

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



FUSIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA Y JAZZ

POR:

ARIEL ESAÚ SOLÍS GARIBAY

**DOCUMENTO VINCULADO A PRODUCCIÓN PRESENTADO(A) COMO REQUISITO
PARA OBTENER EL GRADO DE**

MAESTRO EN ARTES

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO

JUNIO DE 2020



Fusión de la música tradicional mexicana y jazz. Documento vinculado presentado por Ariel Esaú Solís Garibay como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Artes, ha sido aprobado[a] y aceptad[a] por:

M.M. Armando Núñez Portillo

Armando Núñez P.

Nombre Director de tesis

M.M. Iván Sparrow Ayub

Iván Sparrow Ayub

Nombre Asesor

Miguel Hernández Andrade

M.A. Miguel Hernández Andrade

Nombre Asesor

M.A. Mario Montes Lara

Mario Montes Lara

Nombre Asesor

*Para mi familia,
la cual siempre muestra su apoyo incondicional
para mis compañeros por estar siempre cuando se requiere
apoyando proyectos e ideas como un gran equipo
para mi madre que siempre sabe que decir
para guiarme en cualquier adversidad
y para Yared, que se ha vuelto la persona
que complementa mi ser...*

Fusión de la música tradicional mexicana y jazz

Fusion of mexican tradicional music and jazz

Ariel Esaú Solís Garibay

aesolisg@gmail.com

Maestría en artes

Universidad Autónoma de Chihuahua

Resumen

La obra comprende la composición de cuatro piezas musicales de estilos regionales de México (Pirekua y Son abajeño de Michoacán, Chilena de Costa Chica de Oaxaca, Son Jarocho de Veracruz y Chotis de Chihuahua) mezclada con elementos característicos de la música jazz como lo son la improvisación colectiva-individual, armonía tonal-modal y métricas irregulares acompañado del proceso de investigación y análisis de los recursos utilizados . Dicha obra esta dirigida a la metodología de investigación-creación, sustentada en fuentes bibliográficas-fonográficas en estudios de etnomusicología, musicología, armonía y creación-improvisación.

Abstract

The work includes the composition of four musical pieces of regional styles from Mexico (Pirekua and Son abajeño from Michoacan, Chilena from Costa Chica from Oaxaca, Son Jarocho from Veracruz and Chotis from Chihuahua) mixed with characteristic elements of jazz music such as collective-individual improvisation , tonal-modal harmony and irregular metrics accompanied by the process of investigation and analysis of the used resources. This work is aimed at the research-creation methodology, supported by bibliographic-phonographic sources in studies of ethnomusicology, musicology, harmony and creation-improvisation.



Índice

Introducción	3
Capítulo 1 Antecedentes y justificación	7
1.1 La música tradicional mexicana: fusión de lenguaje, ritmos y políticas culturales	7
1.2 Las fusiones musicales en México	8
1.3 Ritmos y creaciones	11
1.4 Misiones culturales: actores de la transmisión cultural de la nación	13
1.5 Silvestre Revueltas y sus innovaciones en la composición musical mexicana	14
1.6 Justificación del proyecto	19
Capítulo 2 Aspectos principales de los estilos regionales mexicanos	21
2.1 Ritmos representativos en México y su desarrollo	21
2.2 Métricas contemporáneas en la música regional	26
2.3 Elementos melódicos y armónicos	29
2.4 La métrica de la lírica popular mexicana	31
Capítulo 3 El jazz y sus características consideradas en la fusión	36
3.1 La improvisación colectiva en Veracruz	36
3.2 La armonía modal y su practicidad en el son mexicano	43
3.3 Los recursos melódicos-rítmicos en la improvisación solista	57
Capítulo 4 Descripción del proyecto	62
4.1 Proceso creativo del proyecto	62
4.2 Análisis de la obra	67

Introducción

La música, como el arte en general, está en constante evolución. Las diferentes disciplinas artísticas han establecido movimientos que se encuentran enmarcadas en diversas épocas. Las nuevas generaciones crean su expresión de la misma manera que lo hicieron sus antepasados, transformando lo establecido a través de la creación o modificación. Estos cambios de paradigmas llegan a establecer nuevos campos y ámbitos de producción artísticos.

México cuenta con una amplia y profunda riqueza en lo que a folklore musical respecta. El son huasteco, las jaranas de la península y los sones de tierra caliente son algunos ejemplos. Los modelos culturales de las diferentes regiones del país pueden ser identificados por sus géneros musicales, siendo parte fundamental de su identidad cultural. El acervo fonográfico y bibliográfico en México, establecido en sus inicios por Gabriel Saldívar y Rubén M. Campos, entre otros, constituye una fuente invaluable para comprender parte del sentimiento nacionalista post-revolucionario, lo que entonces llamaban “alma nacional”. A partir de lo dicho, se entiende que la gama de expresiones musicales mexicanas puede ser materia prima para nuevas tendencias artísticas.

En la música, el campo del folklore sigue ofreciendo mucho material para trabajar en nuevas propuestas. La música de una región describe y representa características inherentes a una sociedad, inclusive es parte de su identidad. Cada país, estado o región tiene sonoridades, armonías y ritmos tan específicos que los hace únicos en el mundo. Estas características musicales, así como su organología y lírica, entre otras cualidades, pueden enriquecer las ideas y la imaginación del músico actual.

Existen diversas perspectivas referentes a la música tradicional mexicana en relación a su esencia y origen. Algunos teóricos aseguran que ciertos estilos regionales son formas generalizadas de fiestas cosmopolitas, representaciones litúrgicas o sátiras; sin embargo, no todos concuerdan. Pero independientemente de esto, lo más importante es el arraigo que estas tradiciones tienen en sus comunidades. Los motivos melódicos, los ritmos implementados en las danzas autóctonas, y la instrumentación étnica demuestran aspectos de lo que denominamos *mexicano*. Aunque en algunos aspectos presentan similitudes con otros géneros musicales —de diferente región, país o continente—, su raíz cultural se establece particularmente en cada región. El fenómeno de globalización en México ha sido el punto determinante para el establecimiento de nuevas tendencias musicales relacionadas con el folklore y su fusión.

Los actores intelectuales de la creación de tradiciones culturales, que se encargaron de fusionar la cultura popular y las políticas culturales en la década de 1920 fueron los pensadores del movimiento nacionalista y las instituciones enfocadas en recabar los productos culturales populares de las comunidades en el país, como lo fueron las misiones culturales y el INI. Bolaños (2015) se refiere a estas creaciones como el producto de la enseñanza de valores y normas que establecen un vínculo con el pasado. De cierta manera, los fines de estas estrategias fueron incluir al indio en una sociedad más homogénea, como el interés por la inclusión económica indígena. Un punto importante de estos encuentros sociales es que la cultura popular de la comunidad se da a conocer y se extraen usos, costumbres, su arte, representaciones que llevan el establecimiento de lo que hoy conocemos como regiones culturales. Con la comunicación de los conocimientos obtenidos por los misioneros culturales, etnomusicólogos, el efecto de la migración y la tecnología (aparatos de grabación, radio y después televisión) se logra

esparcir las costumbres regionales a todo México y el mundo. A través de los años, estas representaciones se van modificando con respecto a su lugar de origen por nuevas tendencias artísticas, cotidianidad y establecimiento de diferentes discursos con perspectivas diferentes.

El presente proyecto comprende la composición de cuatro obras musicales, fusionando estilos regionales mexicanos con la música jazz. La estructura del arreglo estará basada en las características de cuatro géneros nacionales: La *pirekua* michoacana, el *son jarocho* de Veracruz, el *chotis* de Chihuahua y la *chilena* de Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Los aspectos principales de la música jazz a considerar para la composición son la improvisación colectiva y la armonía contemporánea, que darán el toque de contemporaneidad y diversidad a la obra. El resultado se liga a la música de mundo o *World Music*. El jazz, siendo a su vez una fusión de ideas africanas y europeas, es un género que ha llegado a todas las regiones del mundo. Su aspecto más primordial —la improvisación— es una característica que se presenta en otros géneros musicales, en cada uno con diferente enfoque.

El proceso creativo va de la mano con la investigación-creación, añadiendo el proceso subjetivo y libre de composición basado en la experiencia interpretativa y composicional junto a la investigación de fuentes bibliográficas, fonográficas y entrevistas.

Capítulo 1 Antecedentes y justificación

1.1 La música tradicional mexicana: fusión de lenguaje, ritmos y políticas culturales

Hace años, trabajando en representaciones danzísticas con acompañamiento de música folklórica, inició nuestra inquietud creativa por mezclar la música regional mexicana con el jazz. Se comenzó con el estudio de ritmos de huapango y son jarocho con métrica de 6/8, adaptados a algunos estándares de jazz, y el estudio de armonías complejas, como las diferentes disposiciones de voces por cuartas, música modal y ritmos irregulares usados en la escena del jazz moderno, como el uso compases basados en 5, 7 o 9 tiempos. Al analizar dichos elementos y agregarlos al repertorio jazzístico se observaron características que permitieron prever un buen resultado a futuro. Las rítmicas regionales aunadas a las armonías empleadas en el *American Art Form* (como se denomina al jazz) producían una mezcla homogénea, que parecía venir de un solo origen. Con esto comenzó una investigación con el fin de indagar en la influencia de otras culturas en la formación de las tradiciones que hoy conocemos como nuestras; esto lleva a formular preguntas tales como: Las tradiciones que conocemos hoy en día, ¿son totalmente autóctonas? ¿Qué influencias multiculturales son la que se encuentran en nuestra cultura musical? Esta exploración tratará la temática desde las perspectivas de migración, globalización y las políticas culturales que ayudaron al establecimiento de lo que hoy se conoce como “alma nacional”.

Desde sus orígenes, el arte musical ha estado en constante movimiento. Con el golpe y fricción de piedras y artefactos rudimentarios, o el uso de ciertos utensilios fabricados para imitar a los animales, el sonido ha sido parte primordial de las culturas en su desarrollo hacia un arte

sonoro. Toda la valoración y utilización de sonidos en diversas culturas —algunas milenarias como la egipcia u olmeca— ha creado un banco de experiencias que tienen como fundamento la evolución. Como cualquier ente, la música crece y se desarrolla, sigue viva con reminiscencia del pasado, pero aportando a la vez algo nuevo a cada generación. Su propio cambio le da continuidad. No significa que deje de ser algo, en el modo conservador de la palabra, sino que vuelve a la vida.

Algunas perspectivas sobre la evolución de la música folklórica mexicana son: el punto de vista eurocentrista, en los estudios de Gabriel Saldívar y Rubén M. Campos; la perspectiva indigenista de Vicente T. Mendoza o Thomas Stanford; y el movimiento nacionalista iniciado por Manuel M. Ponce y encabezado por Carlos Chávez. Los argumentos van desde mantener la tradición intacta —la visión de puristas o conservadores— hasta la convergencia de culturas que dan como fruto las tradiciones actuales. Principalmente se puede hablar de la fusión de culturas musicales y de las políticas de rescate del alma nacional, con las misiones culturales como los puntos responsables de lo que hoy llamamos “música tradicional mexicana”.

1.2 Las fusiones musicales en México

El indio, el blanco y el negro creaban una mezcla socio-musical en la representación del fandango veracruzano (Montfort, 2007). Podría denotarse la igualdad de los participantes, con sus aportaciones muy peculiares. Los cantos antifonales, los versos repetidos —la influencia africana— y los rasgueos y punteos de los instrumentos de cuerda pulsada —la influencia barroca europea— permiten observar una corriente transcultural en la música de la región de Veracruz. Esto quiere decir que la conquista inicio una transformación de la cultura musical en el

territorio que ahora llamamos México. Antes de la llegada de Hernán Cortez, la música se componía de melodías desde bitónicas hasta pentáfonas (basadas en escalas de 5 notas en sus modos mayor, menor, o combinaciones alternas) y ostinatos rítmicos ejecutados principalmente por el huéhuetl y teponaztli. Cabe mencionar que esas no eran las únicas escalas posibles, según los descubrimientos de instrumentos precortesianos. La armonía no se conocía (Chase, 1947), aunque existía la simultaneidad de sonidos de diferentes flautas llamadas tlapitzalli o chirimías, ni existía un tratado o establecimiento tonal que se pudiera comparar en alguna medida con la música justa o temperada.

Al establecerse el español en América, realiza un recorrido por varias islas de las Antillas creando asentamientos e iniciando un intercambio cultural en todo su esplendor. La influencia de la música barroca creó nuevas vertientes en la Nueva España, desde su organología con instrumentos como el clavecín, el laúd, la vihuela, la guitarra y el arpa, y hasta la organización de sonidos en sus tratados de armonía y contrapunto. La música de las vaquerías en la península de Yucatán, los fandangos en la zona de Veracruz, así como los sones de tierra de regiones de Michoacán, Guerrero y Jalisco recibieron la influencia española con la implementación de instrumentos armónicos a sus cantos instrumentales o vocales. Los tañedores tenían una gama más amplia de instrumentos con los cuales podían representar sus rituales o danzas. La castellanización creó vínculos entre los pueblos étnicos y los colonizadores, estableciendo de esta manera la ideología de la colonia.

El europeo trajo consigo al esclavo, lleno de fuerza para lograr las labores que demandaran los amos; los esclavos portaban la diáspora africana. Este elemento germinó en varias culturas alrededor del continente americano, como en la música afroantillana, México y su

Costa Chica, Uruguay con el candombe, Brasil con su samba y Estados Unidos con el jazz. En el territorio mexicano, la música de Veracruz se ve totalmente arraigada en elementos africanos. El uso de atabales, instrumentos como el marimbol y el canto antifonal son rasgos pertenecientes a la influencia del esclavo negro en estas tierras. También existen comunidades que se mantienen más unidas y resaltan expresiones puras de su identidad, como lo es Costa Chica en la zona de Guerrero y Oaxaca.

En opinión de musicólogos de renombre, Saldívar (Bolaños, 2015) buscó la vinculación de la música mexicana con trazos españoles, arábigos y africanos. Mencionaba que la influencia española no era del todo natural, sino de tintes de culturas más antiguas con suma importancia. Vicente T. Mendoza (Bolaños, 2015) busca reforzar el conocimiento previo a la conquista, enfocado en los rasgos indígenas de nuestro país. Thomas Stanford establece las bases de la nueva etnomusicología, cuando señala la importancia de los toques locales con el hispano. Otra opinión, un poco conservadora y prejuiciosa, es la del musicólogo Rubén M. Campos, quien cita el daño que ocasiona el jazz en la música tradicional debido a su “tendencia a la desafinación”. Se establece una influencia en los géneros de México, logrando el desagrado de los más puristas. Pero es innegable, todos llegan a la conclusión de que es una fusión de diversos elementos lo que conforma a la música tradicional mexicana.

Músicos y compositores mexicanos han estado en contacto siempre con influencias extranjeras. En el año 1926 Carlos Chávez viaja junto con Rufino Tamayo a Nueva York, donde tiene relación con Aaron Copland y Edgar Varèse y recibe buenos comentarios con respecto a su obra (Colunga, 2009, p. 68). Otro compositor, Paul Dukas, influyó en Chávez para que trabajase en las reminiscencias musicales de México, encaminando su destino como el estandarte del

movimiento nacionalista del país. También hubo contactos con el país vecino en la época del Porfiriato. Juventino Rosas, en su gira por México fue a parar hasta la ciudad de Nueva Orleans en 1885, donde las bandas tocaban la música que más tarde llamarían jazz (Delannoy, 2012). La Orquesta Típica Mexicana estrenó la obra *Sobre las olas*, pieza que sería popular entre los músicos de Luisiana. Es imposible pensar que la música en aquellos tiempos no recibiera influencias de otras comunidades o países. La experiencia de intercambiar ideas con culturas parcial o totalmente diferente a la propia establece nuevas posibilidades culturales.

1.3 Ritmos y creaciones

En una conversación con el maestro Mark Walker (baterista de Paquito D’Rivera, importante saxofonista de la escena del jazz latino) en una clínica de Berklee Latino en Ciudad de México en 2014 se formularon varias preguntas; puesto que en sus agrupaciones con Paquito D’Rivera y Caribbean Jazz Project, los metros irregulares como los compases de 5, 7 o 9 tiempos son usados frecuentemente en estilos como el mambo, el chachachá o el songo, la interrogante principal fue sobre la metodología para la creación de dichas métricas, a lo cual contestó que la principal consideración debe de ser la búsqueda musical: que suene bien y tenga fluidez con la clave o rítmica principal del estilo. Siendo un músico reconocido de la escena jazzística, existe una lógica sobre la invención de nuevas métricas para elaborar piezas con otro carácter. Esta situación permite ver el panorama de posibilidades musicales cuando se desea mezclar elementos rítmicos utilizados en otras expresiones musicales. El maestro Carlos Chávez en su *Sinfonía India*, muestra una cantidad considerable de combinaciones métricas de toda índole (5/8, 2/4, 5/8, 2/4, 5/8, 3/4, 5/8, 3/4, 5/8, 2/4, 5/8, 2/4, 5/8) creando patrones que no solían encontrarse en

la música mexicana. Es cierto que está basada en los rituales yaqui y huichol, pero el resultado musical es totalmente distinto, y a esto hay que sumar la orquestación, frases pentatónicas y la reiteración de motivos. Estas mezclas son utilizadas en la actualidad tanto en la composición académica como en el repertorio de la música jazz. Se suele arreglar estándares como *All the things you are* en 7/4, imponiéndose al compás de 4/4 original, o *Just Friends* en 5/4. El músico que esté inscrito en estos círculos, conoce el concepto de los compases irregulares.

Los recursos relacionados a la métrica llegan a establecer nuevas tendencias, mas sin embargo existe un análisis simple para denotar la mezcla de ritmos o estilos musicales. El simple hecho de escuchar la música jarocho con toques de ostinatos con sabor a *funk* o rock, produce nuevos colores en su resultado. El grupo Sonex es uno de los ensambles que realiza esta mezcla con producto orgánico. Los integrantes conocen y ejecutan su estilo musical de origen (el son jarocho) con naturalidad, logrando que los toques de música ajena se añadan de manera homogénea. De cierta manera, el género *World Music* (que se basa en estilos folklóricos de diversas partes del mundo) busca esta resonancia; sonidos con aire de globalización. Pero no solo esta música busca eso, sino en general las generaciones actuales de artistas. Una opción para crear lo propio, para influir en las nuevas subculturas es la creación de fusiones basadas en la experiencia con la globalización. Desde los viajes hacia otros lugares, el compartir escenario con músicos de otras partes del mundo, o el simple hecho de estar al pendiente de las nuevas tendencias en *You Tube*, *Spotify* o *Facebook*, el creador —intérprete o compositor— está al tanto del panorama que se le presenta. De esa manera, se puede plantear cuáles cambios de paradigma puede realizar y tratar de dejar huella en la cultura musical venidera.

1.4 Misiones culturales: actores de la transmisión cultural de la nación

José Manuel Puig Casauranc alguna vez mencionó el objetivo de las misiones culturales: esparcir el fruto de la obra cultural mexicana. La educación rural significó una estrategia pragmática para el progreso de la nación. El resultado esperado fue lograr la alfabetización de las poblaciones indígenas y la propagación de manifestaciones artísticas hacia otras regiones, entre otros aspectos de índole sociocultural (Bolaños, 2015). Se puede confirmar en varias fuentes y sucesos la importancia de las misiones culturales como diáspora cultural entre las distintas regiones de México. De esta manera, se permite establecer la comprensión de las similitudes musicales que existen entre los géneros tradicionales de las diferentes regiones.

