



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

Facultad de Artes

Secretaría de Investigación y Posgrado

Bartokismos: Cinco Composiciones para Ensamble de Jazz

**Documento vinculado a trabajo de producción que para obtener
el grado de**

Maestro en Producción Artística

Presenta Héctor Gerardo Villa Robles

M.A. Mario Montes Lara

Director

Chihuahua, Chih. 2024

Resumen

El presente proyecto tiene tres ejes principales. El primero trata sobre el análisis y recopilación de algunas de las herramientas compositivas que utilizó el compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945). Para lograr este cometido se analizaron cuatro bagatelas escritas por el compositor, las cuales sirven como ejemplo para ilustrar cómo utilizaba recursos que involucraban la simetría en distintos ámbitos: rítmico, armónico y melódico. El fin de estos análisis, fue el recabar técnicas compositivas para poder aplicarlas a un contexto musical actual. El segundo trata sobre el estudio del vocabulario improvisatorio de dos trompetistas de jazz: Clifford Brown (1930-1956) y Woody Shaw (1944- 1989), esto mediante un análisis que se realizó de dos transcripciones de dichos músicos. El propósito de estas transcripciones fue el acercamiento y entendimiento del lenguaje melódico, armónico y rítmico de los trompetistas. Por último, a través de los conocimientos adquiridos tanto de las herramientas compositivas de Bartok, como del vocabulario de Brown y Shaw, se crearon cinco piezas musicales de autoría propia. Estas se escribieron para un formato de doce músicos, el cual consta de tres secciones, la primera es la sección de alientos: flauta, oboe, clarinete, saxofón tenor y fagot; la sección de metales: trompeta, corno francés, trombón tenor y trombón bajo; y tres instrumentos de sección rítmica: piano, contrabajo y batería.

Palabras clave: Béla Bartók, Clifford Brown, Woody Shaw, resemantización, sincretismo.

Abstract

This project has three main axes. The first one is about the analysis and compilation of some of the compositional tools used by the Hungarian composer Béla Bartók (1881-1945). To achieve this goal, four bagatelle written by the composer were analyzed. These show a small part of how he used resources that involved symmetry in different areas: rhythmic, harmonic and melodic. The purpose of these analyzes was to gather compositional techniques in order to apply them to a current musical context. The second one is about the study of the improvisatory vocabulary of two jazz trumpeters: Clifford Brown (1930-1956) and Woody Shaw (1944-1989). This through an analysis that was made of two transcriptions of these musicians. The purpose of these transcriptions was the approach and understanding of the melodic, harmonic and rhythmic language of the trumpeters. Lastly, through the knowledge acquired, both from Bartok's compositional tools, and from Brown and Shaw's vocabulary, five original musical pieces were created. These were written for a twelve-piece format. This format consists of three sections, the first is the woodwind section: flute, oboe, clarinet, tenor saxophone and bassoon; the brass section: trumpet, french horn, tenor trombone and bass trombone; and three rhythm section instruments: piano, double bass, and drums.

Key words: Béla Bartók, Clifford Brown, Woody Shaw, resemantization, syncretism.

Índice de Contenido

I. ELEMENTOS CONTEXTUALES.....	12
Introducción.....	12
Justificación.....	17
Objetivo General.....	21
Objetivos Específicos.....	21
Enfoque Teórico- Metodológico.....	22
II. BÉLA BARTÓK: ANÁLISIS DE HERRAMIENTAS PARA LA COMPOSICIÓN.....	27
Antecedentes.....	27
Herramientas Compositivas.....	28
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 2.....	29
Sección A (primeros seis compases).....	29
Sección B (compás 7-10).....	31
Sección A' (compás 7-10).....	33
Cambio de Métricas.....	35
Sección C (compás 11-17).....	36
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 4.....	39
Sección A (primeros seis compases).....	40
Sección B.....	42
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 6.....	45
Eje de Simetría.....	46
Lenguaje Cuartal.....	48
Escalas Octatónicas.....	50
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 7.....	51
Uso de Registro y Transformaciones Melódicas.....	52
Pensamiento Armónico.....	55
Recurso Melódico Cuartal.....	57
Compilación de Herramientas Compositivas Encontradas.....	58
Conclusiones del Capítulo II.....	64
III. CLIFFORD BROWN Y WOODY SHAW: ANÁLISIS DE HERRAMIENTAS PARA LA	

IMPROVISACIÓN.....	65
Contexto de Clifford Brown.....	65
Somebody Loves Me.....	66
Forma.....	66
Encasillamientos y Cromatismos.....	67
Efectos e Inflexiones.....	69
Uso de Escalas y Notas de Tensión.....	71
Contexto de Woody Shaw.....	77
The Moontrane.....	77
Forma.....	78
Recursos Compositivos en Moontrane.....	78
Lenguaje Cuartal.....	79
Lenguaje Pentatónico.....	81
Recursos para Frases Outside.....	82
Compilación de Herramientas para la improvisación de Clifford Brown.....	83
Compilación de Herramientas para la improvisación de Woody Shaw.....	85
Conclusiones del Capítulo III.....	85
IV. CINCO COMPOSICIONES PARA ENSAMBLE DE JAZZ.....	87
Na´í.....	88
Herramientas Utilizadas.....	89
Forma.....	90
Herramientas Melódicas.....	92
Herramientas Armónicas.....	93
Herramientas de Arreglo.....	94
Herramientas de Orquestación.....	95
Otras Herramientas.....	96
Toshtlita.....	97
Herramientas Utilizadas.....	98
Forma.....	100
La sección de oro.....	103
Herramientas Melódicas.....	105

Herramientas Armónicas.....	108
Herramientas de Arreglo.....	111
Herramientas Rítmicas.....	113
Aseret.....	114
Herramientas Utilizadas.....	115
Forma.....	116
Herramientas Melódicas.....	117
Herramientas Armónicas.....	118
Herramientas Rítmicas.....	121
Herramientas de Orquestación.....	122
Pe Chopí.....	123
Herramientas Utilizadas.....	124
Antecedentes de la pieza.....	125
Forma.....	129
Herramientas Melódicas.....	132
Herramientas Armónicas.....	136
Herramientas Rítmicas.....	137
Herramientas de Orquestación.....	139
Náo A´ri Kicháo.....	141
Herramientas Utilizadas.....	142
Forma.....	143
Herramientas Melódicas.....	145
Herramientas Armónicas.....	145
Herramientas Rítmicas.....	146
Herramientas de Orquestación.....	147
V. CONCLUSIONES.....	149
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	154
VII. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.....	156
VIII. GLOSARIO.....	157
IX. SIMBOLOGÍA.....	160
X. ANEXOS.....	161

Índice de Figuras y Tablas

Figura 1 Ostinato mano derecha.....	30
Figura 2 Simetrías melódicas.....	31
Figura 3 Pares de notas simétricas.....	32
Figura 4 Nuevo centro de simetría.....	33
Figura 5 Simetría alrededor de Mi bemol.....	33
Figura 6 Registros de la nota Re.....	34
Figura 7 Re- exposición de la melodía original.....	34
Figura 8 Cambios de métrica.....	36
Figura 9 Simetría armónica.....	37
Figura 10 Simetría armónica desplegada de Re.....	37
Figura 11 Bordaduras armónicas.....	38
Figura 12 Acordes simétricos en relación 0-2-7.....	38
Figura 13 Acordes simétricos en relación 0-2-7 y la nota de La.....	39
Figura 14 Escala de Re menor Eólico.....	40
Figura 15 Elementos para que una frase suene concluyente.....	41
Figura 16 Estructura sección A.....	42
Figura 17 Acordes en la sección B.....	43
Figura 18 Intercambio de voces.....	43
Figura 19 Transformación de notas.....	44
Figura 20 Combinación de modos.....	45
Figura 21 Final de la obra en modo lidio.....	46
Figura 22 La bemol lidio- menor	46
Figura 23 Fa mayor en segunda inversión.....	47
Figura 24 Triadas de Re mayor.....	47
Figura 25 División simétrica de la escala en torno a Si.....	48
Figura 26 Sonoridad cuartal en la mano izquierda.....	49
Figura 27 Sonoridad cuartal en relación al intervalo de segunda mayor.....	49
Figura 28 Escala octatónica partiendo de Do.....	50
Figura 29 Aplicación de la escala octatónica.....	51
Figura 30 Uso de manos en el piano.....	52
Figura 31 Re sostenido unísono al final de la obra.....	53
Figura 32 Transformaciones de la frase inicial.....	53

Figura 33	Frase principal y de bordadura.....	54
Figura 34	Verticalización de notas en la coda.....	55
Figura 35	Cambios de tempo.....	56
Figura 36	Cambios al quinto grado.....	57
Figura 37	Trocado de la textura.....	57
Figura 38	Fragmentos melódicos cuartales.....	58
Tabla 1.1	Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 2 “Allegro Giocoso”....	60
Tabla 1.2	Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 4 “Grave”	61
Tabla 1.3	Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 6 “Lento”	62
Tabla 1.4	Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 7 “Allegretto molto capriccioso”.....	63
Figura 39	Encasillamientos y cromatismos.....	68
Figura 40	Tresillos de corcheas.....	69
Figura 41	Notas fantasma.....	70
Figura 42	Glissandos.....	70
Figura 43	Bending.....	71
Figura 44	Aplicabilidad de escala Jónica.....	72
Figura 45	Escalas y notas de tensión en modo menor.....	72
Figura 46	Uso de la escala bebop.....	73
Figura 47	Fragmento de la escala bebop.....	73
Figura 48	Fragmento de la escala alterada.....	74
Figura 49	Uso de la escala lidio-dominante.....	74
Figura 50	Uso de arpeggio aumentado sobre un dominante.....	75
Figura 51	Uso de la escala frígido-dominante.....	75
Figura 52	Uso de la escala blues.....	76
Figura 53	Estructuras constantes.....	78
Figura 54	Acordes de intercambio modal.....	79
Figura 55	Extracto de patrón de cuartas y segundas.....	80
Figura 56	Variaciones sobre el patrón.....	80
Figura 57	Variaciones rítmicas sobre el patrón.....	81
Figura 58	Superposición de escalas pentatónicas.....	82
Figura 59	Uso de fragmento de la escala pentatónica de Fa.....	82
Figura 60	Variaciones sobre The Lick.....	83
Tabla 2	Herramientas de improvisación de Clifford Brown.....	84
Tabla 3	Herramientas de improvisación de Woody Shaw.....	85

Tabla 4 Herramientas de composición en Na'í.....	89
Figura 61 Mapa conceptual sobre la forma de Na'í.....	90
Figura 62 Esquema general en Na'í.....	91
Figura 63 Uso de escalas hexafónicas.....	92
Figura 64 Aplicación de estructuras constantes aumentadas y lidias.....	93
Figura 65 Bordadura melódica de motivo.....	94
Figura 66 Backgrounds y su aplicabilidad.....	95
Figura 67 Líneas en movimiento contrario.....	96
Figura 68 Superestructuras.....	97
Tabla 5 Herramientas de composición en Toshtlita.....	98
Figura 69 Mapa conceptual sobre la forma de Toshtlita.....	100
Figura 70 Esquema general en Toshtlita.....	102
Figura 71 Encontrando la sección de oro.....	103
Figura 72 Sección de oro en interludio de maderas.....	105
Figura 73 Intervalos cuartales.....	105
Figura 74 Voicings cuartales.....	106
Figura 75 Uso de la escala pentatónica.....	106
Figura 76 Escala pentatónica armonizada.....	107
Figura 77 Uso de la escala Blues.....	107
Figura 78 Uso de acorde disminuido.....	108
Figura 79 Uso de pads armónicos.....	109
Figura 80 Construcción de voicing usando la relación 0-2-7.....	110
Figura 81 Construcción de voicing cuartal.....	110
Figura 82 Aplicación de voicings a partir de la relación 0-2-7.....	111
Figura 83 Inicio del soli de maderas.....	112
Figura 84 Armonización en bloques del soli de maderas.....	112
Figura 85 Métrica y tempos primarios en Toshtlita.....	113
Figura 86 Rítmica aplicada en Toshtlita.....	114
Tabla 6 Herramientas de composición en Aseret.....	115
Figura 87 Mapa conceptual sobre la forma en Aseret.....	116
Figura 88 Esquema general en Aseret.....	117
Figura 89 Cromatismos y bordaduras aplicadas al embellecimiento de la melodía.....	118
Figura 90 Estructuras constantes y armonía no funcional.....	119
Figura 91 Ejes de Do en función tónica.....	120
Figura 92 Ejes dominante y subdominante en relación a Do.....	120

Figura 93 Aplicación de los ejes de tónica, dominante y subdominante.....	121
Figura 94 Aplicación rítmica usando escala de Do lidio.....	122
Figura 95 Mixtura entre el fagot y el corno francés.....	123
Tabla 7 Herramientas de composición en Pe Chopí.....	124
Figura 96 Idea primigenia en Pe Chopí.....	126
Figura 97 División de una recta usando la sección de oro.....	127
Figura 98 División de 91 compases aplicando la sección de oro.....	128
Figura 99 Entrada de las voces hasta llegar al clímax.....	129
Figura 100 Forma final de Pe Chopí.....	131
Figura 101 Esquema general en Pe Chopí.....	132
Figura 102 Motivo 1 y su aplicación.....	133
Figura 103 Motivo 2 y su aplicación.....	134
Figura 104 Motivo 5 con su aplicación vertical y horizontal.....	135
Figura 105 Motivo 5 en retrógrado.....	136
Figura 106 Aplicación del contrafact en Pe Chopí.....	137
Figura 107 Célula rítmica de negra con puntillo en parte rápida	138
Figura 108 Célula rítmica de negra con puntillo adaptada a la parte lenta (batería).....	138
Figura 109 Célula rítmica de negra con puntillo adaptada a la parte lenta (alientos).....	139
Figura 110 Llegada al clímax.....	140
Figura 111 Flexibilidad rítmica al calderón.....	141
Tabla 8 Herramientas de composición en Náo A´ri Kicháo.....	142
Figura 112 Mapa conceptual sobre la forma en Náo A´ri Kicháo.....	143
Figura 113 Esquema general en Náo A´ri Kicháo.....	144
Figura 114 Frases inspiradas en las líneas melódicas de Woody Shaw.....	145
Figura 115 Armonización de bloques bajando la voz aguda.....	146
Figura 116 Vamp más improvisación libre.....	147
Figura 117 Uso de ejes sobre escala pentatónica.....	148
Tabla 9 Simbología.....	160
Tabla 10 Notación.....	160

Índice de Anexos

Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 2	161
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 4	163
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 6	164
Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 7	165
Somebody Loves Me	169
The Moontrane	172
Na í	176
Toshtlita	192
Aseret	211
Pe Chopí	226
Náo A´ri Kicháo	251
Fotos del Concierto	298
Programa del Concierto	300

I. ELEMENTOS CONTEXTUALES

Introducción

En la búsqueda de la visión artística personal, existen momentos en donde quien la explora se topa con diversas perspectivas y formas en las que se manifiesta el arte. Generalmente, cuando se estudia cualquier tipo de disciplina, se termina por encauzar el conocimiento en alguna corriente artística o movimiento de gran relevancia. Por mencionar unos ejemplos dentro de la música, si se decide estudiar en el conservatorio eventualmente se nos enseñara la obra de los compositores canónicos: Mozart, Beethoven, Bach, Wagner, etc. Por otra parte, si se estudia la música de *Jazz* se analizarán: Parker, Armstrong, Ellington, Basie, etc. Ambas corrientes musicales se cimentan en una fuerte tradición musical que involucran compositores, intérpretes, pedagogos, historiadores e investigadores del fenómeno. Por añadidura, cada corriente contiene un tesoro invaluable de recursos melódicos, rítmicos, armónicos, idiomáticos, entre otros, que dotan de identidad al estilo musical. El entendimiento y el conocimiento de cada corriente puede llegar a ser enriquecedora para tener una visión amplia del arte, particularmente en este caso: la música. En consecuencia de la premisa anterior es que surgió el proyecto Bartokismos.

Parte de la formación académica del autor se enfocó en estudios de música *Jazz*, en esta, se abordaron tópicos como la improvisación, la composición, análisis del vocabulario idiomático del género, entrenamiento auditivo, ensamble de música, historia, por mencionar algunos. A pesar de que en las aulas donde eran impartidas dichas materias se respiraba la música sincopada, las y los docentes que impartían las clases fomentaban la escucha de otros géneros musicales. En diversas ocasiones al llegar a la clase se podía escuchar algún concierto para piano, alguna sinfonía ó un minueto que resonaba por todo el recinto educativo, sin embargo, se educaba a las y los pupilos en el estudio del *Jazz*.

Entendiendo la importancia de cualquier estilo, es que una gran cantidad de estudiantes optan por escudriñar como puedan en algún movimiento musical ajeno al que estudiaron, incluyendo al autor. Esta búsqueda fue el motor para la creación de cinco composiciones originales, en donde en un comienzo se planteó la idea de tomar algunas herramientas musicales enfocadas en la composición pertenecientes al mundo de la música clásica. Aunado a esto, se pretendía que sobre el producto resultante se utilizará la improvisación

empleando un vocabulario *jazzístico*. Después de que se indagó en distintos compositores y corrientes musicales, se decidieron explorar técnicas de composición utilizadas en el siglo XX.

Por una parte, la aplicación estética y estilística de la composición musical desde el siglo XX a la actualidad ha tomado diversos caminos, a comparación de los recursos utilizados anteriormente por compositores de música de concierto. En el afán de buscar nuevas formas de componer y expresar, se han desarrollado teorías como el dodecafonismo, el minimalismo, el serialismo, la forma momento, sistemas de tonalidad extendidas, etc. Todas estas teorías buscan innovar de alguna manera el pensamiento musical que se venía arrastrando con anterioridad. Fue de particular interés en este trabajo el ahondar en la cosmovisión compositiva que empleó Bela Bartók. Haciendo análisis de algunas de sus obras, se extrajeron elementos que muestran una manera diferente de pensar y crear la música, esto con el fin de buscar nuevas herramientas de composición que fungieron como punto de partida para la creación de este proyecto. Algunos de los recursos que atrajeron al autor fueron: sistema de tónicas (ejes simétricos); proporción áurea y la serie de *Fibonacci*; uso de acordes e intervalos (como el sistema cromático y sistema diatónico); también el uso y disposición de escalas (como estructuras acórdicas con los motivos melódicos adecuadas a estas).

Inicialmente se pensó la creación de esta obra para adaptarla a un ensamble en donde existiera la improvisación. La primera premisa fue que esta debía de abordarse a través de un vocabulario *jazzístico*, por lo que se decidió estudiar al trompetista afroamericano Clifford Brown, quien es uno de los principales referentes para las y los trompetistas contemporáneos. Brown expuso dentro de sus improvisaciones una gran claridad y entendimiento del vocabulario *jazzístico* en el cual estaba inmerso, particularmente en el estilo *bebop* y el *hard bop*. Durante su corta carrera, logró desarrollar un lenguaje que ha inspirado a las generaciones de músicos posteriores a este, su vasto vocabulario estaba dotado de cromatismos y un amplio conocimiento en armonía tonal por lo que la selección de escalas que tocaba delineaban de manera puntual los cambios armónicos. Así mismo contaba con una gran técnica para hacer sonar el instrumento, en consecuencia sus frases iban del registro grave al registro agudo con gran facilidad sin perder el sonido, logrando así conectar diferentes ideas musicales.

Por otra parte, al investigar y analizar las obras de Bartók el autor se dio cuenta de que, si bien el compositor se alejó del sistema tonal, este desarrolló uno propio en el cual expone de manera distinta diversos elementos como el desenlace armónico, estructural y melódico.

Se observó que el comportamiento en general de las líneas melódicas tienden a tener estructuras cromáticas y diatónicas. Por la parte del cromatismo, este se manifiesta en motivos pequeños (células melódicas) constituidos por intervalos de segunda menor, que se van alimentando a sí mismo mientras va desarrollándose la frase melódica. La misma célula aparece posteriormente con la misma relación cromática pero transportada utilizando intervalos de tercera menor ascendentes y descendentes (uso de ejes simétricos). Para la parte diatónica se observó que el compositor recurre en distintas ocasiones a la escala pentatónica, esta escala se construye con la relación I, II, III, V y VI. Por lo tanto si estamos en tonalidad de Do mayor tendremos: Do, Re, Mi, Sol y La para la construcción de Do pentatónico mayor. Al profundizar en esta escala se observó que se construye con intervalos de segunda mayor y tercera menor, pero también si saltamos una nota del orden a la escala (Do-Mi, Re-Sol, Mi-La, Sol-Do y La-Re), resultan intervalos de tercera mayor y cuarta justa.

Por otra parte para aproximarse al lenguaje musical que influenció a Bartók, Elliot Antokoletz menciona que se puede aproximar mediante dos puntos de vista: el primero deriva de conceptos y terminologías de la música *folklórica* (Europa del este principalmente Hungría), el segundo en donde los conceptos y herramientas analíticas derivan de ciertas corrientes de la música contemporánea con compositores de la escuela Vienesa como Schoenberg, Berg, Webern (Antokoletz, 1984, 1). Sin embargo, para fines prácticos en este trabajo no se abordó y analizó la parte de la música *folklórica*, los análisis se enfocaron en las primeras composiciones del compositor Hungaro.

Por lo tanto si se utilizaba a Clifford Brown como sujeto para experimentar en las composiciones resultantes de Bartokismos, este podría solamente justificar la parte melódica-cromática. Sin embargo, faltaba justificar de alguna manera el elemento melódico relacionado con el uso de intervalos y con la pentafonía para dar una mejor coherencia con los componentes que se pondrían en juego. Por esta razón, se decidió añadir al trompetista afroamericano Woody Shaw, quien se contempló gracias al vocabulario que logró exponer durante sus improvisaciones. Shaw se desarrolló principalmente en los estilos del *post-bop*, así como en el *avant-garde*. Una de las particularidades al momento de ejecutar sus solos es que utilizaba frases que se construyen a partir de la escala pentatónica, células melódicas que se transponen por distintos intervalos, así como motivos formados con intervalos de cuarta y quinta. Al igual que su predecesor Clifford Brown, Shaw también contaba con una alta solvencia técnica en la trompeta, por lo que la transcripción y asimilación al vocabulario de este músico representa un reto para las y los estudiantes que

se acercan a entender su lenguaje, debido a que hay que estructurar de forma distinta la construcción de frases, motivos, así como el desarrollo coherente de las melodías.

Una vez acotados los tres músicos que fungieron como referencias en el proyecto: Bartók, Brown y Shaw, se crearon cinco composiciones de autoría propia que reflejan los recursos compositivos e improvisatorios característicos de cada uno de los lenguajes que nos legaron. Para la selección del formato musical se escogió un ensamble que tuviera la flexibilidad de navegar entre las dos tradiciones que se trataban de explorar, la música de concierto y el *Jazz*. En ese sentido, se escogió un formato que se dividió en tres secciones, una de alientos: flauta transversal, oboe, clarinete, saxofón tenor y un fagot, una de metales: trompeta, corno francés, trombón tenor y trombón bajo, y por último la sección rítmica: piano, contrabajo y batería. La idea para la selección de dicho ensamble fue el contar con una amplia variedad tímbrica que pudiera abarcar todo el registro, así como también la capacidad de explorar diversas mixturas entre la instrumentación. De igual modo se pensó que fueran instrumentos tradicionalmente ligados al *Jazz* y a la música académica.

Por otra parte, es importante describir los dos conceptos centrales que se utilizaron para llevar a cabo este proyecto: la resemantización y el sincretismo, mismos que se explican a continuación.

Para entender la resemantización como concepto, primero hay que comprender la etimología de la palabra semantizar. Esta palabra viene del término griego *σημαντικός* *sēmantikós* 'significativo'. La RAE define a la semántica como “*el estudio del significado de las palabras, así como las diversas relaciones de sentido que se establecen entre ellas*” (Real Academia Española, n.d.). Por lo tanto, esta describe el significado no solo de las palabras, sino también de los textos, discursos, signos, en consecuencia con el lenguaje. Zecchetto comentó que “*los lenguajes humanos fueron inventados para “semantizar la realidad”, esto es, para expresar los contenidos y sentidos del mundo por medio de alguna forma codificada*” (Zecchetto, 2011, 127). La música, como manifestación social y cultural, también puede cumplir la función de reflejar la realidad y de expresar lo que acontece en el entorno de quien la crea; esta puede reflejar emociones, triunfos, derrotas, amores, desconsuelo, percepciones, entre otras cosas. Por otro lado, la música contiene símbolos que sirven para interpretarla y conocerla, asimismo, estos símbolos se adaptan y ajustan para poder representar lo sonoro en papel y finalmente transformarse auditivamente. El prefijo ‘re’ en este caso significa repetición, intensificación o desarrollo de algo. Si prestamos atención a las palabras ‘re-plantear’, ‘re-construir’, ‘re-marcar’,

're-estructurar', etc, estas palabras denotan acciones que involucran el incorporar, extender o mejorar algo que previamente ya existe. Si juntamos el prefijo 're' con la palabra 'semantizar', se puede definir entonces como el dar un nuevo significado a algo que ya existía. *"Resemantizar es un vocablo que se refiere a la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía"* (Zecchetto, 2011, 127). Aterrizando dicho concepto en la música, este sirve para describir el proceso de utilizar ideas empleadas en el pasado, pero adaptándolas a un contexto actual. Por ejemplo: Analizar y recopilar las técnicas de orquestación, forma, uso de escalas, disposición de acordes, entre otros, que utilizaba Béla Bartók, con el fin de usarlas en un contexto contemporáneo. Transformando entonces el fin original de dichos elementos para llevarlos a una nueva configuración de orden e ideas. *"Las resemantizaciones musicales, en gran parte, reflejan la misma realidad social que es 'híbrida' como señalan justamente los antropólogos y sociólogos"* (Zecchetto, 2011, 137). En este sentido, en el proyecto Bartokismos se tomaron ideas que usaba el compositor húngaro Béla Bartók y se adaptaron para un ensamble de música que entrecruza de manera respetuosa dichos elementos con el contexto actual del autor. Así mismo se resemantiza el vocabulario de improvisación de Brown y Shaw al traerlo a este ensamble y estas composiciones que se salen un poco de lo que se entiende como *Jazz*.

El segundo concepto central del proyecto es la palabra sincretismo. Esta palabra viene del término griego *συγκρητισμός synkrētismós* 'coalición de dos adversarios contra un tercero'. La RAE define el sincretismo como *"la combinación de distintas teorías, actitudes u opiniones"*, (Real Academia Española, n.d.). Por su parte, Millán comenta que *"con frecuencia, se ha definido el sincretismo como la integración o la elaboración secundaria de aspectos selectivos que provienen de distintas tradiciones históricas"* (Millán, 2001, 33). Por lo tanto, este concepto sirve para describir el proceso de unión o mezcla entre dos o más corrientes de pensamiento que aparentemente son distintas. Al utilizar este término dentro de la música, sirve para referirnos a la fusión de dos o más corrientes musicales que parecieran lejanas, por ejemplo la música clásica con el *Jazz*. Ambas tienen tradiciones fuertes y separadas, cada una cuenta con sus propias características idiomáticas, intérpretes, necesidades históricas, formas de orquestar, de desarrollar, entre otras. Sin embargo al utilizar elementos tanto de una como de la otra, el resultado puede llegar a ser asombroso e innovador.

Es por esto que este concepto se decidió como central, debido a la naturaleza del proyecto en donde se tomaron elementos de distintas corrientes musicales. Por una parte se tomaron herramientas compositivas usadas por el compositor de música de concierto Béla Bartók y por otra parte se analizaron los lenguajes de improvisación de los trompetistas afroamericanos de Jazz Clifford Brown y Woody Shaw. Los tres músicos seleccionados cuentan con diferentes códigos y/o teorías, provienen de distintos contextos históricos, así como de realidades sociales diversas; sin embargo, cada uno de ellos dejó un legado que impactó a sus coetáneos y venideros de forma positiva y revolucionaria, por lo que la unión de estos produce el sincretismo de diferentes corrientes musicales en una nueva.

Justificación

Este trabajo presenta una propuesta condensada en cinco composiciones de autoría original que intenta enlazar elementos de diferentes tradiciones del mundo de la música. Estos son, a saber, el lenguaje melódico, rítmico y armónico que se gesta en los lugares propios del jazz, y las técnicas compositivas propias de la música clásica. Muchos artistas han incursionado en la fusión de técnicas de diferentes estilos para construir sus producciones, y quizás la más cercana a la pretensión de éste trabajo es la llamada *Tercera Corriente*. Esta fue propuesta por Gunther Schuller en el siglo XX, “*inicialmente limitado a una fusión de técnicas de jazz con música contemporánea clásica, se amplió para abarcar todo tipo de fusiones entre músicas folk, étnicas y vernáculas no occidentales*” (Pruñosa, 2015, 134). Por lo tanto, se pueden crear trabajos que muestran el sincretismo de dos o más corrientes artísticas, esto con el fin de tomar los elementos que interesan al creador artístico para componer, improvisar e interpretar un lenguaje que se nutra de diversas corrientes musicales en vez de segregarlas.

Como se comentó con anterioridad, es preciso comprender que tanto la música clásica como el Jazz tienen tradiciones largas y separadas ya que cada una tiene a sus intérpretes, a sus compositores, su propio lenguaje e inflexiones idiomáticas que pueden permanecer aparte. Es por esta razón que Schuller comenta que la *Tercera Corriente* intenta fusionar “*la espontaneidad improvisada y vitalidad rítmica del jazz con los procedimientos y técnicas compositivas adquiridas en la música occidental durante 700 años de desarrollo musical*” (Schuller, 1986, 115). Schuller fue fuertemente criticado por ambos mundos en su respectivo tiempo, sin embargo, él pensaba que los dos campos musicales podían llegar a nutrirse en manos de los artistas aventureros adecuados. Al fin de cuentas, la música siempre se ha

alimentado de tradiciones anteriores, puesto que para la creación de esta, se pueden tomar elementos de donde el compositor o compositora lo desee.

Para el autor de este trabajo es importante hacer uso de herramientas musicales propias del gremio al que pertenece, el *Jazz*, y simultáneamente apoyarse de técnicas compositivas propias de la música clásica con el fin de ahondar en la búsqueda de una composición musical rica en lenguajes y herramientas diversas. Esto con el propósito de revolucionar e innovar la forma personal de construir artísticamente y expandir los elementos de los que se puede hacer uso con el fin de exponer las inquietudes como creador musical. No se mezclaron cosas que ya existen sino que bajo los preceptos de lo “de antes” se buscó hacer algo nuevo, lo cual es importante para el desarrollo de la investigación académica, puesto que contribuye a la apertura de nuevos modelos como la diversificación de técnicas compositivas y formas de crear dentro del campo de la investigación *jazzística* en México.

Este trabajo pretende ser relevante para la comunidad musical de Chihuahua, ya que aporta una visión que entrelaza dos fuertes corrientes que se manifiestan diariamente en la ciudad y aparentemente no coexisten de manera simbiótica. Así mismo ser congruente con las necesidades de creación emergente ya que este proyecto buscó plasmar sonoridades que reflejan la cotidianidad del autor. Por otra parte ser competente con las propuestas realizadas de *Jazz* en México y finalmente en un proyecto original, actualmente en la ciudad de Chihuahua no existe un proyecto que cuente con la instrumentación que se utiliza en Bartokismos, tampoco hay un proyecto que toque con regularidad y busque explorar el mundo de la música de concierto y el del *Jazz*.

Cuando recién comenzaba a gestarse este proyecto, la idea principal fue hacer uso de distintas herramientas y conceptos enfocados a la composición que surgieron en el siglo XX en la música de concierto aplicadas a un ensamble en donde existiera la improvisación, esto con la intención de evitar la monotonía de estructuración. Y en el afán de sacar la creatividad fuera de las casillas de la estética jazzística, nació la aspiración a componer de manera alternativa a lo ya conocido por él autor, como lo es la forma del *bebop* o el *hard bop*. Esto permite tener un panorama más amplio respecto a la estructura y la forma de las canciones, e investigando respecto a lo que autores del mundo clásico utilizaron en el siglo XX, pudieron salir a la superficie ideas que rompen con los esquemas tradicionales del jazz. Algunas de estas ideas fueron: la forma momento, el dodecafonismo, minimalismo, serialismo, la sección de oro, entre otras. Sin embargo, al ir avanzando el proyecto e ir investigando más sobre cada corriente se decidió acotar a un compositor debido a la limitante del tiempo y la cantidad de material que se requería estudiar, finalmente después

de indagar las distintas corrientes de pensamiento musical se decidió estudiar y analizar al compositor húngaro Béla Bartók.

La razón por la que se seleccionó a dicho compositor fue que él desarrolló un sistema propio para la creación musical basándose en los conocimientos de compositores de épocas anteriores. Por lo tanto su cosmovisión musical tenía fuertes raíces en la música académica, pero también en la música *folklórica* de Europa del este, “*Su sistema tonal se origina en la música funcional*” (Lendvai, 1971, 4). Bartók nunca habló de este sistema, simplemente se dedicó a crear música con elementos que rodeaban su cotidianidad. A pesar de que su cosmovisión musical se cimienta en un comienzo en la funcionalidad, puesto que toma elementos y principios básicos de corrientes previas como el respetar las armonías y las estructuras que fueron establecidas con anterioridad, el compositor logró darles un nuevo uso y una re-significación coherente bajo su propia perspectiva.

Por su parte, el sistema de ejes de Bela Bartók (descrito por Lendvai), es una estructuración simétrica alrededor de un eje. Utilizado en la música clásica, fue una técnica propia del siglo XX que presenta procedimientos simétricos (como la sección de oro o proporción áurea) que se encuentran también en la naturaleza; la música con estas propuestas crea puentes de conexión entre el receptor —esto es, los seres humanos-, y su entorno natural. Por lo tanto, Bartók resemantizó bajo sus propios términos su concepción sobre la música y logró sincretizar la armonía del clasicismo vienés y el mundo tonal del romanticismo con la música *folklórica* de Europa del este, consiguiendo entonces crear su propio sistema musical.

Por otro lado el análisis de transcripciones de solos de Clifford Brown y Woody Shaw es importante porque partiendo de ahí se puede decodificar y entender el vocabulario musical que utilizaban para improvisar, de la misma manera sirve para desglosar frases y modos estilísticos que cimientan la aplicación de estos a otros contextos musicales. Por su parte, Brown es uno de los trompetistas más aclamados durante la época del *bebop* y el *hard bop*, contaba con un lenguaje vasto y rico gracias al uso de diferentes elementos (no únicamente propios del jazz) como una técnica limpia, desarrollo de ideas melódicas, uso de melodías que incluyen cromatismos en sus líneas para aterrizar a puntos armónicos importantes, efectos dramáticos con su instrumento como el *growling*, construcción de frases que van del registro grave al agudo y viceversa con facilidad, embellecimiento de la melodías con notas de aproximación, entre otros, que al tocarlos en conjunto le dieron la reputación de gran improvisador.

Woody Shaw también contaba con un vocabulario único, algunos de los elementos que lo distinguieron de sus coetáneos son el uso de lenguaje cuartal, es decir la construcción de

ideas melódicas utilizando intervalos de 4tas, escala pentatónica, células melódicas cortas que transpone para estar *out* en sus líneas y terminarlas aterrizando dentro del contexto armónico de la frase, el cromatismo y líneas melódicas legadas del *bebop* y el *hard bop* adaptadas a su contexto, entre otros más.

El análisis de los idiomas musicales de estos trompetistas: lenguaje cromático legado del *bebop* y del *hard bop*, el lenguaje pentatónico- cuartal, y el uso de células melódicas, provocó la asimilación en el investigador debido a que si se quería incluir la improvisación dentro de la cosmovisión de Béla Bartók, esta debía contener lenguaje relacionado con el cromatismo y con la pentafonía. El fin fue encontrar un hilo conductor entre los tres personajes para poder dar coherencia al discurso compositivo y de improvisación. Asimismo, la extracción de los elementos mencionados tanto de Brown como de Shaw contribuyen al crecimiento personal artístico del autor, esto con el fin de desarrollar un lenguaje de improvisación propio que satisfaga los objetivos como músico.

Por otro lado, el enfoque teórico de éste trabajo conlleva al cuestionamiento relacionado al porqué el ser humano necesita expresarse, y más profundamente, por qué resulta importante estar constantemente creando contenido propio de la época. Para responder a la primera interrogante, es necesario comprender que la expresión humana forma parte de la comunicación social, que es en realidad la forma en que demostramos nuestra individualidad y nuestra pertenencia a un colectivo. La creación de esta obra responde a la necesidad de expresión artística que rodea al entorno del autor, la expresión entonces puede comprenderse como una necesidad intrínseca de declarar aquello que nos conforma al interior, y nos unifica al exterior.

La expresión musical, por ejemplo, es un registro de lo que el artista siente dentro, y a manera de entenderse a sí mismo, busca exteriorizar para que esa muestra dé razón de quién es, y de su importancia como parte de la comunidad a la que pertenece. También es un reflejo de todo el entorno en el que está, y tiene sentido en este proyecto porque se están trayendo herramientas que le son ajenas al autor, entonces no solamente es una expresión interna sino que la música existe y tiene sentido en comunidad. Por una parte el autor coincide en ciertos aspectos con los *Jazzistas*, pero se busca enriquecer con más referentes al contexto en el cual se encuentra, la búsqueda en el afuera es deliberada y se está buscando interiorizar diversas herramientas creativas y de composición. Por lo tanto se están mirando distintos referentes y se está proponiendo una forma de expresión a partir de ahí.

Finalmente, existe un compromiso profundo con el contexto socio-cultural en el que se encuentra el autor, y respecto a la condición como músico e instrumentista, es necesario contribuir a la creación artística de la época; no sólo como motivación propia, sino también con el propósito de que aquellos que lo escuchen se sientan identificados y enlazados por sentimientos colectivos propios de nuestro lugar, Chihuahua, y de nuestro país, México. Por una parte el estado grande se ubica en una zona liminal en la que no somos occidentales ni no-occidentales, fuimos colonizados pero somos descendientes de los colonizadores, seguimos siendo explotados (económica y culturalmente) por las potencias y al mismo tiempo nos piensan como “inferiores” para la creación e investigación.

La elaboración de este trabajo por tanto representa el intento de resemantizar ideologías que aporten una nueva visión del quehacer artístico en el estado de Chihuahua, lugar donde no solamente se hace *folklore*: aquí existimos y resistimos creadores musicales con determinación y sueños. No sólo interpretamos lo que los grandes maestros nos han dicho que es este género musical: también somos motores de ideas e ingenio que aportamos con pequeñas piedras al amplio lenguaje del mundo del *Jazz* y la creación.

Objetivo General

Realizar cinco composiciones para ensamble de *Jazz* cimentadas en herramientas compositivas de Béla Bartók e improvisar utilizando el vocabulario musical de Clifford Brown y Woody Shaw.

Objetivos Específicos

- Analizar cuatro bagatelas compuestas por Béla Bártok.
- Transcribir y analizar un solo de Clifford Brown .
- Transcribir y analizar un solo de Woody Shaw.
- Componer cinco piezas de autoría original
- Presentar un concierto en vivo en donde se muestren los resultados de este proyecto.

Enfoque Teórico- Metodológico

El presente trabajo es de corte cualitativo y está constituido por dos métodos principales: la investigación documental, que es una técnica de investigación que se encarga de recopilar y seleccionar información. Y la auto-etnografía, que se emplea para describir el proceso de creación personal en cada autor.

La primera recupera técnicas tales como la recolección de datos, la escucha de discos (o investigación fonográfica), y la sistematización de información. “*En música, además de estos documentos, con frecuencia se utilizan partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia*” (Lopez- Cano & San Cristobal, 2014, 85). Con esta se construyeron los análisis de interpretaciones teóricas que desglosan los elementos necesarios para la creación de las cinco composiciones musicales y el entendimiento del lenguaje en la improvisación.

Para la parte del análisis del vocabulario del trompetista Clifford Brown se transcribió el tema *Somebody Loves Me* del disco *Clifford Brown- The Lost Rehearsals*, el cual se realizó entre los años de 1953 y 1956 bajo el sello de *RLR Records*. Se escogió este álbum porque en él se puede problematizar el estilo del autor y funge como punto de partida para comprender el vocabulario en la improvisación del trompetista. Este disco en particular no cuenta con un registro de transcripción, en consecuencia, no ha sido muy estudiado en el mundo del jazz, por lo que será una buena aportación para el estudio de la trompeta y el vocabulario que implica.

Para el análisis del vocabulario del trompetista Woody Shaw se transcribió el tema *The Moontrane* del disco *The Eternal Triangle*. Este álbum salió bajo el sello de *Blue Note* en 1987. Se escogió este tema en particular debido a los recursos que utiliza Shaw, como el uso de patrones pentatónicos y células melódicas que se transponen por intervalos, por lo que sirvió para justificar los elementos relacionados con la pentafonía que se extrajeron de Béla Bartók.

Tanto el análisis de Brown como el de Shaw se apoyaron en la metodología propuesta por David N. Baker. Este autor propone una serie de elementos que se pueden extraer para enriquecer de manera profunda la transcripción del solo y también comenta que el improvisador de *Jazz* es en parte un compositor, por lo que debe estar expuesto a la misma disciplina y rigurosidad que tienen los compositores *per se*. “*Una de estas disciplinas tiene que ver con escribir o tocar imitando varios modelos*” (Baker, 1982, 2). Por lo tanto, al imitar modelos de improvisación o escritura resulta beneficioso si se hace dicho proceso de

manera consciente. Para un mayor aprovechamiento de la metodología de Baker, previamente se realizaron los siguientes pasos con el fin de entrar en el contexto del solo:

- Escuchar el tema a transcribir muchas veces, casi hasta poder cantarlo de memoria
- Transcribir con el instrumento solamente (no anotar en partitura hasta que se tenga todo el solo transcrito)
- Buscar información respecto al disco (nombre del artista, título de la composición, nombre del álbum, sello discográfico, año, quién fue el personal de la grabación, todo esto para entender el contexto bajo el cual se grabó el disco)
- Escuchar varias veces la grabación, prestando atención cada vez a distintos instrumentos. Por ejemplo, la primera vez prestar atención solamente a lo que está haciendo la trompeta, la segunda vez el contrabajo, la tercera la batería, etc.

Una vez transcrito el tema en papel con los criterios mencionados, Baker plantea analizar los siguientes elementos:

- Tipo de forma (*blues*, balada, modal, *standard*, *free*, *jazz* original, *bebop*, latín/afro, otras)
- Tempo
- Tonalidad
- Dispositivos dramáticos (estos elementos le dan vida al discurso improvisatorio del artista, por ejemplo: el vibrato, notas ligadas, *growling*, tipo de articulaciones que se utilizan como variada, alternancia en los dedos, armónicos)
- Tesitura (Se refiere al registro del pentagrama donde se tiene mayor protagonismo durante el solo)
- Preferencias de escalas (mayor, tonos enteros, disminuida, disminuida de tonos enteros, lidia dominante, *blues*, pentatónico, cromática, otras)
- Patrones de escalas (II-V, patrones melódicos, patrones rítmicos, otras progresiones)

El análisis y entendimiento de estos elementos sirvieron para tener una visión panorámica de lo que el improvisador pensaba. El conocer el contexto de donde se grabó, el año, el personal, entre otros, sirvió para adentrarse en el imaginario del músico, así como también para entender cómo funciona el uso del lenguaje musical para cada uno de estos.

Asimismo, se investigó y analizó el sistema de composición utilizado por Béla Bartók. Para lograr este cometido se analizaron cuatro bagatelas escritas por el compositor, estas son: Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 2, Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 4, Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 6 y Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 7. Dichas obras muestran una pequeña parte de cómo es que él utilizaba recursos que involucraban la simetría en distintos ámbitos: rítmico, armónico y melódico. Estas se comenzaron a escribir en el verano de 1908, y representan un intento por retirarse del mundo de la tonalidad que se venía arrastrando hasta finales del siglo XIX. En ese sentido, se pueden encontrar bagatelas tonales y otras que tienen conceptos que muestran a un Bartók audaz, que exploraba conceptos que le llamaban la atención de su *folklore* natal. La selección de dichas bagatelas se basó en el hecho de que cada una de estas tiene recursos particularmente distintos. Se observaron aspectos relacionados con la simetría, aspectos modales, detalles en la forma, uso de ejes simétricos, entre otras.

