



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

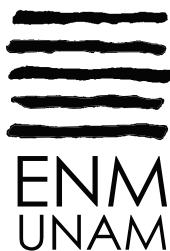
*La música de fusión en México: urbanización de lo tradicional
y tradicionalización de lo urbano en grabaciones fonográficas
(1967-2008).*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA
ENRIQUE JIMÉNEZ LÓPEZ

TUTOR: DR. ANTONIO CORONA ALCALDE



2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	I
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. ENFOQUE METODOLÓGICO.....	5
III. LA DIVERSIDAD CULTURAL, FUSIÓN Y <i>WORLD MUSIC</i>	8
IV. LA MÚSICA DE FUSIÓN EN MÉXICO.....	23
V. SEMBLANZAS DE GRUPOS DE FUSIÓN.....	36
VI. ELEMENTOS EMPLEADOS EN EL ANÁLISIS MUSICAL.....	55
VII. LISTA DE ABREVIATURAS: INSTRUMENTOS MUSICALES EMPLEADOS EN OBRAS DONDE SE PRESENTA EL PROCESO DE FUSIÓN.....	64
VIII. TABLAS.....	69
IX. ANÁLISIS MUSICAL DE OBRAS PERTENECIENTES A LA CORRIENTE DE FUSIÓN.....	89
X. CONCLUSIONES	184
XI. FONOGRAFÍA.....	191
XII. BIBLIOGRAFÍA.....	199
ANEXO (TRANSCRIPCIONES MUSICALES).....	203

A ANDREA HERNÁNDEZ

*Por su amor, apoyo y capacidad para convertir nuestro andar
en una verdadera historia de vida.*

A SANTIAGO Y ANA ISABEL JIMÉNEZ

*Por su alegría, por sus bailes y cantos que no dejan de emocionarme
y por su hermosa presencia en mi corazón.*

AGRADECIMIENTOS.

Poner punto final a cualquier investigación representa un paréntesis que nos permite reflexionar sobre el proceso académico alcanzado. En ese sentido, agradezco infinitamente el apoyo, la guía y motivación de mi tutor, el Dr. Antonio Corona Alcalde, quien gracias a su innegable formación académica, supo orientarme en los momentos en que el trabajo se tornaba arduo y confuso.

A mis sinodales: los doctores Felipe Ramírez Gil y Joel Almazán Orihuela, y a los maestros José Antonio Robles Cahero y Gonzalo Camacho Díaz. Gracias a sus conocimientos, trayectoria y generosidad, el trabajo final de la tesis se vio enriquecido por sus observaciones, comentarios y sugerencias. A todos ellos, mi gratitud y admiración por sus aportes a la investigación musical en México.

A todos los maestros del Posgrado en Música que compartieron conmigo sus conocimientos y experiencias. A ellos, mi humilde reconocimiento.

A mis colegas y amigos, Jorge Velazco, Jesús Echevarría y Anastasia Guzmán, por proporcionarme desinteresadamente varias grabaciones de su fonoteca personal, materiales que enriquecieron sustancialmente la fonografía de este trabajo de investigación.

A mis padres: Rubén Jiménez, músico trovador (gracias *Don Ru*, donde quiera que estés) y a mi madre, Bertina López. A mis hermanos y hermanas: Leticia, Lucina, Rubén, Marcela, Alicia, Ana y Héctor. A todos ellos, gracias por su apoyo y cariño.

A mis cernales Alejandro Ugalde y Mario A. García, por compartir su talento y su música conmigo en esa aventura que se llama *Jazzfalso*.

A todos los músicos mexicanos que desde cualquier trinchera musical, ejercen su derecho a soñar con un país libre.

I.- INTRODUCCIÓN

Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar
Dicho popular

Durante mucho tiempo los investigadores musicales no tuvieron la inquietud de integrar a la música popular urbana como parte de sus preocupaciones teóricas: en cierto modo, fue considerada como una expresión con poco valor estético, como un conjunto de músicas “no serias”, “ligeras” o “comerciales”. Así, podemos afirmar que el estudio de la música mexicana estuvo enfocado básicamente hacia dos grandes áreas: la llamada convencionalmente “clásica”, “de concierto”, “seria”, “cultura” o “de tradición escrita” y la comúnmente nombrada música “tradicional”, “folclórica”, “étnica” o de “tradición oral”. Si bien es cierto que existen trabajos serios sobre la música popular en México,¹ éstos no han logrado el nivel de profundidad y análisis que presentan otras publicaciones en las áreas ya señaladas, pues como señala Joan-Elies Adell:

Si nos referimos específicamente a la música popular contemporánea, nos encontramos con una especie de indiferencia que tiene mucho que ver, con una falta de “estatuto”, de “prestigio”. Esta segunda causa se encuentra inevitablemente vinculada y delimitada por la primera: la idea de estudiar y teorizar las culturas del rock se encuentran muy lejos de alcanzar las mínimas pretensiones de “seriedad” y de “rigurosidad” que toda actividad académica debe procurar.²

De manera general, observamos que el estudio de la música popular en un inicio se basó en tres enfoques principales: una visión sociológica orientada a entender el funcionamiento de la industria y el mercado discográfico; la segunda, una tendencia inspirada en los métodos de la lingüística estructural apoyada en un análisis formal de la música para determinar ‘unidades mínimas de significado’ o para descifrar reglas sintácticas; y finalmente, los trabajos realizados bajo el cobijo de los estudios culturales, teniendo éstos como eje, la investigación de los procesos de globalización del mercado y la

¹ Entre otros véanse: Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, México: Extemporáneos, 1974; Yolanda Moreno Rivas, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, México: Promexa, 1979; Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, 1989; Geijerstam, Claes Af, *Popular Music in México*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974; y Jas Reuter, *La música popular de México*, México: Panorama Editorial, 1985.

² Joan-Elies Adell, *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*, España: Editorial Milenio, 1998, p. 35.

relación entre la música y la economía³. Sin embargo, a pesar de que la situación ha cambiado y actualmente la música popular urbana es un objeto válido de estudio para diferentes disciplinas, entre ellas la musicología, la sociología, la antropología, la etnomusicología (sobre todo a partir de los aportes de la semiología), los estudios culturales y la historia, lamentablemente son contadas las publicaciones que han abordado el estudio de la música popular urbana en el ámbito de la fusión.

Aunado a lo anterior, podemos agregar que son prácticamente nulas las investigaciones realizadas desde la musicología (y en general desde otras disciplinas) sobre la música de fusión en México; por este motivo, en esta tesis se pretende realizar un primer acercamiento al tema mediante una revisión panorámica del desarrollo de dicha corriente musical, básicamente desde dos perspectivas: un estudio histórico y una aproximación al conocimiento de las características musicales de las comúnmente llamadas músicas de fusión, mismas que en la actualidad existen en todas las culturas y grupos sociales del planeta.⁴ De esta manera, los objetivos de la presente tesis son:

- 1.- Identificar los géneros y estilos de la música tradicional mexicana, así como los géneros populares urbanos que han participado en el desarrollo de la música de fusión.
- 2.- Conocer las características musicales más significativas de los elementos fusionados.
- 3.- Generar una fonografía básica de la música de fusión en México (1967-2008).
- 4.- Realizar un primer acercamiento a la historia de la música de fusión en México, mediante una revisión de diversos textos bibliohemerográficos.

A partir de la revisión histórica se generaron “datos para una historia aún no escrita” sobre el desarrollo de la fusión en México; la redacción de pequeñas semblanzas de los grupos y músicos que participan en esta corriente musical; una breve descripción de algunos términos que han sido utilizados para describir la diversidad musical y el fenómeno de la *world music*.⁵

La música popular urbana, en su gran mayoría, no se define como obra a partir de la notación, pues ésta no puede reflejar la cantidad de aspectos musicales que contiene la

³ Silvia Martínez García, “Músicas ‘populares’ y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal”, en: *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 4, Madrid: fundación autor SGAE, ICCMU, 1997, p. 241.

⁴ Es importante aclarar que en este trabajo, si bien hay la intención de conocer las características musicales más importantes mediante un análisis formal, no se pretende hacer un estudio desde la perspectiva de la semiología.

⁵ He retomado el título del excelente libro de Alain Derbez sobre el jazz en México, ya que dicho título sintetiza perfectamente el espíritu de esta tesis.

primera: son las prácticas performativas y compositivas las que le dan mayor definición como género.⁶ Por tal motivo, fueron los fonogramas (documentos sonoros generados como una manera de difundir dichas prácticas compositivas) una de las fuentes primarias que nutrieron la presente investigación. Así, el *corpus* de trabajo quedó conformado por grabaciones que se publicaron desde finales de la década de los sesenta, hasta el año 2008 (incluyendo algunos materiales que no consignan el año de publicación, pero por su importancia fueron considerados en este estudio). Cabe señalar que las grabaciones inéditas o de campo no fueron consideradas para este trabajo. De esta manera, como un primer acercamiento a las características musicales más importantes de la vertiente de fusión en México, se llevó a cabo un análisis musical (de tipo formal) que incluyó el estudio de patrones rítmicos, unidades melódicas, enlaces armónicos, e instrumentaciones, entre otros elementos.

Como en todo trabajo que implica una selección, evidentemente no aparecen todos los grupos que participan en esta corriente musical. Para la inclusión de los grupos y músicos al *corpus* del trabajo, se tomó como base el siguientes criterio de selección: se eligieron las grabaciones que presentaron entre sus características principales la fusión de géneros y estilos de la música tradicional mexicana, (indígena o mestiza), con músicas urbanas (rock, jazz, blues, etc.). Las grabaciones que mezclaron entre sí géneros del ámbito urbano (rock con jazz, blues con rumba, etc.) no fueron considerados; de igual manera, los trabajos que fusionaron exclusivamente géneros tradicionales (son huasteco con jarocho, etc.) quedaron fuera de la selección. Cabe señalar que aquellos trabajos que sugieren el uso de música presuntamente prehispánica como material de fusión no fueron considerados en este trabajo, debido a que no existen fuentes directas que nos permitan conocer cuáles fueron sus características reales. Asimismo, la fusión que se genera en la frontera norte de nuestro país, como es la música del colectivo Nor-tec o la generada por los grupos Los Lobos, The Iguanas y Quinto Sol, tampoco se abordó ya que amerita un estudio particular que considere los factores contextuales y los elementos culturales intrínsecos que están en juego en la zona fronteriza, los cuales determinan en mucho el proceso de fusión, sobre todo la que se produce en los estados de Sonora, Chihuahua y Coahuila, lugares donde un

⁶ Una manera muy práctica de representar gráficamente la música popular urbana es escribir solamente la línea melódica y el cifrado correspondiente.

movimiento e influencias musicales muy dinámicas, cambiantes y recíprocas entre grupos estadounidenses y mexicanos han creado el movimiento chicano. En ese sentido, esta tesis no aborda los elementos contextuales que cobijan la música de fusión, mismos que se tendrán que retomar en otro momento.

Se comienza desde los años sesenta debido a que fue en este periodo histórico cuando surgieron en México los primeros grupos que empiezan a fusionar varios géneros musicales, o como bien señala la etnomusicóloga Ana María Ochoa: “los llamados ‘grupos de proyección’, es decir, músicos urbanos que recrean las tradiciones campesinas, indígenas o afro-americanas”.⁷ Posteriormente, en los años ochenta tienen lugar dos acontecimientos que incidieron en la producción de fonogramas: por un lado, se monopoliza el mercado de la música concentrándose en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner, y por el otro, debido al surgimiento de la tecnología digital y el consiguiente abaratamiento de la producción de discos, nacen las compañías independientes que darán cabida a grupos musicales alternativos.⁸ Por otra parte, a principios de los años noventa la industria musical discográfica creó la categoría comercial llamada *world music* (música del mundo, internacional o étnica) con la finalidad de agrupar músicas que no cabían dentro de sus clasificaciones convencionales comerciales, dando cobijo entre otras cosas a la vertiente de fusión. En pleno siglo XXI, han surgido una gran cantidad de grabaciones que muestran diferentes formas de concebir la fusión, y que han generando una fuerte circulación y consumo de esta corriente musical.

⁷ Ana María Ochoa, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”, *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm, 124, 2001, p. 44.

⁸ *Ibidem*.

II.- ENFOQUE METODOLÓGICO.

La música de cualquier tipo se puede estudiar básicamente desde dos perspectivas: a partir de sus estructuras musicales, además de su contexto histórico, o en función de su contexto cultural y su relación con otros aspectos de la vida,⁹ tradicionalmente ejemplificadas por los campos disciplinarios de la musicología y la etnomusicología, situación que está cambiando en la actualidad. Sin embargo, es importante aclarar que éstas dos posiciones no son antagónicas, sino complementarias, es decir, en vez de oponer sistema musical y cultura, o texto y contexto, es mejor considerar un evento sonoro como una actividad humana que puede ser estudiada desde diversos puntos de vista. Debido a que en esta tesis se pretende hacer un primer acercamiento musicológico al estudio de la vertiente de fusión, se tomaron como criterios de trabajo una revisión histórica y el estudio de las características musicales. Como ya se señaló, la parte contextual será estudiada en otro momento.

La información que aparece en la presente tesis se ha dividido en dos partes:

- 1.- Una revisión histórica (que, como se recordará, contempla también la definición de algunos términos que tienen que ver con la diversidad cultural y musical; la redacción de semblanzas; algunas ideas básicas sobre la *world music*, así como un primer recuento de los principales acontecimientos históricos que han caracterizado a la corriente de fusión en México).
- 2.- Las principales características musicales de la vertiente de fusión.

Para llevar a cabo este trabajo fue necesario realizar los siguientes procesos metodológicos:

Revisión bibliográfica.- Consistió en la recopilación y sistematización de la información relacionada con el tema a investigar.

Acopio de material fonográfico.- Como una primera fase, se recopiló la mayor cantidad de materiales fonográficos a partir del criterio de selección ya mencionado, para posteriormente crear una fonografía general de la música de fusión en México durante el periodo que se estudia aquí.

⁹ Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 25.

Revisión y delimitación de un corpus de grabaciones.- A partir de una primera audición de todos los fonogramas recopilados, se procedió a la delimitación de un *corpus* de trabajo que permitiera, en un primer acercamiento, conocer sus características musicales, mismas que posteriormente se evaluaron a partir de un método cuantitativo (materializado en tablas de Excel).

Realización del análisis musical.- Después de ubicar en una primera audición los ejemplos de cada fonograma relevantes para el presente estudio se establecieron ciertas categorías musicales pertinentes al proceso de fusión (organizadas en tablas), las cuales fueron depuradas posteriormente. Tal fue el caso de las categorías que no resultaron significativas como la *agógica* y la *dinámica* o de algunos elementos que rebasaban el alcance de esta investigación como la *fusión visual*.¹⁰ Los datos definitivos fueron agrupados en cuatro tablas clasificadas de la siguiente manera: 1) Elementos de música tradicional y elementos de música urbana; 2) Presencia de elementos de fusión musical; 3) Procedimientos de arreglo musical; y 4) Campos semánticos y niveles de fusión, en las que se organizó sistemáticamente la información más importante. Como ya se señaló, el análisis musical se realizó como una primera radiografía para establecer rasgos generales, ya que no encontramos antecedentes en algún trabajo similar. Por este motivo, el citado análisis musical se centró básicamente en las partes o secciones de la pieza (motivos, frases o periodos) donde se presenta el proceso de fusión, dándole la mayor importancia a la descripción de los pasajes donde mejor se manifestaba la fusión musical.

Elaboración de transcripciones y dibujo musical.- De la mano del análisis se fueron realizando transcripciones musicales (con el programa informático *Finale*) que ejemplificaron los momentos más sobresalientes del proceso de fusión, en otras palabras, las transcripciones musicales incluidas en este trabajo son fragmentos que muestran el cruce de ideas musicales. No fueron realizadas para tocarse en algún instrumento pues no contemplan una escritura detallada o idiomática, su función, como transcripciones

¹⁰ Elementos de carácter visual que pudieran estar presentes en los conciertos en vivo: vestimenta, adornos, ornamentación instrumental, gestos, tipo de baile, etc.

descriptivas, es la de servir de apoyo visual al análisis y ayudarnos a entender los procesos de construcción de la vertiente de fusión.

Redacción del estudio histórico y del análisis musical.- Una vez terminados los procesos anteriores se procedió a la redacción de un texto monográfico que incluyó una primera revisión histórica de la música de fusión en México, así como la descripción de las principales características musicales de la vertiente de fusión. En este contexto podemos observar tres grandes grupos que recrean de manera diferente la música mexicana de fusión: por un lado aparecen los grupos que interpretan música tradicional mexicana como práctica fundamental pero retoman elementos de géneros populares urbanos para crear fusión, por otra parte se encuentran los grupos que a partir de la ejecución de géneros populares urbanos (jazz, rock, blues, etc.) recrean ciertos aspectos de la música tradicional mexicana para estructurar su propuesta musical. Como un tercero, aparecen los músicos y agrupaciones que están en medio de los dos grupos anteriores, es decir, son grupos musicales que por momentos se acercan al primero, y en determinado momento, se acercan al segundo, sin fijar una propuesta musical permanente. Esta organización de los grupos que participan en la vertiente de fusión, nutrió parte de la información de la tabla 4.

III.- LA DIVERSIDAD CULTURAL: FUSIÓN Y *WORLD MUSIC*.

Es difícil imaginar una sociedad sin música. Aunque la función y el uso de la misma varíen de un grupo a otro, la creación, escucha y disfrute de los sonidos y de la música es una práctica cultural común a casi todos los grupos sociales a lo largo de la historia. Ningún grupo cultural se desarrolla en el aislamiento, todas las culturas y sus músicas son fruto de mezclas y diálogos interculturales a través de las cuales se recrean y se relacionan con los sonidos y los ritmos de otros pueblos y culturas. Las mezclas y fusiones no se desarrollan, sin embargo, al margen de las relaciones de poder y de mercado que afectan hoy a las culturas, tanto a nivel local como mundial. La música en América Latina no ha sido la excepción: ha estado marcada por un complejo proceso de cambios, relaciones, mezclas y préstamos. Al ser parte de la cultura, la música también vive intercambios y valoraciones de distintos tipos y naturalezas, produciéndose la posibilidad de la fusión, la mezcla, la hibridación, la diseminación y la extinción. Según la Unesco:

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”.¹¹

Sin embargo, todavía es posible encontrar algunos sectores gubernamentales de nuestros países latinoamericanos a los que les cuesta trabajo aceptar que “ningún grupo racial, cultural o nacional es intrínsecamente superior a otro, y que la igualdad de oportunidades [...] es un derecho que tienen todos [...] independientemente de las diferencias étnicas, culturales o de otro tipo que los distinguen entre sí”.¹² La desigualdad en la valoración de las músicas en América Latina, y en México en particular, se origina en las diferentes formas en que ha sido asumido el concepto de diversidad cultural y por consiguiente la manera en que ha sido aplicado al universo de la música en cada grupo social.

¹¹ UNESCO. *Declaración de la Diversidad Cultural* en línea: http://portal.unesco.org/es/ev.php-url_id=13179&url_do=do_topic&url_section=201.html (consultado el día 18 de noviembre de 2011).

¹² Graeme F. Chalmers, *Arte, educación y diversidad cultural*, España: Paidós, 2003, p. 28.