Las misiones culturales crean un vínculo entre las culturas populares y las políticas culturales posrevolucionarias. La escuela rural se convierte en el lugar para poder adquirir conocimiento y manifestar sus tradiciones culturales. Las producciones artísticas descubiertas en las diferentes regiones del país forman parte del patrimonio cultural intangible de México. Los maestros —actores principales— establecen estrategias para involucrarse en las tradiciones regionales y anexar el alfabetismo del indio (Bolaños, 2015). El uso de canciones en castellano con ritmos locales fue una excelente manera de lograr los propósitos de la SEP en la década de 1920. Con el tiempo, se ve reflejado el trabajo del misionero cultural en México: la diseminación de la cultura musical.

La diáspora cultural mexicana concibe mezclas musicales en las diferentes regiones de la nación. La diseminación del folklore regional hacia otras zonas establece nuevas fusiones culturales. Las rítmicas prehispánicas se han combinado con danzas de corte europeo obteniendo la canción mestiza, tales como el huapango y la música norteña en las regiones de Tamaulipas y

Nuevo León. La música indígena y su difusión fue importante para el establecimiento del sonido nacional. La etnomusicología tiene un fuerte papel en el estudio de la cultura popular regional.

La clasificación de las regiones de México se estableció con base en la investigación de campo con respecto al folklore, y la creación de la escuela rural. El principal punto para la delimitación regional son las comunidades étnicas que la conforman. El estudio se realiza desde el punto de análisis de las manifestaciones artísticas y costumbres de la entidad: su lengua, danzas, canciones, indumentaria. La institución atrae a la comunidad para brindarles conocimiento, lugar de recreación y establecer así una sociedad multicultural. De esta manera, se pueden crear vínculos y similitudes que lleven a cabo el delimitamiento de las diferentes zonas culturales del país. Uno de los resultados importantes de esta unificación es el mestizaje cultural.

El resultado de la implementación de las misiones culturales fue la clara negociación que existió entre los pueblos indígenas y la corriente modernista del gobierno de Plutarco Elías Calles. Bolaños (2015) expone que la unificación estableció una sociedad popular más organizada, con posibilidad de expresar sus manifestaciones socio-culturales sin problema. Por otro lado, se empezó a dar el mestizaje cultural que exponía a la tradiciones puras de las comunidades indígenas, pero por la característica inherente de la música en una constante evolución, podemos deducir que era de esperarse este comportamiento: lo puro empieza a desaparecer para convertirse en algo nuevo.

1.5 Silvestre Revueltas y sus innovaciones en la composición musical mexicana

La cultura musical mexicana ha sido producto de la mezcla de varias influencias socioculturales concluyendo en una identidad nacional que se puede percibir en las sonoridades

de una región en específico. Pueden escucharse los toques de la música popular con los aires del son huasteco, son jalisciense en compás de 6/8 con los rasgueos de distintas guitarras, cada una con su timbre característico, así como el canto que va desde la voz ladina hasta cantos graves con letras que hablan de tópicos como el amor, las costumbres, y la fauna y flora de la zona. También se encuentra la rama academicista que tiene sus toques nacionales combinados con otras técnicas de composición formales.

En la década de 1920 se discutía las diferentes manifestaciones musicales dignas de llamarse “nacionales”, en donde se consideraron las composiciones populares mexicanas ligadas a la armonía tonal, las técnicas de composición como el microtonalismo de Julián Carrillo, el romanticismo tardío en la composición mexicana, los elementos indígenas en búsqueda de la integración de lo “genuinamente mexicano” en la composición académica, o los folkloristas y sus composiciones con base en la melodía del son —con la inclusión de la polifonía y armonía tonal europea—, entre otros (Neuhaus, 2012). Dichas propuestas muestran un énfasis en demostrar el alma nacional por medio de la música, todas ellas exhibiendo rasgos de los sones de tierra, ritmo de danzas autóctonas y sonoridades de instrumentos de la región. Un compositor que sale de este crisol es Silvestre Revueltas.

El compositor Silvestre Revueltas, violinista y director en alguna parte de su carrera, muestra en su obra la mezcla entre tendencias modernas y nacionalistas con un aire muy peculiar. Se podría pensar que el maestro estaba realmente sumergido en la línea nacionalista, pero es mucho más complejo que esto, ya que a pesar de utilizar recursos de “sonoridad mexicana”, su intención era realmente otra. Neuhaus (2012) refiere que el nacionalismo, como es bien sabido, mezcla los recursos de composición empleados en Europa con fuentes étnicas e indígenas para

realizar piezas con corte folklorista. Estas sonoridades se pueden apreciar en las piezas de Chávez y Rolón entre otros, y que son la referencia del México posrevolucionario que Revueltas percibe al regresar a México a finales de la década de 1920. Sus obras tienen el toque de elementos del neoclasicismo de Stravinsky, así como de Edgar Varèse y Debussy, fusionado con sonoridades de México y su entorno como las bandas de aliento populares y sus remembranzas pueblerinas, tal como en su obra *Música de Feria* (Estrada, 2013).

Su estilo de composición contiene elementos de una tendencia diferente a los demás compositores de la época. Por ejemplo, Carlos Chávez se identifica por la combinación de sonoridades “genuinamente mexicanas” con ritmos irregulares y sonoridades pentatónicas, mientras que Manuel M. Ponce lo hace con el nacionalismo basado en la canción mexicana (Estrada, 2000), así como las técnicas del impresionismo francés en Jose Rolón, por mencionar algunos. Dichos aspectos mencionados son generalmente los recursos en la creación nacionalista en aquellas décadas. Silvestre Revueltas llega con los recursos de politonalidad observados en técnicas neoclásicas de Igor Stravinsky, polimodalidad, minimalismo repetitivo, uso de las antípodas en el instrumental, uso del cromatismo, ambientes bitonales en combinación, logran obtener una composición que se considera como una tercera y nueva vertiente estética en su época. Varias de estas técnicas eran usadas por sus coetáneos, pero la inclusión de otros conceptos de carácter conceptual dieron a las obras de Revueltas un nuevo significado.

El compositor muestra fuerte interés en el uso de la semántica en sus recursos composicionales. Aparte del sistema formal de composición de Revueltas —vanguardia y sonoridades de su contexto—, los recursos semánticos en su obra son bastante visibles (Neuhaus, 2012). El uso de signos culturales, el ámbito o espacio donde desarrollan diferentes tropos, como

las sonoridades variadas de las calles de una ciudad o pueblo simultáneas, el uso de recursos retóricos tales como la metáfora, la politonalidad para marcar ambientes bruscos, burlones o de parodia característicos de la música *programática*, entre otros, son los más habituales en su música. La combinación de los recursos imprime en las obras un nuevo discurso que puede hasta considerarse como un guión para música de una película muda. Neuhaus (2012) refiere que los signos culturales pueden ser variados, desde regionalismos, gritos, silbidos, pregones, entre otros sonidos que conforman el ambiente de una calle o mercado de la ciudad, todos ellos transformados en motivos o recursos rítmicos. Revueltas mostraba gran interés en el pueblo, en la gente común de su época. El ámbito es definido por los diferentes ambientes o paisajes donde se evoca la idea de la obra; desde sonoridades de música del pueblo o ciudad que se intercambian entre sí, obteniendo una mezcla compleja, abstracta, ruidosa. Los recursos retóricos para la representación de una metáfora son empleados en su obra con gran recurrencia (Fig. 1), en la mayoría de las veces como melodías o armonías establecidas en secciones bitonales. El recurso de la bitonalidad (el uso de acordes bitonales), cromatismos, el uso de antípodas, crea los tonos burlones e irónicos que implican significados meta musicales tales como su desinterés en ser llamado compositor “nacionalista”, el ataque al esteticismo de las élites, su interés por provocar



Figura 1. Figura retórica de ruptura de un fragmento de la obra *Caminos*; cc 215-217

al público con la reflexión, entre otros. Son consideraciones que logran en la composición una finalidad completa desde su formalidad en los recursos musicales y sustentados por una idea semántica.

La mezcla entre rítmicas, politonalidad, atonalidad y polimodalidad revelan sonoridades muy originales. Hablando formalmente de los recursos musicales, la bitonalidad suele ser un modo peculiar de sonoridad que evoca inestabilidad, abstracción y sensaciones de ironía, burla, multitud, etc. Un recurso de acorde bitonal se encuentra en el ejemplo de *Petrushka* de Stravinsky (Fig. 2) el cual resulta bastante recurrente en la obra de Revueltas en diferentes tonalidades, separadas por tritono o por terceras menores y mayores.



Figura 2. Acorde *Petrushka* de Stravinsky;

La atonalidad puede observarse en acordes ejecutados como estridentes, que muestran bastante energía y crean una sonoridad desconcertante pero muy peculiar; tal ejemplo se puede



Figura 3. Cacofonía y atonalidad en la pieza *Retablo* de Revueltas; cc. 131-133 (versión para piano)

ver en *Retablo* (Fig. 3) con los acordes cacofónicos y sensación de secuencias armónicas no diatónicas descritos en el fragmento.

Las rítmicas mostradas en *Sensemaya* muestran la influencia afrocubana en Revueltas, donde la polirritmia y el polisistema se encuentran inscritas en el uso de ostinatos, aglomeración de rítmicas y sonoridades, cambios de métrica de 8/8 por 7/8 entre otros (Estrada, 2000). El maestro Revueltas crea una vertiente nueva de composición nacional donde destaca sonoridades del pueblo con sátiras y burlas a temas políticos, sociales y académicos, música moderna con aire de folklore, subjetivamente nacionalista. Estas son consideraciones muy interesantes para el compositor de nuestra era.

1.6 Justificación del proyecto

El sincretismo de dos vertientes o más que tienen diferencias desde culturales hasta morfológicas, logran conjugarse al momento de realizar una investigación a fondo sobre sus elementos y raíces. Los principales eventos sociales de nuestra humanidad han generado los mestizajes que hoy son tan comunes para nosotros, pero en algún momento de la historia estuvieron separados de alguna manera. Al visualizar los antepasados de alguna sociedad se reflejan las mezclas posibles en sus usos y costumbres. En las expresiones artísticas, el mestizaje y su precedencia es innegable. La globalización y migración son los principales actores de estas combinaciones. Entonces, la constante evolución de usos y costumbres tiene una inercia que continúa de manera infinita, donde siempre se van a generar nuevas ramas de expresión. El proyecto justifica esta acción sobre la fusión de elementos tradicionales de México y el lenguaje idiomático de la música jazz de Estados Unidos, y resulta ser una transformación natural. El

constante movimiento de artistas entre estos dos países, el intercambio cultural generado desde varias décadas atrás así como el esparcimiento de la cultura jazz a otros países genera este tipo de propuestas. El proyecto tiene una vía a seguir con dirección clara con ciertas cuestiones:

- ¿ Precisamente cuáles elementos son los adecuados para la mezcla?
- Al elegir los estilos regionales ¿Qué aspectos deberán ser los primeros en considerarse y qué peculiaridades se deben mantener para tener una claridad en la fusión?
- ¿Qué sonoridades son las que se quieren lograr?
- ¿Cuál será la incidencia en la obra por las decisiones de los improvisadores solistas?

Estas son algunas de las preguntas a considerar, dejando de lado varios puntos que podrían ser importantes para la obra. Por ejemplo, la experiencia en la interpretación de los dos géneros puede tener una gran incidencia en el resultado final. La manera de determinar el resultado es con el análisis de la pieza establecida en todos sus parámetros.

También cabe mencionar que el interés personal por la creación de nuevos paradigmas direccionados al mestizaje entre subculturas musicales y amalgamas tradicional-contemporáneas es de bastante importancia para la línea de investigación-creación, aunado a un análisis musicológico.

Capítulo 2 Aspectos principales de los estilos regionales mexicanos

2.1 Rítmicas representativas en México y su desarrollo

Desde los tiempos de la conquista de la Nueva España, además de evangelizar e imponer su supremacía, hubo personajes designados e interesados en la observación y descripción de los usos, costumbres y prácticas de la gente nativa del territorio. La mayoría de estos personajes eran misioneros, frailes destinados a esparcir la religión católica por la nueva colonia. Con respecto a los historiadores y cronistas de rituales y expresiones culturales se pueden mencionar nombres importantes: Fray Bernardino Sahagún, Motolinia, Vasco de Quiroga, entre otros. Los escritos se basan en recopilaciones de los sucesos que pudieron observar con una interpretación basada en su contexto. También cabe mencionar los códices, que son importantes escritos por los nativos sobre su vida, mostrando su cosmovisión y costumbres.

Las recopilaciones han logrado crear una representación hipotética sobre lo que sería la música precortesiana. La organología y tradición musical son descritas en los documentos y logran dar claridad al escenario pero en cuestión de la música, rituales y rítmicas empleadas de la época, la información recabada es poca. Las investigaciones se sustentan en estos testimonios escritos así como los hablados; la memoria colectiva pasada de generación a generación por las etnias. Esto ha llevado a constituir diferentes convenciones sobre los aspectos musicales, en especial la rítmica.

La peculiaridad de la rítmica en la música mexicana es evidente. Saldívar (1934) destaca el “sabor picaresco” como una característica fundamental de la música regional del país. Es una mezcla de elementos multiculturales del indio, africano e hispano que logra esparcirse por todo

el territorio americano; esto no es exclusivo de México, si no que en Latinoamérica y regiones de Estados Unidos puede observarse el fenómeno. Podría incluso, analizarse las raíces más primigenias como lo es la música árabe, y verificar la red de mestizaje tan compleja de la humanidad (Velázquez, 1992). El sabor jocoso, bastante mencionado por Saldívar y algunos etnomusicólogos, se encuentra en la diversidad rítmica del son.

El son se define por su cualidad sesquiáltera (hemiola o relación 3:2) de origen arábigo-prehispánico, su métrica-lírica europeas y una cualidad dancística relativa al zapateo (Stanford, 1984). El son mexicano se comprende rítmicamente por la combinación y alternancia de la métricas ternarias $3/4$ y $6/8$, predeterminadas de una manera metódica y ordenada (Bolaños, 2015) con la posibilidad de la modulación a compás binario $2/4$. Así, el son se esparció por todo el territorio mexicano, una diáspora que generó nuevas formas y perspectivas musicales por su paso en el país. Por ejemplo, el jugueteo de los instrumentos melódicos como los clarinetes y trompetas en los sones abajeños de Michoacán, y la música Mixe y los huapangos, los cuales tienen aires del compás hemiolístico presentando diferentes sensaciones rítmicas (Tabla 1). Los acentos, fraseos, formatos de ensamble y timbres de cada región crean una variedad inmensa de sonoridades del son mexicano.

Tabla 1 Clasificación de estilos regionales mexicanos según su métrica	
Tipo de métrica (base)	
$6/8$	Son huasteco, Son jarocho, Gusto, Son abajeño, Chilenas.
$3/4$	Vals, Redoba, Son jarocho
$2/4$ o $4/4$	Danzas autóctonas: Mexicas, Tarahumaras, Seri. Polka, Chotis, Pasodoble. Son jarocho (menor cantidad)

La métrica hemiolística puede verse definida desde los indicios prehispánicos así como de origen árabe, siendo este último importado por los españoles. Saldívar menciona (Velázquez, 1992) que la música tradicional mexicana contiene sonoridades trasladadas desde Europa, aunadas a los ritmos de América. Estas conclusiones son determinadas por transcripciones realizadas de danzas de origen autóctono del país. En la *Danza del venado* de los Yaquis de Sonora, así como los Yumaris de la Sierra Tarahumara se puede ver el compás sesquiáltero —6/8 cambiando a 3/4 y viceversa— como clara relación de la hemiola (también dicha hemiolia) con la música autóctona. A pesar de tener otros cambios métricos, como ritmos irregulares de 5 tiempos o compases de 3, 5 y 6 tiempos alternando, la música tiene una sensación isócrona, definiendo su carácter ceremonial.

En la música mestiza se puede observar las rítmicas de manera más definida, debido a que la plantilla instrumental incluye instrumentos melódicos y armónicos. Una estructura rítmica muy reconocida es el *cuatrillo*. El doctor en etnomusicología Arturo Chaparro (1991) menciona que es una combinación de cuatro corcheas en un compás de 3/8 (Fig. 4). También se encuentra la opción de cuatrillo respetando la métrica de 3/8 (Fig. 5). Esta rítmica se muestra, en combinación con compases hemiolísticos, como uno de los principales aspectos de la composición purépecha.



Figura 4. Cuatrillo en un compás de 3/8 (subdivisión binario)

Figura 5. Cuatrillo en un compás de 3/8 (subdivisión ternaria)

La rítmica del cuatrillo, la alternancia del compás binario-ternario y el fraseo propio de la región crean una característica muy particular de la música de Michoacán, precisamente en las

pirekuas y el son abajeño. Se menciona el termino *gusto* por gente de la región de Ichán, Michoacán y otras partes aledañas (Chamorro, 1991) como la manera de expresar la música del son y otros estilos musicales con la debida interpretación, fraseo y articulación. En Veracruz existe una clave denominada “café con pan” de carácter primordial en la acentuación de la mayoría de los sones de la región (Ivanov, 2013). Es oportuno mencionar que el *gusto* también se define como un estilo musical de la zona calentana de Guerrero y Michoacán. De cierta manera, los músicos de diferentes zonas tendrán su propio “gusto” debido a su percepción del lenguaje en particular, los timbres y registros comunes de la región, así como las costumbres étnicas de la vida diaria. Estas características se muestran en la variedad de estilos para interpretar un son en el país.

Les investigaciones de etnomusicólogos como Gabriel Saldívar, Vicente T. Mendoza y Samuel Martí muestran ejemplos claros sobre los compases predominantes en la música autóctona y mestiza en México. Martí (1968) muestra ejemplos de transcripciones de sones de Wachochi (Guachochi, Chihuahua) hasta música Tzotzil del estado de Chiapas. Las células rítmicas que utilizan están basadas generalmente en el compás de 6/8, donde se manifiestan los grupos de tres corcheas, el grupo de corchea con negra teniendo algunas variaciones y



Figura 6. Células rítmicas de la musica étnica Tarahumara (Chihuahua), Tepehua (Veracruz) y Seri

combinaciones, así como notas sostenidas o saltos melódicos más amplios debido a la instrumentación de cada pieza (Fig. 6).

En los compases binarios se puede observar la característica de emplear la métrica ternaria, lo que podría indicar una cuestión de interpretación particular de los etnomusicólogos de la época, ya que estas rítmicas tienen la posibilidad de homologarse a un compás ternario. El



Figura 7. Células rítmicas del yumari (Chihuahua) y Danza del venado

compás binario puede observarse como tal en la música tarahumara (yumari o tutuburi), la *Danza del venado* de Sonora o en música azteca, donde las células rítmicas están incluidas en el contexto binario (Fig. 7).