Para los análisis de estas obras se tomó el modelo que plantea Baker, pero se adaptaron las herramientas y conceptos a investigar acorde a las necesidades del autor. Los puntos analizados fueron:

- Análisis de la forma
- Relación armónica (como se construyen los acordes, enfoque melódico y su construcción en relación armónica, movimientos armónicos comunes, otras)
- Relación melódica (uso de escalas, relación interválica, otras)
- Recursos rítmicos (ostinatos, cambio de tempos, agrupaciones regulares e irregulares, otras)
- Orquestación (uso de dinámicas, uso de las manos izquierda y derecha, otras)
- Texturas (registro, cambios de tesituras, otros)
- Uso de simetría (melodía, ritmo, armonía, forma, otras)

Por otra parte se utilizaron aportes teóricos de autores que han hablado de los artistas mencionados, o de las corrientes aquí referidas. El primer acercamiento que se tuvo a la cosmovisión musical de Bartók fue el libro *Béla Bartók an Analysis of his music*, escrito por el etnomusicólogo Ernő Lendvai en 1971. Este, representó un parteaguas en el autor para comprender cómo estructura la música Bartók: los principios tonales, principios formales, uso de acordes e intervalos, uso del sistema diatónico y el análisis de obras realizadas por el compositor. Sin embargo, se decidió indagar en composiciones distintas a los análisis de obras que plantea Lendvai con el fin de tener una perspectiva propia de lo que sucede en la

música de Bartók, por lo tanto los análisis de Lendvai sirvieron solamente como referencia bibliográfica.

Ahora bien, una vez descrito el proceso con la investigación documental, se hará referencia al segundo método utilizado en esta investigación que es el auto-etnográfico. Este consiste en realizar, planificar, observar y sentir un proceso de investigación que emana a partir de lo que el interesado va viviendo. De ésta forma, *“éste se convierte en informante o sujeto investigado sin abandonar su lugar de conductor de la propia investigación”* (Lopez- Cano & San Cristobal, 2014, 138). Se escogió este método para la realización de las cinco composiciones originales, ya que a partir de los análisis realizados en las cuatro bagatelas, se organizó la información y se construyeron las primeras ideas del producto final.

Estas se fueron construyendo poco a poco sumando los elementos de los tres sujetos de estudio con la experiencia previa del autor. El proceso involucró la recolección de datos e información: puesto que se estudiaron análisis realizados con anterioridad de distintos autores (Lendvai, Antokoletz, Calabrese, entre otros), y el cuestionamiento del conocimiento previo del autor para la creación de obra original (experiencia enfocada solamente en el *Jazz*).

Posteriormente el proceso de creación llevó una búsqueda introspectiva y de experimentación para poder aterrizar lo analizado con el fin de poder resemantizar los conceptos a la creación sincrética de todos los elementos en juego. Asimismo, este método plantea que el sujeto que realiza el trabajo puede ir describiendo el proceso de creación intelectual y ser, a su vez, el objeto de estudio por medio del cual la investigación se realiza; ello porque el artista construye paso a paso las formas para lograr sus objetivos —en este caso, crear composiciones musicales—. En ese sentido, la auto-etnografía son *“estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa”* (Ellis, Adams y Bochner, 2010, 273).

También se tomó como orientación la investigación en artes o performativa, que según Lorente (2015) de manera general, se refiere a la profundización en el conocimiento de los fenómenos y transformaciones que se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas. *“Esta investigación plantea cuestiones conectadas con objetos pertinentes para un determinado contexto que da cuenta de porque tales conexiones deben ser indagadas y respondidas y la contribución que con ello se aporta al desarrollo de la creatividad..”* (Lorente, 2015, 103). Este tipo de investigación aplica al presente trabajo porque éste buscó profundizar en el entendimiento de los trompetistas Clifford Brown y Woody Shaw con el del compositor Béla Bartók; se transformó a partir de una

resemantización del conocimiento adquirido y como fin, se llevó a la práctica mediante el *performance* en cinco composiciones de autoría propia. En este sentido, y como sería este caso, el estudio de Bartók brindó ideas y herramientas compositivas que ulteriormente se expusieron de acuerdo al pensamiento y a el bagaje musical del autor del presente trabajo. Para lograr este cometido, se tomó como referencia el análisis de las bagatelas 2,4, 6 y 7: se comprendieron y se reinterpretaron. Así finalmente, se pudo contextualizar en un ámbito de cualidades meramente jazzísticas. El entendimiento, la reinterpretación de textos y el análisis de la obra de Bartók, fueron fundamentales para llegar al desarrollo performativo, la resemantización, el sincretismo y la creación de este trabajo.

Finalmente para aterrizar lo antes mencionado, en los siguientes dos capítulos se expondrán los análisis realizados tanto de las bagatelas como de las transcripciones de los trompetistas que se realizaron bajo la metodología que propone David N. Baker adaptadas a cada caso. En el cuarto capítulo se presentan fragmentos de las composiciones resultantes explicadas con las herramientas utilizadas por BártoK. Posterior a este capítulo se muestran las conclusiones, en donde se explica la experiencia de interpretar las composiciones resultantes, como mejorar, que sigue, y que se lleva el autor de toda esta investigación y proceso creativo. Por último se encuentran los anexos, en donde se muestran los *scores* de las cinco piezas originales, así como las transcripciones de las bagatelas, los solos de los trompetistas y la evidencia del concierto.

II. BÉLA BARTÓK: ANÁLISIS DE HERRAMIENTAS PARA LA COMPOSICIÓN

En este capítulo se expondrán a manera de compilación algunas de las herramientas compositivas que se observaron en los análisis de las bagatelas No. 2, 4, 6 y 7. Para una mejor comprensión se analizó cada una de las bagatelas por separado y al finalizar este capítulo se agruparon en una tabla para tener un panorama visual general. Así mismo, las partituras completas de cada una de las bagatelas se pueden encontrar en la sección de anexos de este documento por si el lector desea verlas. Por otra parte, para ir entrando en materia de análisis hay que entender que es una bagatela, la cual, el diccionario enciclopédico de la música la define como “*pieza instrumental breve y sencilla, generalmente para piano*” (Latham, 2008, 137). Pese a que las bagatelas están escritas solamente para piano, estas revelaron una cantidad valiosa de recursos y brindaron ideas que se utilizaron para posteriormente resemantizar en la creación de la obra original.

Antecedentes

Belá Viktor János Bartók (1881-1945) fue un músico húngaro que se destacó como compositor, pianista e investigador de música *folclórica* de la Europa oriental. Adicionalmente, es considerado como uno de los fundadores de la etnomusicología, debido a la gran labor por la recolección de música *folclórica* que rodeaba su entorno diario. En la sinopsis del libro *Escritos sobre música popular*, versión traducida al español por Raschella (1979) se expone lo siguiente: “*Desde 1905 y hasta casi su muerte, llevó una descomunal labor de recolección, transcripción, análisis y publicación de millares de melodías campesinas húngaras, rumanas, eslovacas, yugoslavas, ucranianas, árabes, turcas, en busca de una auténtica identidad étnica*” (Raschella en Bartók, 1979: 1). La labor que realizó Bartók fue sumamente importante, pues logró documentar y reivindicar el *folklore* que estaba presente en su entorno cotidiano. Del mismo modo, logró incorporarlo en su propio discurso compositivo desarrollando un sistema musical que posteriormente sería evidenciado por Ernő Lendvai.

Las cuatro bagatelas que se analizaron las comenzó a componer Bártok a partir del verano de 1908, en estas se puede observar los primeros experimentos por parte del compositor

para alejarse del sistema tonal, así como los primeros pasos para la revelación de su propio sistema, mismo que maduraría posteriormente.

Herramientas Compositivas

En Bartók, rara vez un elemento servirá para entender la totalidad de la obra, por dicha razón se puntualizan ciertos elementos recurrentes. Algunas de las herramientas compositivas más notables que se analizaron fueron las siguientes:

- Tipo de forma
- Pensamiento armónico
- Aplicación melódica/ uso de escalas
- Pensamiento rítmico
- Tipo de orquestación
- Uso de textura
- Uso de simetría

Un aspecto de suma importancia para el autor fue el análisis de la forma. Esta se define como *“la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical -alturas, ritmos, dinámicas, timbres- para producir un resultado audible coherente”* (Latham, 2008, 598). Por lo tanto la forma muestra la estructura general de una obra musical.

“Si hay un aspecto del Jazz moderno actual que lo diferencia del Jazz de hace incluso cinco años, es su preocupación por las nuevas formas musicales. El Jazz de hoy, con su lenguaje muy enriquecido, parece sentir la necesidad de una organización a un nivel más amplio”

(Schuller, 1986, 19)

Tradicionalmente en el mundo del *Jazz* se han utilizado formas estándares como lo es la forma del *blues* (doce compases), la forma canción (treinta y dos compases) que puede tener variaciones: AABA, ABCA, ABCD, etc.

En donde cada letra representa un total de ocho compases y generalmente se construyen con motivos que se repiten y varían. En la actualidad las formas se han ido expandiendo más, sin embargo se siguen utilizando en el medio *jazzístico* para la creación de composiciones originales.

El replanteamiento del uso que se le da a la forma por lo tanto fue uno de los primeros puntos para general el sincretismo entre las corrientes musicales analizadas. A continuación se explican los análisis de cada bagatela, en donde al comienzo de cada apartado se describe el tipo de forma con la que cuenta cada una de ellas.

Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 2

La bagatela No.2 tiene una duración aproximada de 54 segundos y se conforma prácticamente de cuatro secciones: ABCA´ (30 compases). Estas, son marcadas por distintos cambios de texturas (orquestración), mismas que se manifiestan cada vez que un sector (letras) se agota. Se puede decir que está orquestrada de distintas maneras a pesar de que esté escrita para piano.

Esto debido a la densidad de las voces, además de que el tipo de figuras que aparecen durante estas secciones son todas diferentes y finalmente la dinámica con la que se toca cada sector. De igual manera, armónicamente pasa algo diferente en cada uno de estos sectores, una manera de ayudar al oyente a percibir este cambio, es justamente la orquestración, en otras palabras: cambiar la textura.

Sección A (primeros seis compases)

Estos primeros compases arrancan con un ostinato tocado por la mano derecha en intervalos de segunda mayor, tocados por las notas La bemol y Si bemol. Esto se puede observar a continuación en la figura 1.

Figura 1

Ostinato mano derecha

BAGATELA, OP. 6, SZ.38: NO. 2

TRANSC. HECTOR VILLA BÉLA BARTÓK

ALLEGRO QUCOSO $\text{♩} = 76$

PIANO *p*

Ostinato en mano derecha

Posteriormente la melodía que entra en el tercer compás se va abriendo en direcciones opuestas. Esto indica que lo que se están estableciendo son las notas melódicas. Dicho esto nos ayuda a comprender que existe un centro de simetría que estaba implícito incluso desde las primeras notas de la obra. Se deduce ya que un intervalo de segunda mayor tiene un centro de simetría, puesto que la nota central tiene la misma distancia de una que de otra. Por lo tanto si tuviéramos que partir dicho intervalo, el de La bemol y Si bemol, el centro de simetría que divide a las dos sería la nota de La.

A continuación las notas que se van sumando (compás tres), tienen la misma característica. Primero aparece un Si con un Sol (intervalo de segunda mayor hacia arriba y hacia abajo con respecto a La). Es importante mencionar que el centro La, no se revela en esta parte, por lo tanto es implícita. Esto funciona ya que se observa a través de estos primeros compases cómo se establecen el resto de las notas. Casi de manera pedagógica, Bartók sigue añadiendo notas. El siguiente par serían las notas Do y Sol bemol, ambas a tres semitonos del centro tonal. Después toca el Re bemol y el Fa (cuatro semitonos en ambas direcciones), continua con el Re natural y el Mi natural (cinco semitonos en ambas direcciones).

Hasta que finalmente llega a la nota más lejana posible que está a seis semitonos (tritono de distancia) que es la nota de Mi bemol. Esta nota solo la hace una vez, si podemos observar entonces, desde un comienzo existe una línea que se abre melódicamente y parte del Si bemol y va subiendo hasta llegar al Mi bemol. De igual manera existe una línea que desciende, esta parte del La bemol y llega hasta Fa bemol

(enarmónicamente Mi natural). Es en este punto donde termina de agotarse este recurso. Este, se puede apreciar en la siguiente figura.

Figura 2*Simetrías melódicas*

The image shows a musical score for piano, measures 2 through 6. The tempo is marked 'ALLEGRO QUCOSO' with a quarter note equal to 76. The score is in 2/2 time. The right hand part is the focus, with notes circled in red and blue arrows indicating intervals. Measure 5 is highlighted with an orange box and labeled 'Punto más lejano "Eb"'. Measure 6 is marked 'MOLTO RIT' and 'SMOZANDO'. The left hand part is marked 'PIANO' and 'PNO.' and consists of a steady accompaniment.

Observando lo que toca la mano izquierda en el compás cinco, resulta ser una especie de bordadura (Mi doble bemol y Re bemol) hacia el Mi bemol del mismo compás. Esto con el fin de darle importancia a la llegada al Mi bemol. Por lo tanto las notas que se van desplegando nos dan la pista del centro tonal de esta sección. Una vez llegado al punto más lejano posible de nuestro centro tonal, Bartók decide terminar ese proceso de intervalos de segundas que se van abriendo en direcciones opuestas. Esto hace que el sector cierre y así dar paso a nuevos recursos compositivos.

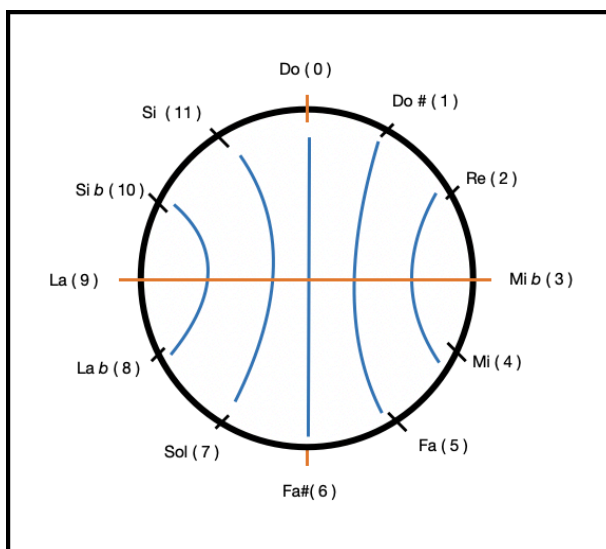
Sección B (compás 7-10)

Al inicio de esta sección cambia dramáticamente la textura, puesto que llegamos a esta pasando por un *molto ritardando* y un *smorzando* que se especifica en el compás 6. Aunado a esto, las dinámicas disminuyen ya que existe un regulador que indica un cambio de dinámica. Como se comentó con anterioridad, este tipo de detalles no están presentes por casualidad. Estos elementos dan a entender que se avecina un nuevo proceso, y con este, nuevas herramientas. Lo primero que llama la atención son las notas Fa y Re bemol. Estos intervalos nuevamente nos dan la pista que existe un nuevo centro tonal. Si partimos simétricamente estas notas por la mitad, estas resultan en un nuevo centro tonal: Mi bemol. Un centro de simetría alrededor de una nota, automáticamente es simétrico alrededor de la nota que está a un tritono de distancia también. Para ejemplificar esto, tomemos las notas que surgen en la primera sección de la letra A.

Lo primero que se observa, es el par de notas Si bemol y La bemol que surgen a partir del centro tonal de La. Estas notas se encuentran respectivamente hacia arriba y hacia abajo a un semitono de distancia. Después la melodía se sigue abriendo y las notas resultantes son Si y Sol, ambas a un tono de distancia. Do con el Sol bemol, y así respectivamente hasta llegar a Mi bemol (tritonio de La). Esto indica que van quedando pares que no solo son simétricos con respecto a La sino también de Mi bemol, porque son equidistantes de una u otra nota. Por ejemplo, La bemol y Si bemol están a una segunda menor de La. Pero también están ambas a la misma distancia con respecto al Mi bemol, una está a una quinta justa por arriba (Si bemol) y la otra está a una quinta justa por debajo (La bemol). Esto se ejemplifica en la figura 3, en donde las líneas azules muestran los pares resultantes de notas cuando se tiene el centro tonal de La, con su polo opuesto de Mi bemol.

Figura 3

Pares de notas simétricas



Por lo tanto en esta bagatela existen principalmente dos centros de simetría. El primero es el que evidentemente usa Bartók, pues está abriéndolo alrededor de La. Y el segundo es el Mi bemol, que se deduce a partir del comienzo de esta segunda sección en donde el Fa y el Re bemol indican proximidad en Mi bemol.

En la figura 4 se puede observar en los círculos naranjas estas notas y su uso melódico lineal.

Figura 4*Nuevo centro de simetría***Sección A' (compás 7-10)**

Esta sección tiene un carácter de re- exposición de la letra A. Lo primero que se observa es que está transportada un tritono de la letra A. Por lo tanto las notas que empiezan a desplegarse hacia arriba y hacia abajo ahora lo hacen a partir del Mi bemol. Ahora los pares están dispuestos de manera diferente en registro para mostrar la otra simetría que estaba implícita. Entonces el Fa y el Re bemol ya no parecen como intervalo de sexta menor con respecto a La. Ahora dan razón de segunda mayor con el intervalo de Mi bemol. Una vez que la línea melódica llega a La (tritono de Mi bemol), el proceso termina nuevamente. Después se queda haciendo una especie de bordaduras como en la letra A, pero ahora estas corresponden a las notas de Si doble bemol y La bemol. Esto se observa en la figura 5.

Figura 5*Simetría alrededor de Mi bemol*

Por otra parte, Bartók comienza a jugar con los registros en esta sección final. Este recurso es utilizado cuando se quiere cerrar poderosamente una obra. En la figura 6, el primer círculo rojo muestra el Re 3, este está anotado bajo la clave de Fa. Posteriormente en el compás 22 se observa el Re 4 y finalmente el Re 5.

Figura 6

Registros de la nota Re



Para finalizar la obra, Bartók no se queda en el centro de Mi bemol. Esté regresa nuevamente al centro de La como eje. Por lo tanto vuelve a desplegar todas las notas alrededor del La, pero ahora hace una variación del primer motivo melódico. Esta línea melódica la toca con la mano izquierda y se observa en la figura 7.

Figura 7

Re- exposición de la melodía original

Estructuralmente esta parte es relevante, ya que Bartók se preocupa por retomar algo que ya había sucedido anteriormente. Obviamente existen modificaciones de esta línea melódica, pero en esencia se mantiene esa estructura.

Si observamos la obra, realmente nunca aparece la nota de La, pero no es necesario puesto que lo que se despliega tiene razón en esta nota.

Cambio de Métricas

El mantener un compás a lo largo de todo un movimiento, es algo que evolucionó por decirlo así en la música tonal. La textura y las dinámicas van de la mano con todo lo que está pasando, una de las cosas que dan mucho sentido a la música tonal es que todos los dominios: ritmo, altura, dinámicas, etc. Van de la mano para ayudar a transmitir lo mismo, por lo tanto el dominio del ritmo, las dinámicas y de las alturas están extremadamente ligados.

Hay un lugar en donde es normal que las consonancias vayan en tiempos fuertes.

Tradicionalmente en música tonal si estamos en un compás de cuatro cuartos, el tiempo fuerte es donde se marcan los acordes principales. Lo mismo ocurre en otro tipo de métricas. Evidentemente pueden existir otro tipo de acordes en cualquier otro lugar del compás, sin embargo estos tienen funciones más contrapuntísticas que ayudan a remarcar un centro tonal o algún tipo de bordadura cromática.

El uso del ritmo y métrica constante no se puede disociar de las escalas diatónicas y de cierto tratamiento de la consonancia y disonancia que aparece en música tonal. No hay ninguna razón para conservar un esqueleto que ya no funciona cuando en el tratamiento ya no se usan escalas diatónicas y el tratamiento de la consonancia y disonancia es distinto.

Es por esta razón que en esta bagatela el cambio de métrica nos ayuda a entender que algo nuevo va a pasar.

Prácticamente cualquier cosa que se quiera remarcar o acentuar suele ocurrir a principios del compás. Este elemento es algo que se puede decir que se arrastra de la música tonal. Esto se puede observar en la siguiente figura, en donde el cambio de métrica nos indica que el proceso que antecede ya se agotó y por lo tanto viene uno nuevo.

Figura 8*Cambios de métrica*

The image shows a musical score for piano (PNO.) with four measures. Measure 10 is in 3/2 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 11 is in 2/2 time and features a dense chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 12 and 13 are also in 2/2 time and feature a similar dense chordal texture. The score includes dynamics like 'poco cresc.' and 'sf poco f', and performance instructions like '(PED. *)' and '3'.

Para llegar a la métrica de dos medios de la figura 8, la dinámica crece. De igual manera cambia la densidad de notas y la rítmica. Esto nos indica que hay nuevos recursos. En general en este conjunto de bagatelas, Bartók tiende a jugar con agrupaciones más irregulares y más impredecibles como una manera de acumular y luego liberar energía. En la música tonal, se acumula energía a través de diferentes tipos de acordes. En esta bagatela también, pero el ritmo pasa más a primer plano: Esto nos ayuda a generar tensión. En esta bagatela se pierden las escalas diatónicas y los acordes usuales como triádicos. A pesar de que pueden aparecer, esto no quiere decir que tengan alguna relación o podamos poner simbología de números romanos para asignar algún grado en la escala. Esto puede ayudarnos a entender un poco más el proceso creativo del compositor húngaro.

Sección C (compás 11-17)

Esta sección contiene material armónico que se puede deducir que contiene simetría en su construcción. Si se observa la figura 9 lo primero que se pudiese pensar es que el acorde que se está tocando es de Do mayor con sexta agregada.

Figura 9*Simetría armónica*

Musical score for Figure 9, labeled '11' at the top. The score is for piano (PNO.) in 2/4 time. The upper staff (treble clef) shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The lower staff (bass clef) shows a chordal line starting with a half note chord (C4, E4, G4), followed by quarter note chords (D4, F4, A4), (E4, G4, B4), (F4, A4, C5), (G4, B4, D5), (A4, C5, E5), and (B4, D5, F5). Dynamics markings include *sf* and *POCO f*. A pedaling instruction '(PED. *)' is written below the bass staff.

Sin embargo, si observamos la nota del acorde en donde se empieza a abrir el acorde, podemos deducir que existe una simetría que parte a partir de la nota Re. Desde esta nota se está configurando una segunda mayor hacia arriba y hacia abajo. Posteriormente estas notas se abren intervalos cuartales por ambas direcciones. Esta es una buena manera de generar acordes que arrojen intervalos de terceras y de cuartas. En la figura 10 se ejemplifica aumentando el valor a redonda cómo es que parte la simetría de la nota Re.

Figura 10*Simetría armónica desplegada de Re*

Musical score for Figure 10, labeled 'PIANO'. The score is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a single half note chord (C4, E4, G4). The lower staff (bass clef) shows a single half note chord (C4, E4, G4). The time signature is 4/4.

Lo que ocurre después armónicamente hablando, son especies de bordaduras que sirven para acentuar el acorde simétrico mencionado en las dos figuras anteriores. En algunas voces está a razón cromática y en otras por tono.

Básicamente son acordes que funcionan como bordaduras de este nuevo eje. La siguiente figura ejemplifica lo mencionado.

Figura 11*Bordaduras armónicas*

The image shows a musical score for 'Bordaduras armónicas'. It consists of two systems. The top system shows measures 12 and 13 with melodic lines and accents. The bottom system shows chordal accompaniment with triplets and a 'PED.' marking. Red boxes and arrows highlight the harmonic structure.

Otra manera de armar acordes en esta bagatela es utilizando la llamada relación 0-2-7 utilizada en teoría post-tonal. Esta colección de notas toman su nombre por la relación en cuanto a la distancia de semitonos con respecto a una nota fundamental y suceden casi al final de la obra. Esta también se puede expresar de manera simétrica y se muestra en la figura 12.

Figura 12*Acordes simétricos en relación 0-2-7*

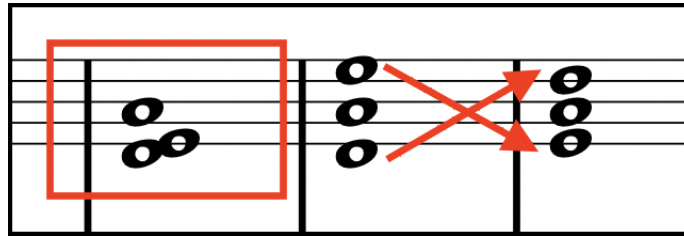
The image shows a musical score for 'Acordes simétricos en relación 0-2-7'. It consists of three systems. The first system shows measures 20 and 21 with melodic lines and a bass line. The second system shows measure 21 with a chordal structure highlighted by a red box. The third system shows measure 22 with a melodic line.

Esta relación parte de las notas Re, Mi y Si doble bemol. Para ejemplificar esto llamémosle al Si doble bemol como La. Si agrupamos las notas en un solo pentagrama resulta un acorde de una segunda con una cuarta. Sin embargo pueden ser simétricas alrededor de La si se agrupa por quintas o también si lo agrupamos por cuartas, simplemente se cambian las voces.

La siguiente figura ejemplifica lo mencionado, misma donde la clave de lectura es de Sol.

Figura 13

Acordes simétricos en relación 0-2-7 y la nota de La



El conjunto 0-2-7 de quintas aparece de manera más prominente a lo largo de la obra. Este recurso es utilizado en diversos ejemplos a través de las bagatelas de Bartók, y nos dan un ejemplo de cómo es que el compositor usaba de manera orgánica y apegada a sus cosmovisiones personales el uso de elementos armónicos utilizando principios simétricos.

Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 4

La bagatela No. 4 cuenta con un carácter más tradicional, una de las cosas que le llamaron la atención a Bartók es el reconocimiento de su propio *folklore*. Esto empieza a suceder bastante antes que el compositor húngaro. Por ejemplo Sibelius en Finlandia, Grieg en Noruega o Dvorak en Bohemia (actualmente República Checa). Todos, compositores de lugares periféricos de Europa que empiezan a componer y hacer cosas importantes alrededor de 1860. Estos, engendraron una especie de rama del romanticismo que es el nacionalismo: el orgullo por el país de donde uno viene. A pesar que estos compositores son románticos y por lo tanto tonales, buscaron inspiración en su propio *folklore*, ósea la música popular de su país. Bartók no es la excepción en este caso (Calabrese, 2022).

El compositor húngaro también fue en el sentido moderno de la palabra un musicólogo. Él escuchaba la música *folclórica* de distintas regiones de Hungría y Europa del este, posteriormente las transcribía con mucha precisión y detalle que estas presentasen. De aquí, él saca muchos detalles que tanto llaman la atención: compases de 7/8, compases de amalgama, melodía con sensación en pulsos diversos, etc.

En esta bagatela es evidente que Bartók trabaja un poco a la manera de Bach los corales. La melodía superior es una melodía preexistente. En el caso de Bach, los corales y las melodías eran himnos luteranos. Bach les daba una dimensión mucho más profunda a través de la manera que las interpretaba armónicamente. Esta obra se compone de un total

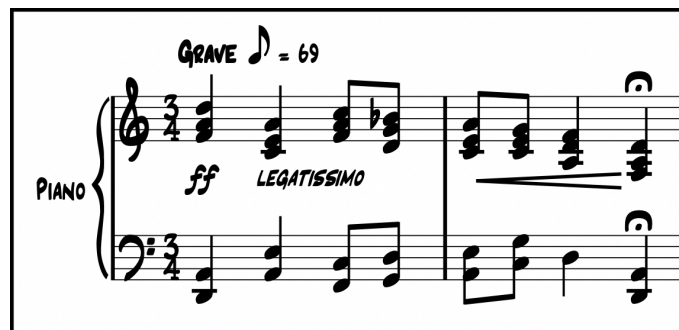
de doce compases (ABB') que se tocan a un *tempo grave* de 69 *bits* por corchea y cuenta con dos secciones principalmente. La sección A se manifiesta en los primeros cuatro compases, mismos que en los dos primeros toca un motivo y responde los siguientes dos con el mismo. La sección B se compone de dos motivos de cuatro compases cada uno, que se repiten. Cabe mencionar que la melodía que compone el total de esta bagatela, era una melodía preexistente, misma que Bartók transcribió y le brindó un tratamiento particular.

Sección A (primeros seis compases)

Lo primero que llama la atención al inicio es el acorde de Re menor, este tocado sin tensiones. Si observamos las notas que se tocan en los primeros dos compases podemos deducir que se toca una escala de Re eólico. Esto se aprecia en la figura 14 y se puede reducir la escala a: Re, Mi, Fa, Sol, La, Si bemol y Do.

Figura 14

Escala de Re menor Eólico



En la frase de la figura 14, el descanso armónico se siente precisamente al final de la frase. La dinámica nos indica un *fortísimo*, misma que todavía añade un regulador para que crezca la intensidad melódica. Por otra parte, el último acorde (calderón) suena conclusivo. A pesar de que un pulso antes también se toca en el *voicing* un acorde de Re menor, es distinto por varias razones: primero porque recupera el registro con el cual inició la frase, esta es una herramienta que ayuda a sentir que una frase concluye (figura 15). Y segundo, porque la voz soprano llega también a la tónica (Re), ósea el primer grado de la escala. De igual manera se puede observar que concluye el proceso, esto debido a que baja la voz de

octava (Re) con el que había iniciado (figura 15). Todas estas cuestiones ayudan a entender que aquí terminó algo.

Figura 15

Elementos para que una frase suene concluyente

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked GRAVE and ff LEGATISSIMO. The score is in a key signature of one flat (B-flat). The right hand starts with a C-clef and the left hand with a C-clef. A blue arrow indicates a melodic line in the right hand starting from a C-clef and moving down. Another blue arrow indicates a melodic line in the left hand starting from a C-clef and moving up. A red box highlights the final chord in both hands, which is a C-clef chord.

En cuanto al tratamiento armónico, esta frase es completamente diatónica. No hay notas ajenas al Re menor eólico. Se observa que la mano izquierda toca puros intervalos de quinta justa. Por otra parte, comparando lo que toca la mano izquierda versus la mano derecha, existe un estricto movimiento contrario. En otras palabras, hay una simetría en la armonización. Si una voz sube, la voz que toca la otra mano baja y viceversa.

En ocasiones el mismo intervalo que sube posteriormente baja, y en ocasiones el intervalo está invertido. Este caso se observa en los dos primeros pulsos, la armadura en clave de Sol baja una cuarta y el que está en clave de Fa sube una quinta. Bartók deja de utilizar la simetría cuando llega al acorde final de la frase, ósea el acorde de Re menor de los últimos dos tiempos. En la música del compositor húngaro, rara vez no se encontrará algún tipo de centro tonal aunque no sea por simetría o de algún modo. Por lo tanto, observando la totalidad de esta bagatela se puede deducir que es estrictamente modal.

Algo que se tiene que tener en consideración para poder decir que tenemos una frase, es que tiene que terminar en una cadencia. La frase es la mínima unidad posible que tiene sentido en sí misma, ósea que puede redondear una idea. Usualmente para que exista una cadencia se requiere que el discurso se frene. En este caso el calderón ayuda a que este discurso suene conclusivo.

La cadencia, que en este caso es b7 a primer grado (Do resuelve a Re menor), además de resultar típicamente familiar al modo eólico, funge como el punto final de la frase. Por otra parte el primer sector (A), está compuesto de dos frases (A1 y A2). Estas dos frases contienen una flexibilidad rítmica: primero se tocan con *accelerando* y después se

comprimen. Este recurso lo encontraba Bartók en el *folklore* de Europa del este. El pulso aun cuando es regular, termina oscilando.

Figura 16

Estructura sección A

BAGATELA, OP. 6, SZ. 38: NO. 4

TRANSC. HECTOR VILLA BÉLA BARTÓK

A

GRAVE ♩ = 69 A 1 A 2

PIANO *ff* *LEGATISSIMO*

La única variación que se observa de A1 y A2, radica en que a la frase de A2 se le añade la séptima de cada acorde respecto al modo. Entonces la única variación que existe aquí es de tipo aditiva. Se agrega en este caso una nota más, que genera mayor densidad entre las voces. Por lo tanto la densidad de voces depende de la amplitud del registro.

Sección B

Al comienzo de la frase continúa el espíritu de la conducción de voces de forma simétrica y movimiento contrario. En esta sección podemos observar otros tipos de acordes. El primero en aparecer tiene características propias de un acorde mayor con la sexta agregada. En el tercer tiempo del quinto compás aparece un acorde dominante (Sol 7). Este rompe un poco la sonoridad eólica que se venía escuchando, puesto que el Si bemol (sexta menor del modo) se hace natural. Sin embargo, inmediatamente regresa al Si bemol al siguiente tiempo. En la figura de abajo se puede observar esto.

Figura 17*Acordes en la sección B*

The image shows a musical score for piano (PNO.) in a single system. The measure number '5' is written above the treble clef. The score consists of two staves. The first chord is a dominant triad (6 Triada Dominante) with notes G4, B4, and D5. The second chord is a major seventh (Septima mayor) with notes G4, B4, D5, and F#5. The score includes dynamics 'p' and 'POCO CRESC.' and a red arrow indicating a crescendo. The notes G4 and B4 move down in the treble staff, while D5 and F#5 move up in the bass staff.

Otro acorde nuevo se manifiesta en el segundo tiempo del sexto compás. Resulta interesante puesto que se construye a partir de dos intervalos de quintas justas. Este es el primero en aparecer que no se construye a partir de intervalos de tercera. Lo interesante es la relación que se deriva a partir de este acorde con el que le sucede.

En este último, las notas de la voz de arriba (Si bemol y Fa) se van hacia abajo. De la misma manera se va para arriba las voces de abajo (Re y La), pero este tuvo una transformación ya que se invirtieron las voces.

Figura 18*Intercambio de voces*

The diagram shows two chords on a staff. The first chord (top) has notes G4 and B4 in a red box, and D5 and F#5 in a blue box. The second chord (bottom) has notes D5 and F#5 in a red box, and G4 and B4 in a blue box. Red arrows show G4 moving down to D5 and B4 moving down to F#5. Blue arrows show D5 moving up to G4 and F#5 moving up to B4, illustrating an inversion of the voices.

En la figura anterior, el pentagrama que está escrito arriba se lee en clave de Sol y el que está por debajo en clave de Fa. Si observamos el último acorde, este resulta un acorde de Si bemol maj. A pesar que las notas que contienen los dos *voicings* de la figura 18 son las mismas, el penúltimo acorde no se pudiera relacionar con un acorde de Si bemol maj7. La última frase de la sección B (siguientes dos compases) al igual que los de la sección A, tienen un espíritu imitativo, pero con algún proceso de transformación cada vez más lejano. En este caso, toma las primeras dos notas y continua con variaciones melódicas y armónicas.

El último acorde que suena en esta sección no resulta ser algo nuevo, ya se había escuchado el Re menor 7 con el mismo *voicing* al final de la frase A. Sin embargo, su sonoridad es muy disonante debido a que anteriormente se escucha la nota de Fa sostenido. Así mismo, anteceden las notas de Sol y Sol sostenido que posteriormente resuelven al acorde mencionado.

Este proceso ya se había mostrado anteriormente, en donde una nota o grado se puede cromatizar, como una especie de bordadura cromática. Cuando esto comienza a pasar, es común que otros grados de la escala se contagien de esa transformación. Este proceso se muestra en tres colores en la imagen 19.

Figura 19

Transformación de notas

Por otra parte existe en esta última frase una escala pentatónica de Re menor, esta melodía la toca la voz más aguda. Es precisamente la escala pentatónica una de las más consonantes, puesto que no contienen intervallos de segunda menor. Sus intervallos oscilan entre las segundas mayores y las terceras menores.

La sección B se repite nuevamente en los últimos cuatro compases exactamente igual, como si fuera una reafirmación de lo acaba de acontecer. A pesar de que esta bagatela es relativamente corta y contiene material en su mayoría diatónico, Bartók se preocupa por

utilizar recursos que cumplen principios simétricos así como procesos que involucran la transformación de elementos previos.

Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 6

Esta bagatela contiene un total de veinticinco compases, es una obra con un *tempo* lento ya que la negra se toca a 69 *bíts* por minuto. La forma de la canción se puede pensar A B A'. En donde A, abarca desde el primer compás hasta el compás siete. La sección B, del compás ocho al quince y finalmente la A' del compás dieciséis al final.

Así mismo, Bartók utiliza distintas herramientas desde el comienzo de la obra. Auditivamente, esta nos remite a sonoridades modales. Sin embargo, el compositor no se preocupa por tocar todas las notas de uno u otro modo.

Pareciera que trastoca varios de estos, para finalmente dar una resolución auditiva al modo que él plantea. Esto se puede observar en el comienzo de la obra. En el primer compás no contamos con suficiente contexto melódico o armónico para saber qué está pasando. Es hasta el siguiente compás que se escucha en la mano izquierda del piano la tónica y quinta de Si.

Observando la figura 20 podemos dar fe de esto. En el recuadro rojo ya se escucha la triada de Si maj7. Por lo tanto podemos entender el Do natural (flecha azul izquierda) cómo una nota que en realidad le pertenece al modo frigio. La siguiente flecha azul nos marca la tensión #11 perteneciente entonces al modo lidio para posteriormente resolver al modo menor.

Figura 20

Combinación de modos

The image shows a musical score for the piano part of Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 6. The score is in 2/2 time and marked 'LENTO' with a tempo of 69 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is written for the left hand (PIANO). The first measure shows a whole note chord of F# and C. The second measure shows a whole note chord of F# and C. The third measure shows a whole note chord of F# and C. The fourth measure shows a whole note chord of F# and C. The fifth measure shows a whole note chord of F# and C. The sixth measure shows a whole note chord of F# and C. The seventh measure shows a whole note chord of F# and C. The eighth measure shows a whole note chord of F# and C. The ninth measure shows a whole note chord of F# and C. The tenth measure shows a whole note chord of F# and C. The eleventh measure shows a whole note chord of F# and C. The twelfth measure shows a whole note chord of F# and C. The thirteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The fourteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The fifteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The sixteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The seventeenth measure shows a whole note chord of F# and C. The eighteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The nineteenth measure shows a whole note chord of F# and C. The twentieth measure shows a whole note chord of F# and C. The twenty-first measure shows a whole note chord of F# and C. The twenty-second measure shows a whole note chord of F# and C. The twenty-third measure shows a whole note chord of F# and C. The twenty-fourth measure shows a whole note chord of F# and C. The twenty-fifth measure shows a whole note chord of F# and C. A red box highlights the triad of F#, C, and G# in the eighth measure. Two blue arrows point to the notes F# and C in the eighth measure, indicating modal shifts.

Al final de la obra, es que Bartók muestra que la sonoridad si termina en el modo de Si lidio. La siguiente figura ejemplifica lo mencionado.

Figura 21

Final de la obra en modo lidio

The image shows a musical score for Figure 21. It consists of two staves. A red box highlights the final measure, which is marked 'SMORZANDO' and 'ppp'. Blue arrows point to the notes: 'Tercera' (third), '# 11' (eleventh), 'Quinta' (fifth), and 'Tónica' (tonic).

Eje de Simetría

Como se pudo observar en las figuras 20 y 21 la obra comienza y finaliza en torno a Si. Lo primero que podemos observar con relevancia en cuanto a acordes de reposo después de la aparición del Si, es al final de la letra A (compás 7). En esta parte, existe una relación parecida a la de los dos primeros compases, en donde el compositor juega con el modo lidio de La bemol y finalmente resuelve a su modo menor.

Figura 22

La bemol lidio- menor

The image shows a musical score for Figure 22. It consists of two staves. A red box highlights the final measure, which is marked 'RIT. . . .'. Blue arrows point to the notes: 'Tercera' (third), '# 11' (eleventh), 'Quinta' (fifth), and 'Tónica' (tonic).

De igual manera al final de la parte B, hay una referencia importante que nos habla de una relación estructural existente en la bagatela. Este acorde está justamente a una distancia de tritono del acorde de Si con el que empieza y finaliza la obra. Dicho acorde es el de Fa mayor y se muestra en la figura 23, en donde el pentagrama de arriba se lee en clave de Sol y el de inferior en clave de Fa.

Figura 23

Fa mayor en segunda inversión

De hecho, Bartók divide simétricamente alrededor de la nota Si utilizando ejes que se separan por intervalos de tercera menor. Lo que significa que faltaría solamente mostrar la nota de Re para que esto se cumpliera. Esta, aparece casi al final de la obra y cuenta con una calidad de acorde mayor inequívocamente.

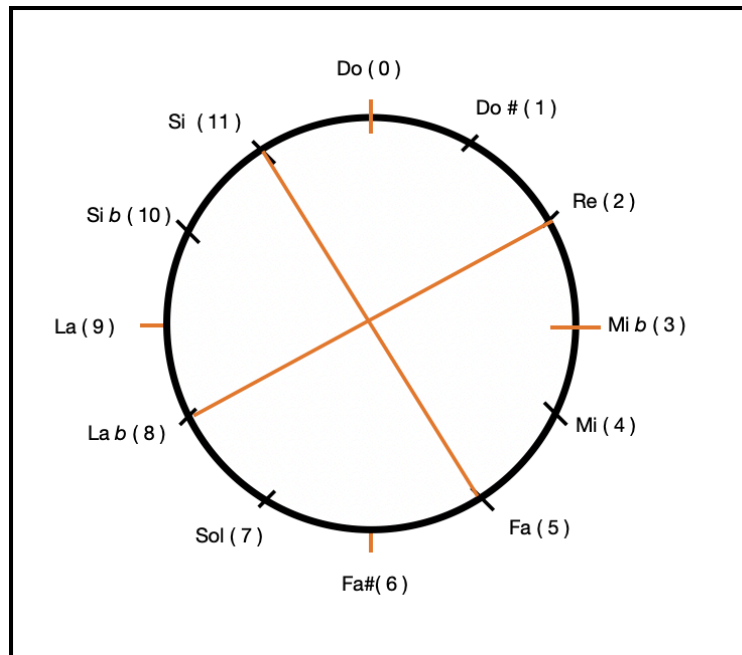
Figura 24

Triadas de Re mayor

Bartók por lo tanto, decide dividir la obra con triadas mayores en torno a Si. Lo que da a entender la aplicación de los ejes simétricos en un contexto real. Dicho eje se ejemplifica a continuación.

Figura 25

División simétrica de la escala en torno a Si



Lenguaje Cuartal

Al comienzo de la sección B se pueden escuchar pasajes cuartales que tocan la mano izquierda. Sin embargo Bartók no los escribe de manera consecutiva, puesto que añade al comienzo del pasaje un intervalo de segunda mayor. Este intervalo, está íntimamente relacionado con el intervalo de cuarta.

En la figura 26 se observa el despliegue de estas notas, así como también la mezcla de los intervalos de segunda mayor, cuarta justa y cuarta aumentada en la misma frase.

Figura 26

Sonoridad cuartal en la mano izquierda

El intervalo de segunda mayor se puede pensar como una reducción de dos cuartas justas consecutivas. Por lo tanto, es como si se hiciera una acotación del círculo de cuartas justas seguidas. Esto se ejemplifica en la figura que se muestra a continuación.

Figura 27

Sonoridad cuartal en relación al intervalo de segunda mayor

Analizando la figura 27, la primera nota que se toca en la línea (Sol bemol) si se sube una octava, puede ser vista como una reducción de dos cuartas ascendentes a partir de la siguiente: La bemol. Se observa que la nota que divide simétricamente a estas dos, una con respecto a la otra es el Re bemol (primera nota en color azul).

Esto habla de cómo a Bartók no le interesaba mostrar toda la sucesión de notas en su orden natural, esté, rompe con el círculo y lo complementa con especies de reducciones o

atajos para obtener una misma sonoridad. Lo mismo ocurre con la frase que prosigue, pero esta está transportada a un intervalo de tercera mayor con respecto al Sol bemol.

Escalas Octatónicas

El compositor húngaro se valía comúnmente de diversos elementos que manifestaran simetría armónica, rítmica y melódica en sus composiciones. Uno de estos recursos, propiamente melódico, es la escala octatónica. Se puede decir que esta, es una escala cuasi- simétrica. Esto a partir de su construcción que va encadenando series de tricordes que se repiten con la misma proporción interválica. Una manera fácil de generar esta escala, es partir de cualquier nota y sumarle una segunda menor, posteriormente sumarle una segunda mayor. Es a partir de esta última nota que si repetimos dicha fórmula un total de cuatro veces, regresamos a la nota de la cual partimos. El resultado total de esta serie de cuatro tricordes es la escala octatónica.

Figura 28

Escala octatónica partiendo de Do



Existen tres posibilidades de armar esta escala, si quisiéramos empezar la colección de notas a partir de Mi bemol, las notas resultantes serían las mismas que la de Do, por lo tanto se reduce a que solo sean tres las posibles combinaciones.

También, es posible armar la escala empezando a sumar un tono y después un semitono. A pesar de que la sonoridad de la escala cambia, el resultado final en términos estructurales arroja también una relación cuasi- simétrica, tal como la de la explicada anteriormente.

