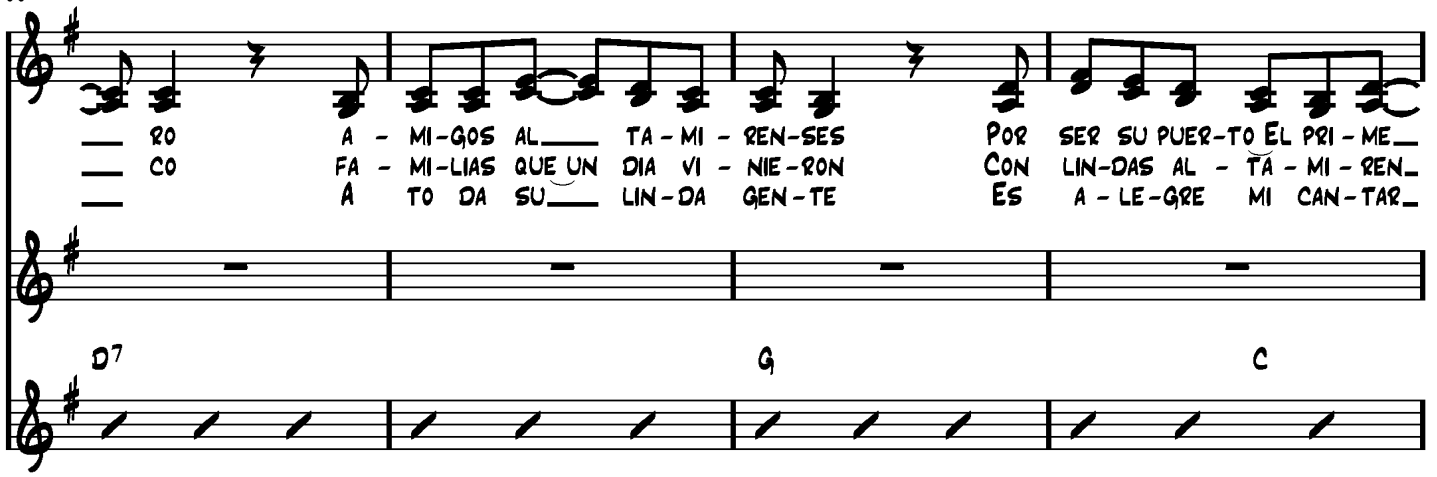
29

SES QUIE - RO QUI - TAR_ ME EL SOM - BRE - RO QUIE - RO QUI - TAR - ME EL SOM BRE_ RON Y QUE FUN - DA_ RON TAM - PI - CO Y QUE FUN - DA - RON TAM - PI_ TE LA QUE - RE - MOS_ SA - LU - DAR_ LA QUE - RE - MOS SA - LU - DAR_



33

RO A - MI-GOS AL_ TA - MI - REN - SES POR SER SU PUER - TO EL PRI - ME_ CO FA - MI-LIAS QUE UN DIA VI - NIE - RON CON LIN - DAS AL - TA - MI - REN_ A TO DA SU_ LIN - DA GEN - TE ES A - LE - GRE MI CAN - TAR_



37

RO SES QUE LA IN-DUS TRIA SE ME - RE - CE EL ME - RI TO EL ME - RO ME -
 EN SUS CA - RRE - TAS CON FLO - RES YA ME AN - DA - QUE LLE - GUE A BRIL -
 QUIE - RO QUE QUE DE PRE - SEN - TE QUE EN AL - TA - MI - RA NA - CI -

41

RO QUE A ME - XI CO E NOR - GU - LLE - CE
 PA CAN - TAR EL MIL A - MO - RES
 LE DOY GRA CIAS A LA SUER - TE

45

49

Musical notation for measures 49-51. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains three whole rests. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth notes. Chord symbols 'D7' and 'G' are placed above the bottom staff in the first and third measures, respectively.

52

Musical notation for measures 52-55. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains three whole rests, followed by a final chord symbol 'C' above the staff. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth notes. Chord symbols 'C', 'D7', and 'C' are placed below the bottom staff in the first, second, and fourth measures, respectively.

GIRLS

WYNTON MARSALIS

TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZÁLEZ

♩=117

A Emaj9 B13(SUS4) Emaj9 B13(SUS4)

(TROMPETA)

SAXOFÓN CONTRALTO

5 Emaj9 F#m7 B7(b13)

9 Emaj9 Bm7 E7

13 A% D%9(#11) Bmaj7(#5)/C#

19 **B** F#m G#m7 F#m E/G# E/A

23 G#7 Amaj7 Gm/Bb B7 C#m7 D%9(#11) C#m7 C9

30 **C** PIANO & BASS SOLO F#m11 B7 F7(#11) F#m7 B7 F7(#11)

34 F#m E/G# E/A B7 Eb7 E% F7(b9) E%

DO YOU?