La música mestiza se encuentra en el elemento rítmico de los sones y danzas autóctonas. Esto no quiere decir que la música proveniente de España y Europa carezca del sentido rítmico, pero es inherente la característica multicultural en las sonoridades de la Nueva España (indígena-africano-español). Como menciona Marco Velázquez a Saldívar (1992), la música nacional ya se encontraba en los aires populares en el siglo XVII. La rítmica americana se acopló a la organología extranjera junto con sus formas y estilos musicales, basados principalmente en la música litúrgica. Hoy en día, puede verse la clara separación de estilos interpretados en diferentes zonas (Tabla 1). En dicha tabla, no se especifica la alternancia del compás binario-ternario, ni en qué forma se interpreta; esto sería otra consideración específica de cada región. Los estilos regionales tales como la polka o el pasodoble, de origen checoslovaco y español respectivamente, no sufrieron una modificación en su forma, pero al ser adoptados por el mestizo mexicano, su fraseo y articulación (su *gusto*) es diferente y notable en su interpretación. Eso pasa

también entre zonas regionales del país. La polka interpretada por gente de la región huasteca o Veracruz tiene un sabor distinto al del norte del país.

2.2 Métricas contemporáneas en la música regional

El compás de 6/8 tiene una sensación bastante llamativa y festiva. Resuena en bastantes partes de Latinoamérica, tanto en sus danzas autóctonas como en su música mestiza. De cierta manera, algunos estilos han sido parte de compilaciones fonográficas de lo que se llama *World Music*. Algunos claros ejemplos son la música del son jarocho, la música del mariachi, el son cubano, la música llanera de Venezuela, entre otros. La música regional y su evolución constante ha llevado a la mezcla rítmica hacia otros horizontes con el empleo de rítmicas diversas en sus compases. Estos elementos agregan novedad en la música de una manera interesante y fluida, en ciertos casos. El compás de 6/8 ha mostrado ser una métrica amigable sobre esta añadidura rítmica. Basta con prestar atención a agrupaciones como Sonex (Veracruz, México), C4 (Venezuela), a la música de Alberto Ginastera, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas. La pieza *Los Peones de la Hacienda* de la danza *Estancia* de Ginastera muestra la rítmica irregular de una manera clara y demostrando la afinidad con la rítmica de 6/8. En ella se puede observar el empleo del compás 5/8 con el 3/4 de una manera implícita y con un resultado bastante musical, sin dejar de mantener una sonoridad con carácter autóctono, pueblerino (Fig. 8). Los sonidos armónicos de la pieza añaden contemporaneidad a dicha pieza, pero no deja de ser un claro ejemplo de las posibilidades rítmicas que el nacionalismo latinoamericano y los estilos de vanguardia imprimieron en el siglo XXI. Algunos ejemplos del carácter dinámico se encuentran en piezas como *La noche de los Mayas* y *Sensemayá* de Revueltas, las cuales muestran las

MOSSO E RÚVIDO



Figura 8. Fragmento de *Los Peones de la Hacienda* (Ballet Estancia)

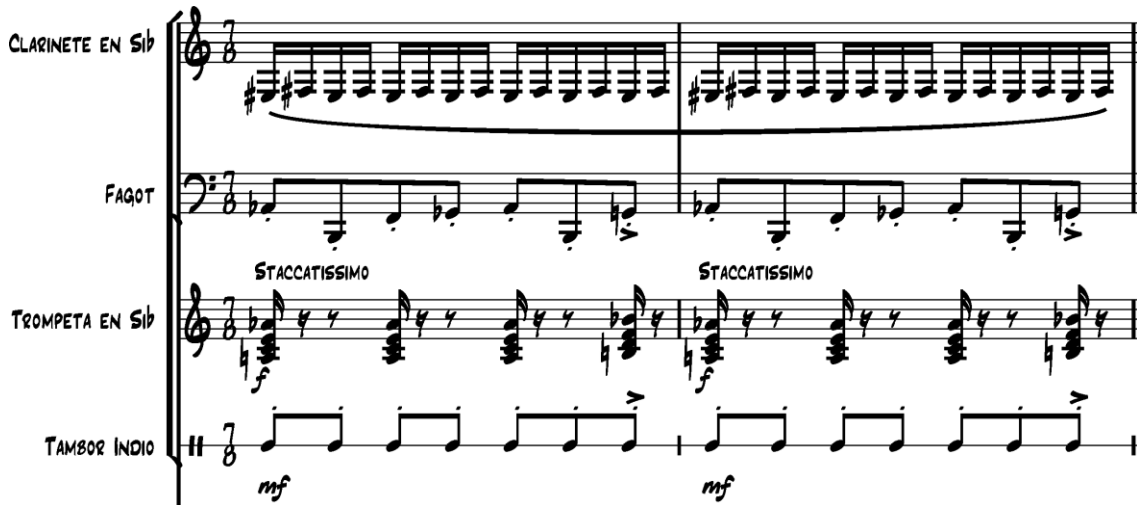


Figura 9. Fragmentos de *Sensemayá* en compás de amalgama; 7/8 (2-2-3) cc. 45-46



Figura 10. Fragmentos de *Sensemayá* en compás de amalgama; 9/8 (2-2-2-3) cc. 93-94

posibilidades rítmicas de los compases de amalgama en un contexto de música con influencias autóctonas de México (figuras 9 y 10).

Por otro lado, existe música latinoamericana que contiene los rasgos de las rítmicas irregulares en su estructura. El merengue venezolano —caraqueño— y la música garífuna. Con la música del merengue (Fig. 11) se muestra una métrica irregular de 5/8, y también se representa en binario y ternario. La música úyanu de Honduras también muestra el carácter amerindio en su estructura rítmica (Barberà, 2010). Otra peculiaridad de la hemiola en México es que algunas regiones utilizan el cambio de 6/8 como 2/4 logrando una binarización del compás; técnicamente



Figura 11. Fragmento de *La Bartolada*- Merengue

se pueden ver juegos rítmicos entre 3/4 y 2/4 en regiones desde Chihuahua hasta Michoacán y Veracruz. Cabe mencionar que una parte muy importante de las transcripciones de música contiene elementos objetivos sobre los ritmos, organología, recursos melódico-armónicos que han ayudado al campo musicológico a establecer estilos regionales, sus características y catalogar de cierta manera la música del mundo.

2.3 Elementos melódicos y armónicos

Poder hablar a fondo de términos de la música con respecto a un país sería una tarea enorme que va más allá de lo que pretendemos con la presente investigación. Sin embargo, existen características que son imprescindibles para la música regional mexicana en sí que debemos mencionar, y que tienen en común las diferentes regiones. El son es el estilo regional por excelencia, y mientras se trasladó a los diferentes puntos del norte y sur del territorio, fue tomando peculiaridades según las etnias y características del contexto.

Es un hecho, por investigaciones de los primeros frailes de la compañía de Hernán Cortez y hasta los etnomusicólogos e investigadores como Gabriel Saldívar y Rubén M. Campos, que la armonía existente en los sones mestizos y canciones regionales es de carácter europeo: polifonía y contrapunto característicos del barroco (Jeuter, 1981). Los frailes en la conquista aplicaron la teoría musical con los modos de la escala mayor, y en lo litúrgico, las escalas y armonías en la polifonía y el contrapunto de los siglos XVI-XVIII. Mucha influencia tuvo la educación musical para la evangelización del pueblo de la Nueva España, como modo empático para su adoctrinamiento. La inclusión de la armonía conducida por los españoles en los sones de tierra de la nueva tierra comenzaron a crear nuevos estilos totalmente mestizos. El puente establecido entre la música pentátona con la polifonía europea creó un sincretismo en el territorio mexicano (Velazquez, 1992). Cabe mencionar la importancia de la diáspora africana en este proceso, pero el europeo fue el principal importador de las sonoridades armónicas.

Los instrumentos armónicos que llegaron con los españoles fueron la vihuela, guitarra sexta, el arpa, el piano y clavecín (Reuter, 1992). Estos instrumentos establecieron un paradigma

de cuáles eran las convenciones de la música para los nativos. Con ellos se podían realizar melodías con acompañamiento, o distintas notas de un solo timbre ejecutadas al mismo tiempo. Las sonoridades armónicas influyeron en el establecimiento de la música escuchada hoy en día. No está de más decir que los instrumentos traídos de Europa sufrieron adaptaciones en la laudería generada en los siglos de la conquista. Instrumentos como la jarana, guitarra de golpe, requinto de son, guitarrón y tololoche se obtuvieron de las versiones europeas de la vihuela, bandolón y contrabajo. Aunque la guitarra sexta es utilizada en muchas regiones —norte, península de Yucatán, Guerrero—, es importante remarcar la importancia de la peculiaridad sonora de estos instrumentos en una región. Por ejemplo, una vihuela utilizada en la música de Jalisco y una jarana tercera de Veracruz son utilizadas para el papel armónico-rítmico pero con una distinción tímbrica, tanto por el orden de cuerdas como por su afinación.

Otra manera de representación armónica en la música tradicional mexicana es en la música coral o a voces. De la misma manera, fue introducida para el canto religioso en la época de la conquista. Como describe Reuter (1992), pasó de ser canto llano a establecer polifonía y contrapunto por algunos compositores como Salazar y Sumaya, durante la conquista y hasta el siglo XVIII. En la música popular puede observarse la característica del paralelismo vocal interpretado a una, dos, o tres voces. La música de los *Pireris* —como se denomina a los cantantes purépechas— de Michoacán es interpretada por dos voces, a un intervalo de tercera o sexta. Esta es una manera de acompañar a la voz principal muy general en la música popular de México. La disposición de la voz armónica (Herrera, 1986) puede encontrarse ya sea por arriba o debajo de la voz melódica dependiendo del género. Esta característica puede darse debido al reconocimiento tímbrico del solista a pesar de tener una voz por encima de ella (Fig. 12).



Figura 12. Melodía a dos voces de *Flor de Capomo* (Canción regional norteña)

En la mayoría de los estilos, la tonalidad mayor ha sido la predominante a lo largo de Latinoamérica. No obstante, el juego con la tonalidad menor, o algunos sones jarochos “menoreados” dan tintes de particularidad a la música de algunas regiones. La música de los “aires” del jarabe mexicano se presenta mayormente en tonalidad mayor. Estas sonoridades se encuentran en sones como *La guacamaya*, *La Iguana*, *Danza de los viejitos*, *La Rosa Arribeña*, entre muchas otras. La tonalidad menor tiene su lugar en varios sones jarochos como *La bamba*, *El amanecer*, *La petenera*, y algunas piezas del son oaxaqueño.

2.4 La métrica de la lírica popular mexicana

La métrica de las canciones son como una huella sonora que identifica la procedencia y carácter de una pieza. En el repertorio popular se hace visible ante las personas que lo interpretan o que lo escuchan con más detenimiento. Varias entrevistas muestran a músicos expresar la falta de “gusto” de algunas agrupaciones, o que esa canción carece del estilo de interpretación conocido por la comunidad. Cabe mencionar que las observaciones comúnmente son hechas por tañedores con experiencia, los cuales son raramente vistos interpretar música que no sea de su región: son los expertos. De cierta manera la sonoridad de su repertorio crea una expectativa de cuál debe ser su resultado final, tanto instrumental como lírico. Las letras, su contenido, métrica

y rimas crean un establecimiento que vas más allá de lo musical, de expresiones que explican algún suceso o sensación. Las composiciones de esta investigación-creación son puramente instrumentales, pero tomando en cuenta estos aspectos que enriquecen su relación con la tradición.

Las estructuras rítmico-melódicas de la música regional mexicana son parte esencial de su sonoridad. Ejemplos veraces pueden ser el uso de arpeggios en las melodías de son jarocho así como sones de guerrero, o el uso de contracantos de la música purépecha. En la cuestión lírica, se definen bien ciertas características. La copla (Stanford, 1964) es la forma invariable del son mexicano. Este generalmente está compuesto de cuatro versos, los cuales en contenido y gusto, varían según la región. Existen algunas generalidades de las coplas del son tal como la repetición de versos en pares, coplas de cinco versos (en Veracruz), versos octasílabos y letras con temas sobre situaciones de la vida cotidiana, la naturaleza, las mujeres y el flirteo en un contexto de la vida alegre de los pueblos. Técnicamente, la letra de los sones representa un significado del contexto socio-cultural en el que fue creada. Una forma de investigación alterna sobre la lírica en el análisis de las letras regionales es el contorno melódico como lo muestra Felipe Ramírez Gil (1989) en su investigación sobre la *pirekua*.

Para motivos de la composición e improvisación las coplas contienen elementos importantes para la aportación de la sonoridad regional en la obra. La melodía y rítmica de una copla puede ser acoplada a una parte instrumental para dar un sentido de fraseo *ad hoc* a la pieza. Un ejemplo claro sería los versos de *La iguana* del repertorio de Guerrero, interpretado generalmente por el conjunto de arpa grande (Fig. 13). En el fragmento, frase o melodía existe información sobre el fraseo específico de una región, logrando identificar peculiaridades sobre la

Figura 13. Primer copla de *La Iguana de Guerrero*

articulación —acentuación, notas cortas y apoyaturas—, movimientos melódicos —repetición de notas, síncopas en el último tiempo débil—, así como la repetición del verso 1-2 y 3-4. Estas generalidades pueden hacer presencia en el momento de la composición, para darle un sentido de relación a un estilo regional, y en la improvisación para un discurso con lenguaje conforme al contexto de la pieza. Estas frases pueden evolucionar para obtener líneas con el carácter de composición deseado, ya sea superponiendo la frase en una armonía distinta, realizando una

Figura 14. Influencia de los versos de *La Iguana de Guerrero* para creación de melodías

rearmonización de la armonía prima o creando fragmentos musicales politonales o polimodales entre otros efectos (Fig. 14). Esto es según el resultado que se busque obtener.

Para cuestiones de improvisación, las coplas pueden apoyar en crear un lenguaje idiomático al son mexicano, con sus variantes. Por ejemplo, los versos de bienvenida o despedida (Figuroa, 2007) son una característica de algunos versos en Veracruz, más no es exclusiva de la región. Esto puede ser una consigna para un improvisador que quiera tener

herramientas para la creación de la pre estructura del discurso improvisatorio contextualizado. Esto significa que el intérprete conoce las influencias de la obra y cuales serían sus posibles direcciones interpretativas.

Cabe mencionar que las formas de estructura literaria son un recurso para nuevas propuestas de discurso del intérprete. Conocer la manera en que las palabras están conectadas, la cantidad de sílabas en cada verso, así como las convencionalidades articulatorias creaban un sinfín de fraseos posibles. Figueroa (2007) refiere que algunos de los recursos literarios utilizados en los versos regionales son la estrofa cuarteta octasílaba (la más común), estrofa imperfecta con rima consonante (rima entre segundo y cuarto verso), y la redondilla (rima entre versos 1-4 y 2-3), entre otras formas. Existen bastantes variantes entre los versos de cada región pero estas son las más comunes. Aunque es un punto interesante de investigación, la formulación

Figura 15. Versos con estructura literaria establecida; 1) *Las abajeñas* (Michoacán) en cuarteta perfecta. 2) *El Ahualulco* (Veracruz) en cuarteta de dodecasílabos

de un vocabulario melódico basado en las estructuras literarias de la lírica tradicional mexicana sería parte de un objeto de estudio posterior. La parte esencial tomada de las coplas tradicionales es su componente estético, el cual aporta a la caracterización de la obra misma, agregando sentido, forma y contexto (Fig. 15).

La transcripción y análisis de las frases obtenidas es de suma importancia para la apropiación de los recursos. Al asimilar las articulaciones, valores rítmicos, variaciones, intervalos y otras características, las frases obtienen un sentido que puede ser internalizado por el compositor o intérprete, logrando una comprensión basado en la diferenciación de las particularidades de cada región o estilo musical.

Capítulo 3 El jazz y sus características consideradas en la fusión

3.1 La improvisación colectiva en Veracruz

En la zona de Veracruz se vieron afectadas las tradiciones musicales con la llegada de los españoles. Nuevos instrumentos, cantos, armonías y melodías llenaron los sentidos del pueblo Popoluca-Totonaca. Las tradiciones de antaño tuvieron un giro hacia el cristianismo y la ideología europea. Muchas de estas expresiones tenían algo en común: motivos y bailes con toques de espontaneidad del nuevo mundo. Como menciona Ortiz Oderigo (1952), la improvisación tiene presencia en toda la creación de raíz folklórica.

Las tradiciones musicales de Veracruz se vieron afectadas tras la llegada de los españoles, quienes introdujeron nuevos instrumentos y cantos, así como armonías y melodías que permearon en la cultura Popoluca-Totonaca. Las tradiciones de antaño de éste y otros pueblos mexicanos se vieron modificadas por el cristianismo y demás ideologías europeas. Las nuevas expresiones musicales, propias de esta amalgama de tradiciones, tenían en común la espontaneidad de motivos y bailes. Esta espontaneidad se vincula estrechamente con la improvisación, la cual, según el pedagogo musical Ortiz Oderigo, está aunada a la música tradicional.

Este apartado hablará de las características de la música jarocho con respecto a la improvisación colectiva; desde luego, con el fin de mostrar la vinculación orgánica con la ideología de la música jazz. Las melodías, rasgueos, punteos y la versada son las partes de una pieza musical jarocho. El baile no se queda atrás, identificado principalmente con el zapateo de

tarima, considerado también un instrumento. Cada una de las partes mencionadas tienen forma definida pero con proceso único; siempre es distinto. Se tiene una idea general de la configuración, pero el músico o bailarín propone al momento: improvisa. Todos estos aspectos, representados en las festividades mestizas lograron formar las tradiciones, que de algún modo representan a la zona de Sotavento en Veracruz.

La improvisación colectiva, o polifónica como la menciona Ortiz Oderigo (1952), se encuentra en la expresión tradicional de México. El arte efímero se denota en la forma de expresar de muchos géneros mexicanos. El testimonio folklórico se puede escuchar tanto en la música de marimba en Chiapas como en las valonas de tierra caliente, entre otros. México tiene riqueza musical basada en motivos rítmico-melódicos establecidos con la interacción improvisadora del momento. Esto quiere decir que el resultado musical está ligado a las características del momento, como el motivo de la manifestación, el momento del día, la cantidad de músicos, el tema. El músico tiene una función doble en la recreación de tradiciones musicales: improvisador y compositor.

El improvisador se convierte en compositor al mismo tiempo en la representación musical. El ser espontáneo tiene herramientas —según su experiencia— que le ayudan a conformar la idea general de la pieza musical. La estructura toma una forma preestablecida (*plantilla*) a la cual se agregan motivos o frases. La pieza se va conformando según las capacidades del improvisador (Fig. 16). Mientras que el compositor dirige su percepción hacia el resultado, el improvisador percibe el camino (Matthews, 2012) .

El discurso improvisatorio se logra de la interacción del ensamble musical. Los establecimientos espontáneos se presentan a través de la plática de los distintos integrantes de la



Figura 16. Arreglos ejecutados por el bajo sexto en una G7

agrupación. El punteo del requinto jarocho junto con la melodía grave de la leona crean un intercambio en el que simultáneamente uno afecta al otro. La agrupación decreta las ideas que conforman la plática musical. Esto quiere decir que la interpretación musical está afectada totalmente de los recursos que puedan surgir en el discurso improvisado. El público y los bailadores que se encuentren en el momento de la expresión colectiva afectará de menor o mayor manera al producto final.