Sin embargo la escala octatónica, por su calidad simétrica puede ser repetitiva si se toca de arriba hacia abajo pasando por las ocho notas. Ingeniosamente Bartók introduce fragmentos de esta escala sobre la sección B para no caer en el *cliché* repetitivo de tocar toda la escala, y así dar a entender que se trata de dicha escala. La figura 29 representa un fragmento de la colección formada por la relación tono, semitono.

Figura 29

Aplicación de la escala octatónica

Al igual que en el comienzo de la obra en donde se observó que no es necesario poner todas las notas para dar a entender que estamos en un modo u otro, en este caso no hace falta escuchar toda la serie de notas que conforman la escala octatónica. Por lo tanto, pequeños fragmentos pueden dar a entender ideas escalares.

Bagatela, Op. 6, Sz. 38: No. 7

La bagatela No. 7 es la que tiene mayor número de compases en los análisis realizados (118 compases). Al inicio, cuenta con una especie de introducción que dura tres compases. Posteriormente, la obra presenta pequeños motivos que se tocan en la mano derecha que se van desarrollando durante la primera letra A (veintidós compases), estos motivos aparecen en las siguientes dos letras, mismas que son derivaciones de la primera A, por lo tanto se llamarán A' (veintiocho compases) y A'' (diecisiete compases), mismas que cuentan con cambios sutiles, por eso se decidió llamarlas por igual, el signo de apóstrofe se refiere a que comparte rasgos similares, pero con variaciones significativas. Después de esta primera sección, se muestra una nueva colección de herramientas, en donde el *tempo* se acelera.

Esta sección (B) cuenta con un total de tres subdivisiones: B (nueve compases), B' (ocho compases) y B'' (veinte compases). Finalmente, la obra tiene una especie de coda, en donde los elementos que Bartók expone en las primeras letras terminan convergiendo, esta letra tiene un total de veinte compases. Para resumir la forma de esta bagatela, se puede pensar como: introducción (tres compases), A (66 compases), B (37 compases) y C (doce compases).

Uso de Registro y Transformaciones Melódicas

Al comienzo de la obra se puede escuchar una tensión sonora. Esta, es ocasionada por lo que tocan simultáneamente ambas manos a manera de *clúster*, literalmente una mano toca encima de la otra. Así mismo se puede apreciar cómo es que la mano derecha prácticamente toca puras teclas blancas, mientras que la mano izquierda toca las teclas negras del piano.

Figura 30

Uso de manos en el piano

Por otra parte, en el compás 5 se tiene el primer punto de reposo. Este, llega a través de una sucesión escalar conformada por intervalos de terceras menores y mayores. Dicho reposo, Re sostenido, toma importancia durante el resto de la obra puesto que en varios momentos aparece de manera significativa.

Uno de estos momentos es al final de la obra, en donde Bartók abre el registro de la melodía hasta llegar casi a los extremos de las posibilidades sonoras que ofrece el piano. La última frase se toca al unísono con una separación de siete octavas. Por lo tanto, Bartók está utilizando un recurso que va abriendo el registro poco a poco.

De comenzar melódicamente con *clusters*, termina con una gran distancia entre ambas manos. Esta última frase tiene dirección descendente, y reposa al final en la nota de Re sostenido.

Figura 31*Re sostenido unísono al final de la obra*

Otro momento significativo ocurre también casi al final de la obra. Se había observado que la frase del compás 4 y 5, se constituye de terceras tanto mayores como menores y reposan en el Re sostenido a la conclusión de la misma. Dicha frase se manifiesta en forma de canon usando transformaciones que reciclan el mismo motivo e inclusive las notas que lo conforman. La figura 32 ejemplifica los puntos de llegada de los motivos, en donde a pesar que no sean exactamente la misma nota, esta mantiene la relación con la frase inicial en cuanto a la altura de notas pero con alguna transformación.

Figura 32*Transformaciones de la frase inicial*

El recuadro en rojo de la figura 32 muestra el motivo inicial que termina contagiando al resto de la obra. Las notas Do sostenido, La sostenido, Fa sostenido y Re sostenido fungen

además como puntos de llegada a los tiempos fuertes que se señalan con líneas azules. Si verticalizamos el acorde del motivo principal y lo comparamos con las notas de llegada verticalizadas, podemos pensar que estas notas de llegada funcionan como una especie de bordadura de las notas que componen el motivo principal.

Cuando se elabora y quiere prolongar un acorde, una manera de hacerlo es simplemente repetirlo en distintas ocasiones. Sin embargo, en la práctica común esto no es muy útil debido a que auditivamente puede sonar repetitivo. Una posible solución a esto y que resulta común en música tonal, es utilizar un acorde que desplace por grado conjunto las notas que tenía el acorde anterior. El uso de esta herramienta puede llenar de frescura la composición en sí. Observando la figura 34, podemos notar que existen muchas notas en común. Por ejemplo el Re sostenido se convierte en Re natural, el La sostenido en La bemol, el Do sostenido en Do natural. El Fa sostenido permanece igual, como una especie de ancla que sirve para enlazar ambos “acordes”.

En consecuencia la función de un acorde que desplaza prácticamente todas sus notas, es la de elaborar y prolongar a un acorde. En este caso, es motivicamente importante durante el transcurso de toda la obra. La cuestión de los acordes de bordadura terminan siendo acordes que acaban siendo subordinados a otros y sirven para dar importancia a algo mayor que se quiere recalcar. En esta última parte pareciera que Bartók se obsesiona con sacar el mayor provecho a algo que desde un principio presentó y desarrolló. La siguiente figura presenta en los cuadros rojos la frase principal, el cuadro en color azul la frase que funciona como bordadura.

Figura 33

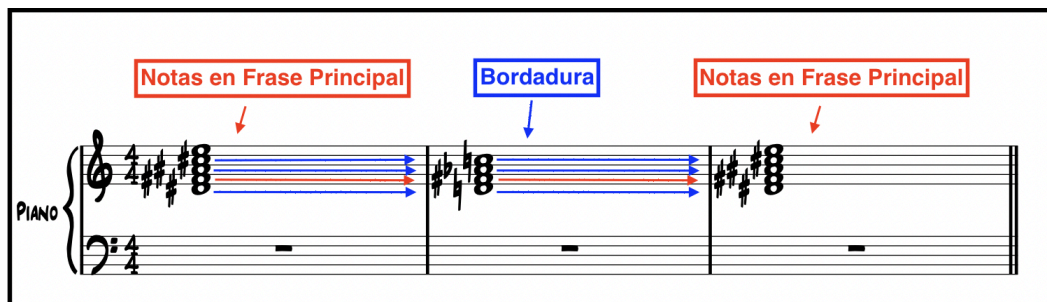
Frase principal y de bordadura

The image shows a musical score for piano (PNO.) with two systems of music. The first system, measures 108-132, is enclosed in a red box and represents the main phrase. The second system, measures 113-132, is enclosed in a blue box and represents the border phrase. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'CON MOLTO SENTIMENTO'.

Ahora bien, verticalizando las notas importantes de estas dos frases obtenemos lo siguiente:

Figura 34

Verticalización de notas en la coda



Así mismo esta última sección tiene un desarrollo tipo fuga, en donde el motivo tiende a estrecharse. El estrecho es una sección que suele estar ubicada al final de las fugas, en el cual el motivo principal, llamado sujeto, está estrechado. Normalmente al comienzo de una fuga, cada voz termina con el sujeto para que otra voz pueda imitarlo. Uno de los desarrollos usuales en la fuga es que cada voz tenga un pequeño fragmento del sujeto, que terminan haciendo pequeños cánones que se van superponiendo antes de que el otro termine. Puede ser transportado a distancias de octava, de quinta u otros intervalos que presenta el sujeto original, y estar por lo tanto en distintos registros. Este elemento, da la sensación de que es algo conclusivo. Es por esta razón que el estrecho suele estar cerca del final de las fugas.

Pensamiento Armónico

Por otra parte, Bartók utilizaba distintos tipos de colecciones simétricas, que al tener esta cualidad, presentando pequeños fragmentos ya se puede deducir de qué colección de elementos se trata. En este sentido, desde el comienzo de la obra se observó que la mano izquierda toca casi puras teclas negras, mientras que la mano derecha toca teclas blancas a manera de ostinato. Esto da entender que armónicamente se está trabajando bajo dos sonoridades distintas, y por consiguiente se puede deducir que la pieza tiene un enfoque bimodal. Adicionalmente a esto, Bartók emplea distintos cambios métricos.

Como se comentó en los análisis de la bagatela número 2: los cambios en métrica, *tempo*, dinámicas entre otros, nos ayudan a entender que algo nuevo está pasando. En casi toda la obra se emplea el cambio de *tempo*, esto se observa en la siguiente figura.

Figura 35

Cambios de tempo

A ciencia cierta no se puede saber con exactitud qué armonía está utilizando Bartók, pero se puede concluir que lo que toca la mano derecha tiene un enfoque cuasi-pentatónico que oscila en Do y en fragmentos en Sol. Por su parte, la mano izquierda puede pensarse como una sonoridad de Fa sostenido mixolidia.

Observando la figura 36 se puede deducir también que el compositor se mueve a una especie de quinto grado en las dos manos, puesto que el ostinato que toca la mano derecha es transportado una quinta justa hacia arriba, y la mano izquierda se queda tocando la nota de Do sostenido (quinto grado de Fa sostenido). Aunado a esto nuevamente existe otro cambio de *tempo*, este dobla el original y es tocado a 140 *bits* por minuto la negra.

Esto habla de que estructuralmente hay otro cambio, ya que además la nota de Do sostenido debe ser tocada con *sforzando*. En otro orden de ideas, este tipo de elementos ayudan a entender que algo está pasando.

Figura 36*Cambios al quinto grado*

Otro cambio significativo ocurre en el compás 26 con un trocado en la melodía, en otras palabras se invirtieron las notas que tocan ambas manos. Esto quiere decir que ahora la mano derecha toca teclas negras y la mano derecha teclas blancas.

Figura 37*Trocado de la textura*

Al igual que los cambios anteriores, este, viene acompañado de un cambio de *tempo*, de dinámica y de disposición de manos. Este tipo de cambio se presenta nuevamente en el compás 39, en donde las manos se vuelven a intercambiar. Este nuevo cambio acarrea una nueva tonalidad que es Do menor.

Recurso Melódico Cuartal

Al igual que otras bagatelas, en esta se pueden encontrar colecciones de intervalos cuartales. De hecho, desde el comienzo se utiliza con el motivo que se toca en el compás 7. A pesar de que se toca de manera de grados conjuntos (Si al Mi). Este realmente es

intervalo de cuarta pero está relleno. La melodía del compás 208 es más evidente, puesto que aquí se tocan los intervallos de manera más libre y separada.

Figura 38

Fragmentos melódicos cuartales



Este tipo de movimientos ocurren por fragmentos en diversos momentos de la obra, y cómo se mencionó anteriormente, desde un comienzo Bartók presenta este intervalo que como se observa en la figura 38, es medular a lo largo de toda la obra.

A continuación, se expondrá la compilación de herramientas compositivas encontradas en los análisis realizados en las cuatro bagatelas, estas se presentan en forma de tabla. Dichas herramientas fueron parte fundamental para la creación de la obra en este proyecto, mismas que se profundizan más en el IV capítulo.

Compilación de Herramientas Compositivas Encontradas

Para la realización de este apartado se tomó como referencia la metodología utilizada por David N. Baker adaptada a las necesidades del autor, estas son las siguientes:

- Tipo de forma
- Pensamiento armónico
- Aplicación melódica/ uso de escalas
- Pensamiento rítmico
- Tipo de orquestación
- Uso de textura
- Uso de simetría

En donde el tipo forma se refiere a la estructura en la cual Bartók divide las frases y motivos de una pieza; el pensamiento armónico a la construcción de acordes, la aplicación melódica al uso de escalas, arpeggios y lenguaje con el que establece el discurso melódico (cuartal, cromático, etc); al pensamiento rítmico, que refiere al uso de métricas, ostinatos y cuestiones que involucran actividades relacionadas al ritmo; tipo de orquestación al uso de manos, dinámicas, registros, etc; el uso de textura se refiere a mixturas, densidad de voces y procesos aditivos melódico/armónicos y finalmente al uso de simetría que se refiere a la división ya sea estructural, en *voicings* e interválica.

Tabla 1.1 Herramientas de composición de Belá Bartók

Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 2 “Allegro Giocoso”

Bagatela	Forma	Armónicas	Melódicas/ Escalas	Rítmicas	Orquestación	Textura	Uso de simetría
<p>2</p> <p><i>Allegro Giocoso</i></p>	ABCA'	<ul style="list-style-type: none"> – Construcción de acordes simétricos usando simetría armónica – Horizontalidad armónica – Bordaduras armónicas – Armado de acordes utilizando relación 0,2,7 derivado de la teoría post-tonal. 	<ul style="list-style-type: none"> – Melodía se va abriendo hasta llegar al tritono, que sirve para establecer la tonalidad – Uso de arpeggios aumentados – Uso de escala cromática hacia arriba y abajo. 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de ostinato para mostrar centro tonal “oculto” – Cambio de métricas (3/2, 2/2), esto pasa cuando hay nuevos procesos. – Uso de agrupaciones irregulares para acumular y luego liberar energía 	<ul style="list-style-type: none"> – Cambia cada vez que se agota un proceso (simetría melódica) – Uso de dinámicas para cambio de procesos. – Uso de bordaduras 	<ul style="list-style-type: none"> – Cambio de textura en cada sección – Uso en densidad de voces para acentuar nuevas secciones – Uso de distintos registros 	<ul style="list-style-type: none"> – Se abre la melodía a través de un centro de simetría. – Arranca con La como centro tonal y después se va a Mi bemol, por tanto uso de ejes de simetría.

Tabla 1.2 Herramientas de composición de Belá Bartók

Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 4 “Grave”

Bagatela	Forma	Armónicas	Melódicas/ Escalas	Rítmicas	Orquestación	Textura	Uso de simetría
<p>4</p> <p><i>Grave</i></p>	ABB'	<ul style="list-style-type: none"> – Armado armónico parecido a corales de Bach. – Pieza modal (Re menor eólico) – Intercambio de voces para la construcción de acordes 	<ul style="list-style-type: none"> –Frases diatónicas –Uso de la escala pentatónica de Re menor 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de flexibilidad rítmica: <i>accelerando</i> y después comprimiendo una frase. – Uso de calderón para hacer que la frase suene conclusiva. 	<ul style="list-style-type: none"> – Recuperación del registro para sugerir la conclusión de una frase. – Bordaduras Cromáticas – Uso de movimiento contrario en mano izquierda y derecha 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de procesos aditivos cuando se repite una frase: Se suma la 7ma. – Uso de dinámicas para generar intensidad en ciertos puntos de la obra 	<ul style="list-style-type: none"> – En la armonización de voces, si una sube, la otra baja – Fin de simetría cuando la frase va concluir

Tabla 1.3 Herramientas de composición de Belá Bartók

Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 6 “Lento”

Bagatela	Forma	Armónicas	Melódicas/ Escalas	Rítmicas	Orquestación	Textura	Uso de simetría
<p>6</p> <p><i>Lento</i></p>	<p>ABA'</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Enfoque bimodal, el modo no se revela hasta qué pasan las notas. – Combinación de modos (lidio, frigio) 	<ul style="list-style-type: none"> – Lenguaje Cuartal – Escala octatónica. 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de flexibilidad rítmica. – Uso de negras y blancas en su mayoría 	<ul style="list-style-type: none"> – Melodía y acompañamiento en registros visualmente cómodos. – Líneas de bajo con movimientos interválicos de cuarta y segunda 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de fragmentos escalares para sugerir algún modo o escala 	<ul style="list-style-type: none"> – División estructural de secciones usando los ejes de simetría

Tabla 1.4 Herramientas de composición de Belá Bartók

Herramientas compositivas encontradas en Bagatela No. 7 “Allegretto molto capriccioso”

Bagatela	Forma	Armónicas	Melódicas/ Escalas	Rítmicas	Orquestación	Textura	Uso de simetría
<p>7</p> <p><i>Allegretto molto capriccioso</i></p>	ABC	<ul style="list-style-type: none"> – Enfoque bimodal MI= Teclas negras MD= Teclas blancas – Movimiento hacia el 5to grado, ostinato se va con MD MI, se queda anclando el C# (5to grado de F#) – Uso de prolongación de acordes por grado conjunto 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de prolongación de melodía – Uso de clusters – Uso de colecciones de intervalos cuartales – Se recicla el motivo de distintas formas 	<ul style="list-style-type: none"> – Diversos cambios métricos – Diversos cambios de tempo – Uso de ostinatos 	<ul style="list-style-type: none"> – Desarrollo tipo fuga al final, en donde el motivo tiende a estrecharse – Uso de bordaduras en las frases – Verticalización y horizontalización de las frases 	<ul style="list-style-type: none"> –Uso de trastocado de manos, ahora las teclas se invierten a la mano que la toca. – Recurso del registro, empieza con clusters y termina con una separación de 7 octavas 	<ul style="list-style-type: none"> – Simetría en intervalos utilizados

Conclusiones del Capítulo II

A manera de conclusión en los análisis realizados de las cuatro bagatelas, se pudo observar por un parte que las formas ya no son simétricas, osea que la melodía se divide en compases por igual. En este tipo de composiciones, la melodía tiene un carácter más libre, mismo que no se restringe a formas cuadradas y repetitivas. Por mencionar un ejemplo, en la bagatela No. 7, la letra A se subdivide en tres letras A, cada una de ella comparte ciertos elementos y rasgos melódicos, mismos que Bartók va transformando para generar un carácter distinto en cada variación.

Por otra parte, evidentemente se presenta sólo una porción de los muchos elementos que se pudieran encontrar en los análisis de cada una de estas. En Bartók, rara vez un elemento servirá para entender una obra, por dicha razón se puntuaron ciertos elementos. Muchas herramientas aquí descritas ya se han utilizado en otros mundos musicales como el jazz. Sin embargo, para su momento, estas bagatelas presentan todo un marco creativo y original por parte del compositor húngaro.

En el siguiente capítulo se exponen los análisis de las transcripciones realizadas sobre Clifford Brown y Woody Shaw, estas sirvieron para dar coherencia al discurso de improvisación utilizado en la presentación de este proyecto.

III. CLIFFORD BROWN Y WOODY SHAW: ANÁLISIS DE HERRAMIENTAS PARA LA IMPROVISACIÓN

En este capítulo se expondrán a manera de compilación algunas de las herramientas en improvisación que se extrajeron en los análisis de las transcripciones realizadas a dichos trompetistas. Primero se muestra el análisis en la transcripción del músico Clifford Brown sobre el tema “*Somebody Loves Me*”, que sirvió para entender el funcionamiento del lenguaje cromático que empleaba Brown. En segundo lugar se muestra el análisis sobre el solo del tema “*Moontrane*” del músico Woody Shaw, este sirvió para entender el funcionamiento del lenguaje pentatónico y cuartal aplicado en la trompeta. Tanto el lenguaje cromático, como el lenguaje cuartal y pentatónico fueron parte importante para poder crear un puente que conectara los discursos musicales de Béla Bartók, Clifford Brown y Woody Shaw.

Contexto de Clifford Brown

Desde sus inicios el jazz ha buscado nuevos caminos por donde pueda manifestar sus distintas expresiones sonoras. Fue hasta mediados del siglo XX en la década de los 30 's principalmente en los años 40' s donde esta música tomó más seriedad ante los escuchas y los propios músicos. En esta década surge la “nueva” música llamada *bebop*. Ted Gioia comenta que “*desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias, ritmos y melodías más complejas*” (Gioia, 1997, 329).

Esta época trajo consigo grandes intérpretes, compositores, arreglistas y solistas. Estos buscaron darle un nuevo significado y seriedad a su música y comenzaron a explorar con elementos de otras corrientes artísticas, tales como los de la música clásica. Es en brazos del *bebop* que surgen diversos personajes que marcaron una tendencia y estilo en la forma de improvisar a los músicos en la actualidad, entre ellos Clifford Brown (1930-1956).

Oriundo de Wilmington, Delaware, fue un trompetista, compositor y arreglista estadounidense que se especializó en la música jazz, particularmente en los estilos de *bebop* y *hard bop*.

A pesar que su carrera fue relativamente corta, generó una fuerte influencia en las y los trompetistas que lo prosiguieron. Quincy Jones (2001) comentó en entrevista con Terry

Gross que “dentro de 100 años, cuando la gente mire hacia atrás en el siglo XX, verán a Miles, Bird, Clifford Brown, Ella y Dizzy a la par como lo fueron Mozart, Chopin, Bach y Beethoven”. Esto resulta cautivador, pues si miramos atrás a los genios de la música clásica, podemos observar la fuerte influencia que estos tienen actualmente en la música contemporánea de cualquier estilo.

Esta no es la excepción con los genios de la música jazz, quienes su influencia se ve reflejada en diversos ámbitos musicales y manifestaciones artísticas.

Somebody Loves Me

Compuesta originalmente para un musical de Broadway en 1924 por George Gershwin, es un *standard* de jazz que ha sido interpretada por múltiples artistas como Nat King Cole, Bud Powell, Ella Fitzgerald, Don Byron, entre otros (*Jazz Standards Songs and Instrumentals (Somebody Loves Me)*, 2024).

La versión de Brown se grabó el 8 de junio de 1953 en el álbum *Clifford Brown: The Lost Rehearsals (1953-1956)* bajo el sello discográfico *RLR Records*, en dicho disco aparece en el primer *track*.

El personal de grabación se conformó por Gigi Gryce en el saxofón alto, Percy Heat en el contrabajo, Philly Joe Jones en la batería, Tad Dammeron en el piano, Benny Golson en el saxofón tenor y Clifford Brown en la trompeta.

Este disco contiene grabaciones poco convencionales, puesto que fueron grabadas en una etapa *amateur* del trompetista. (*Clifford Brown – The Lost Rehearsals 1953-1956 (2009, CD)*, 2024).

Forma

La forma de este tema es de 32 compases y se compone de cuatro secciones: A, B, C, A, cada una de estas letras con ocho compases respectivamente en métrica de cuatro cuartos. El tema se interpretó a una velocidad de aproximadamente 210 bits por minuto, el solo de Brown tiene una duración de tres vueltas sobre la forma, en donde ejecuta de manera formidable los respectivos cambios melódicos- armónicos.

La tonalidad en la que se grabó es de Fa mayor (concierto), sin embargo en los análisis que se muestran a continuación se muestran transportados para trompeta en Bb, por lo tanto están escritos en tonalidad de Sol mayor.

Dentro de la interpretación del trompetista, se pueden apreciar distintos recursos que utilizan al desarrollo de su solo: cromatismos y encasillamientos, uso de escalas, inflexiones y fraseo (articulación y ligaduras).

Así mismo la transcripción completa con el fraseo del solo que se transcribió se puede observar en la sección de anexos de este documento.

A continuación se muestran los análisis que respecta a los encasillamientos y cromatismos.

Encasillamientos y Cromatismos

Un rasgo característico que legó el estilo *bebop* a la improvisación jazzística son los encasillamientos y los cromatismos. Estos recursos se pueden apreciar en gran medida en los solos más representativos del *bop*.

Brown tuvo la fortuna de tocar en un par de ocasiones con algunos de los máximos exponentes de dicho estilo: el saxofonista Charlie Parker en el disco "*International Jam Sessions*" (*Charlie Parker / Clifford Brown / Phil Woods - International Jam Sessions*, 2023) y con su mentor, el trompetista Fats Navarro (Catalano, 2000, 43). Ambos utilizaban el cromatismo y el encasillamiento cómo herramientas usuales dentro de sus improvisaciones. Tal fue la influencia de estos dos personajes en Brown, que prácticamente le forjaron un camino para que trazara su propio lenguaje, basándose en el estilo de los *beboppers*.

En la figura 39 se puede observar el uso recurrente de estas herramientas para distintos contextos. En esta, se utilizó el color azul para señalar los encasillamientos y el rojo para los cromatismos.

Figura 39

Encasillamientos y cromatismos

TROMPETA EN Sib

SOMEBODY LOVES ME

SOLO CLIFFORD BROWN
TRANSC. HECTOR VILLA

ENCASILLAMIENTOS Y CROMATISMOS

$\text{♩} = 210$
FAST SWING

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

En el compás 3, se utiliza el encasillamiento hacia el sol sostenido, y este tiene el mismo rol posteriormente hacia el sol natural. Esto demuestra que utiliza varias sucesiones de notas para llegar a una nota destino. En el compás 8 se puede ver cómo Brown utiliza las tensiones $b9$ y 7 del acorde $E7$ para llegar a la nota de mi (quinta de la) del compás 9.

Otro uso interesante, es el encasillamiento utilizando el *double time* tal como se aprecia en el cuarto tiempo del compás 16. Aquí, pareciera que el trompetista anticipa el acorde de $Bm7$, puesto que toca notas que pueden encajar mejor con dicho acorde.

Usualmente cuando Brown recurre al encasillamiento durante este solo, utiliza doble aproximación por arriba, otra por debajo y reposa en una nota importante del acorde en turno (tercera, quinta o séptima). Así mismo el tratamiento que da al cromatismo cumple con distintas funciones. En este solo se puede ver el uso recurrente de aproximación hacia una nota destino llegando a través del cromatismo.

Habitualmente, como en los encasillamientos, Brown reposa en notas que definen la cualidad del acorde en turno. En el segundo tiempo del compás 4 el solista se aproxima hacia la tercera del acorde mediante una aproximación cromática doble. Es recurrente además la aproximación cromática hacia alguna nota utilizando *double time*. La sensación que produce este efecto es de apoyatura y sirve para embellecer la melodía que se está

improvisando. En los compases 9 y 10, se puede apreciar el uso de esta herramienta melódica.

Este tipo de aproximación cromática la toca no solo utilizando dieciseisavos, también recurre al tresillo de corchea para llegar a su destino como se observa en los compases 52, 53, 55, 56 de la figura 40. En estos la dirección melódica es tanto descendente como ascendente. Estos recursos, encasillamientos y cromatismos, logran entretejer las líneas que improvisa Brown, las cuales dan una sensación de frescura al variar la rítmica que se viene escuchando de octavos.

Figura 40

Tresillos de corcheas

Efectos e Inflexiones

Por otra parte, Brown es un especialista en dar vida a los solos. Esto lo logra gracias a que toca efectos e inflexiones en ciertos puntos. Algunos de estos efectos son las notas fantasmas¹, que sirven para resaltar ciertas notas de la línea melódica o para tocar acentos cruzados, esto con el fin de dar movimiento a la frase.

Se pueden observar ejemplos en los compases 35 y 43, en donde se indican entre paréntesis dichas notas.

¹ Véase *How to Ghost-Tongue* (Farinacci, 2017)

Figura 41

Notas fantasma

Otro efecto recurrente es el *glissando*, que lo utiliza para aterrizar a una nota o para terminarla. En los compases 63 y 64 se puede observar cómo se llega a estas notas anticipándolas. Al igual que las notas fantasmas, este efecto da vida y movilidad a las líneas melódicas.

Figura 42

Glissandos

Por último, Brown utiliza también la inflexión llamada en inglés *bending*². Esta consiste en desafinar una nota manteniendo la misma posición en alguna combinación de los pistones (cualquiera de las siete posibilidades que ofrece la trompeta).

² Se refiere a bajar cromáticamente medio tono usando el aire y la embocadura sin cambiar técnicamente o físicamente el instrumento. (Hill, 2017)

El efecto que se pretende lograr es bajar o subir la afinación de la nota usando distintas posiciones con la lengua. Esto se puede observar en el tercer tiempo del compás 94 de la figura 43 y escuchar aproximadamente en el minuto 2:33 de la grabación.

En la nota de fa sostenido se utiliza bending combinado con el efecto que produce presionar medio pistón para tocar la nota de sol y regresar nuevamente al fa sostenido.

Figura 43

Bending

Uso de Escalas y Notas de Tensión

Como se comentó arriba, la transcripción de este tema está escrito para trompeta en Bb, por lo tanto, la tonalidad se encuentra en sol mayor. En compases donde el acorde es de esta tonalidad, el trompetista toca la escala jónica, misma que embellece utilizando cromatismos y encasillamientos, pero siempre aterrizando a notas importantes de la tonalidad en turno.

En la primera frase del solo se puede apreciar esto, ya que está utilizando la escala de sol mayor para iniciar. A pesar que hay cromatismos y encasillamientos, sus funciones son dar movilidad a una frase diatónica. Este tipo de tratamiento se puede observar durante diversas partes del solo, en donde al transcurrir de varios cambios de acordes, Brown utiliza escalas diatónicas con los aderezos cromáticos para crear líneas interesantes.

En la siguiente figura, se puede ver observar cómo aplica este concepto hasta llegar al acorde de do menor, en donde también utiliza notas diatónicas a este.

Figura 44

Aplicabilidad de escala Jónica



Otra escala por la que Brown muestra preferencia viene con la serie de acordes menores que dan inicio a la sección C. En esta parte se emerge una progresión muy utilizada en el ámbito jazzístico: acorde menores que usan el *line cliché*³ de la séptima. En otras palabras, la progresión se mantiene en un acorde menor y la séptima va bajando un semitono cada dos compases, en este caso en particular. En la siguiente imagen se observa que prácticamente Brown está pensando en tocar la escala de La menor melódica, puesto que toca la séptima mayor siendo un sol sostenido.

A pesar de que no se toca en algún momento la sexta la cual definiría si se trata de una escala menor armónica o melódica, se deduce que la sexta es natural (fa sostenido) por la tonalidad de la canción en sí.

Figura 45

Escalas y notas de tensión en modo menor



Por otra parte, se pueden observar distintas herramientas para tocar sobre acordes dominantes. A este tipo de acordes se les pueden aplicar diversos tratamientos dependiendo del contexto.

³ Este acrónimo (CESH) significa embellecimiento cromático de armonía estática o elaboración contrapuntística de armonía estática. A veces, la técnica se llama simplemente *line cliché*. (Rawlins & Bahha, 2005, 108)

En este solo se aprecian varios de estos: escala *bebop*, uso de acorde alterado, escala lidia-dominante, acorde aumentado, escala frigia- dominante y la escala *blues*.

El primer ejemplo donde utiliza la escala *bebop* se observa en el segundo tiempo del compás 23 de la siguiente figura. En efecto, en esta frase se puede ver la conjunción de distintas herramientas. Primero en el compás 22 utiliza un encasillamiento que se perfila hacia la tercera del acorde del tercer tiempo. Lo interesante es que la primer nota que toca es una tensión disponible (#11), y después utiliza un arpeggio disminuido para llegar a la novena del acorde de A7 del compás 23.

Figura 46

Uso de la escala bebop



Otro ejemplo del cromatismo que caracteriza la escala *bebop* (tónica -7- b7) se observa en el compás 81 de la figura 47, en donde anticipa con este cromatismo de manera ascendente para llegar a la tónica (Mi) y de ahí descender con el cromatismo mencionado.

Figura 47

Fragmento de la escala bebop



El segundo tratamiento es el del uso de la escala alterada. En el tercer tiempo del compás 59 en la figura 48 se aplica un fragmento de esta escala, resolviendo a la quinta del acorde (re) del siguiente acorde (sol). Esto hace pensar que cuando va a resolver a un acorde mayor, utiliza la escala alterada.

Figura 48*Fragmento de la escala alterada*

El tercer recurso sobre escalas dominantes es la utilización de la escala lidio- dominante. Esta escala la utiliza en diversas ocasiones, tal como se observa en la siguiente imagen. Esta frase está construida pensando en llegar a tensiones del acorde (notas en rojo), puesto que utiliza tensiones en tiempos fuertes del compás.

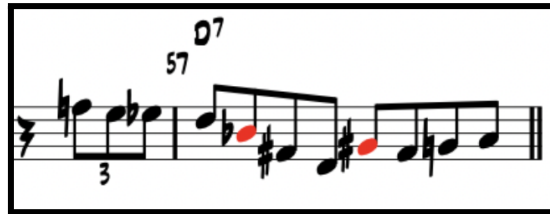
Se puede ver que reposa en la trecena del acorde de A7, y finalmente en la tensión #11 del D7 del compás 89.

Figura 49*Uso de la escala lidio-dominante*

Finalmente un recurso que se observó en los acordes dominantes es el uso del arpeggio aumentado. En la frase del compás 57, se observa primeramente una aproximación triple cromática hacia la tónica (Re) en dónde descende utilizando el arpeggio aumentado de Re y lo resuelve a la oncena sostenida del mismo.

Figura 50

Uso de arpeggio aumentado sobre un dominante



Por otra parte, cuando Brown recurre en repetidas ocasiones a la escala frigio- dominante, particularmente cuando el dominante va a resolver a un acorde menor.

En la siguiente figura, la nota marcada en rojo indica la tensión b9 con respecto a Mi. Esta posteriormente la resuelve con un encasillamiento que va hacia la quinta del compás 9.

Figura 51

Uso de la escala frígido-dominante



Finalmente, el uso de la escala *blues* forma parte recurrente dentro de los solos de Brown. Uniendo elementos de tradición anterior, como el uso de la escala mencionada, y el uso del cromatismo, es que Brown logra conjuntar de manera creativa estos elementos para darle interés a su solo.

En el compás 60 de la figura 52 se observa cómo utiliza la escala *blues* de sol mayor durante dos compases.

Figura 52

Uso de la escala blues



A manera de conclusión del análisis en este solo, se observó que los cromatismos y los encasillamientos son sistemas medulares para la ejecución de este. Se observó que se utilizan acompañados de escalas: tanto de manera vertical como horizontal. Además estas escalas, usualmente llevan algún tipo de alteración que sirven para dar sazón a la frase final.

De la misma manera, otro componente característico en este análisis es el fraseo y la articulación. Es indispensable mencionar que Brown toca todas sus frases con una impecable conexión en su columna de aire, es decir, sus notas no se cortan mientras pasan de una a otra. Este es sin duda un elemento que caracteriza al trompetista, además que es algo técnicamente difícil de lograr para los pupilos que desean transcribirlo e imitarlo. También es notable el uso de acentos: ya sean cruzados o en tiempos fuertes.

Este recurso remite a una fluidez en su vocabulario y da vida a las frases que se tocan. Finalmente el uso de inflexiones es igual de importante, en este solo particularmente es el uso de *glissandos* para llegar o salir de una nota. Dan la sensación que remiten a vanguardias anteriores como lo es el *blues*, lo que habla del compromiso que tuvo el trompetista para incorporar tradiciones anteriores con lo que estaban haciendo sus coetáneos.

A continuación se describen los análisis realizados del solo del trompetista Woody Shaw sobre el solo del tema *Moontrane*.

Contexto de Woody Shaw

*“Woody Shaw fue el último
innovador de la trompeta”*

Brian Lynch en (Goldsher, 2002, 31)

Woody Shaw, Jr. (1944-1989) Oriundo de Laurinburg, Carolina del Norte, fue un trompetista, compositor, arreglista y educador estadounidense de música *Jazz*, que se especializó principalmente en los estilos del *Hard Bop*, *Post Bop* y el *Avant Garde Jazz*.

“Es actualmente considerado el último gran innovador del linaje de trompetistas del siglo XX empezando con Joe “King” Oliver, Jabbo Smith, Louis Armstrong y se extendió a través de personajes como Harry James, Bunny Berigan, Cootie Williams, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Miles Davis, Kenny Dorham, Clifford Brown, Lee Morgan, Booker Little, Donald Byrd, y Freddie Hubbard” (Bio – WOODYSHAW.COM, 2024).

The Moontrane

Este tema aparece en el tercer *track* del álbum *Freddie Hubbard & Woody Shaw-The Eternal Triangle*. El álbum se grabó el 11 y 12 de junio de 1987 en los estudios Van Gelder de la ciudad en Nueva Jersey, tuvo como personal a Woody Shaw en la trompeta (canal derecho), Freddie Hubbard en la trompeta (canal izquierdo), Kenny Garrett en el saxofón alto, Ray Drummond en el contrabajo, Carl Allen en la batería, Mulgrew Miller en el piano y arreglos de Don Sickler (Discogs, 2024).

Por su parte, el tema *Moontrane*, fue compuesta por Woody Shaw y apareció por primera vez en el disco con nombre homónimo al tema publicado en 1975 pero grabada en 1974 en los Blue Rock Studios en New York.

Forma

La forma de este tema es de 32 compases y se compone de cuatro secciones: A, A, B, A. Así mismo cuenta con una introducción de 12 compases, en donde los primeros ocho se tocan a modo de *tutti* y los siguientes cuatro solamente la sección rítmica que tocan una célula rítmica que dura dos compases. La instrumentación que utiliza Shaw para este tema se compone de dos trompetas, un saxofón alto, piano, contrabajo y batería.

Cada una de las letras tiene ocho compases respectivamente en métrica de cuatro cuartos. El tema se interpreta a una velocidad de aproximadamente 240 bits por minuto. El solo de Shaw tiene una duración de tres vueltas sobre la forma, mismos que improvisa de manera formidable en los respectivos cambios melódicos- armónicos.

Recursos Compositivos en Moontrane

Respecto al análisis armónico y melódico del tema, este se realiza pensando en afinación de Bb (trompeta). En general, el tema se puede pensar en tonalidad de Do mayor. En la introducción del tema se utiliza el recurso de estructuras constantes⁴, haciendo uso de acordes mayores con la #11, se observa a partir del quinto compás un movimiento descendente que ocurre en intervalos de segunda mayor.

Figura 53

Estructuras constantes



⁴ Algunas melodías de la década de 1960 también se alejaron cada vez más de la armonía funcional a medida que la identidad tonal deliberada se volvió menos importante. La armonía cromática y armonía paralela (las llamadas “estructuras constantes”) se hicieron cada vez más comunes (Pease, 2003, 52).

Por otra parte, las secciones A del tema tienen tintes tonales, sin embargo también se observa el uso de intercambio modal, como es el caso del Bm7 en vez de Bm7b5 en el compás 15. También el uso del Emaj7 en lugar de Em7 del compás 19.

Figura 54

Acordes de intercambio modal

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system starts at measure 13 and ends at measure 16. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj7, Bm7, and Bm7. There are double bar lines with repeat dots above measures 14 and 15. Measure 16 contains a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 17 and ends at measure 20. Above the staff, the chords are labeled: D7(b9), G7(b9), Cmaj7, Fmaj7, Emaj7, Dm7, G7, Gm7, and C7. There are first and second endings indicated by '1.' and '2.' above measures 19 and 20. Measure 17 contains a triplet of eighth notes, and measure 20 contains a triplet of eighth notes.

En la sección B ocurre algo similar, puesto que Shaw utiliza movimientos armónicos tonales los primeros cuatro compases, en donde la armonía se va al cuarto grado. Posteriormente hay progresiones utilizando estructuras menores. Parte de un acorde, baja un tono y sube una cuarta justa ascendente. Este patrón se repite en dos ocasiones.

Por lo tanto se puede deducir que el tema tiene un carácter ambiguo, que va de lo funcional a lo no funcional. En donde los movimientos armónicos usuales son por intervalos de segunda mayor y cuarta justa, ascendente o descendente.

Lenguaje Cuartal

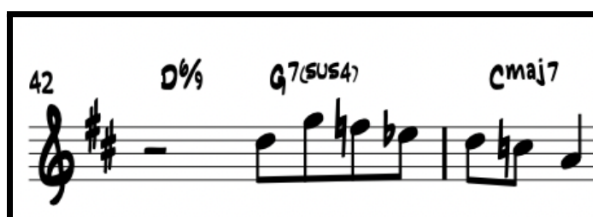
La primera impresión auditiva, es el uso del lenguaje cuartal y pentatónico del cual Shaw se vale para ejecutar su solo. Además del uso de diversos patrones, el trompetista toma dichos motivos y los transporta en distintos intervalos para generar una sonoridad *outside*, misma que termina resolviendo más adelante.

Shaw muestra una coherencia desde que comienza el tema hasta la ejecución de su solo. Los movimientos armónicos, como se comentó anteriormente, oscilan en intervalos de segunda mayor y cuarta justa. Estos mismos intervalos los utiliza el trompetista para crear sus líneas melódicas. Se observó dentro del análisis del solo, el patrón de una nota que sube una cuarta justa hacia arriba y desciende posteriormente una segunda menor.

Como se comentó anteriormente en los análisis de las bagatelas, el intervalo de segunda mayor se puede pensar como una reducción de dos cuartas justas consecutivas. Posterior a este movimiento puede seguir bajando la línea melódica o repetirse el patrón en distintos intervalos transpuestos. El ejemplo de la figura 55 muestra cómo estos movimientos los emplea Shaw sobre acordes suspendidos.

Figura 55

Extracto de patrón de cuartas y segundas



En el ejemplo de arriba, se utiliza la fórmula que parte de una nota, sube una cuarta justa, desciende una segunda mayor, vuelve a bajar una segunda mayor y termina por resolver bajando una segunda menor a la novena del acorde en turno (Cmaj7).

En la siguiente figura Shaw plantea una variación de este patrón, ahora lo utiliza con intervalos de segunda mayor y cuarta justa en una frase más larga. La primera combinación se observa en la anacrusa del tercer tiempo del compás 58 (Mi corchea que va a Re en negra con puntillo). Se observa una segunda mayor descendente, cuarta justa ascendente, segunda mayor descendente y cuarta justa descendente.

La segunda combinación ocurre en la anacrusa del tercer tiempo del compás 59. Parte del Fa, desciende una segunda mayor, desciende una cuarta justa, sube una segunda mayor y sube una cuarta justa. Este patrón lo repite precisamente en las siguientes notas.

Figura 56

Variaciones sobre el patrón

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff is divided into two measures. The first measure is an anacrusis starting on E4, moving down a major second to D4, then up a major fourth to G4, then down a major second to F#4, and finally down a major fourth to C#4. Above this measure are the chord symbols 'Am7', 'Gm7', and 'Cm7'. The second measure is a full measure starting on B4, moving down a major second to A4, then down a major fourth to F#4, then up a major second to G4, and finally up a major fourth to C#4. Above this measure are the chord symbols 'Bbm7', 'Ebm7', 'Dbm7', and 'Dbm7'.

Un último ejemplo de variaciones del patrón se muestra en la siguiente figura, en donde utiliza la misma fórmula de la primera combinación que se menciona anteriormente, pero en esta cambia el ritmo melódico. Lo cual habla de cómo el trompetista varía su propio lenguaje haciendo conocimiento del ritmo.

Figura 57

Variaciones rítmicas sobre el patrón



Lenguaje Pentatónico

Por otra parte, un rasgo que caracteriza al trompetista es el uso de las escalas pentatónicas mayores y menores. Así como también la superimposición que utiliza en ciertos puntos para dar un toque de frescura a sus líneas melódicas.

En la figura 58 se puede observar la imposición de dos tipos:

1. Sobre escala mayor
2. Sobre escala menor

Sobre la escala mayor, C mayor, utiliza el fragmento de la escala pentatónica de G mayor. Partiendo de La hasta el Mi. Finalmente conecta con anticipación el acorde de Bm7 utilizando fragmentos de C#m pentatónico.

Por lo tanto:

- Si el acorde es mayor: utiliza la escala pentatónica mayor del quinto grado.
- Si el acorde es menor: utiliza la escala pentatónica menor del segundo grado.

Figura 58*Superposición de escalas pentatónicas*

Así mismo, utiliza la escala pentatónica que le tocaría por turno a ciertos acordes. Por ejemplo, la figura 59 muestra el uso de la escala pentatónica de Fa. A esta llega previamente con una bordadura diatónica, Mi y Sol, que van hacia Fa pentatónico.

Figura 59*Uso de fragmento de la escala pentatónica de Fa***Recursos para Frases Outside**

Dentro del acervo lingüístico del *Jazz* (y otros géneros musicales como el rock y el pop), existe una frase *cliché* que se conoce como *el lick*. Esta frase se construye a partir de un fragmento de la escala menor y corresponde los siguientes intervalos: 1 2 b3 4 2 b7 1. Esta frase se puede escuchar dentro de las improvisaciones de muchos músicos, tales como: Freddie Hubbard, Michael Breker, John Coltrane, etc.⁵

Shaw utiliza un fragmento de este *lick*, pero con unas ligeras variaciones. El trompetista superpone la escala de Fm7 durante los acorde de Gsus7 y Cmaj7 para aterrizar en la 11 natural de Fmaj7, esto con el fin de conectar por semitono ascendente a la quinta de Emaj7 (Si), anticipando este acorde y terminar la frase reposando en la tercera del acorde. Por lo tanto, el trompetista se sale un poco de la armonía pero termina reposando en una nota importante para dar estabilidad a la frase.