Basadas en distintas posturas teóricas, cada época ha acuñado maneras diferentes de entender y por tanto de gestionar la diversidad cultural, estrategias que no se encuentran exentas de conflictos de poder y de la búsqueda del control cultural y político. Así, en el siglo XIX y a principios del XX se habló de mestizaje, síntesis o aculturación como una manera de justificar la subordinación de los grupos llamados indígenas, a las culturas dominantes, llamadas mestizas. El mestizaje se produjo originalmente al casarse personas de diferente procedencia cultural y social en la Nueva España (específicamente español con india o viceversa), dando por resultado culturas diferentes a las que lo alimentaron. Alentados por la ideología positivista y de la homogeneidad, las políticas culturales de principios del siglo XX, hablaron más de *integración, asimilación o incorporación*, preocupadas por la “unidad nacional”, o la creación de “*una identidad nacional*”, como señaló Manuel Gamio en *Forjando Patria*.¹³ En ese sentido se consideró a la diversidad étnica y cultural como una limitante para la formación de la “cultura nacional” establecida por las élites dominantes formadas a lo largo de la historia.

En tiempos de la formación de los Estados Nacionales (países), se asumió a la diversidad como un sinónimo de *otredad*, entendida ésta como un conjunto de factores de diferenciación con respecto de una cultura dominante. Esta condición se aplicó en América Latina, y en México, especialmente a la población indígena o afrodescendiente, cuya *otredad* era necesario abolir para lograr la homogeneidad cultural. En el contexto de la globalización, bajo los efectos de la mundialización cultural, fruto de las mezclas que propician la migración y la circulación de información, sonidos, imágenes y otras prácticas culturales a través de redes tecnológicas y otros medios electrónicos de difusión, el concepto de diversidad ha dejado de tener el sentido de *otredad*, dado que la diferenciación de las identidades y prácticas culturales no aluden solamente a una condición de etnicidad, sea ésta indígena, afrodescendiente o de otra minoría, sino que ahora abarca a un sentido de diversidad mucho más amplio, que no se limita a los rasgos tradicionales que distinguen a una cultura o a un grupo social: lengua, religión, pertenencia étnica. En este contexto se habla más de hibridación porque las culturas tienden a crear bricolages¹⁴ que encierran

¹³ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México: Porrúa Editores, 1982, 3ª edición, p. 173

¹⁴ Término que designa “...una forma de pensamiento que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar ‘primera’ más que primitiva...” Claude Lévy-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México: FCE, 1962, p. 35. El bricolage,

fragmentos, préstamos y mezclas en las que conviven no sólo diversas culturas, sino expresiones que proceden también de diferentes tiempos y espacios.

En la búsqueda de superar esas concepciones de asimilación, integración o subordinación se han generado los conceptos de pluralismo cultural primero y de multiculturalismo después. En el caso del primero se avanza en el reconocimiento de la existencia y validez de las diferentes culturas, aunque no se convenga necesariamente en el que dichas culturas desarrollan diferentes formas de contacto e interacción. Así, se habla de la existencia de un mosaico cultural, en el cual las piezas están ahí, pero no se relacionan entre ellas y hasta cierto punto se mantienen juntas pero separadas. El multiculturalismo como corriente de pensamiento que fomenta la comprensión y una nueva orientación de las relaciones de la diversidad cultural se genera en el seno de las sociedades anglosajonas, cuyos promotores buscan no sólo el reconocimiento de las culturas diversas, sino también aceptar cómo éstas puedan interactuar en un intento de reconocer que la diversidad supone la convivencia de dichas culturas en un universo cultural que se caracteriza como diverso en sí mismo.

Evidentemente, en relación con la música, cada concepto entraña una manera de entender también la formación, las relaciones y los intercambios o desplazamientos de los diferentes géneros musicales, los cuales también se integran, se mezclan y se refuncionalizan en un amalgamamiento específico. Abordaremos a continuación algunos de los términos que más se han utilizado para intentar explicar la mixtura cultural y la dimensión en la que la música se sitúa en esta problemática.

Multiculturalismo.

Como resultado del proceso de globalización, y del de la migración con sus diferentes causas, el contacto entre diversas culturas ha generado interés entre varias disciplinas. El multiculturalismo, término que se empezó a utilizar en los años sesenta, surgió como un reconocimiento a la diversidad que suponía “la armoniosa existencia entre diversas culturas dentro de una misma sociedad”, es decir, abogaba por la convivencia de diferentes culturas que comparten un mismo tiempo y espacio.¹⁵ De esta manera se pretendía explicar

noción que se contrapone al accionar científico y vinculado más a los universos mitológicos, nos remite a acciones pasadas para dar respuestas a situaciones actuales.

¹⁵ Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Balmes: Deriva Editorial, 2000, p. 153.

el contacto entre diversas culturas en una misma región o país desde una perspectiva neutra, sin atender a sus contradicciones y procesos sociales intrínsecos. Posteriormente dicho término perdió su carácter neutral explicando, desde una perspectiva relativista, que las diversas culturas dentro de una sociedad tenían elementos culturales diferentes y por consiguiente exigían el mismo respeto. Actualmente, aunque el multiculturalismo tiene como precepto “la idea o ideal de la armoniosa coexistencia de grupos cultural o étnicamente diferenciados en una sociedad plural”,¹⁶ no deja de ser criticado sobre todo por “encubrir desigualdades estructurales y relaciones de dominación cultural”.¹⁷ El relativismo cultural en el cual se basa este multiculturalismo no reconoce que las culturas han convivido no de manera armónica, sino perturbadas por contextos de dominación, de exclusión y de discriminación. En cierto sentido también forma parte de una ideología que legitima ciertos intereses creados en diversos sectores de una sociedad que no necesariamente coinciden con los de los grupos minoritarios. A pesar de las buenas intenciones del multiculturalismo, muchas de sus ideas han traído como consecuencia un mayor aislamiento de dichos grupos minoritarios, o bien producen un rechazo por la diferencia, o incluso una legitimación excluyente en busca de equilibrios forzados. El multiculturalismo ha terminado por volverse clasificadorio para poder justificar los equilibrios de la representación, lo que equivale a una segmentación cultural como condición para el reconocimiento social.

Desde el punto de vista de la música, observamos que la diversidad cultural puede estar presente dentro de un mismo grupo social o en un mismo espacio local, ya que en un solo lugar pueden convivir diversos géneros y estilos: por ejemplo, el jazz con músicas folclóricas, el rock con la ópera, la rumba con el flamenco andaluz, etc. Sin embargo, desde el punto de vista del multiculturalismo, las músicas que son percibidas como procedentes de otros grupos culturales son aceptadas solamente desde una perspectiva de lo “políticamente correcto”: dichas músicas no reciben la misma importancia o se les acepta de una manera relativa, o bien no por su calidad musical intrínseca, sino por su pertenencia étnica. Por ejemplo, desde el multiculturalismo la música africana es claramente valorada,

¹⁶ *Ibid*, p. 154.

¹⁷ Gonzalo Abril, *World music, ¿el folklore de la globalización?*, en: *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII Congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, SIBE, 2004, p. 418 .

sin embargo, ese reconocimiento lleva implícito la aceptación del racismo, fortaleciendo las estructuras jerárquicas de una sociedad.¹⁸

Mestizaje e Hibridismo.

La noción de mestizaje cultural y otras ideas afines como hibridación, en un sentido más contemporáneo son conceptos inherentes a los procesos culturales. El mestizaje cultural no se limita a describir las mezclas biológicas o étnicas, sino que implica a los elementos culturales utilizados por grupos sociales para adaptarse a otro contexto, como la manera en que un individuo o grupo crean una identidad nueva, distinta a la del grupo del que proceden. En otras palabras, mestizaje e hibridismo se refieren a las diversas mezclas interculturales. En ese sentido, estamos hablando más bien de conceptos que aluden a las prácticas culturales y no necesariamente o estrictamente a los fenómenos musicales.

Néstor García Canclini, es uno de los teóricos que más ha contribuido a documentar la naturaleza híbrida de las culturas en el contexto de la globalización, especialmente en relación con la mundialización de la cultura como fruto de la migración y de la acción de los medios de comunicación y las redes tecnológicas. Estos conceptos son pertinentes para explicar los contextos en los cuáles se produce, distribuye o consume la música como producto cultural, pero no son necesariamente adecuados para entender aquella que en esta tesis se ha llamado música de fusión, ya que esta designación alude a un proceso que se relaciona específicamente con la transformación de los lenguajes musicales que va de la mano del desarrollo de la industria musical y que atañe más a la musicología que a categorías sociológicas o antropológicas que son válidas, insisto, para explicar los contextos. Nos referimos por tanto, a la generación de fenómenos musicales que tienen una especificidad que no cabría dentro de dichas categorías, pues éstas abarcan prácticamente a cualquier producto musical. En otras palabras, estas categorías se aplican a los contextos en los cuales se produce el objeto de estudio, pero no a su dinámica de construcción interna. Más aún, en la práctica no existe alguna expresión cultural o musical que no tenga algún rasgo de mestizaje o hibridación. Otro asunto es que se vea a la música popular como música de la “otredad” o bien en el mejor de los casos como una música híbrida, como algo fuera del ámbito cultural regulado por las culturas dominantes: “lo que ocurrió

¹⁸ Josep Martí, *Más allá del Arte...*p. 180.

históricamente es que en los procesos de creación de los estados nacionales de unificación lingüística, unificación religiosa y cultural, se pensó en la hibridación desde la ideología nacionalista, como una especie de anomalía”.¹⁹ Y otra posibilidad sería, en todo caso, ver este mestizaje o hibridación desde el punto de vista musicológico como lo sintetiza José A. Robles a partir de las propuestas del historiador francés S. Gruzinski:

La metáfora sobre el mestizaje que propone Gruzinski se podría interpretar de dos maneras, según el grado de fusión de los elementos dentro del todo. En la mixtura tipo *patchwork* (pedacería de mosaicos o telas) los elementos se unen conservando sus distintas formas y colores, pero sus límites son aún distinguibles. En la mezcla tipo collage los elementos se juxtaponen y acumulan, y al combinarse crean nuevas formas híbridas. El *patchwork* representa la imagen de una sociedad fractal (multicultural), formada por grupos étnicos que coexisten separados, aún no mezclados. El collage simboliza la imagen de una sociedad mestiza (intercultural), con grupos ya fusionados y superpuestos dentro de una nueva textura social híbrida.²⁰

O bien, como acota García Canclini: “Se encontrarán ocasionales menciones de los términos *sincretismo*, *mestizaje* y otros empleados para designar procesos de *hibridación*. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales –no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje”- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo” fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales”.²¹

En este sentido, es importante puntualizar otros conceptos necesarios para articular el proceso de acercamiento a la comprensión de la música de fusión, objeto de esta tesis.

Interculturalidad.

La corriente de pensamiento que postula la interculturalidad parte de la crítica al multiculturalismo, en el sentido de suponer la convivencia de culturas diversas que actúan entre sí a partir de valores positivos igualitarios que han sido cuestionados. En ese sentido, la interculturalidad considera que la diversidad cultural entraña necesariamente intercambio, reciprocidad, interacción, relación mutua y solidaridad efectiva de los valores,

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ José A. Robles Cahero, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en: *Musical Cultures of Latin America, Global effects, past and present*, vol. XI, Los Ángeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, University of California, 2003, p. 61.

²¹ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF: Editorial Grijalbo, CONACULTA, 1990, p. 14.

de los diferentes modos de entender la vida, la historia, las conductas sociales, etc., en condiciones de influencia paritaria. Supone el respeto y aceptación de las diferencias. Al contrario que la asimilación, que implica un proceso de sometimiento de los grupos minoritarios a los grupos mayoritarios, el proyecto intercultural parte del pluralismo cultural ya existente en la sociedad, limitado actualmente a la yuxtaposición o coexistencia de las diversas culturas, y se orienta por la construcción de relaciones de carácter igualitario en la que los implicados no establecen relaciones de superioridad o inferioridad ni una calificación de mejores o peores, e intenta salvaguardar la dignidad y los derechos fundamentales de las personas. Sin embargo, la interculturalidad necesita reconocer que la diversidad cultural se produce en contextos no sólo de diferencia, sino de desigualdad. Es decir, que la interculturalidad avanza en el sentido del reconocimiento de las interacciones, préstamos y mezclas que se producen en las culturas y la música en particular, lo cual no significa que dichos intercambios se generen al margen de las estructuras de poder y de asimetría o desigualdad en los que se producen, distribuyen y consumen las diferentes músicas. En palabras del antropólogo García Canclini: “Bajo concepciones multiculturales se admite la diversidad de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios”.²² Por lo tanto, interculturalidad implica negociación, contradicciones y préstamos recíprocos entre varias culturas.

Sincretismo.

El sincretismo generalmente se ha discutido en el terreno de lo religioso, donde la diversidad, a pesar de ser componente de la expresión sincrética, se pierde, entre otras cosas, debido a su absorción o reducción a un solo elemento, evidentemente, no sin contradicciones y luchas internas que conllevan a la construcción de un uso y significado diferente, pero donde comúnmente hay una subordinación. El sincretismo siguiendo el aspecto religioso, es como “una sobreabundancia de divinidades amontonadas [en la que] lo

²² Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, p. 15.

múltiple resulta vencido por haberse absorbido en el uno”,²³ es decir, el sincretismo representa la refundición de diversas doctrinas y sus concepciones a partir de la “asimilación de los rasgos característicos de un universo de creencias”, en otra. Como ejemplo se suele recurrir a ciertos casos de identificación de ciertas vírgenes de la liturgia cristiana con deidades prehispánicas.²⁴

Si bien el sincretismo permite el estudio de realidades complejas y heterogéneas, también puede contribuir a generalizaciones excesivas sobre la superposición de un culto a otro, es decir, “la categoría en cuestión, como otras, parece operar un corte sincrónico en el que los procesos, generalmente conflictivos, protagonizados por grupos humanos asimétricamente posicionados, pueden ser diluidos, mostrándose tan solo consecuencias deshistorizadas de aquellos”.²⁵

Síntesis.

Cuando se habla de síntesis se alude a un producto creado como fruto del análisis por separado de cada uno de sus componentes. En el caso de la música la síntesis puede entenderse como el “resultado de una fragmentación analítica y de una ulterior recomposición o reintegración que tiene carácter modular o funcional”.²⁶ Un ejemplo muy ilustrativo del proceso de síntesis, citado por Gonzalo Abril es el proceso de una grabación en la cual, a través de una serie de canales de una mezcladora, se va metiendo diferente información para generar una composición. A partir del proceso de mezcla de toda la información de origen se crea un producto de síntesis, es decir, a partir de la agregación de los componentes fragmentarios de una pieza musical se van sumando todos sus elementos hasta conformar una unidad. Bajo esa lógica, un hecho u objeto producto de la síntesis surge de un proceso analítico previo de elementos que se reúnen, pero que forzosamente, al generarse, deja afuera elementos esenciales de cada objeto sintetizado, como una reducción de lo que justamente se resiste a la fragmentación.²⁷

²³ Françoise Laplantine y Alexis Nouss, *Mestizajes, de Arcimboldo a zombi*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2007, p. 323.

²⁴ María Luisa Rubinelli, “Sincretismo”, en: *Pensamiento Latinoamericano y Alternativo*, en línea: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>, CECIES, 2010-2012, consultado el 11 de abril de 2011.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gonzalo Abril, *op. cit.*, p. 421.

²⁷ Cfr. María Luisa Rubinelli, *Op. Cit.*

Fusión.

El término fusión procede de la física, en donde se habla de un cambio de estado, de un tránsito del estado sólido al líquido, provocado por el calor. En el mundo de la cultura, se habla de fusión cuando elementos culturales de un grupo pasan a formar parte de otro, propiciando un cambio de naturaleza que sólo puede existir a partir de la mezcla de los elementos que se han conjuntado para dar lugar a eso que es distinto. En ese sentido, en el ámbito popular existen diversas formas de comunicación a nivel musical. Por un lado se encuentran las músicas tradicionales o étnicas que generalmente están relacionadas con una cultura o región cultural delimitada, producto de largos procesos históricos. Por la otra, aparecen las músicas populares urbanas producidas industrialmente, que son difundidas y consumidas a nivel masivo, pues constituyen la razón de ser de las estaciones comerciales de radio y TV. Como un tercer tipo surgen las comúnmente llamadas músicas de fusión, que nacen como una mezcla de las dos anteriores, como una media entre la llamada música tradicional y la música popular urbana. Entre las músicas de fusión, las que mayor impacto han tenido son las designadas como: “World Music, World Beat, Ethnopol, New Age, Sono Mondiale”.²⁸ Son músicas que se crearon por medio de la combinación de estilos musicales étnicos (para muchos, provenientes del Tercer Mundo, pero empaquetadas para el Primero) con las músicas populares de difusión masiva: un fenómeno que en cierto sentido es relativamente nuevo en la medida en que rearticula la relación entre centros y periferia. Como señala el etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski:

Contrastaré luego esta tipología dicotómica [músicas tradicionales y urbanas] con un tercer tipo de músicas, las comúnmente llamadas músicas de fusión (mestizas, híbridas, posétnicas, o simplemente *World Music*) que median entre los dos tipos precedentes. Considero la proliferación de estas músicas a finales del siglo XX, como un reflejo de la hibridización generalizada en el mundo actual, y una metáfora de lo que podría ser una aproximación teórica más adecuada a nuestra realidad musical cotidiana, esto es, una aproximación que desconfió de las dicotomías.²⁹

Al hablar de tradición y modernidad en la música, es necesario reconocer que históricamente estos conceptos han sido considerados como antagónicos, como una dicotomía. Sin embargo, a menudo se olvida que la tradición es constantemente reinterpretada y adaptada a las exigencias y los cambios de un momento histórico

²⁸ Ramón Pelinski, “Dicotomías y sus discontenidos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical”, en: *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 154.

específico, lo que hace que toda tradición tenga un sentido de contemporaneidad. En el contexto de la globalización y el desarrollo de la tecnología digital, el estudio de la música tradicional ha rebasado el espacio académico para incorporarse en el circuito de los medios de comunicación y de las compañías discográficas. Así, la televisión, la radio, el disco, el video, el cassette, el CD e internet facilitan que un gran número de seres humanos tengan acceso a distintos tipos de músicas, por lo que los límites entre lo tradicional y lo popular urbano cada vez son más estrechos.³⁰ En ese sentido la música popular alcanzó la masividad con la que se le conoce en los siglos XX y XXI, gracias al desarrollo de una industria musical y de la tecnología la cual le ha creado grandes públicos en la sociedad a través de la difusión masiva, un aspecto que resulta esencial para diferenciarla de la transmisión de las músicas de tradición oral. Como menciona el musicólogo chileno Juan Pablo González: “será con el advenimiento del disco, la radio y el cine sonoro, sintetizados en el *star system* que la industria musical completará todo su perfil moderno”.³¹

Con el advenimiento de una industria musical, los procesos de transmisión de la música tradicional se vieron afectados al generarse versiones fijadas de una determinada pieza, oponiéndose a la continua recreación de diversas versiones de una misma obra. Por otra parte, la industria musical en muchos casos rompió con la condición de música local, característica de la música tradicional, dándole un mayor alcance y difusión, llegando así a sectores más amplios de la población que pudieron, por lo tanto, crear procesos de resignificación de las músicas tradicionales. En este sentido, “la industria musical funciona eficientemente, en la medida que exista un público masivo que se convierta en consumidor”,³² y por la profesionalización artística, lo que permite el aumento de la oferta musical y las nuevas facilidades de la reproducción sonora.

Como consecuencia de lo anterior, podemos observar que la música popular crea nuevos lenguajes, significados y valores que llegan a sectores bastante amplios de la población del planeta, y que evidentemente rebasan la difusión que pudieran tener las músicas de tradición escrita y oral. En suma, con el crecimiento de la industria musical se desarrollan las músicas *pop* (masivas, comerciales), difundidas internacionalmente y

³⁰ Ana María Ochoa, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”, *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm. 124, 2001, p. 30.