La interacción del público y los músicos es de suma importancia en el discurso improvisatorio. La presencia de la concurrencia —festividad, motivo, cantidad de bailadores, indumentaria, ánimo— representan características que pueden crear ideas espontáneas en el colectivo musical. Los tañedores repican sus instrumentos en ciertas frases musicales al escuchar un alarde de la concurrencia o el zapateo intenso de la tarima. El intercambio se conecta con el momento de la expresión creando una forma única consolidada de la pieza musical, ya sea un huapango, un son, u otros. Al ver esta manifestación cultural desde una perspectiva externa, se logra apreciar una tradición folklórica con forma integral en la cual todo individuo influye en el resultado final. El testimonio artístico tiene distintos nombres alrededor de México: fandango en Veracruz, jarana en la península de Veracruz, jaripeos al norte del país.

La música jarocho y la improvisación colectiva están ligadas a la tradición del fandango. El son de Sotavento es interpretado principalmente por jaranas (mosquito, primera, segunda y tercera), leona, requinto o guitarra de son, verseros y bailadores de tarima. El discurso improvisatorio entre los integrantes tiene una forma establecida: mientras la melodía instrumental es interpretada, los bailadores resuenan en la tarima, y al empezar la versada se realiza un descanso o paseo, en donde los versos, rasgueos colectivos y melodías arpegiadas afectan el resultado musical según el momento. La tradición del fandango puede reunir a una gran cantidad de tañedores, versadores y bailadores que forman un colectivo musical con bastante fuerza. Todas estas características en conjunto, sin olvidar a la concurrencia, crean la expresión del son del momento, crean la composición. El solista —versador o requinto— relata sus ideas sobre la forma musical establecida.

El solista cuenta su discurso apoyado por el colectivo musical. Tanto el versero como el requintista, expresan sus ideas improvisadas sobre la base armónico-rítmica de la agrupación. La historia musical se relata con toques de espontaneidad conforme la idea principal del son: el versado expresa su canto en forma de décimas basado en octasílabos y el requintista basado en melodías diatónicas con arpegios en diferentes subdivisiones. El grupo establece la estructura musical en base a la memoria colectiva, aprendida con el pasar de las generaciones; muchos de los rasgueos y armonías tienen la misma secuencia, con adornos. Con esto mencionado, se puede ver la importancia que tiene la experiencia de los solistas al pasar al frente del fandango; la persona que resulte ineficiente como solista, es relegado por alguien mejor. Una de las características más conocidas del son jarocho es el canto en décima.

Los verseros improvisan sus décimas según la ocasión. Los cantadores tienen la estructura de la décima (forma *abbaaccddc*) donde imprimen sus improvisaciones según el tema, por ejemplo *La bamba*, *La bruja*, *María Chuchena*, *El huateque*. Existen formas prediseñadas de los versos —melodías de dos a cuatro compases, con palabras semejantes en diferentes versos— debido a la memoria colectiva y la tradición oral.

Los versos no se establecían de la nada (Figuroa, 2007), sino que se ayudaba de una memoria enredada con los recursos disponibles en el momento. Cada detalle de la indumentaria de la concurrencia, los alardes de la gente, el sonido de los pájaros o el agua son consignas que el cantante digiere para el producto literario. Cada verso es afectado por la percepción de los sentidos en el momento: el olor a húmedo de la noche, el flirteo de los bailadores, los acentos musicales, etc. Los versadores representan la fuente más inspiradora de improvisadores musicales a nivel nacional; Arcadio Hidalgo fue un gran versador de antaño. Con respecto a las herramientas musicales, existen motivos o frases modelo que se establecen como consignas para el discurso improvisatorio en conjunto.

Los conjuntos de son jarocho utilizan recursos musicales específicos para sus discursos colectivos. La conversación musical de las agrupaciones de Veracruz son ricas rítmicamente, con melodías de carácter diatónico y con progresiones armónicas de no más de tres acordes. Los arpeggios en distintas inversiones, las progresiones I-IV-V (primer, cuarto y quinto grados) así como los ostinatos rítmico-armónicos son las principales herramientas en la ejecución del son. Los recursos musicales se entrelazan de forma orgánica creando una sonoridad colectiva espontánea que hace uso de polirritmias, contratiempos y acentos colectivos. La conversación entre instrumentos y versos crean la actividad lúdica en el discurso improvisatorio. Ortíz Oderigo

(1952) expone un comentario de Darius Milhaud con respecto al grado de perfección improvisadora propuesta por la raza africana. Las síncopas y contratiempos de sus toques de tambor, como la libertad musical, adhieren grandes propiedades a la sonoridad general de la música jarocho. En bastantes lugares de México, la raza negra logró fusionar sus costumbres a su nueva tierra. Las características de improvisadores —individuales y colectivos— son concurrentes en la música de toda la región.

Con esto dicho, se puede llegar a varias conclusiones. La primera es que el aspecto improvisatorio en la música jarocho es un ingrediente que no puede quitarse de la fórmula; se perdería el sabor de la espontaneidad en el resultado final. Las modificaciones de la melodía o el bajo en las repeticiones, la variedad de rasgueos jaraneros por el colectivo y los versos inspirados en el momento crean piezas únicas que la concurrencia presente suele disfrutar en la experiencia. No está de más comentar que la escritura (partituras, cifrados y letras) como la tecnología de grabación (acervos fonográficos) han buscado la forma de mantener la tradición protegida para futuras generaciones; la memoria colectiva se va perdiendo, y estas son maneras de perpetuar las tradiciones en sus formas más puras. Esta situación crea ventajas y desventajas. Con respecto a la primera, se crea un acervo de patrimonio cultural invaluable para nuestra nación; la segunda es el deterioro causado al establecer una asimilación externa a estas tradiciones, las cuales cuadran o fotografían el momento sin todas sus características instantáneas.

Otra de las conclusiones es que el son jarocho es un estilo de fácil adaptación a fusiones con músicas como el jazz. La música del jazz tiene un término que la identifica: Improvisación. Como sucedió con el jazz latino, se estableció la rítmica de los estilos afrocubanos y

afroantillanos sobre las armonías y fraseos de la música norteamericana y europea. De la misma manera, el son jarocho como otros estilos tradicionales mexicanos puede establecer mezclas interesantes. Los grupos Sonex y La Manta realizan la fusión con música *rock-funk-latin*, utilizando atmósferas y solos con semejanza a la música jazz. Las rearmonizaciones y ritmos irregulares son herramientas de posible uso en la creación de fusión musical. Varias ideas se pueden mantener a flote —mantener un sonido más purista de la expresión musical— y otras pueden variar, permaneciendo los rasgos típicos mostrados de una manera abstracta. Depende del momento y del resultado que se desee obtener.

Particularmente, el son jarocho es un estilo donde la improvisación colectiva y solista destacan, sin embargo los demás estilos regionales que se abordan en este proyecto presentan así mismo el recurso de improvisación con el ensamble. Un ejemplo claro se encuentra en la música



Figura 17. Arreglos ejecutados por el bajosexto y totoloche para cadencias V-I o I-V

popular del norte, o música norteña, donde se realizan arreglos melódicos con el tololoche/bajo y el bajosexto al llegar al acorde de tónica (Fig. 17). La melodía armonizada (llamada también “arreglo” o “adorno” por los músicos de la región) se toca a intervalo de sexta o tercera, y su aparición se deja a criterio del intérprete. Esto quiere decir que en algunas resoluciones este “adorno” puede escucharse o no.

Se escucha claramente en diversas piezas del repertorio del norte en los géneros de polkas y chotices, con sus variantes. También el bajosexto presenta partes de improvisación mientras se encuentran en el acorde dominante; la improvisación respeta la línea melódica que realizan el acordeón o saxofón. El bajosexto tiene la posibilidad de crear líneas contrapuntísticas con el acordeón y saxofón, las cuales han sido escuchadas con frecuencia en material más reciente; esto puede deberse a la tecnología de amplificación de su sonido, ya que su uso común es en los contratiempos del acompañamiento.

En cuestión de la percusión, la tarola y la redova realizan acompañamientos deliberados al estar tocando, agregando o manteniendo los contratiempos a tiempo. Estos recursos (redobles, *rim shots*) son adornos deliberados que suceden en el transcurso de la interpretación. Las rítmicas asemejando el galopar del caballo suelen encontrarse en la parte del puente (parte B) de las polkas y chotices como arreglo definido, pero también entra en los adornos propuestos por el músico en el momento.

3.2 La armonía modal y su practicidad en el son mexicano

La materia prima armónica de la música regional mexicana, a pesar de ser sencilla, permite visualizar nuevas alternativas en cuestión de composición y arreglo musical. La era contemporánea muestra nuevas opciones de sonoridad con elementos armónicos bastante interesantes como la atonalidad, modulación a tonalidades distantes y acordes sustituidos. El uso de la armonía modal ha sido implementada desde los tiempos de la antigua Grecia —escalas melódicas con estructuras diversas llamadas *modos*— y su uso es recurrente en las composiciones de carácter impresionista, nacionalista y del jazz modal. No obstante, el empleo

de este recurso se encuentra en nuevas tendencias musicales tales como la música popular tradicional. El objetivo de este apartado es mostrar las escalas modales y sus aplicaciones, así como ejemplos de composiciones mexicanas que emplean dicho recurso y su posible empleo en la música popular del estado de Veracruz. Los ejemplos mostrados tienen su análisis en la música académica nacionalista mexicana, con el fin de vincularlos hacia el aire folklórico del país, específicamente en los sones jarochos. De esta manera se mostrará la amplia gama de colores que se pueden agregar a las piezas tradicionales con el propósito de establecer un sonido fresco y moderno aunado a su belleza típica.

La música modal se encuentra impregnada en las estructuras armónicas del folklore mundial. La modalidad esta basada en la música diatónica a una determinada escala (Herrera, 1995). La melodía y su armonía giran en torno a un centro tonal, tratando de evitar utilizar cadencias que resuelvan al modo jónico o mayor. Un cifrado de acordes sobre una forma musical puede tener características de música tonal, modal y una combinación entre ellas. Varios países del mundo muestran en su música tradicional el concepto de modalidad. De esta manera se puede ver la influencia de los modos en los diferentes continentes, creando formas armónicas y sonoridades muy específicas, por ejemplo España o los países árabes. Uno de los movimientos musicales que enaltece la cultura regional de raíz es la corriente nacionalista.

La música nacionalista contiene elementos modales en sus estructuras armónicas. La definición de nacionalismo —de acuerdo al diccionario abreviado del español actual— es: la tendencia estética del folklore de la nación propia (Colunga, 2009). El nacionalismo muestra la esencia del ciudadano con respecto a sus costumbres, tradiciones y expresiones. En México, los compositores nacionalistas emplearon las estructuras modales regionales, como las escalas

pentatónicas, dentro de la música eurocentrista. La estructura armónica nacionalista contiene toques de música modal, ritmos prehispánicos y melodías regionales. Los compositores del movimiento nacionalista, al realizar la mezcla con el alma nacional, crearon sonoridades frescas con toques de tonalidad, modalidad y etnicismo. El resultado más importante de la música modal es su sonoridad tan representativa.

La música modal ofrece una sonoridad distinta en la música mexicana. La modalidad y la tonalidad pueden observarse fusionadas en el repertorio cultural de México. Julio Estrada (1984) refiere que algunos compositores del movimiento nacionalista en la segunda mitad del siglo XX, crearon la hibridación entre la música dodecafónica y las sonoridades pentáfonas en una especie de doble modalidad. La secuencia de los doce tonos crea estructuras tonales y pentáfonas en una sola frase o tema dando luz a música con diferente aire al europeo. La resonancia de la cultura musical en México contiene ecos de modalidad desde la época prehispánica con la escala pentáfona. La música mexicana popular ofrece un sinfín de material armónico para la realización de la reestructura modal. Puede observarse que el arte sonoro contemporáneo de México, entre algunas vertientes, busca renovar lo tradicional con recursos que van desde lo modal hasta lo atonal. Uno de los objetivos de la presente investigación es la armonización o rearmonización modal de piezas con elementos rítmico-melódicos de los estados de Veracruz, Oaxaca, Chihuahua y Michoacán.

La música del son jarocho, por ejemplo, ofrece grandes posibilidades para la rearmonización modal. Los sones veracruzanos están colmados de progresiones armónicas básicas que pueden ser sometidas a una variación modal. Las progresiones de acordes utilizadas en la música jarocho (grados I-V, o I-IV-V, en modalidad mayor o menor) proponen la

posibilidad de una creación con sonoridad fresca. El cambio armónico se sujeta a la modalidad, ya sea pentáfona o de modo gregoriano, y a la reestructuración de la forma en cuanto a cantidad de compases, rítmicas y al uso de intercambio modal (la práctica de usar grados de diversas escalas desde un mismo centro tonal). Esto quiere decir que la rearmonización modal, aparte de los elementos del timbre, ritmo y ensamble, crean composiciones de atmósfera distinta, contemporánea. No obstante la mención de las nuevas tendencias, los modos gregorianos son los principales recursos de la música modal.

Los modos gregorianos son la herramienta primordial de la música modal. Estos modos antiguos (provenientes de la antigua Grecia) se fueron modificando hasta llegar a la música tonal actual, la escala mayor o *Jónica* y la escala menor o *Eólica*. Como menciona Herrera (1995), el objetivo del modo es crear una función musical que permita evitar los enlaces armónicos que normalmente se escuchan en la tonalidad mayor, principalmente la resolución al acorde tónico.

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The top system shows the original melody in the treble clef and its accompaniment in the bass clef. The bottom system shows the modified melody in the treble clef and its accompaniment in the bass clef. Chord symbols are written above the bass clef staves: Bm7(b13) and Em11(b13).

Figura 18. Modificación de la melodía *La morena* (versión Los Vega) al modo Eólico

De esta manera, se logran obtener nuevas series de acordes que establecerán una base armónica diferente en una pieza determinada.

Estas herramientas melódicas pueden cambiar el sentido de una melodía. Por ejemplo, el son *La morena* de tonalidad menor puede cambiar su sentido al aplicársele una modalidad Eólica (Fig. 18). Con respecto a la armonía modal, los acordes cambian desde su calidad —mayor, menor, dominante— hasta la ubicación del acorde tónico al ser sometidos a una modalidad. En conclusión, los modos gregorianos ofrecen alternativas de rearmonización con un carácter muy interesante y va desde la modificación de una melodía hasta la reestructuración armónica de la pieza. Modos que ayudan a la rearmonización en modo mayor son el Lidio y Mixolidio.

Los modos Lidio y Mixolidio son opciones para la modificación armónica en tonalidad

Figura 19. Alteración de la melodía *La picona* (Chihuahua) con el modo Lidio

mayor. La escala Lidia utiliza su nota característica (la nota #11) para agregar una tensión colorida. Aunque podría describirse como una modalidad estable, es difícil encontrar progresiones o piezas basadas en Lidio (Mulholland & Hojnacki, 2013). En la figura 19 se muestra la disposición de voces por cuartas e inversiones (sus2 o sus4) para obtener un resultado

diferente para el modo. La modificación logra un objetivo de tensión semejante al que suele suceder en los *pedales de bajo*, entendiéndose por esto una nota sostenida por un tiempo considerable mientras la armonía sigue cambiando. El modo Lidio tiene un uso recurrente en pasajes de música cinematográfica y el jazz, pero no como única modalidad de la pieza, lo cual la hace una excelente opción para nuevas posibilidades y fusiones sonoras.

El modo Mixolidio produce un acorde dominante y crea una remembranza de los sonidos del blues norteamericano. Una opción recurrente es el empleo de modos por frase en una melodía, conservando una sensación de atonalidad (Herrera, 1995). Un estándar de jazz que puede utilizar el modo Mixolidio para su improvisación es *Passion Dance* de McCoy Tyner. Uniendo estas ideas se puede obtener amalgamas entre estilos muy entrelazadas, jugando con la estética adecuada (por ejemplo la rítmica jarocho con la modalidad Mixolidia). El papel de la tonalidad mayor en la música mexicana es de suma importancia. En la música del jarabe de la tradición sonora mexicana en general, se puede denotar el predominio de los tonos mayores y la tonalización hacia los grados inferior y superior; por ejemplo, suponiendo que la tonalidad sea *Do*, puede dirigirse hacia *Sol* o *Fa* (Saldívar, 1934). De esta manera, los modos Lidio y Mixolidio podrían agregar brillo y ambigüedad a las progresiones de los jarabes y otros estilos musicales. Se puede deducir que la aplicación de modos para las progresiones en tono mayor resultarían en una pieza totalmente renovada, pensando en la rearmonización de una canción tradicional. También existen modos adecuados para la reestructuración de la tonalidad menor.

Los modos Dórico y Eólico son recursos para la rearmonización en tonalidad menor. El modo Dórico tiene un color brillante con respecto a los modos menores (Mulholland & Hojnacki, 2013). Piezas como *So What* de Miles Davis e *Impressions* de John Coltrane están

basados en una progresión de un solo tipo acorde, en modo Dórico. La música del modo Eólico es muy parecida en sonoridad a la del tono menor. La escala Eólica tiene una amplia variedad de progresiones armónicas a su disposición; las más características son: Im-IVm-Vm, y IVm-bVII7-Im. La diferencia con la tonalidad menor como tal es que este modo carece de función dominante, teniendo un sonido abierto y oscuro sin alterar la generalidad del entorno tonal menor. Básicamente la armonía menor convencional oscila entre la escala menor natural y, en la función dominante, a la menor armónica. Sones como *La morena*, *La bruja*, *Fandanguito* y *La petenera* están contruidos en progresiones de la tonalidad menor (Ranz, 2010). Las progresiones comunes de estos sonos tienen una similitud a las secuencias armónicas propuestas por los modos con características menores; por ejemplo, la progresión primero, cuarto y quinto es idéntica a la progresión modal Eólica, pero con su quinto grado en calidad menor en lugar de dominante. Estos recursos modales (Dórico y Eólico) tienen capacidad de trabajar sutilmente en la superficie armónica del tono menor, y el resultado se verá afectado por la aplicación adecuada del ritmo armónico, acordes cadenciales y voces en disposición cuartal.

El modo Frigio y el dominante alterado o *Superlocrio* (séptimo modo de la escala menor melódica) son opciones para las aplicaciones sobre los grados dominantes. El modo Frigio tiene como su nota característica la novena menor, la cual causa disonancia al emplearla en tonalidad menor. Esta cuestión se resuelve utilizando el acorde resultante de la escala como suspendido dominante con su novena menor (7Sus4b9) (Mulholland & Hojnacki, 2013). El acorde Frigio, con una sonoridad de carácter español, empleado con voces cuartales en pasajes de nota pedal, o con papel de dominante son sus usos más comunes.

El modo Superlocrio tiene un uso en la función dominante. Este grado, —a pesar de ser por naturaleza un acorde semidisminuido— contiene la característica de ser un acorde dominante con todas sus tensiones “alteradas” cuando se toman algunas de sus notas por su equivalente enarmónico (Levine, 2011). Este modo contiene las notas para crear una sensación más inestable



Figura 20. Modificación del V grado por el modo Superlocrio en la canción de estilo chilena

que un dominante tonal, ya sea mayor o menor. Las progresiones armónicas de los sonos jarochos están repletas de funciones dominantes, como dominantes primarios y dominantes secundarios como primer y segundo grados. Con esto se puede observar que la rearmonización al dominante puede crear diferentes caminos en las progresiones de los sonos con el uso de los modos Frigio y Superlocrio, así como las sustituciones tritonales (Fig. 20). Tanto los compositores nacionalistas mexicanos como la música tradicional han utilizado extensivamente los recursos de la modalidad.