⁵ Véase *The Lick* (Heitlinger, 2012)

Figura 60

Variaciones sobre *The Lick*



Observando el tercer tiempo del compás 66 de la figura 60, es que empieza esta fórmula. Sin embargo el trompetista cambia el orden de las dos últimas notas del patrón (b7 y 1), el espíritu de la frase continúa, pero se adapta para continuar la línea.

A manera de deducción, los primeros dos compases de la figura de arriba son una frase en Fm7 que sirve para anticipar al Emaj7, por lo tanto, sin importar tanto los cambios armónicos, es que Shaw establece una sonoridad ambigua con el fin de crear tensión, finalmente se relaja cuando aterriza en la quinta del Emaj7, puesto que la continuación de la línea ya se plantea como una escala que corresponde a la armonía en turno.

A continuación, se expondrá la compilación de herramientas para la improvisación encontradas en los análisis realizados en las dos transcripciones, estas se presentan en forma de tabla. Primero se presentan las herramientas observadas en Brown y posteriormente las observadas en Shaw.

Compilación de Herramientas para la improvisación de Clifford Brown

Para la realización de este apartado se tomó como referencia la metodología utilizada por David N. Baker adaptada a las necesidades del autor, estas son las siguientes:

- Tipo de forma
- Recursos para la improvisación

En donde el tipo forma se refiere a la estructura del tema sobre el cual Brown improvisa, el *tempo*, tonalidad y patrones de progresiones recurrentes. Así mismo, la nomenclatura que se utiliza para describir las progresiones armónicas es la siguiente:

- Acordes mayores se escriben con mayúsculas, por ejemplo C mayor sería: I
- Acordes menores se escriben con minúsculas, por ejemplo C menor sería: i

También se utilizan los números romanos para describir los grados de una escala, por lo tanto, si hablamos de la armonización de una escala mayor, se representaría de la siguiente manera: I, ii, iii, IV, V, vi, vii m7b5.

Por otra parte, los recursos para la improvisación se refieren a la preferencia y uso de escalas, efectos e inflexiones y otros medios para desarrollar su discurso. A continuación se muestra el resumen de los resultados obtenidos en la tabla 2.

Tabla 2

Herramientas de improvisación de Clifford Brown

Tema	Forma	Progresiones recurrentes en el tema	Uso de escalas/ Lenguaje	Efectos e inflexiones
– Somebody Loves Me – Álbum: Clifford Brown The Lost Rehearsals – Sello discográfico: <i>RLR Records</i> – Grabado el 8 de junio de 1953	ABCA ♩= 210 bpm Tonalidad de concierto: F (G para la trompeta)	ii- V- I I- V/ii- ii-V iim7b5-Vb9-I I-iv-I ii-iimaj7-ii7-ii6	Escala <i>Bebop</i> : Analizada como cromatismos Encasillamientos Lidia- dominante Hexafónica (dominantes) Frigia- dominante <i>Blues</i> Alterada	– <i>Ghost Notes</i> – <i>Bending</i>

Compilación de Herramientas para la improvisación de Woody Shaw

Tabla 3

Herramientas de improvisación de Woody Shaw

Tema	Forma	Progresiones recurrentes en el tema	Uso de escalas/ Lenguaje	Efectos e inflexiones
<ul style="list-style-type: none"> – Moontrane – Álbum: Freddie Hubbard & Woody Shaw-The Eternal Triangle – Sello discográfico: Estudios Van Gelder – Grabado el 11 de junio de 1987 	<p>AABA</p> <p>$\text{♩} = 240 \text{ bpm}$</p> <p>Tonalidad de concierto: Bb (C para la trompeta)</p>	<p>ii- V- I</p> <p>Estructuras Constantes menores (movimientos de 2da)</p> <p>Intercambio Modal (ii-V-I-IV-III maj7)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Patrones Transpuestos – Lenguaje Cuartal – Lenguaje Pentatónico – Frases <i>Outside</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de registro para crear clímax – <i>Ghost Notes</i>

Conclusiones del Capítulo III

A manera de conclusión de los análisis realizados a los dos trompetistas se observaron dos cuestiones principalmente. La primera, con respecto a Clifford Brown, es que su lenguaje tiene tintes más enfocados hacia la tonalidad. La pieza que él interpreta, al contar con un carácter tonal, hace que Brown improvise utilizando las escalas que corresponden diatónicamente hablando, se observó que su lenguaje en su mayoría está enfocado al uso del cromatismo y al uso de escalas diatónicas. Para la cuestión de los acordes dominantes, Brown sazona dependiendo hacia donde resuelve el dominante, por mencionar un par de ejemplos, si va a un acorde menor utiliza la escala frigida-dominante, si va a mayor, utiliza mixolidia o lidia-mixolidia. La segunda, respecto a Shaw, tiene tintes enfocados a un lenguaje más moderno, gracias a que la naturaleza de la pieza que

interpreta cuenta con una mezcla de armonía funcional y no funcional. Esto permite que el lenguaje que se utiliza para la improvisación cuente con recursos cuartales, pentatónicos así como el uso de frases *outside*. Por otra parte, el uso completo del registro en la trompeta es algo que utilizan los dos músicos, este recurso funge como la antesala de un clímax. El estudio de la transcripción de estos dos personajes fue de suma importancia para poder utilizar ciertas frases en las composiciones resultantes en este proyecto.

Dada la naturaleza de las composiciones de Bártok, estas cuentan con elementos relacionados al cromatismo y a la pentafonía, por lo tanto el estudio de Brown brindó herramientas para justificar la parte cromática y el estudio de Shaw para la parte pentatónica.

A continuación se expone el capítulo IV de este trabajo, en donde se describen algunos de los elementos encontrados en los análisis de la música de Béla Bártok, Clifford Brown y Woody Shaw, mismos que se utilizaron para resemantizarlos en composiciones de autoría propia.

IV. CINCO COMPOSICIONES PARA ENSAMBLE DE JAZZ

"Todo arte tiene el derecho de arraigar sus raíces en el arte de una época anterior, no solo tiene el derecho sino que debe derivarse de él"

Béla Bartók

En este capítulo se expondrán las cinco piezas resultantes durante el trabajo realizado a lo largo de la Maestría en Producción Artística. Para entrar en contexto primero se describe el formato que se utilizó, puesto que a partir de la elección de dicha instrumentación se fueron tomando decisiones de orquestación y de arreglo. Como se comentó anteriormente (introducción de este trabajo), para la selección del formato musical se escogió un ensamble que tuviera la flexibilidad de navegar entre las dos tradiciones que se trataban de explorar, la música de concierto y el *Jazz*.

En ese sentido, se escogió un formato que se dividió en tres secciones, una de alientos: flauta transversal, oboe, clarinete, saxofón tenor y un fagot, una de metales: trompeta, corno francés, trombón tenor y trombón bajo, y por último la sección rítmica: piano, contrabajo y batería. La idea para la selección de dicho ensamble fue el contar con una amplia variedad tímbrica que pudiera abarcar todo el registro, así como también la capacidad de explorar diversas mixturas entre la instrumentación. Por otra parte se pensó que fueran instrumentos tradicionalmente ligados al *Jazz* y a la música académica.

Un aspecto importante para el investigador es el nombre que se le dio a cada pieza, el título de tres de estas están en lengua Rarámuri, que es la lengua de una comunidad indígena del norte de México y que se asienta principalmente en el estado de Chihuahua. Los nombres resultantes de estas, con su traducción al español son las siguientes:

- Pe Chopí = Poco a Poco
- Náo A´ri Kicháo = Cuatro y Siete
- Na´í = Fuego

Otra pieza recibe su nombre de la lengua Náhuatl, que es una macrolengua utoazteca que se habló principalmente en México y Centroamérica, a la cual se le añadió el sufijo “ita”.

- Tochtli = Conejo, Toshtlita = Conejita

Finalmente, la quinta pieza surge de un nombre propio escrito al revés.

- Aseret

Por otra parte, con respecto a los análisis de las piezas originales estos se realizan por separado con el fin de poder describir las herramientas utilizadas más relevantes en cada una, estos se presentan en el orden que se tocaron en el concierto de este proyecto. Primero se dará una breve explicación del carácter de la pieza, seguido de una tabla en donde se muestran las principales herramientas utilizadas, posteriormente se detalla cómo se utiliza cada una de ellas en donde se muestran extractos puntuales para detallar cómo se resemantizó lo observado en los análisis de los tres músicos estudiados en composiciones originales, así mismo los *scores* completos de las cinco piezas se pueden encontrar en la sección de anexos de este trabajo.

Na´í

Esta pieza de carácter modal/ no funcional se escribió a un *tempo* de 240 bpm, por lo que se considera en el ámbito *jazzístico* como *Fast Swing*. Cuenta con movimientos armónicos cromáticos, de segunda mayor, tercera mayor y cuarta justa. Por otra parte, la instrumentación de esta pieza se escribió originalmente para un septeto de músicos que se conforma por una trompeta, un saxofón tenor, un trombón tenor, un trombón bajo, piano, contrabajo y batería. La elección de dicho formato se escogió pensando en tener una sonoridad que se aproximara más a la de un ensamble de *Jazz* tradicional, como por ejemplo el que utilizaba Art Blakey con los *Jazz Messengers* (sección rítmica más sección de viento-metal). Por lo tanto esta pieza tiene más inclinación a los ensambles tradicionales del *Jazz* que las otras piezas compuestas, que tienen tintes más relacionados a la música de cámara. A continuación se muestran las principales herramientas utilizadas.

Herramientas Utilizadas

Tabla 4

Herramientas de composición en Na'í

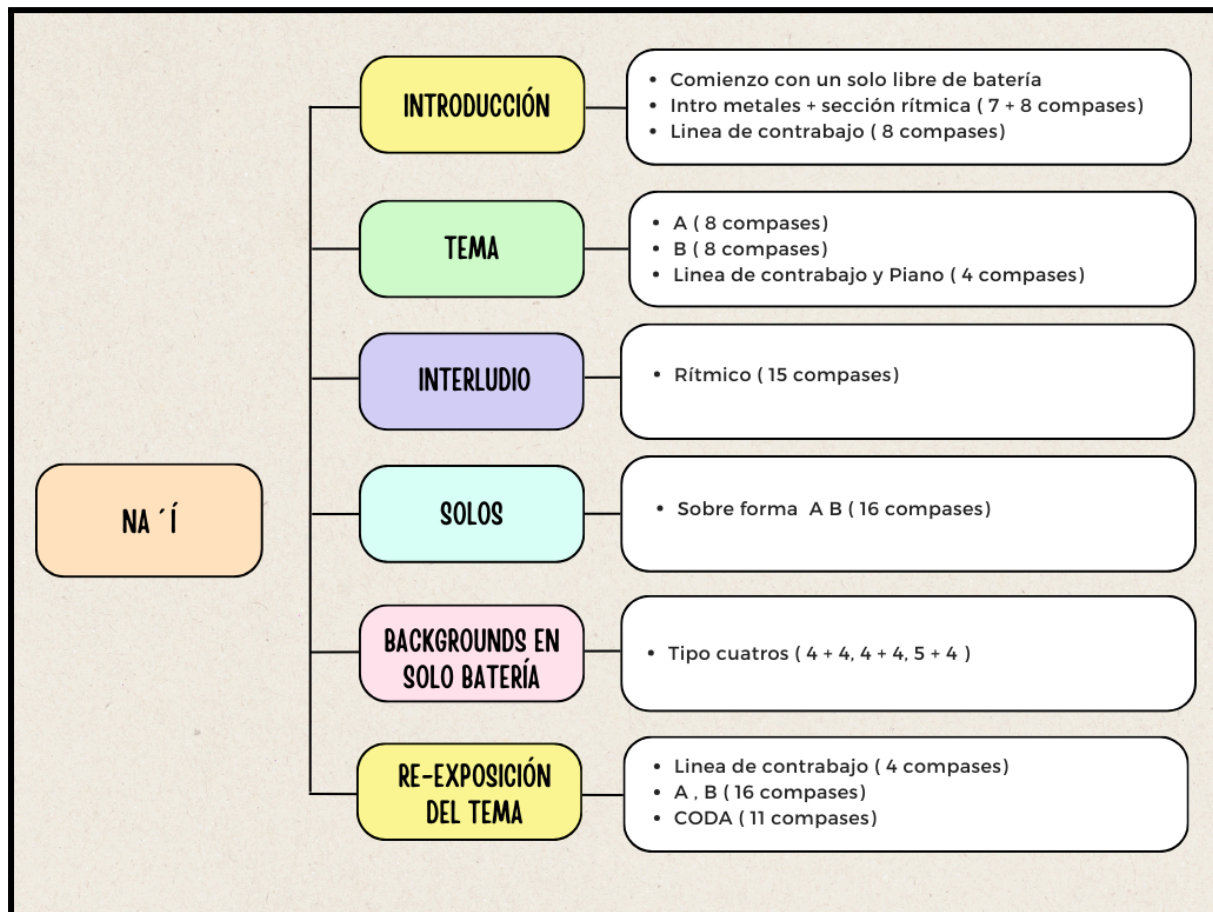
Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Forma	– Forma irregular	– Bagatelas No. 2, 6 y 7	– Estructura de la pieza en general
Melódica	– Escala Simétrica (Hexatónica)	– Conceptos simétricos de Bartók en Bagatela No.6	– Línea melódica principal
Armónica	– Uso de estructuras constantes – Uso de acordes simétricos (aumentados) – Bordaduras Armónicas	– Moontrane – Conceptos simétricos de Bartók – Bagatela No. 2	– Movimientos armónicos. – Acordes de la pieza – Transposición de motivos principales
Arreglo	– Uso de backgrounds	– Conceptos de arreglos para <i>Big Band</i>	– Sección de solo de batería
Orquestación	– Líneas en movimiento contrario	– Bagatela No. 4	– Línea de metales sube y la línea del bajo baja
Otras ⁶	– Superestructuras	– Armonía moderna	– Acorde compás 17 F# / C

⁶ Se refiere a herramientas ajenas a los músicos analizados, pero que forman parte del bagaje musical del autor del trabajo, solo en esta tabla se mencionan como otras.

Forma

Figura 61

Mapa conceptual sobre la forma de Na'í

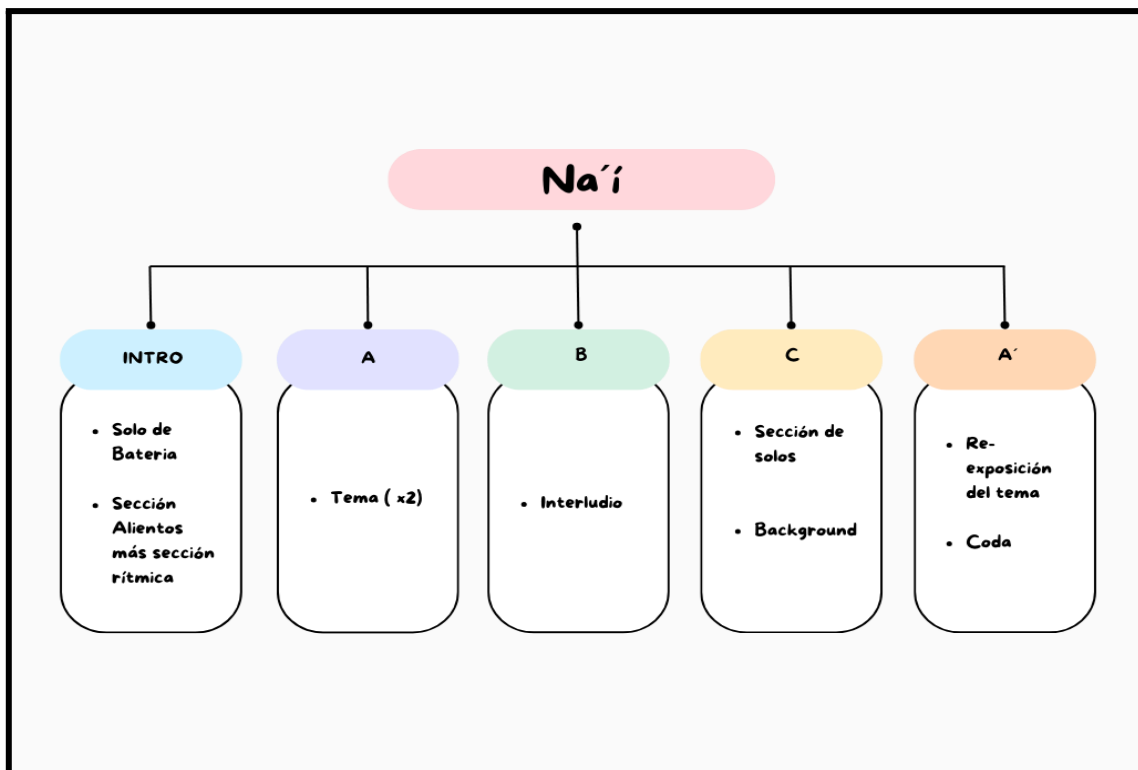


A pesar de que este tema tiene un carácter más tradicional en cuanto a la instrumentación y el cómo se estructura la forma general (introducción, tema, interludio, etc.), está sujeta de variaciones de tipo aditiva y de disminución en los compases de algunas secciones. Por ejemplo, en la introducción no se dividen las frases en compases pares, o sea 8 + 8, sino que algunas frases resultan ser más cortas, 7 + 8. Otro ejemplo es el interludio, que se conforma por un total de quince compases, este cuenta con dos planos principalmente. El primero es la línea melódica que toca la sección de alientos, el segundo es el plano rítmico en donde la sección rítmica más el trombón bajo, tocan al unísono una nota pedal (Do) en los tiempos 2 y 4 del compás.

Una reducción visual a la forma de manera general se ejemplifica en la figura 62, en donde se ponen letras para especificar las distintas secciones del arreglo.

Figura 62

Esquema general en Na'í



A groso modo, Na'í se estructura como se observa en la figura 62. La introducción cuenta con un solo de batería libre, este concluye cuando entran las líneas de la sección de alientos y el resto de la sección rítmica. Posteriormente el tema se toca y se repite una ocasión, el interludio (letra C) cuenta con 15 compases, el cual se compone de variaciones del motivo principal (tema).

La sección de solos tiene una estructura tradicional (A B) que en total suman 16 compases, después se toca a forma de pregunta y respuesta los *backgrounds* de la batería, primero tocan al unísono rítmico los metales y sección rítmica cuatro compases y la batería responde con cuatro compases de solo. Esta fórmula se repite en dos ocasiones más con algunas variaciones en cuanto al número de compases.

Finalmente se re-expone el tema, que se repite también una ocasión, y para concluir se toca una coda (variación de interludio) que dura once compases.

Herramientas Melódicas

El carácter melódico de esta pieza conlleva el uso de una escala simétrica, que es la escala hexafónica. La característica de esta escala es que se compone en su totalidad por intervalos de segunda mayor, por lo tanto si arrancamos la escala en Do y le añadimos intervalos de segunda mayor resultaría los siguiente: Do, Re, Mi, Fa #, Sol # y La #. Contando el número de notas sin repetir resultan un total de seis notas diferentes, de ahí el nombre de la escala hexafónica.

Esta escala tiene dos posibilidades de tocarse, por ejemplo arrancando de Do y de Do #. Si empezamos de otra nota, por ejemplo Mi, esta ya forma parte de la colección que parte de Do, simplemente que la escala comenzaría desde la nota Mi (Mi, Fa #, Sol #, La #, Do, Re).

La línea melódica en Na'í se inspiró en la bagatela No. 6 de Bartók, en esta bagatela, el compositor utiliza fragmentos de una escala cuasi- simétrica, la octatónica.

Por lo tanto acá se utilizan fragmentos de la escala hexafónica tal como se muestra en la figura 63.

Figura 63

Uso de escalas hexafónicas

The image shows a musical score for Trompeta en Sib, measures 48-55. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'mf'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 48, 49, 50, and 51. The second system contains measures 52, 53, 54, and 55. The notes in measures 48-51 are: F#4, A4, B4, C#5, D5, E5. The notes in measures 52-55 are: F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The score is labeled 'TROMPETA EN Sib' and includes measure numbers 2, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55.

En los primeros cuatro compases de la figura 63, se observa el uso de una línea que aplica la colección de notas que derivan de la escala de Do hexafónica, mientras que los últimos cuatro compases (compas 52- 55) se utiliza la de Do #.

Herramientas Armónicas

La primera herramienta a describir es el uso de las estructuras constantes, como se comentó con anterioridad, esta conlleva el uso de armónica cromática o paralela que tienen acordes de la misma cualidad. Para el caso de esta pieza, dos tipos de acordes emergen principalmente: el acorde aumentado dominante y el acorde lidio maj7.

En la figura 64 se puede apreciar en los cifrados escritos para piano cómo es que se distribuyen, también se puede observar a qué distancia se encuentran los acordes aumentados dominantes, esta es de semitono. Para los acordes lidios, estos se encuentran a distancia de tercera mayor (Eb, A y C), la siguiente colección en la misma cualidad (Bb, D y F#) para terminar con intervalos ubicados a semitono de distancia.

Figura 64

Aplicación de estructuras constantes aumentadas y lidias

The figure shows a musical score for piano with four staves. The first staff starts at measure 28 with a box containing the letter 'B'. Above the staff, the word 'PIANO' is written above measure 30. The second staff has a dynamic marking 'mp' below it. The notes in all staves are represented by diagonal slashes. Chord symbols are written above the staves: E+7 (28), F+7 (32), Ebmaj7(#11) (36), Dmaj7(#11) (40), F#7(#11) (41), Fmaj7(#11) (42), and Emaj7(#11) (43). Measure numbers 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, and 39 are also indicated.

Finalmente para el uso de las bordaduras armónico-melódicas, estas se aplican en un contexto motivico, en la sección de la coda de la parte de la trompeta, el motivo principal arranca en la nota Sol, después se transpone en Mi y termina en Fa.

Por lo que ese motivo final (Fa) se anticipa aplicando bordadura melódica a la totalidad de la frase.

Figura 65

Bordadura melódica de motivo

The image shows a musical score for two staves, both in treble clef and key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 172, 173, 174, and 175. Measure 172 has a dynamic marking of *mf*. The notes in measures 172 and 174 are circled in red. The second staff contains measures 176, 177, and 178. Measure 176 has a circled note in red. Measure 178 features a triplet of notes. The score is enclosed in a black rectangular box.

Herramientas de Arreglo

Para esta sección se utilizó una herramienta que se utiliza mucho en ámbito *jazzístico*, está es el uso de *backgrounds*⁷. Esta herramienta se aplica a manera de pregunta y respuesta. La pregunta se realiza en *tutti* rítmico por la sección de metales, mientras que el resto de instrumentos tocan una nota pedal, posteriormente la batería (último pentagrama) responde con un solo que dura cuatro compases, esto se puede observar en la siguiente figura.

⁷ Véase capítulo 11 de *Arranging For Large Ensemble* (Lowell & Pulling, 2003, 139- 145)

Figura 66

Backgrounds y su aplicabilidad

The image displays a musical score for a piece titled "PARTITURA COMPLETA". The score is divided into two main sections. The first section, from measure 99 to 107, is marked "SECC BACKS" and features a melody in the upper staves with dynamics of *mf*. The second section, starting at measure 108, is marked "SOLO" and features a rhythmic pattern in the lower staves with dynamics of *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Herramientas de Orquestación

Una herramienta observada en los análisis de Bartók es el uso de líneas melódicas en movimiento contrario. Esta herramienta se aplicó prácticamente a todos los arreglos de las composiciones resultantes, un ejemplo de esto es en la figura 67, en donde el recuadro azul superior muestra las voces de la trompeta, saxofón tenor y trombón tenor, en este se puede apreciar como las voces tienden ir con dirección melódica descendente, mientras que en el cuadro azul inferior se muestran las voces del piano y el contrabajo con dirección

melódica ascendente. Así mismo se puede observar que las líneas de los instrumentos de viento metal están armonizadas, mientras que las de la sección rítmica tocan al unísono.

Figura 67

Líneas en movimiento contrario

The image displays a musical score for Figure 67, illustrating 'Líneas en movimiento contrario' (Contrary Motion Lines). The score is divided into two systems. The first system consists of three staves, and the second system consists of two staves. A blue box highlights measures 5 through 8 in both systems. A red arrow points from measure 5 to measure 8, indicating the direction of the motion. The first system shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic line in the lower staff, both marked *mf*. The second system shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic line in the lower staff, both marked *mf*. The labels 'UNIS CONTRA' and 'UNIS PIANO' are present in the second system, indicating the unison nature of the lines.

Otras Herramientas

Una herramienta utilizada en arreglos de música moderna es el uso de las superestructuras⁸, esta se refiere al uso de dos triadas en un solo *voicing*, por lo que la sonoridad proyecta dos personalidades sonoras distintas. Para la selección de las triadas se tomó como referencia los contra polos de los ejes de Bartók, por una parte, en la triada inferior se utiliza un Do mayor, y por otra parte en la voz superior una triada de Fa # mayor.

⁸ Vease capítulo 6 de *Arranging For Large Ensemble* (Lowell & Pulling, 2003, 83-94)

La idea fue tener una base sonora que se reforzó con la tónica que toca el trombón bajo, y para generar contraste se escogió la triada Fa # en primera inversión, ya que esta es la posibilidad más lejana al C mayor.

En la siguiente figura se puede observar lo descrito anteriormente. En los pentagramas superior e inferior se observa la tónica (Do), estas notas están escritas para clave de Fa, mientras que en el recuadro azul son las notas que toca el piano. La mano izquierda toca la triada de Do mayor (clave de fa) mientras que la derecha la de Fa # en primera inversión (clave de sol).

Figura 68

Superestructuras

Toshtlita

Esta pieza cuenta con un carácter estructural inspirado en la forma ternaria llamada *Scherzo* o minuetto, comúnmente utilizada por los compositores de la música de concierto. El diccionario enciclopédico de la música lo define como una "*Danza majestuosa en tiempo ternario, generalmente en 3/4, que floreció entre mediados del siglo XVI y finales del XVIII, como también una forma instrumental comúnmente utilizada en obras con varios*

movimientos como la suite barroca y la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerdas del Clásico” (Latham, 2008, 958). A grandes rasgos se puede decir que la forma del minueto se divide en tres secciones: A (primer minueto) B (sección de trío, que contrasta al primer minueto) A (repetición del primer minueto). Por otra parte, en esta pieza se utilizó toda la instrumentación que se planteó en un inicio: flauta transversal, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón tenor, corno francés, trombón bajo, piano, contrabajo y batería. A continuación se muestran las principales herramientas extraídas del análisis de los tres músicos y su resemantización en esta pieza.

Herramientas Utilizadas

Tabla 5

Herramientas de composición en Toshtlita

Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Forma	<ul style="list-style-type: none"> – Forma inspirada en <i>Scherzo</i> – Sección de oro 	<ul style="list-style-type: none"> – Forma utilizada en música de concierto – Bartók 	<ul style="list-style-type: none"> – Estructura de la pieza en general – Interludio para la recapitulación
Melódica	<ul style="list-style-type: none"> – Melodías con enfoque cuartal y pentatónico – Escala blues 	<ul style="list-style-type: none"> – Bartók y Shaw – Brown 	<ul style="list-style-type: none"> – Líneas melódicas – Líneas melódicas

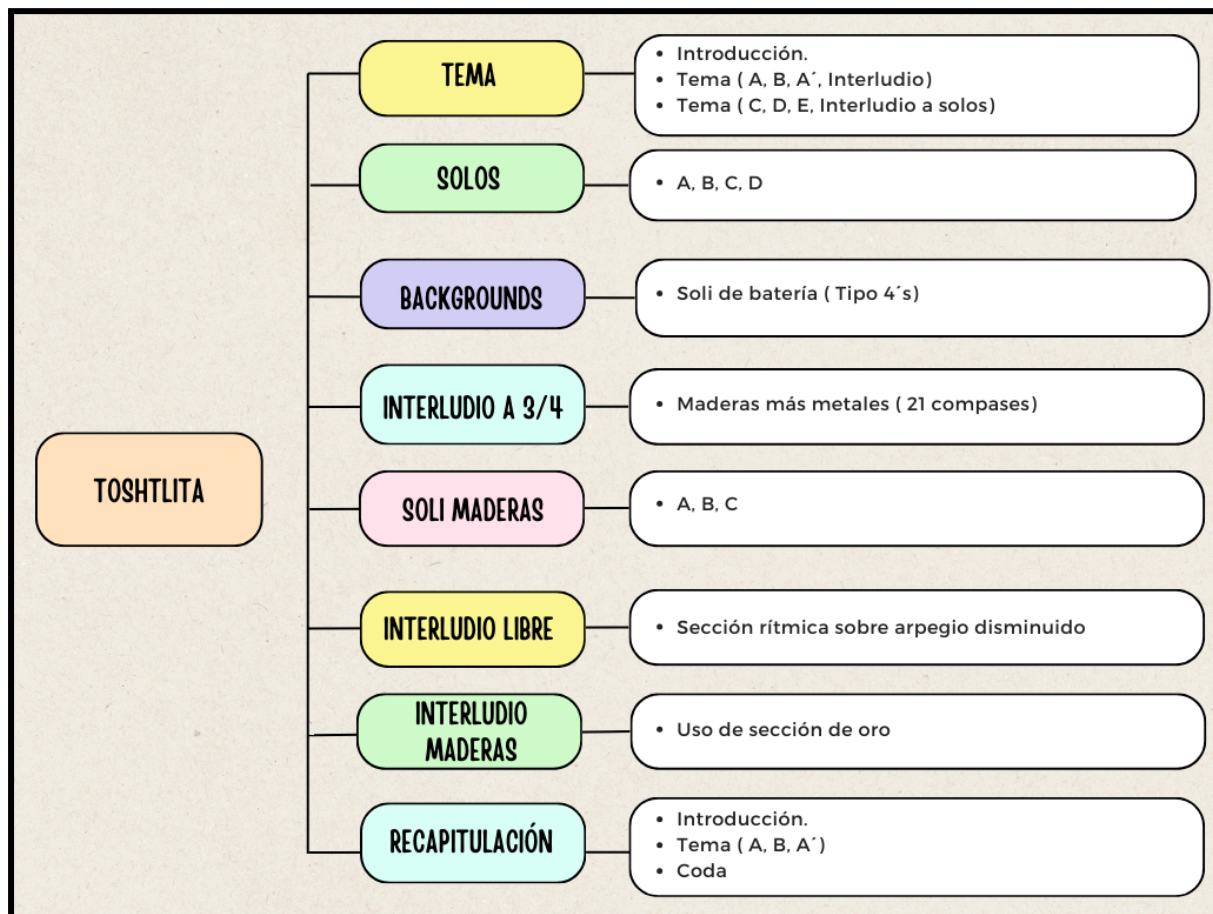
Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Armónica	<ul style="list-style-type: none"> – Uso acordes simétricos – Nota pedal vs movimiento armónico – Desarrollo de la relación 0-2-4 	<ul style="list-style-type: none"> – Conceptos simétricos de Bartók – Ejes de Bartók⁹ – Teoría post-tonal 	<ul style="list-style-type: none"> – Conexión a nueva sección – Uso de nota pedal vs estructuras triádicas – <i>Voicings</i> con carácter ambiguo
Arreglo	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de backgrounds – Soli para la sección de maderas 	<ul style="list-style-type: none"> – Conceptos de arreglos para <i>Big Band</i> – Fuga 	<ul style="list-style-type: none"> – Sección de solo de batería – Entradas por 5tas en cada instrumento
Ritmo	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de distintas métricas – Flexibilidad rítmica 	<ul style="list-style-type: none"> – Bagatela No. 2 – Bagatela No. 4 y 6 	<ul style="list-style-type: none"> – Cambio métrica en el trío de maderas (3/4) – Conexión usando arpegio disminuido
Orquestación	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Pads</i> de maderas y metales – Campanas 	<ul style="list-style-type: none"> – Arreglos para <i>Big Band</i> – Arreglos para <i>Big Band</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – Introducción – Para refrescar distintas secciones

⁹ Véase *Some Aspects of Béla Bartók's Compositional Techniques* (Szentkirályi, 1978, 165-166)

Forma

Figura 69

Mapa conceptual sobre la forma de Toshtlita



Como se comentó con anterioridad, esta pieza tomó inspiración de la forma *scherzo* pero con algunas variantes ya que cuenta con distintas secciones que tienen carácter más libre respecto a la división tradicional (A B A'). Estas se conectan por medio de interludios que tocan distintas secciones del ensamble. La pieza cuenta con dos *tempos* principalmente, el primero con una división métrica de 4/4 y a un *tempo* de 140 bpm, y el segundo a 3/ 4 con un *tempo* de 93 bpm.

Al comienzo de la pieza existe una introducción en donde toman protagonismo la sección de maderas junto a la sección rítmica, posteriormente se expone el primer tema (A) en el cual destacan las líneas melódicas de la sección de metales. En la siguiente letra (B), existe un trocado melódico y ahora la sección de maderas lleva el protagonismo melódico , el cual

arrastra hasta la siguiente letra (A´), que es una repetición con variación de la línea melódica expuesta por lo metales del inicio. A continuación ocurre el primer interludio, el cual dura escasos cuatro compases y sirve como puente para conectar con las siguientes secciones (C, D, E), las cuales entreveran a las tres secciones del ensamble, ya que todas tienen líneas melódicas que se complementan unas con otras.

Cada una de estas letras tiene una duración de nueve compases, lo cual ya habla de variaciones respecto a la división tradicional de frases de ocho compases. Una vez expuestas estas letras ocurre una variación del interludio, que sirve para conectar con la sección de los solos.

En esta sección se conservó la división de ocho compases en una forma que se conforma por las letras A, B, C y D (32 compases), las cuales se construyen armónicamente por las letras del tema expuestas al inicio pero con reducciones (nueve a ocho compases). Una vez terminado el último solista melódico en la forma se expone la sección de solo de batería, la cual se complementa con pregunta y respuesta en el solo, por lo tanto tocan dos compases juntos la sección rítmica y los siguientes cuatro compases son de solo de batería. Esta fórmula se repite por dos ocasiones más, hasta que el solo es “robado” por la sección de alientos y la de metales, en donde se preparan durante 23 compases en conjunto todas las secciones del ensamble a una resolución para un cambio de métrica de 3/ 4.

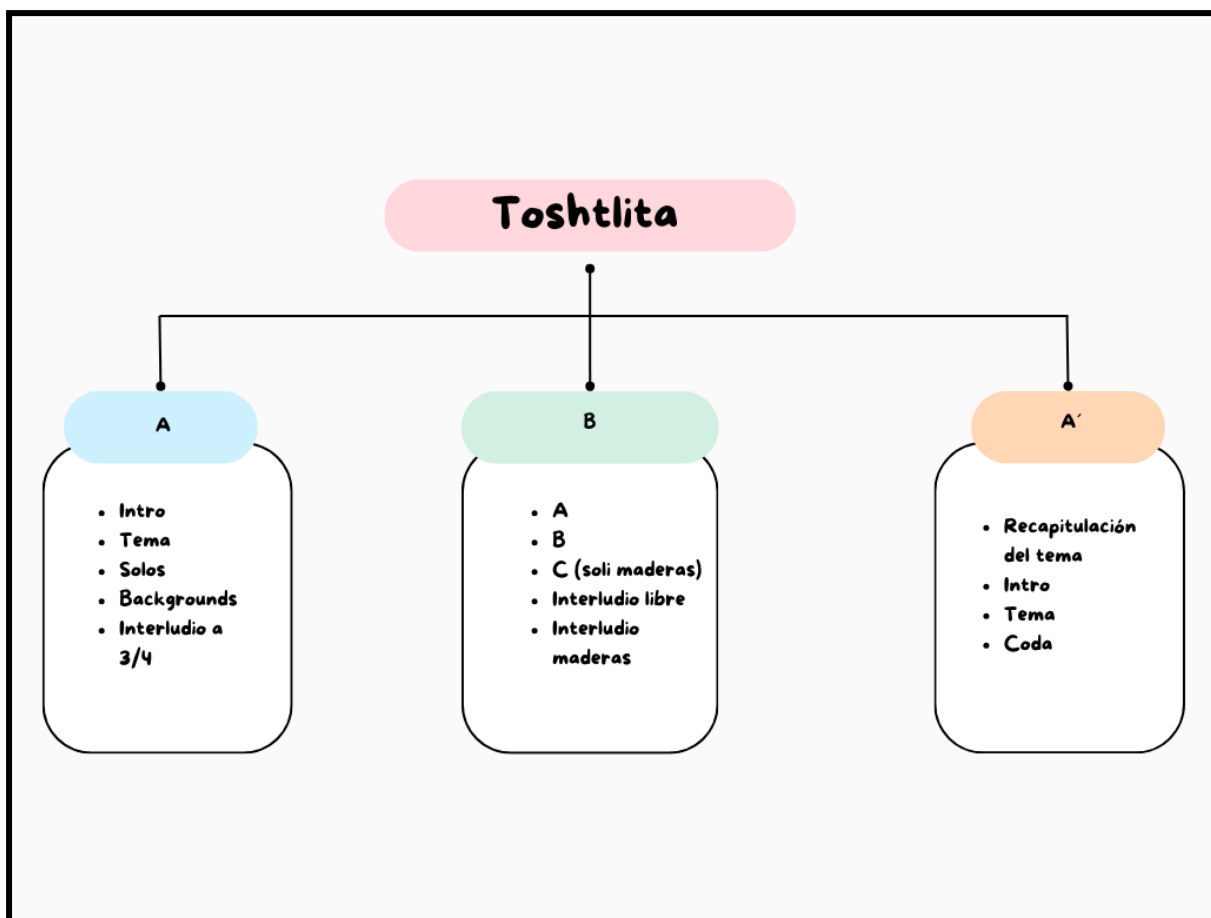
Esta nueva métrica y *tempo* se puede representar en la forma *scherzo* como la letra B, que es donde ocurre usualmente el trío de maderas. En Toshtlita ocurre algo parecido, ya que esta sección tiene un contraste armónico en donde a diferencia de lo ocurrido anteriormente, la armonía tiene características modales menores. Además ocurre un *solí* de maderas, el cual llega después de dieciséis compases. Este *solí* se toca por catorce compases y es tocado por la flauta transversal, el oboe, clarinete y fagot. Una vez terminada esta sección ocurre un interludio libre, en donde improvisa de manera libre la sección rítmica sobre acordes disminuidos.

A continuación se expone el siguiente interludio, el cual toca la sección de maderas. La construcción de compases deriva de la sección de oro, la cual se explicará más adelante y tiene una duración de nueve compases. Este último interludio sirve como puente para re-exponer las melodías tocadas en el tema principal, comparándolo con la forma del *scherzo*, aquí también se llamará a esta sección como A´.

Por lo tanto, una reducción de toda las secciones en Toshtlita se puede representar como se expone en la siguiente imagen, la cual aglutina todo lo comentado anteriormente en tres letras principales, tal y como se agrupan en la forma *scherzo*.

Figura 70

Esquema general en Toshtlita



De manera general se puede decir que esta pieza se divide en tres letras principales, A, B y A'. Como se observa en la figura 70, cada letra tiene divisiones estructurales en sí, pero estas se agrupan de diferente manera ya que las ideas de las secciones A y B son de carácter armónico distinto y el de A' representa la recapitulación de la primera A, pero con algunas reducciones. Dicho esquema nos ayuda a relacionar visualmente la forma de Toshtlita con la forma del *scherzo*, la diferencia radica en que las secciones de esta pieza tienden a abrirse para poder complementar el discurso compositivo, pero el carácter de cada letra en general representan las partes en cómo se dividiría el *scherzo*.

A continuación se explicará el concepto de la sección de oro y cómo es que este concepto lo aplicaba Béla Bartók a su música. También se ejemplifica cómo es que esta herramienta compositiva sirvió para conectar dos secciones diferentes en esta pieza así como su construcción.

La sección de oro

La sección de oro, también conocida por diversos nombres como la proporción dorada, proporción o sección áurea, *golden ratio*, entre otras. Es un principio geométrico que divide en dos partes no iguales a una sección, por tanto se obtiene un segmento largo y otro pequeño. Lo interesante es que ambos segmentos mantienen una proporción uno con respecto a la otra en cuanto a sus dimensiones.

Para poder encontrar la proporción en la sección de oro partimos de la serie de Fibonacci¹⁰, que es una sucesión infinita de números naturales que empieza en 0 y 1 y continúa añadiendo números que son la suma de los dos anteriores. Por lo tanto la serie se puede construir como: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Posteriormente tomamos cualquier número y lo dividimos con el número sucesivo de la serie. Haciendo este cálculo se observa que entre más grande el número seleccionado, el resultado de la división tiende a darnos el número 0.618, se puede observar esto en la siguiente imagen.

Figura 71

Encontrando la sección de oro

División	Resultado
1/2	0.5
2/3	0.666667
3/5	0.6
5/8	0.625
8/13	0.615385
13/21	0.619048
21/34	0.617647
34/55	0.618181
Tiende a \longrightarrow	0.618

¹⁰ Descrita y dada a conocer por el matemático italiano Leonardo Pisano, también conocido como Fibonacci en el siglo XIII

Por lo tanto, si tenemos una proporción que mide 1, el segmento 0.618 será estructuralmente importante o climático, ya que divide en proporción simétrica al segmento 1. Aplicando este concepto a la música, si se tiene un número más grande, por ejemplo 77 compases y queremos encontrar un punto climático dentro de ese espacio, para encontrar la sección de oro simplemente multiplicamos 77×0.618 , el resultado arroja 47.586, redondeando nos da 48.

Por lo tanto de 77 compases , un punto climático puede ocurrir en el compás 48. Lendvai (1979) comenta que *“El método de Bartók, en su construcción formal y armónica, está fuertemente relacionado con la ley de la sección áurea. Este es un elemento formal el cual es, en definitiva, tan significativo en la música de Bartók como lo es el período de 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8 compases o la armonización de los armónicos en el estilo clásico vienés”*. Esta herramienta por lo tanto sirve para dividir simétricamente una pieza, pero también aplica para frases, ritmo, estructura general de una pieza o sección, entre otras aplicaciones.

En esta pieza se utilizó este recurso para dividir el interludio de maderas para conectar con la recapitulación del tema (A´). Dicha sección cuenta con un total de nueve compases en una división métrica de 4 / 4. Para aplicar la fórmula que arroja la sección de oro se dividió cada compás en corcheas, por lo tanto, se tienen 9 (compases) x 8 (número de corcheas que caben en un compás de 4 / 4) lo que nos da un total de 72.

Ahora bien, al número 72 (total de corcheas en nueve compases) lo multiplicamos por 0.618 lo que no da un total de 44.496 y finalmente lo redondeamos para obtener al número 44 como el punto climático en esta sección. En la siguiente figura se observan dos tipos de colores en la notas del score, el azul representa la entrada y salida en los instrumentos basándose en las proporciones obtenidas si seguimos dividiendo los segmentos en partes más pequeñas, el color rojo representa la corchea número 44, que como se comentó anteriormente es el punto climático.

Para generar este clímax, aparte de la sección de oro, se utilizó el recurso del uso de registro que emplea Bartók en la bagatela No. 7, la cual expande el rango de cada instrumento de la sección de alientos hacia arriba y hacia abajo.

Por lo tanto la flauta transversal toca un Sol 6, y el fagot toca un Do 2, tanto el oboe como el clarinete se mantienen en un registro de no extremo, pero sirven para doblar las voces que tocan la flauta y el fagot. El orden de los instrumentos en la figura 72, de arriba a abajo es: flauta transversal, oboe, clarinete y fagot.

Figura 72

Sección de oro en interludio de maderas

Musical score for woodwinds, measures 185-195. The score is in 4/4 time and features four staves. The music is characterized by a steady eighth-note pattern. Dynamics include *pp*, *mp*, *f*, and *pp*. Performance markings include *CRESC.* and *DIM.*. A box labeled 'A' is present in the top left corner.

Herramientas Melódicas

El carácter melódico en esta pieza conlleva en su mayoría el uso de melodías cuartales, escala pentatónica y de la escala *blues*. En la introducción de la pieza las maderas tocan justamente un intervalos de cuarta justa, mismo que toca la sección de metales posteriormente.

Figura 73

Intervalos cuartales

Musical score for flute, measures 1-6. The score is in 4/4 time and features a single staff. The music is characterized by a steady eighth-note pattern. The tempo is marked $\text{♩} = 140$. The score is titled "TOSHTLITA" and "FLAUTA". A box labeled "INTRO" is present. The composer's name, "HECTOR GERARDO VILLA ROBLES", is written in the top right corner. The score is divided into two lines of measures, with measures 1-3 on the first line and measures 4-6 on the second line.