³¹ Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 173.

³² *Ibid.*, p. 174.

consumidas de manera masiva, mismas que no pueden ser concebidas sin el desarrollo de los medios de comunicación y de los procesos de globalización económica, pues, como es sabido: “cuatro elementos suelen ser señalados hasta hoy como los más relevantes y generadores de pluralidad: el mercado, la ciudad, la democracia y los medios de comunicación de masas [...] al poner en contacto a otros grupos sociales, otras culturas y otros pueblos y crear ámbitos espaciales o legales de encuentro y convivencia plural”.³³ En este contexto las músicas de fusión se sitúan como una mediación entre las músicas tradicionales y las *pop*, formando parte de nuevos lenguajes musicales y contribuyendo a la creación de nuevas identidades. Como señala Pelinski, las músicas de fusión: “Son músicas cuya circulación global las independiza de culturas particulares y de procesos identificatorios simples para hacerlas disponibles a la creación de nuevas identidades colectivas, transnacionales y transétnicas, fragmentadas y múltiples”.³⁴ En ese sentido, la música popular ha sido la expresión musical con más amplio impacto en la sociedad occidental a partir del siglo XX, debido a su proceso de masificación y a su capacidad para ser factor de identidad entre un amplio público receptor.

De manera general, la fusión en la música empezó mucho antes de que adquiriera la categoría de género. Sin embargo, es a mediados de 1965 cuando se empieza a hablar por primera vez de la música de fusión, a partir de que el rock emerge poderosamente de la mano de la industria musical y empieza a desplazar al lenguaje del jazz, rebasando, incluso, sus contribuciones propiamente musicales para también crear elementos nuevos en la moda, y en la política. De ésta manera surge el estilo jazz fusión que consistió en la “combinación de las técnicas improvisatorias del jazz moderno con la instrumentación y enfoque rítmico del rock y el soul de los años 60”.³⁵ Los conciertos de rock masivos al aire libre unían a muchos seguidores del nuevo ritmo y como consecuencia de su enorme popularidad empiezan a descender las ventas de discos de jazz; ésto motiva a los intérpretes y compositores de jazz a seguir el ejemplo de Miles Davis, quien junto a Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams y Ron Carter, empieza a fusionar elementos del rock con el

³³ José María Mardones, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, en: *El espejo, el mosaico y el crisol, Modelos políticos para el multiculturalismo*, Barcelona: Anthropos, UAM, 2001, p. 36.

³⁴ Ramón Pelinski, *op. cit.*, p. 157

³⁵ Citado por Álvaro Menanteau en: *Hacia una redefinición del término “fusión”*, disponible en línea: jazzclub.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinición-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau, consulta: 10-02-12.

jazz, tomando como base los estilos de Sly Stone y Jimi Hendrix. Es importante señalar que no fueron solamente los intereses del mercado y las presiones de las compañías disqueras los únicos factores que generaron la unión de estos dos géneros: también influyó en los músicos la necesidad de conocer, probar y experimentar con otros elementos musicales, ampliar sus gustos. Por tal motivo, “el sintetizador Moog empezó a usarse en las improvisaciones de jazz desde mediados de los sesenta. Ray Charles tocaba el piano eléctrico en 1959 y su deslumbrante sonido atrajo a teclistas [*sic*] de jazz como Herbie Hancock [...] los contrabajistas aprendieron la técnica del bajo [eléctrico]”.³⁶ De esta manera se inicia el desarrollo de la música de fusión, fundamentalmente entre el rock y el jazz, aunque en su interior ya había mezclas de *be bop*, *rhythm and blues* y el *funk*. Después de la experiencia de Miles Davis siguieron una gran cantidad de músicos que fusionaron diferentes elementos y estilos: los vibrafonistas Gary Burton y Roy Ayers, el saxofonista Yusef Lateef, el trompetista Donald Byrd, el pianista Chick Corea, el guitarrista Pat Metheny, y el grupo Weather Report, entre otros. Así, el término “fusión” (como concepto y práctica originada en norteamericana) fue exportado al resto del mundo occidental asumiendo diversos significados en cada región de tal manera que, en nuestros países latinoamericanos, la condición necesaria para crear una propuesta musical dentro de la categoría de la fusión fue tomar recursos musicales provenientes de las diversas músicas tradicionales, trascendiendo los límites de la definición norteamericana (jazz con rock exclusivamente).

Como una forma de contextualizar el objeto de estudio de la presente investigación, en este trabajo entenderemos como música de fusión, a un proceso cultural, relativamente nuevo, surgido del desarrollo de la industria musical, en el que se mezclan ideas, conceptos, géneros y estilos musicales diversos, con la presencia de elementos musicales locales, con el propósito *ex profeso* de crear una mixtura de músicas, a través de composiciones o arreglos que incorporan elementos de la música tradicional, los cuales aportan parte de su identidad propia para confluir en la creación de una nueva. O bien, como señala Álvaro Menanteau, la fusión es “la combinación de la música tradicional de un país con cualquier otra música foránea, ya sea popular, docta o folclórica”.³⁷

³⁶ John Fordham, *Jazz, Historia, Instrumentos, Músicos, Grabaciones*, México: Editorial Diana, 1993, p. 44.

³⁷ Álvaro Menanteau, *Op. Cit.*

World Music.

A finales de los años ochenta la industria musical discográfica creó la categoría comercial llamada *world music* (música del mundo, internacional o étnica) con la finalidad de agrupar músicas que no cabían dentro de sus clasificaciones convencionales comerciales. “La categoría se formuló después de una reunión en Londres de empleados de varios sellos pequeños que deseaban abrir un hueco en el mercado para un grupo diverso de músicas etiquetadas como ‘étnicas’, ‘tradicionales’ o de ‘raíz’, cuya popularidad estaba creciendo”.³⁸ Dicha categoría comercial ha aprovechado el acercamiento a las diferentes músicas tradicionales como una forma de apropiación y al mismo tiempo, de circulación de las músicas locales. En este sentido “La oralidad ya no es un asunto exclusivo de la relación cara a cara, sino que se constituye, cada vez más, en un asunto mediatizado. Es decir, las músicas locales se vuelven más virtuales y es cada vez más común la separación entre los sonidos y sus lugares de origen”.³⁹

Este fenómeno del *world music* ha generado discusiones entre especialistas, quienes han asumido posturas diversas e incluso contradictorias:

El debate académico sobre *world music* puede resumirse como una batalla entre apocalípticos e integrados. Los apocalípticos denuncian las relaciones desiguales entre productores del primer mundo y la música del tercer mundo, problemas de apropiación musical, de hibridaciones marcadas por desigualdad en la posibilidad de definición estética, ideológica y económica. Los integrados, por contraste, celebran la diversidad sonora ahora disponible, los nuevos procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad para culturas desposeídas, a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora que se constituye en fundamento simbólico y económico para organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales y otro tipo de organismos basados en parámetros de globalización alternativa⁴⁰

En otras palabras, la *world music* es vista por algunos como un escaparate de presentación y mercado de músicas tradicionales en varias partes del mundo y para otros es otra forma más de dominación y apropiación cultural. Alternativamente, como señala Steven Feld: “*world music* es para muchos simple e inocente diversidad musical, mientras que para otros representa también un sano antídoto a esta idea de música escrita en mayúscula, la música

³⁸ Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona: PAIDOS, 2005, p. 279.

³⁹ Ana María Ochoa, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

occidental, la música por excelencia”.⁴¹ Sin duda alguna, un aspecto positivo de la *world music* es el reconocimiento de la diversidad, aunque en algunos casos sea descontextualizada o tergiversada, pero permite que la música se democratice y no sólo se considere a la música occidental como el eje del desarrollo musical. Y por otra parte, uno de los aspectos negativos de la *world music* es que la producción musical de las culturas que entran al circuito globalizado de consumo, se realice a partir de conceptos y jerarquías que dictan *a priori* cómo deben ser entendidas y escuchadas las músicas locales. Aún con estas contradicciones, la *world music* ha generado “un sistema de escucha, revela un tipo de oyente y es referido a una posición de escucha particular”.⁴²

Para la *world music*, hablar de ‘lugares’ es de vital importancia porque implica la reterritorialización de un repertorio local (viejo o nuevo) para después reclasificarlo. Estos términos son sugeridos en un trabajo de Néstor García Canclini donde afirma que:

[...] las relaciones culturales en el mundo moderno se caracterizan por dos procesos distintos pero interrelacionados, a los que ha dado el nombre de “desterritorialización” y “reterritorialización”. El primer término [...] se refiere a “la pérdida de cualquier relación ‘natural’ entre la cultura y los territorios geográficos y sociales”. Esto se ha acompañado de un proceso de reterritorialización que implica la resituación de “viejas y nuevas producciones simbólicas”.⁴³

En otras palabras, el repertorio que se genera en una localidad está considerado como parte de la cultura de un territorio, mismo que la música ‘internacional’ intenta desterritorializar (tanto a los artistas como a su música), mientras que la *world music* pretende reterritorializar y de situar de otra manera el significado de la música: desde esta perspectiva el lugar de origen de las músicas locales difundidas como un producto de la *world music* se vuelve fundamental, sobre todo para el público ajeno al del mercado nacional.⁴⁴

⁴¹ Citado por Josep Martí, “World music, ¿el folklore de la globalización?” en: *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII Congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004, p. 413.

⁴² Francisco Cruces, “World music, ¿el folklore de la globalización?” en: *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII Congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004, p. 422.

⁴³ Citado por Keith Negus, *Op., Cit.*, p. 261

⁴⁴ El repertorio internacional fue otra categoría que las empresas discográficas desarrollaron para nombrar todo lo que no cabía en sus clasificaciones convencionales, así: “lo ‘internacional’ ha dejado de ser una etiqueta departamental administrativa para convertirse en una categoría musical, casi una etiqueta de género”. Keith Negus, *op. cit.*, p. 262.

Asimismo, el fenómeno de la *world music*, ha creado una gran red de circuitos de circulación que promueven una gran cantidad de festivales internacionales y páginas *web* que difunden diversas formas de producción y distribución de músicas locales. A este proceso se ha sumado el cobijo que diversos artistas (sobre todo del estilo del rock) han dado a diversas músicas tradicionales como una forma de difundirlas masivamente. Hoy en día es innegable su presencia en prácticamente cualquier lugar del planeta en el que estén presentes tanto un mercado de músicas tradicionales como urbanas, e inclusive se ha creado un premio Grammy, así como revistas que describen las nuevas ofertas musicales, festivales, páginas *web*, compañías discográficas especializadas en *world music* como Narada y Arhoolie, o las mexicanas Discos Corason y Pentagrama y por supuesto un gran mercado y un público ávido de escuchar estas nuevas propuestas musicales.

Así, la música de fusión ha sido cobijada por la categoría de la *world music*. Es claro el papel jugado por la sociedad industrial en el nacimiento y desarrollo de la fusión ya que representa un mercado importante dentro del ámbito de la música popular; en otras palabras, “normalmente, lo que se ofrece al público no es una tradición local completamente aislada del *mainstream*, sino sobre todo, productos musicalmente híbridos [fusión] que han sido modificados y occidentalizados para ser fácilmente digeribles por el público occidental”.⁴⁵

⁴⁵ Josep Martí, *op. cit.*, 2000, pp. 181-182.

IV.- LA MÚSICA DE FUSIÓN EN MÉXICO

Como ya hemos señalado, prácticamente no existe algún tipo de música que no haya surgido de los procesos de hibridación y mestizaje. En el caso mexicano, “las culturas mestizas de la Nueva España son resultado de tres siglos de procesos de fusión, hibridación y síntesis entre elementos culturales muy diversos”.⁴⁶ En un sentido general, es sabido que nuestra actual música tradicional es resultado del contacto entre culturas diversas desde el siglo XVI, en el que coincidieron indios, europeos, asiáticos y africanos, todos con sus respectivas costumbres y tradiciones musicales. Uno de los primeros ejemplos de mestizaje e hibridismo lo tenemos en el periodo virreinal con el trabajo del maestro de capilla de la catedral de Puebla, Gaspar Fernández quien en su trabajo polifónico *Guineo* a seis voces, entre otros, retoma elementos de la cultura negra para crear dicho villancico. Sin embargo, el tema que nos ocupa, como ya fue señalado, surge como consecuencia del desarrollo de una industria musical en México en el siglo XX. En ese sentido, nuestra historia bien podría iniciarse con el desarrollo tecnológico de la industria del sonido en el que posteriormente la música ha sido su principal producto a difundir. Basta recordar el momento en que Thomas Edison graba su propia voz en un cilindro en el año 1877. Sin embargo, el surgimiento de la industria musical en México se puede situar en una época de desarrollo de la tecnología y las comunicaciones: el ferrocarril, la introducción de la electricidad, la utilización del teléfono y del telégrafo, el cinematógrafo, la fotografía, etc., factores de cambio que permitieron la división del tiempo de trabajo y el tiempo libre.

De la mano del desarrollo tecnológico surgen nuevas máquinas de grabación (gramófono, fonógrafo, los discos de microsurco, etc.) que permitieron el crecimiento de las casas grabadoras. Se tiene noticia que desde 1905 “la Víctor ya ofrecía sus productos en México, Hawái, Japón y posiblemente otros países de Asia” como un primer antecedente de lo que posteriormente se consolidará como la industria de las grabaciones,⁴⁷ tal y como ejemplifican la *Víctor*, *Columbia*, y *Odeón*, empresas perfectamente establecidas ya en la

⁴⁶ José A. Robles, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín AGN*, núm. 8, México, abril-junio 2005, p. 44.

⁴⁷ Irene Vázquez Valle, “Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, México: Federación Editorial Mexicana, Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas, 1985, p. 112.

década de los cincuenta. Posteriormente al surgimiento de la radio, aparece el concepto de consumo y se pensaba que cualquier música popular que no generaba consumo no era relevante.⁴⁸ Si bien en su origen la radio no fue creada para la difusión de la música, sí permitió su masificación y fue la necesidad de la música en vivo lo que generó cambios en la relación con el espacio público. A partir del desarrollo de la industria discográfica empieza una pugna entre la radio y los fonogramas y se advierte cómo la industria intenta crear una distinción entre la música popular de masas y la música popular tradicional, ya que aparecían grabaciones de artistas que difundían tanto música tradicional como urbana: Lucha Reyes, Juan Arvizu, Mesta Chaires, Pedro Vargas, Toña la Negra, etc. De esta manera, la música se transforma en un producto de masas, comerciable, creando distintas formas de mediación donde la práctica local cara a cara (la tradición oral) circula en los medios gracias a la tecnología, elementos que aprovechará la industria musical. Por otra parte, a partir de la década de los años treinta con el surgimiento de la TV y la radio (sobre todo de la XEW en 1930) y tiempo después con el surgimiento del internet con sus implementaciones prácticas a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa, se desarrolla una industria cultural donde “las multinacionales del ocio empezaron a adoptar estrategias supuestamente ‘globales’ y a llenar su publicidad y sus informes anuales de imágenes del planeta Tierra y de la retórica de que vivimos en un solo mundo”.⁴⁹

La música de fusión como tal nace en México a mediados de los años setenta, debido al interés de ciertos grupos urbanos por mezclar ex profeso, diversos géneros.⁵⁰ Dichos grupos estaban integrados “por músicos que al tener como base la música tradicional mexicana, utilizan géneros musicales provenientes de otros países que enriquecen sus composiciones, rítmica, melódica y armónicamente, y les dan una mayor variedad tímbrica al utilizar instrumentos eléctricos y otros que no son propios de la tradición folclórica”.⁵¹ Surge así una corriente musical que elabora una nueva propuesta en el ámbito de la música popular urbana mediante el amalgamiento de diversos géneros y estilos. Los compositores, grupos e intérpretes que se dedican a esta vertiente se basan en el

⁴⁸ Dato tomado de la cátedra *Música y Sociedad* impartida por el musicólogo chileno Juan Pablo González en la Escuela Nacional de Música, UNAM, Septiembre 2006.

⁴⁹ Keith Negus, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁰ Sin embargo, desde finales de la década de los sesenta ya existían agrupaciones que empezaron a mezclar o a hacer arreglos de música mexicana tradicional a partir de lenguajes musicales urbanos, como fue el caso de Hilario y Micky, aunque todavía no se generalizaba el término fusión.

⁵¹ Jorge Velasco García, *El Canto de la Tribu*, México: DGCPI, 2004, p. 117.

conocimiento de sus raíces locales (música tradicional mestiza e indígena y en muchos casos con reminiscencias “prehispánicas”) con elementos “externos” (jazz, rock, blues, afroantillana, etc.) a partir de las cuáles desarrollan su propuesta musical.⁵² El músico e investigador Jorge Velasco, señaló que la vertiente de fusión en el aspecto musical:

Presenta todavía la influencia de la nueva canción chilena y argentina [...] sin abandonar las raíces folclóricas mexicanas, se acerca ahora hacia la naciente nueva trova cubana, así como hacia la música brasileña, afroantillana, blues, rock y jazz. Asimismo, se desarrolla una mayor variedad rítmica, se cuida el aspecto vocal y se explora la riqueza armónica y tímbrica al diversificarse la riqueza instrumental que abarca instrumentos eléctricos.⁵³

A partir de los años setenta se forman básicamente tres grandes bloques de músicos que plantean sus propuestas artísticas desde unas visiones muy particulares, generando diálogos musicales importantes. Por una parte están los grupos ligados de manera más rotunda a la tradición folclórica a través del estudio y difusión de la música tradicional mexicana e incluso latinoamericana (sobre todo la sudamericana: chilena, argentina, boliviana, etc.) Por otra parte, se encuentran los músicos que asumen los lenguajes “externos” como una forma de mostrar su trabajo musical, mediante el rock, el jazz, el blues o la música afroantillana. Y como una opción diferente aparece la vertiente de fusión:

Integrada por músicos que al tener como base la música tradicional mexicana, utilizan géneros musicales provenientes de otros países que enriquecen sus composiciones, rítmica, melódica y armónicamente, y les dan una mayor variedad tímbrica al utilizar instrumentos eléctricos y otros que no son propios de la tradición folclórica; sería esta una vertiente caracterizada por la fusión de géneros musicales que comienza a aparecer a mediados de los años setenta”.⁵⁴

La música de fusión sufrió cambios importantes debido a varios elementos socioculturales. En los años ochenta se registraron a nivel mundial dos acontecimientos que incidieron en la producción de fonogramas con material de fusión: por un lado, como ya lo hemos señalado, se monopoliza el mercado de la música concentrándose en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner, y, por el otro, debido al surgimiento de la tecnología digital y el consiguiente abaratamiento de la producción de discos, nacen las

⁵² Actualmente es innegable que, fuera de la aparente dicotomía entre tradición local e influencia externa, podemos apreciar el papel que tienen algunos géneros como el jazz, el rock, el blues y la música afroantillana, en la conformación de una cultura musical popular urbana en México desde una perspectiva cosmopolita.

⁵³ Jorge Velasco, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁴ *Ibid*, p. 117.

compañías independientes que darán cabida a grupos musicales alternativos,⁵⁵ entre ellos, los que interpretan música de fusión (aunque ya en la década anterior, en nuestro país, ya habían aparecido los sellos discográficos independientes: *Discos Pueblo*, 1972, del grupo Los Folkloristas, *Nueva Cultura Latinoamericana*, 1974, dirigido por Julio Solórzano y *Discos FOTON*, 1976 del Partido Comunista Mexicano). Cabe señalar que muchos de los grupos cuyo trabajo fue difundido mediante estas disqueras independientes y que participaron en el desarrollo de la vertiente de fusión, se organizaron en los años ochenta en el Comité Mexicano de la Nueva Canción.