Figura 21. Huapango *El querreque* en su forma común (mayor) intercambiado a modo menor (Eólico) y modo Dórico

La composición popular y nacionalista mexicana contiene pasajes de armonía modal en su forma. La tradición musical del mexicano tiene sonoridades influenciadas por la armonía europea en su uso de la tonalidad, y la diáspora africana en su rítmica. La música nacionalista exploró herramientas tales como la modalidad, atonalidad, dodecafonismo y serialismo, en combinación con la sonoridad nacional. Melodías o motivos en modos gregorianos, y acordes con tensiones con la nota característica modal son las propiedades a considerar en la música mexicana, tanto popular como nacionalista (Fig. 21). Con estas ideas se puede afirmar que la sonoridad mexicana se vio afectada por elementos importados del viejo continente, parti los modos gregorianos. Compositores de la época nacionalista cuentan con piezas donde se destaca la modalidad.



Figura 22. Fragmentos Jónicos y Lidios en Allegro Molto de *Tres piezas para piano* de Moncayo; cc. 127-134

El compositor José Pablo Moncayo creó piezas con fragmentos modales. Este compositor nacionalista —uno de los más famosos del “grupo de los cuatro”— creó música basada en la cultura jarocha, como el poema sinfónico *Huapango*, entre otras piezas con toque euro-mexicano. Una de sus obras que contiene aire modal son sus *Tres piezas para piano* (Ortíz & Lastra, 2017). El primer movimiento (*Allegro*) utiliza la bitonalidad con el modo Dórico y la tonalidad menor, el tercer movimiento (*Allegro molto*) utiliza las escalas pentatónica, hexatónica y los modos Lidio y Mixolidio (Fig. 22).

Esto ligado a las métricas de las danzas autóctonas mestizas en 3/8, 6/8, 5/8, y 7/8, acordes con disposición cuartal y quintal de influencia impresionista, crean una sensación de amalgama indo-mestiza con las tendencias de composición europeas del momento. Los temas y frases modales de la composición pueden observarse como desplazamientos de ideas melódicas durante los movimientos, son piezas multimodales con tónicas distintas. Moncayo resaltaba en su composición la temática nacional con los elementos eurocéntricos adecuados para la música de orquesta y cámara. Otro ejemplo claro de análisis es la composición de Rodolfo Halffter.

Rodolfo Halffter utilizó los recursos modales en la pieza *Escena y danza segunda* de su composición *Don Lindo de Almería*. El compositor español radicado en México en la época Franquista, miembro de la generación del 27 e importante figura en la enseñanza de los estilos de composición de vanguardia como el dodecafonismo y serialismo en el país, llegó a aplicar estas herramientas con regularidad. Los recursos modales utilizados en el movimiento de *Escena y danza segunda* fueron el modo Frigio —por su influencia española y la de su maestro Manuel de Falla— y su alternancia con el modo Jónico o mayor (Carredano, 2008). La sección emplea el recurso de “doblaje” en la orquestación de acordes de séptima de dominante para aplicar un efecto de color, un recurso utilizado por Stravinsky. La *Escena y danza segunda* tiene, en toda la suite en general, progresiones armónicas formadas por saltos conjuntos o grados cercanos sobre las notas del modo en transición, sin llegar a establecerse (Carredano, 2008); crea la sensación de poseer superficies tonales, modales y bitonales, sumando las posibilidades del timbre de la orquesta. Los recursos empleados por el maestro Halffter fueron utilizados por algunos de sus discípulos como Moncayo, Blas Galindo, Revueltas, y Mario Lavista, entre otros. Existe una

modalidad que tiene uso común en el México de antaño: la música pentatónica o pentáfona. Esta música funciona como base modal en la composición mexicana.

La música azteca y maya utilizó la escala de cinco notas en tonalidad mayor y menor en sus danzas (Pulido, 1959). Por los vestigios de flautas (*tlapitzalli*) puede comprobarse las capacidades melódicas que tenían a su alcance. Estos instrumentos fueron reforzadas por las percusiones principales que son el *huéhuetl* y *teponaztli*. Uno de los recursos melódicos para improvisación son las escalas pentatónicas, las cuales serán un recurso muy utilizado en la obra en general, creando reminiscencias de los sonidos de sonos antiguos. La armonía formada por la



Figura 23. Armonía pentatónica en *Sinfonía India*; Flauta, violines y cello; cc. 18-22

escala pentatónica ofrece nuevas alternativas de composición. Herrera (1995) menciona que la formación de acorde de la escala pentatónica —en ambos modos— deben emplear la armonía cuartal o los acordes híbridos. La idea de la armonización pentáfona establece una amplia posibilidad de una base modal con sonoridad nueva conformada por la pentatónica mayor-menor y las treinta y cinco escalas pentatónicas resultantes de los siete modos gregorianos. La *Sinfonía India* (1935-1936) y *Xochipilli* (1940) de Carlos Chávez son composiciones que destacan los sonidos pentatónicos de la cultura musical mexicana. El ejemplo muestra la escala pentatónica de Si bemol en la parte melódica y su armonía generada en la sección de cuerdas (Fig. 23). Se puede

concluir que la escala pentatónica puede crear nuevas sonoridades en la composición musical mexicana actual. Los sones mexicanos, en especial los de Veracruz han sido un punto de prueba para las rearmonizaciones modales en su tradición musical.

La aplicación de rearmonización modal se desenvuelve en las composiciones populares de Veracruz. La agrupación Sonex (fusión jarocho con rock-funk-jazz) ha creado piezas y rearmonizaciones con toques modales; su colaboración con Ilan Bar-Lavi en *La morena* y la rearmonización de *El cascabel*. Las nuevas generaciones veracruzanas buscan establecer paradigmas musicales, restableciendo la música pura con toques de contemporaneidad o creando nuevas composiciones con aire a *World Music*. Grupos como Son de Madera, La Manta y Chuchumbé han logrado establecer un renombre musical, cada quien con su visión de representar su tradición en Veracruz, México y el mundo. Los cambios armónicos, rítmicos y de timbre han sido los elementos esenciales en la nueva música veracruzana. El ejemplo de rearmonización se puede efectuar en la cadencia completa de un son.

La reestructuración de la progresión armónica I-IV-V se puede realizar en el son *La guacamaya*. La rearmonización de la cadencia en tonalidad mayor puede componerse con el uso del modo Lidio o Pentatónico para los grados mayores, y la escala Superlocria o pentatónica para el grado dominante. La secuencia de acordes se constituiría de establecimientos multimodales. La pieza tornará a un color distinto modificando las notas características del modo del momento. La cadencia completa puede escucharse en bastantes sones de la región con la posibilidad de aplicar la rearmonización descrita. En los sones en tonalidad menor aplica la misma posibilidad.

La rearmonización de la tonalidad menor, por ejemplo en el son de *La bruja*, puede modificarse con modo Eólico. El son de *La bruja* tiene una cadencia en menor característica (Im-

I7-IVm-Im-V7-Im) susceptible a una reestructuración modal. Esta progresión menor tiene varias combinaciones armónicas posibles; en el primer grado con los modos Dórico, pentatónico y Frigio; en el cuarto grado con los modos Eólico o Dórico; y en el quinto grado con la escala dominante alterada, el modo Frigio, o intercambio modal con bVII7. El modo Eólico podría establecer una progresión basada en acordes con calidad menor. De cierta manera, la música en tonalidad menor tiene una variedad inmensa debido a sus intercambio modales comunes, principalmente las escalas paralelas menor, menor armónica, menor melódica, Dórica y Frigia. En composiciones de carácter improvisatorio, propias de la música jazz o aleatoria, las secuencias armónicas multimodales presentan planos y secuencias interesantes.

La estructuras polimodales-politonales ayudan a la creación de un nuevo discurso

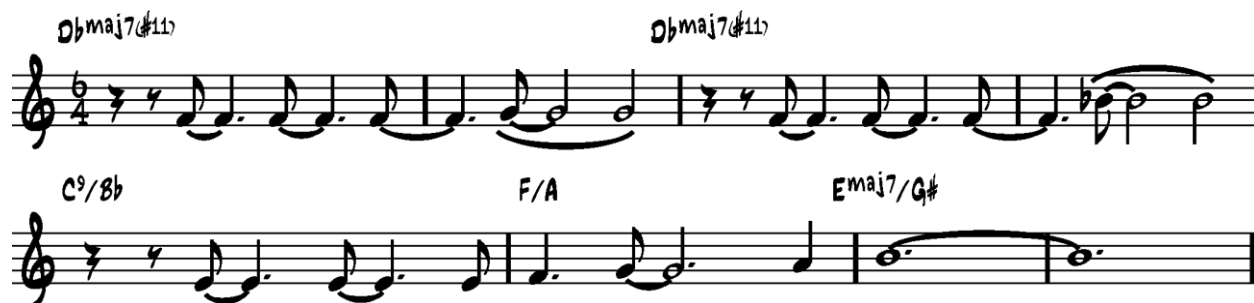


Figura 24. Armonía del tema *Gauguin* de Saché

improvisado. La combinación de acordes relacionados por medio de intercambios modales, o sin vínculo, como las series de acordes con misma calidad colocados arbitrariamente en la escala cromática, son maneras de establecer planos armónicos abiertos. Miller (1996) lo describe como modalidad de *plateau* (planicie), que son diferentes centros modales, sin tener relación diatónica entre sí, logrando la ausencia de un centro tonal definido. La música de Eugenio Toussaint de la banda Saché, y otros coetáneos utilizaron las características de la armonía modal por planicies (Fig. 24). Como menciona Herrera (1995), el intercambio modal puede establecerse

determinando una serie de acordes relacionados al centro tonal. Esta consideración puede establecer ambigüedad y de esta manera, crear nuevos patios para el improvisador moderno. La idea improvisada —el *solo*— se vuelve compleja al establecer campos armónicos modales, pues el músico debe dominar las herramientas con que cuenta para poder desarrollar invenciones de acuerdo al modo establecido. El discurso improvisado toma una faceta nueva con un plano armónico abierto. Se puede decir que la polimodalidad —bitonal o multitonal— es un ámbito musical que requiere consideración al establecerse como plano para la improvisación. Estas consideraciones se obtienen debido a la evolución de la música tradicional con las nuevas culturas globales.

Se pueden concluir varios puntos con respecto al uso de la herramienta modal para dar color a la música jarocho. Un asunto es la cantidad de variación que se quiere establecer en la composición o rearmonización. Las preguntas pueden ser: ¿cuanto se puede modificar la progresión armónica? ¿Perderá su toque folklórico? Esto queda a la experimentación del compositor y conocimiento de la música que se pretende alterar.

Hoy en día, la búsqueda de nuevas alternativas no detiene al compositor por las limitantes establecidas. En la exploración, se podrán observar propuestas direccionadas al purismo, al avant-garde, o hacia el *World Music*. Otro punto por mencionar es la cantidad de modos que pueden incluirse para realizar la rearmonización. La globalización permite la unión de culturas en dos puntos distantes (México y Japón, por ejemplo) y establecer conexiones culturales por medio de la música. La mezcla de las escalas pentatónicas de oriente Hirajoshi y Pelog con la métrica del son de 6/8 es un ejemplo de una posible combinación multicultural. No solo existen los modos gregorianos como opción, también hay modos árabes, y diversas escalas pentatónicas,

las cuales establecen planos armónicos y posibilidades melódicas bastante variadas. La música de Veracruz es uno de los estilos regionales más modificados de los últimos tiempos. Varias producciones musicales son prueba de la evolución de los sones jarochos hacia la modernidad. Nuevas vertientes musicales en la cultura musical mexicana se están creando con el empleo de formatos con otros instrumentos, los intercambios modales en las progresiones tradicionales, y hasta el papel de la métrica irregular. No obstante, estos paradigmas pueden establecerse en las distintas zonas folklóricas de México, desde la región norte hasta la Huasteca, Oaxaca, Tierra Caliente, etc. En otras palabras, las oportunidades de fundar nuevas tendencias musicales son inmensas.

3.3 Los recursos melódicos-rítmicos en la improvisación solista

En este apartado se explicarán cuales serían los principales recursos melódicos y rítmicos que se buscan en la obra presente. Estamos de acuerdo en que los elementos rítmicos en el ensamble son los que describirán el aspecto regional mexicano, mientras que la armonía y ciertos pasajes melódicos evocarán al componente jazzístico. A pesar de esta premisa, existen motivos y frases que evocan a los sones regionales así como posibles melodías interpretadas por civilizaciones precortesianas, que en combinación con la presente obra representarían un recurso importante para la improvisación solista.

Los recursos primarios de improvisación serán las escalas diatónicas mayor-menor establecidas por la tonalidad principal de la pieza, así como los modos correspondientes a los acordes que producen modalidades tipo *plateau*, bajo lo que se conoce como teoría de escala-acorde. Los recursos secundarios serán la superposición de escalas pentatónicas y escalas

simétricas, entre otras. Dichas escalas tienen una relación cercana con la música regional que se aborda en la presente investigación, siendo nuestro interés considerarlas como posible recurso improvisatorio. Las escalas mencionadas se relacionan con las posibilidades sonoras encontradas en instrumentos precortesianos, los cuales fueron estudiados por Samuel Martí (1968) y Vicente T. Mendoza, entre otros. Así mismo, estas escalas aparecen en sones de algunas regiones actualmente. Por estos dos motivos, nos estaremos enfocando en estos recursos escalares para su aplicación melódica, improvisatoria y armónica, como se mencionó anteriormente.



Figura 25. Escalas pentatónicas mostradas por Samuel Martí en su libro “Instrumentos musicales precortesianos”; p. 257-265

La escala pentatónica menor y mayor son elementos melódicos utilizados en las civilizaciones antiguas de Latinoamérica y del mundo. Samuel Martí (1968) nos muestra algunas de las secuencias melódicas que se podían obtener de las flautas ocarinas, tales como grupos de tres notas, y hasta una escala de seis, siete y ocho notas (Fig. 25). En el caso de la región de Michoacán (1968) se tienen vestigios de flautas que producen la escala de tonos enteros o hexáfona. Existen variaciones en la fabricación de las flautas en diferentes civilizaciones de México, pero lo importante es que como recurso de composición y de improvisación pueda generar sonoridades interesantes, ya sea por uso común o por superposición.

La superposición consta de utilizar estos recursos melódicos y colocarlos sobre diferentes grados de un acorde dado (Ricker, 1976). Por ejemplo, la escala Do pentatónica menor puede aplicarse en la tónica, la segunda mayor y la quinta justa. Los intervalos obtenidos en cada

superposición son una combinación entre notas de acorde y extensiones que son disponibles para el acorde en cuestión; algunos de ellos cambiarán el color por el instante en que se use la escala



Figura 26. Recurso pentatónico sobre una progresión armónica

pentatónica, pero sin alterar su forma base.

Por ejemplo, la progresión anterior es de carácter tonal, en donde se puede ver la superposición de la pentatónica sobre los acordes. El acorde suspendido suena bien al utilizar la pentatónica mayor sobre su cuarto grado —con respecto al bajo— ya que delinea las notas 4-5-6-1-2, las cuales son las más importantes del acorde. En el caso de Re menor, la escala pentatónica menor se aplica desde su segundo grado obteniendo un color Dórico y en el grado alterado —G7(b5)— la pentatónica mayor de Re bemol logra el objetivo a pesar de carecer de la tercera mayor, ya que las demás notas son características del acorde (Fig. 26). Esto es usando las escalas pentatónicas convencionales, pero se pueden unir otras escalas pentatónicas alteradas como la menor 6 y mayor b6 (Bergonzi, 1994), o unir con las escalas obtenidas de los instrumentos estudiados por Martí. Las superposiciones podrán dar resultados que suenen *inside* (con notas de acorde y extensiones disponibles), o *outside* (con notas cromáticas y sin notas de acorde) produciendo un vaivén de estabilidad/inestabilidad en la improvisación, característica del sonido avant-garde de figuras como Michael Brecker, Joe Henderson, Keith Jarrett entre otros. Entre combinaciones, permutaciones y variedad rítmica se encuentra un mundo de posibilidades para las creaciones de frases de improvisación o composición.

Tabla 2
Grupos intervéricos por familia armónica

Permutación (Intervalos)	Acorde mayor	Menores	Dominantes	Semidisminuidos
1-5	1-2-3-5	1-3-4-5	1-2-3-5	1-3-4-5
5-9	5-6-7-2	5-7-8-2	5-6-7-2	5-7-8-2
7-13 (estructura superior)	2-3-4-6	2-4-5-6	2-3-4-6	2-4-5-6

Otro recurso para la improvisación y la composición son las permutaciones intervéricas. Bergonzi (1992) muestra en su libro *Melodic Structures* la manera de combinar los intervalos de una escala dada. Las estructuras son separadas en tres grupos: Intervalos del 1-5, del 5-9 y del 7-13. Cada intervalo respetará si la modificación de las tensiones es distinta —9, b9 o #9— pero las notas de acorde se mantienen igual. El juego y las posibilidades de acomodo de las permutaciones permite obtener distintos resultados: mantener el contorno melódico de la frase, conexiones de acordes diferentes a las habituales (quintas, séptimas, etc.), así como arpeggios y conexiones sutiles en el cambio de acorde (Tabla 2).

La selección de la estructura intervérica a aplicar depende del acorde en cuestión. Por ejemplo, para los acordes mayores y dominantes se muestra el la estructura 1-2-3-5, mientras que los acordes menores y semidisminuido usan la estructura 1-3-4-5. Este es debido a que cada acorde se define mejor con el uso de ciertas notas. Todavía hay que considerar la unión de los aspectos rítmicos y la métrica en cuestión; esto le agrega sentido de contexto a la frase.

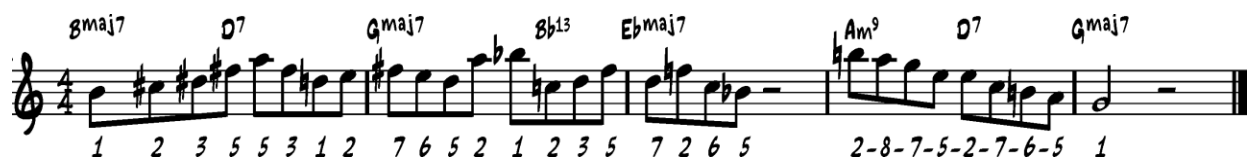


Figura 27. Frase construida en base a permutaciones en la progresión de *Giant Steps*

Estas combinaciones presentadas son un mundo de posibilidades para la improvisación interválica. Este es un enfoque improvisatorio distinto al mostrado en los estilos del swing o bebop, donde la alternancia entre escala-arpeggio, notas de conexión, nexos y resoluciones son las partes más esenciales a cuidar; técnicamente tiene características de todos ellos pero con una perspectiva distinta (Bergonzi, 1992). Las permutaciones muestran la sonoridad de un discurso con características contemporáneas. La improvisación interválica esta considerada para las consignas de la improvisación en el presente proyecto (Fig. 27).