De igual manera para la construcción de *voicings* se utilizan los intervallos de cuarta para generar una sonoridad fresca. Esto lo podemos apreciar en la siguiente figura, en donde el piano toca en repetidas ocasiones dichos *voicings*. Observamos que en el segundo compás se genera un acorde que se construye a partir de intervallos de cuarta justa y aumentada. Dicha proporción (sea cuarta justa, aumentada o ambas) prevalece por el resto de los *voicings* en esta sección.

Figura 74

Voicings cuartales

The musical score for 'TOSHTLITA' is presented in a single system with three staves. The title 'TOSHTLITA' is centered at the top. The composer's name, 'HECTOR GERARDO VILLA ROBLES', is written in the upper right. The piece is marked 'PIANO' and 'INTRO'. The tempo is indicated as '♩ = 140'. The score begins with a rest in the first measure. The second measure contains a chord with a sharp sign and a 'mf' dynamic. The third measure is a rest. The fourth measure contains a complex chord with various accidentals and dynamics. The fifth and sixth measures continue with similar complex voicings. The seventh measure is a rest. The eighth measure ends with a double bar line and a '2' indicating a repeat or continuation.

Otro recurso melódico que se aplica en esta pieza es el uso de la escala pentatónica, esta es tocada a manera de motivo por la sección de maderas en forma armonizada. En la figura 75 se ejemplifica con la voz que toca la flauta transversal, que toca la escala de Sol pentatónica. De igual manera en la figura 76 se muestra este fragmento armonizado por el resto de la sección de maderas.

Figura 75

Uso de la escala pentatónica

The musical score for 'Uso de la escala pentatónica' is presented in a single system with one staff. The score is marked 'ESPRESS.' and 'mp'. It begins with measure 32, which contains a melodic line. Measure 33 features a triplet of notes. Measure 34 contains a note with a 'D' above it. Measure 35 features a triplet of notes. Measure 36 ends with a double bar line. The dynamic changes from 'mp' to 'f' between measures 33 and 34.

Figura 76*Escala pentatónica armonizada*

Por último, se utilizaron fragmentos de la escala *blues*. Esta idea surgió a partir de los análisis realizados al trompetista Clifford Brown, puesto que es parte fundamental de su vocabulario. En este caso como se ejemplifica en la figura 77, se utilizó la escala *blues* de Re mayor (trompeta en Bb) que se compone por la relación: 1 2 b3 3 5 6, en otras palabras por Re Mi Fa Fa# La y Si.

Esta línea melódica se encuentra en la sección de interludios y al igual que la figura anterior también es armonizada por distintos instrumentos.

Figura 77*Uso de la escala Blues*

Herramientas Armónicas

La primera herramienta utilizada es el uso del acorde disminuido (acorde simétrico), que sirve para conectar el soli de maderas con el interludio que utiliza la sección de oro. Este acorde es tocado por el piano (primeros dos pentagramas), el contrabajo (penúltimo pentagrama) y la batería (último pentagrama) en una improvisación libre, así mismo, esta sección permite generar flexibilidad rítmica en vivo, ya que al ser improvisación de carácter libre, el *tiempo* tiende a alargarse o a estrecharse hasta llegar al calderón y pasar a la siguiente sección.

Figura 78

Uso de acorde disminuido

Por otra parte se utilizó la herramienta de tocar una nota pedal (registro grave) mientras que en las voces superiores prevalece el movimiento armónico. Esto ocurre en repetidas ocasiones, pero se ejemplifica lo mencionado anteriormente en la introducción.

En esta, la sección de metales (recuadro rojo y en orden de arriba a abajo con trompeta, corno francés y trombón tenor) tocan las notas Sol y Do en distinto patrón.

La idea es crear un colchón armónico¹¹ en donde nunca deja de sonar la tónica y quinta de Do. Un segundo plano toca notas pedales, este lo toca el contrabajo y el trombón bajo, se ejemplifica en el recuadro verde la voz que toca el trombón bajo. Finalmente un tercer plano aparece, el melódico, que es tocado por la sección de madera (recuadro azul y en orden de arriba a abajo con flauta transversal, oboe, clarinete y fagot), que en conjunto tocan una melodía con tintes cuartales y de quinta armonizada.

Figura 79

Uso de pads armónicos

Por último se tomó como idea la herramienta que utiliza Bartók en la bagatela No. 2, que es el uso de la relación 0-2-7 y se le aplicó una transformación de tipo aditiva. Como se comentó anteriormente esta colección de notas toman su nombre por la relación en cuanto a la distancia de semitonos con respecto a una nota fundamental¹². El resultado final del *voicing* era uno que se construye con intervalos de cuartas justas, sin embargo aquí se le añadió una nota extra al *voicing*, esta tiene un intervalo de segunda mayor con respecto alguna de las notas de la relación 0-2-7, este intervalo como se comentó en los análisis de

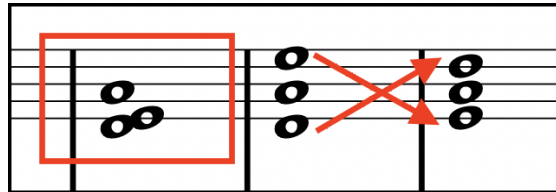
¹¹ *Pads*, popularmente conocido como colchón armónico

¹² Véase sección 2.3.5 de este trabajo

la bagatela mencionada, tiene relación cercana con el intervalo de cuarta justa. Por tanto el *voicing* se construye paso a paso de la siguiente manera:

Figura 80

Construcción de voicing usando la relación 0-2-7



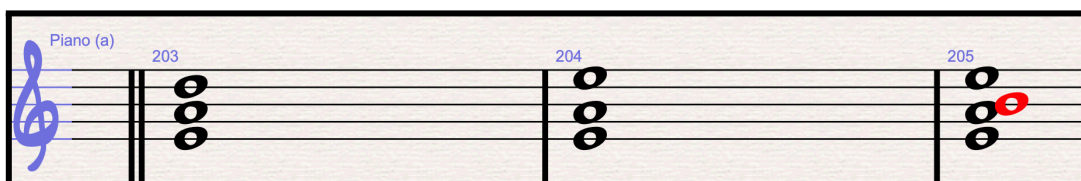
Primero se cambia la altura de las notas ubicadas en el recuadro rojo de la figura 80, el siguiente compás muestra una primera opción que es el resultado de una cadena de intervalos de quinta y el último compás con intervalos de cuarta.

Para transformarlo primero se construye desde una nota raíz (Mi) un intervalo de cuarta justa ascendente (La), seguido de un intervalo de segunda mayor (Si) y finalmente otra cuarta justa ascendente (Mi).

Este acorde resulta ser ambiguo puesto que no tiene tercera que indique si es mayor o menor, así mismo al contener dos intervalos de cuarta (Mi a La y Si a Mi) y un intervalo de segunda mayor que separa a estos dos intervalos (La a Si) crea una atmósfera sonora de carácter incierta

Figura 81

Construcción de voicing cuartal



Aplicando este concepto a la orquestación de esta sección, en la figura 82 se observa que el *voicing* que anticipa al tercer tiempo del compás 132 y el que anticipa al compás 134 tienen este tipo de construcción.

Figura 82

Aplicación de voicings a partir de la relación 0-2-7

The image shows a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarineten Sib (Soprano Clarinet), and Fagot (Bassoon). The score covers measures 132 to 135. Each instrument part is written on a five-line staff. The Flauta part is in the treble clef, while the Oboe, Clarineten Sib, and Fagot parts are in the bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with some measures containing triplets. The voicings are applied based on the 0-2-7 relationship, which is a common intervallic structure in jazz and contemporary music.

Herramientas de Arreglo

La primera herramienta que se describe en la tabla 5 es el uso de *backgrounds*, sin embargo dicha herramienta se describió en los análisis de Na'í. Por lo que se revisará solamente la segunda, que es la construcción del soli de maderas.

Para la elaboración de este se tomó como referencia la fuga, que más que una forma es un estilo de composición. “En música, el término se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente sólo dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de <persecución> entre las voces” (Latham, 2008, 629). El tema o motivo principal, también llamado sujeto, se expone al comienzo de la obra y una vez concluido aparece nuevamente el sujeto transportado una quinta hacia arriba (respuesta). Este patrón aparece en distintas ocasiones y transpuesto, concluye cuando se expusieron todos los sujetos y sus respuestas. En la figura 83 se observa el comienzo de cada voz marcada con color rojo, analizando la primera entrada (flauta transversal) del compás 168, esta comienza con las notas: Mi bemol, Mi, Sol, La, Sol bemol y Re.

Si a estas notas se asocian con números romanos respecto a una escala mayor se obtiene lo siguiente: I- bII- III- #IV- bIII- VII. Esta relación nos sirve para analizar las siguientes entradas. Como se comentó en el párrafo anterior, el sujeto se va presentando transpuesto por intervalos de quinta justa descendente, por lo que la primera entrada (flauta transversal), entra en Mi bemol, siguiendo el oboe con La bemol, el clarinete con Re bemol y finalmente el fagot con Sol bemol. Ahora bien, si analizamos al sujeto del clarinete, se observa que

tiene la misma relación que el primer sujeto pero transpuesto. Las notas que toca son: Re bemol, Re, Fa, Sol y Do (I- bII- III- #IV- VII). Esta fórmula se rompe un poco con el fagot en la última nota(I- bII- III- #IV- bVII), sin embargo tiene el carácter que el sujeto principal. Por otra parte, mientras van entrando los sujetos, los otros siguen tocando líneas melódicas para complementar el discurso musical en esta sección.

Figura 83

Inicio del soli de maderas

Una vez concluida la fuga cabe resaltar que el soli continua, pero este es armonizado por bloques. En esta parte se busca el movimiento contrario de las voz superior (flauta transversal) y la inferior (fagot).

Figura 84

Armonización en bloques del soli de maderas

Herramientas Rítmicas

El primer recurso utilizado surge inspirado en la bagatela No. 2, y es el uso de distintas métricas dentro de una obra. En este caso, la pieza inicia en un *tempo* de 140 bpm en una métrica de 4/4 y modula rítmicamente en la sección general “B” a 3/4, posteriormente regresa al *tempo* y métrica original, mismos que se discutirán más adelante.

Figura 85

Métrica y tempos primarios en Toshtlita

The image shows a musical score for a flute part. It begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of 140 bpm. The dynamics are marked 'pp'. The score is divided into three measures. The first measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note, with an accent over the quarter note. The second measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note, with an accent over the quarter note. The third measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note, with an accent over the quarter note. A box labeled 'INTRO' is placed above the second measure. A '2' is written above the staff between the second and third measures, indicating a change in meter to 3/4. A '3' is written above the staff at the end of the third measure, indicating a change back to 4/4.

Para modular rítmicamente a 3/4 se agrupan las corcheas del compás de 4/4 cada tres corcheas (igual a negra con puntillo) mediante acentos que hacen prácticamente todos los instrumentos del ensamble.

La idea de esto es ir generando el cambio de métrica poco a poco, por lo tanto el cambio de métrica queda marcado como negra es igual a negra con puntillo, en otras palabras el nuevo pulso (negra) del compás de 3/4 sería igual al pulso del compás de 4/4 cada negra con puntillo. Los acentos entonces, tienen función de ir preparando al escucha al nuevo cambio de *tempo*.

En la imagen 86 y en óvalo rojo queda indicada esta modulación métrica, para la parte del agrupamiento de las corcheas se enmarcan en el cuadro color azul y para la parte del agrupamiento de estas corcheas, osea la negra con puntillo, se enmarcan en el recuadro verde.

Figura 86

Rítmica aplicada en Toshtlita

The image shows a musical score for the piece 'Toshtlita'. It consists of four staves: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Clarinete en Sib), and Fagot (Bassoon). The score is in 3/4 time. The first three measures (149, 150, 151) are marked with *mf* and *DIM.* (diminuendo). The fourth measure (152) is marked with *p* (piano) and has a red circle around a specific note. The fifth measure (153) is also marked with *p*. The bassoon part (Fagot) is highlighted with a green box and marked with *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The flute part (Flauta) is highlighted with a blue box. A red circle highlights a specific note in the flute part at measure 152.

Aseret

Esta pieza cuenta con características propias de la balada ya que el carácter melódico se desarrolla a partir de frases largas y melancólicas, por otra parte el pulso de la negra es de 60 bpm. Es importante mencionar que esta pieza se compuso antes que el resto de la obra resultante en este trabajo, se tomó esta decisión debido a que en los análisis de la obra de Bartók, particularmente en la bagatela No. 4, el compositor toma una melodía ya preexistente y la adapta a su cosmovisión musical. Tomando como inspiración la idea del compositor Hungaro se decidió utilizar esta idea y aplicarla a una composición realizada durante el segundo semestre de la Maestría en Producción Artística para la materia de Armonía del Jazz. El tópico que se estaba analizado antes de componer Aseret era el estilo compositivo del pianista afroamericano Herbie Hancock, por lo que el enfoque armónico con que se compuso la pieza se relaciona a la armonía no funcional.

Por otra parte, en esta pieza se utilizó toda la instrumentación que se planteó en un inicio: flauta transversal, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón tenor, corno francés, trombón bajo, piano, contrabajo y batería. A continuación se muestran las principales herramientas extraídas en esta pieza.

Herramientas Utilizadas

Tabla 6

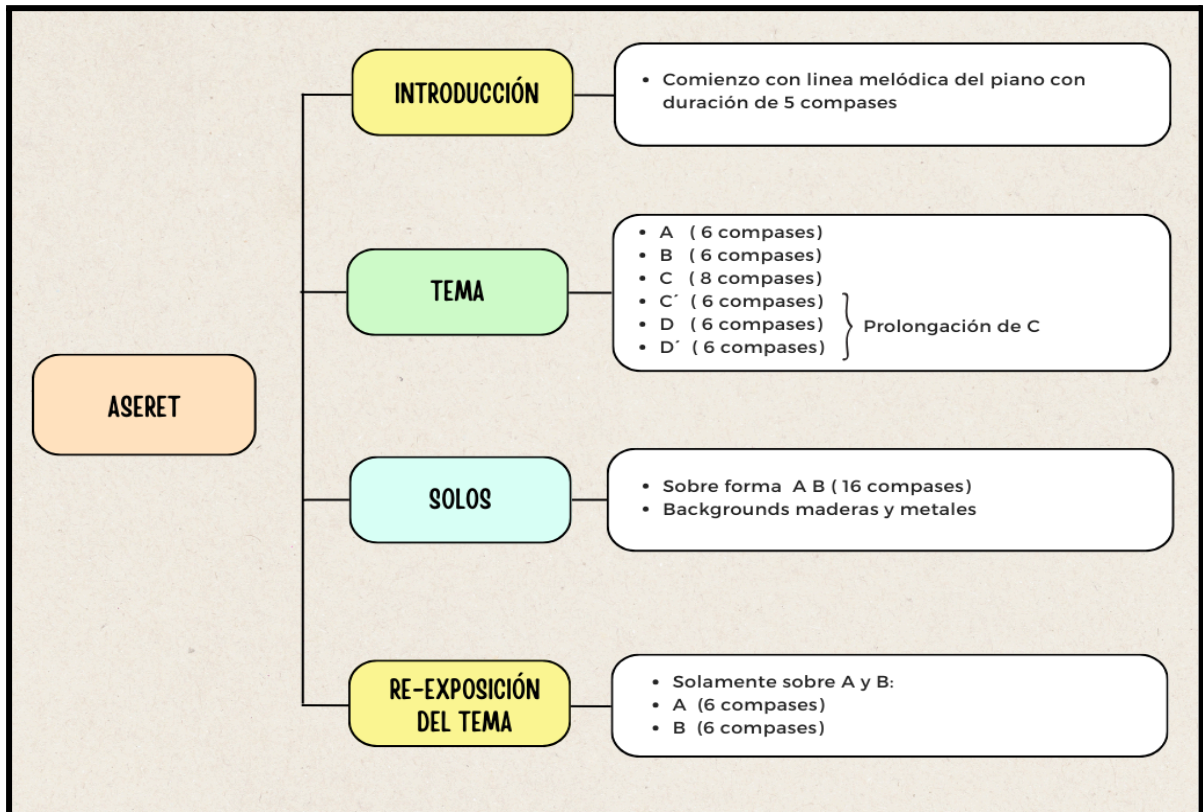
Herramientas de composición en Aseret

Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Forma	– Melodía preexistente	– Bagatela No. 4	– Sección en la pieza
Melódica	– Melodías conectadas mediante el uso del cromatismo	– Brown	– Línea melódica
Armónica	– Estructuras constantes – Uso de pedales aplicando sistema de ejes	– Moontrane/ Hancock – Bagatela No. 6	– Movimientos armónicos – Antes de sección de solos
Rítmicas	– Efectos rítmicos escalares	– Conceptos de orquestación	– Antes de sección de solos
Orquestación	– Uso de distintas mixturas	– Conceptos de orquestación	– Antes de sección de solos

Forma

Figura 87

Mapa conceptual sobre la forma en Aseret



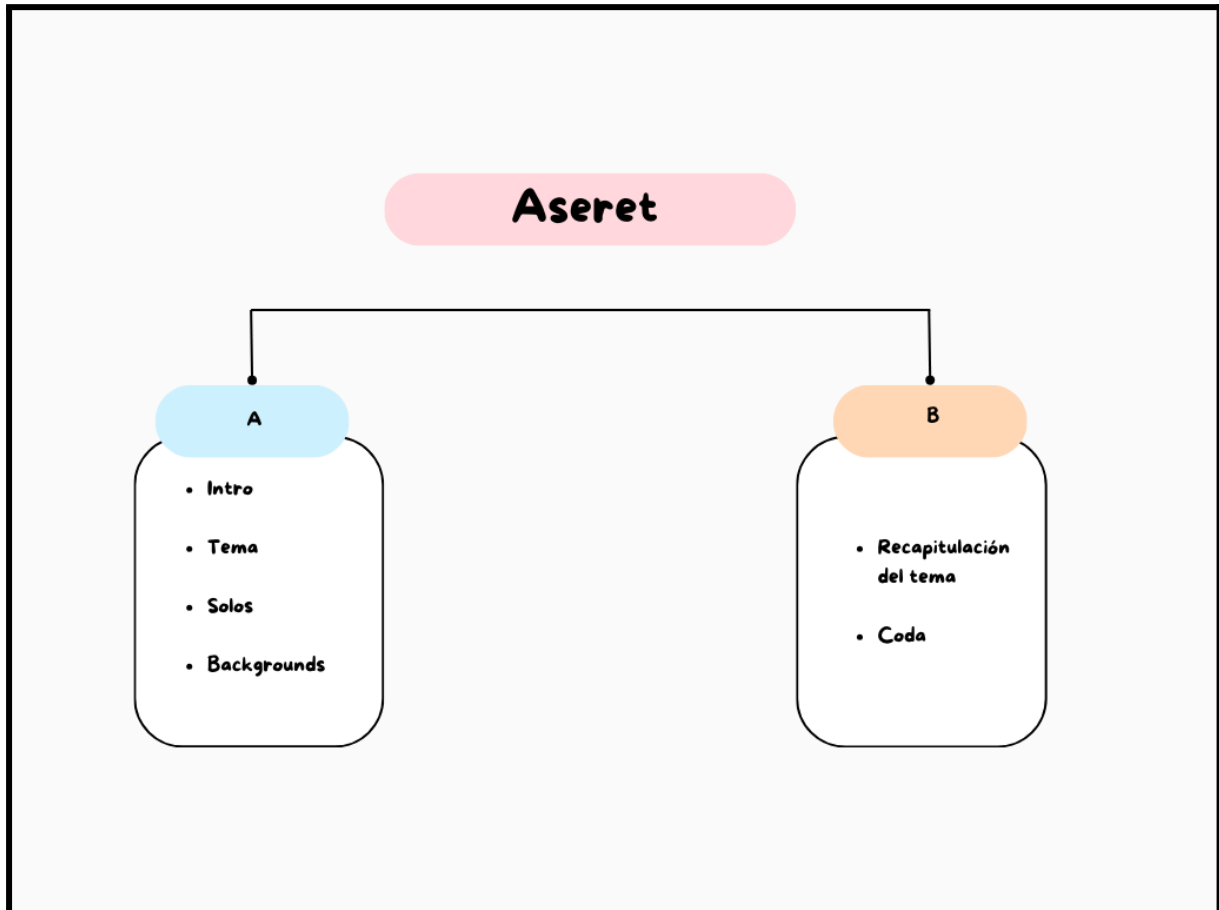
Como se comentó con anterioridad, esta pieza se compuso antes que el resto de la obra, sin embargo solo se había escrito la introducción, la A y la B del tema, como se muestra en la figura 87. El resto de las secciones se terminaron de componer a la par que el resto de la obra resultante en Bartokismos. Las secciones C', D y D' dentro del tema, resultan ser una prolongación de la letra C, que es la única letra dentro de la forma del tema que cuenta con ocho compases, el resto cuenta con seis. Así mismo esta letra alimenta melódica y armónicamente a las letras subsiguientes.

Para la parte de la sección de los solos se tomaron como referencia las letras A y B del tema y se ampliaron de seis a ocho compases, esta sección cuenta con dos solistas y cada uno es acompañado por *backgrounds* en la segunda vuelta de cada solo. Una vez concluido el último solista, se re-expone solamente la letra A y B del tema para dar conclusión a la

pieza. En general la pieza se puede considerar de forma binaria, por lo que una reducción general a la forma quedaría como se muestra en la siguiente figura.

Figura 88

Esquema general en Aseret



Herramientas Melódicas

El carácter melódico en esta pieza se relaciona ampliamente con el uso de líneas melódicas conectadas mediante el uso del cromatismo. Este recurso sirve para embellecer y darle más movimiento a la línea melódica, un ejemplo de esto se observa en la figura 88 en donde los óvalos en rojo muestran la nota objetivo a la que se tiene que llegar y las flechas azules muestran la dirección melódica del cromatismo o bordadura.

El primer compás de esta figura muestra una doble bordadura para llegar a Mi bemol, a esta nota la rodean por arriba el Sol bemol y el Fa natural, mientras que por debajo el Do

sostenido y el Re natural. Por otra parte las siguiente dos notas en óvalos se aplica aproximación cromática, primero de una nota (Mi a Fa) y la segunda por dos notas (Re sostenido y Mi que van hacia el Fa).

Figura 89

Cromatismos y bordaduras aplicadas al embellecimiento de la melodía

The image displays a musical score for three instruments: Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat), Piano (a), and Piano (b). The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The melody for the Trompeta en Sib is marked with a *mp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. Red ovals highlight specific notes in the melody, and blue arrows indicate chromatic approaches. The piano accompaniment consists of two staves, (a) and (b), with chords and a bass line. The chords are labeled as follows: *Amaj13*, *Ab(sus4)*, *Am9*, *F#m9*, *F#9*, *Bbm7(b9)*, *Amaj7(#11)*, *Eb/G*, *E/G#*, *F/A*, and *Gb/Bb*. The piano part is marked with a *mf* dynamic.

Herramientas Armónicas

La primera herramienta que se describe en la tabla 6 son las estructuras constantes, que como se comentó anteriormente surgió al analizar al músico afroamericano Herbie Hancock dentro del tópico de armonía no funcional.

La idea en esta pieza fue crear primero una línea melódica, de las notas resultantes en esta línea se eligieron acordes que se amoldaron a acordes en donde dichas notas fueran tensiones importantes para ciertos acordes.

Figura 90

Estructuras constantes y armonía no funcional

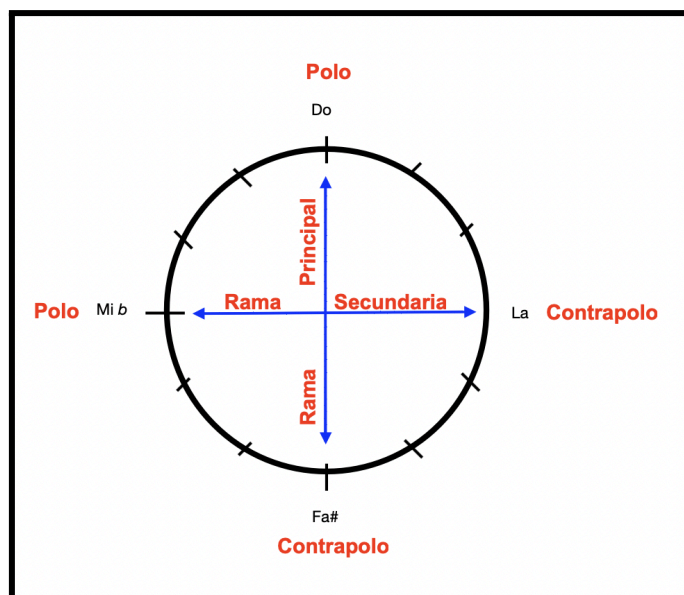
The image shows a musical score for Trompeta en Sib and Piano (a) and (b). The score is divided into two systems. The first system shows the Trompeta en Sib part (mf) and Piano (a) part (mp). The second system shows the Piano (b) part (mp) and the same Trompeta en Sib part (mp). A blue box highlights a section of the Piano (b) part, and red circles highlight specific notes in the Trompeta en Sib part. The chords listed below the staff are: Am⁹, F#m⁹, F#⁹, Bbm7(b9), Amaj7(b9), Eb/G, E/Q#, F/A, Gb/Bb, Bb(b9), Eb+/Bb, Amaj13/b, Ab(b9), and Fm¹¹.

En la figura 90 se observa en recuadro azul la aplicación de estructuras constantes con dirección ascendente, la cualidad en estos acordes es mayor en primera inversión y se observa que la melodía toca la tensión de novena en cada cambio armónico. Por otra parte en los círculos rojos se observa la melodía que es tocada por la trompeta mientras que el piano toca los cambios armónicos. Es importante mencionar que si la melodía se mantiene estática se aplican cambios armónicos que se ajusten a la melodía.

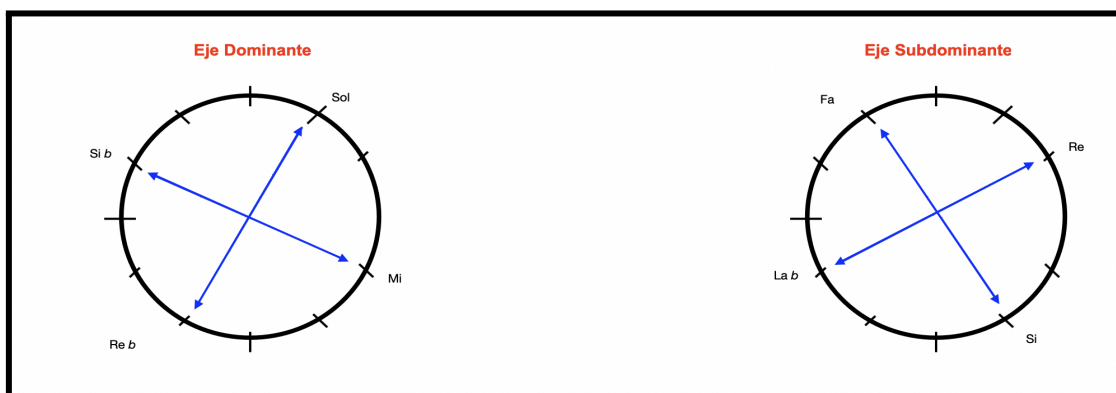
Por ejemplo, en el primer círculo rojo la trompeta toca la nota Si, y el piano los dos primeros tiempos toca un acorde de Am⁹ y los siguientes dos el acorde de F#m⁹, por lo tanto los dos primeros tiempos la tensión reposa en la novena del acorde y los últimos dos en la oncenava del acorde.

La segunda herramienta que se describe es el uso de pedales mientras la armonía se va moviendo. Este recurso se aplica en la sección “D” en la estructura de la canción y surge de los análisis observados en la bagatela No. 6.

Para la elección de los acordes en movimiento se utilizaron los ejes que surgen de Do, el cual se ejemplifica en la siguiente figura.

Figura 91*Ejes de Do en función tónica*

Se observa que las notas que tienen la misma función (tónica) según Bartók son: Do, Mi bemol, La y Fa sostenido. Por lo tanto los acordes que se utilizaron fueron los mencionados, mientras que para la nota pedal se escogió una nota que estuviera en el eje del subdominante. La siguiente figura muestra el ejemplo de las notas que resultan en el eje dominante y subdominante.

Figura 92*Ejes dominante y subdominante en relación a Do*

La nota pedal elegida fue Si, que como se observa en la figura 92 forma parte del área subdominante según la división Bartokiana. La idea fue acumular tensión sonora en donde el plano armónico toca ejes tónicos y en el bajo se contrapone con el eje subdominante. Finalmente se toca un acorde en el área dominante para terminar de resolver la tensión sonora que cae a un La menor, que resulta ser parte del eje de tónica. En la siguiente figura se ejemplifica esto.

Figura 93

Aplicación de los ejes de tónica, dominante y subdominante

Se observa en la figura 93 en recuadro rojo los movimientos en el área de tónica, la cualidad del acorde varía en suspendidos, mayores y menores (Do, Mi bemol, Fa sostenido y La). El recuadro azul muestra la relación de subdominante (Si), y finalmente el recuadro verde (Mi) al área dominante.

Estos últimos dos se pueden relacionar con armonía funcional ya que esta progresión es utilizada mucho en el *Jazz*, y es conocida como *iim7b5-V7b9-im9*.

Herramientas Rítmicas

Para la aplicación de esta herramienta se utilizaron efectos rítmicos escalares, en donde cada voz tiene una rítmica distinta. La idea de esto fue crear un efecto sonoro que reflejara tensión- relajación en donde la tensión aparece en los primeros dos tiempos del compás 42 y en los tiempos tres y cuatro del mismo compás se libera en una nota blanca para tocar el acorde de *Cmaj7 (#11)*.

Figura 94

Aplicación rítmica usando escala de Do lidio

The musical score for Figure 94 is divided into two measures, 41 and 42. The score includes the following parts:

- Flauta:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a melodic phrase starting on G4, marked *mf*, with a 6-measure phrase and a 7-measure phrase, ending on G4, marked *f*.
- Oboe:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a melodic phrase starting on G4, marked *mf*, with a 6-measure phrase and a 7-measure phrase, ending on G4, marked *f*.
- Clarinete en Sib:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a melodic phrase starting on G4, marked *mf*, with a 6-measure phrase and a 7-measure phrase, ending on G4, marked *f*.
- Fagot:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a 3-measure phrase starting on G4, marked *mf*, ending on G4, marked *f*.
- Trompa en Fa:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a 5-measure phrase starting on G4, marked *mf*, ending on G4, marked *f*.
- Trombón:** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a 5-measure phrase starting on G4, marked *mf*, ending on G4, marked *f*.
- Trombón bajo:** Measure 41 has a whole rest. Measure 42 has a whole rest, marked *mf*.
- Trompeta en Sib:** Measure 41 has a whole rest. Measure 42 has a 6-measure phrase starting on G4, marked *mf*, ending on G4, marked *f*.
- Piano:** Measure 41 has chords F#m11/B, F#(9#4)/B, and C#m17#11/B. Measure 42 has a melodic line starting on G4, marked *mf*, ending on G4, marked *f*.
- Piano (p):** Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a half note G4.

Herramientas de Orquestación

Para este apartado se utilizaron distintas mixturas con el fin de escuchar una especie de meta instrumento. Para esto, se utiliza como ejemplo la línea melódica que toca dentro del tema el fagot, la cual es doblada por el corno francés. La combinación de dichos

instrumentos produce, como se comentó al inicio, una especie de meta instrumento que produce a su vez un efecto cálido y consonante.

Figura 95

Mixtura entre el fagot y el corno francés

The image shows a musical score for two instruments: Bassoon (Fagot) and French Horn (Trompa en Fa). The score is in 2/4 time and features two staves. The top staff is for the Bassoon and the bottom staff is for the French Horn. Both parts are marked 'CANTABILE. UNIS CORNO' and 'mf'. The music consists of a series of notes and rests, with some melodic lines and some harmonic accompaniment.

Pe Chopí

Para la creación de esta pieza se tomaron como inspiración distintas herramientas enfocadas a distintos planes musicales: melodía, armonía y ritmo (estructura canción).

Referente a la melodía, la idea surge de una *master class* que dio el trompetista afroamericano Marquis Hill para la *Second Line Arts Collective* (*Marquis Hill Master Class*, 2021). En esta, a grandes rasgos el trompetista comenta que después de estudiar distintos tópicos con la trompeta termina su sesión tocando a manera de improvisación libre sobre los tópicos que estuvo trabajando, esta parte la graba y después la escucha. De esos audios, él comenta que surgen alrededor del 40% de las ideas en sus composiciones.

Referente a la forma rítmica y construcción de la pieza en general, surge de dos ideas principales, la primera idea surge de la obra de Béla Bartók “Música para cuerda, percusión y celesta” (1937) y la segunda idea de la forma de las oberturas francesas (ABA). Finalmente, respecto al plano armónico, surge del tema “*Moontrane*” de Woody Shaw (1987).

El carácter en esta pieza tiende a aproximarse a la música académica, ya que cuenta con toda la instrumentación del ensamble: flauta transversal, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón tenor, corno francés, trombón bajo, piano, contrabajo y batería. Así mismo hay una sección (parte B general) en donde el clarinete dobla al saxofón tenor y lo retoma posteriormente. A continuación se muestran las principales herramientas extraídas en esta pieza.

Herramientas Utilizadas

Tabla 7

Herramientas de composición en Pe Chopí

Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Forma	<ul style="list-style-type: none"> – Obertura Francesa – Clímax con sección de oro 	<ul style="list-style-type: none"> – Análisis de formas en clásico – Música para cuerdas, percusión y celesta 	<ul style="list-style-type: none"> – Estructura general de la pieza – Climax parte A
Melódica	<ul style="list-style-type: none"> – Melodía que alimenta al resto de la pieza – Motivos en retrógrado 	<ul style="list-style-type: none"> – Marquis Hill – Música para cuerdas, percusión y celesta 	<ul style="list-style-type: none"> – Motivos y líneas melódicas – Líneas melódicas
Armónica	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Contrafact</i>¹³ 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Moontrane</i> 	<ul style="list-style-type: none"> – Sección B general

¹³ En *Jazz*, un contrafact es una composición musical que consta de una melodía nueva superpuesta a una estructura armónica familiar o preexistente

Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Rítmicas	– Motivo rítmico para conectar secciones	– Técnicas de composición	– Anunciar la parte B (rápida)
Orquestación	– Uso de registro para crear clímax – Uso de calderón	– Música para cuerdas, percusión y celesta – Bagatela No. 4	– Clímax para pasar a sección B general – Regreso a sección de recapitulación

Antecedentes de la pieza

Para la creación melódica de esta pieza se utilizó la idea respecto a las sesiones de estudio del trompetista Marquis Hill. Por lo tanto, después de una sesión de estudio el día 22 de septiembre del 2022 se grabó una improvisación libre y corta.

Dicha grabación se transcribió y posteriormente se eligieron extractos de la misma para crear un discurso melódico coherente a las necesidades del autor. La transcripción de la improvisación libre original se muestra en la siguiente figura.

Figura 96

Idea primigenia en Pe Chopí

TRANSCRIPCIÓN IDEA I

TROMPETA EN Sib HÉCTOR VILLA

A MODO RUBATO

The musical score is for Trompa en Sib, titled 'TRANSCRIPCIÓN IDEA I' by Hector Villa. It is marked 'A MODO RUBATO'. The score consists of five staves of music. Five specific musical motifs are circled in red and numbered 1 through 5. Motif 1 is a quarter note followed by eighth notes. Motif 2 is a sequence of eighth notes with a triplet. Motif 3 is a sequence of eighth notes with a triplet. Motif 4 is a quarter note followed by eighth notes with a triplet. Motif 5 is a sequence of eighth notes with a triplet.

De la transcripción mencionada se seleccionaron motivos que llamaron la atención del autor, estos, se encuentran numerados y encerrados en óvalos rojos en la figura 96. Dichos motivos son los encargados de alimentar al resto de la pieza, mismos que se explican más adelante.

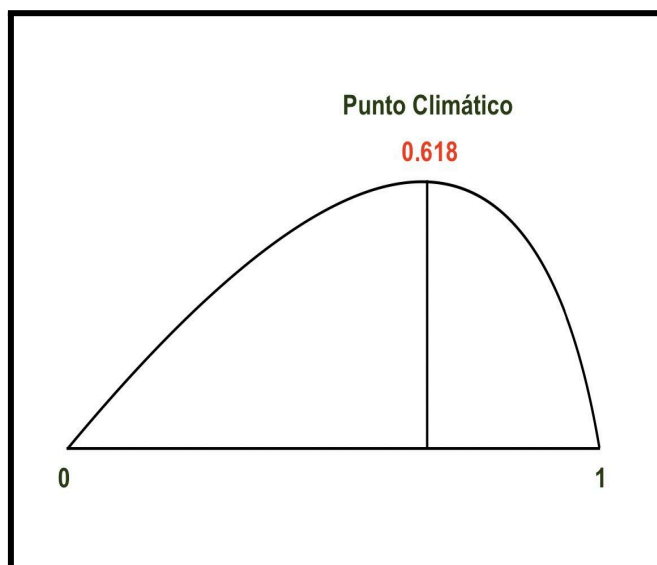
Por otra parte, en esos momentos se estaba analizando el primer movimiento de la obra de Béla Bartók "Música para cuerdas percusión y celesta", esta obra cuenta con una gran cantidad de recursos compositivos, pero hubo dos en particular que decidieron utilizarse en Pe Chopí. El primero es referente al uso que da Bartók a la sección de oro para crear un clímax en el primer movimiento de "Música para cuerdas percusión y celesta", y el segundo es la entrada de las voces en los instrumentos en tipo fuga, en donde las voces (sujeto) aparecen por intervalos de quinta ascendente¹⁴. Aplicando los conceptos mencionados anteriormente se creó un primer *sketch* que se fue orquestando con la instrumentación del ensamble seleccionado.

¹⁴ Vease Bartók y los Ejes de Simetría (Calabrese, 2021)

La primera premisa para la creación de este *sketch* fue que debía existir un punto climático, este se lograría utilizando la sección de oro. Como se comentó en el inciso 4.2.2.1 de este trabajo, si tuviéramos un tramo que mide de 0 a 1, el punto climático se encuentra en el 0.618 de dicho tramo. Esto se representa en la siguiente figura.

Figura 97

División de una recta usando la sección de oro

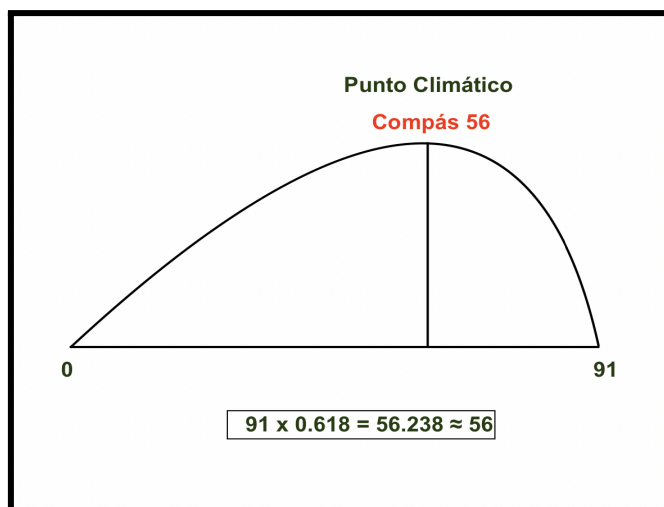


Aplicando este concepto a la estructura de la composición, se decidió utilizar un total de 91 compases para desarrollar las ideas de la figura 96. Para sacar esta relación se multiplicó 91 (número total de compases) por 0.618 (número áureo), el resultado arroja un total de 56.238.

Por lo tanto, el punto climático en esos 91 compases ocurre en el compás 56 (redondeado). Esta operación se puede observar en la siguiente figura.

Figura 98

División de 91 compases aplicando la sección de oro



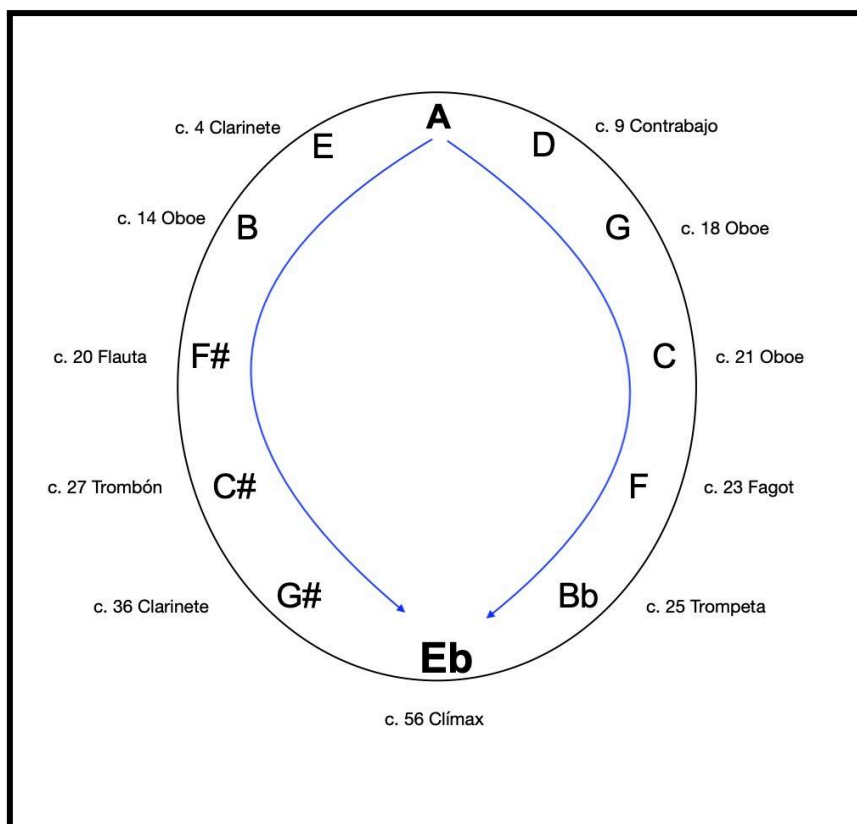
Ahora bien, para la cuestión de la entrada de las voces se utilizó la técnica de la fuga. Si bien esta técnica no se utiliza de forma rigurosa, si se inspira principalmente en cómo entran las voces, también llamadas sujeto en fuga, que se encargan de dar vida a la pieza. Como se comentó anteriormente, esta técnica la utiliza Bartók en el primer movimiento de “Música para cuerdas percusión y celesta”, y la manera en que aplica esta técnica es que por una parte aparecen los sujetos por intervalos de quinta justa descendente, pero también entran por intervalos de cuarta justa ascendente.

Dichas entradas eventualmente terminan convergiendo en un mismo punto, que en este caso es la nota de Mi bemol, que es a su vez la nota más lejana posible de la nota que iniciamos, osea el La (seis semitonos de distancia) y además resulta ser el punto climático de la pieza.

A continuación se muestra en la figura 99 lo mencionado en este párrafo aplicado a Pe Chopí, donde la abreviación “c.” significa compás, y representa la entrada de las voces de los instrumentos del ensamble.

Figura 99

Entrada de las voces hasta llegar al clímax



Posteriormente a este clímax, las voces fueron tomando menos protagonismo de poco a poco, en otras palabras fueron desapareciendo de una en una hasta llegar al final del primer *sketch* en el compás 91, lugar donde terminaba originalmente esta idea. A continuación se presentan los análisis de la tabla 7 y se expone cómo fue que transmutó el *sketch* original en la pieza final.

Forma

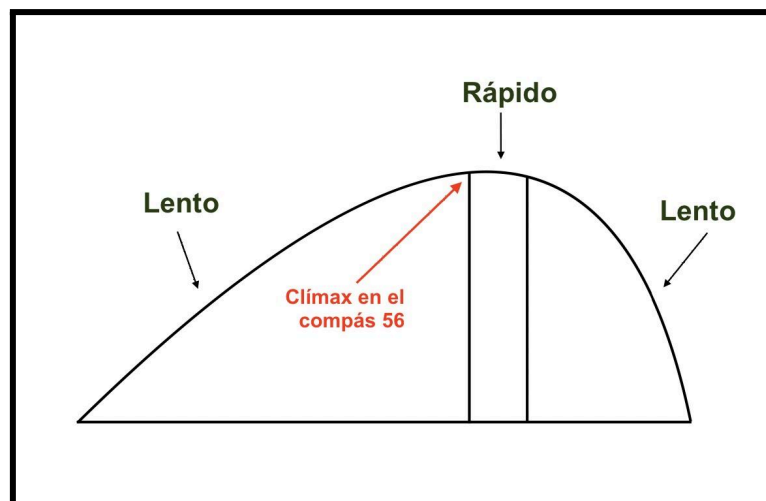
Una vez expuestos los antecedentes de esta pieza, se explica cómo se fueron tomando las decisiones para llegar al producto final. Lo primero fue que el *sketch* tenía carácter de música de cámara, la misma estructura en la pieza lo reflejaba, así como la melodía y aparición de los sujetos. Por otra parte no había algún momento en donde existiera el recurso de la improvisación y tampoco la aparición de toda la sección rítmica.