♩ = 250

JOHN PATITUCCI

TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZALEZ

A Bb $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$

5 $Bb7$ $Eb7$ $Ab7$ | 1. $F7$ $G7$ $Cm7$ $F7$

9 | 2. Bb $Gm7$ $F7$ Bb

11 **B** $D7$ $G7$

15 $C7$ $F7$

19 **C** Bb $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$

23 $Bb7$ $Eb7$ $Ab7$

25 $Bbmaj7$

GIANT STEPS

♩=290

JOHN COLTRANE
TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZÁLEZ

8maj7 D7/A Gmaj7 Bb7/F Ebmaj7 Am7 D7

5 Gmaj7 Bb7/F Ebmaj7 F#7/C# 8maj7 Fm7 Bb7

9 Ebmaj7 Am7 D7 Gmaj7 C#m7 F#7

13 8maj7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C#m7 F#maj7

INTERRUPTED QUESTION

DAFNIS PRIETO

TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZALEZ

♩ = 230

PLAY 4 TIMES

5 Ebm^7

1. 2. $D7(\#9)$

12 $\text{♩} = 115$ **A** Gm^7 $Em^7(\flat 5)$ $F^9/E\flat$ Gm/D

15 $Em^7(\flat 5)$ $C^{\circ}7$ $D\flat^6(\flat 5)$

19 **B** $G\flat maj^7$ $F7(\flat 9\flat 5\flat 4)$ Em^7 $A\flat^7$

23 $D\flat maj^7$ Dm^7

25 $Em^7(\flat 5)$ Gm $A maj^7(\flat 13)$ Em^7 1. 2. $D7(\#9)$

To CODA $\text{♩} = 230$

34 $\text{♩} = 115$ OPEN FOR SOLOS Gm^7 $Em^7(\flat 5)$ $F^9/E\flat$ Gm/D $Em^7(\flat 5)$ $C^{\circ}7$ $D\flat^6(\flat 5)$

4 D G \flat maj7 F7(\flat 9 5 U 5 4) E \flat m7 Ab7

8 D \flat maj7 Dm7 E \flat m7(\flat 5) Gm Amaj7(\flat 13)

$\text{♩} = 230$
ON QUE

13 E \flat m7 1. 2. D7(\sharp 9 \sharp 5) TO C FOR NEXT SOLOIST D.C. TO ♩

$\text{♩} = 115$

21 Am(maj7) Gm7 E \flat m7(\flat 5) Gm/A Dm7

25 Am(maj7) Gm7 E \flat m7(\flat 5) Gm/A 1. Dm7 2. Dm7

PLAY ONLY SECOND TIME

PON LA CLAVE

(AS PLAYED BY VOLCAN)