Las consignas se refieren a las ideas iniciales o estímulos para el intérprete solista, en donde se establecen elementos musicales o extramusicales que preconfiguran el posible discurso improvisado (Hemsey de Gainza, 1983). Los aspectos musicales pueden ser desde recursos melódico-armónicos hasta particularidades del sonido (intensidad, altura, timbre), e incluso ritmo, estilo o género. Las extramusicales se pueden basar en cuestiones de textura, densidad, color, referencias a aspectos de la naturaleza, etc. Estas consignas pueden lograr en el solista una contextualización sobre su papel en la obra. Esto no solo se atañe a la parte solista, sino a la interpretación general de la obra. Las cuestiones de cómo darle sentido a la pieza, las sonoridades que se quieren evocar, etc., son cuestiones metamusicales, que reflejan un contexto socio-cultural, paisaje o lenguaje, entre otras características. Por ejemplo, algunas consignas para la interpretación de la música de Michoacán podrían ser: recurrencia en el compás sesquiáltero, fraseo picado, recurso del cuatrillo como célula rítmica importante, corcheas en grupos de 3, arpeggios tonales. En las consignas musicales principalmente se hablarán de los recursos melódicos para la improvisación dependiendo del modo o tonalidad establecidos en la progresión. Esto permitirá la precisión en el lenguaje esperado.

Capítulo 4 Descripción del proyecto

4.1 Proceso creativo del proyecto

El proceso metodológico del presente proyecto es del tipo investigación-creación. López Cano (2015) ha discurrido sobre los elementos principales de una investigación-creación, que son el objeto artístico (la composición musical) y el discurso sobre el mismo (documento acompañante). Nuestro proyecto consta de estas dos partes, siendo el proceso creativo particular y subjetivo el determinante principal para la elaboración de las piezas.

Uno de los primeros aspectos a considerar es la delimitación de estilos regionales mexicanos a fusionar, así como ciertos aspectos propios del jazz, tales como la armonía modal, improvisación colectiva-solista, y la inclusión de métricas irregulares. De esta manera, se delimitan los recursos de investigación, los cuales incluyen registros fonográficos, documentales, entrevistas y fuentes bibliográficas. Así, la investigación se enfoca en cómo lograr la fusión de las características propias de dichos estilos.

Otro de los aspectos importantes a considerar en el proceso creativo es que los primeros esquemas de las obras constan de una plantilla instrumental básica. Dicha plantilla se conforma por piano, guitarra, bajo y cajón. Debido a que consideramos la orquestación como un paso de depuración posterior de la pieza, esta se toma en cuenta en la última fase creativa. El ensamble previamente descrito permite dar una idea concreta de la intención, las características de fusión, los elementos rítmicos y los motivos, entre otras cualidades. El piano, como principal instrumento melódico-armónico, entra en esta primera etapa como el más importante, siendo representado posteriormente en la orquestación por la marimba, el bajo, el ensamble de metales y

en algunas ocasiones la guitarra. Las disposiciones armónicas de los alientos, así como la estructura armónica, son fácilmente representadas en el piano, logrando una comprensión más profunda de la concepción. El uso de la guitarra muestra ciertos motivos interválicos y melódicos particulares a una región, así como la predisposición de ciertos intervalos importantes y rasgueos característicos de los diferentes sonos regionales.

La creación de las obras comprendidas se representa por un proceso de composición libre con ciertas condiciones respecto a decisiones formales y estilísticas. Se refiere a que las ideas generadoras están basadas en espontaneidades creadas en el instrumento uniéndolas a alguna característica musical. Por ejemplo, se establece una idea generadora que puede ser un motivo, un ritmo o una cadencia armónica. El recurso se comienza a desarrollar por alguna idea de progresión armónica, logrando que la frase evolucione hasta crear una frase concisa y completa, al igual que una oración. Obteniendo este desarrollo, se comienza a establecer un tema el cual no intente seguir una regla específica de movimiento de voces o progresiones por funciones armónicas sino por la sonoridad afín de los elementos a mezclar, como la rítmica regional, el desarrollo del compás métrico establecido, encontrar la tesitura y voz adecuadas para el instrumento en cuestión, etc., buscando la mezcla de texturas adecuada. Al establecer estos parámetros se comienza a observar características como una forma o estructura con algunas asimetrías, los movimientos armónicos no siguen un solo centro tonal, las disposiciones de las voces suelen cambiar (de terceras y sextas a cuartas y segundas), entre otras. El resultado es causado principalmente por el conocimiento musical del compositor de los estilos a mezclar, el bagaje de recursos musicales dentro de su pensamiento consciente, el nivel de creatividad así como la insistencia en desarrollar las ideas generadoras hasta obtener el resultado buscado.

Sobre el conocimiento musical, se incluye la praxis de los estilos musicales que se están trabajando. Al realizar una práctica constante de los ritmos regionales, cadencias comunes, voces y estilos de fraseo se obtiene una asimilación holística del género en cuestión. La práctica del discurso improvisado del jazz —solista y colectivo— activa el desarrollo de ideas de una manera espontánea y dinámica vinculándolo a los recursos principales de improvisación, es decir, escalas, arpeggios, rítmicas y articulación. La experiencia y el tiempo de práctica de estos dos ámbitos repercute directamente en el resultado de dichas fusiones de estilos.

La medida de partida para la composición de la presente obra tiene diferentes opciones de origen. Los puntos de inicio para el desarrollo de las piezas son:

- Motivos rítmico-melódicos.
- Progresión armónica con motivos rítmicos que remiten a lo regional.
- Melodías similares a sones ya existentes.

Los motivos melódicos fueron desarrollándose con base en su similitud con algunas melodías del ámbito folklórico mexicano, creando junto a la armonía y el ritmo una textura representativa de la fusión de dichos elementos. Los motivos provenientes del proceso creativo evolucionaron hasta establecer temas principales de una sección, el *leitmotif* de la pieza, hasta la melodía como recurso para los *backgrounds* en la sección de los solos. Las melodías utilizadas en las piezas van desde movimientos por grado conjunto, el uso recurrente de arpeggios, y los intervalos basados en las escalas pentatónicas mayor-menor, principalmente. La voz armónica tiene ciertas generalidades comunes, como la relación de la nota melódica con la nota armónica, donde la nota de acorde o tensión debe ser armonizada con otra nota de acorde o tensión, y si es nota de aproximación la voz armónica será nota de aproximación también. Igualmente debe de

cuidarse los tipos de acompañamiento, puesto que son el soporte armónico o la contra-melodía, lo cual es muy común en los géneros aplicados al presente proyecto (Herrera, 1986). La disposición de la voz o voces repercute significativamente en el resultado deseado. Por ejemplo, si se busca un sonido tradicional se disponen por terceras y sextas; en cambio, un movimiento cuartal unido a los cambios modales, y disposiciones de segunda permite obtener resultados más disonantes y de color pentatónico; las disposiciones abiertas por quintas producen sonoridades más transparentes y actuales. Estas decisiones guían a la composición por diversas posibilidades.

La progresión armónica tiene una aproximación distinta al objetivo: se basa en el acompañamiento. Esta vía de composición permite ver a la pieza de una manera holística, obteniendo una sensación más pronta del estilo regional en cuestión con las armonías y disposiciones armónicas, así como el contrapunto del bajo. De esta manera se obtiene un bosquejo importante de las secciones de la composición. En materia armónica, las cadencias auténticas que se dan utilizando los ciclos I-IV-V y I-V fueron consideradas como forma inicial, las cuales fueron mutando a progresiones de carácter jazzístico, en donde se incorporan el intercambio y la armonía modales.

En tema de disposición de voces, los recursos de la armonía por terceras, sextas y cuartas, junto con los acordes suspendidos, fueron los más recurrentes. Una consideración sobre algunos pasajes *Soli* como temas principales fue la combinación entre las voces por terceras y sextas, por su relación con la música regional mexicana, y la disposición cuartal propias del jazz modal y avant-garde. Otra referencia tangencial ha sido la música mexicana del siglo XX de enfoque académico con miras en la innovación artística (los recursos retóricos y la música polimodal-politonal de Revueltas, la armonía cuartal y quintal de Halffter, entre otros), con influencia de

algunos estilos europeos como el impresionismo, neoclásicismo, clasicismo, romanticismo y modernismo de maestros como Stravinsky y Debussy. Existen pasajes donde la presencia del atonalismo y clusters, así como la improvisación libre relacionada con el *free jazz* se hace presente. La principal justificación de estos pasajes es la incorporación de elementos de libre expresión que mezclen las ideas de carácter programático en el pasaje musical donde el intérprete tenga la propuesta principal. La mezcla de los diferentes instrumentos creará un momento de conexión entre el ensamble donde la consigna principal será la fusión musical en cuestión.

Otro recurso utilizado fueron las melodías o sonos ya establecidos en el repertorio nacional como parte del proceso compositivo. Un ejemplo de este recurso de composición es



Figura 28. Tema 2 en la pieza *P'urhé* inspirada en el Son de los Viejitos de Michoacán.

el tema 2 de la pieza *P'urhé*, el cual se titula *Respeto al mayor* (Fig. 28) y que se basa en la melodía pentatónica de *El son de los viejitos* de Michoacán. Tiene una característica muy fuerte con respecto a la música purépecha, pues contiene los intervalos que caracterizan a los aires nacionales, derivados de la escala pentatónica mayor y posiblemente alguna escala generada por los instrumentos prehispánicos, además de una relación muy interna con el objetivo del proyecto en cuestión. Estos recursos fueron utilizados para la creación de la obra, con una inclinación mayor hacia lo rítmico-armónico. La amalgama que se busca encontrar tiene una sonoridad

homogénea, en donde los elementos sean mezclados de forma orgánica y la forma musical mantenga un vínculo coherente con la tradición y con la contemporaneidad.

Cabe justificar que la mezcla de dichos géneros o estilos musicales es posible debido al conocimiento musical que se posee de ellos. El reconocimiento de los rasgos estilísticos por región y de los recursos principales de improvisación, unidos a un conocimiento sobre armonía tradicional y contemporánea, estilos de composición, así como el uso de creatividad guiada permite que la obra obtenga resultados positivos. El compositor e improvisador combina actos de percepción y concepción “Al momento de interactuar con el ensamble, la música en sí, con los ruidos y con la acústica del lugar, con la energía, con la escucha y la atención del público, con su propia memoria, gusto y necesidades creativas” (Matthews, 2012, p. 26-27).

No se pretende presentar el proyecto como una mejora de la música folklórica, sino como una búsqueda de nuevas vertientes, nuevos paradigmas musicales que lleven al arte musical por otros caminos.

4.2 Análisis de la obra

P'urhé.

La composición está basada en la pirekua, canción de la región alta de Michoacán. Su característica principal es que tiene canto, tradicionalmente en la lengua purépecha, y la plantilla integrada principalmente por guitarras. La idea nació principalmente por la forma musical, la cual está inspirada en un tipo de “jarabe” que consta de tres sones y dos puentes que sirven para la improvisación, la cual se considerará como análoga a los versos líricos (Fig. 29).

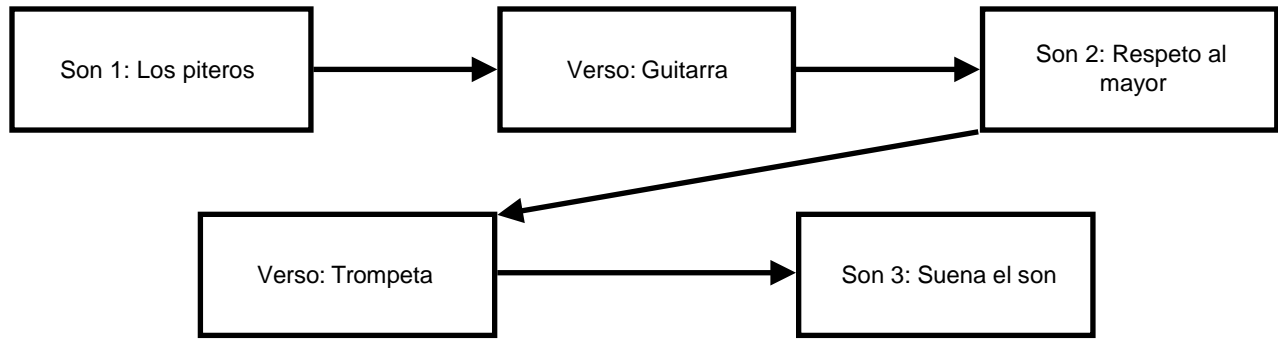


Figura 29. Estructura de la pieza *P'urhé* basada en la forma del jarabe

Los piteros

Esta basada en la tonalidad de Sol, utilizando acordes híbridos sin separarse del bajo en Sol, con una introducción pensada para instrumentos graves, principalmente con el bajo, la tesitura grave de la marimba y la mutipercusión. Establecido el ostinato en un compás de 11/8 (agrupado en 6+5) se van agregando los instrumentos *ad lib* hasta la señal para inicio de la pieza. La armonía del tema se basa en Sol menor con modulación con cadencia rota a Do y regresando a Sol. Su sonoridad resulta interesante por su falta de conclusión (Fig. 30). Las subdivisiones de la melodía se basan en compases de 6/8 y 3/4 adaptando los valores al compás de 5/8. La homogeneidad que existe entre el compás de 6/8 y 5/8 muestra una fluidez al momento de interpretarse la melodía.

Figura 30. Estructura armónica del son *Los piteros*

Otro aspecto importante de la pieza es el contrapunto establecido por el trombón y sax tenor, con disposiciones de voz por cuartas, dando un sonido diferente a las terceras paralelas encontradas comúnmente en las melodías. El tema termina con una progresión que vira la dirección del compás —5/8 y 6/8— con una estructura de acordes suspendidos —algunos por tríada— en donde la melodía sería improvisada. Los acordes suspendidos muestran un elemento con mínimo contenido armónico, que complementa de una manera muy adecuada a la presente obra. Los recursos melódicos de improvisación serán específicamente las escalas pentatónicas y arpeggios de séptima suspendidos (Fig. 31). La subdivisión de la métrica es de 5+6, diferenciándose con la parte inicial del son.



Figura 31. Escalas pentatónicas de Sol mayor y Sol bemol mayor para secuencia de acordes suspendidos

La forma armónica de la actuación solista, en la sección del verso, está prevista para la guitarra y tiene un contexto modal, donde el pedal en Sol mantiene un carácter estático mientras que el acorde tiene movimiento y da entrada a nuevos modos tales como Locrio, Frigio y Eólico (el modo menor en general), así como la pentatónica menor en los acordes suspendidos con una superposición de la pentatónica menor sobre el segundo grado del acorde (Fig. 32). La progresión llega a la sonoridad de acordes suspendidos que crean un sentido de movimiento tonal hasta regresar a un IIm-V de Sol menor.

La métrica se encuentra en un vaivén entre 11/8 y 6/8 mostrando un cambio sutil entre los dos. A continuación aparece un *solí* de los alientos que comienza con la armonización común de notas de acorde como menciona Herrera (1986) el cual es modificado inmediatamente por una



Figura 32. Progresión armónica de la sección Solo de *Los Piteros*

disposición en cuartas, perfecta para lograr la sonoridad de la progresión modal en forma de *plateau* —distintos centros modales, no diatónicos entre sí y con un ritmo armónico y simétrico— como menciona Miller (1996). La progresión termina con un intercambio modal de mayor a menor en centro tonal de Si bemol. Esto demuestra la característica armónica de la primer sección del jarabe (Fig. 33).



Figura 33. *Soli* de *Los Piteros*

Una característica principal en la mayoría de las obras es referirse a la misma armonía tonal con cambios en su disposición para obtener un resultado sonoro distinto a las progresiones convencionales. Por ejemplo, el acorde Absus2/Gb podría considerarse un Gbmaj6, pero el bajo

establecido y el acorde suspendido ya integrado en la orquestación logra el resultado esperado de una modificación del concepto tonal de las armonías tradicionales mexicanas.

Los ritmos utilizados por los instrumentos en general están basados en el cuatrillo de forma natural y en forma de hemiola, logrando la transición entre metro binario y ternario en la pieza (Fig. 34). Los intérpretes rítmicos pueden ir indistintamente entre una y otra sensación rítmica hasta obtener un buen ensamble con los otros instrumentos. El resultado está relacionado



Figura 34. Rítmicas primarias de *P'urhé*

parcialmente en la capacidad de fraseo de los intérpretes. La amalgama de 11/8 resulta interesante en su combinación, sobre todo que las rítmicas establecidas se mezclan de manera muy homogénea logrando una composición continua. La mixtura entre células de tres corcheas, dosillos, cuatrillos, entre otras se utiliza en la obra completa en diferentes acomodos y combinaciones (Fig. 35).

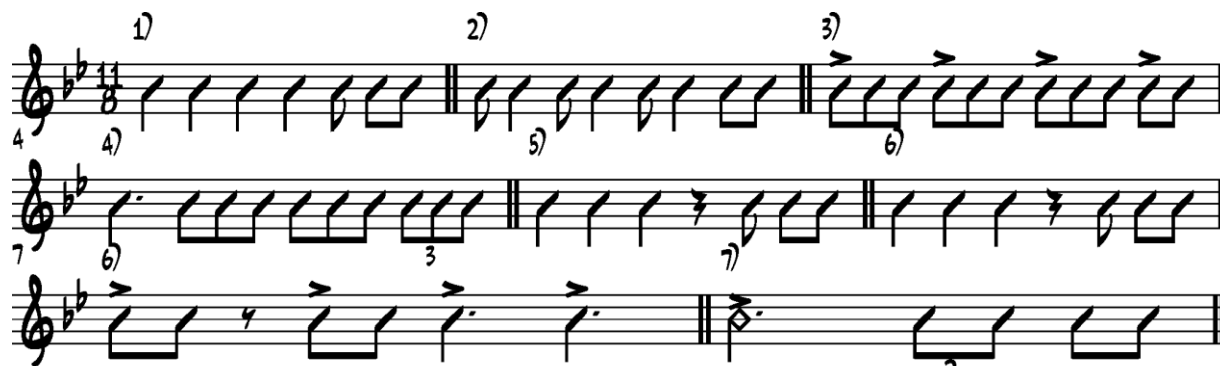


Figura 35. Ejemplos de rítmicas utilizadas en 11/8

Estos ejemplos se logran al mezclar las rítmicas que representan a los ritmos utilizados en las pirekuas y sones abajeños de la región de Michoacán. Como se puede observar en el ejemplo anterior, la rítmica 6 cambia la clave preestablecida del 11/8 (3-3-3-2 a 3-2-3-3). Cabe mencionar

que el fraseo de la música michoacana tiene un *swing* distinto a otras regiones y las rítmicas escritas no pueden por sí solas representarlo. El intérprete debe de identificar estas maneras de fraseo para ejecutar la pieza de manera correcta.