El *sketch* estaba orquestado solamente para la sección de alientos y el contrabajo, por lo que la batería y el piano no tomaban protagonismo. A resumidas cuentas, la pieza original contaba con distintos elementos Bartokianos, pero no existían elementos enfocados en el *Jazz*. Por lo tanto si se quería realizar un sincretismo entre lo que se tenía e incluir las herramientas analizadas de los trompetistas, se tomó la decisión de abrir la pieza y así dar paso a una nueva sección para incluir elementos orientados a la improvisación.

Habiendo analizado distintas formas en la composición musical dentro de la materia de Armonía Avanzada en el tercer semestre de la Maestría en Producción Artística, se analizó la forma de la obertura francesa, la cual se estructura en tres partes: comienzo lento, intermedio rápido y final lento. *“Su forma convencional (como la obertura del Mesías de Handel) se caracteriza por un comienzo grave y en ocasiones majestuoso, con abundantes figuras rítmicas con puntillo y suspensiones, que desemboca en una sección viva y rápida, a veces en estilo fugado, que por lo general termina con una recapitulación de la atmósfera de la primera sección”* (Latham, 2008, 1072). El *sketch* de Pe Chopí se compuso a un *tempo* de 55 bpm por lo que ya cumplía con la premisa del *tempo* lento , sin embargo para adaptarla a la forma de la obertura francesa faltaba la parte rápida.

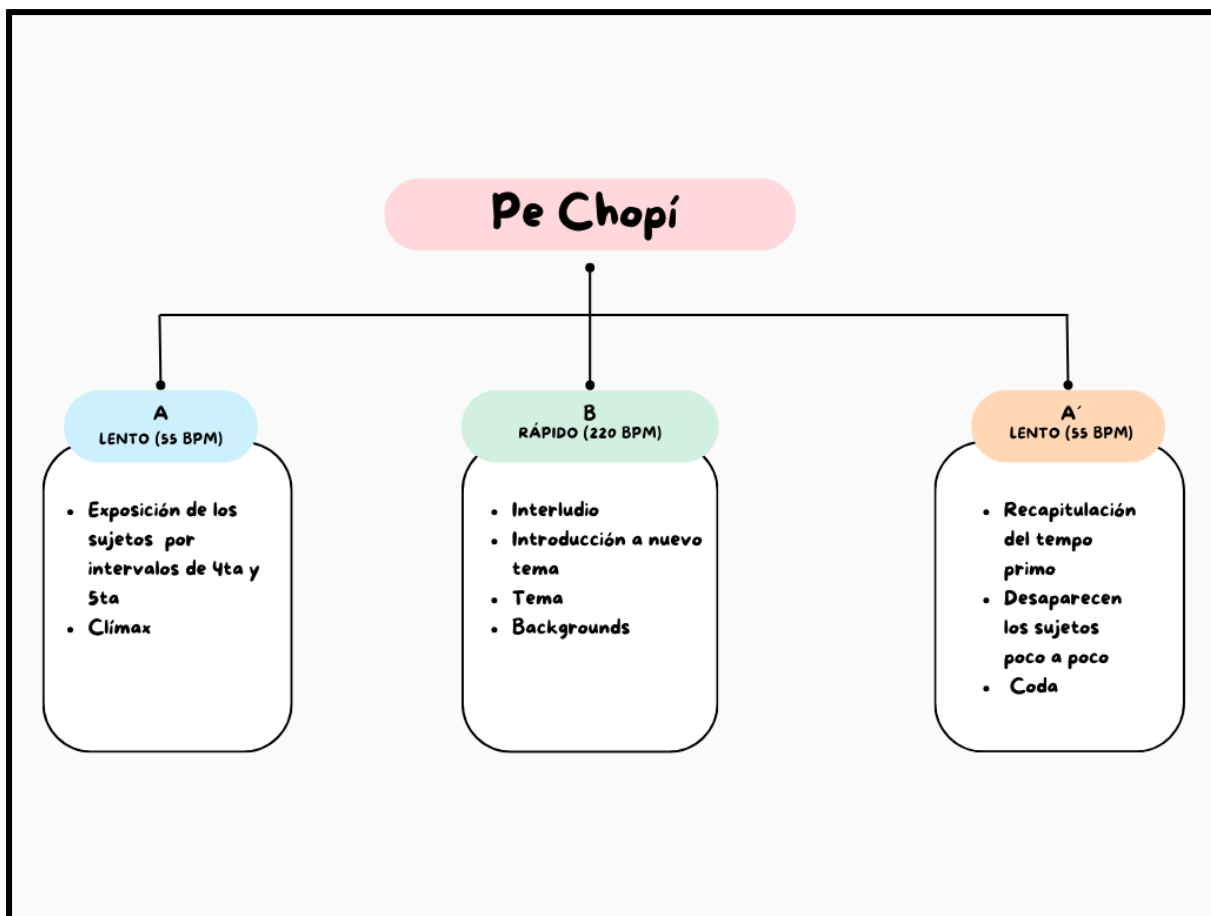
Por esta razón se decidió adaptar el *sketch* original y abrirlo en algún punto para incluir una parte rápida, el punto pensado por el autor fue justo después del clímax puesto que en ese punto ya existía una acumulación de notas y de rango melódico que tocaban los instrumentos dentro del ensamble.

La mejor forma de liberar toda esa tensión acumulada para el autor fue precisamente dar espacio a una nueva sección, una representación visual de lo mencionado se expone en la siguiente figura.

Figura 100*Forma final de Pe Chopí*

De igual manera, en la figura 101 se presenta el esquema general con las secciones que conforman la totalidad de la pieza. La parte A (lenta), se toca a un *tempo* de 55 bpm y es donde comienzan a aparecer los sujetos (véase figura 95) poco a poco hasta llegar al punto más climático en la pieza. En la parte B (rápida) el tiempo cuadruplica su velocidad a 220 bpm, esta sección inicia con una especie de interludio que dura quince compases y sirve para modular al nuevo *tempo*. Posteriormente se toca la introducción del nuevo tema, que dura diecinueve compases antes de exponer el tema de la parte rápida.

El tema en esta nueva sección es un *contrafact* del tema *Moontrane* del trompetista Woody Shaw, por lo tanto la forma es A A B A (32 compases), este se analizará más adelante. Continúa la sección de los solos y después del último solista ya no se recapitula el *contrafact*, si no que se retoma el *tempo* original usando el recurso de la flexibilidad rítmica que plantea Bartók en la bagatela No. 4, esta transición dura diez compases y sirve para conectar con la última parte del *sketch* original, que es donde poco a poco los sujetos comienzan a desaparecer hasta dar fin a la pieza.

Figura 101*Esquema general en Pe Chopí*

Herramientas Melódicas

En este apartado se exponen el uso de tres motivos encerrados en los óvalos rojos de la figura 96. A continuación se ejemplifica la aplicación que se les da a estos y como es que se encargan de alimentar toda la pieza.

El primer motivo aparece con mayor frecuencia los primeros veinte compases ya que este representa la entrada de cada sujeto. En la figura 102 se muestra en la parte superior el motivo original seguido de las primeras entradas. Como se comentó con anterioridad estos van apareciendo por entradas de quinta justa ascendente, por lo tanto el primero (trompeta) inicia con la nota La, el segundo (clarinete) con la nota Mi, el tercero (oboe) con la nota Si y el cuarto (flauta) con la nota de Fa#. Se observa que se modifica un poco la rítmica, sin embargo estructuralmente vienen de donde mismo.

Figura 102

Motivo 1 y su aplicación

The figure displays a musical score for 'Motivo 1' and its application in various instruments. The score is organized into five horizontal staves, each with a label on the left:

- Motivo 1:** The first staff shows the original motif in treble clef, marked 'A MODO RUBATO' and circled in red. The tempo marking is '♩ = 55'.
- La:** The second staff is for 'TROMPETA EN Si b 1', showing the motif in treble clef with a dynamic marking of *p*.
- Mi:** The third staff is for 'Clarinete en Si b', showing the motif in treble clef with a dynamic marking of *p*.
- Si:** The fourth staff is for 'Oboe', marked 'CANTABILE' and *mf*, showing the motif in treble clef with a dynamic marking of *mf*.
- Fa #:** The fifth staff is for 'Flauta', marked 'CANTABILE' and *mp*, showing the motif in treble clef with a dynamic marking of *mp*. The staff includes measure numbers 20 and 21.

Al igual que el primer motivo, el segundo también se toca como era originalmente sólo la primera vez, posteriormente se va transformando tanto rítmica como melódicamente.

En la figura 103 se observa que el setillo se transforma en seisillo en la voz del oboe, sin embargo el carácter ascendente e interválico prevalece.

Figura 103*Motivo 2 y su aplicación*

The figure displays four musical staves within a single frame. The top staff, labeled 'RECTOR VILLA', shows a melodic line with a red oval highlighting a specific motif starting at measure 2. This motif consists of a sequence of notes with a '7' above the first measure and a '3' above the second measure. Below this are three staves for different instruments: 'Trompeta en Sib 1', 'Oboe', and 'Flauta'. Each of these lower staves shows the same motif being played by the respective instrument, with various fingerings and articulations indicated by numbers (7, 3, 3, 3) and slurs. The Flauta staff includes a dynamic marking of *mf*.

Finalmente otro motivo que se transforma es el quinto, que a su vez surge del fragmento de la escala pentatónica de Si bemol. En la figura 104 se observa el motivo original y su transformación, este se aplica de manera horizontal (líneas melódicas) y vertical (armonizado utilizando relación de ambicorde).

La línea melódica surge a partir de tocar distintas combinaciones de la escala pentatónica.

Figura 104

Motivo 5 con su aplicación vertical y horizontal

The figure illustrates the application of Motivo 5. At the top, a single staff of music shows Motivo 5 circled in red, with the number '5' above it. Below this, a larger musical score shows the horizontal application of Motivo 5 across multiple staves, with measures 21 and 22 highlighted. At the bottom, a score for four woodwind instruments (Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, and Fagot) shows the vertical application of Motivo 5, with measures 54 and 55 highlighted. The woodwind parts are marked 'CRESC.' and feature triplet rhythms.

Por otra parte un recurso que se utiliza son los motivos en retrógrado, el diccionario Oxford de la musica define este concepto como la “*versión de una melodía o una serie que, además de ser retrógrada, es decir que se toca comenzando por el final, invierte el sentido de sus intervalos*” (Latham, 2008, 790). En este caso, se expone su aplicación sobre el quinto motivo.

En la figura 105 se observa en recuadro rojo la aplicación de este concepto, en donde se muestran fragmentos armonizados de la escala pentatónica adaptados a los cambios armónicos del momento.

Figura 105*Motivo 5 en retrógrado*

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Oboe, and Clarinete en Sib (Clarinet in B-flat). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four measures, numbered 176 to 179. Each instrument part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 176 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 177 and 178 continue the same key signature. Measure 179 is highlighted with a red box and shows a retrograde motif. The Flute part has a blue treble clef and a key signature of one sharp. The Oboe and Clarinet parts have black treble clefs and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

Herramientas Armónicas

Una herramienta de carácter armónico que se utiliza en el *Jazz* es el *contrafact*. Como se describió anteriormente, está consta de una melodía nueva superpuesta a una estructura armónica familiar o preexistente. Por mencionar un ejemplo, se puede encontrar en el tema *Ornithology*, compuesta por Charlie Parker y Barry Harris en la mitad de la década de 1940.

Este tema surge con los cambios armónicos de *How High the Moon*, que compuso Morgan Lewis y letra de Nancy Hamilton a principios de la década de 1940 y fue escrita originalmente para un musical de Broadway. “En cuanto a la progresión armónica, se trata de un plagio de *How High the Moon*, una canción de un musical de Broadway de 1940. Sin ánimo de engaño, eso sí, pues Parker y otros compositores de bebop reconocían sin empacho haber copiado las secuencias de acordes de obras ya existentes para usarlas en sus piezas más célebres” (Gioia, 2016, 358).

En la parte B (rápida) de Pe Chopí se utilizó este recurso, el tema principal en esta sección resulta ser un *contrafact* de *Moontrane*, simplemente se le superpuso una melodía nueva, pero conserva exactamente los mismos cambios armónicos.

La siguiente figura muestra estos cambios escritos para trompeta en Bb.

Figura 106*Aplicación del contrafact en Pe Chopí*

4

TROMPETA EN SIB 1

103 *mf* 104 105

106 107 108

109 110 3 3

111 112 113 114

115 116 117 118

119 *mf* 120 121 122

123 124 125 126

Detailed description: This is a musical score for a Trombone in B-flat 1. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of seven lines of music, each containing measures 103 through 126. The first line (measures 103-105) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second line (measures 106-108) features a rhythmic pattern of eighth notes. The third line (measures 109-110) includes a triplet of eighth notes. The fourth line (measures 111-114) continues the eighth-note pattern. The fifth line (measures 115-118) shows a more complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes. The sixth line (measures 119-122) returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh line (measures 123-126) concludes the passage with a final note on measure 126.

Herramientas Rítmicas

Al inicio de la introducción del tema de la parte B (rápida), existe un motivo rítmico que toca la sección orquestada en turno y además sirve como puente para conectar las dos secciones de las partes lentas. Dicha célula consta de la agrupación de cuatro negras con

puntillo en un total de dos compases de cuatro cuartos, esto se ejemplifica en la siguiente figura.

Figura 107

Célula rítmica de negra con puntillo en parte rápida

The image shows a musical score for two instruments: Trompeta en Sib 1 and Saxofón tenor. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dotted eighth note. The pattern is repeated across four measures, with the first measure starting with a *mp* dynamic marking. The saxophone part includes a triplet of eighth notes in the third measure.

Recordemos que esta nueva parte tiene un *tempo* de 220 bpm, también que no en todos los casos se tocan las cuatro negras con puntillos, pero si se acentúa el lugar que le corresponde dentro de la subdivisión del compás.

Este motivo se encuentra también en la primera A general (lento), teóricamente se toca a la misma velocidad, por lo que visualmente pareciera un ritmo complicado ya que se subdivide en semicorcheas (55 bpm). De hecho esta célula la toca la batería como primera aparición (compás 50) en esta pieza y sirve para anunciar al escucha un motivo que toma importancia durante el resto de la pieza.

Figura 108

Célula rítmica de negra con puntillo adaptada a la parte lenta (batería)

The image shows a musical score for a drum set (Conjunto de batería). The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dotted eighth note. The pattern is repeated across two measures, with the first measure starting with a *p* dynamic marking. A circled 'C' symbol is placed above the first measure.

De igual manera cuando se retoma la última parte lenta (A'), existen ecos de este motivo rítmico. Recordemos que en un comienzo solo se tenía la parte lenta compuesta y que la parte rápida se incluyó posteriormente, por lo tanto este motivo al ser incluido en la parte rápida como parte fundamental, fue necesario incluirlo en lo que ya se tenía compuesto. Por lo tanto dicha célula fungió como puente para conectar las tres grandes secciones que conforman la totalidad de la pieza.

Figura 109

Célula rítmica de negra con puntillo adaptada a la parte lenta (alientos)

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Bass Clarinet), and Fagot (Bassoon). The score is divided into three measures: 184, 185, and 186. In measure 184, all instruments play a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, marked *mp*. In measure 185, the Flauta plays a long note, marked *p*, while the other instruments continue the rhythmic pattern. In measure 186, the Flauta continues the long note, and the other instruments play a final rhythmic pattern, marked *mp*. The key signature is one sharp (F#).

Herramientas de Orquestación

La primera herramienta que se describe es el uso de registro para llegar al clímax. Antes de llegar a esta parte, la pieza viene cargada con mucha acumulación de ritmo, ya que la mayoría de los instrumentos en el ensamble está tocando tresillos de semicorchea hasta que se libera en una gran nota larga (compás 56).

También es importante mencionar que todos los instrumentos tocan aproximándose a su máximo registro inferior o superior, todos a excepción del contrabajo, tocan la nota de Mi bemol, que como se comentó es la nota más lejana del punto que partimos (La).

En la siguiente figura se puede apreciar visualmente esta acumulación de notas que terminan por liberarse para pasar a la parte rápida del tema (B).

Figura 110

Llegada al clímax

Por último se describe el uso del calderón para indicar la transición a la recapitulación de la última A. Esta idea surgió de los análisis en la bagatela No. 4, en donde Bartók utiliza el calderón para generar una flexibilidad rítmica.

En este caso se utilizó para frenar, por decirlo de una manera, el *tempo* que se toma en la parte B. El calderón por lo tanto sirve para retomar el *tempo* original, que a su vez es apoyado por una nota larga que toca el trombón bajo y el contrabajo con la finalidad de que no se produzca un cambio abrupto y así darle tiempo al escucha de interiorizar dicho cambio de manera agradable. Antes de llegar a este punto, las secciones de madera y metal tocan notas blancas con *ritardando*.

La idea de esto fue poder llegar al calderón frenando poco a poco el *tempo* de 220 bpm, recordemos que se había cuadruplicado del *tempo* original, por lo que el uso de las blancas, el *ritardando* y el calderón fueron importantes para generar el efecto deseado. La figura 111 muestra una parte de la sección de metales y la rítmica en donde se ejemplifica lo mencionado anteriormente.

Figura 111

Flexibilidad rítmica al calderón

The image shows a musical score for a piece titled "Flexibilidad rítmica al calderón". The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Trompeta en Sib 1, Trompa en Fa 1, Trombón 1, Trombón bajo, Piano (a), Piano (b), and Bajo acústico. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. There are performance instructions including "RIT." (ritardando), "To Cs." (To C#), and "ADAGIO" with a tempo marking of ♩ = 55. The score also indicates "CONTRABATO ARCO" for the double bass. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing rests and others with active notes.

Náo A´ri Kicháo

Esta pieza de carácter modal/ no funcional se escribió a un *tempo* de 186 bpm. Cuenta con movimientos armónicos cromáticos, de tercera menor, de cuarta y quinta justa. Melódicamente se compone por líneas cromáticas, cuartales y pentatónicas en donde el protagonismo melódico se reparte en las diferentes voces del ensamble.

Por otra parte esta pieza surge de analizar la bagatela No. 10 de Béla Bartók, si bien el análisis de esta bagatela no se describe en este trabajo, es importante mencionar que para la recabación de información de este proyecto se analizaron distintas obras y métodos referentes al compositor húngaro para tener un panorama más amplio sobre el tema, mismas que se pueden encontrar en las referencias bibliográficas de este trabajo.

Finalmente la alineación en esta pieza se escribió para toda la instrumentación del ensamble: flauta transversal, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón tenor, corno francés, trombón bajo, piano, contrabajo y batería. A continuación se muestran las principales herramientas extraídas en esta pieza.

Herramientas Utilizadas

Tabla 8

Herramientas de composición en Náo A'ri Kicháo

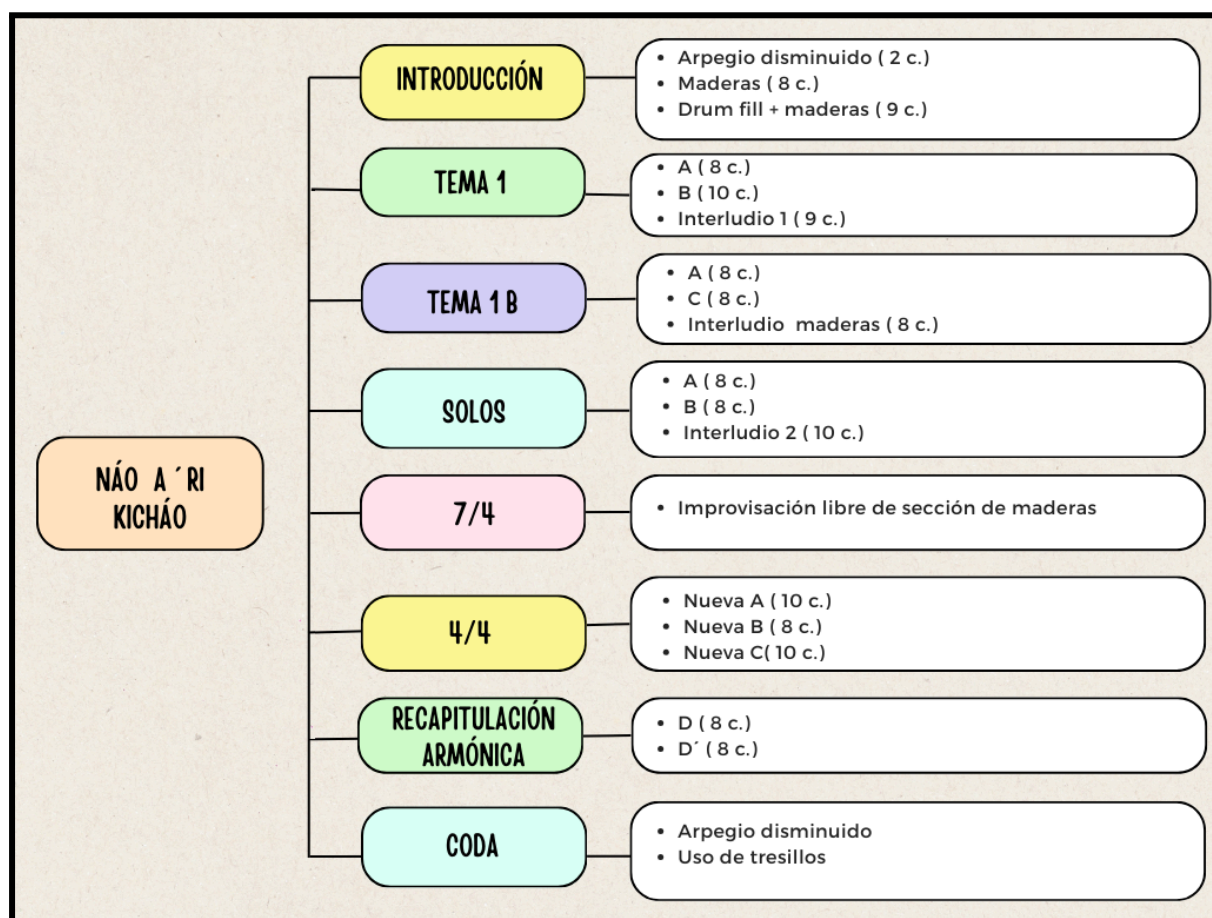
Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Forma	– Forma irregular	– Bagatelas No. 2, 6 y 7	– Estructura de la pieza en general
Melódica	– Uso de frases inspiradas en Woody Shaw	– <i>Moontrane</i>	– Motivos y líneas melódicas
Armónica	– Trocado de voces superiores	– Bagatela No. 10	– Armonización de <i>voicings</i>
Rítmicas	– Cambios de métrica	– Bagatela No. 2	– Interludio

Tipo de Herramienta	Descripción	De dónde viene	Como se aplica
Orquestación	– Uso de ejes para improvisación libre	– Ejes de Bartók	– Solo colectivo de las maderas

Forma

Figura 112

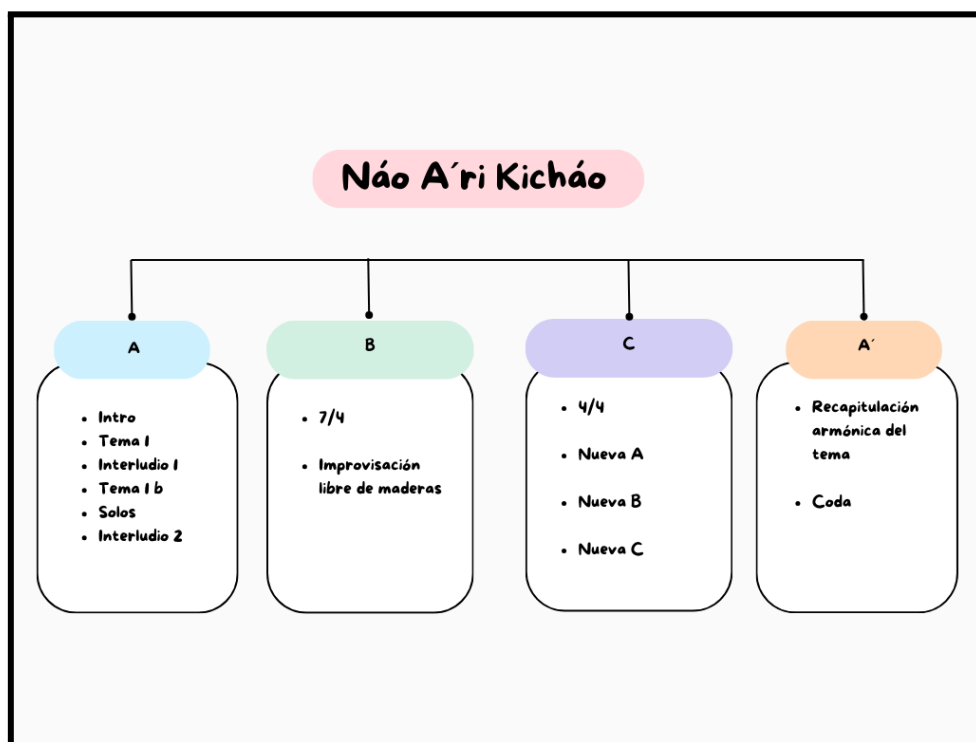
Mapa conceptual sobre la forma en *Náo A´ri Kicháo*



La forma en esta pieza cuenta con distintas secciones en donde muchas de estas no tienen una estructura regular. Por ejemplo, la introducción se subdivide en tres partes: comienza con un arpeggio que tocan los instrumentos de registro grave, seguido de ocho compases de una línea melódica armonizada que toca la sección de alientos, después un *drum fill* de tres compases y finalmente seis compases de la sección de alientos. Toda esta introducción por lo tanto cuenta con un total de diecinueve compases y sirve para preparar el inicio del tema de la pieza. Por su parte el primer tema se puede pensar como A B A C, en donde en medio de estas letras existe un interludio de nueve compases que sirve para retomar las últimas dos letras. Continúa la sección de solos con forma A B de dieciséis compases que se repiten hasta el último solista. A partir de aquí continua la sección de solos pero hay un cambio de métrica de 4/4 a 7/4 y es tocado por toda la sección de alientos de manera libre. Una vez concluida esta sección se retoma la métrica original de 4/4, en donde surgen tres nuevas líneas melódicas, todas estas letras surgen del mismo contexto armónico que las primeras, pero con variaciones melódicas. Finalmente se recapitula el tema con variaciones melódicas y pasa a la coda con una duración de catorce compases para terminar esta pieza. Una reducción visual a lo descrito anteriormente se expone en el esquema de la siguiente figura.

Figura 113

Esquema general en Náo A'ri Kicháo



Herramientas Melódicas

El carácter melódico en esta pieza toma inspiración en las líneas de la improvisación de Woody Shaw. En la sección 3.4.3 de este trabajo se analizó el uso de frases utilizando intervalos de cuarta justa y segunda mayor, así como el uso de frases que surgen de la escala pentatónica. Tomando como referencia estos intervalos se construyeron frases en esta pieza con dicho carácter, esto se ejemplifica en la siguiente figura.

Figura 114

Frases inspiradas en las líneas melódicas de Woody Shaw



En el ejemplo de la figura 114 se observa que la construcción de esa frase se basa en intervalos de cuarta justa ascendente y descendente, así como de segunda mayor ascendente y descendente. Existen también intervalos de tercera menor y mayor, pero de alguna forma estos no toman tanto protagonismo como los primeros intervalos descritos, de hecho su función sirve para conectar con la totalidad de la línea melódica.

Herramientas Armónicas

En la sección del segundo interludio antes de pasar a la métrica de 7/4, se armonizaron las voces utilizando una técnica que emplea Bartók en la bagatela No. 10. Esta técnica se construye a partir de la voz más aguda y consiste en bajar esa voz al registro grave en el siguiente bloque de acordes.

En la figura 115 la voz más aguda la toca la flauta transversal, se observa que la primera nota que toca es Do 6, el siguiente bloque de acordes esta voz baja al registro grave y es tocada por el trombón (Do 3).

La siguiente nota es Re bemol 6 y la flecha roja nos indica hacia dónde va esa voz, que en este caso la toca el fagot en el siguiente bloque de acordes. Este procedimiento continúa hasta donde se marcan las notas en color rojo, nótese que la voz no siempre baja hasta el fondo del registro grave, lo que sí permanece es que la voz se establece en el registro grave.

Figura 115

Armonización de bloques bajando la voz aguda

The image shows a musical score for 'INTERLUDIO 2' with eight staves. The instruments listed are Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Fagot, Trompa en Fa, Fliscorno, Trombón, and Trombón bajo. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano). Red arrows originate from notes in the flute part and point to corresponding notes in the bassoon and trombone parts, illustrating the process of 'bajando la voz aguda' (lowering the voice). The notes being transferred are highlighted in red. The score includes measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Herramientas Rítmicas

Un recurso utilizado por Bartók en los análisis de las bagatelas es el cambio de métricas para anunciar un nuevo proceso. En este caso se comenzó la pieza en una métrica de 4/4, a toda esta sección se le llamó “A”, terminando la sección de solos dentro de la “A” general se abre espacio para la improvisación libre por parte de la sección de maderas.

Es en esta parte donde se decidió cambiar la métrica, esta sección es importante ya que es el único lugar de todas las piezas en donde las maderas improvisan de manera colectiva

sobre un *vamp*¹⁵. Una vez concluido este proceso (*vamp* más solos) se retoma la métrica original de 4/4 para aproximarse al final de la pieza.

Figura 116

Vamp más improvisación libre

Herramientas de Orquestación

Finalmente se expone el uso de los ejes sobre la improvisación libre de la sección comentada con anterioridad. Aquí la idea fue crear un pedal, en este caso sería el *vamp* que toca el contrabajo y el piano, versus improvisación utilizando escalas pentatónicas sobre las distintas notas del eje de Do.

En el *vamp* se toca sobre Do, no tiene cualidad mayor o menor debido a que se tocan la tónica y la quinta (Do y Sol) y se omite la tercera. Y cada instrumento de la sección de maderas toca una escala pentatónica diferente, por lo tanto la flauta improvisa sobre Eb pentatónica, el oboe sobre La pentatónica, el clarinete sobre Fa # pentatónica y el fagot sobre Do pentatónica.

¹⁵ Acompañamiento sencillo que se repite indefinidas ocasiones y da espacio a la improvisación

Figura 117

Uso de ejes sobre escala pentatónica

The image displays a musical score for a collective solo piece titled "SOLO COLECTIVO ABIERTO". The score is divided into two main sections. The upper section, labeled "SOLO COLECTIVO ABIERTO", features five staves for woodwinds: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Clarinet in B-flat), and Fagot (Bassoon). Each staff is marked with "PENTATÓNICO" and contains a series of slanted lines representing a pentatonic scale. The Flute part is specifically labeled "E PENTATÓNICO", Oboe "A PENTATÓNICO", Clarinet "F# PENTATÓNICO", and Bassoon "C PENTATÓNICO". The lower section, labeled "SOLO COLECTIVO ABIERTO DE MADERAS", includes Piano (left and right hands) and Bajo acústico (Acoustic Bass). The piano parts feature a rhythmic accompaniment with a melodic line, marked with a dynamic of *mf*. The acoustic bass part is marked with *mf* and includes a section labeled "ON CUE". The score is numbered from 99 to 104, with "ON CUE" markers at measures 101, 102, 103, and 104.

A manera de conclusión en este capítulo, es necesario comentar que cada pieza cuenta con diversos elementos que componen la totalidad de la composición y del arreglo pero no se describen tal cual en cada uno. Por ejemplo, en todos los arreglos existe espacio para la improvisación y en la mayoría existen *backgrounds*, simplemente no se exponen en todos los análisis ya que se da pie a explicar más a detalle otros elementos que resultaron importantes de mencionar.

V. CONCLUSIONES

En este capítulo se expondrán las conclusiones en el orden que se fueron presentando los análisis de los tres músicos, como también de las composiciones resultantes.

Respecto a los análisis observados en Béla Bartók, como se comentó con anterioridad las cuatro bagatelas que se estudiaron fueron compuestas en 1908, por lo tanto son una representación de un joven Bartók que estaba desarrollando su propia cosmovisión musical al irse alejando del mundo tonal, pero que al mismo tiempo conocía muy bien. En estos análisis se observaron herramientas compositivas que el autor en algún punto ya había visto, como por ejemplo el uso del movimiento contrario en las voces o el uso del registro para generar puntos climáticos, el uso melódico de intervalos de cuarta, el pentatónico, entre otras. Sin embargo hubo otras que fueron nuevas y generaron un gran interés para el autor, una de estas fue el uso de los ejes de simetría.

Este concepto resultó innovador porque funge como un sistema que no jerarquiza un centro tonal, este ofrece posibilidades para tener distintos centros “tonales” y moverse de uno a otro sin que se altere la estructura sonora. Así mismo, este sistema arrastra un principio sumamente importante en la música que es el generar contraste o en otras palabras la tensión y relajación. En Bartók esta dualidad se encuentra de distintas maneras, por ejemplo donde existe simetría también existe la asimetría, donde hay líneas melódicas en relación a la serie de Fibonacci después las antepone con fragmentos de escala pentatónica, donde existen formas establecidas (sonata, rondó) también existe la sección de oro.

Demostrando así que se puede incorporar nuevos elementos a formas de pensamiento preestablecidas, por lo tanto el estudio de Bartók ha servido como referencia para demostrar prácticamente la aplicabilidad de las palabras sincretismo y resemantización, en otras palabras que se puede tomar algo ya existente y renovarlo de acuerdo a la cosmovisión personal de cada autor.

Otra herramienta que resultó atractiva fue el concepto de la sección de oro, puesto que ofrece una manera distinta de dividir y estructurar alguna sección o pieza en su totalidad de manera orgánica. Gunther Schuller comentó desde 1986 que si existe un aspecto en el Jazz moderno que lo diferencia al de hace cinco años, es la preocupación por las nuevas formas musicales, por lo tanto, la división respecto a la forma o partes de un arreglo utilizando la

sección de oro puede ser una herramienta que apunta a nuevas maneras de pensar o estructurar las ideas musicales dentro la cosmovisión *jazzística*.

Algo interesante es que tanto en la sección de oro como en los sistemas de ejes, se puede expandir el concepto y la utilidad de cada uno de estos. Por ejemplo, respecto a la sección de oro se observó que Bartók utiliza la serie de Fibonacci (0,1,1,2,3,5,8,13, etc..) no solo para sacar la proporción áurea (sección de oro), sino también a partir de esta serie el construye acordes, movimientos melódicos y rítmicos.

Respecto a los sistemas de ejes, se observó que no solo se aplican para dar paridad a las notas de algún eje, sino que también sirven para explorar la sonoridad "out" en líneas melódicas así como también la estructuración armónica de alguna sección, por lo tanto el concepto es aplicable a el uso vertical y horizontal en algún punto de la composición. Esto demuestra que un concepto se puede reutilizar de maneras diferentes para sacarle la mayor utilidad acorde a las necesidades del compositor.

Evidentemente se analizó solo una pequeña parte de toda la obra que comprende a Bartók, por lo tanto existen más recursos posibles que se pueden extraer analizando a este músico. A manera de recapitulación de estos análisis el autor se lleva una gran lección respecto al quehacer musical, ya que al estudiar al compositor húngaro el autor se dio cuenta de la importancia de incorporar la cotidianidad sonora que nos rodea. A pesar de que Bartók conocía la tradición dentro de la música clásica, no se limitó a componer solamente bajo esos estándares, él se preocupó por incorporar elementos de la música que lo rodeaban, sea folklórica, popular, clásica u alguna otra. Por otra parte nunca habló del sistema que habían creado, simplemente se dedicó a componer bajo sus propios principios y fuentes de inspiración cotidianas.

Respecto a los análisis de los trompetistas Clifford Brown y Woody Shaw, cabe mencionar que el autor ya había transcrito y analizado con anterioridad a estos dos personajes, es por eso que se escogieron transcripciones poco usuales de cada uno. Comenzando con el solo que realiza Clifford Brown, se observó que a pesar de que no existe una calidad alta en el audio, se escuchan claramente como se delinean los cambios armónicos.

Esto demuestra que la técnica es fundamental para llevar al siguiente nivel cualquier idea que se tenga en mente, Brown es un claro ejemplo de que la correcta técnica mezclada con la tradición pueden coexistir de manera creativa. Por otra parte se aprendió que las líneas melódicas pueden mejorarse con el correcto uso del cromatismo, el uso de efectos y de las inflexiones. En ciertas ocasiones el improvisador peca de querer llenar de notas alguna idea en la improvisación con perfecta ejecución técnica, Brown demostró que para añadir

frescura a cierta línea no es necesario tocar todas las notas posibles todo el tiempo, puesto que en ocasiones es preferible recurrir a frases que entreveran fragmentos de la escala *Blues* y el uso de inflexiones que remiten a cantos populares.

A su vez, se observó la importancia de conocer las diferentes posibilidades de escalas dependiendo al contexto en el que se encuentre el improvisador, por ejemplo Brown utiliza diferentes escalas para un acorde dominante, no cabe duda que la selección de la escala depende del lugar al que se vaya y es la selección de dichas escalas las que permiten generar diversas sonoridades y variedad en las líneas melódicas.

Referente al solo de Woody Shaw, se escogió un tema que ya había sido interpretado y grabado por el trompetista años antes del solo que se analizó. La finalidad de esto fue profundizar en la obra de Shaw desde un punto de vista más maduro en su carrera. Como se comentó anteriormente, se incluyó como pilar en este trabajo a este trompetista aproximadamente a mitad de la carrera. La razón fue que Shaw navegaba utilizando recursos enfocados al lenguaje pentatónico y el cuartal, y por consiguiente se podía incluir para justificar algunas partes idiomáticas de Bartók, gracias a esta añadidura se pudo generar un sincretismo entre dos tradiciones aparentemente lejanas pero que une el vocabulario interválico.

Por otra parte, la transcripción de Shaw reveló una manera diferente de pensar las líneas melódicas, a diferencia de de Brown, su pensamiento melódico se enfoca más en patrones de pocas notas que se pueden transponer en distintas relaciones interválicas (segunda menor, tercera mayor, etc) y direcciones melódicas (ascendente, descendente, combinaciones de ambas), pero terminan resolviendo creativamente en puntos armónicos importantes.

Finalmente y redondeando en los análisis de ambos trompetistas, queda mucho por aprender de cada uno de ellos, pero el simple análisis de un solo puede brindar recursos que se pudieran estudiar de por vida. Por ejemplo, con el solo de Clifford Brown se pueden realizar múltiples estudios enfocados al uso y aplicabilidad de distintas escalas y tonalidades añadiendo el recurso del cromatismo, así como el estudio de diferentes inflexiones para dar mayor carácter a un solo.

Por su parte, Shaw ofrece nuevas posibilidades melódicas que apuntan a una sonoridad más moderna, algunas de estas son: las células melódicas, patrones transpuestos, uso de frases *out* con su aplicación y resolución, entre otras. Por lo tanto para el autor de este trabajo, Brown condensa el vocabulario melódico que sigue el linaje de Buddy Bolden,

“King” Oliver, Louis Armstrong y Fats Navarro (por mencionar algunos ejemplos), y Shaw representa la evolución de los personajes antes mencionados pero apuntando a nuevos horizontes y posibilidades dentro del vocabulario del trompetista de *Jazz*.

Ahora bien, ahondando en las composiciones resultantes es preciso comentar que hubo cosas que funcionaron y otras que no tanto para la creación de piezas originales. Si algo ha aprendido el autor durante esta travesía musical, es que la prueba y el error son sumamente importantes en el proceso creativo y por consiguiente no hay que temerles. Respecto a la funcionalidad y practicidad de las herramientas que se analizaron, es prudente mencionar que realmente todas pueden funcionar. Todo depende del contexto, el tiempo que se tenga para desarrollarlas y la creatividad de la o el compositor.

En cuanto al proceso de composición del autor, el tener claridad de las herramientas con las que se iba a trabajar, así como establecer ciertas “reglas” antes de escribir cada *sketch* ayudó a ser más eficiente en el resultado final de cada pieza. Un punto importante referente a las composiciones, es que nunca terminan de escribirse, la composición es por sí misma una entidad viva que bien puede no concluir puesto que las ideas se pueden seguir desarrollando y reciclando, sin embargo hay que buscar darles un punto final en algún momento.

Se comenta esto ya que hubo periodos mientras se estaba componiendo en donde las ideas bien pudieran continuar, sin embargo había que terminarlas. Por mencionar un ejemplo, la pieza Pe Chopí al tener un carácter de *adagio* y contar con motivos lentos y largos que se alimentaban a sí mismos se podía prestar para que la pieza se abriera por más compases, sin embargo había que ponerle una especie de fin a esta sección. El uso de la sección de oro sirvió para darle una conclusión a esta parte y poder conectar con lo siguiente. Por lo tanto es de suma importancia el visualizar las ideas que se quieren explorar con anticipación para no divagar en el mundo de las posibilidades, el tener claro los elementos que se van a poner en juego ayuda a ser más eficiente y concreto con el proceso creativo y de la composición.

Respecto al montaje del proyecto primero se comenta que para escribir la música se utilizó el *software* Sibelius, si bien es una herramienta sumamente importante para el compositor actual, también puede resultar un arma de doble filo. Este programa reproduce prácticamente cualquier cosa que se escriba, sin embargo no contempla ni asegura que la persona que vaya ejecutar el pasaje lo pueda tocar. Por lo tanto se recomienda escribir

líneas y posteriormente checar con la persona que vaya a interpretar el pasaje, para ver si es funcional y tocable lo que se escribió. Por otra parte, la gestión organizada es sumamente importante, el contar con un espacio adecuado para presentar el proyecto, un lugar donde ensayar, contar con músicos dispuestos a montar nueva música, entre otros menesteres, es una parte indispensable que de alguna manera es “ajena” al quehacer musical del compositor y por lo tanto hay que aprenderla y desarrollarla.