RUMBA 2-3

CHUCHO VALDEZ
TRANSCRIPTION BY DIEGO GONZALEZ

A $\text{♩} = 125$



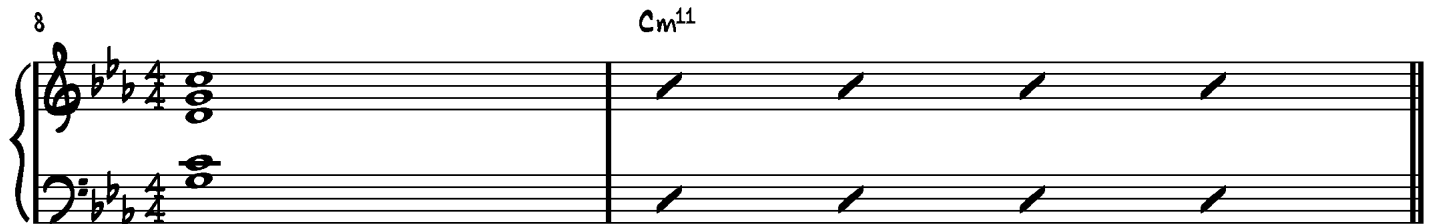
2 Cm^{11} //



4



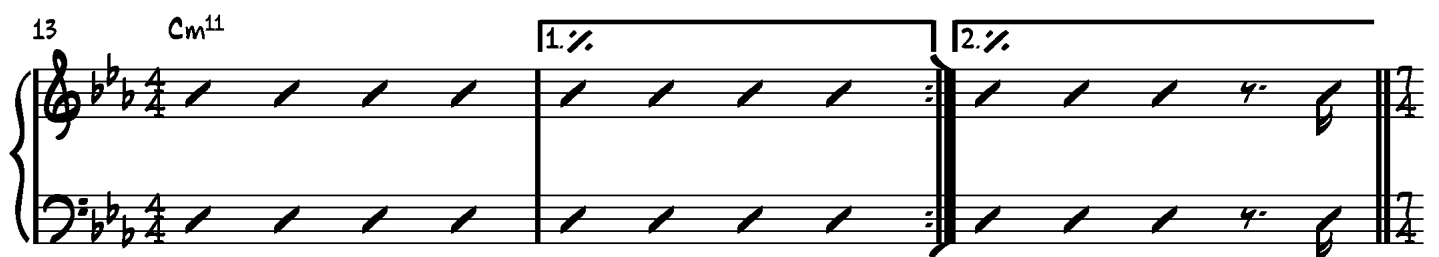
8 Cm^{11}



10 **B**



13 Cm^{11} 1. 2.



2

PIANO

16 **C**

17

19 Cm11

22

24 **D**

26

28

Musical notation for measures 28-29. Treble and bass clefs, 7/4 time signature. Measure 28 contains a complex melodic line in the treble and a bass line. Measure 29 continues the melodic line with some rests and accents.

30

Musical notation for measures 30-31. Treble and bass clefs, 7/4 time signature. Measure 30 has a melodic line in the treble and a bass line. Measure 31 has rests in the treble and a melodic line in the bass.

32

OPEN FOR BASS SOLO

Musical notation for measures 32-33. Treble and bass clefs, 7/4 time signature. Measure 32 has a melodic line in the bass and rests in the treble. Measure 33 has a melodic line in the bass and rests in the treble.

34

OPEN FOR PIANO SOLO

Cm Eb Ab G7

Musical notation for measures 34-35. Treble and bass clefs, 7/4 time signature. Both staves show chords: Cm, Eb, Ab, G7. The notation consists of slashes on the staff lines.

35

OPEN FOR PERCUSSION SOLO

Musical notation for measures 35-36. Treble and bass clefs, 7/4 time signature. Measure 35 has rests in the treble and a melodic line in the bass. Measure 36 has rests in the treble and a melodic line in the bass.

37 **ON CUE**

Musical notation for measures 37-38. Treble and bass clefs, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measure 37 contains quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 38 contains quarter notes G4, A4, B4, C5 with a sharp sign above the final C5. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 38.

39 **E PLAY 3 TIMES**

Musical notation for measures 39-40. Treble and bass clefs, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measure 39 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 40 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 40.

41

Musical notation for measures 41-42. Treble and bass clefs, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measure 41 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 42 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 42.

43

Musical notation for measures 43-44. Treble and bass clefs, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measure 43 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 44 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 44.

45

Musical notation for measures 45-46. Treble and bass clefs, key signature of three flats, 4/4 time signature. Measure 45 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 46 contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 46.

AMETHYST

EVEN EIGHTS ♩ = 241

AVISHAI COHEN

TRANSCRIPTION BY: DIEGO GONZALEZ

INTRO

D^bmaj⁹

∥

D7^{#9}

PIANO

Musical notation for the first system of the piano introduction, measures 1-3. The music is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Measure 3 includes a sharp sign (#) above the first chord.

4

∥

E^bmaj⁹

E^bm⁹

PNO.

Musical notation for the second system of the piano introduction, measures 4-6. The right hand continues with eighth-note chords and the left hand maintains the eighth-note bass line. Measure 6 ends with a sharp sign (#) above the final chord.

BASS TACET FIRST TIME...

7

B^bm⁶

∥

PNO.

Musical notation for the third system of the piano introduction, measures 7-8. The right hand plays chords with eighth-note accents, and the left hand continues the eighth-note bass line. Measure 8 ends with a sharp sign (#) above the final chord.

9

∥

∥

PNO.

Musical notation for the fourth system of the piano introduction, measures 9-10. The right hand plays chords with eighth-note accents, and the left hand continues the eighth-note bass line. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots.

11 **A** $Bb m^6$ $F(SUS4b9)$ $F7 Bb m^6$ $F(SUS4b9)$ $F7$

PNO. *SIMILE*

15 $Bb m$ $Bb m/Ab$ Gb^6 $F(SUS4b9)$ $F7$

PNO.

19 1. $Bb m^6$ ||: ||: ||:

PNO.

23 2. $Bb m$ $Bb m/Ab$ Gb^6 $F7(\#9)$ $F7$

PNO.

27 $Bb m^6$ ||: ||: ||:

PNO.

OPEN FOR BASS SOLO

31

PNO.

8

8

PLAY 4 TIMES DRUMS SOLO!

39

PNO.

Bbm Bbm/Ab Gb6 F(SUS4b9) F7

43

PNO.

Bbm Bbm/Ab Gb6 F7(#9) F7

OUTRO

47

PNO.

Dbmaj9 // D7(#9)

50

PNO.

// Ebmaj9 Ebm9

53

PNO.