Respeto al mayor

El son tiene una sonoridad un poco más estable, girando en un centro tonal de La bemol. La rítmica se basa en el compás sesquiáltero, orquestado principalmente en los instrumentos rítmicos (bajo y multipercusión) contra los alientos e instrumentos armónicos. Este juego le da un sonido bastante relacionado con la música purépecha. Como mencionamos al principio de la unidad, el motivo se basa en unos de los sones de viejitos, el cual empieza a armonizarse con acordes suspendidos que se relacionan con las secuencias I-IV-V del modo mayor, que es como están contruidos la mayoría de los sones de la región. El acorde Absus representa la tónica, Gbsus representa al acorde subdominante, así como inversiones del mismo en mayor y menor, hasta llegar a la cadencia V7sus y V7. Antes de establecer el motivo principal del son, se tiene una introducción que tiene una característica atmosférica, seguida de un *obligato* por parte de la marimba en su tesitura grave y el bajo. Esto semeja los temas interpretados por bajo y piano. Otra melodía antes de iniciar el tema lo establece la trompeta, la cual toca un inicio de son parecido a la pirekua *Josefinita* en la tonalidad de Mi bemol (Fig. 36); estos elementos bitonales se pueden encontrar en la música de Revueltas.



Figura 36. Frases o motivos en politonalidad

Las inversiones de algunos acordes con movimientos cromáticos del bajo son la forma de conectar la progresión del son. Una parte importante de la rítmica es la homogeneidad de las métricas del 6/8 y 5/8 (Fig. 37). El compás 8 muestra el acento en la última corchea, lo cual



Figura 37. Forma del son *Respeto al mayor*

representaría entrar en 5/8 en la frase, y en el compás 10 se muestra el cambio de métrica de acuerdo a la acentuación de la frase. Esto confirma los comentarios de Gabriel Saldívar y Rolando Pérez Fernández (1987) sobre la binarización de ritmos africanos-españoles, así como rítmicas establecidas en compases irregulares. Las síncopas crean un fraseo que agrega una sensación nueva en la métrica de 6/8 (Fig. 38).



Figura 38. Ejemplo de síncopa en 6/8

La melodía esta designada para la marimba, la cual crea disposiciones de las voces en cuartas e inversiones para agregar sonoridad distinta al acomodo por terceras. La guitarra añadirá la sección del rasgueo tal como lo hace con las pirekuas y sones abajeños tradicionales. Se

encuentran las células rítmicas del cuatrillo y líneas similares que añaden el color regional a la pieza.

El intercambio de valores rítmicos de corcheas a tresillos y viceversa, es una característica que se establece en la interpretación. Algunas de las partes rítmicas se establecen en la partitura (en la multipercusión, marimba y guitarra) y son líneas que pueden ser sustituidas por ideas que surjan en el momento. La improvisación colectiva entra en estos momentos donde el solista y el ensamble determinarán el rumbo de estas elecciones. La multipercusión deberá encontrar el equilibrio entre los diferentes sonidos que puede generar, manteniendo como principal el juego entre el grave, cajón, *hi-hats* y tarola. La orquestación de la percusión se sugiere a partir de la rítmica establecida como base, la cual se desarrolla conforme el ensamble madure. Por ejemplo, la siguiente rítmica muestra la idea base entre el cambio de compás de 6/8 a 5/8, proponiendo una segunda rítmica orquestada para una instrumentación más completa (Fig. 39).



Figura 39. Base rítmica y propuesta desarrollada para hi-hats, tarola, cajón y grave

El bajo tiene varias propuestas rítmicas que oscilan entre acompañamiento común de tónica y quinta con el cuatrillo, frases de corcheas y notas largas añadiendo el vaivén entre binario y ternario (Fig. 40). La parte del solista, designada para el saxofón tenor o trompeta, contiene la progresión I-IV-V en modo mayor rearmonizada con los acordes Absus2, Bbsus2 y



Figura 40. Líneas de acompañamiento para bajo

Gbsus2/Db. Este último acorde crea una sensación de continuidad de la progresión, ya que no crea progresión hacia la función dominante, sino se mantiene en cadencia entre tónica y subdominante (Fig. 41). El acorde de Bbsus2 aparece para darle un sentido muy parecido al paso del grado subdominante de manera fugaz en las progresiones comunes de pirekuas y sonos

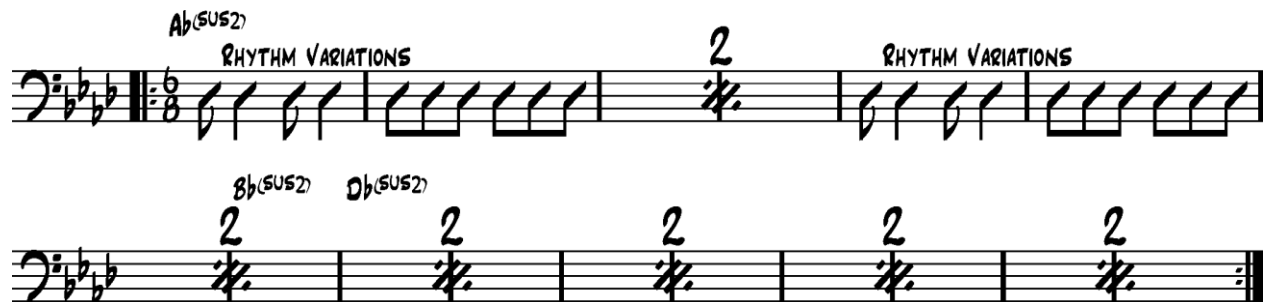


Figura 41. Progresión inicial del solo *Respeto al mayor*

abajueños. *Male Martita* y *Josefinita* son algunos ejemplos donde se puede observar esta característica armónica.

El acorde Dbsus2 logra la sonoridad esperada cuando se toca en inversión —de otro modo Gbsus2/Db— y obtiene un color de centro tonal, lo que hace interesante la ambigüedad tonal de entre La bemol y Re bemol. Después continúa con los acordes establecidos en el puente después de la parte solista de *Los piteros* y *Respeto al mayor* —Eadd9/G y Fadd9/A— y luego obteniendo un color de regreso a La bemol. Este reiteración de sonoridades armónicas tienen el objetivo principal de mantener la obra en cohesión, donde se puedan rehusar los recursos manteniendo una línea general de la composición. La consigna inicial para el solista es el uso de la escala pentatónica de Si bemol menor y Re bemol mayor (Lidio). El juego entre estas escalas

aunado al uso de permutaciones y células melódicas pentatónicas/folkloricas dan un lenguaje muy adecuado a la obra. No significa que el solista deba solamente atenerse a la consigna inicial, pero es una delimitación que provee una sonoridad esperada inicial para mantener el contexto en la composición.

Suena el son

La sección final de la pieza es una re-exposición del tema inicial pero en modo mayor y con la métrica de 6/8. Puede observarse claramente el contraste con la parte inicial, menor tensión y con una sonoridad mucho más características de los sones mexicanos. La sección rítmica retoma las figuras del cuatrillo, la alternancia entre 3/4 y 6/8 y la articulación de los sones de Michoacán, el notable *stacatto* y la intención.

Figura 42. Puente para salida (Outro) de *Suena el son*

El contracanto del trombón sigue parte esencial del arreglo así como el juego de las rítmicas ternarias contra binarias. Esta sección precede al puente final el cual tiene característica de orquestaciones revueltianas, con disposiciones por cuartas con un remate en segundo tiempo que ejerce fuerza al obligado dando espacio para un discurso improvisado por la percusión (Fig. 42). La sección crece en dinámica e intensidad hasta una señal que guía a la salida, la cual consta de una serie de acordes finalizando con una melodía de trompeta.

Jarocho Sketches

La pieza se inspira en la música de fandango veracruzano a manera de un recorrido sonoro donde se establecen las distintas secciones del mismo. Se puede denotar un inicio con la declaración del son que menciona Figueroa (2007) por parte de la marimba, con un tanguero producido por el registro grave de la guitarra y con una rítmica de una nota por acorde. El son tiene la característica de contorno melódico por arpeggios y saltos de tercera, así como conjuntos de tres o dos corcheas en rítmicas con síncopa en la última corchea, o los dosillos que son vistos



Figura 43. Marimba y contrabajo en juego rítmico-melódico

en la mayoría de la música mexicana. Luego se incorpora el contracanto grave — tradicionalmente interpretado por la leona— por el contrabajo el cual hace un juego melódico-rítmico con la marimba sobre los acordes de Do, Mi bemol y Re bemol (Fig. 43). La métrica inicial es de 6/8 y la tonalidad base es Do mayor.

El zapateado se anuncia con los primeros remates actuados por la sección rítmica integrada por guitarra y percusión. Esta parte llamada “la música” da inicio a un juego entre la sección rítmica completa donde el bajo solo establece las líneas graves como la leona que no son

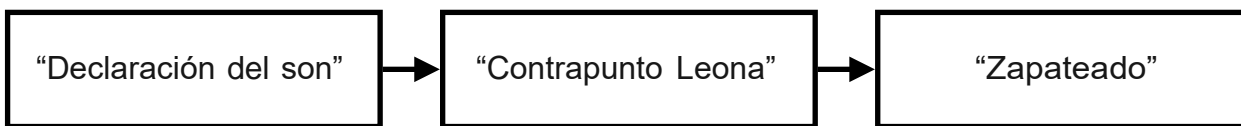


Figura 44. Esquema inicial de la composición *Jarocho Sketches*

de un estilo de acompañamiento común del bajo entre tónicas, quintas, terceras u octavas sino como una melodía en la parte grave. El juego entre compás de 6/8 y 2/4 —intercambio entre compás compuesto y compás binario— se da de manera natural y está descrita en la partitura como un obligado del ensamble completo (Fig. 44).

La pieza pasa a la sección de los “versos” donde se encuentran dos pregoneros interpretando la pregunta-respuesta. En este caso, son la guitarra con sax tenor en la primera parte, y marimba con trombón en la segunda. La melodía establecida en esta sección tiene los rasgos rítmicos y melódicos que asemejan a los cantos improvisados de la versada jarocho (2007, p. 30-31), en donde los rasgos característicos son el fraseo libre, la repetición de notas y la sensación de continuidad motivica entre pregunta y respuesta. Esta parte de la melodía esta establecida en la partitura pero el objetivo principal es que las melodías puedan ser improvisadas de acuerdo al estilo interpretado; en esto recae la importancia del conocimiento estilístico del ejecutante. La armonía mantiene la cadencia I-IV-V con variaciones hacia a los grados bIII y bII.

Un rasgo importante de la obra es la alternancia de métricas sobre un pulso similar. El inicio se basa en un 6/8 en contrabajo y marimba, variando a un 11/8 el cual mantendría una relación con el compás inicial a un pulso de 30 bpm —tempo de 2 compases— al inicio de los



Figura 45. Métricas de *Jarocho Sketches* a un mismo tempo por compás o conjunto de compases (30 bpm)

pregones. En la parte B de la melodía principal se cambia la métrica a 7/4 a la misma sensación de pulso (Fig. 45). Estas modulaciones están pensadas en la fluidez entre métricas de 5, 6 y 7 como presentan algunas danzas autóctonas prehispánicas, música de la época nacionalista y fraseos de música jarocho.

En la figura anterior pueden denotarse las claves rítmicas para cada métrica. A partir de estas ideas, se crean las variantes para el acompañamiento. Por ejemplo, las líneas para el bajo se piensan en 6+5 en el 11/8 para obtener un ritmo estable, la guitarra tiene subdivisiones en grupos de tres o dos corcheas.

Los alientos en la primer sección de la pieza tienen un papel que añade textura a la pieza, en donde se puede dar acompañamiento de voces armónicas —*backgrounds*— y en algunos casos usando una rítmica más dinámica.

La sección de solo en la marimba está ideada en diferentes modalidades tipo *plateau*. La primer sección se basa en una progresión I-IV-V en Do mayor con el ritmo armónico común del son jarocho, luego pasa a una sección modulada a Mi mayor con la misma progresión armónica. La tercer sección se basa en el modo Si bemol Eólico; desde esta sección se pueden denotar los diferentes centros modales para la progresión del solo. La tercer sección se encuentra en Sol Dórico y la cuarta en Sol bemol Jónico, la cual pasa a una progresión tonal para el regreso al Do mayor. Esta progresión se basa en la influencia modal de la pieza *Flamenco Sketches* de Miles Davis, la cual usa el mismo concepto. Al final del solo existe una sección con intercambios

131 BACKGROUND'S TILL CUE XX (AD LIB Y CRESCENDO)



The musical score consists of five staves. The first three staves are melodic lines in treble and bass clefs, marked with *mp* and crescendo hairpins. The fourth staff is a rhythmic accompaniment in treble clef with chord symbols: C, Ab/Bb, F#b7, and G7. The fifth staff is a bass line in bass clef. The piece is titled 'BACKGROUND'S TILL CUE' and 'XX (AD LIB Y CRESCENDO)'. Measure numbers 131-134 are indicated.

Fig. 46 Progresión final del solo de marimba (Open); cc. 131-134

modales —bVII7 y #IVm7b5— con una característica tipo *crescendo* la cual anuncia una conclusión en clímax del solo (Fig. 46). El solista dirigirá el contorno dinámico del ensamble el cual poco a poco será más intenso. La percusión y sección rítmica subirán su intensidad rítmica y matiz para acompañar al solista. Los metales ejecutarán el acompañamiento armónico una vez que la sección rítmica empieza a asimilar el crecimiento del solo con una matiz *piano* hacia el *forte*. Las repeticiones no están establecidas, serán determinadas por el solista hasta manifestar el final del solo con un aviso. Esta forma abierta se observa en varias secciones de la pieza, lo cual le da un carácter de improvisación colectiva imitando la interacción en los fandangos veracruzanos y ensambles de jazz donde se logra una especie de trance musical. Piezas de los conjuntos de Sun Ra, Kamasi Washington, Brian Blade y Antonio Sánchez son algunos ejemplos.



Figura 47. Sección bitonal entre sección rítmica y alientos; cc. 143-146

La sección subsiguiente tiene un color de tipo nacionalista donde se incluyen sonoridades bitonales con las rítmicas usuales del son jarocho. La orquestación consta de acordes cuartales y arpeggios ejecutados por la marimba y guitarra, la línea del bajo compuesta por un ostinato de tónica y quinta. Los metales introducen la melodía del son *La Iguana* en la tonalidad superpuesta de Fa sostenido mayor sobre Do mayor (Fig. 47). La combinación de tonalidades puede verse reflejada en el trabajo de Revueltas o Stravinsky, obteniendo un sonido muy característico de la técnica de composición neoclásica en la composición académica mexicana de la primera mitad del siglo XX.

La progresión continúa en Do mayor en donde se establece un obligado para ingresar al segundo solo. Dicha ejecución está designada para el contrabajo, inicialmente, al cual se le incorporarán la guitarra, percusión y marimba, respectivamente. El efecto será tipo cascada, el cual se manifestará entre las polirritmias de los diferentes instrumentos. La consigna será que la guitarra establezca una rítmica contratante con el bajo, la percusión tendrá variantes de acuerdo a la clave “café con pan” y la marimba se enfocará en motivos establecidos en una métrica de 2/4 y el uso de dosillos. El solo tendrá forma abierta hasta la señal. La progresión armónica es la

cadencia I-IV-V, determinando la naturaleza tradicionalista (en términos de música del son mexicano) de esta sección improvisada.

La sección continúa en melodías establecidas en las progresiones armónicas del solo de marimba. Las frases son ejecutadas por los alientos, en donde se pueden ver armonizadas por terceras y sextas, como se hace comúnmente la armonización de voces para varios estilos regionales mexicanos, por cuartas entre la trombón y sax tenor obteniendo colores graves que se usan con recurrencia en la obra completa, y una melodía de la trompeta en arpeggio en la modalidad Dórica. En la sección de los compases 167 a 183 se utilizan las modalidades Eólica, Dórica y Jónica.



Figura 48. Final de pieza *Jarcho Sketches* (Marimba, Guitarra y Contrabajo)

La sección final se basa en melodías características del requinto y el arpa, instrumentos punteadores del son jarocho, la cual tiene configuración de arpeggio (2007, p. 30), denotando el acorde del momento. Esta sección da entrada a las variaciones de los rasgueos de guitarra, en donde puede visualizarse como un *solo*. Las diversas rítmicas, acentos y abanicos de la guitarra se establecerán sobre los ostinatos de los ademas instrumentos. Los últimos compases muestran una sección *tutti* al unísono y octava que oscila entre 5/8 y 6/8 terminando con una cadencia de V-I con la línea de bajo característica de los finales de la música regional (Fig. 48).

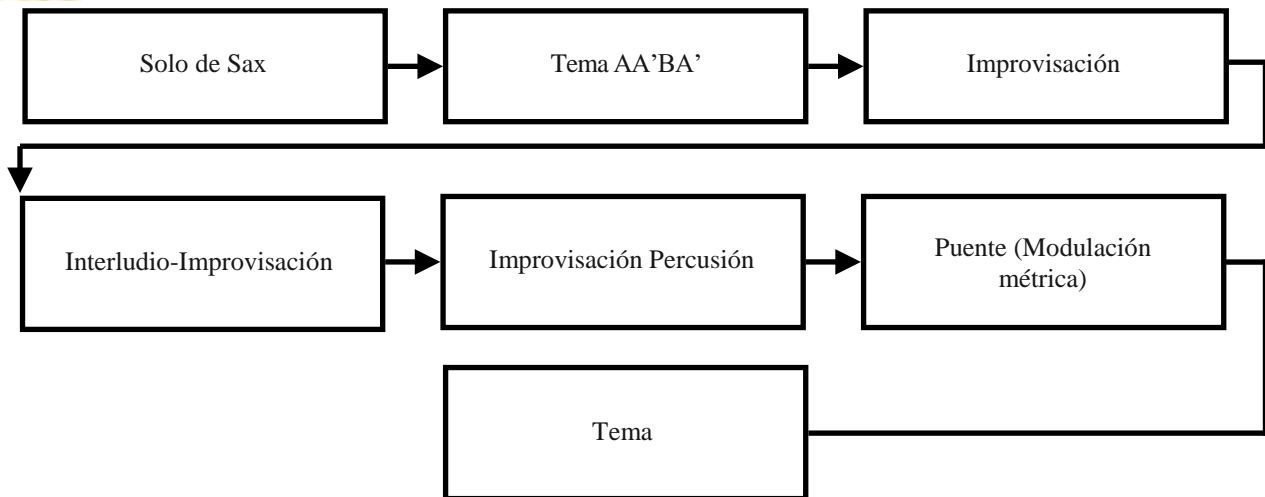


Figura 49. Estructura global de la pieza *Mere-que-tengue*

Mere-que-tengue

La pieza está inspirada en las chilenas de Costa Chica de Oaxaca, las cuales tienen un característico son festivo. Su estructura está definida en donde se hace uso del esquema AA'BA' con la forma del blues menor. Su métrica está establecida en 6/8 y la tonalidad principal es Do menor (Fig. 49). Algunas de las características más sobresalientes del estilo de chilena son la alternancia entre la subdivisión del compás en grupos de tres y dos corcheas, el recurso del *glissando* en la ejecución de las melodías por los saxofones, la rítmica de la percusión entre corcheas y tresillos de corchea, uso de tresillo (el efecto es de mordente superior o inferior, según sea el caso), de corchea en las melodías y el uso frecuente de arpeggios en una manera activa. Las características pueden observarse en piezas como *La Sanmarqueña*, *Pinotepa*, *Anda brava la*



Figura 50. Características principales de la música de Chilena (Costa Chica)

morena, entre otras (Fig. 50). Todos estos componentes describen someramente las propiedades de la chilena de Costa Chica, sin dejar de mencionar la importancia del fraseo del propio del estilo y el tempo que crea una sensación de ir hacia adelante.