Finalmente y si el lector lo desea, puede haber varios puntos de partida para continuar esta línea de investigación que por cuestiones de tiempo el autor no alcanzó a profundizar, algunas ideas son:

- Analizar la orquestación de Bártok en obras con mayor cantidad de instrumentistas para aplicar a sus propios contextos
- Desarrollo de los conceptos relacionados a la simetría aplicados al ritmo, melodía y armonía
- Explorar, profundizar y aplicar en distintas formas las herramientas analizadas dentro de este trabajo
- Investigar la dualidad de Bártok respecto al uso de formaciones de escalas, simetría, armonía, melodía, etc
- Crear frases aplicadas a la improvisación utilizando la sección de oro (frases que contengan clímax estructurado)
- Creación de frases utilizando movimientos relacionados al sistema de ejes (1 b3 b5 bb7)
- Buscar otras alternativas para resemantizar y crear un sincretismo entre dos tradiciones aparentemente distintas

A continuación se muestran las referencias bibliográficas y discográficas que sirvieron como base para la realización de todo este trabajo. Posteriormente se expone el capítulo de anexos, en donde se encuentran los scores condensados de las composiciones resultantes.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antokoletz, E. (1984). *The Music of Béla Bartók: A study of tonality and progression in Twentieth-Century music*. University of California Press.
- Baker, D. (1982). *The Jazz Style of Clifford Brown*. Alfred Publishing.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno editores.
- Bio – WOODYSHAW.COM. (2024). Woody Shaw. Retrieved February 13, 2024, from <https://woodyshaw.com/pages/woody-shaw-bio>
- Calabrese, A. (2021, Marzo 8). *Bartók y los Ejes de Simetría*. Youtube. Retrieved Septiembre 20, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=vFYeZucxjRY&t=860s&ab_channel=Agust%C3%ADnCalabrese
- Catalano, N. (2000). *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. Oxford University Press.
- Charlie Parker / Clifford Brown / Phil Woods - *International Jam Sessions*. (2023, January 13). Discogs. Retrieved February 12, 2024, from <https://www.discogs.com/es/release/4149474-Charlie-Parker-Clifford-Brown-Phil-Woods-International-Jam-Sessions>
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2010). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 12(1), 273-290. <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Farinacci, D. (2017, November 9). *How to Ghost-Tongue*. YouTube: Home. Retrieved February 12, 2024, from https://www.youtube.com/watch?v=W4SbL0vT1Gc&ab_channel=DominickFarinacci
- Gioia, T. (1997). *Historia del Jazz*. Turner.
- Gioia, T. (2016). *El canon del jazz: Los 250 temas imprescindibles* (V. V. Úbeda Fernández, Trans.). Turner.
- Goldsher, A. (2002). *Hard Bop Academy: The Sidemen of Art Blakey and the Jazz Messengers* (Primera Edición ed.). Hal Leonard.
- Heitlinger, A. (2012, Noviembre 12). *The Lick*. Youtube. Retrieved February 14, 2024, from https://www.youtube.com/watch?v=krDxhnaKD7Q&ab_channel=AlexHeitlinger
- Hill, M. (2017, November 9). *Subtono de trompeta | Técnica de trompeta con Marquis Hill*. Reverb. Retrieved February 12, 2024, from https://www.youtube.com/watch?v=_usxGOZGUGM&ab_channel=Reverb

- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók an Analysis of his music*. KAHN & AVERILL.
- Lopez- Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (1st ed.). Grup De Recerca.
- Lorente, J. (2015). Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. *Revista d'Innovació Docent Universitària*, (7), 97-115. <http://revistes.ub.edu/index.php/RIDU>
- Lowell, D., & Pulling, K. (2003). *Arranging For A Large Ensemble*. Berklee Press.
- Marquis Hill Master Class*. (2021, Julio 11). Second Line Arts Collective. Retrieved Marzo 18, 2024, from https://www.youtube.com/watch?v=-z-m0VkWvjI&ab_channel=SecondLineArtsCollective
- Millán, S. (2001, Septiembre-Diciembre). El sincretismo a prueba. La matriz religiosa de los grupos indígenas en Mesoamérica. *Dimensión Antropológica*, 23, 33-49.
- Pease, F. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice* (R. Mattingly, Ed.). Berklee Press.
- Pruñosa, J. (2015, Septiembre). Tercera Corriente Jazzística (Third Stream) en Valencia: Una propuesta didáctica. *MUSICOLOGÍA | TICS*, (12), 131-151.
- Quincy Jones: The Fresh Air Interview*. (2013, May 27). NPR. Retrieved February 12, 2024, from <https://www.npr.org/2013/05/27/186052477/quincy-jones-the-man-behind-the-music>
- Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). CESH. In *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Hal Leonard Corporation.
- Real Academia Española. (n.d.). *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed.[versión 23.6 en línea]. Retrieved 6 11, 2023, from <https://dle.rae.es>
- Schuller, G. (1986). *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press.
- Szentkirályi, A. (1978). Some Aspects of Béla Bartók's Compositional Techniques. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20(1/4), 157-182. <https://doi.org/10.2307/901929>
- Zecchetto, V. (2011, Enero-Junio). El persistente impulso a resemantizar. *Revista de Ciencias Sociales y Humanas Universitas*, 14(14), 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>

VII. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Bartók, B (1991). *Music for String, Percussion and Celesta; Sz. 106: I. Andante tranquillo*

[Álbum grabado por la Chicago Symphony Orchestra]. Decca Music Group Ltd.

(Obra original publicada en 1936)

Bartók, B (2021). *Bartók: Piano Works (Sonata, Six Dances, Bagatelles)* [Álbum grabado

por Adamo Angeletti]. Da Vinci Classics. (Obra original publicada en 1908)

Brown, C. (1953). *Clifford Brown The Lost Rehearsals 1953-1956*. RLR Records (Publicado en 2009).

Hubbard, F. & Shaw, W. (1987). *The Eternal Triangle*. Blue Note Label.

VIII. GLOSARIO

Acorde. Unidad armónica. Comúnmente un grupo de tres o más notas tocadas al mismo tiempo.

Adagio. Lento

Anacrusa. Nota o notas que preceden al tiempo fuerte de una melodía.

Armonía Cuartal. Forma de armonizar la escala en donde en vez de estar superponiendo terceras a una tónica dada, se superponen intervalos de cuartas sobre esa tónica.

Arpeggio. Forma de interpretar el acorde haciendo sonar las notas sucesivamente en vez del unísono.

Bagatela. Pieza instrumental breve y sencilla, generalmente para piano.

Bebop. El estilo de *Jazz* desarrollado en la década de los 40 's, particularmente por Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Kenny Clarke, Charlie Christian y Bud Powell.

Bending. Se refiere a bajar cromáticamente medio tono usando el aire y la embocadura sin cambiar técnicamente o físicamente el instrumento.

Blues. Forma musical que consta de un total de doce compases, donde generalmente se utiliza la tónica, el cuarto y quinto grado como raíces de acordes dominantes.

Calderón. Indica que una nota o silencio debe mantenerse durante un tiempo que ésta a criterio del intérprete o director.

Célula (música). El más pequeño elemento musical analizable.

Célula Armónica. El mínimo elemento armónico analizable.

Célula Melódica. Sucesión de alturas de una célula, considerada independiente de su ritmo y su armonía.

Célula Rítmica. Extracción de un elemento rítmico de una célula para utilizarlo en su construcción melódica

Coda. Sección de una pieza musical que funciona como final, utilizada únicamente para terminar la interpretación.

Cromático. Se refiere al uso de la escala cromática, la cual tiene doce notas.

Diatónico. Lo contrario de cromático, que se basa en una escala de siete notas.

Dinámica. Variaciones de la intensidad del sonido.

Dodecafonismo. Sistema atonal en el que se emplean indistintamente los doce intervalos cromáticos en que se divide la escala.

Enarmonía. Se refiere a dos notas que suenan igual pero llevan nombres distintos. Por ejemplo Mi sostenido y Fa natural.

Escala. Selección de notas ordenadas entre una octava.

Forma. Conjunto de secciones de una pieza musical, por ejemplo: AABA.

Ghost Tongue. Técnica en donde se posiciona la lengua ligeramente arriba del paladar para generar un sonido más amortiguado que el resto de las demás notas de una línea melódica.

Glissando. Deslizamiento continuo de una altura a otra.

Grave. Lenta y seriamente.

Hard Bop. El estilo de *Jazz* desarrollado a finales de la década de los 50 's, con expositores como Horace Silver y Art Blakey.

Improvisación. El proceso de crear música espontánea, comúnmente guiado por la forma de las piezas sobre las cuales se improvisa.

Intro. Introducción. Una sección que se ejecuta al inicio de una composición.

Line Cliché. Embellecimiento cromático de armonía estática o elaboración contrapuntística de armonía estática.

Líneas Out. Frase musical que se sale armónica y melódicamente de los acordes que están en turno.

Minimalismo. Corriente de música contemporánea desarrollada en la década de los 60 's en Estados Unidos de América.

Minueto. Molde formal más sencillo y más sistemáticamente observado por compositores del periodo clásico y del romanticismo temprano.

Mixtura. Técnica de composición que consiste en asignar la misma voz a dos instrumentos distintos con el fin de crear una especie de meta instrumento nuevo.

Modal. Que tiene una armonía estática, se enfoca en el desarrollo extendido de un modo.

Modo. Una variación de una escala, cuando se toma una nota diferente como tónica.

Modulación. Establecimiento de una nueva tonalidad.

Octava. Intervalo entre una altura musical y otra con la mitad o el doble de su frecuencia.

Ostinato. Patrón musical breve que se repite durante toda una composición musical o parte de la misma.

Pads Armónicos. Sonoridad ambiental de sostenimiento prolongado, los cuales se utilizan para proporcionar un fundamento armónico.

Pentatónica. Escala de cinco notas.

Performance. Forma de expresión artística que implica una puesta en escena y que puede incluir varias disciplinas como música, teatro, danza, entre otras.

Progresión. Serie de acordes.

Rallentando. Ampliación del *tempo*, progresivamente más lento.

Ritmo. Movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes.

Scherzo. Nombre dado a una pieza musical o a un movimiento de una obra extensa, como por ejemplo la sinfonía.

Semítono. Intervalo musical más pequeño que se puede dar entre las notas en la mayor parte de la música occidental.

Serialismo. Método de composición que surge en el siglo XX como desarrollo del dodecafonismo.

Solo. Sección o momento en donde un músico improvisa.

Soli. Sección de una pieza musical en donde varios instrumentos tocan un solo armonizado.

Standard, estándar de Jazz. Pieza universalmente aceptada y tocada por muchos músicos de Jazz. Es parte del repertorio *Jazzístico*.

Swing. Manera de tocar las corcheas, en la cual la primera corchea de un tiempo dura aproximadamente dos corcheas de tresillo, y la segunda corchea dura aproximadamente una corchea de tresillo.

Tema. Melodía escrita de una pieza.

Tempo. Velocidad de ejecución de una pieza musical.

Timbre. La calidad del sonido musical que distingue a las voces e instrumentos.

Tónica. Nota fundamental en la cual un acorde está basado y del cual toma su nombre.

Tutti. Todos juntos, es decir todas las voces intervienen al mismo tiempo.

Unísono. Cuando varios intérpretes de un grupo deben tocar exactamente las mismas notas en su parte escrita.

Vamp. Sección simple y corta que usualmente se repite indefinidamente, comúnmente utilizada al inicio de una pieza.

Voicing. Acorde formado por ciertos intervalos específicos.

IX. SIMBOLOGÍA

Tabla 9

Simbología

Símbolo	Acorde
Maj7	Acorde mayor con séptima mayor
m7	Acorde menor con séptima menor
mMaj7	Acorde menor con séptima mayor
m6	Acorde menor con sexta mayor agregada
6	Acorde mayor con sexta agregada
7	Acorde dominante
+	Acorde aumentado
+7	Acorde aumentado con séptima menor
dis7 (°)	Acorde disminuido con séptima disminuida
m7b5 (ø)	Acorde semidisminuido
Alt	Acorde Alterado

Tabla 10

Notación

Símbolo	C	D	E	F	G	A	B
Nota	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

X. ANEXOS

BAGATELA, OP. 6, SZ.38: NO. 2

TRANSC. HECTOR VILLA

BELA BARTOK

ALLEGRO GIOCO $\text{♩} = 76$

PIANO *p*

4 *MOLTO RIT*

7 *pp p*

10 *POCO CRESC.*

11 *sf poco f*

(PED. *) (PED. *) (PED. * PED. *)

2

14

PNO.

PED. * 7

17

PNO.

20

PNO.

23

PNO.

26

PNO.

28

PNO.

PED.

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece, measures 14 through 28. It is written in 3/2 time and consists of two staves per system (treble and bass clef). Measure 14 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with accents and 'A'. The piece includes various dynamic markings: 'DIM.' (diminuendo) at measures 14, 17, and 23; 'p' (piano) at measures 14, 17, 20, and 23; 'sf' (sforzando) at measure 17; and 'SEMPRE p' (always piano) at measure 23. Performance instructions include 'PED.' (pedal) at measures 14 and 28, and a '7' (seven) at measure 14. The score concludes with a double bar line at measure 28.

BAGATELA, OP. 6, SZ.38: No. 4

TRANSC. HÉCTOR VILLA

BELA BARTÓK

GRAVE $\text{♩} = 69$

PIANO *ff* LEGATISSIMO

5

PNO. *p* POCO CRESC. *p* CRESC. MOLTO *ff*

9

PNO. *p* POCO CRESC. *p* CRESC. MOLTO *ff*

TRANSC. HÉCTOR VILLA **BAGATELA, OP. 6, SZ. 38: NO. 6** BELA BARTÓK

LENTO $\text{♩} = 69$

PIANO *p* *POCO ESPRESS.*

6 *RIT.* *A TEMPO* *POCO CRESC.*

POCO ESPRESS.

11 *DIM.*

16 *p* *pp*

21 *SEMPRE DIM.* *SMORZANDO* *ppp*

BAGATELA, OP. 6, SZ. 38: NO. 7

TRANSC. HÉCTOR VILLA

BELA BARTÓK

ALLEGRETTO MOLTO CAPRICCIOSO

♩ = 70

RIT.

♩ = 45 ACCEL.

PIANO

5

10

15

20

2

25 $\text{♩} = 100$ POCO RIT.

PNO. *dim.* *pp* *p*

30 MOLTO RIT. $\text{♩} = 120$ RIT.. $\text{♩} = 180$

PNO. *pp* *p*

35 $\text{♩} = 120$ RIT..

PNO. *cresc.*

40 $\text{♩} = 80$

PNO. *pp* *p*

45 POCO RIT. $\text{♩} = 120$ RIT.. $\text{♩} = 70$

PNO.

50 RIT..

PNO. CALANDO POCO A POCO ACCELER. POCO A POCO CRESC.

55 **MOLTO ACCEL.** 3

PNO.

60 $\text{♩} = 200$

PNO. ***f*** ***sf***

65 **ACCEL.**

PNO.

70 $\text{♩} = 208$ ***sf*** ***sf*** ***sf*** ***sf*** ***sf*** **CRESC.**

75 **POCO RIT.** $\text{♩} = 184$ ***ff***

PNO.

80

PNO.

4

85

PNO.

90

PNO.

SEMPRE *ff*

CON FUOCO

95

PNO.

100

PNO.

MOLTO DIM.

p

SEMPRE pp

ESPRESS.

108

PNO.

113

PNO.

RIT.

CON MOLTO SENTIMENTO

SOMEBODY LOVES ME

TROMPETA EN Si \flat

SOLO CLIFFORD BROWN
TRANSC. HÉCTOR VILLA

$\text{♩} = 210$ **A**

FAST SWING

Chords: G $\text{maj}7$, Am 7 , D 7 , G $\text{maj}7$, Cm 7

6 G $\text{maj}7$ E 7 Am 7 D 7 G \flat E $7(\flat 9)$ Am 7 D 7

B

10 G $\text{maj}7$ Cm 7 G $\text{maj}7$ C \flat m $7(\flat 9)$ F \flat 7 $\flat 9$

14 Bm 7 C \flat m $7(\flat 9)$ F \flat 7 $\flat 9$ Bm 7 Bm $7(\flat 9)$ E $7(\flat 9)$

C

18 Am Am $(\text{maj}7)$ Am 7 Am \flat Am Am $(\text{maj}7)$ Am 7 Am \flat

22 A 7 Am 7 D 7

A

26 G $\text{maj}7$ Am 7 D 7 G $\text{maj}7$ Cm 7

30 Bm 7 E 7 Am 7 D 7 G \flat E 7 Am 7 D 7

TROMPETA EN Sib

2 **AA**
34 G^{maj7} A_m^7 D^7 G^{maj7} C_m^7

38 G^{maj7} E^7 A_m^7 D^7 G^b $E^7(\sharp 9)$ A_m^7 D^7

BB
42 G^{maj7} C_m^7 G^{maj7} $C_m^7(\sharp 9)$ $F\sharp^7(\sharp 9)$

46 B_m^7 $C_m^7(\sharp 9)$ $F\sharp^7(\sharp 9)$ B_m^7 $B_m^7(\sharp 9)$ $E^7(\sharp 9)$

CC
50 A_m A_m^{maj7} A_m^7 A_m^b A_m A_m^{maj7} A_m^7 A_m^b

54 A^7 A_m^7 D^7

AA
58 G^{maj7} A_m^7 D^7 G^{maj7} C_m^7

62 B_m^7 E^7 A_m^7 D^7 G^b E^7 A_m^7 D^7

TROMPETA EN Si♭

AAA

3

66 G^{ma}7 Am⁷ D⁷ G^{ma}7 Cm⁷

70 G^{ma}7 E⁷ Am⁷ D⁷ G^b E⁷(♯) Am⁷ D⁷

BBB

74 G^{ma}7 Cm⁷ G^{ma}7 C[♯]m⁷(♯) F[♯]7(♯)

78 B^m7 C[♯]m⁷(♯) F[♯]7(♯) B^m7 B^m7(♯) E⁷(♯)

CCC

82 Am Am^(ma)7 Am⁷ Am⁶ Am Am^(ma)7 Am⁷ Am⁶

86 A⁷ Am⁷ D⁷

AAA

90 G^{ma}7 Am⁷ D⁷ G^{ma}7 Cm⁷

94 B^m7 E⁷ Am⁷ D⁷ G^b E⁷ Am⁷ D⁷

98 FIN DEL SOLO...

MOONTRANE

TROMPETA EN Si \flat

TRANSC. HECTOR VILLA

WOODY SHAW

4 $E_{\flat}maj7(\sharp 11)$ $\% \quad \% \quad \%$

5 $A_{\flat}maj7(\sharp 11)$ $G_{\flat}maj7(\sharp 11)$ $F_{\flat}maj7(\sharp 11)$ $E_{\flat}maj7(\sharp 11)$

9 $C_{\flat}maj7(\sharp 11)$ $\% \quad \% \quad \%$
SECC. RIT

13 $C_{\flat}maj7$ $\% \quad \% \quad \%$

17 $D_{\flat}7$ $G7(\sharp 9\sharp 4)$ $C_{\flat}maj7$ $F_{\flat}maj7$ $E_{\flat}maj7$ $D_{\flat}m7$ $G7$ $G_{\flat}m7$ $C7$

22 $F_{\flat}maj7$ $G_{\flat}m7$ $C7$ $F_{\flat}maj7$ $\% \quad \% \quad \%$

26 $A_{\flat}m7$ $G_{\flat}m7$ $C_{\flat}m7$ $B_{\flat}m7$ $E_{\flat}m7$ $D_{\flat}m7$ $D_{\flat}m7$

30 $C_{\flat}maj7$ $\% \quad \% \quad \%$

34 $D_{\flat}7$ $G7(\sharp 9\sharp 4)$ $C_{\flat}maj7$ $F_{\flat}maj7$ $E_{\flat}maj7$ $\% \quad \% \quad \%$

COPYRIGHT © HEQEVIRO 2022

SOLO

2
38 **Cmaj7** **TRUMPETA EN Sib** **Bm7**

42 **D%** **G7(sus4)** **Cmaj7** **Fmaj7** **Emaj7** **Dm7** **G7**

46 **Cmaj7** **Bm7**

50 **D%** **G7(sus4)** **Cmaj7** **Fmaj7** **Emaj7** **Gm7** **C7**

54 **Fmaj7** **Gm7** **C7** **Fmaj7** **Bm7**

58 **Am7** **Gm7** **Cm7** **Bbm7** **Ebm7** **Dbm7** **Dbm7**

62 **Cmaj7** **Bm7**

66 **D%** **G7(sus4)** **Cmaj7** **Fmaj7** **Emaj7**

70 C^{maj7} TRUMPETA EN Sib Bm^7 3

74 $D^{\%}$ $G^7(sus4)$ C^{maj7} F^{maj7} E^{maj7} Dm^7 G^7

78 C^{maj7} Bm^7

82 $D^{\%}$ $G^7(sus4)$ C^{maj7} F^{maj7} E^{maj7} Gm^7 C^7

86 $D^{\%}$ $G^7(sus4)$ C^{maj7} F^{maj7} E^{maj7} Gm^7 C^7

90 F^{maj7} Gm^7 C^7 F^{maj7} Bm^7

94 C^{maj7} Bm^7

98 $D^{\%}$ $G^7(sus4)$ C^{maj7} F^{maj7} E^{maj7} 123

4
102 **TROMPETA EN Sib**
Cmaj7 // Bm7 //

106 D% G7(sus4) Cmaj7 Fmaj7 Emaj7 Dm7 G7

110 Cmaj7 // Bm7 //

114 D% G7(sus4) Cmaj7 Fmaj7 Emaj7 Gm7 C7 3 3

118 D% 3 3 G7(sus4) 3 3 Cmaj7 Fmaj7 Emaj7 Gm7 C7

122 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 // Bm7

126 Cmaj7 // Bm7 //

130 D% G7(sus4) Cmaj7 Fmaj7 Emaj7 // 3

134 Cmaj7

NA'I FUEGO

Héctor Villa

♩ = 240
INTRO 2 3 4 5 6 7 8 9 10

TRUMPETA EN SI♭
mf

SINFÓN TENOR
mf

TECORN
mf

TECORN BAJO
mf

PUNO
mf **LINEA CONTRA** *f*

BATO ACUSTICO
mf **LINEA PUNO** *f*

♩ = 240
INTRO **A** **SMILE**
mf

2

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

TPT.

SAX. TEN.

TEN.

TEN. SAT.

PNO.

SAXO AC.

SAT.

g Ab Ab C⁹ D Cm G⁹ F4/C

SMILE

ALL

Detailed description of the musical score: The score is for measures 11 through 20. It includes parts for Trumpet (TPT.), Saxophone Tenor (SAX. TEN.), Tenor (TEN.), Tenor Saxophone (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Saxophone Soprano (SAT.). The key signature has one flat (Bb). Measure 11 starts with a double bar line. Measures 12-14 are mostly rests. Measure 15 begins with a melodic line in the saxophones and piano, marked *mf*. Measures 16-17 continue this line with triplets and slurs. Measure 18 features a sustained chord in the piano, marked *f*. Measures 19-20 conclude with a sustained chord, marked *pp*. The SAT. part has lyrics 'SMILE' and 'ALL' with corresponding notes. Dynamics range from *mf* to *pp*.

Musical score for measures 21-33. The score includes parts for TPT., SAX. TEN., TEN., TEN. SAT., PNO., SAZO AC., and DR. Measure 28 is marked with a box containing the number 8. Chord symbols E+7, F+7, and X are present above the saxophone and piano parts. Performance instructions include 'SOULE' and 'LULLONG'. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. A '3' is written above measure 33.

4

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

TRP. *mp*

SAX. TEN. *mp*

TEN. *mp*

TEN. SAT.

PNO. *f* **LINE CENTER**

SEZO AC. *f* **LINE PIANO**

SAT. *SOULE*

Musical score for trumpet, saxophone, tenor, piano, and bass. The score is divided into measures 45 through 55. The trumpet part (TPT.) has a melodic line starting at measure 48. The saxophone (SAX. TEN.), tenor (TEN.), and tenor saxophone (TEN. SAX.) parts have melodic lines starting at measure 48. The piano (PNO.) part has a rhythmic accompaniment starting at measure 48. The bass (BAS.) part has a rhythmic accompaniment starting at measure 48. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and articulation markings such as accents and slurs. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is written for a jazz ensemble.

45 46 47 48 E⁷ 49 X 50 X 51 X 52 F⁷ 53 X 54 X 55 X 5

TPT.

SAX. TEN.

TEN.

TEN. SAX.

PNO.

BAS.

SMILE

SMILE

6
 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

TPT.
 SAK. TEN.
 TEN.
 TEN. BAR.
 PNO.
 BASS AC.
 BAR.

56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

SOLE SOLE

This musical score is for a SATB choir and instrumental ensemble. It features six staves: Soprano (ST), Alto (SAX. TEN.), Tenor (TEN.), Bass (TEN. SAT.), Piano (PNO.), and Snare Drum (SAT.). The score begins with a common time signature (C) and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Soprano and Alto parts have melodic lines with lyrics, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support. The Piano part includes a section marked 'UNIS SECC BIT' and another marked 'UNIS CONTEA'. The Snare Drum part has a section marked 'UNIS PIANO' and another marked 'SMILE'. The score is numbered 68 through 77. A copyright notice 'Copyright © HOGEVRO 2023' is located at the bottom center.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: TRP. (Trumpet), SAX. TEN. (Saxophone Tenor), TEN. (Tenor), TEN. BAR. (Tenor Baritone), PNO. (Piano), SAZO AC. (Saxophone Alto), and DR. (Drum). The score is divided into two main sections, both labeled with a circled 'C' and 'SECC SOLOS'. The first section starts at measure 78 and ends at measure 90. The second section starts at measure 91 and ends at measure 100. Dynamics include *f*, *pp*, and *ff*. Performance instructions include 'DRUM FILL' and 'F#m/C' in red. The piano part features sustained chords with fermatas. The saxophone parts have various articulations and slurs. The drum part includes a fill and a solo section with a hatched pattern.

The musical score is arranged in a standard SATB format with instrumental accompaniment. The parts are as follows:

- Trumpet (TPT.):** Measures 91-98 are marked with a hatched pattern. Measures 99-103 contain a melodic line starting with a *mf* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Saxophone (SAX. TEN.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a melodic line starting with a *mf* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Tenor (TEN.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a melodic line starting with a *mf* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Bass (TEN. BAR.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a melodic line starting with a *mf* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Piano (PNO.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a bass line starting with a *f* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Bass Drum (BATO AC.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a bass line starting with a *f* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99.
- Bass Drum (BAR.):** Measures 91-98 are hatched. Measures 99-103 contain a rhythmic pattern starting with a *f* dynamic. A **SECC SACIS** box is placed above measure 99. A **Solo** box is placed above measure 101, and a **SOLO** box is placed above measure 103.

10

104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116

TRP.

SAX. TEN.

TEN.

TEN. BAR.

PAO.

BAJO AC.

DR.

mf

f

mf

f

SOLO

SOLO

Copyright © HOGEVRO 2023

Detailed description of the musical score: The score is for measures 104 to 116. The instruments are Trumpet (TRP.), Saxophone (SAX. TEN.), Tenor (TEN.), Tenor Baritone (TEN. BAR.), Piano (PAO.), Double Bass (BAJO AC.), and Drums (DR.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measures 104-106 are mostly rests for all instruments. From measure 107, the instruments enter with various rhythmic patterns. The Tenor and Tenor Baritone parts feature prominent melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Double Bass part has a steady bass line. The Drum part starts with a consistent pattern of eighth notes and includes two 'SOLO' sections marked with a box, occurring in measures 110-111 and 115-116. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Musical score for seven instruments: TPT., SAX. TEN., TEN., TEN. SAT., PNO., SAXO AC., and DR. The score covers measures 117 to 129. Measure 128 is marked with a boxed 'E' and 'E+7'. Measure 129 is marked with a boxed 'E' and 'E+7'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *f*. The saxophone parts (SAXO AC. and DR.) feature complex rhythmic patterns and articulation marks. The piano part (PNO.) has a steady accompaniment. The drums (DR.) play a consistent pattern with some dynamic changes.

12

130 131 132 ^{p+7} 133 134 135 136 ^{εναίτητο} 137 ^{ἀναίτητο} 138 ^{αἴτη} 139 ^{ἀναίτητο} 140 ^{αἴτητο} 141

TPT.

SAX. TEN.

TEN.

TEN. SAT.

PNO.

SAZO AC.

SAT.

SOLO

Musical score for a jazz ensemble. The score is divided into two systems. The first system contains staves for TPT., SAX. TEN., TEN., and TEN. SAT. The second system contains staves for PNO., SAXO AC., and SAT. The score includes measure numbers 142 through 151. Chord symbols above the staves include $pmaj7(b9)$, $E7(b9)$, and $E+7$. Performance markings include *mf*, *f*, *p*, and *SMILE*. The PNO. and SAXO AC. staves feature a section of rhythmic slashes. The SAT. staff has a *SMILE* marking above a melodic phrase.

14

152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163

TPT.

SAX. TEN.

TEN.

TEN. SAT.

PNO.

SAZO AC.

SAT.

f+7 *x* *x* *x* *გმავლობა* *გმავლობა* *ცნობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა*

f+7 *x* *x* *x* *გმავლობა* *გმავლობა* *ცნობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა* *გმავლობა*

SOULE

Musical score for measures 164 to 170. The score includes parts for TPT., SAX. TEN., TEN., TON. BAT., PNO., SAZO AC., and BAT. The PNO. and SAZO AC. parts are marked with 'LINE CONTIN.' and 'LINE FIN.' respectively. The BAT. part includes a 'SOLE' marking. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Measure numbers 164, 166, 167, 168, 169, and 170 are indicated above the TPT. staff. The TPT. part begins with a dynamic marking of *mf*. The SAX. TEN. part also begins with *mf*. The TEN. part begins with *mf*. The TON. BAT. part begins with *mf*. The PNO. part begins with *f*. The SAZO AC. part begins with *f*. The BAT. part begins with *mf*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

171 172 173 174 175 176 177 178

TPT. *mf*

SAX. TEN. *mf*

TEN. *mf*

TEN. SAT. *mf*

PNO. *pp*

SAXO AC. *f*

DR. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 171 through 178. It features seven staves: TPT. (Trumpet), SAX. TEN. (Saxophone Tenor), TEN. (Tenor), TEN. SAT. (Tenor Saxophone), PNO. (Piano), SAXO AC. (Saxophone Alto), and DR. (Drum). The TPT., SAX. TEN., TEN., and TEN. SAT. parts are marked *mf* and play melodic lines with various articulations. The PNO. part is marked *pp* and features a 'pizz' (pizzicato) instruction. The SAXO AC. part is marked *f* and plays a rhythmic accompaniment. The DR. part is marked *f* and provides a steady drum pattern. Measure numbers 171-178 are indicated above the TPT. staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

TOSHLITA

HÉCTOR GUERRA VILLA BOLLES

INTRO 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

FLAUTA *pp*

OBOE *pp*

CLARINETE EN SIB *pp*

FAGOT *mp*

INTRO

TRUMPETA EN FA

TRUMPETA EN SIB

TROMBÓN

TROMBÓN SIB

INTRO

PIANO *mf*

SABO ACUSTICO *mp*

CONJUNTO DE SINTESIZ *p*

INTRO **SHILE** **TROMBÓN SIB** **A** **METALES** **SHILE**

2 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

FL.
Ob.
Cl.
Fag.

TRP.
TRP.
TRP.

TRN.
TRN. BAR.

PNO.

SATO AC.

SAT.

CON SORD.
CON SORD.
CON SORD.

f
mp
f
mp
ppp
ppp
ppp
mp
mp
p
SIMILE
MIGERAS
MIGERAS

Copyright © HEQUERO 2023

Musical score for measures 23-33, featuring woodwinds, brass, strings, piano, and vocal soloists.

Woodwinds: Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bassoon (FAG.).

Brass: Trumpet (TRP.), Trombone (TRN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Baritone Saxophone (BAR. AC.).

Strings: Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Double Bass (B.).

Piano (PNO.): Includes a **LEAD** section in measure 24.

Vocal Soloists: Soprano (SOP.), Alto (ALT.).

Performance Instructions: *mf*, *ESPRESS.*, *mp*, *f*, *pp*, *fp*.

Copyright © HEQEVRO 2023

4

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46

FL. *f* *mf* *ff*

Ob. *f* *mf*

C. *f* *mf* *ff*

FAO. *f* *mf*

TRP. *mf* *mf*

TEN. *mf* *mf*

TEN. SAT. *mf* *pp*

PNO. *mf* *mf*

SATO AC. *f* *mp*

SAT. *p* *SMLE*

CAMPANA SENZA SOLO. SENZA SOLO. SENZA SOLO.

TROMBON SATO + MADERAS TROMBON SATO + MADERAS

D/C

Copyright © HEGEVIRIO 2023

Musical score for measures 47-59. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRN.), Tenor Saxophone (TEN. SAC.), Piano (PNO.), Bassoon (SACCO AC.), and Snare Drum (SAR.).

Measures 47-59 are marked with dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. The woodwind parts (Ob., Cl., Fag.) include the instruction "CANTABILE".

The string parts (TRP., TRN., TEN. SAC.) include dynamics: *p*, *mf*, *mp*, *p*, *ppp*. A section marked "C" begins at measure 50.

The Piano part (PNO.) has a dynamic of *ppp*.

The Bassoon part (SACCO AC.) has a dynamic of *p*.

The Snare Drum part (SAR.) includes the instruction "SMILE" and a dynamic of *ppp*.

Copyright © HEQEVRO 2023

This musical score page contains measures 60 through 70. The instruments and parts are as follows:

- FL.** (Flute): Measures 60-67, dynamics range from *mp* to *fff*. Measures 68-70 are marked *mf*.
- Ob.** (Oboe): Measures 60-67, dynamics range from *f* to *ppp*. Measures 68-70 are marked *mf*.
- C.** (Clarinet): Measures 60-67, dynamics range from *f* to *ppp*. Measures 68-70 are marked *mf*.
- FAO.** (Bassoon): Measures 60-67, dynamics range from *f* to *pp*. Measures 68-70 are marked *mf*.
- TRP.** (Trumpet): Measures 60-67, dynamics range from *mp* to *pp*. Measures 68-70 are marked *mp* and include the instruction *CON SOLO*.
- TBN.** (Trombone): Measures 60-67, dynamics range from *mp* to *pp*. Measures 68-70 are marked *mp*.
- PNO.** (Piano): Measures 60-70, includes a **LEAD** section starting at measure 64. Dynamics range from *f* to *fff*.
- SAZO AC.** (Saxophone Alto): Measures 60-70, marked **PIANO LEAD**.
- SAT.** (Saxophone Alto): Measures 60-70, marked **SIMILE** and **PIANO LEAD**.

Copyright © HEQUEVRO 2023

103 104 105 106 107 108 ON CUE 109 110 111 112 113 114 115 116 117 9

FL. ON CUE mp

Ob. ON CUE mp

C. ON CUE mp

FAG. ON CUE mp

TRMP. mp p

TRPT. mp p

TRBN. mp p

TEN. SAC. mp p

PNO. mp

BASSO AC. mp

SAT. SOLO

Rehe: SOLO SAT

Copyright © HEQUEIRO 2023

Musical score for measures 118-130. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TRP.), Trombone (TEN.), Tenor Bassoon (TEN. SAC.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AL.), and Saxophone Bass (SAX.).

Measures 118-125: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. Trumpet, Trombone, and Tenor Bassoon are silent. Piano plays a rhythmic pattern. Saxophone Alto and Saxophone Bass play a melodic line.

Measures 126-129: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon enter with a melodic line. Trumpet, Trombone, and Tenor Bassoon also enter with a melodic line. Piano continues its pattern. Saxophone Alto and Saxophone Bass continue their melodic line.

Measure 130: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon play a melodic line. Trumpet, Trombone, and Tenor Bassoon play a melodic line. Piano continues its pattern. Saxophone Alto and Saxophone Bass play a melodic line.

Copyright © HEQEVRO 2023

This musical score page contains measures 131 through 139. The orchestral parts include Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpr.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Bassoon Contrabass (BASSO AC.), and Bass Drum (BATT.). The vocal parts include Tenor Soloist (TEN. SOL.), Contralto Soloist (CON. SOL.), and Bass Soloist (BASSO SOL.).

Measure 131 is marked with a square box containing the letter 'D'. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *ff*, and *f*. Performance instructions include 'CON SOLO.' for the vocal soloists and 'UNIS CONTRA' and 'UNIS PIANO' for the vocal parts. The Bass Drum part has 'SOLO' markings above it. The score concludes with a measure number '11' in the top right corner.

This musical score page covers measures 150 to 161. It includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Saxophone Baritone (SAX.).

Key features of the score include:

- Measures 150-151:** Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part features a melodic line with triplets.
- Measure 152:** A key signature change to E major is indicated by a box with the letter 'E'. The Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).
- Measures 153-154:** Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *p* (piano). The Piano part has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
- Measures 155-156:** Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *f* (forte). The Piano part has a dynamic marking of *mp*.
- Measures 157-158:** Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *mp*. The Piano part has a dynamic marking of *mp*.
- Measures 159-161:** Flute and Oboe parts have a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Piano part has a dynamic marking of *mf*.

Other markings include *FLTQ* (flute trill), *ORD.* (order), *SENZA SOLO.* (without solo), and *DRUNK FEEL* in a box above the Saxophone Baritone part in measure 152. The Piano part includes chord symbols: *Cm*, *Sm*, *Abm*, *X*, and *Dm*.

Copyright © HEQUEVRO 2023

14 162 165 164 165 166 167 168 DOLCE 169 170 171 172 173 174 175 176 177

FL. *p* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

Ob. *p* *mp* *mf* *mp* *DOLCE* *mp* *mf* *mp* *mp* *mf* *f*

Cl. *p* *mp* *f* *mp* *DOLCE* *mp* *f* *mp* *mp* *mf* *f*

FAG. *mp* *CANTABILE* *mf* *mp* *DOLCE* *mp* *f* *mp* *mf* *f*

TRUMP. _____

TROMB. _____

TENOR. _____

TEN. BAS. _____

PNO. *ped.*

SAXO ALTO _____

SAXO BAR. *F*

Copyright © HEQUEVRO 2023

This page of a musical score contains parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bassoon (Fag.), Trombone (TEN. BAZ.), Piano (PNO.), and Bass (BAS.). The score is numbered 176 through 191. The woodwind parts feature dynamic markings such as *mp*, *f*, *sfz*, *pp*, *mf*, and *dim.*, along with performance instructions like *CRESC.* and *APPEGIO C DIM*. The piano part includes a section marked *APPEGIO C DIM* and *CRESC.* with a *pp* dynamic. The bass part has a *MADEME* marking. A rehearsal mark 'a' is placed above measure 185. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final measure.

16 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202

FL. *p* *pp*

Ob. *pp*

C. *pp*

FAO. *dim.* *mp*

Temp.

TPT.

TEN.

TEN. SAC.

PNO. *mf*

SAXO AC. *mp*

SAT. *p*

© HEQUEVRO 2023

Annotations: *SMALTIKES*, *2x (TURBA) (TURBA) (TURBA) (TURBA)*, *TRONSON RATO + MACERAS*, *SIMILE*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 192 to 202. The top section includes staves for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), and Bassoon (FAO.). The Flute part begins with a dynamic of *p* and *pp*. The Oboe and Clarinet parts start with *pp*. The Bassoon part includes markings for *dim.* and *mp*. Below these are staves for Trombone (Temp.), Trumpet (TPT.), Tenor (TEN.), and Tenor Saxophone (TEN. SAC.), all of which are currently silent. The Piano (PNO.) part features a *mf* dynamic and includes the annotation *SMALTIKES*. The Saxophone (SAXO AC.) part has a *mp* dynamic. The Percussion (SAT.) part starts with a *p* dynamic and includes the annotation *SIMILE*. A large bracket spans measures 201 and 202 with the annotation *TRONSON RATO + MACERAS*. A rehearsal mark 'H' is placed above measure 194. The copyright notice '© HEQUEVRO 2023' is centered at the bottom.

214 215 216 217 218 219 220 221 222

18 FL.

Ob.

C.

FAO.

TRP.

TRP.

TEN.

TEN. SAC.

PNO.

SAXO AC.

SAT.

LEAD

f *mf* *ESPRESS.* *p* *fp* *p* *mf* *ESPRESS.*

MARCAIS

MARCAIS

MARCAIS

MARCAIS

Copyright © HEQEVRO 2023

Detailed description of the musical score: The score is for measures 214 to 222. It includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bassoon (FAO.), Trumpet (TRP.), Trombone (TEN.), Tenor Saxophone (TEN. SAC.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SAXO AC.), and Snare Drum (SAT.). The woodwinds (FL., Ob., C., FAO.) play a melodic line with dynamic markings of *f*, *mf*, *ESPRESS.*, and *p*. The brass (TRP., TEN., TEN. SAC.) and piano (PNO.) parts provide harmonic support. The SAT. part consists of rhythmic slashes. A 'LEAD' box is present above the piano part in measure 217. The copyright notice at the bottom reads 'Copyright © HEQEVRO 2023'.

Musical score for measures 223-233. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bassoon (Fag.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SAXO AC.), and Baritone Saxophone (SAX.).

Measures 223-226: Woodwinds (FL., Ob., C., Fag.) play a melodic line with dynamics *f* and *mp*. The strings (TRP., TRN., TEN. SAX.) play a rhythmic accompaniment. The piano (PNO.) provides harmonic support.

Measures 227-228: The woodwinds continue with triplets and dynamics *f*. The strings play a steady eighth-note pattern. The piano part features a *D/C* (Drop C) chord.

Measures 229-230: The woodwinds play sustained notes with dynamics *mf*. The strings continue their rhythmic pattern. The piano part has a *mf* dynamic.

Measures 231-233: The woodwinds play a melodic phrase with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The strings play a rhythmic pattern. The piano part has a *mf* dynamic. The Baritone Saxophone (SAX.) part is marked *CAMPANA* and plays a rhythmic pattern.

Copyright © HEQUEVRO 2023

ASERET

HECTOR VILLA

SALADA
♩ = 60

INTRO

FLAUTA

OBOE

CLARINETE EN SIB

FAQOT

TEOMPA EN FA

TEOMPETA EN SIB

TEOMBON

TEOMBON BATO

PIANO

SATO ACUSTICO

CONTUNTO DE SATERIA

Am⁹ 3 F#m⁹ 3 F#⁹ 3 Eb/G⁷ 3 Amaj7#11 3 Eb/G⁷ 3 E/G# 3 F/A 3 Gb/Bb Amaj13 Ab/G#4

Am⁹ F#m⁹ F#⁹

CREANDO CYMBALS (MALETS)

BRUSHES

SIMILE

2

8 9 10 11 12 13 14 15

FL. — — — — — — — —

OB. — — — — — — — —

CL. — — — — — — — —

FAO. — — — — — — — —

TRMP. — — — — — — — —

TRPT. *mp* *mf*

TBN. — — — — — — — —

TBN. BASS. — — — — — — — —

PNO.

*Bb*m7(b9) *A*maj7(b1b) Eb/G E/G# F/A Gb/Bb B13(b9@) Eb+/Bb *A*maj13/B Ab(b9@) Fm11 F#m7(b9) f#maj7(b1b) Bm7(b9) G#maj7(b1b)

BASS AC.

BAT. *mf* *mp* BRUSHES SIMILE CONTRA

16 17 18 19 20 21 22 23

FL. -

OB. -

CL. -

FAO. -

TRUMP. 3

TROMB. -

TROMB. BASS. -

PNO. *gma113* *B/D# C/E* *E(b9#4)* *Am9 F#m9 F#* *Em7(b9)* *A7(b9)* *Dm9 Cm9 CMA7(b9)* *B13(b9#4) Eb+/Bb* *Amaj13/B* *A(b9#4)*

BASSOON/ALTO SAX. *mf*

SNARE DRUM *mp* BRUSHES SIMPLE *p*

C

COPYRIGHT © HEGERROD 2023

4

24 25 26 27 28 29 30 31 32

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRP.

TPT.

TBN.

TBN. BAZ.

PNO.

BATO AC.

BAT.

D

mp *p* *mf* *mf* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

CANTABILE. UNIS COENO

CANTABILE. UNIS FAGOT

CREANDO CYMBALS (UHHR)

BRUSHES

SIMILE

FAGOT/COENO

BRUSHES

mp *p* *mf* *mf* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Dm *Gmaj13* *Ab* *G₃* *F#* *Fmaj13* *Dmaj13* *E(bus4)* *An⁹* *F#m⁹* *F#⁹* *Em^{7(b9)}* *A7(13)* *Dm⁹* *C#m⁹* *Cmaj7(b11)* *G13(bus4)* *Eb+/Bb* *Ama13/B* *A(bus4)* *Ama13/B* *A(bus4)/B*

Copyright © HEGERRO 2023

33 34 35 36 37 38 39 40 5

FL. *mf* *p* DOLCE

OB. *mf* *p* DOLCE

CL. *mf* *p* DOLCE

FAG. *mf* *p* DOLCE

TRN. *mf* CANTABILE, UNIS TROMBON

TPT. *mf* CANTABILE, UNIS CORNO

BATO AC. *mf*

BAT. SIMILE

CRESC. POCO A POCO *CRESC. POCO A POCO*

PNO. f major3/B f major4/B Aminor3/B Aminor4/B Cminor3/B Cminor4/B Aminor3/B Aminor4/B Cminor3/B Cminor4/B f major3/B f major4/B Cminor3/B Cminor4/B Ebminor3/B Ebminor4/B

COPYRIGHT © HEGEVIRD 2023

Musical score for measures 49-59. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRP.), Trombone (TBN.), Tenor Bass (TEN. BAS.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Bass (SAT.).

Measures 49-59 are marked with dynamics: *mf*, *p*, and *mp*. A first ending bracket is present over measures 58 and 59.

Chord progression for Piano and Saxophone Alto:

- 49: A major 7th (11)
- 50: G13 (6/9/4)
- 51: Eb+/Bb
- 52: F#m7(b9)
- 53: F major 7th (11)
- 54: Bm7(b9)
- 55: Bbmaj7(b9)
- 56: Em7(b9)
- 57: Ebmaj7(b9)
- 58: Fm9
- 59: Bb13

Additional markings include *mp* and *SIMILE* for the Bass part.

COPYRIGHT © HEQEVRO 2023

8

60 61 62 63 64 65 66 67

FL. *ppp*

OB. *ppp*

CL. *ppp*

FAO.

TRP. *ppp*

TBN. *ppp*

TBN. SAT. *ppp*

PNO. *ppp*

BATO AC.

BAT. *mp*

F

SOLO TPTA

BRUSHES

SIMILE

Am³ F#m³ F#% Sbm7(b9) Amaj7(d11) g13(b9#4)

Am³ F#m³ F#% Sbm7(b9) Amaj7(d11) g13(b9#4)

mp **SOLO TPTA**

COPYRIGHT © HEGERVED 2023

68 69 70 71 72 73 74 75 76 9

FL. OS. CL. FAG.