Bbm6 //

DISTANT ECHOES

MICHEL HERR

TRANSCRIPCIÓN: DIEGO GONZÁLEZ

$\text{♩} = 177$

A Fm^7

TROMPETA EN Sib

6 Fm^7

10 Fm^7

14 Am^7 $Fmaj^7$

18 Em^7

22 B/C C

26 Bm^7

30 $Ab^7(\flat^9)$

34 Cm/Db Dbm^7

38 $Amaj^7$ $A^7\#11$

2

42 Ab7(SUS4)

Ab7(#11)

Musical staff for measures 42-45. Measure 42 starts with a whole note chord Ab7(SUS4) and a half note Gb. Measure 43 has a whole note chord Ab7(#11) and a half note Ab. Measure 44 has a whole note chord Ab7(#11) and a half note Ab. Measure 45 has a whole note chord Ab7(#11) and a half note Ab.

46 D7(SUS4)

Musical staff for measures 46-49. Measure 46 starts with a whole note chord D7(SUS4) and a half note D. Measure 47 has a whole note chord D7(SUS4) and a half note D. Measure 48 has a whole note chord D7(SUS4) and a half note D. Measure 49 has a whole note chord D7(SUS4) and a half note D.

50 **B** Fm7

Musical staff for measures 50-53. Measure 50 starts with a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 51 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 52 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 53 has a whole note chord Fm7 and a half note F.

Musical staff for measures 54-57. Measure 54 starts with a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 55 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 56 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 57 has a whole note chord Fm7 and a half note F.

Musical staff for measures 58-61. Measure 58 starts with a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 59 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 60 has a whole note chord Fm7 and a half note F. Measure 61 has a whole note chord Fm7 and a half note F.

Musical staff for measures 62-65. Measure 62 starts with a whole note chord Am7 and a half note A. Measure 63 has a whole note chord Am7 and a half note A. Measure 64 has a whole note chord Fmaj7 and a half note F. Measure 65 has a whole note chord Fmaj7 and a half note F.

Musical staff for measures 66-69. Measure 66 starts with a whole note chord Em7 and a half note E. Measure 67 has a whole note chord Em7 and a half note E. Measure 68 has a whole note chord Em7/D and a half note E. Measure 69 has a whole note chord Em7/D and a half note E.

Musical staff for measures 70-73. Measure 70 starts with a whole note chord C#m7(b5) and a half note C#. Measure 71 has a whole note chord C#m7(b5) and a half note C#. Measure 72 has a whole note chord C7(#11) and a half note C. Measure 73 has a whole note chord C7(#11) and a half note C.

To CODA

Musical staff for measures 74-77. Measure 74 starts with a whole note chord Bm7 and a half note B. Measure 75 has a whole note chord Bm7 and a half note B. Measure 76 has a whole note chord Dmaj7/A and a half note D. Measure 77 has a whole note chord Dmaj7/A and a half note D.

Musical staff for measures 78-81. Measure 78 starts with a whole note chord Ab7(b9) and a half note Ab. Measure 79 has a whole note chord Ab7(b9) and a half note Ab. Measure 80 has a whole note chord Ab7(b9) and a half note Ab. Measure 81 has a whole note chord Ab7(b9) and a half note Ab.

Musical staff for measures 82-85. Measure 82 starts with a whole note chord Cm/Db and a half note C. Measure 83 has a whole note chord Cm/Db and a half note C. Measure 84 has a whole note chord Dbm7 and a half note Db. Measure 85 has a whole note chord Dbm7 and a half note Db.

86 Amaj7

A7(#11)

Musical staff for measure 86. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note. The third measure has a quarter note. The fourth measure has a whole note chord.

90 Ab7(SUS4)

Ab7(#11)

Musical staff for measure 90. It contains four measures of music. The first two measures have a whole note chord. The third measure has a whole note chord. The fourth measure has a whole note chord.

94 D7(SUS4)

Musical staff for measure 94. It contains four measures of music. Each measure has a whole note chord.

98

SOLOS SOBRE A Y B.
A LA A Y TO CODA PARA FIN

Bm7

Musical staff for measure 98. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note. The third measure has a quarter note. The fourth measure has a quarter note.

103 Ab7(#9)

Musical staff for measure 103. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a whole note chord. The third measure has a whole note chord. The fourth measure has a whole note chord.

107 Cm/Db

Dbm7

Musical staff for measure 107. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a whole note chord. The third measure has a whole note chord. The fourth measure has a whole note chord.

111 Amaj7

A7(#11)

Musical staff for measure 111. It contains four measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note. The third measure has a quarter note. The fourth measure has a whole note chord.

115 Ab7(SUS4)

Ab7(#11)

Musical staff for measure 115. It contains four measures of music. The first two measures have a whole note chord. The third measure has a whole note chord. The fourth measure has a whole note chord.

OPEN, FADE OUT

119 D7(SUS4)

Musical staff for measure 119. It contains four measures of music. Each measure has a whole note chord.