El rock ha sido uno de los géneros que más propuestas de fusión ha desarrollado, sobre todo con el surgimiento del estilo progresivo de mediados de los años setenta. Sin embargo, como nos recuerda David Cortés:

En México, las tentativas para crear un sonido –valga la redundancia– mexicano, se estrellaron con severas dificultades. Mientras en otras naciones el rock fue objeto de tolerancia, aquí se le castró con argumentos decimonónicos... se optó por cortarlo de tajo blandiendo como pretextos el imperialismo cultural y la defensa de los valores nacionales. A esto había que añadir otro factor: el desconocimiento de nuestras raíces. ¿Cuáles eran los rasgos de la música mexicana que el rock debía incorporar para ganar su carta de naturalización?⁵⁶

Por otra parte, el rock de los años setenta se vio envuelto en diferentes problemáticas dependiendo del punto de vista o de las posturas extremas que tenían ciertos sectores de la sociedad. Por una parte, los intelectuales y algunos grupos de “izquierda” lo consideraban como una forma de penetración del imperialismo, o incluso como mero consumismo; para la gran mayoría el rock era “ruido puro” y muchos de los empresarios lo ignoraban y no le daban el apoyo necesario a pesar de ser buen negocio. Aún así,

El primer disco de rock progresivo hecho en México [el del grupo Nuevo México] apareció oficialmente en 1975 [...] las composiciones más logradas eran *Después de la muerte* y la *Sinfonía de Rock No. 1*. En la primera encontramos uno de los primeros atisbos de fusión con la música prehispánica, y que en su interpretación en vivo [...] llegaba a crear momentos de verdadera catarsis.⁵⁷

Los primeros esfuerzos por incorporar rasgos mexicanos a la música de rock aparecieron en la década de los setenta, a partir del uso de instrumentos de origen prehispánico manifestado en el trabajo de algunos grupos de rock mexicanos como Toncho

⁵⁵ Ana María Ochoa, *op. cit.* p. 30.

⁵⁶ David Cortés, *El otro rock mexicano: Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, México: Times Editores, 1999, pp. 125, 126.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

Pilatos (cuyo vocalista se mostraba como un indígena, de cabello largo y piel morena), Nuevo México, Mr. Loco, y otros que desde el nombre asumieron la influencia del mundo indígena: Náhuatl, Coatlicue, Tribu, Los Yaqui entre otros. Sin embargo, la grabación que incorporaría de manera más sistemática a la música indígena fue el trabajo titulado: *El ombligo de la luna* de Luis Pérez, integrante del grupo “La Verdad Desnuda”, agrupación de los años setenta. El mismo Luis Pérez menciona acerca de su material: “uso instrumentos autóctonos y trato su sonido electrónicamente por medio de cámaras de eco y otros aparatos [...] lo que me llevó a la música experimental con influencias autóctonas fue la búsqueda de formas de expresión más auténticas que se identifiquen conmigo mismo.”⁵⁸ Otros factores que ejercieron una gran influencia para promover la fusión del rock con la música indígena fueron el movimiento surgido a partir del festival de Avándaro y la presencia de los *jipitecas* (versión mexicana de los *hippies*) u *onderos* surgidos a finales de los sesenta y principios de los setenta, quienes planteaban de manera general, una renovación personal desde el interior del ser, provocando de esta manera un acercamiento al elemento indígena. Con este propósito, parten de los centros urbanos hacia las comunidades indígenas, con la idea de aprender y compartir la forma de vida de las distintas comunidades. Como señala la socióloga Maritza Arteaga: “en los pueblos indios vivos la propuesta ondera ‘empata’ con la cosmovisión sagrada de nuestros ancestros humanos, el camino del ‘ser’ anteponiéndose al ‘tener’. Este camino les es revelado en las respuestas mágicas que los indígenas daban a sus vidas y en las ceremonias rituales que realizaban para acceder a estas respuestas.”⁵⁹

Los grupos de rock *onderos* experimentaron a través del consumo de las drogas “una expansión de la conciencia” en aras de vivir una “verdadera libertad”, y así desligarse de las normas impuestas por una sociedad que les resultaba ajena. Este planteamiento será fundamental para el acercamiento de la cultura indígena con los grupos de rock que se identificaron con esa cosmovisión, asumiendo manifestaciones como el uso del cabello largo o la vestimenta con adornos simbólicos como los collares, pulseras, aretes, etc. En otras palabras, es importante resaltar como el rock no sólo retomó la influencia indígena a

⁵⁸ Citado por David Cortés, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁹ Maritza Arteaga Castro-Pozo, “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, Malandros, Punketas*, Barcelona: Ariel, 2002, p. 44.

partir de la música, sino también a través de la imagen y la moda, como una manera de interculturalidad:

Con la llegada de la onda hippie en México, surgió un fenómeno de influencias musicales dentro de las comunidades indígenas, pues con el arribo de los jipitecas nacionales aunado al avance de la radio y el posicionamiento de la televisión, la población nativa fue adaptándose a nuevas sonoridades. Por otra parte los jóvenes roqueros urbanos mestizos, fueron en busca de lo espiritual, empujados por la psicodelia de la época, como ya se mencionó, trayendo consigo elementos étnicos. Entonces surge una aculturación entre lo indígena y lo mestizo en la que los pueblos indígenas se adaptan a otra cultura, incorporando nuevos códigos de comportamiento.⁶⁰

Es importante mencionar otro acercamiento que se desarrolló a nivel sonoro, pero desde una perspectiva urbana entre el rock y la música indígena: la corriente llamada *etno rock*, creada en la década de los ochenta como parte del movimiento del rock progresivo. La búsqueda de sonidos nacionales fue un común denominador entre la mayoría de los grupos de esta corriente, quienes habían enriquecido la música de rock con las sonoridades de su región, sus tradiciones y su entorno cultural, sobre todo indígenas. Este primer acercamiento no fue del todo fácil ya que, por una parte, algunos intelectuales consideraban al rock como una manifestación del imperialismo norteamericano que atentaba contra la identidad nacional, y por la otra, existía el problema de entender qué música era considerada con raíces verdaderamente nacionales o mexicanas ya que no se tenía claro cuáles elementos de la música mexicana se debían incorporar al rock hecho en México. El mérito de sistematizar y difundir masivamente la unión del rock con instrumentos de origen prehispánicos fue del músico Jorge Reyes, quien comenta: “el *etno rock* es un término que utilicé al principio, no para definir, sino para tratar de contextualizar o meter en un cajón una música que difícilmente podías clasificar”.⁶¹ El primer acercamiento de Reyes a la “música prehispánica” fue con el grupo Al Universo y posteriormente con Nuevo México. Al regresar de un viaje a Europa Reyes forma el grupo Chac Mool y a partir de 1982 empieza a hacer presentaciones como solista y edita su primer álbum: *EK-Tunkul*. Otros músicos y grupos que participaron activamente en el desarrollo del *etno rock* fueron: Arturo Meza, Grupo Tribu, Antonio Zepeda, Humberto Álvarez, Alux, Oscar Hernández, Gonzalo Ceja e Itza. Esta vertiente llamada *etno rock* fue un intento de recurrir a las raíces

⁶⁰ Miriam López Guevara y Javier Soler Valle, *Rock mexicano: un toque indígena*, Tesis de licenciatura en Periodismo, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Campus Aragón, UNAM, 2003, p. 35.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 134.

precolombinas como material de fusión, principalmente con el rock y el *new age*, como una manera de crear y definir rock con elementos nacionales. Sin embargo, como ya lo mencionamos, es imposible reconocer cómo sonaba la música prehispánica, por lo que estas propuestas musicales deben considerarse como interpretaciones o improvisaciones con instrumentos de origen precolombino: el problema de conceptualizar lo mexicano, ante el rico panorama de la música indígena y mestiza actual, llevó a estos músicos a inclinarse más por lo que suponían una proyección de la tradición precolombina, y, en menor medida, hacia a la música de los grupos indígenas “vivos.”

Uno de los cambios más importantes a nivel cultural en el siglo XX fue la emergencia de nuevas o mezcladas identidades juveniles a partir de las cuales los jóvenes enfrentaron su realidad: desempleo y marginación como expectativas de vida. Las obligaciones tempranas que tienen que cubrir para sobrevivir fuerzan a los niños a convertirse en adultos de manera sorpresiva e indignante, y los jóvenes indígenas no escapan a esta situación. Aunado a esto, se ha permitido a casi la totalidad de los medios de comunicación masivos establecer la definición de lo que es ser joven a través de sus modas juveniles, y su música de consumo, una atribución que se puede identificar a partir de la gran cantidad de grupos musicales formados por niños y adolescentes para ser consumidos por un público juvenil. A diferencia del *ethno rock* que era interpretado por músicos urbanos, son los mismos jóvenes músicos de las comunidades indígenas quienes adaptan y recrean el rock de acuerdo con sus propias necesidades de expresión musical, generando procesos de apropiación y de resignificación.

Por otra parte, recordemos que no sólo la música se va transformando, cambian las costumbres, los gustos, los hábitos; se transforma la manera de bailar y danzar y los instrumentos musicales se adaptan a nuevas necesidades, en otras palabras, se presenta un proceso de fusión de tradiciones de un contexto a otro. En este sentido, los jóvenes procedentes de comunidades indígenas no están exentos de involucrarse en este proceso de urbanización debido a la migración y al contacto con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. De esta manera, con el rock indígena nos enfrentamos a nuevos procesos de resignificación; de diferentes construcciones identitarias y a un patrimonio cultural inmaterial en renovación, donde el rock ha sido el género privilegiado por los jóvenes indígenas.

En la década de los ochenta, por el impulso de las compañías disqueras trasnacionales, surgió el movimiento de “rock en tu idioma”, con la finalidad ostensible de que los jóvenes de Latinoamérica pudieran escuchar rock en español. En la década de los noventa los jóvenes indígenas se apropiaron de este movimiento, evidentemente sin el apoyo de las grandes disqueras y retomaron el discurso de “rock en tu idioma” pero utilizando ahora sus propias lenguas nativas para crear un rock indígena. Incluso, en algunos grupos étnicos como los seris, se recrea de manera particular dicho lema por ser ellos trilingües que se expresan en español, inglés y su lengua natal, el Comca-ac. El uso de las lenguas nativas en sus composiciones se considera como una estrategia importante para preservarlas, utilizando al rock como una manera de apropiarse de la modernidad, por lo que son cada vez más los grupos indígenas que empiezan a incorporar a su repertorio tradicional elementos musicales de otras tradiciones occidentales como es la cumbia, el rock, el jazz, el reggae y la salsa.

Otro factor que ha permitido el contacto de los jóvenes indígenas con la música de rock es sin duda la emigración, ya que es bien conocido que una gran cantidad de jóvenes salen de sus comunidades de origen, donde no ven satisfechas sus necesidades más elementales, e intentan tener un mejor modo de vida incorporándose a la mano de obra que trabaja en los Estados Unidos. Así se generan fuertes contactos entre la música indígena y el rock, al tener los emigrantes acceso a diversas fuentes: discos, videos y revistas.

El rock ha sido uno de los elementos de comunicación con mayor fuerza entre los jóvenes indígenas, que cada vez forman más grupos que mezclan varios ritmos y tratan temáticas sociales, ecológicas y culturales, propias de su entorno, para retomar el carácter contestatario del rock. La fusión musical, trae como resultado una nueva forma de comunicación y de interpretar sus realidades, pero, sobre todo, el derecho de todo ser humano a disfrutar del patrimonio cultural: así como supimos del “guacarrock” del grupo Botellita de Jerez (término tomado de la idea de Parménides Saldaña, quien señalaba que el rock mexicano se oía a rock con aguacate), conocimos después al punk “agropecuario” de Café Tacaba y así, podemos escuchar hoy en día el rock indígena.

Actualmente podemos confirmar cómo el rock es parte de la vida diaria de los jóvenes indígenas por medio de la experiencia radiofónica surgida en las comunidades de Guerrero: la radiodifusora XEZV, *La Voz de la Montaña* de Tlapa de Comonfort, Guerrero.

Esta radiodifusora, perteneciente al Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas del antiguo Instituto Nacional Indigenista, transmite en lenguas como el tlapaneco, mixteco y náhuatl y difunde programas de rock como: *Las otras bandas*, del que fuera locutor Jaime García Leyva. Gracias a este tipo de programas, como reflexiona José Agustín: “Tlapa ha permitido la expresión de jóvenes sensibles y ha sido detonador de tomas de conciencia social e individual, porque el rock y la cultura que lo acompaña inevitablemente enfrentan la incompreensión, la intolerancia y la represión, desmesuradamente violenta en ocasiones, que obliga a reconsiderar a la sociedad y a uno mismo”.⁶² En dicho programa se daban a conocer desde “tocadas” en vivo y materiales fonográficos, hasta presentaciones de revistas, lo que permitió un acercamiento del rock con varias comunidades indígenas, hasta generar una influencia tal que “grupos, como “Mugre y Miseria”, trataron de componer en mixteco, pero no pudieron, como sí lo hizo “Xixitla”, de Tetelcingo, Morelos, que en los ochenta componía y cantaba en náhuatl”.⁶³ De igual manera, “La banda [Resistencia Total] tenía el proyecto de cantar en *tu’ un savi* (la lengua de la lluvia o mixteco) pero no concretaron su idea. Sin embargo dedicaron a los pueblos y comunidades de la región de La Montaña la canción *Héroes asesinos* como un homenaje a su lucha y resistencia”.⁶⁴ Lo que los músicos indígenas han conseguido es hacer uso de la modernidad, sin perder su identidad, aceptando la diversidad cultural como parte de nuestro patrimonio cultural intangible en constante adaptación y renovación.

Un acercamiento importante entre la música indígena rocanrolera y los habitantes de la ciudad de México se realizó en el encuentro organizado por el entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) hoy conocido como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI): *Las nuevas creaciones de la música indígena*, organizado en septiembre del año 2000, en el que participaron grupos como: *Hamac Casiim*, (seri), *Sac Tzevul* (tzotzil), *Xamoneta* (Purépecha), *Super Coraje* (Hñahñú) y *Lino y Tano* (músicos yaquis). Este Encuentro se llevó a cabo en colaboración con diversas instituciones de la ciudad de México, con la finalidad de hacer conocer la música y danzas indígenas entre la población de la capital. Como bien señalan los investigadores Julio Herrera y Camilo

⁶² José Agustín, “Prólogo”, en: Jaime García Leyva, *Radiografía del Rock en Guerrero*, México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2005, p. 10.

⁶³ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁴ Jaime García Leyva, *op. cit.*, p. 51.

Camacho: “esta nueva realidad, rompe con muchos estereotipos de la imagen indígena que prevalece en la mayoría de los habitantes de las grandes ciudades y de muchos investigadores que se niegan a aceptar la evolución de los pueblos indígenas en materia de cultura”.⁶⁵ Asimismo, señalan como idea central que:

La apropiación y la adopción de los elementos de la modernidad, que se incorporaron a las estructuras tradicionales, muestran la gran capacidad de adaptación de los pueblos indígenas ante el embate y la proliferación de medios que intentan condicionar su pensar y su sentir. Lejos de convertirse en causas de deterioro, muchos de estos elementos contribuyen al desarrollo de la diversidad cultural y se presentan como vehículos necesarios para la expresión de sus propias ideas.⁶⁶

Dicho encuentro fue realizado en varios foros de la ciudad de México: la Plaza Hidalgo de la Delegación Coyoacán, Parque México, Museo Universitario del Chopo, Foro Abierto de Villa Olímpica, Faro de Oriente y el auditorio Alfonso Caso del entonces INI y fue un acontecimiento fundamental para entender cómo el patrimonio cultural intangible de una nación está en constante adaptación y cambio, como reflejo de una continuidad histórica. Otro evento relacionado fue el “Primer Festival de Fusión, Nuevas Propuestas Sonoras” organizado por el Museo Nacional de Culturas Populares en la ciudad de México del 8 al 11 de noviembre del año 2001, en el que participaron los grupos: Tribu, Mitote, Sonaranda, Parceiro, Mono blanco, Zazhil, y Sak Tzevul. En el programa de mano del Festival se comentó que: “Los diversos caminos de la música popular e indígena de México basan su fortaleza en su calidad artística y significativamente en su arraigo comunitario” y en otra parte de dicho programa se consigna que “las tradiciones musicales que hoy día conocemos han sufrido transformaciones y adaptaciones producto de los cambios generacionales, el contacto y el intercambio [apareciendo] músicos que sin pertenecer a una tradición o grupo étnico se acercan para conocer estas culturas musicales y generar nuevas propuestas musicales y sonoridades”.⁶⁷ El 9 de agosto de 2008 se llevó a cabo otro Festival para difundir los nuevos sonidos y realidades de la música indígena contemporánea, nos referimos al Primer Festival de Música Indígena Contemporánea *Kasahast Vanut*, organizado por la CDI en la Plaza Fundadores de la ciudad de San Luis Potosí, SLP, en el contexto del Día Internacional de los Pueblos Indígenas. En este Festival estuvieron

⁶⁵ Julio Herrera y Camilo Camacho, “Encuentro de Música Indígena”, *De “El Costumbre” al Rock*, México, INI, 2000, p. 3 (cuadernillo de CD: Encuentro de Música Indígena).

⁶⁶ *Ibid*, p. 4.

⁶⁷ *Primer Festival de Fusión*, (programa de mano), México, CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, , 2001.

presentes sonoridades tradicionales en conjunción con el rock, el reggae, el blues y el jazz. Participaron los grupos: Nunduva Yaa, Mayordomos y Alférez, Lumal Tok, Arco Musical, Cuiinmy, Flauta de Mirlitón, Pasatono, Marisela González, Danza de Diablos, Quinteto de metales Cisbrass, Siete Mares, Los que andan por la Tierra y Santos Santiago.

Una de las características más importantes de la práctica musical indígena desde un ámbito urbano que se pudo observar en estos Festivales y Encuentros es la combinación del uso de instrumentos musicales tradicionales como tambores, sonajas, caracoles, raspadores, palos de lluvia, violines, guitarra Chamula, teponaztli, etc., con los instrumentos clásicos del rock: guitarra y bajo eléctricos y batería. Como una forma de autodefinirse como indígenas, los grupos cantan generalmente en sus idiomas natales: seri, tzotzil, purépecha, hñahñú, yaqui, mixteco, etc., teniendo además la firme convicción de que esta manera de interpretar su música es una acción encaminada a que no se pierda su lengua y se preserve entre los niños y jóvenes indígenas.

En cuanto al jazz, si bien este género ha generado propuestas interesantes en el ámbito de la fusión, no ha logrado establecer puentes de comunicación entre los propios músicos para lograr un movimiento musical importante, centrándose básicamente en el trabajo de notables solistas.

Se sabe que desde los años veinte ya se empezaba a darle un sentido “mexicano” al jazzailable de la época con la música de Emilio D. Uranga. En los años cincuenta aparece en la escena del jazz nacional Tino Contreras quien llega a la ciudad de México incorporándose como baterista a la orquesta de Luis Arcaráz. Contreras es de los primeros músicos en retomar elementos de música tradicional para generar composiciones nuevas en diversas grabaciones: *Yúmare. Sinfonía Tarahumara* (1986) y *Percusiones Mexicanas* (1964).⁶⁸ Por su parte, Arturo “Chico” O’ Farrill, músico cubano radicado en México, quien estrena su *Suite Azteca* en la década de los sesenta con una orquesta formada por músicos mexicanos como fue el caso del trompetista de Cecilio “Chilo” Morán. Abraham Laboriel, bajista y guitarrista mexicano fundó un grupo llamado “Los Profetas” en el que fusionaba elementos de rock, jazz y música tradicional mexicana, siendo también uno de los pioneros del jazz fusión en nuestro país.