TRUMP. Eb+/Bb F#m7(b9) F#maj7(b11) Bm7(b9) Bbmaj7(b11) Em7(b9) Ebmaj7(b11) Fm9 Bb13

TRBN. TRBN. SAT.

PNO. Eb+/Bb F#m7(b9) F#maj7(b11) Bm7(b9) Bbmaj7(b11) Em7(b9) Ebmaj7(b11) Fm9 Bb13

SATO AC. Eb+/Bb F#m7(b9) F#maj7(b11) Bm7(b9) Bbmaj7(b11) Em7(b9) Ebmaj7(b11) Fm9 Bb13

SAT. mp SIMILE

Copyright © HEGEVIDO 2023

Musical score for measures 80 and 81. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRP.), Trombone (TBN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SAXO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measure 80: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tenor Saxophone are marked with a rest. The Piano part has a slash in the right hand and a rest in the left hand. The Alto Saxophone and Bass Drum parts have a whole note chord.

Measure 81: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Tenor Saxophone are marked with a rest. The Trumpet part has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). The Piano part has a slash in the right hand and a rest in the left hand. The Alto Saxophone and Bass Drum parts have a whole note chord.

Chord progression for Piano (measures 80-81):

80	81
Bbm7(b9)	Ama7(b9)
Eb/G	E/G#
F/A	Gb/Bb

Copyright © HEQEVRO 2023

12

82 83

FL.

Ob.

Cl.

FAG.

TRP.

TBN.

TEN. SAX.

PNO.

SAXO AC.

SAT.

mp

g13(9)E4 *Eb7/Bb* *Amaj11/b* *Ab(9)E4* *Fm11*

Musical score for measures 84 and 85. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRBN.), Piano (PNO.), Bassoon/Contrabass (BATO AC.), and Bass (BAT.).

Measure 84: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano parts are marked with a slash (/). The Trumpet part begins with a *mf* dynamic. The Bassoon/Contrabass part has a *F#m7(b9)* chord marking. The Bass part begins with a *mp* dynamic.

Measure 85: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano parts are marked with a slash (/). The Trumpet part continues with a triplet of eighth notes. The Bassoon/Contrabass part has a *Fmaj7(b9)* chord marking. The Bass part features a *SIMILE* marking and a triplet of eighth notes.

14

Musical score for measures 86 and 87. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRP.), Trombone (TBN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Soprano Alto (SATO AC.), and Soprano (SAT.).

Measure 86: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tenor Saxophone are marked with a rest. The Piano part has a slash in the right hand and a rest in the left hand. The Soprano Alto and Soprano parts have a rest.

Measure 87: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Tenor Saxophone are marked with a rest. The Trumpet part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The Piano part has a slash in the right hand and a rest in the left hand. The Soprano Alto part has a half note (B3) followed by a quarter note (A3). The Soprano part has a half note (G3) followed by a quarter note (F3).

Chord markings: $Bm7^{\sharp 9}$ above the piano staff in measure 86, and $Bb\text{maj}7^{\sharp 9}$ above the piano staff in measure 87.

88 89 15

FL.

Ob.

CL.

FAG.

TRMP.

TPT.

TBN.

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

SAT.

5/D#

C/E

Copyright © HEGEVIDO 2023

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 88 and 89. The score is arranged in a system with ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), and Bassoon (FAG.). The next four staves are for brass: Trumpet (TRMP.), Trumpet (TPT.), Trombone (TBN.), and Trombone (TBN. SAT.). The fifth and sixth staves are for Piano (PNO.), with a double bar line at the start of measure 88. The seventh and eighth staves are for vocal parts: Soprano Alto (SATO AC.) and Soprano (SAT.). Measure 88 shows various rests and melodic lines. Measure 89 features a triplet in the TPT. part and sustained chords in the PNO., SATO AC., and SAT. parts. Chord symbols '5/D#' and 'C/E' are written above the piano and vocal staves. The page number '15' is in the top right corner, and the copyright notice 'Copyright © HEGEVIDO 2023' is at the bottom center.

PE CHOPI

POCO A POCO

HECTOR VILLA

ADAGIO ♩ = 55
EVEN EIGHTS

2 3 4 5 6 7

FLAUTA

OBOE

CLARINETE EN SI_b

FAGOT

TROMPETA EN SI_b 1

TROMPA EN FA 1

TROMBON 1

TROMBON BATO

PIANO

CONTRABATO

ADAGIO ♩ = 55

ADAGIO ♩ = 55

CONTUNTO DE BATERIA

2

8 9 10 11 12 13 *rit.* 14. *A TEMPO* 15 16

FL.

Ob.

C.

FAG.

TPT. Sb 1

TRPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

Cs.

SAT.

CANTABILE

mf

p

pp

p

pp

mp

OROE

ARCO CANTABILE

p

mf

p

rit. *A TEMPO*

rit. *A TEMPO*

OROE

Copyright © HEQUEVRO 2023

17 18 19 20 21 22 23 3

FL.

OB.

CL.

FAG.

TPT. Sib 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

CS.

SAT.

CANTABILE

mp *p* *pp* *mf* *mp* *p* *pp* *p* *mp*

mp *p* *pp* *p* *pp* *p* *mp*

mp *p* *pp* *p* *pp* *p* *mp*

mp *p* *pp* *p* *pp* *p* *mp*

mp *p* *pp* *p* *pp* *p* *mp*

PIZZ. ARCO

Copyright © HEQUEVRO 2023

4

24 25 26 27

FL. *mf* *p* *mp*³ *f*

OB.

CL. *mf* *p*

FAG. *p* *mp* *f*

TPT. Sib 1

TMPA. FA 1 *p*

TBN. 1 *mf* *f* *mp*

TBN. SAT. *mf* *mp*

PNO.

Cs. *mf* *mf*

SAT.

CANTABILE

TEOMBONES + FLAUTA

TEOMBONES + FLAUTA

Copyright © HEGERBERG 2023

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 to 27. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. The brass section (Trumpet 1, Trombone 1, Trombone SAT) provides harmonic support, with the Trombone SAT part marked 'CANTABILE'. The string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) plays a steady accompaniment. The Piano part is mostly silent. Rehearsal marks are present at measures 26 and 27. The score is for a symphony orchestra.

28 29 30 31 32 5

FL. *mp* *p*

OB. *pp*

CL. *mp*

FAG.

TPT. SB 1

TMPA. FA 1 *mp*

TBN. 1 *f* *CANTABILE*

TBN. SAT.

PNO.

Cs.

BAT.

CANTABILE *mp* *mf* *mp*

Copyright © HEQUEVIERO 2023

6

Musical score for measures 34-37. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. Sib 1), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone Bass (TBN. SAT.), Piano (PNO.), Cello (Cs.), and Bass (SAT.).

Measure 34: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. Trumpet 1 plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. Trombone 1 plays a bass line with dynamics *mf* and *mp*. Trombone Bass plays a bass line with triplets.

Measure 35: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. Trumpet 1 continues with dynamics *mp*. Trombone 1 continues with dynamics *mp*. Trombone Bass continues with triplets.

Measure 36: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. Trumpet 1 is silent. Trombone 1 continues with dynamics *mp*. Trombone Bass continues with triplets. Clarinet and Bassoon enter with a melodic line marked *CANTABILE* and *p*. The Clarinet part includes a triplet.

Measure 37: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. Trumpet 1 is silent. Trombone 1 continues with dynamics *mp*. Trombone Bass continues with triplets. Clarinet and Bassoon continue with the *CANTABILE* line, with the Bassoon part including a triplet.

This musical score page covers measures 38 through 41. The instruments and their parts are as follows:

- FL.** (Flute): Measures 38-39 feature a melodic line with triplets, marked *mp*. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 resumes the melodic line with triplets.
- OB.** (Oboe): Measures 38-39 feature a melodic line with triplets, marked *mp*. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 resumes the melodic line with triplets.
- C.** (Clarinet): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- FAG.** (Bassoon): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- TPT. SB 1** (Trumpet in B-flat): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- TMPA. FA 1** (Tom-tom): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- TRN. 1** (Trombone 1): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- TRN. SAT.** (Trombone 3): Measures 38-39 have whole rests. Measure 40 has a whole rest. Measure 41 has a whole rest.
- PNO.** (Piano): Measures 38-41 have whole rests.
- Cs.** (Cymbal): Measures 38-41 have whole rests.
- SAT.** (Snare Drum): Measures 38-41 have whole rests.

Measure 40 includes the instruction *CON SOED.* above the TPT. SB 1 staff. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *pp*. Measure numbers 38, 39, 40, 41, and a final 7 are indicated at the top of the page.

8

42 43 44 45 46

FL.

OB.

C.

FAG.

TPT. SB 1

TMPA. FA 1

TRN. 1

TRN. SAT.

PNO.

Cs.

SAT.

Copyright © HEQEVIR0 2023

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 through 46. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (C.), and Bassoon (FAG.). The brass section includes Trumpet in B-flat (TPT. SB 1), Trombone (TRN. 1), and Trombone in C (TRN. SAT.). The percussion section includes Timpani (TMPA. FA 1). The piano (PNO.), cello (Cs.), and double bass (SAT.) parts are present but contain rests for these measures. The woodwinds and brass play melodic lines with various articulations and dynamics. The flute and oboe parts feature triplets and slurs. The bassoon part has dynamic markings of *p*, *mf*, and *mp*. The trombone parts also have dynamic markings of *p*, *mf*, and *mp*. The timpani part has dynamic markings of *p*, *mf*, and *mp*. The score is in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature.

Musical score for measures 47 and 48. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. SB 1), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone 2 (TBN. SAT.), Piano (PNO.), Cello (Cb.), and Bass (SAT.).

Measure 47: Flute, Oboe, and Clarinet play a melodic line with triplets, starting at a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). Bassoon and Trombone 1 play sustained notes. Trombone 2 and Cello are silent.

Measure 48: Flute, Oboe, and Clarinet continue their melodic line, ending with a triplet. Flute and Oboe play at a piano (*p*) dynamic, while Clarinet and Bassoon play at mezzo-piano (*mp*). Bassoon and Trombone 1 play sustained notes. Trombone 2 and Cello are silent.

10

49 50 51 52

FL.

OB.

C.

FAG.

TPT. Sib 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

Cs.

SAT.

mp

mf

p

oro.

САСЬ БАТЕРИЯ

Сорувант © HEQEVIRO 2023

53 54 55 11

FL. *CRES.* *f*

Ob. *CRES.* *f*

Cl. *CRES.* *f*

FAG. *CRES.* *f*

TPT. Sb 1 *mf* *CRES.* *f* *CRES.*

TMPA. FA 1 *CRES.* *f*

TBN. 1 *CRES.* *f*

TBN. SAT. *CRES.* *f*

PNO.

Cs. *mf* *CRES.* *f*

SAT. *mf* *f*

Copyright © HEGERVIGRO 2023

12 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67

FAST SWING ♩ = 220

FL.

Ob.

CL.

FAG.

fff mp mf f

TO SAX. TEN.
TO CL.

SAXOPON TENOR

TPT. Sib 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

To Cr.
To SATO AC.

SATO ACUSTICO

FAST SWING ♩ = 220

SAT. SIMILE

fff p f

COPYRIGHT © HEGERBERG 2023

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'FAST SWING' with a tempo of 220 beats per minute. It spans measures 56 to 67. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with dynamics ranging from fortissimo (fff) to piano (mp). The brass section (Trumpet 1, Trombone 1, Trombone Saxophone) provides harmonic support with dynamics from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The percussion (Tympani, Snare) and piano parts are mostly silent or provide rhythmic accompaniment. The saxophone section (Saxophone Tenor) has a specific instruction to play 'SATO ACUSTICO' and 'SIMILE' in the later measures. The score includes various dynamic markings and performance instructions such as 'TO SAX. TEN. TO CL.' and 'SATO ACUSTICO'.

68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 13

FL.

OB.

SAX. TEN.

FAG.

TPT. SB 1

TMPA. FA 1

TRN. 1

TRN. SAT.

PNO.

SAXO AC.

SAT.

E

mp

p *pp*

E

PIZZ

mp

E

SIMILE

mp

Copyright © HEQUEVRO 2023

Detailed description: This is a page of a musical score, page 238, containing measures 68 through 79. The score is for a large ensemble including Flute (FL.), Oboe (OB.), Tenor Saxophone (SAX. TEN.), Bassoon (FAG.), Trumpet in B-flat 1 (TPT. SB 1), Timpani in F 1 (TMPA. FA 1), Trombone 1 (TRN. 1), Trombone in Bass (TRN. SAT.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Snare Drum (SAT.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A rehearsal mark 'E' is placed above measure 72. The Flute and Oboe parts have melodic lines with dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The Tenor Saxophone and Bassoon parts have rhythmic patterns starting at measure 72 with a *mp* dynamic. The Trumpet in B-flat 1 part has a melodic line with triplets and a *mp* dynamic. The Timpani in F 1 part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Trombone 1 and Trombone in Bass parts have melodic lines with dynamics *p* and *pp*. The Piano part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *pp*. The Saxophone Alto part has a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic and a 'PIZZ' marking. The Snare Drum part has a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic and a 'SIMILE' marking. The page number '13' is in the top right corner.

14 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89

FL.

OB.

SAX. TEN.

FAQ.

TPT. SB 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

SAT.

Copyright © HEQUEVRO 2023

16

Musical score for measures 100-109. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Saxophone Tenor (SAX. TEN.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. SB 1), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone 2 (TBN. SAT.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Bass (SAT.).

Measures 100-109 are marked with dynamics *mf* and *ppp*. The piano and saxophone parts feature a series of chords: $Bb\text{maj}7$, $Eb\text{maj}7$, $D\text{maj}7$, $Cm7$, $F7$, $Bb\text{maj}7$, $A\text{m}7$, $C\%$, $F7(\text{sus}4)$, $Bb\text{maj}7$, $Eb\text{maj}7$, and $D\text{maj}7$.

The bass part includes the instruction *SIMILE* starting in measure 104.

110 111 112 113 114 115 116 117 118 17

FL.

OB.

SAX. TEN.

FAG.

TPT. Sib 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

SAT.

Fm⁷ Bb⁷ Eb^{major}7 Fm⁷ Bb⁷ Eb^{major}7 % Am⁷ Gm⁷ Fm⁷ Bbm⁷ Abm⁷ Dbm⁷ Bm⁷ Bm⁷

18

119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129

G SECC. SOLOS

FL.

OB.

SAX. TEN.

FAQ.

TPT. SB 1

TMPA. FA 1

TSN. 1

TSN. SAT.

PNO.

ppp

G SECC. SOLOS

pp

SAT. AC.

pp

G SECC. SOLOS

ppp

SIMILE

Copyright © HEGERBERG 2023

130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 19

FL. OB. SAX. TEN. FAG. TPT. SB 1 TBN. 1 TBN. SAT. PNO. SAXO AC. SAT.

Chords: C% F7(b9#4) Bbmaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Am7 C% F7(b9#4) Bbmaj7 Ebmaj7 Dmaj7

Dynamics: ppp, pp

Copyright © HEQEVIR0 2023

20 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152

FL. *mp*

Ob. *mp*

SAX. TEN. *mp*

FAG. *mp*

TPT. Sb 1 *mp*

TRPA. Fa 1 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. SAT. *mp*

PNO. *ppp*

SAXO AC. *pp*

SAT. *pp*

Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ % Am⁷ Gm⁷ Fm⁷ Bbm⁷ Abm⁷ Dbm⁷ Bm⁷ Bm⁷ Bbmaj⁷ %

Copyright © HEQEVRO 2023

153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 21

FL.

OB.

SAX. TEN.

FAO.

TPT. SIB 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

SAXO AC.

SAT.

Am⁷ C% F7(b9b4) Bbmaj⁷ Ebmaj⁷ Dmaj⁷

To CL. To SAX. TEN.

mp

H

H

Copyright © HEQUEVRO 2023

22 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177

FL. *rit.*

OB. *CLARINETE EN SiB*

SAX. TEN.

FAG.

TPT. SiB 1

TMPA. FA 1

TBN. 1

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC. *rit.* *To Cr.* *CONTRABASSO ARCO* *PIZZ.* *ARCO*

SAT. *rit.* *CON TUBA*

ADAGIO $\text{♩} = 55$

mf *mp* *f*

Copyright © HEGERVIGRO 2023

Musical score for measures 178-185, featuring woodwinds, brass, strings, and percussion. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. SB 1), Trompanone 1 (TROMPA. FA 1), Trombone 1 (TRBN. 1), Trombone 4 (TRBN. 4.), Piano (PNO.), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (SAT.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The tempo marking *CANTABILE* is present. Measure numbers 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, and 23 are indicated. Copyright © HEQEVIR0 2023.

24

Musical score for measures 186-192. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. SB 1), Trombone 1 (TRM. FA 1), Trombone 2 (TRM. 1), Trombone 3 (TRM. SAT.), Piano (PNO.), Cello (Cs.), and Bass (SAT.).

Measures 186-192 are shown. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The bassoon part features triplets in measures 190 and 192. The trumpet part has a triplet in measure 192. The cello part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 193-200. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet 1 (TPT. SR 1), Trombone 1 (TBN. 1), Trombone 2 (TBN. SAT.), Piano (PNO.), Cello (CS.), and Bass (SAT.).

Measures 193-198 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 199 is marked with **MOLTO RALL.** and a piano (*p*) dynamic. Measure 200 is also marked with **MOLTO RALL.**

Copyright © HEGERBERG 2023

NÃO A'RI KICHÃO

CUATRO Y SIETE

HECTOR VILLA

INTRO

$\text{♩} = 136. \text{ BESOP}$

FLAUTA

OBOE

CLARINETE EN SiB

FAGOT

TROMPA EN FA

FLISCORNO

TROMBON

TROMBON BATO

PIANO

SAO ACUSTICO

CONTUNTO DE SATERIA

$\text{♩} = 136. \text{ BESOP}$

mf

mf

mf

mp

mf

p

mp ORQUESTAR CON CYMBALS

p

2

Musical score for measures 5 and 6. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRUMP.), Trombone (TBN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SAXO AC.), and Snare Drum (SAT.).

Measure 5: The woodwinds (FL., OB., CL.) play a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Bassoon (FAG.) plays a bass line starting with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The Piano (PNO.) and Saxophone Alto (SAXO AC.) play a bass line starting with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The Snare Drum (SAT.) plays a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2.

Measure 6: The woodwinds (FL., OB., CL.) play a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Bassoon (FAG.) plays a bass line starting with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The Piano (PNO.) and Saxophone Alto (SAXO AC.) play a bass line starting with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2. The Snare Drum (SAT.) plays a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a half note D2.

Musical score for page 253, measures 7-9. The score is arranged in a system with the following instruments and parts:

- FL.** (Flute): Treble clef, measures 7-9 with notes and slurs.
- OB.** (Oboe): Treble clef, measures 7-9 with notes and slurs.
- CL.** (Clarinet): Treble clef, measures 7-9 with notes and slurs.
- FAG.** (Bassoon): Bass clef, measures 7-9 with notes and slurs.
- TRUMP.** (Trumpet): Treble clef, rests in measures 7-9.
- TRON.** (Trombone): Bass clef, rests in measures 7-9.
- TRON. SAT.** (Trombone Section): Bass clef, rests in measures 7-9.
- PNO.** (Piano): Treble and Bass clefs, measures 7-9 with notes and slurs.
- SAXO AC.** (Saxophone Alto): Bass clef, measures 7-9 with notes and slurs.
- SAT.** (Bass Drum): Double bar line, measures 7-9 with notes and slurs.

Measure numbers 7, 8, and 9 are indicated above the staff lines. A copyright notice "© HEGEVIRD 2023" is located at the bottom center of the page.

4

Musical score for woodwinds, strings, piano, and voice. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRMP.), Fliscorno (FLISC.), Trombone (Tbn.), and Trombone/Saxophone (Tbn. SAT.). The second system includes Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Saxophone (SAT.).

Measure 9: Woodwinds play a melodic line with slurs. Bassoon (FAG.) plays a bass line. Piano (PNO.) and Alto Saxophone (SATO AC.) play a bass line. Saxophone (SAT.) plays a melodic line.

Measure 10: Labeled "DESDE 1". Woodwinds (FL., OB., CL.) play a melodic line with slurs. Bassoon (FAG.) plays a bass line. Piano (PNO.) and Alto Saxophone (SATO AC.) play a bass line. Saxophone (SAT.) plays a melodic line. Dynamics *mf* are indicated for the piano and alto saxophone parts.

Musical score for page 5, measures 11-12. The score includes the following instruments and parts:

- FL. (Flute): Measure 11 has a quarter note G4, measure 12 has a whole rest.
- Ob. (Oboe): Measure 11 has a quarter note G4, measure 12 has a whole rest.
- CL. (Clarinet): Measure 11 has a quarter note G4, measure 12 has a whole rest.
- FAG. (Bassoon): Measure 11 has a quarter note G3, measure 12 has a whole rest.
- TRMP. (Trumpet): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- FLISC. (Flugelhorn): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- TRN. (Tenor): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- TRN. SAT. (Tenor Saxophone): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- PNO. (Piano): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- SATO AC. (Saxophone Alto): Measure 11 has a whole rest, measure 12 has a whole rest.
- SAT. (Saxophone Soprano): Measure 11 has a quarter note G4, measure 12 has a whole rest.

Dynamic markings: *p* (piano) is present in the PNO. and SATO AC. staves in measure 12. *pp* (pianissimo) is present in the SAT. staff in measure 12.

6

Musical score for measures 12 and 13. The score includes staves for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (FAG), Trumpet (TRMP), Flute III (FLISC), Tenor (TEN), Tenor Bass (TEN. SAT.), Piano (PNO), Bassoon Alto (BATO AC.), and Bass (SAT.). Measures 12 and 13 are mostly empty for all instruments except the Bass (SAT.), which has a 'DRUM FILL' section with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 14-17. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRUMP.), Trombone (TBN.), Tenor Bassoon (TEN. BAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass (SAT.).

Measures 14 and 15 are marked with a vertical line. Measure 17 is marked with a '7' at the end of the staff.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the Bassoon, Piano, and Alto Saxophone parts.

The score shows various musical notations including notes, rests, slurs, and articulation marks.

8

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TBN.

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

SAT.

© HEGEVIRD 2023

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 and 17. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Trumpet, Flute in C, Trombone, Tenor Saxophone, Piano, Saxophone Alto, Saxophone) are active. The woodwinds play melodic lines with slurs and accents. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The vocal parts (Saxophone Alto and Saxophone) have specific melodic lines. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

18 19 9

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRP.

FLISC.

TBN.

TBN. BAZ.

PNO.

SATO AC.

SAT.

DOLCE

p

ppp

pp

© HEGEVIRO 2023

10

♩ = 186
A TEMPO

20 21 22 23

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRP.

FISC. *mf*

TBN.

TBN. BAT.

PNO.

BATO AC. *mp*

BAT. *p*

ORQUESTAR CYMBALS

♩ = 186
A TEMPO

© HEGEVIRO 2023

Musical score for measures 24-27 and 11. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The instruments listed are Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRUMP.), Trombone (TRBN.), Piano (PNO.), Soprano Alto (SATO AC.), and Soprano (SAT.).

Measures 24, 25, 26, and 27 are marked with measure numbers above the staff. Measure 11 is also marked with a measure number above the staff.

The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent (indicated by a horizontal line) in measures 24-26. In measure 27, they play a sustained note with dynamics *p* and *mp*. The Trumpet and Trombone parts are also silent in measures 24-26. In measure 27, they play a sustained note with dynamics *p* and *mp*.

The Piano part is silent throughout measures 24-27.

The Soprano Alto part has a melodic line in measures 24-27, including a triplet in measure 27. The Soprano part has a melodic line in measures 24-27, including a triplet in measure 27. The Soprano part in measure 11 is marked "WALKING" and consists of a rhythmic pattern.

© HEGEVIRD 2023

12 28 29 30 31 32 33

FL. *pp* *p* *mp*

OB. *pp* *p* *mp*

CL. *pp* *p* *mp*

FAG. *pp* *p* *mp*

TRUMP. -

FLUC. *f* *CRESC.*

TBN. -

TBN. SAT. -

PNO. *mp* *f*

SATO AC. -

BAT. *SIMILE*

© HEGEVRO 2023

Musical score for measures 34-37. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TBN.), Tenor Bassoon (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 34-37 are shown. The woodwinds (FL., OB., CL., FAG.) have rests in measures 35, 36, and 37. The Piano (PNO.) also has rests in these measures. The Flute (FL.) and Oboe (OB.) have notes in measure 34. The Trombone (TBN.) and Tenor Bassoon (TEN. SAT.) have rests in measures 35, 36, and 37. The Alto Saxophone (SATO AC.) and Bass Drum (BAT.) have notes in measures 34-37. The Alto Saxophone (SATO AC.) has triplets in measures 34 and 35, and a triplet in measure 37. The Bass Drum (BAT.) has a triplet in measure 34 and a triplet in measure 37.

© HEGEVIRD 2023

14

38 **8** 39 40 41 42

FL. *mp*

OB. *mp*

CL. *mp*

FAG. *mp*

TRMP. *p*

FLUSC.

TBN. *p*

TBN. SAT. *p*

PNO. *mp*

SATO AC. *mp*

SAT. *mp* **8** *f*

© HEGEVIRO 2023

43 44 15

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TEN.

TEN. SAT. *mp*

PNO. *mf*

BATO AC. *mf*

BAT. *mp*

© HEGEVRO 2023

16

Musical score for measures 45 and 46. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRUMP.), Trombone (TRUMP.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Bassoon (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Bassoon (SATO AC.), and Bass (SAT.). Measures 45 and 46 are indicated at the top of the score. The instruments are arranged in a vertical stack. The Tenor Saxophone, Piano, Bassoon, and Bass parts contain musical notation, including notes, rests, and slurs, while the other instruments have rests.

Musical score for measures 47-50. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TRMP.), Fliscorn (FLISC.), Tenor Saxophone (TEN.), Tenor Saxophone Bass (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SAXO AC.), and Snare Drum (SAT.).

Measures 47-50 are marked with measure numbers 47, 48, 49, and 50. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamics. The dynamic *mp* (mezzo-piano) is indicated in several places. The Snare Drum part includes markings for *mp*, *BUZZES*, and *SIMILE*. The Tenor Saxophone part includes the marking *CANTABILE* in measure 50.

© HEGEVIRO 2023

18

51 52 53 54

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRUMP.

FLUSC.

TBN.

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

CLARI + TROMBON.

SAT.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section includes Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), and Bassoon (FAG.). The brass section includes Trumpet (TRUMP.), Flugelhorn (FLUSC.), Trombone (TBN.), and Trombone/Baritone (TBN. SAT.). The piano (PNO.) is shown with a grand staff. The string section includes Violin (SATO AC.) and Cello/Double Bass (SAT.). The percussion (CLARI + TROMBON.) is indicated by a slash. The score shows various musical notations such as rests, notes, slurs, and a triplet in measures 53 and 54.

© HEGEVIRO 2023

Musical score for measures 55-58. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (FAG), Trombone (TBN), Tenor Saxophone (TEN. SAT.), Piano (PNO), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 55-58 are marked with measure numbers 55, 56, 57, and 58. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The Oboe and Flute parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bass Drum part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

© HEGEVIRO 2023

20

Musical score for measures 59-62. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRUMP.), Trombone (TBN.), Tenor Bassoon (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 59-62 are marked with a tempo of 60. The music features a melodic line in the Clarinet and Flute, with accompaniment from the Trombone and Bass Drum. The piano part is silent. The Alto Saxophone and Bass Drum parts are also present.

Measures 59-62 are marked with a tempo of 60. The music features a melodic line in the Clarinet and Flute, with accompaniment from the Trombone and Bass Drum. The piano part is silent. The Alto Saxophone and Bass Drum parts are also present.

63 64 65 66 67 68 69 70 21

FL. -

OB. -

CL. UNIS TPTA/CLARI *mf*

FAG. -

TRMP. -

FLISC. UNIS TPTA/CLARI *mf*

TBN. -

TBN. BAT. -

PNO. -

BATO AC. UNIS TPTA/CLARI *mf*

BAT. *mf* ORQUESTA CON PLATILLOS/BAQUETA *pp*

© HEGEVIRO 2023

22

71 **C** 72 73 74

FL. — — — —

OB. — — — —

CL. **SECC SOLOS** $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$

FAG. — — — —

TRMP. **SECC SOLOS** — — — —

FLUSC. $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$

TBN. — — — —

TBN. BASS. **SECC SOLOS** $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$

PNO. $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$
mp

BATO AC. **SECC SOLOS** $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$
mp

BAT. **C** **SECC SOLOS** $E\flat\text{maj}7\sharp 11$ $D^7\text{alt}/E\flat$ $A\flat\text{maj}13\sharp 11/E\flat$ $E\flat\text{maj}7\sharp 11$
p **SIMILE**

© HEGEVIRO 2023

Musical score for measures 75-78. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BAQ), Trumpet (TRUMP), Trombone (TRBN), Piano (PNO), Saxophone (SAXO AC), and Drums (BAT). The Oboe, Clarinet, and Piano parts include chord markings: Cm⁹, Cmaj7#11b, Ebmaj7#11b, and a double bar line with a slash. The Drums part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

75 76 77 78 23

FL

OB. Cm⁹ Cmaj7#11b Ebmaj7#11b //

CL. / / / / / / / / / / / / / / / /

BAQ.

TRUMP.

TRBN.

TRBN. SAT.

PNO. Cm⁹ Cmaj7#11b Ebmaj7#11b //

SAXO AC. Cm⁹ Cmaj7#11b Ebmaj7#11b //

BAT. / / / / / / / / / / / / / / / /

© HEGEVIRD 2023

24

79 80 81 82

FL

OB

CL

FAG

TRMP

TRPT

PNO

SATO AC

SAT

Dm C#m Cm Bm Bbmaj9#11

Dm C#m Cm Bm Bbmaj9#11

Dm C#m Cm Bm Bbmaj9#11

Dm C#m Cm Bm Bbmaj9#11

Dm C#m Cm Bm Bbmaj9#11

Musical score for measures 83-86. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (BAQ), Trumpet (TRP), Trombone (TBN), Trombone Bass (TBN. BAT.), Piano (PNO), Soprano Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 83, 84, 85, and 86 are indicated above the staff lines. The score features various chord annotations: Fm^{\flat}/Ab , $Bb^{\flat}(Bb^{\flat}E^{\flat}A^{\flat})/F$, Fm^{\flat}/Ab , and F . The piano part (PNO) and bass drum part (BAT.) show rhythmic patterns with diagonal slashes. The woodwind parts (CL, BAQ, TRP, TBN) also feature diagonal slashes, indicating rests or specific rhythmic markings.

© HEGEVIRO 2023

26

INTERLUDIO 2

Musical score for Interludio 2, measures 87-88. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRMP.), Flute Piccolo (FLUSC.), Trombone (TRBN.), Trombone Bass (TRBN. BAS.), Piano (PNO.), Saxophone Alto (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds and brass, with piano accompaniment and a bass drum part. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

Musical score for measures 89-90 and 27. The score is arranged in a system with the following instruments from top to bottom: FL (Flute), OS (Oboe), CL (Clarinet), FAG (Bassoon), TRMP (Trumpet), FLISC (Flugelhorn), TRN (Trombone), TRN. SAT. (Trombone Section), PNO. (Piano), SATO AC. (Saxophone Alto), and SAT. (Saxophone Tenor). The score is divided into two systems: measures 89-90 and measures 27. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part (PNO.) is mostly silent, with some low-frequency notes in the bass clef. The saxophone parts (SATO AC. and SAT.) play a consistent eighth-note pattern. The woodwind and brass parts (FL, OS, CL, FAG, TRMP, FLISC, TRN, TRN. SAT.) play a variety of notes, often with slurs and accents.

28 91 92 93 94

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TBN.

TBN. BAZ.

PNO.

BATO AC.

BAT.

pp mp

© HEGEVIRO 2023

Detailed description: This page of a musical score covers measures 91 to 94. It features ten staves for instruments and two for voices. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Trumpet, Flute in C, Trombone, Trombone/Bassoon, Piano) play melodic and harmonic parts. The brass section (Trumpet, Trombone) has rests in measure 94. The vocal parts (Bassoon/Alto Saxophone and Bass) enter in measure 94. The score includes dynamic markings of *pp* and *mp*. The copyright notice '© HEGEVIRO 2023' is at the bottom.

This musical score page, numbered 279, contains measures 95 and 96. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRMP.), Flute in C (FLUC.), Trombone (TBN.), Trombone and Bass Trombone (TBN. BAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass (SAT.).

Measure 95 begins with a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support. Measure 96 features a key signature change to one flat (Bb) and a dynamic marking of *ff*. The piano part has a *ff* marking in both staves. The score concludes with a double bar line.

30

97 D

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TBN.

TBN. BAT.

PNO.

BATO AC.

BAT.

Musical score for page 30, measures 97-100. The score includes staves for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRMP.), Fliscorno (FLISC.), Trombone (TBN.), Trombone/Bass Drum (TBN. BAT.), Piano (PNO.), Bassoon/Contrabassoon (BATO AC.), and Bass (BAT.). The piano part features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The bassoon/contrabassoon part has a performance instruction: D CREAR ATMOSFERA CON MALTES.

98

31

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TRN.

TRN. BAT.

PNO.

BATO AC.

BAT.

© HEGEVIRD 2023

32

99 Eb PENTATONICO

FL. SOLO COLECTIVO ABIERTO

Ob. A PENTATONICO SOLO COLECTIVO ABIERTO

CL. F# PENTATONICO SOLO COLECTIVO ABIERTO

FAG. C PENTATONICO SOLO COLECTIVO ABIERTO

TRP.

TRB.

TRB. BAT.

SOLO COLECTIVO ABIERTO

PNO. *mf*

SOLO COLECTIVO ABIERTO

BATO AC. SOLO COLECTIVO ABIERTO

BAT.

100 101 102 33

FL. ON CUE

OB. ON CUE

CL. ON CUE

FAG. ON CUE

TRMP. ON CUE

FLISC. ON CUE

TRBN. ON CUE

TRBN. BAT. ON CUE

PNO. ON CUE

BATO AC. ON CUE

BAT. ON CUE

© HEGEVRO 2023

34

Musical score for measures 103 and 104. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trumpet (TRMP.), Flute in C (FLUC.), Trombone (TRN.), Trombone in Bass (TRN. BAZ.), Piano (PNO.), Bassoon in Alto (BATO AC.), and Bass (BAT.).

Measures 103 and 104 are marked with measure numbers 103 and 104 respectively. The woodwind parts (FL., Ob., CL., FAG.) contain slurs and diagonal lines, indicating sustained notes. The brass parts (TRMP., TRN., TRN. BAZ.) are marked with dashes, indicating rests. The piano part (PNO.) features a complex melodic line with slurs and accents. The Bassoon in Alto part (BATO AC.) has a long note with a dotted line and a slur. The Bass part (BAT.) has a simple melodic line with a dynamic marking of *p*.

105 106 35

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FLISC.

TEN.

TEN. SAT.

PNO.

BATO AC.

BAT.

mp

mf

SE QUEDA VIBRADO PLATILLO CON MALET'S

© HEGEVIRO 2023

36 **E**

107 108 109 110

FL.

Ob.

CL.

FAG.

TRMP.

FUSC.

TBN.

TBN. SAT.

PNO.

SATO AC.

E

SAT.

© HEGEVRO 2023

Musical score for measures 111-114. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TBN.), Tenor Saxophone (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.). Measures 111 and 112 show rests for most instruments, while measures 113 and 114 contain musical notation for Trombone, Tenor Saxophone, and Piano. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment. Measures 113 and 114 also include triplets in the Trombone and Tenor Saxophone parts. The score concludes with a double bar line at the end of measure 114.

38

F

115 116 117 118

FL. SENSACION A 2

OB. SENSACION A 2 *mf*

CL. SENSACION A 2 *mf*

FAG. SENSACION A 2 *mp*

TRMP. SENSACION A 2

FLISC. SENSACION A 2 *pp*

TBN. SENSACION A 2 *mp*

TBN. BAT. SENSACION A 2

PNO. SENSACION A 2

BATO AC. SENSACION A 2

BAT. **F** BRUSHES SENSACION A 2 *SIMILE*

© HEGEVIRO 2023

Musical score for measures 119-122. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (FAG), Trumpet (TRMP), Flute III (FLISC), Trombone (TBN), Trombone I (TBN. SAT.), Piano (PNO), Bassoon II (BATO AC.), and Snare Drum (BAT.).

Measures 119 and 120 feature woodwind entries with triplets and slurs. Measure 121 continues the woodwind lines. Measure 122 shows the woodwinds concluding their phrases. The Trombone (TBN) part has a melodic line with slurs and triplets. The Snare Drum (BAT.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and triplets. The Piano (PNO) and Bassoon II (BATO AC.) parts are silent.

© HEGEVIRO 2023

40

Musical score for measures 123-126. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (FAG.), Trombone (TBN.), Trombone Bass (TBN. BAT.), Piano (PNO.), Bassoon Alto (BATO AC.), and Snare Drum (BAT.).

Measures 123, 124, 125, and 126 are marked. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mp*. A box labeled "SENSACION A 4" is present above each staff. The snare drum part is marked "BAT." and "BAQUETAS".

Musical score for measures 127-130. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TBN.), Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Piano (PNO.), Bassoon/Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass (SAT.).

Measure numbers 127, 128, 129, 130, and 41 are indicated at the top of the score.

Key features include:

- Woodwinds (FL., OB., CL., FAG.) playing melodic lines with triplets in measures 129 and 130.
- Piano (PNO.) playing a melodic line starting in measure 128, marked *mf*.
- Bass (SAT.) playing a rhythmic accompaniment, marked *ppp*.
- String parts (TBN., TEN. SAX., SATO AC.) are mostly silent or play sustained notes.

© HEGEVIRO 2023

42

Musical score for measures 131 and 132. The score includes parts for Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet (CL), Bassoon (FAG.), Trombone (TRN.), Tenor Saxophone (TEN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measure 131: The woodwinds (FL, Ob., CL) play a sustained note marked *pp*. The Tenor Saxophone (TEN. SAT.) has a triplet of eighth notes. The Piano (PNO.) and Alto Saxophone (SATO AC.) have a triplet of eighth notes. The Bass Drum (BAT.) has a triplet of eighth notes.

Measure 132: The woodwinds (FL, Ob., CL) are silent. The Flute (FL) has a sustained note marked *pp*. The Oboe (Ob.) has a sustained note marked *pp*. The Clarinet (CL) has a sustained note marked *pp*. The Bassoon (FAG.) has a sustained note. The Trombone (TRN.) has a sustained note. The Tenor Saxophone (TEN. SAT.) has a sustained note. The Piano (PNO.) has a sustained note. The Alto Saxophone (SATO AC.) has a sustained note marked *mp*. The Bass Drum (BAT.) has a sustained note marked *mp*.

9

135 134 135 136 43

FL.

OB.

CL.

FAG.

TRMP.

FUSC.

TBN.

TBN. BAT.

PNO.

BATO AC.

BAT.

9

SIMILE

© HEGEVIRD 2023

Detailed description of the musical score: The score is for measures 135 and 136. It features a variety of instruments. The Flute Soloist (FUSC.) has a melodic line starting in measure 135 with a quarter note, followed by a half note with a slur and a fermata, and then a quarter note in measure 136. The Snare Drum (BAT.) has a triplet of eighth notes in measure 135 and a 'SIMILE' marking in measure 136. The other instruments (FL., OB., CL., FAG., TRMP., TBN., TBN. BAT., PNO., BATO AC.) have rests in both measures. The page number 43 is in the top right corner. A circled '9' is in the top left, and another circled '9' is in the bottom left. The copyright notice '© HEGEVIRD 2023' is at the bottom center.

44

Musical score for measures 137-140. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TBN.), Tenor Bassoon (TBN. SAT.), Piano (PNO.), Alto Saxophone (SATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 137-140 are marked at the top. The woodwinds (FL., Ob., CL., FAG.) and Piano (PNO.) parts are mostly silent, indicated by a horizontal line. The Trombone (TBN.) and Tenor Bassoon (TBN. SAT.) parts are also silent.

The Flute (FL.) part has a melodic line starting in measure 137, moving from G4 to A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. It includes a triplet of eighth notes in measure 139 and a dynamic marking of *mp* in measure 140.

The Alto Saxophone (SATO AC.) part has a melodic line starting in measure 137, moving from G3 to A3, B3, and C4, with a fermata over the final note. It includes a triplet of eighth notes in measure 139 and a dynamic marking of *mp* in measure 140.

The Bass Drum (BAT.) part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 137, followed by a triplet of eighth notes in measure 139, and a dynamic marking of *mp* in measure 140.

Musical score for measures 141-146. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FAG.), Trombone (TRN.), Trombone Bass (TRN. BAS.), Piano (PNO.), Bassoon Alto (BATO AC.), and Bass Drum (BAT.).

Measures 141-146 are mostly rests for the woodwinds and strings. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are marked with a fermata. The Trombone and Trombone Bass parts are also marked with a fermata. The Piano part is marked with a fermata. The Bassoon Alto part has a melodic line with triplets and a fermata. The Bass Drum part has a rhythmic pattern with triplets and a fermata.

Measure 147 (labeled 45) features a melodic line for the Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The Trombone and Trombone Bass parts are marked with a fermata. The Piano part is marked with a fermata. The Bassoon Alto part has a melodic line with triplets and a fermata. The Bass Drum part has a rhythmic pattern with triplets and a fermata.

© HEGEVIRD 2023

153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 47

FL.
OB.
CL.
FAG.
TRMP.
FLISC.
TRN.
TRN. SAT.
PNO.
BATO AC.
BAT.

SOLO
ff
p
ff (E♭+A?)

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 153 through 162. The score is arranged in a system with ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), and Bassoon (FAG.). The next three staves are for strings: Trumpet (TRMP.), Flute/Clarinet (FLISC.), and Trombone (TRN.). The Piano (PNO.) part is on the sixth staff, followed by Alto Saxophone (BATO AC.) and Bass (BAT.) on the seventh and eighth staves. The music is in a complex key signature with many sharps and flats. It features various dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*, as well as articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, often in triplets. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The vocal parts (BATO AC. and BAT.) have melodic lines with lyrics. At the end of measure 162, there is a section labeled 'SOLO' for the piano, with dynamics *ff* and *p*, and a note '(E♭+A?)' for the bass part.







Bartokismos





Este trabajo se presenta como parte del protocolo para la obtención del grado de Maestría en Producción Artística
Secretaría de Investigación y Posgrado




Héctor Villa

08 de agosto 2023
19:00 horas
Teatro de Cámara
Fernando Saavedra
Director de proyecto: Mario Montes Lara




<p>M.D. Luis Alfonso Rivera Campos Rector de la UACH</p> <p>Maestra Georgina Alejandra Bujanda Ríos Secretaría General</p> <p>M.A. Jesús Xavier Venegas Aragonés Director de la Facultad de Artes</p> <p>M.A. Miguel Hernández Andrade Secretario Académico</p> <p>M.A.P. Carolina María Aguirre Prado Secretaria Administrativa</p> <p>M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro Secretaria de Extensión y Difusión Cultural</p> <p>M.A. Hugo Fernando De León Flores Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional</p> <p>M.A. Evelyn Rocío Girón Velázquez Secretaria de Investigación y Posgrado</p>	 <p>BARTOKISMOS Director del proyecto: Mario Montes Lara</p>  <p>Teatro de Cámara Martes 8 de agosto 19:00 horas</p> 
 <p>2023 SAN ANTONIO DE LOS RIOS</p>	

<p>"Todo arte tiene el derecho de arraigar sus raíces en el arte de una época anterior, no solo tiene el derecho sino que debe derivarse de él"</p> <p style="text-align: right;">Béla Bartók</p> <p>PROGRAMA</p> <p>Na'i Toshtlita Aseret Pe Chopí Náo a'ri Kichao</p> <p>MUSICOS: Héctor Gerardo Villa Robles (Trompeta, Dirección, Composición y arreglos) Marisol Vázquez Barrera (Flauta Transversal) Fernanda Domínguez (Oboe) Hugo Antonio Pérez Contreras (Clarinete/ Saxofón Tenor) Obed Ariel Ayala Calzadlas (Fagot) Daniel Montes Lara (Trompeta) Emmanuel Ontiveros Muñoz (Corno Francés)</p>	<p>Roberto Aldo Carrasco Gaytán (Trombón Tenor) Ricardo Loera (Trombón Bajo) Ariel Esaú Solís Garibay (Contrabajo) Aldo Rivera Holguín (Piano) José Alejandro Alarcón Venegas (Batería)</p> <p>DIRECTOR DEL PROYECTO: Mario Montes Lara</p> <p>INGENIERO DE AUDIO: Luis Ángel Gutiérrez Ortega</p> 
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------