LA PERLA TAMAULIPECA

ARREGLO: DIEGO GONZALEZ

QUINTANILLA ACOSTA

♩ = 110

TROMPETA EN Sib

SAXOFON CONTRALTO

JARANA

PIANO

BATO VERTICAL

CONJUNTO DE BATERIA

♩ = 110

BREAK

Chords: $C7(\sharp 11)$, $Bb(\sharp 5)$

2

9

Chords: $Gm(maj7)$, $A7(\flat 9)$, D

13

Gm(maj7) A7(b9) D // Gm(maj7) A7(b9) D/B /Bb D/A
 Gm(maj7) A7(b9) D // Gm(maj7) A7(b9) D/B /Bb D/A
 Gm(maj7) A7(b9) D // Gm(maj7) A7(b9) D/B /Bb D/A
 5 6 7 8 9 10 11 12
 SIMILE

4

21

Gm(maj7) A7(b9) Bb(d9) //
 Gm(maj7) A7(b9) Bb(d9) //
 Gm(maj7) A7(b9) Bb(d9) //
 13 14 15 16

25

Musical score for page 5, measures 17-18. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: two for guitar (treble and bass clefs), two for piano (treble and bass clefs), and one for drums (bass clef).
 - Measure 17: Guitar parts have a double bar line (//) and a 'C7(b9)' chord marking. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The drum part has a simple pattern.
 - Measure 18: Similar to measure 17, with a 'BREAK' box above the drum staff. The piano part has a 'p' dynamic marking.
 - Measure 19: Continuation of the piano and drum parts.

6

Musical score for page 6, measures 29-32. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: two for guitar (treble and bass clefs), two for piano (treble and bass clefs), and one for drums (bass clef).
 - Measure 29: Labeled with a boxed 'A'. Chord markings include Bb(b9) and A7(b9).
 - Measure 30: Chord markings include Bb(b9), A7(b9), and Em(b9).
 - Measure 31: Chord markings include Bb(b9), A7(b9), and Em(b9). Includes 'TOCA D' and 'TOCA GM' instructions.
 - Measure 32: Chord markings include Bb(b9), A7(b9), and Em(b9).
 - Measure 33: Labeled with a boxed 'A'. Includes a '5' fingering and a 'SIMILE' instruction.

34 A7(b9) D Gm(maj7) F#m7

A7(b9) D Gm(maj7) F#m7

A7(b9) D Gm(maj7) F#m7

A7(b9) D Gm(maj7) F#m7

A7(b9) D Gm(maj7) F#m7

6 7 8 9

38 A7(b9) B/A

A7(b9) B/A

A7(b9) B/A

A7(b9) B/A

A7(b9) B/A

A7(b9) B/A

10 11 12 13

42 G/A A7(b9) D

G/A A7(b9) D

G/A A7(b9) D

G/A A7(b9) D

14

46 **B** Gm(maj7) Em(b9) A7(b9) D D/C Em

Gm(maj7) Em(b9) A7(b9) D D/C Em

Gm(maj7) Em(b9) A7(b9) D D/C Em

Gm(maj7) Em(b9) A7(b9) D D/C Em

Gm(maj7) Em(b9) A7(b9) D D/C Em

B 1 2 3 4

50 *Em7(b9)* *A7(b9)* *D/B* */Bb* *D/A* **To CODA**

5 6 7 8 **To CODA**

54 *A7(b9)* *B7(b9)/A* *A7(b9)* *B7(b9)/A* *A7(b9)* *B7(b9)/A* *A7(b9)* *B7(b9)/A*

9 10 11 12

58

G/A A7b9 D A D

G/A A7b9 D A D

G/A A7b9 D A D

G/A A7b9 D A D

G/A A7b9 D A D

13 14

62

C Gm(maj7) D

Gm(maj7) D

Gm(maj7) D

Gm(maj7) D

Gm(maj7) D

C 1 2 3 4

66 A7 D

5 6 7 8

70 Am(maj7) D

9 10 11 12

81

Musical score for page 19, measures 81-84. The score includes a melody line and accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in treble clef with a common time signature. The accompaniment consists of a piano part (grand staff) and a bass line (bass clef). Chords are labeled as A7(b9) and B7(b9)/A. There are repeat signs (double slashes) in the piano part. The bass line has measure numbers 1, 2, 3, and 4.

85

Musical score for page 20, measures 85-88. The score includes a melody line and accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in treble clef with a common time signature. The accompaniment consists of a piano part (grand staff) and a bass line (bass clef). Chords are labeled as G/A, A7(b9), and D. There are repeat signs (double slashes) in the piano part. The bass line has measure numbers 5, 6, 7, and 8.