⁶⁸ Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México: CONACULTA FONCA, Instituto zacatecano de Cultura, Delegación tlalpan, Secretaría de Cultura, 2005, p. 235.

En la actualidad existen varias agrupaciones y músicos que están desarrollando propuestas interesantes en el ámbito de la fusión como es el caso de Héctor Infanzón, Astillero, Xamán, Obsidiana, Jazztlán y Sociedad Acústica de Capital Variable, entre otros.

Los músicos⁶⁹

Aunque a lo largo del texto que nos precede ya se han mencionado algunos grupos y músicos que han participado en el desarrollo de la música mexicana de fusión, podemos señalar otros grupos surgidos a partir de la década de los setenta: La Nopalera, On'ta, Nuevo México, Decibel, Vientos para un Nuevo Día, Peña Móvil, Tránsito, Contrastes, MCC, Mr. Loco, Al Universo, Toncho Pilatos, La Propuesta, Canek, La Tribu de la Paz, Papalote, Un Viejo Amor y grupo Víctor Jara, El grupo Decibel se autodefinía así: “lo que menos tenemos es rock, somos un grupo de vanguardia, aunque reconocemos influencias de rock. Es una combinación de diferentes tendencias: música electrónica, jazz, rock, folclor nacional, música concreta y un poquito de clásico”.⁷⁰ Otro ejemplo de cómo se entendía la fusión está representado por el grupo Iconoclasta, ya que según David Cortés:

Iconoclasta redescubrió los valores de la música mexicana. Fue un florecimiento de la sensibilidad que permeaba la época, el reencuentro con los valores tradicionales, el reconocimiento de nuestra historia y la asunción de nuestra grandeza. El resultado de este proceso fue un EP titulado *Suite mexicana*, donde la exploración del folclor se entronca con el [rock] progresivo para crear una composición que viaja por cambios, temas y que en sus quince minutos describe choques y encuentros.⁷¹

A partir de la década de los ochenta surgen músicos y nuevas agrupaciones como resultado de la desintegración de otras, o bien, grupos de nueva formación: Chac Mool, Banda Elástica, Astillero, Garabato, Aleación 0720, Enmedio, Metamorfosis, Gerardo Bátiz, Rockdrigo González, Botellita de Jerez, Mitote, Sonaranda, Nobilis Factum, Iconoclasta, Zazhil, Son de Madera, Mono Blanco, Chuchumbé, El Duetto, Café Tacuva, Caifanes, así como los solistas Arturo Meza, David Haro, Eugenia León, Betsy Pecanins, Lila Downs y Susana Harp. Muchos de estos grupos pertenecieron a diversas organizaciones musicales como el Centro de Estudios del Folklore Latinoamericano (CEFOL); Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC); Liga Independiente de Músicos y Artistas

⁶⁹ Las obras de algunos de estos grupos y músicos forman parte del *corpus* de trabajo que sirvió para desarrollar el análisis musical.

⁷⁰ Citado por David Cortés, Op., Cit., p. 43.

⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

Revolucionarios (LIMAR) y el Comité Mexicano de la Nueva Canción, las cuáles concentraron diversas propuestas musicales enmarcadas en la música popular urbana alternativa. En los noventa surgen grupos como: Parceiro, Gallina Negra, Na'rimbo, Cabezas de Cera, Huazzteco, Javier Nandayapa y Georgina Meneses y a partir del año 2000 emergen una gran cantidad de agrupaciones cuyo eje artístico está en la fusión: AKwid, Xamán, Sociedad Acústica de Capital Variable, Jazzfalto, por sólo mencionar algunos.

Aunque no es el tema central de esta investigación, es importante reconocer que existen otras propuestas de fusión centradas básicamente en lo académico y lo popular como la que generan Musicante, La Camerata Rupestre y el trabajo de los compositores Jesús Echevarría, Arturo Márquez y Fernando Toussaint, entre otros. Finalmente, es importante señalar que hoy en día se siguen produciendo nuevos materiales fonográficos enmarcados en la vertiente de fusión, mismos que tienen un público específico lo que ha generado circuitos de circulación importantes, además de una forma específica de escuchar y producir la música.

V.- SEMBLANZAS DE GRUPOS DE FUSIÓN⁷²

Con la idea de enriquecer este primer acercamiento a la música de fusión en México, en este apartado se consignan pequeñas semblanzas de los grupos y músicos que participan en esta vertiente (los que fueron considerados en el *corpus* de trabajo de esta investigación) a partir de algunos datos básicos como son: el año en que se fundó el grupo, sus integrantes, la discografía y los estilos utilizados como herramienta de fusión. Los datos consignados en este apartado fueron obtenidos principalmente de tres fuentes: el cuadernillo de notas del fonograma correspondiente, página web del grupo o músico y/o programas de mano de alguna presentación artística. Lamentablemente no en todos los casos se pudo encontrar toda la información, por lo que la cantidad de la misma varía de un grupo a otro.

AIRE HUASTECA.- Trío formado por Felipe Ignacio Valle Robles, Luis Adrián Mora Fuentes y Elizabeth Pacheco, cuyo objetivo es conservar, rescatar y difundir la música tradicional mexicana (especialmente el son huasteco) en un contexto urbano. A lo largo de varios años de investigación y difusión del son huasteco, esta agrupación reconoce que la música tradicional no puede aislarse, ni reñir con la tecnología moderna, sino que hay que apoyarse en ella, por tal motivo se valen de secuenciadores o de sonidos sintetizados para jugar con una nueva propuesta musical. Sus influencias: Trío Chicontepec, Guillermo Velázquez, la música barroca, el son huasteco, el Mariachi Vargas, el Negro Marcelino, Café Tacuba, Jordi Savall y Son de Madera.

ALEACIÓN 0.720.- Originarios de la Ciudad de México y con tres producciones discográficas en su haber, Aleación 0.720 surgió en la década de los ochenta como una propuesta del rock progresivo mexicano que fue liderado por el tecladista Omar Jasso, quien también participó con el grupo Ciruela II. La música de Aleación 0.720 tiene influencia de géneros como el huapango, el son, la música indígena y la música sinfónica. Algunos de sus temas fueron utilizados en el video "Memorias del Olvido" al que fueron

⁷² Es importante aclarar que al momento de terminar esta tesis, varios grupos tuvieron cambios de integrantes o han publicado nuevos materiales fonográficos, por lo que esta información tendrá que actualizarse constantemente.

invitados por la UVYD-19 (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre), para realizar un testimonio de la gente que sobrevivió al terremoto de la ciudad de México de 1985. Los integrantes de Aleación 0.720 fueron: Job Hernández, Abraham Viñas, Carlos Castro, Eduardo Zamarrita y Carlos Torres. Entre los instrumentos que utilizaron en sus grabaciones destacan: piano acústico, guitarra sexta, guitarra huapanguera, violines, flauta transversal, bajo eléctrico, batería, tambores tarahumaras, tambor seri, ocarinas, trompetas de barro, vainas, sonajas y huesos de fraile.

ASTILLERO.- Grupo formado a partir del trabajo colectivo en 1983. Gracias a más de 25 años ininterrumpidos de carrera artística en todo México, Astillero reconoce y muestra la enorme riqueza cultural del país. El cuarteto está conformado por músicos que convergen en la necesidad de crear su propia música a través de un lenguaje original. Para Astillero, el jazz es la música que les permite hacer un discurso propio y una propuesta estética. La música de Astillero surge a partir de la síntesis de dos raíces: la música tradicional mexicana y el jazz. La agrupación está integrada por: Remi Álvarez (saxofón, flauta), Santiago Derbez (piano), Alejandro Pérez Sáez (bajo), y Pablo Anguiano (batería). Por la agrupación han desfilado, sin embargo, una gran cantidad de músicos invitados, entre ellos: Eduardo Piastro, Alejandro Campos, Renato Menconi, Guillermo Portillo y Miguel Peña, por mencionar algunos.

BANDA ELÁSTICA.- Agrupación que ha estado presente en la escena musical de México desde 1983. A partir de una mezcla de jazz, rock progresivo y música tradicional mexicana, *Banda Elástica* genera una propuesta musical propia. Su instrumental incluye marimba, violín, viola, flautas, saxofón y clarinetes, además de los instrumentos acostumbrados en el jazz: guitarra, teclados, bajo y batería. Esta dotación electroacústica y ciertos aspectos de sus composiciones hacen que su sonido se acerque al jazz, al rock y en algunos casos a la música contemporánea. El grupo está conformada por Guillermo González (guitarras), José Navarro (marimba y percusiones), Sósimo Hernández (bajo), Guillermo Portillo (flautas, sax alto y sax barítono), Juan Alzate (saxos tenor, alto y soprano), David Barret (saxos alto y soprano) y Luis Miguel Costero (batería y tabla). Han editado 6 producciones discográficas, el primero de ello, es un disco homónimo (1986) donde se escucha un trabajo más cercano al rock progresivo, con influencia de Frank

Zappa. Con el segundo disco titulado *Banda Elástica 2* empieza la experimentación sonora del grupo. En la grabación titulada *Los Awakates de Nepantla* manejan el concepto concierto-espectáculo para obtener más libertad escénica en sus presentaciones. Su sonido más ecléctico se obtiene en su cuarta producción *Maquizcóatl* usando percusiones prehispánicas como tambores de agua, caparazones de tortuga, ollas de barro, teponaztlis, etc. Su penúltima producción *Ai Tencargo*, les llevo cinco años terminarla, puesto que el concepto aparentemente sencillo, fue difícil de materializar: tomaron música compuesta por diferentes compositores de música de concierto mexicanos: Javier Álvarez, Arturo Márquez, Eduardo Soto Millán, Roberto Morales, Hilda Aguirre y Gabriela Ortiz.

BANDA FILARMÓNICA DEL CENTRO DE CAPACITACIÓN MUSICAL Y DESARROLLO DE LA CULTURA MIXE.- La Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (Cecam), está integrada por 52 niños y niñas de Santa María Tlahuilottepec, Oaxaca, y actualmente es considerada como un referente de la música tradicional de las comunidades indígenas de esa entidad. Desde su creación en 1977, el Cecam ha logrado la formación académica y musical de varias generaciones de niños, niñas, jóvenes y adultos virtuosos, quienes con sus ritmos e instrumentos vinculan la vida cosmogónica de sus raíces, identidad y cultura. Existen aproximadamente 5 mil bandas de viento en Oaxaca, de las cuales mil se concentran en la sierra Mixe y en Santa María Tlahuilottepec hay 20, de las cuales tres pertenecen al Cecam. La Banda Filarmónica ha compartido créditos con varios músicos provenientes de diferentes estilos, lo que ha generado la recreación de música tradicional con elementos de jazz, canto nuevo, etc.

BANDULA.- Grupo formado en la ciudad de México en 1993. Sus integrantes son: Carlos Rivarola, Emilio Lome, Leticia Martínez, Violeta Ortega, Alfredo Pino, José Luis Martínez, Penélope Vargas, Yvez González, José Bolon, Miguel Valdés, David Heredia, Luigi Martínez, Ernesto Anaya, “Pato” Montes, Óscar Sánchez, Ají Rivarola, Manuel Mora, Mila Ornedo y Andrea Consejo. Su música está orientada a un público infantil, retomando diversos géneros y estilos: son jarocho, huasteco, guerrerense, corrido norteño, cumbia, vallenato, soul, funk, reggae, son montuno, guaracha, danzón, merengue, tango,

chacarera, huayno, entre otros, creando mezclas bien logradas como una forma de expresión.

BOTELLITA DE JERÉZ.- Banda de rock mexicana formada en la ciudad de México en 1983. La alineación original se compuso de Sergio Arau (guitarra y voz), Armando Vega Gil (bajo y voz) y Francisco Barrios (batería y voz). La banda se separó en 1997, sin embargo, en 2005 retomaron el proyecto realizando diversas presentaciones. *Botellita de Jerez* se distinguió por un enfoque musical festivo e irreverente. Su rock se combinaba con ritmos como el son, el blues y la cumbia, además de letras con una buena dosis de sátira y albures que retratan la cotidianidad de la vida en la Ciudad de México y elementos de su cultura popular. En su canción *El Guacarock de la Malinche* acuñaron la hoy famosa frase "todo lo naco es chido". Como parte de su concepto musical, la banda se interesó en rescatar la lucha libre como parte de la cultura popular, así como en la incursión en el rock en español, sentando influencia en bandas posteriores. A su fusión de ritmos populares mexicanos le denominaron *guacarrock*. En su apariencia siempre estuvieron influenciados en parte por el punk, pero añadiendo detalles mexicanos a su vestimenta tales como los jeans que emulan los pantalones de charro con seguros para la ropa, las espuelas en los tenis, tatuajes con detalles netamente nacionales. Su nombre se debe al refrán popular "Botellita de Jerez, todo lo que digas será al revés".

CAFÉ TACUBA.- Grupo de rock formado en Ciudad Satélite en el Estado de México en 1989 por los estudiantes de diseño Rubén Albarrán (voz, guitarra), Joselo Rangel (guitarra, jarana, cuatro), Enrique Rancel (contrabajo, bajo eléctrico) y Emmanuel del Real (melódica y sintetizadores). En 1992 grabaron su primera producción discográfica *Café Tacuba*. En 1996 graban *Avalancha de éxitos* con arreglos a canciones de otros compositores. Sin embargo, es con el disco *Chilanga banda* que obtienen el reconocimiento en EU y por MTV Video Musical Award en 1996, haciendo una gira por varios países. Las revistas *Rolling Stone*, *Spin* y *Newsweek* han considerado al grupo "a la cabeza del rock en América Latina". Café Tacuba combina el rock con la balada, el heavy metal, el ska, y el son jarocho y huasteco generando un estilo llamado "rock agropecuario". Han participado en la musicalización de varias películas como: *Amores perros*, *La mexicana* y *Piedras Verdes*.

CAIFANES.- Grupo de rock formado en la ciudad de México a partir de lo que fuera *Las Insólitas Imágenes de Aurora* en 1985. Esta agrupación es integrada por Saúl Hernández (voz y guitarra), Alfonso André (batería) y Alejandro Marcovich (guitarra, quien saliera de la agrupación por un tiempo) y posteriormente se integran a la banda Sabo Romo (bajo) y Diego Herrera (saxofón y teclados). En 1988 graban su primer sencillo: *Mátenme porque me muero* para BMG-Ariola, en un estilo *dark*, con influencia del punk británico. En 1990 se volvió a unir Alejandro Marcovich y realizaron las siguientes grabaciones: *El diablito* (1990), *El silencio* (1992), *El nervio del volcán* (1994). Fue el grupo de rock más influyente de las décadas de los ochenta y noventa al mezclar el rock con el estilo del mariachi y de la banda sinaloense. El grupo tomó su nombre de la película mexicana *Los caifanes* realizada por Juan Ibáñez en 1967. Ante el rompimiento de la banda y ante la imposibilidad de llevar dicho nombre por problemas de derechos de autor, algunos de sus integrantes decidieron rebautizarla *Jaguares*. En 2012, los integrantes originales se reencuentran, usando nuevamente el nombre de Caifanes.

CRISTAL.- Grupo formado en los años setenta por Arturo Cipriano y Gerardo Bátiz en el piano; Eniac Martínez en la guitarra, César Vera en el bajo, Fernando Toussaint en la batería; Humberto Flores en las trompetas; Cecila Toussaint y Cecilia Engelhart en las voces. Entre sus producciones discográficas destaca el disco homónimo *Cristal*.

CHUCHUMBÉ.- El grupo *Chuchumbé*, formado en 1990, además de ser uno de los mejores exponentes del Son Jarocho del sur de Veracruz, creó un taller de laudería donde construye sus propios instrumentos. Su música está presente en los fandangos, lugar que convoca a la gente a convivir, bailar y cantar. Aparte de su trabajo de interpretación y composición de sones, el grupo se ha dedicado a la difusión y enseñanza de la tradición del fandango mediante talleres de música tradicional, zapateado y versada. *Chuchumbé* también se dedica a la investigación; ha reintegrado al fandango sones, versadas, instrumentos y bailes, en especial aquellos con mayor influencia afro. Además de participar en la mayoría de las fiestas y encuentros de son tradicional en el sur de Veracruz, Chuchumbé se ha presentado en competencias de fandango, los cuales son verdaderos retos donde se debe tener la capacidad de rimar e improvisar en un juego permanente entre el músico, el bailarín y el conversador. Provenientes de familia de soneros, los integrantes de

Chuchumbé han llevado la rima y el ritmo jarocho a múltiples foros con el afán de dar a conocer su tradición a la que le han agregado algunas innovaciones en el aspecto armónico y tímbrico por la adhesión de algunos instrumentos diferentes a la tradición jarocho, como es la armónica, creando una manera diferente de expresión con características particulares. La innovación musical de este grupo ha trascendido de tal manera que han participado en producciones discográficas de otros grupos, como el caso de La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio. Sus integrantes son: Liche Oseguera, Patricio Hidalgo, Zenén Zeferino, Rubí Oseguera, Leopoldo Novoa, Adriana Cao y Andrés Flores.

DAVID HARO.- Guitarrista y compositor nacido en Jáltipan, Veracruz, en 1951. Se le conoce por sus aportaciones a la nueva trova, la canción romántica y el bolero. A muy temprana edad escribió su primera canción *Ariles de campanario*. En 1975 participó en el X Festival Internacional de la Primavera en Trujillo, Perú. En 1981 ganó el título de compositor revelación en el festival de la OTI de la canción. Fue considerado por el compositor Manuel Enríquez como “Uno de los mejores ejemplos de la canción mexicana actual dotado de originalidad e intuición”. David Haro crea un sonido muy particular al fusionar elementos del son jarocho con aspectos musicales provenientes de la música africana, y el canto nuevo.

EL DUETTO.- Dúo formado por el bajista Víctor Ruiz Pasos y el guitarrista Miguel Peña. El dúo ha conformado un sonido propio al realizar arreglos y adaptaciones de diferentes temas de la tradición folclórica de México con un lenguaje jazzístico. A partir de las presentaciones que tuvieron constantemente en El Arcano, decidieron realizar su única grabación homónima.

ENRIQUE NERY.- Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta nacido en la ciudad de México en 1945. Es una de las grandes figuras del jazz mexicano. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y es autor de varias piezas en el estilo de jazz fusionadas con la música popular mexicana. Fue miembro de los grupos *Lucifer*, *SOS BOS*, *Supercarlos* y *Coloso*. Hizo dúo con el bajista Guillermo Benavides y con el guitarrista Cristóbal López grabando con éste último el disco *Perseverancia*. Formó trío con Agustín

Bernal y *Toni Cárdenas*. Ha alternado con músicos de la talla de Justo Almario, Brandon Fields, Freddie Hubbard y Abraham Laboriel.

EUGENIA LEÓN.- Realizó estudios de canto en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y asistió a cursos de perfeccionamiento con varios maestros, entre ellos, Rosa María Díez. Formó parte de los grupos de canto nuevo *Víctor Jara* (1974-1980) y *Sanampay* (1980-1982). A partir del año 1982 apareció como solista en el escenario musical, interpretando boleros y trova y música tradicional mexicana (con arreglos realizados a partir del jazz, gracias a la participación de Héctor Infanzón y Omar Guzmán como arreglistas. Trabajó con Eraclio Zepeda en el programa de televisión *Canto, cuento y color*. Obtuvo el primer lugar en el festival de la OTI en Sevilla con la canción de Marcial Alejandro *El fandango aquí*. Ha participado en los principales festivales como el Cervantino, del Centro Histórico, de Varadero, Cuba, e Internacional Latino de Nueva York. Entre sus producciones discográficas destacan: *Así te quiero* (1983), *Luz* (1984), *El fandango aquí* (1985), *Otra vez Eugenia León* (1986), *Algo viene sucediendo* (1987), *Mar adentro* (1988), *Ven acá* (1990), *Juego con fuego* (1991), *Eugenia Corazón de León* (1992), *Oh, noche* (1995), *Tangos* (1995), *Que devuelvan* (1996) y *La tirana* (1997), entre otros.