La obra comienza con un *solo* de sax tenor el cual delinea las características más comunes de la música chilena que son los adornos con base en arpeggios con mordentes y apoyaturas, sobre la progresión I-V-I realizando algunas cambios a la progresión a los grados II y bVI. La forma del solo es *ad libitum*, pensando en ella como las *cadenzas* comúnmente utilizadas en las obras de orquesta o cámara.

La pieza comienza con una figura en el modo Do Dórico con disposición de las voces (*voicing*) por cuartas, primeramente establecido por el sax y después por los demás alientos.



Figura 51. A) Sensación rítmica de la frase inicial (sección de alientos)
 B) Frase desplazada al iniciar la sección rítmica (alientos y bajo)

La figura propone una rítmica con hemiola, es decir, la alternancia típica entre la subdivisión de grupos de tres y dos corcheas, la cual cambia de sentido al ser interpretada sobre la base rítmica por un desplazamiento de una corchea (Fig. 51). Esta sensación se mantiene desde la introducción y hasta empezar el tema.

El melodía principal esta escrita en la parte A para saxofón y trompeta los cuales realizan regularmente juegos de frases en arpeggios denotando los cambios armónicos en voces de terceras

o sextas, según sea el caso. Esto es para mantener una armonización de la melodía imitando el estilo regional. En ella se pueden observar varias de las rítmicas que utilizan los conjuntos del

Tabla 3

Grados armónicos y sus rearmonizaciones en el tema principal de la pieza *Mere-que-tengue*

Grado Armónico (Tonalidad de C menor)	Rearmonización
Cm7	Cm7/F, C7sus4(b9), Cm/G
Fm7	Fm7/Bb, Fm7/Ab
G7	Db7(#11) o G7alt, G7(b9,b13), Bdim7
D	D7sus

género. Las secuencia de acordes se basa en la rearmonización de los grados Im, IVm y V7 básicamente, con algunas inflexiones al grado II obteniendo sonoridades de acordes híbridos, suspendidos e inversiones (Tabla 3).

La parte B de la obra está compuesta sobre acordes suspendidos que simulan un movimiento de subdominante a tónica, hablando en términos de funciones armónicas, con los acordes Gbmaj/Ab y Ebmaj7/F como parte de un puente para retomar la melodía inicial. Como se mencionó anteriormente, la pieza *Mere-que-tengue* tiene una forma al estilo de las composiciones de la canción popular americana de los años 20s y 40s del siglo XX en Estados Unidos, particularmente el estilo conocido como *Tin Pan Alley*.

La forma para la improvisación está basada en la estructura de blues menor que cuenta con los mismo grados incorporados en el tema, grados Im7, IVm7 y V7, agregando el bVI7. Este tipo de estructura armónica usa la forma de algunas composiciones de Duke Ellington o Pat Metheny, quienes jugaban con las combinaciones de formas breves, como el blues o la canción de 32 compases, uniéndolas, utilizando puentes y modulaciones, entre otros recursos composicionales (Gioia, 2013). La obra presente muestra en general esta característica, algunas



Figura 52. Rítmicas para sección de acompañamiento armónico

de las piezas en mayor medida. La parte final del *solo* contiene un segmento con *backgrounds* a cargo de la sección de alientos, con ritmo activo semejante a los acompañamientos de los saxofones en las bandas de aliento de Oaxaca y otros estados al interpretar música de son en 6/8. La armonía de la sección es igual a la parte B del tema principal (Fig. 52).

La sección que le sigue es el solo de percusión, el cual se mantiene en 6/8, de forma libre hasta la señal, donde se interpretará un *obligato* por todo el ensamble compuesto por una progresión armónica que desciende con las tónicas por la escala de Do menor, con una alteración en la nota Re bemol (Fig. 53). La rítmica se establece como una base para la improvisación de la

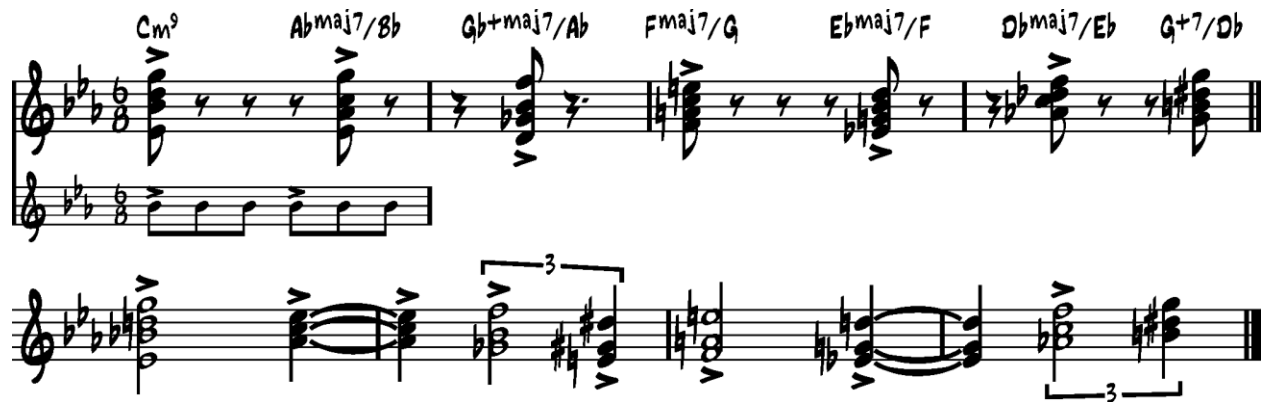


Figura 53. Sección final del solo de percusiones con polirritmia

percusión, lo cual genera un patrón a seguir por el ejecutante. El patrón rítmico a su vez establece una modulación métrica de 3/4 circunscrita en el pasaje. La acentuación del obligado en 3/4 sobrepuesto en la subdivisión del compás de 6/8 ejecutado por la percusión, crean un compás polirrítmico de gran intensidad. Al desarrollar la sección, continúa con la modulación a

3/4 con sensación de fraseo de swing, imitando la parte llamada *Shout* en un arreglo para big band, donde el ensamble completo adopta el fraseo con la misma progresión de acordes (Fig. 54). La sección concluye con la reanudación del compás de 6/8 en los grados IVm y V7(b9) para el regreso al tema principal.



Figura 54 Modulación métrica de 6/8 a 3/4 en sección Shout

Salta el río y de vuelta

La obra está inspirada principalmente en las formas y estructuras usuales de la música norteña de México. El enfoque de la composición contiene en cierta manera el elemento programático ya que se basa en el recorrido del mexicano en las tierras de Estados Unidos donde tiene el acercamiento con el entorno musical local, particularmente el jazz, el country, y el gospel. Es el momento en donde se concreta una fusión sociocultural obteniendo influencias importantes que trae consigo de regreso a su pueblo natal y que forman parte de la estética de las sonoridades regionales del estado de Chihuahua (en este caso). Otra de las peculiaridades de la obra es que se apega al formato de orquesta ranchera tan mencionado por Claro Franco (artista cuyo nombre real es Urbano Nabor Fuentes Lozano) en su libro sobre la música del norte (2016).

El ritmo *primo* de la obra es el chotis cuyo compás es binario; la pieza mantiene la métrica de 2/4 y 4/4 en su totalidad y la tonalidad principal es Fa mayor. La estructura se basa en la forma de las marchas que llegaron con los regimientos europeos (AABACABA) con algunas alteraciones debido a la sección de la improvisación y un puente para retomar la sección inicial. Reuter (1981) expone que estas son las formas principales que se adoptan para los estilos comúnmente interpretados en la región, tales como la polka, chotis, vals y redova. Es usual ver estas estructuras en diferentes piezas, solo con algunas distinciones.

La sección A presenta el tema con rítmicas utilizadas habitualmente en la música del chotis, partiendo de líneas diatónicas por grado conjunto y arpegios, uniéndolas con los cromatismos y notas de adorno propios de la música jazz (New Orleans, Dixieland, Stride) añadiendo las síncopas y contratiempos en ella. El ritmo presenta la característica del chotis, donde acentúa el cuarto tiempo cada dos compases, muy similar a los ritmos de *second line* y *big four* de la música de New Orleans. El centro tonal de la sección está en Fa mayor y sus progresiones se encuentran en un régimen tonal común en la música nortea tradicional, tales como *Furia del río Bravo*, *Aguas del río Nonoava*, y *Chihuahua alegre*, entre otras, que contienen similitudes con la armonía empleada en los estándares de jazz de la época de la primera mitad del siglo XX (Fig. 55). En ellas se pueden observar acordes disminuidos de paso, y dominantes secundarios, entre otras particularidades. Temas como *Bye bye blackbird*, *After you've gone*, y *I'll see you in my dreams* contienen secuencias armónicas muy semejantes a la presente obra. El tema contiene rítmicas encontradas usualmente en la música de swing, combinadas con frases utilizadas en la música del chotis. Cada estilo de la música regional del norte tiene sus recursos muy bien establecidos y, de cierta manera, identificables, como el



Figura 55. Primera parte del tema A de *Salta el río y de vuelta*

recurso del tresillo con la negra (una frase pausada) o el uso de los acentos de la clave de chotis en una frase de corcheas (Fig. 56). El carácter melódico del tema A, asignado a la trompeta, es muy tonal, con algunas inflexiones sobre los grados dominantes, y el recurso del cromatismo como nota de aproximación para el inicio de las frases. Cabe mencionar que la obra para piano de Bix Beiderbecke *In a mist, Flashes* y la música de Jelly Roll Morton y su naturaleza estilística, como menciona Gioia (2013), son fuente de inspiración para el tema donde recursos como cromatismos y la escalas alternas para el grado dominante se emplean con regularidad.



Figura 56. Segunda parte del tema A de *Salta el río y de vuelta*

Esto le agrega los toques de “disonancias” premeditadas en la fusión de las melodías de color regional mexicano con la música del jazz de Estados Unidos. La voces armónicas en el sax

tenor y el trombón tienen el trabajo de acompañar a la melodía principal a manera de contramelodía, como se utiliza en el estilo del *ragtime*. El sax tiene el papel del clarinete que recurre a los arpeggios a ritmo de *second line*, mientras que el trombón utiliza su particular *glissando* para unir las tónicas de los acordes, así como algunas melodías bajas, dándole un sentido estilístico similar al de las bandas de New Orleans de antaño (Giddins, 2009). También el sax tenor no deja de acompañar a la melodía a un distancia de sextas intercambiando entre una voz armónica activa a pasiva —con ritmo de blancas—, con movimientos oblicuos —recursos también utilizados en la música regional nortea—, generando un vaivén entre estilos (Fig. 57).



Figura 57. Melodía y voces armónicas del tema A

La sección B se compone de una progresión de dos acordes dominantes en tonalidad de Fa sostenido con modalidad blues, en donde se intercalan las frases entre el sax tenor y la marimba en una especie de pregunta-respuesta (Fig. 58) con las peculiaridades de las frases de



Figura 58. Sección B entre marimba y sax tenor

blues. Al final de la sección se realiza un frase para modular de nuevo a Fa mayor. Se retoma la parte A solo una vez, como se acostumbra en las formas tradicionales de las polkas y chotices de Chihuahua. Antes de arribar a la sección C aparece un puente que presenta a la dominante del nuevo centro tonal —Si bemol mayor— con recursos retóricos como la simulación del silbato de tren, así como una línea melódica de la guitarra, semejando los adornos creados por el bajosexto o saxofón en el cambio de tonalidad en *La Pequeñita* o *Santa Rita* (Fig. 59).



Figura 59. Puente para la sección C (Marimba, Guitarra y Bajo)

La sección C establece una nueva armonía en la tonalidad de Si bemol, con forma semejante a la del *Rhythm Changes* (AABA), forma popular en las armonías de la época de la segunda guerra mundial y el bebop en composiciones como *Anthropology* y *Oleo*, entre otras; la sección incluye una modulación a Re bemol mayor, regresando inmediatamente al centro tonal primario. La parte B (de la sección C) muestra una progresión de dos acordes mayores con séptima como intercambio modal, en una progresión muy similar a la de la pieza *Night and Day* de Cole Porter, finalizando con una secuencia de la progresión II-V con una modulación momentánea (Fig. 60), para luego regresar a la parte A.

La sección C está destinada para el solo de trompeta, el cual tendrá características del fraseo swing al inicio, y mientras avanza la progresión se añaden las frases al estilo bebop mostrando la evolución de la música jazz de esta época. El ritmo es establecido primero por una

Figura 60. Progresión armónica B de la sección C

amalgama entre el *chotis* y el *big four* modificando el ritmo básico del swing con el platillo *ride* en negras y rítmicas variadas, los *hi-hats* en los tiempos dos y cuatro, así como la tarola y el bombo acompañando con algunos acentos, el bajo ejemplificando un acompañamiento primero a dos (*half-time*) y después a cuatro. Estos cambios se realizarán mientras el solista transforme su discurso en una forma de improvisación colectiva. Después del solo, se presenta un *solí* entre la marimba y el sax tenor en octavas, con frases enfocadas en el estilo bebop (Fig. 61).

Figura 61. Solí de Marimba y Sax Tenor (Sección C)

A continuación las progresiones toman un rumbo hacia la tonalidad de Do mayor de una manera abierta, sin tener un ritmo establecido. En esta sección D la guitarra toma el papel protagonista presentando motivos y frases relativas a la música ranchera, creando una sonoridad nostálgica y tranquila que evoca la sensación del paisano extrañando su tierra natal. El fraseo contiene efectos tales como el *rubato* y *vibrato*, provenientes de las melodías rancheras así como del blues, obteniendo el objetivo deseado. La progresión sigue el *tempo* de la guitarra en acordes

claramente diatónicos donde la línea de bajo crea una secuencia entre acordes de fundamental e inversiones. La marimba, por medio del efecto de trino, resalta los acordes como instrumento armónico mientras que la percusión adorna con sonidos incidentales. Al final, se retoma el *tempo primo* para reiniciar la sección A.

La sección final de la obra tiene la secuencia ABA'. La última parte tiene diferencias con la primera sección ya que se incluyen dos *brakes* (fragmentos solistas breves) para el sax tenor y la guitarra, con frases características del estilo de las bandas de jazz de los años veinte (Fig. 62), concluyendo con una cadencia fusionando los estilos en cuestión

Figura 62. Sección final de *Salta el río y de vuelta*

Referencias

- Barberà, A. R. (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Vol. 30). Ediciones AKAL.
- Bergonzi, J. (1992). *Melodic Structures* (Vol. 1). Advance Music.
- Bergonzi, J. (1994). *Pentatonics*. Advance Music.
- Bolaños, M. A. (2015). *La invención de la música indígena de México*. Sb editorial: México
- Cano, R. L. (2015) *Educación para la investigación-creación: áreas de trabajo, tipos de conocimiento y problemas de implementación*. *A contratiempo* 25
- Carredano, C. (2008). *Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y Don Lindo de Almería*. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 30, No. 93, pp. 69-101). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Chamorro, A. (1991). *La Música Purhépecha a través de su Forma y Estructura: Hemiola, Cuatrillos, Bajeos y Armonías*. *Relaciones* (Zamora, Micho.), 12(48), 29-45.
- Chase, G. (1947). Fundamentos de la cultura musical en Latino-América. *Revista Musical Chilena*, 3(25-26), p.14-23
- Colunga, O. A., & Arellín, O. (2009). *Carlos Chávez y el nacionalismo musical mexicano*. *Antropología*. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, (86), 67-70.
- Delannoy, L. (2012). *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, J., & Dubín, S. D. (1984). *La música de México*.

- Estrada, J. (2013, November). *Revueltas: una música de naturaleza impura*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (Vol. 35, No. 103, pp. 9-34). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Estrada, J. (2000). *Silvestre Revueltas: totalidad desarmada*. Revista del Instituto Superior de Música: Revista del Instituto Superior de Música, de la Universidad Nacional de Litoral, (7), 11-33.
- Fernández, R. A. P. (1987). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Ed. Casa de las Américas.
- Figuroa, R. (2007). *Son jarocho. Guía histórico musical*.
- Fuentes Lozano, U. N. (2016). *“Los norteños” no son de Chihuahua: Cuentos de un músico frustrado*. Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- García Ranz, F. (2010). *La guitarra de son del Sotavento mexicano. Organología de una familia de instrumentos de cuerda punteada*. Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, (90), 118-128.
- Giddins, G., & DeVeaux, S. K. (2009). *Jazz*. WW Norton & Company Incorporated.
- Gioia, T. (2013). *Historia del jazz*. Turner.
- Hemsey de Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires.
- Herrera, E. (1986). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch editor.
- Ivanov Gotchev, B. (2013). *El son jarocho y la fiesta del fandango, una expresión de la cultura popular en el sur veracruzano. La inclusión del son jarocho en la música “cultura”*. Tesis Doctoral; Universidad Veracruzana, 2013, 105.

- Kolb Neuhaus, R. (2012). *Contracanto, Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olmos Aguilera, M. (2003). *La etnomusicología y el noroeste de México*. *Desacatos*, (12), 45-61.
- Levine, M. (2011). *The Jazz Theory Book*. "O'Reilly Media, Inc."
- Martí, S. (1968). *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matthews, W. A. (2012). *Improvisando: La libre creación musical*. Turner.
- Miller, R. (1996). *Modal Composition and Arranging, Vol. 1*. Advance music
- Montfort, R. P. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*. Ciesas.
- Mulholland, J., & Hojnacki, T. (2013). *The Berklee Book of Jazz Harmony*. Hal Leonard Corporation.
- Ortiz, O. N. (1952). *La improvisación en el "Jazz"*. *Revista Musical Chilena*, 8(43), 41-48.
- Ortiz, R. E. D. L., & Lastra, J. H. B. (2017). *Tres piezas para piano de José Pablo Moncayo* (México, 1948). Análisis musical–estilístico y determinación de su estética nacionalista. *Jóvenes En La Ciencia*, 3(2), 1868-1873.
- Pulido, E. (1959). *Música mexicana*. *Revista Musical Chilena*, 13(65), 57-62.
- Ramírez Gil, F. (1989). *El contorno melódico como elemento esencial de análisis: su aplicación en la Pirekua*. *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 38, 77-88.
- Reuter, J. (1981). *La música popular de México*. Panorama.
- Ricker, R. (1999). *Pentatonic Scales for Jazz Improvisation*. Alfred Music.
- Rivas, Y. M. (1991). *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. Patria.

- Romero, J. C. (1947). *Música precortesiana*. En *Anales del Museo Nacional de México* (No. 2, pp. 229-257). Museo Nacional de México.
- Saldívar, G., & Bolio, E. O. (1981). *Historia de la música en México*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Stanford, T. (1964). *La lírica popular de la costa michoacana*. En *Anales del Museo Nacional de México* (No. 16, pp. 231-282). Museo Nacional de México.
- Stanford, T. (1984). *El son mexicano* (Vol. 59). Fondo de Cultura Económica USA.
- Velázquez, M. (1992). *Historiografía de la música durante la Colonia*.