89

Musical score for page 21, starting at measure 89. The score includes a treble clef staff with a first ending bracket (labeled '2.'), a guitar staff with a second ending bracket (labeled '2. 6'), a piano staff with treble and bass clefs, and a bass staff with a second ending bracket (labeled '7' and '8'). Chords are indicated above the piano staff: A7(b9), D, D/A, Bb, B9(sus4), E7, and A7(b9).

BRISA Y CANTO

DEDICADA A EFREN ESPINOZA

DIEGO GONZALEZ

♩ = 110

GLOCKENSPIEL

TROMPETA EN SIb

SAXOFON CONTRALTO

PIANO

BATO VERTICAL

BATERIA

2

13

PLAY!

PLAY!

$D^{\flat}maj7$

$D^{\flat}maj7$

2 3 4 5 6 7 8

SIMILE

A

Ab13(SUS4) Bbm /Gb

A 1 2 3 4

Ab13(SUS4) Bbm(add9) gmaj9 Ab7/C

Ab13(SUS4) Bbm(add9) gmaj9 Ab7/C

SIMILE

5 6 7 8 9 10 11 12

35

1. IMPROVISACION BAILE

13 14 1. 15 2 3 4

43

1. 2.

5 6 7 8 1. 2. 15

mf

Chords: Ebm7, Ab7(b9), Dbmaj7, Bbm7, Ebm7, Ab7(b9), Dbmaj7

Fret numbers: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Chords: Bbm(add9), F7/A, Bbm/Ab, Gm7, Db6, Gb/Bb, Ebm7/Ab

Fret numbers: 2, 3

TO CODA

TO CODA

TO CODA

Ab13(#9) TO CODA Db

Ab13(#9) TO CODA Db

4 5 6 7 8 9

IMPROVISACION BAILE

IMPROVISACION BAILE

IMPROVISACION BAILE

IMPROVISACION BAILE

Gb maj7 / Ab Eb9 / Bb

IMPROVISACION BAILE Gbmaj7 / Ab Eb9 / Bb B9

IMPROVISACION BAILE 2 3 4 5 6 7 8

77

8 9/8 Dbmaj7

9 10 11 12 13 14 15 16

85

Dbmaj7/Ab Dbmaj7/Ab Eb9/Ab Gbadd9/Ab

1 2 3 4 5 6 7 8

93

Musical score for measures 93-100. The score includes a melody line, piano accompaniment, and a bass line. The key signature is three flats. Chords C7b9 are indicated above the piano part.

14

Musical score for measures 101-108. The score includes a melody line, piano accompaniment, and a bass line. The key signature is three flats. Chords Fm7 and Gbm(maj7) are indicated. 'SOLO' and 'SIMILE' markings are present.

109

Musical score for measures 109-116. The score includes a melody line, two guitar staves with chords, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 6/8. Chords are labeled as $Dbmaj9$ and $C7(b9)$. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right and left hands. The bass line is marked with measure numbers 9 through 16.

16

117

Musical score for measures 117-124. The score includes a melody line, two guitar staves with chords, a piano accompaniment, and a bass line. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 6/8. Chords are labeled as $Bbm(add9)$ and $Bbm(add9)/Ab$. The piano accompaniment features sustained chords in both hands. The bass line is marked with measure numbers 117 through 124.

Chords: Ebm7, Eo, Ebm7, Abb9, Dbmaj7

Text boxes: D.S. SOLO DE BATERIA. A. 2DA CASILLA Y TO CODA

Chords: Dbmaj7, Ab9, Dbmaj7, Ab9, Dbmaj7, Ab9, Ab9, Dbmaj7

Text boxes: D.S. SOLO DE BATERIA. A. 2DA CASILLA Y TO CODA

PRIMER INTENTO

♩ = 115

DIEGO GONZALEZ

GUITARRA DE JAZZ

VIBRAFONO

PIANO

BATO

BATERIA

2

10

18

Musical score for measures 18-21. The score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, the third and fourth are a grand staff (treble and bass clefs), and the fifth is a bass clef. The music features long, flowing melodic lines with slurs and ties across measures. The key signature is B-flat major (two flats).

4

Musical score for measures 22-25. The score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, the third and fourth are a grand staff, and the fifth is a bass clef. Measure 22 is marked with a boxed 'A'. Above the staves, chords are indicated: Bb% (B-flat major), Cm11/Bb (C minor 11th over B-flat), Bb% (B-flat major), Abmaj9/C (A-flat major 9th over C), Eb/F (E-flat major over F), and Bb+/F# (B-flat major over F-sharp). The grand staff shows a rhythmic accompaniment with slanted lines. The word 'SIMILE' appears below the bass staff in measure 24. Measure 25 is also marked with a boxed 'A' and contains a sequence of chords: Bb% (B-flat major), Cm11/Bb (C minor 11th over B-flat), Bb% (B-flat major), Abmaj9/C (A-flat major 9th over C), Eb/F (E-flat major over F), and Bb+/F# (B-flat major over F-sharp). The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with slanted lines and a 'SIMILE' instruction.