GALLINA NEGRA.- Agrupación formada en la ciudad de México en 1994. Su sonido parte de la música tradicional mexicana, conectados con el jazz, la música clásica, el rock y en general las músicas del mundo, ellos mismos se autodenominan “música mexicana de fusión ecléctica”. Incorporan a su trabajo musical instrumentos tradicionales como flautas de carrizo, bajo quinto, teponaztle, jaranas con la guitarra eléctrica, bajo, batería y teclados. Entre sus integrantes se encuentran: Jorge Calleja (guitarras, vihuela, bajo quinto, voz y dirección), Adriana Calleja (violín), Iván Daniel Esquivel (batería, percusiones), Eduardo Velázquez (flautas, ocarinas), Luis Antonio Ramírez y Alberto Salas (bajo), Salvador Govea (teclados). Entre su material discográfico destacan: *Similares y Conexos* (2001) y *De Flora y Fauna* (1999-2003).

GORE MATRAKA.- Agrupación que retoma el rock y el canto nuevo, pasando por el sonido del rock “rupestre”, el jazz, la música tradicional, el blues, el soul y hasta las músicas étnicas, con lo que *Gore Matraka* crea finalmente el autodenominado neo-son

veracruzano. Gore Matraka es un octeto creado en la ciudad de México. En su disco *Rumba Jarocha* (Grabaciones *Lejos del Paraíso*, producción de Edmundo Navas), *Gore Matraka* contó con la participación de Indira Montes, voz; Dulce María Grimaldi, teclados, coros; Marconio, voz, requinto jarocho, pandero; Iván Rosas, bajo eléctrico, teclado, batería programada; Manuel Esteva, tumba, pailas, bongó y percusiones; Mario Alfonso, El cachorro, tumba, pailas, percusiones. Como músicos invitados estuvieron Javier Platas (violonchelo), Javier Guillén (viola), Hanna Hipakkaa (violín), Daniel Martínez (arpa jarocho) y en los tambores Batá, Yussá León Felipe, José Manuel González y Carlos López Castro.

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ.- Poeta e improvisador de décimas, ha realizado diversas grabaciones de sones arribeños, acompañado desde 1977 por Los Leones de la Sierra de Xichú. En 1989 realizó una gira por Kenia, Tanzania, Mozambique y Zimbawe. Entre uno de sus varios aciertos, Guillermo Velázquez ha conjuntado la tradición del verso arribeño con la lírica y la música del *rap*.

HAMAC CAZIIM.- *Hamac Caziim* (Fuego divino) banda de rock seri, está integrado por Israel Robles Barnett (batería), Jeremías López Félix (guitarra principal), Anselmo Morales Astorga (bajo), Juan de Dios (segundo guitarrista) y Francisco Molina Sesma (voz, sonajas, tenabaris). La agrupación decidió recrear la música tradicional comca'ac con la música de rock en 1995. Para la conformación del grupo se tuvo que pedir permiso al Consejo de Ancianos de su pueblo y de la comunidad comca'ac para que las canciones tradicionales Seri pudieran ser adaptadas al *punk* y al *hardcore*. Su primer disco, homónimo, incluye una selección de canciones que utilizan en sus ceremonias. La actividad de *Hamac Caziim* no está relacionada solamente con la música, pues entre sus planes está formar una Asociación Civil para ofrecer becas a jóvenes seris para que continúen sus estudios y busquen preservar la identidad de su comunidad. La banda se ha presentado en lugares como el Foro Alicia y el Museo Nacional de Culturas Populares en el DF y el festival Dr. Alfonso Ortiz Tirado en Álamos, Sonora.

HILARIO Y MICKY.- Dúo formado en 1968. Su trabajo musical se caracteriza por la interpretación de temas clásicos y contemporáneos de jazz, incluyendo algunos temas de la

música tradicional mexicana, así como la musicalización de algunos de los textos de la poesía de Sabines, Chumacero y Mondragón. Su quehacer musical los ha llevado a radicar en ciudades de Europa, Japón y América Latina. Han participado en festivales y encuentros artísticos entre los que destacan el Festival de Jazz de Montreal y el Festival de Verano de Quebec, así como sus presentaciones en El Ateneo de Madrid y en el Antiguo Palacio del Arzobispado de la ciudad de México. Entre su producción discográfica destacan los álbumes *Al oído de las cosas* (1994), *Canción del pozo sin agua* (1998), *Pequeño viaje Jazzístico* y *La vie en rose* (ambos de 2002). Sus integrantes son Hilario Sánchez (piano, trompeta, marimba, percusiones) y Micheline Chantin (voz y piano).

HUZZTECO.- Ensamble de jazz que basa su propuesta artística en la mezcla de la música tradicional mexicana con las técnicas de composición contemporánea y el jazz. Son originarios de San Luis Potosí. Como se señala en su producción discográfica homónima: “La comprensión de los elementos etno-musicales contenidos en las composiciones originales y en los arreglos que aquí podemos escuchar, no es obra de la casualidad ni del impulso erróneo tan frecuente que conduce a tocar un huapango “jazzado” o un blues “huapanguado”, sino más bien de la persecución de pensamientos anteriores, de espíritus emparentados con una mexicanidad musical auténtica y culta...” Sus integrantes son: Samuel Martínez Herrera (piano), Ramón Sánchez Aviña (flauta y vihuela), Joel Monroy Martínez (violín huasteco), Savoir Faire (violín), Rodolfo González Martínez (jarana y voz), Jesús Castro Andriano (huapanguera y voz), Jorge Luis Martínez Herrera (guitarra), Carlos Zambrano Morales (contrabajo y baby bass), Daniel Soberanes (bajo eléctrico), Guillermo Barrón Ríos (cajón), Efrén Capiz Castañeda (batería) y Ligia Guerrero (voz).

ISLA.- Agrupación surgida en los años ochenta que fusiona la música afroantillana, brasileña y mexicana tradicional con el jazz. Sus integrantes fueron: Gerardo Bátiz (piano, timbales, flauta), Diego Herrera (sax alto, flauta, piano), “Chuco” Mendoza (bajo), Germán Herrera (percusión), René Lemus (percusión), Alberto Delgado (sax soprano, flauta) y Germán García (sax tenor, flauta). El grupo sacó a la luz una producción discográfica homónima. A partir de elementos del jazz y el rock, Isla retoma ciertos aspectos de la música tradicional mexicana.

LA NOPALERA.- Colectivo musical creado a finales de los años setentas en México siendo parte fundamental del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Como parte de su propuesta musical, *La nopalera* interpretó diversos estilos, pero dándole mucha importancia a la música tradicional mexicana con una fuerte influencia del jazz. Publicaron cuatro discos: *Nueva Canción* (1976); *Crece la Audiencia* (1978, en este disco colabora el grupo de jazz Sacbé); *Tremendo Alboroto* (1979) *La Rabia Dominio público* (1980). Participaron en este colectivo una gran cantidad de músicos en diferentes momentos de su historia: Arturo Cipriano (flauta, sax soprano, voz, coros, armónica, ocarina y clarinete); Marcial Alejandro (voz, guitarra y percusiones); Gerardo Bátiz (voz, piano, steel drum, percusión, flauta, ocarina y coros); Guillermo Briseño (voz); Cecilia Toussaint (voz, coro y percusiones); Eugenio Toussaint (Piano); Enrique Toussaint (bajo); Fernando Toussaint (batería y tumbadoras); Maru Enríquez (voz, coros y percusión); Javier Izquierdo (guitarra, bajo y percusión); Lucy Bermejo (voz), Eniac Martínez (voz, guitarra y percusión); Marco Antonio Morel (guitarra); Arturo Chamorro (voz, piano y percusiones); Rene Lemus (percusiones); Héctor Sánchez (arpa); Isaias Lara (piano y bajo); Mauricio Colín (percusiones); Francisco González (acordeón); Rachel Durling (violín); Laura Vázquez (violín) y Alejandro Campos (sax tenor), entre otros.

LILA DOWNS.- Cantante nacida en Oaxaca en 1968. Hija de madre zapoteca y un cineasta estadounidense. Cursó estudios de Antropología Social en la Universidad de Minnesota y estudió canto operístico. Inició su carrera musical en 1991 cantando jazz y canciones mexicanas, creando posteriormente un estilo de jazz teniendo como eje a la música tradicional mexicana. En 1998 presentó su disco *Sandunga* que incluye canciones con textos en zapoteco, en el cual participaron los músicos de jazz Héctor Infanzón y Agustín Bernal. Entre su material discográfico destacan: *La sandunga* (1999), *Tree of Life* (2000), *Una sangre* (2001), *Border la Línea* (2001) y *La Cantina, entre copa y copa* (2006),

LOS DE ABAJO.- Banda surgida en 1992 en la ciudad de México aunque empezó a destacar en 1998 al ser cobijada por *Luaka Bop*, disquera del ex líder de *Talking Heads*, David Byrne. Con dicha disquera lanza dos álbumes *Los de Abajo* y *Cybertropic Chilango*

Power, ése último, obtiene el *World Music Award for the Americas* en 2003. Años después, bajo el sello *Real World* de Peter Gabriel, publican su quinto álbum, *LDA v The Lunatics*. *Los de Abajo* ha sido una de las pocas agrupaciones mexicanas en presentarse en el Festival de *Glastonbury*, junto con *Maldita Vecindad*, Rodrigo y Gabriela, *Polka Madre* y *La Internacional Sonora Balkanera*. También se han presentado en el Festival Internacional de Jazz de Montreal, en *Roskilde*, *Wommad* y en gran parte de los festivales europeos y estadounidenses más importantes. Los cuatro miembros fundadores de la banda fueron Líber Terán (voces, guitarra eléctrica y acústica, y flauta transversa), Vladimir Garnica (guitarra, tres, jarana, requinto, y guitarra española), Carlos Cuevas (piano, órgano de manubrio, sintetizador y acordeón) y Yocupitzio Arrellano (batería y percusiones varias). Más adelante se unieron al grupo, Luis Robles "Gori" (Bajo Eléctrico), Mariano "El Ché Pereira" (Saxofones), Gabriel Elías (percusión), Daniel Vallejo (saxofones), y Canek Cabrera (trompeta). En 2007 Líber Terán y Carlos Cuevas salen del grupo. El primero lanzó su proyecto como solista, buscando fusiones entre el rock, la banda sinaloense y algunos sonidos de Europa, el segundo, Carlos Cuevas, se avocó a su proyecto *Jazz Bucareli* y su fusión de ritmos mexicanos y colombianos con el proyecto *Mexicolombia*. De tal suerte, *Los de Abajo* quedó integrado por Vladimir Garnica (guitarra), Yocupitzio Arrellano (batería), Pavel Sandoval (samplers y percusiones), Javier Zúñiga (percusión) Daniel Vallejo (sax), Edgar Chávez (bajo), Odisea Valenzuela (voces y trombón), Heliot Pérez (trombón), Canek Cabrera (trompeta y voz) y Mauricio Díaz (sax y voz). Entre su Discografía destacan: *Los de Abajo* (1998, Luaka Bop), *Cybertropic Chilango Power* (2002, Luaka Bop), *Latin Ska Force* (2002, PP Lobo), *Complete & Live '04* (2004, Kufala), *LDA v The Lunatics* (2005, RealWorld Records), *No Borrarán* (2006, Independiente), *Actitud Calle* (2010, Pentagrama).

MEIGAS.- Sergio Ríos, Gabriel Flores, Adán Levy y Gerardo Ríos integran la banda *Meigas*. El grupo presenta influencias del rock clásico y progresivo de los años setenta y ochentas, de grupos ingleses y norteamericanos, así como del rock pop. *Meigas* ha formado parte de la escena del rock en Querétaro durante más de una década. La afinidad de estos músicos les ha permitido estar presentes en la escena musical teniendo presentaciones no sólo en el estado, sino también por todo el Bajío: San Luis Potosí, Guanajuato e Hidalgo. *Meigas* fue el grupo triunfador de el concurso de bandas "Por mi raza hablara el rock"

realizado en diciembre de 2003, en el que participaron más de 25 bandas de Querétaro, Celaya y el D.F. Ha compartido escenario con Julieta Venegas. Su primera producción es *Meigas Las brujas de Xichú*. La banda ha participado en diversos eventos culturales fuera y dentro de Querétaro, uno de los más importantes ha sido el Festival del Huapango y el Rock de la cultura de la Sierra Gorda llevado a cabo en diciembre en Xichú, Guanajuato. En 2006 CONACULTA lanza una convocatoria de estímulos a la creación de la cultura huasteca en la cual *Meigas* es premiado en la categoría Difusión del Patrimonio Cultural dentro de la temática: Música Tradicional y de Fusión, de lo que se deriva su segunda producción discográfica, en 2007, *La sierra vieja*, en el que se recrea el rock, el blues, y el son huasteco. La música de *Meigas* está formada con diversas herramientas musicales: desde el blues, el folk, el punk, hasta el son huasteco y el hard rock. *Meigas* fue el responsable de organizar el Primer Encuentro de Ciudades Unidas por el Rock en 2008.

MITOTE JAZZ.- Los antecedentes musicales de esta agrupación tienen su origen con los grupos Conexonido y Talón San Cosme (1973). El grupo Mitote-Jazz está integrado por músicos provenientes de Tijuana, San Luis Potosí, Guadalajara, Querétaro, Oaxaca, Morelos y el Distrito Federal. Esta agrupación nos propone una mezcla del jazz contemporáneo con los ritmos y sonoridades regionales de las distintas geografías latinoamericanas que han recogido a lo largo de sus presentaciones por el continente. Como se señala en su página web: “Con Mitote-Jazz retumba el repique de los carnavales en Montevideo y el sonoro-migrante de las velas istmeñas”.

MONO BLANCO.- Grupo fundado en 1978 en Minatitlán, Veracruz, dedicado a la difusión del son jarocho, en conjunción con otros géneros y timbres musicales bajo la guía del decimero Arcadio Hidalgo. Se ha nutrido de diversas dotaciones instrumentales al cual se adhieren los instrumentos que ejecutan los diversos músicos surgidos de los talleres que el grupo organiza en varias partes de la República Mexicana. Ha realizado giras por Medio y Lejano Oriente, Europa, Centroamérica, EU y Canadá. De los diversos músicos que han desfilado por esta agrupación se encuentran: Gilberto Gutiérrez (actual director del grupo), Andrés Vega (requinto), Octavio Vega (arpa) y César Castro (bajo).

NA'RIMBO.- Na'rimbo, voz que en lengua chiapaneca significa hormiguillo, árbol del cual se usa la madera para fabricar el teclado de las marimbas y que da nombre al grupo integrado por alumnos y maestros de la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Esta agrupación nace en 1997, bajo la dirección del maestro Israel Moreno, integrando a destacados jóvenes marimbistas. Na'rimbo, es un grupo poco común que aborda, desde una perspectiva contemporánea, un repertorio de obras ya tradicionales en la música popular mexicana y chiapaneca. Refresca los temas con tratamiento jazzístico y una excelente dosis de ritmos afrocubanos, extrayendo su esencia a partir de la marimba. Con conocimiento de las obras, proponen al escucha una dimensión diferente tanto de la marimba tradicional, como de las obras.

NUNDUVA YAA.- Surge en primera instancia como un taller de estudio del jazz entre el trompetista Onésimo García Castañeda y el pianista Rodolfo Santiago Cruz en el año 1997. Más tarde se integra al dúo el saxofonista Luis Cervantes Niño, quienes bajo el nombre de *Trío Jazz Cantera* realizan conciertos en diversas instituciones educativas y foros culturales de la ciudad de Oaxaca. En el año 2000, el trío invita a jóvenes músicos a realizar estudios de este mismo género y más tarde con la integración de los alumnos más destacados, el trío pasa a formar parte de los grupos representativos de la Casa de la Cultura Oaxaqueña bajo el nombre de "Jazz Ensemble CCO", el cual participa en festivales y eventos culturales organizados por la misma institución. A principios de 2003, el ensamble decide fusionar la música tradicional oaxaqueña con el lenguaje del jazz, dando como resultado su primer disco titulado *Colores de mi tierra, Folklore y Jazz...* En 2005, rebautizan al grupo con el actual nombre: *Nunduva Yaa*. El ensamble graba su segundo material discográfico titulado *Sonidos y Costumbres, el legado de nuestros abuelos*, que contiene obras de los grandes maestros de la tradición musical del pueblo Oaxaqueño y de sus siete regiones, con la colaboración de Jaime Allende, Ignacio Carrillo, Rubén Luengas y otros destacados músicos Oaxaqueños. En 2008, Nunduva Yaa presenta su tercer material discográfico bajo el título: *Movimiento Contrario* un sencillo en donde se incluyen composiciones propias del ensamble y se muestra el trabajo realizado a lo largo de nueve años de preparación.

ON'TA.- Sus integrantes fueron: Marisa Echevarría, Jorge Jufresa, Alberto Delgado y Jesús Echevarría. En su primer disco, *Tengo que hablarte* de 1976, aparecen entre otros

piezas, temas del folclor mexicano, sobre todo provenientes de la tradición del son jarocho y del son huasteco. Su segunda producción discográfica *Vuelta a la Izquierda Prohibida en Revolución* de 1978, contiene temas con influencia del jazz y el bossa nova y la música tradicional mexicana.

PARCEIRO.- La palabra Parceiro, del portugués, tiene varios significados: *igual, semejante, socio*. El grupo Parceiro se fundó a principios de los años noventa con la finalidad de fusionar (como lo señalan en su disco): “patrones rítmicos, melodías, conceptos armónicos, improvisaciones e instrumentos diversos. Es un muestreo que da una nueva sonoridad a los sones mexicanos y expresa ideas musicales en un ambiente de tumbaos, percusiones latinas, aerófonos indígenas, bajeos obligados, requinteos, fusionando algo de jazz-rock, baiaos y sones mediante los recursos de la nueva tecnología con los sonidos étnicos en un juego entre moderno y tradicional”. El grupo estuvo formado por Arturo Chamorro (director y piano), Jaime Valerio (guitarra), Cayetano Valdéz (bajo) y Martín Zamora (batería). Editaron un material discográfico titulado *Parceiro Jazz Fusión* en 1995.

REAL DE CATORCE.- Se fundó en 1985 con una primera presentación en *Rocketitlán* en la Ciudad de México el 12 de diciembre del mismo año. El estilo musical con el cual crean su propuesta musical es el blues, un género musical que si bien tiene una buena cantidad de seguidores en México, no tenía ningún representante sobresaliente, lo que los convirtió en el principal exponente del género en México. Han realizado fusión con géneros como el rock, el jazz, el swing y con elementos de música tradicional mexicana. Sus integrantes, en diferentes periodos fueron: José Cruz Camargo (composición, voz, armónica y guitarra); Fernando Abrego (batería); Julio Zea (Guitarra); Neftalí López (bajo); José Iglesias (guitarrista fundador); Severo Viñas Montes (bajo); Juan Cristóbal Pérez Grobet (bajo); Jorge Velasco (bajo); Carlos Torres (violín, teclados); Salvador Arceo (bajo) y Bernardo Fernández Yah (bajo, sax, percusiones). Discografía: *Real de Catorce* (1987); *Tiempos Oscuros* (1988); *Mis amigos muertos* (1989); *Voces interiores* (1992); *Contra ley* (1994); *Azul (En vivo)* (1997); *Al rojo (En vivo)* (1997); *Cicatrices* (1998); *Nueve* (2000) y *Voy a morir* (2002). El grupo suspendió su actividad debido a problemas de salud de su líder José Cruz, lo que le ha imposibilitado continuar presentándose de manera regular.