31

Gm7 Ebmaj7 Abmaj9 Ebmaj7/G Gb+ Eb/F Dm7bs9 F7

Gm7 Ebmaj7 Abmaj9 Ebmaj7/G Gb+ Eb/F Dm7bs9 F7

Gm7 Ebmaj7 Abmaj9 Ebmaj7/G Gb+ Eb/F Dm7bs9 F7

Gm7 Ebmaj7 Abmaj9 Ebmaj7/G Gb+ Eb/F Dm7bs9 F7

10 11 12 13 14 15 16 17

39

Bb9/8 Cm11/Bb F+ Bbmaj9 Db+ Gbmaj7 Bb9/8

Bb9/8 Cm11/Bb F+ Bbmaj9 Db+ Gbmaj7 Bb9/8

Bb9/8 Cm11/Bb F+ Bbmaj9 Db+ Gbmaj7 Bb9/8

Bb9/8 Cm11/Bb F+ Bbmaj9 Db+ Gbmaj7 Bb9/8

SIMILE

47 A+ Gbmaj7 F+ Dmaj9 1. 8b% 2. 8b% Cm11/Bb To CODA SOLOS SOBRE ABB. MELODIA Y TO CODA PARA FIN

A+ Gbmaj7 F+ Dmaj9 8b% 8b% Cm11/Bb To CODA SOLOS SOBRE ABB. MELODIA Y TO CODA PARA FIN

A+ Gbmaj7 F+ Dmaj9 8b% 8b% Cm11/Bb To CODA SOLOS SOBRE ABB. MELODIA Y TO CODA PARA FIN

A+ Gbmaj7 F+ Dmaj9 8b% 8b% Cm11/Bb To CODA SOLOS SOBRE ABB. MELODIA Y TO CODA PARA FIN

1. 2. To CODA SOLOS SOBRE ABB. MELODIA Y TO CODA PARA FIN

56

Bbmaj9/D Ebmaj7 Gb+ F7 Bb+/F# Gm7 Cm7 Dm7bs F7

Bbmaj9/D Ebmaj7 Gb+ F7 Bb+/F# Gm7 Cm7 Dm7bs F7

64 Bb^{maj9} $\text{Cm}^{\text{LL}}/\text{Bb}$ FADE OUT

Bb^{maj9} $\text{Cm}^{\text{LL}}/\text{Bb}$ FADE OUT

Bb^{maj9} $\text{Cm}^{\text{LL}}/\text{Bb}$ FADE OUT

Bb^{maj9} $\text{Cm}^{\text{LL}}/\text{Bb}$ FADE OUT

Bb^{maj9} $\text{Cm}^{\text{LL}}/\text{Bb}$ FADE OUT

FADE OUT

LINDO MI TAMPICO

ARREGLO: DIEGO GONZALEZ

JOSE SIERRA FLORES

MELODIA Y DRUMS

TROMPETA EN Sib

SAXOFON CONTRALTO

PIANO

BATO VERTICAL

MELODIA Y DRUMS

CONJUNTO DE BATERIA

MELODIA Y DRUMS

EVEN EIGHTS

2 3 4

2

5

MELODIA Y DRUMS

MELODIA Y DRUMS

PIANO

BATO VERTICAL

5 6 BREAK

9

1. 2.

1. 9 10 2. 9

12

1.

Abm^{9/5} Gbmaj⁹ Ebm⁷ Abm⁷ Db^{6/5} Gbmaj⁷ A⁹ Eb⁷(#5)

Abm^{9/5} Gbmaj⁹ Ebm⁷ Abm⁷ Db^{6/5} Gbmaj⁷ A⁹ Eb⁷(#5)

SIMILE

1 2 3 1. 4

16

Musical score for page 5, measures 16-19. The score consists of four systems. The first system (measures 16-17) features two staves with a melodic line and a bass line, both starting with a quarter note G4 and a dotted quarter note A4, followed by a rest. A bracket above the first two notes spans both staves. The second system (measures 18-19) shows a grand staff with a treble clef staff containing a whole note G4 and a bass clef staff containing a whole note G3. The grand staff is filled with a rhythmic pattern of diagonal slashes. Above the grand staff, the chord symbols Gb% and Amaj7(sus4)/Gb are indicated with repeat signs. Below the grand staff, the bass clef staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C37

A

24 $G\flat 9/8$ $E\flat 7$ $D\flat 7$

$G\flat 9/8$ $E\flat 7$ $D\flat 7$

$G\flat 9/8$ $E\flat 7$ $D\flat 7$

$G\flat 9/8$ $E\flat 7$ $D\flat 7$

$G\flat 9/8$ $E\flat 7$ $D\flat 7$

A 1 2 3 4

28 $C\flat 9/8$ $D\flat 13$ $G\flat\text{maj}7/\flat$ $G\flat\text{maj}7$ $D\flat 7_{\text{ALT}}$ $G 13$