ROBERTO GONZÁLEZ.- Cantante de rock, miembro de la corriente de rock-rupestre, nacido en Alvarado en 1952. Comenzó al lado de Jaime López y Emilia Almazán, formando el grupo *Un viejo Amor*, posteriormente grabaron un disco titulado *Sesiones con Emilia* en 1979. Más tarde actuó como solista en diversos escenarios de la ciudad de México e hizo numerosas grabaciones: *Lentejuelas* (1984), *Aquí* (1989), *Flor de Poder* (1990). Entre sus composiciones existen canciones que fusionan el son jarocho con el rock a partir del uso de la jarana y las armonías del blues.

RODRIGO GONZÁLEZ.- Cantante y compositor de rock, mejor conocido como “Rockdrigo”, nació en Tamaulipas en 1953 y murió en la ciudad de México en el temblor de 1985. En 1971 se trasladó a la ciudad de México para difundir su propuesta musical. Mezclaba el rock urbano con otros estilos como el huapango y la trova cubana, en un híbrido musical generando una corriente musical conocida como *rock rupestre*. Diez años después de su muerte, fueron encontradas varias grabaciones en cinta magnetofónicas no comercializadas dando inicio a un proceso de recuperación de su música. De dicho proceso resultaron diversas grabaciones: *Aventuras en el DeFe* (1982-1984), *Hurbanistorias* (1984), *El profeta del nopal* (1985), *No estoy loco* (1982-1985).

SILVIA ABALOS.- La artista refiere ser intérprete de la música mexicana en español y en lenguas indígenas, sitúa sus inicios en el teatro y debe su formación inicial a su padrino artístico, Luis Manuel “El de la Paloma” notable cantautor jalisciense y rescatista de canciones indígenas y antiguas. Silvia Abalos, celebró 30 años de carrera artística con la presentación del material discográfico *Raíces*, mismo que se caracteriza por su sonoridad acústica: guitarras, contrabajo, violín, armónica, cajón peruano y otros. Fue acompañada por el dueto michoacano: Mariano y Marina. Después de una larga estancia en el Distrito Federal, Silvia Abalos se lanzó a conquistar al público europeo a mediados de los noventa. Entre su material discográfico destacan: *Silvia Abalos y Te’Ome*, *Silvia Abalos, queda el corazón* y *Raíces* los cuáles fueron grabados en Bruselas, Bélgica.

SINALOJAZZ.- SinaloJazz está formado por un grupo de músicos que han decidido fusionar el Jazz con canciones tradicionales provenientes de la banda sinaloense, teniendo en su haber dos producciones discográficas, una de ellas homónima, producida en 2004.

Integran esta banda: Alberto Nevárez (bajo), Bismark Barreras (piano), Francisco Olivas (trompeta, flugelhorn & sax), Juan José Bojórquez (congas), “Cacho” Parra (congas), Marcos Nevárez (sax tenor) Bobby Nevárez (guitarra) y Dick Sáenz (batería).

SONARANDA.- El nombre de Sonaranda proviene de *son que ara y anda*. La música del grupo fue creada originalmente para guitarra sola, sumándose posteriormente el violín. Con esta dotación instrumental se formó el dúo “Patricia y Anastasia” quienes durante dos años generaron los antecedentes musicales del grupo actual. Debido al surgimiento de nuevas necesidades sonoras, se agregó en otro momento el bajo eléctrico y por último las percusiones. En su primera producción discográfica titulada *Sonaranda son que ara y anda*, participaron: Anastasia Guzmán (guitarra y directora), Álvaro López Cruz (percusiones), Darío Federico Lynn (bajo) y Roberto Panzera (violín). En dicha grabación se encuentran arreglos de sones tradicionales de diferentes regiones de México con influencia de la música académica y algunos atisbos de jazz. En su segunda producción discográfica titulada: *Puksi'ik'al Xochiltzin* participaron: Tonathiu Álvarez Luz (violín), David Peña Cruz (percusiones y batería), Enrique Jiménez López (bajo), Ricardo Flores Mijangos (salterio y arpa) y Anastasia Guzmán Vázquez (guitarra y dirección).

SON DE BARRO.- Es una agrupación musical que interpreta el Son Jarocho, mostrando sus características esenciales, como el zapateado, el “punteo” (ejecución) de los requintos, el ritmo de las jaranas y el canto, característico de la música jarocho. Son de Barro interpreta una versión actual y urbana del Son Jarocho, con arreglos musicales únicos que enriquecen el género. Son de Barro nace en 2001 como una agrupación que se desenvuelve en el medio musical-cultural local, presentándose en diversos eventos organizados por el Instituto Veracruzano de Cultura así como otros organismos culturales de la ciudad de Veracruz, en programas de radio y televisión locales. En 2002, se presentaron en el XXX Festival Internacional Cervantino, en la ciudad de Guanajuato, y en el Certamen Nuestra Belleza México, entre otros, así como una amplia participación dentro del estado de Veracruz en ciudades como Córdoba, Tlacotalpan, Alvarado, y Tierra Blanca. En 2004, Son de Barro consolida su proyecto musical, con su primer disco *Agua y Tierra* patrocinado por el Gobierno del Estado de Veracruz y el Instituto Veracruzano de Cultura. A partir de 2005, *Son de Barro* ha ofrecido conciertos en foros como el Centro Veracruzano de las

Artes y la Casa de la Música Popular Veracruzana, además de diversas participaciones en radio y televisión de la ciudad de Veracruz.

SON DEL PUEBLO.- El grupo está conformado por Víctor Hugo Garrido, Mario Alberto Macedo, Roberto Rodríguez, Luis Chávez, María de los Ángeles Franco, Elia Yamel Ortiz, y Elisa Domínguez, quienes interpretan música del Sotavento y la Huasteca del estado de Veracruz; Tierra Caliente y Lacustre de Michoacán; Sones y Chilenas de Costa Grande; Sones de Tarima del estado de Guerrero; Sones y jarabes del estado de Nayarit; Sones y jarabes de Jalisco; y música popular y danzas indígenas, a los cuales han realizado arreglos en los que están presentes elementos musicales provenientes de estilos urbanos. Asimismo, ha acompañado musicalmente a diversas compañías y grupos de danza como la Compañía Nacional de Danza Folclórica de la Escuela Superior de Educación Física, entre muchas otras. El propósito de la agrupación *Son de pueblo* ha sido lograr la comunicación directa con el público de todas las edades y niveles sociales a fin de dar a conocer estos géneros musicales, destacando un especial interés por los niños.

SON DE MADERA.- Son de Madera, fundado en 1992 por Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso, es una agrupación dedicada fundamentalmente a la difusión del son jarocho. Dentro de la diversidad cultural que hoy resurge en el sur de Veracruz, *Son de Madera* presenta una propuesta musical y dancística que, lejos de separarse de los orígenes del son jarocho, desarrolla un alto nivel de ejecución, gracias a la creatividad, la cohesión instrumental, y en el virtuosismo que alcanzan en las voces y en la ejecución de instrumentos, así como en la recreación de sones, arreglos que incluyen instrumentos diferentes a los tradicionales y composiciones que se nutren de un profundo conocimiento de las raíces antiguas del género. La propuesta de Son de Madera se distingue por el cultivo de la música, el canto, el zapateado y la poesía jarocho como una tradición viva que está en constante movimiento y transformación sin perder su esencia. Entre su producción discográfica destacan: *Son de madera* y *Las orquestas del día*. Actualmente Son de Madera se encuentra promocionando su nuevo disco titulado *Son de mi Tierra*, producido por *Smithsonian Folkways*.

SUSANA HARP.- Cantante nacida en la ciudad de Oaxaca en 1970. De origen libanés y vasco, estudió psicología en Oaxaca y en 1992 se traslada a la ciudad de México para empezar su carrera musical. Ha grabado canciones en español y zapoteco, Dentro del estilo de la canción tradicional del istmo de Tehuantepec, ha realizado giras por México y Europa.

TRIBU.- Grupo formado en 1974 que fusiona elementos musicales del rock y el new age con la música indígena y mestiza de México. Son considerados como los iniciadores de la corriente llamada etno-rock. Han ofrecido diversos conciertos por México, EU y Europa. Sus integrantes son: Agustín Pimentel D., Alejandro Méndez R., Pablo Méndez R., David Méndez R y Gilberto Chávez E.

LA TROUPE.- En 1976, siendo estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), Mauro Mendoza y Sylvia Guevara participan en un montaje: *Barrionetas*, comedia musical donde participan actores y títeres, con música de Salvador “Chava” Flores. Aunque el espectáculo estaba pensado para un público adulto, esto no importó para que los niños y jóvenes disfrutaran del montaje, lo que sembró la inquietud en los dos actores para dedicarse a un tipo de teatro específico: teatro para niños, al que incluyeron títeres y el arte del *clown*. Mauro Mendoza se incorpora posteriormente al Centro de Teatro Infantil del INBA donde perfecciona sus habilidades en dicho género. Por su parte Sylvia Guevara se incorpora al departamento de Teatro para la Educación Especial. En 1978 Mendoza es invitado a presentar una obra titulada *Rompecabezas*, pero ya con el nombre de Grupo La Troupe. Entre las composiciones musicales que utilizan para acompañar sus montajes, se encuentran piezas donde fusionan diferentes estilos urbanos con elementos de música tradicional mexicana.

ZAZHIL.- Grupo formado en la ciudad de México en 1981, dedicado en un principio a la investigación y difusión de la música tradicional mexicana. Años después incursionan en la música de fusión mediante el uso de géneros como el rock, el jazz, el blues, la canción latinoamericana mezclados con la música indígena y mestiza mexicana. Son considerados como el primer grupo urbano dedicado a esa vertiente musical. Originalmente el grupo estuvo formado por: Víctor Pichardo Hernández (voz, violín, mandolina), Enrique

Hernández Huerta (voz, arpa, flauta, percusiones), Gerardo Soto García (acordeón, guitarrón, mandolina), Ernesto López Ortega (voz, contrabajo), Alejandro Flores Betancourt (voz, violín, mandolina) y Alejandro García Sandoval (flauta, arpa). También participaron Leonardo Velázquez y Enrique Jiménez. Han acompañado a diversos cantantes como: Oscar Chávez, Amparo Ochoa y Guillermo Velázquez. Entre sus producciones discográficas se encuentran: *Amparo Ochoa en Zazhil*, *Híbridos*, *Sones para un nuevo sol*. Actualmente el grupo está formado por Enrique Hernández, Arturo Bosques, Ramón Sánchez, Daniel Soberánes, Víctor López, Efrén Vargas, Agustín Reina, Adrian Molina, y Alejandro Gasca.

VI.- ELEMENTOS EMPLEADOS EN EL ANÁLISIS MUSICAL

Con la finalidad de sistematizar los datos obtenidos mediante el análisis musical, se crearon cuatro tablas en las que se organizó la información obtenida, la cual nos permite tener un primer acercamiento a las características musicales que puede presentar la vertiente de fusión. A continuación se presentan los elementos utilizados en la elaboración de dichas tablas, así como una descripción de los conceptos asociados a cada uno de ellos, determinados por las necesidades propias de la investigación.

TABLA 1
ELEMENTOS DE MÚSICA TRADICIONAL Y ELEMENTOS DE MÚSICA
URBANA.

A) ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN:

1.- NÚMERO.- Indica el número de identificación asignado a cada pista en un fonograma determinado, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.

2.- TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.- Registra el nombre asignado a cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión en la pista respectiva de un fonograma, consignado aquí tal y como aparece en la publicación, así como el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B) ELEMENTOS MUSICALES:

3.- ELEMENTOS PROVENIENTES DE LA MÚSICA TRADICIONAL.-

Elementos característicos de la música tradicional mexicana (tanto mestiza como indígena) que son utilizados como herramientas fundamentales en el proceso de fusión.

Instrumentación.- Consigna el nombre más común de los instrumentos musicales utilizados en los géneros y estilos tradicionales de México (tomado en primera instancia de la información de la grabación), los cuales son empleados como parte de los recursos de fusión para crear una mixtura de timbres y colores.

Género, estilo o práctica musical.- Presenta los géneros y estilos de la música tradicional mexicana utilizados en cada uno de los ejemplos del proceso de fusión. Entendemos como “género”, siguiendo al musicólogo chileno Juan Pablo González, como “el vehículo a través del cual se ha manifestado tanto la música clásica como las músicas populares permitiéndonos definir campos artísticos, prácticas culturales y funciones sociales con cierta claridad” expresados en “una categorización de productos musicales de rasgos comunes, tanto textuales como contextuales”¹. En el contexto de este trabajo consideramos como rasgos textuales al ritmo, melodía, armonía, letra, textura, etc., los cuales se

¹ Juan Pablo González, “No estaba muerto, andaba de parranda: reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX”, en: *XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires, s./e., 2002, p. 2

integrarán en la tabla 2. Debido a la complejidad que conlleva hablar de género, cuya discusión implicaría considerar una gran cantidad de elementos musicales y extra-musicales, y que requeriría en un estudio independiente, se optó, para los propósitos del presente trabajo, por registrar la información respectiva consignada en el fonograma mismo. Sin embargo, dado que no es la finalidad de este trabajo hacer un estudio sobre géneros y/o estilos, agregamos el término *práctica musical* para incorporar, desde una perspectiva amplia, cualquier manifestación musical recreada por algún grupo social, con un determinado uso y función, aunque ésta no sea considerada un género o estilo.

Repertorio.- Registra el nombre de la(s) pieza(s) que pertenece(n) a un determinado género o estilo de la música tradicional mexicana (cuando sea pertinente), utilizadas en el proceso de fusión.

4.- ELEMENTOS PROVENIENTES DE GÉNEROS URBANOS.-

Elementos musicales característicos de los géneros urbanos tales como: jazz, rock, blues, música afroantillana (merengue, salsa, mambo, plena, conga, reggae), etc., utilizados como material de fusión. Si bien los orígenes de varios de estos ritmos musicales provienen del ámbito rural, en la actualidad son frecuentemente recreados desde una perspectiva urbana. asignándoles nuevos significados.

Instrumentación.- Indica el nombre más común de los instrumentos musicales utilizados en los géneros urbanos y que son empleados como parte de los recursos de fusión para crear una mixtura de timbres y colores.

Género, estilo o práctica musical.- Presenta los géneros y estilos de la música popular urbana (jazz, rock, blues, etc.) utilizados en el proceso de fusión. Como se mencionó en el apartado correspondiente a la música tradicional, para los propósitos de este trabajo se registró únicamente la información consignada en el fonograma mismo.

Repertorio.- Registra el nombre de la(s) pieza(s) que pertenece(n) a un determinado género o estilo de la música popular urbana (cuando sea pertinente), utilizados en el proceso de fusión.

TABLA 2
ELEMENTOS DE FUSIÓN MUSICAL

A) ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN:

1.- NÚMERO.- Indica el número de identificación asignado a cada pista en un fonograma determinado, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.

2.- TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.- Registra el nombre asignado a cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión en la pista respectiva de un fonograma, consignado aquí tal y como aparece en la publicación, así como el nombre del grupo o solista que la interpreta. Cabe señalar que el intérprete no es necesariamente el autor de la pieza.

B) ELEMENTOS MUSICALES Y LITERARIOS:

3.- PRESENCIA DE ELEMENTOS DE FUSIÓN MUSICAL.-

Elementos musicales significativos que permiten identificar el cruce de ideas o el proceso de fusión entre varios géneros y/o estilos.

Armónicos: Acordes, inversiones, alteraciones, sustituciones, patrones, etc.

Melódicos: Escalas, modos, giros, dirección, ornamentación, variación, etc.

Rítmicos: Patrones, células rítmicas, ornamentación, variación, obligados rítmicos, etc.

Tonalidad/modalidad: Sistema de ordenación musical que jerarquiza a los sonidos que integran una escala. Para el presente trabajo se toman como base las adecuaciones de las tonalidades y/o los modos más utilizados en la música tradicional mexicana y se consideran los cambios que sufren como parte del proceso de fusión.

Compás.- Grupos regulares de pulsaciones isócronas (binarios, ternarios, etc.) con una determinada jerarquía de acentuaciones que generalmente enfatiza la primera pulsación de cada grupo, y en las que se enmarcan las diferentes combinaciones de valores rítmicos usados en la ejecución musical. Esta categoría se empleará cuando el compás utilizado sea modificado o alterado en el proceso de fusión. (4/4, 6/8, 3/4, 2/4, etc.)

Texto/ Autor.- Letra de la pieza a estudiar (poética o narrativa) cuando alguno o varios de sus elementos juegan un papel determinante en el proceso de fusión (mezclas poéticas, uso

de lenguas indígenas, adaptaciones, etc.), así como el nombre del autor del texto si se le conoce.

Estilo de canto.- Manera en que se ejecuta el canto, cuando toma procedimientos de interpretación de la música tradicional o de la música urbana en una misma pieza musical.

Estilo de ejecución.- Procedimientos diferentes, poco comunes o innovadores de ejecución de los instrumentos musicales que participan en el proceso de fusión.

Solista.- Nombre de la persona (y el instrumento que ejecuta) que aporta sus conocimientos y experiencia musical al resultado final de una pieza, dando como resultado un mayor realce al proceso de fusión. En una misma pieza pueden intervenir diferentes solistas.

TABLA 3
PROCEDIMIENTOS DE ARREGLO MUSICAL

A) ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN:

1.- NÚMERO.- Indica el número de identificación asignado a cada pista en un fonograma determinado, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.

2.- TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.- Registra el nombre asignado a cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión en la pista respectiva de un fonograma, consignado aquí tal y como aparece en la publicación, así como el nombre del grupo o solista que la interpreta

B) ELEMENTOS MUSICALES:

3.- PROCEDIMIENTOS DE ARREGLO MUSICAL

Procedimientos de transformación musical que afectan o influyen en el resignificado del producto musical por medio de la manipulación de diversos recursos musicales: modificación, combinación o repetición.

Repetición.- La repetición constante de ciertos elementos musicales (células o patrones rítmicos, motivos melódicos, patrones armónicos), que puede validar o reforzar el proceso de fusión. Entendemos en este trabajo la repetición motívica como el empleo constante de una célula mínima analizable, misma que determina o identifica el desarrollo de una frase o tema.

Modificación.- La transformación de uno o varios elementos musicales (rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, etc.) que han sido modificados notoriamente a partir del “original” como parte fundamental de los recursos de fusión.

Combinación.- La amalgama de elementos musicales (rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, etc.) que, sin modificarse notoriamente, han sido combinados como parte fundamental de los recursos de fusión.

Textura: Manera en que se relacionan entre sí las distintas voces o partes que integran o intervienen en una pieza musical: monofónica o monodia (una sola línea melódica, sin ninguna otra parte adicional), heterofónica (empleo simultáneo de diferentes versiones con diversos grados de modificación de una misma línea melódica por parte de dos o más

ejecutantes), homofónica (movimiento simultáneo de varias voces con los mismos valores rítmicos), polifónica (combinación simultánea de varias líneas musicales, cada una de las cuales mantiene su identidad e independencia).

Timbre: Cualidad del sonido que depende de los armónicos que presenta y la preponderancia de algunos, y de otros elementos acústicos tales como el ataque y la envoltura. Estas características determinan el “color” del sonido que permite distinguir el instrumento o voz con que es emitido.