$C\flat 9/8$ $D\flat 13$ $G\flat\text{maj}7/\flat$ $G\flat\text{maj}7$ $D\flat 7_{\text{ALT}}$ $G 13$

$C\flat 9/8$ $D\flat 13$ $G\flat\text{maj}7/\flat$ $G\flat\text{maj}7$ $D\flat 7_{\text{ALT}}$ $G 13$

$C\flat 9/8$ $D\flat 13$ $G\flat\text{maj}7/\flat$ $G\flat\text{maj}7$ $D\flat 7_{\text{ALT}}$ $G 13$

$C\flat 9/8$ $D\flat 13$ $G\flat\text{maj}7/\flat$ $G\flat\text{maj}7$ $D\flat 7_{\text{ALT}}$ $G 13$

5 6

32

1. Gbmaj9 2. Gbmaj9

Gbmaj9 Gbmaj9

Gbmaj9 Gbmaj9

Gbmaj9 Gbmaj9

1. 9 10 2. 9

35

B

1. Gbmaj7 A° Eb7(♯5) 2. Gb6/9 Db/F

Abm6/9 Gbmaj9 Ebm7 Abm7 Db(♯5) Gbmaj7 A° Eb7(♯5) Gb6/9 Db/F

Abm6/9 Gbmaj9 Ebm7 Abm7 Db(♯5) Gbmaj7 A° Eb7(♯5) Gb6/9 Db/F

Abm6/9 Gbmaj9 Ebm7 Abm7 Db(♯5) Gbmaj7 A° Eb7(♯5) Gb6/9 Db/F

B

1 2 3 1. 4 2. 4

40 **C** Ebm11 Cb/Db Gbmaj7 Db7 Cm7(b9) Cbmaj7 Bbm11 Gb/Db

Ebm11 Cb/Db Gbmaj7 Db7 Cm7(b9) Cbmaj7 Bbm11 Gb/Db
 Ebm11 Cb/Db Gbmaj7 Db7 Cm7(b9) Cbmaj7 Bbm11 Gb/Db
 Ebm11 Cb/Db Gbmaj7 Db7 Cm7(b9) Cbmaj7 Bbm11 Gb/Db
C
 1 2 3 4

44 Db13 Db7(b9) Db9 To CODA

Db13 Db7(b9) Db9 To CODA
 Db13 Db7(b9) Db9
 Db13 Db7(b9) Db9
 Db13 Db7(b9) Db9
 5 6 7 To CODA

47

Gb%
Amaj7(sus4)/Gb

1 2 3 4

51

Gb%
Amaj7(sus4)/Gb

SOLOS SOBRE AA. BB. C.
MELODIA Y TO CODA

5 6 7 8

SOLOS SOBRE AA. BB. C.
MELODIA Y TO CODA

56

Chords: $G\flat$, $G\flat$, $A\text{maj}7(\text{sus}4)/G\flat$, $G\flat$

Fret numbers: 1, 2, 3, 4

60

Chords: $G\flat$, $G\flat$, $A\text{maj}7(\text{sus}4)/G\flat$, $G\flat$

Fret numbers: 5, 7, 8

64

2. Amaj7(5US4)/Gb

Amaj7(5US4)/Gb

Amaj7(5US4)/Gb

Amaj7(5US4)/Gb

Amaj7(5US4)/Gb

2.

PASITOS

DIEGO GONZALEZ

♩ = 230

TROMPETA EN Sib

SAXOFON TENOR

PIANO

BATO VERTICAL

♩ = 230

Bb Gm7(b9)/Db C7/G F7(b9) Dm7 Gm7 C7 F7 Bb7 Eb7 Gb9(b9) G/F C7/G F7/C

Bb Gm7(b9)/Db C7/G F7(b9) Dm7 Gm7 C7 F7 Bb7 Eb7 Gb9(b9) G/F C7/G F7/C

2

9

Ab7(b9)/D G9 C13 F7(b9)

Ab7(b9)/D G13(b9) C7(b9) F7(b9)

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats, 8 measures of music.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats, 8 measures of music.

Bb Gm7(b9)/Db C7/G F7(b9) Dm7 Gm7 C7 F7 Bb7 Eb13 Gb(b9) G#5/F

Piano accompaniment staves: Treble and Bass clefs, 8 measures of music with slash marks.

Bb Gm7(b9)/Db C7/G F7(b9) Dm7 Gm7 C9 F7 Bb9 Eb13 Gb(b9 11) G7(b9)

Piano accompaniment staves: Treble and Bass clefs, 8 measures of music with slash marks.