TABLA 4
CAMPOS SEMÁNTICOS Y NIVELES DE FUSIÓN

A) ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN:

1.- NÚMERO.- Indica el número de identificación asignado a cada pista en un fonograma determinado, en la que está ejemplificado el proceso de fusión.

2.- TÍTULO DE LA PISTA E INTÉRPRETE.- Registra el nombre asignado a cada pieza donde se ejemplifica el proceso de fusión en la pista respectiva de un fonograma, consignado aquí tal y como aparece en la publicación, así como el nombre del grupo o solista que la interpreta

B) ELEMENTOS SEMÁNTICOS Y DE FUSIÓN:

3.- CAMPOS SEMÁNTICOS:

Desde una perspectiva amplia, en este trabajo entendemos “campo semántico” en su sentido lingüístico original como un conjunto de elementos (en este caso grupos o músicos) que están relacionados entre sí por compartir un núcleo de significación (la práctica musical principal de cada grupo, empleada como parte del proceso de fusión). Es importante señalar que se utiliza dicho concepto sin ninguna implicación semiótica.

Campo semántico 1.- Los grupos cuya práctica principal es la interpretación de música tradicional mexicana, quienes se apropian de elementos de los géneros urbanos.

Campo semántico 2.- Los grupos que interpretan géneros urbanos como propuesta principal, y que se apropian de aspectos de la música tradicional mexicana como material de fusión.

Campo semántico 3.- Los grupos musicales que se encuentran entre ambos extremos, es decir que, sin ubicarse claramente en el campo semántico uno o dos, se aproximan a alguno de ellos, o bien, en los que se detecte una cierta influencia de los campos semánticos uno o dos.

4.- NIVELES DE FUSIÓN:

Categoría desarrollada expresamente para realizar una medición cuantitativa del proceso de fusión, teniendo como base la apropiación y manejo de los diferentes ingredientes que nutren dicha vertiente, tanto de música tradicional mexicana como de los géneros urbanos.

Este proceso se reflejará en la cantidad de elementos señalados en las tablas 2 y 3 que se emplean en el proceso, ya que las tablas 1 y 4 contienen información que nos permitirá conocer características particulares acerca de la instrumentación o dotación, los géneros y estilos utilizados, así como el campo semántico al que pertenecen los grupos. Es importante señalar que en la tabla 3 hay cuatro columnas en donde puede asentarse más de un elemento musical por lo que se considerará cada uno de ellos, individualmente, para efectos de cuantificación.

Nivel 1.- Cuando la pieza presente **hasta cinco** elementos musicales de los contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará como de fusión escasa, o mínima.

Nivel 2.- Cuando la pieza presente **entre seis y nueve** elementos musicales de los contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará como de fusión media, o intermedia.

Nivel 3.- Cuando la pieza presente **más de diez** elementos musicales de los contenidos en las tablas 2 y 3 se considerará como de fusión máxima o intensa.

VII.- LISTA DE ABREVIATURAS: INSTRUMENTOS MUSICALES EMPLEADOS EN OBRAS DONDE SE PRESENTA EL PROCESO DE FUSIÓN.

La siguiente lista corresponde a las abreviaturas utilizadas en el presente trabajo para designar a los instrumentos que aparecieron en los arreglos de música de fusión, provenientes tanto de la música tradicional mexicana, como de géneros populares urbanos, consignados en la tabla uno. Debido a que varios de estos instrumentos son contruidos y utilizados y nombrados de manera local (quijada, mosquito, guitarra huapanguera, jarana huasteca, etc.) no fue factible emplear algún sistema de abreviaturas internacional, como el utilizado en el proyecto RILM (*Repertoire Internationale d' Iconographie Musicale*) pues dichos instrumentos no aparecen en sus listados. Por este motivo fue necesario crear un sistema propio, adecuado para este proyecto, el cual aparece abajo en orden alfabético. Cabe señalar que la información acerca de los instrumentos musicales se reproduce, en primera instancia, tal y como aparece en las fuentes fonográficas. Para las grabaciones donde no fue consignada dicha información se tomó como elemento de referencia el timbre del instrumento. Finalmente, es importante mencionar que las abreviaturas fueron asentadas siguiendo el orden alfabético debido a la dificultad de establecer una agrupación por familias, ocasionada por los varios sistemas de clasificación existentes, en los cuales no coinciden necesariamente las denominaciones y usos de los instrumentos aquí registrados.

LISTA DE ABREVIATURAS.

a: acordeón

am: armónica

ap: arpa

b: batería

bb: baby bass

(Contrabajo eléctrico)

be: bajo eléctrico

bel: batería electrónica

bo: bongó

bq: bajo quinto

(Instrumento de 10 cuerdas metálicas agrupadas en 5 órdenes, utilizado en la música norteña. Actualmente éste instrumento es más utilizado que el bajo sexto debido a que el sonido grave de la sexta orden tiene una frecuencia muy baja)

bs: bajo sexto

(Instrumento de 12 cuerdas metálicas agrupadas en 6 órdenes, utilizado normalmente en la música popular del norte de México)

c: campana o cencerro

ca: cántaro

cl: clarinete

cla: claves

clav: clavecín

con: contrabajo

cp: cajón peruano

(De origen africano, instrumento de madera en forma de cajón, con un orificio de salida en la parte posterior que se percute por la parte delantera. El intérprete se sienta sobre el cajón para ejecutarlo)

cr: caracol

- ct:** cajón de tapeo
(Cajón de madera utilizado en México sobre todo en los estados de Guerrero y Oaxaca, desarrollado como sustituto o complemento de la tarima de baile. El intérprete generalmente se encuentra en cuclillas y percute el instrumento con ambas manos, teniendo en una de ellas algún objeto que sirve para acentuar parte del ritmo)
- cto:** caparazón de tortuga
- cv:** cuatro venezolano
(Instrumento de cuerda de origen llanero, que como su nombre lo indica, presenta 4 cuerdas generalmente de nylon)
- cz:** cinco zapotero
(Instrumento de cuerda construido por Ramón Gutiérrez. Consta de cinco pares de cuerdas y es utilizado para desarrollar melodías en el son jarocho)
- d:** darbuka
(Instrumento de percusión de origen árabe)
- f:** flauta (dulce)
- fc:** flauta de carrizo
- ft:** flauta transversa
- g:** guitarra (acústica)
- gch:** guitarra chamula o tzotzil
- gc:** guitarra colorada
- ge:** guitarra eléctrica
- gea:** guitarra electro-acústica
- gh:** guitarra huapanguera
- gü:** güiro
- gui:** guitarrón
- h:** huéhuetl
- hf:** huesos de fraile
(Percusiones de origen prehispánico, su sonido proviene de las nueces huecas que nacen del árbol llamado *ayoyote*, las cuales se unen a una base de piel o tela. Generalmente son amarrados en los tobillos)

jh: jarana huasteca

jj: jarana jarocho

m: maracas

ma: marimba

mar: marimbol

(Instrumento de origen africano que presenta una serie de placas de metal adheridas a una caja de madera como resonador. Al estar sujetas de un lado, al pulsarlas por el extremo libre producen un sonido grave. Es utilizado entre los grupos de son jarocho, entre otros)

me: metales no identificados

(Alientos metales)

mel: melódica

mo: mosquito

(Es uno de los instrumentos más pequeños y agudos de la familia de las jaranas jarocho)

o: ocarina

p: pandero

pa: palmas

(Palmas de las manos que al entrecrocarse producen un sonido formando diversos ritmos)

pe: percusiones menores no identificadas

pi: piano

pl: platillos

qu: quena

qui: quijada

r: raspador

rj: requinto jarocho

s: sonajas

sal: salterio

sar: sartales

(Cascabeles u otros objetos sonoros amarrados a una base de hilo)

sax: saxofón

sd: *steel drums*

(Tambor metálico originario de Trinidad y Tobago)

si: silbato

t: tambor

ta: tarola

tam: tamborita

tb: trompeta de barro

tbn: trombón

tc: tres cubano

(Instrumento de cuerda derivado de la guitarra. Consta de tres órdenes dobles de cuerdas de metal, alternando generalmente cuerdas delgadas y gruesas en una misma orden)

te: teclado

ti: timbales

tr: trompeta

tt: tambor Tarahumara

tu: tumbadoras

tun: tunkul

(Instrumento de origen maya elaborado con el tronco de un árbol. Ahuecado en su interior, en la parte superior tiene dos lengüetas que se percuten con baquetas)

v: vibráfono

vch: violonchelo

vg: viola da gamba

vi: vihuela

vl: viola

vln: violín

z: zapateado

(Sonido producido por un[a] bailador[a] al zapatear sobre una tarima)

TABLAS

Tabla 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
	1960						
1	Hilario y Micky/ <i>La adelita</i> (1967)		corrido		pi, b, con, tr, sax	jazz (swing)	
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)		canción de la Revolución		pi, b, con, tr, tbn, sax	jazz (swing)	
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)		son huasteco		pi, b, con, tr, sax	jazz (swing)	
	1980						
4	La nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)	vln, g, tam	son calentano	La rabia	be, pi	afroantillana (conga)	
5	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)	g	son huasteco		pi, sd, f, pe	jazz latino	
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		música de banda de alientos		pi, be, pe, f, sax	Afroantillana (mambo)/jazz	
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)	g	corrido		te, b, be, ge, f	rock / afroantillana (son cubano)	
8	0.720 Aleación/ <i>Templo mayor</i> (1987)	tt, tb, o, s, gh	danza indígena		pi, g, vln, be, b, f	rock progresivo	
9	0.720 Aleación/ <i>Campana de silencio</i> (1987)	hf, s, gh	danza indígena		g, vln, be, b	rock progresivo	
10	0.720 Aleación/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	gh, vln	son huasteco		g, b, be, f	rock progresivo	
11	0.720 Aleación/ <i>Danzante</i> (1987)	vln, g, tt, o	son mexicano		b, be, vln, g	rock progresivo	
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)	gc, o, t, vln, s, cr	danza nayarita		te, b, be	etno-rock	
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)	f, t, s	canto indígena		ge, b, be, te	etno-rock	
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)	vi, gü, ct	zamba		tu, cla, c	afro	
15	Zazhil/ <i>Décimas por Laguna verde</i> (1988)	ap, jj, mo, p	son jarocho		tu	afro	
16	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)	f, cto, s, t	canción		g, b, te	rock	
	1990						
17	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)	rj, jj	son jarocho		ge, te, pe	rock	
18	El Duetto/ <i>El Cascabel</i> (1992)		son jarocho		g, be	jazz	
19	El Duetto/ <i>Las Alazanas</i> (1992)		son jalisciense		g, be	jazz	
20	Zazhil/ <i>Danza Chontal</i> (1994)	fc, cto, s, t, vi	danza Chontal		b, te, sax, be, tu, ft	afro	

Tabla 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
21	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (1994)	vln, vi, jh, gh, ap	son (peteneras)	Diferentes estilos de peteneras	b, be, ft, ap, sax, tr	new age	
22	Zazhil/ <i>Cucurrucucu</i> (1994)	vi	huapango urbano	Cucurrucucu	b, be, ge, sax, te, tu	blues	
23	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)		son abajeño		b, be, ge, te	jazz	
24	Parceiro/ <i>Male Seberiana</i> (1995)		pirekua		b, be, ge, te	jazz	
25	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)	cv, ma	son jarocho		b, be, ge, te	jazz	
26	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)	cto, h, sar, tun	danza indígena		ge, con, sax	free-jazz	
27	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	ap, jj, g	son jarocho		be, bo, c, m	Afroantillana (son cubano)	
28	Son de Madera/ <i>El amanecer</i> (1997)	jj, rj, mar, q, con, cz	son jarocho		am	blues	
29	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	rj, p, ap	son jarocho		te, be, tu, f, pe	afroantillana: bomba/rumba	
30	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)	rj, p	son jarocho		be, cla, tu	afroantillana: llanero	
31	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)	vln	son jarocho		te, be, tu, pe, clav, sax, vch, am	afroantillana: rumba, songo, cumbia y guaracha.	El Tilingolingo
32	Chuchumbé/ <i>Caramba niño</i> (1999)	jj, rj, mar	son jarocho		am	blues	
33	Gallina negra/ <i>La media calandria</i> (1999)	vln	son planeco		ge, be, b, ft	rock	
34	Gallina negra/ <i>La tortuga</i> (1999)	ma,	son istmeño		ge, be, b, ft, te, vln	rock/blues	
	2000						
35	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)	g, qu	canCIÓN		be, b	blues	
36	Lino y Tano/ <i>Flor de Capomo</i> (2000)	g	música norteña			country	
37	Sac Tzevul/ <i>Son Zinacanteco</i> (2000)	gch, vln, si, t	son chiapaneco		ge, be, b, vch	rock	
38	Lila Downs/ <i>Arenita Azul</i> (2000)	ap	huapango		tu, bo, pe, con	afroantillana (guaguancó)	
39	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	ma	son istmeño		pi, be, b, v, tu	jazz	
40	Roberto González/ <i>Tonantzin</i> (2000)	jj, pe	danza concheros/son jarocho		g	canto nuevo	

Tabla 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
41	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	jj, ca	canción		g, pa	rock rupestre/canto flamenco	
42	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)	r	son mexicano (estilo no especificado)		pi, be, b, f	jazz	
43	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)	vi	valona	Varias piezas	ge, be, b	rock/ ska	Guadalajara
44	Botellita de Jerez/ <i>El Charro canroll</i> (2001)	vi, gui, vln	son jalisciense		ge, b, vln	rock	Son de la negra
45	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)	vi, ma, gui, g	son mexicano (estilo no especificado)		pi, be, b, sax	jazz	
46	Gallina negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)	vln, tam, vi	gusto guerrerense		be, b, te	rock	
47	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)	cto, t, vln	son istmeño		be, ge, pi	afro	
48	Lila Downs/ <i>La Martiniana</i> (2001)	ap	son istmeño		pi, con	balada/jazz	
49	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)	vln, s	danza huasteca		ge, be, b	rock	La Xochipitzáhuac
50	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)	vi, pe, vln	son tixtleco		g, be, pl	afro/rock	
51	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	g, vln, jh, pe	son huasteco		be, d	música árabe	
52	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)	jj	son huasteco		ge, be, b	rock	
53	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	vln, jj, vi, mo, pe	son huasteco		pi, con	afro/jazz	
54	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)	vln, ca, pe	son jarocho		pi, con	jazz	
55	Aire Huasteco/ <i>La belleza</i> (2004)	vln, jh, gh	son huasteco	El fandanguito	vch, vl	música barroca	
56	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la Valona al Rap</i> (2004)	vln, vi, gh	huapango arribeño		be, b, ge	rap	
57	Lila Downs/ <i>La Bamba</i> (2004)	mar, jj, ap, pe, g, rj	son jarocho		be, te, b, ge, pe	afro/rock	
58	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)	vln, ap	canción de la Revolución		ge, b, be, tu, te, pe, cla, sax	cumbia/rock	
59	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (2004)	rj, jj	son jarocho		be, bel, te, vln	música electrónica	
60	Son de Madera/ <i>La marea</i> (2004)	jj, rj z, vln,	son jarocho		clav, con, vg	música barroca	
61	Son de Madera/ <i>Los Chiles verdes</i> (2004)	jj, rj, vln, z	son jarocho		clav, con, vg	música barroca	

Tabla 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
62	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)	me	chilena		pi	jazz	
63	Bandula / <i>Mar acá mar allá</i> (2005)	vln, rj	son jarocho		cp, m, be, g, te	música llanera	
64	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)	vln, jh	son huasteco	La huasanga	ge, b, be, me	rock	
65	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)	ta, tr, a	polka/son		be, ge, b, me, te	ska/cumbia	
66	Nunduva yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)	tr, sax	canción del istmo	Canción mixteca	me, pi, be, b, pe	danzón/cumbia/jazz	
67	Nunduva yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)	cto, t	danza indígena		me, pi, te, be, b	free-jazz	
68	Nunduva yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)	bq, ct	jarabe		me, pi, be, b	jazz	
69	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	vln, q, jj	son jarocho		g, be, b	afro/música barroca	
70	Sonaranda de Anastasia/ <i>Guacamaya</i> (2005)	vln, pe, g, sal	son mexicano (diferentes estilos)		be, g, d	música contemporánea para guitarra	
71	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)	vln, jh, gh, ap	son huasteco		con, ap, pe	canto nuevo	
72	Bandula / <i>La mamá pegalona</i> (2005)	bs, tr, sax, ta, g	corrido		be, ge, b, tu	ska/cumbia	
73	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)	vln, gh, vi	huapango arribeño		te, be, ge, b, tr	jazz/rock	
74	Huazzteco/ <i>El querreque</i> (2006)	vln, gh, jh, ct, o, si	son huasteco		pi, con, b, ft,	jazz	
75	Huazzteco/ <i>Giant Steps</i> (2006)	ta	son huasteco		pi, b, bb, vln	jazz	
76	Huazzteco/ <i>La bruja</i> (2006)	g	son jarocho		pi, b, con, f, vln	jazz	
77	Huazzteco/ <i>La pasión</i> (2006)	vln, gh, jj, vi, ct	son huasteco		pi, b, con, f,	jazz	
78	Huazzteco/ <i>La petenera</i> (2006)	vln, gh, jj, g, ct	son huasteco		pi, b, con, f	jazz	
79	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)	tr	música de banda de alientos		pi, be, ge, sax, b, tu, ti	jazz/shuffle/timba	
80	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)	tr	música de banda de alientos		pi, be, ge, b	jazz latino	
81	Son y Taqueo/ <i>Que brille</i> (2006)	jj, rj,	son jarocho		gea, tu, c, ch	Afroantillana (son cubano)	

Tabla 1

Núm.	Intérprete y título de la pista	Elementos provenientes de música tradicional			Elementos provenientes de música urbana		
		Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio	Instrumentación	Género, estilo o práctica musical	Repertorio
82	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)	gh, jh, ca	son huasteco		ge, be, b	rock	
83	Meigas/ <i>La sonrisa del Chacal</i> (2007)	vln, g, gh	son huasteco		ge, be, b, tu,	rock	
84	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)		son jarocho	La bruja	ge, be, b	rock	
85	Meigas/ <i>Tlachieque Blues</i> (2007)	vln, jh, gh, t	danza huasteca		ge, be, b, sax, ft	blues/rock	
86	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)	ca, vln, jh	son huasteco		ge, be, b, ft, tu,	rock	
87	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)	ma	son istmeño		v, pi, be, b, pe	jazz	
88	Na'rimbo/ <i>La martiniana</i> (2007)	ma	son istmeño		v, be, ge, b, pe	jazz/rock	
89	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)	ma	son jalisciense		v, be, pi, b, pe	jazz	
90	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)	ap, vln, vi, gc	son planeco		sax, b, be, ft	rock	
91	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	g, vln	son istmeño		be, ge, b, cl, ft	rock/jazz	
	Sin fecha						
92	Mitote jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)	cr, sar, ct	pirekua		pi, be, vln, ge	jazz	
93	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)	g	música ranchera		g, am	rock rupestre	
94	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)	g, pe	huapango		am	rock	
95	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)	vln	son huasteco		te, be, pe, b	boggie	La petenera
96	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)	jj, rj	son jarocho		be, g, cla, bo, pe	Afroantillana (rumba)	
97	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)	jj	son jarocho		tc, be, bo, cla, pe	Afroantillana (son cubano)	

Tabla 2

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical								Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto	Estilo de ejecución	
1960										
1	Hilario y Micky/ <i>La adelita</i> (1967)	X	X	X						
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)	X	X	X	X			Jazz-scat		Micky, voz
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)	X	X	X		X				
1980										
4	La nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)			X						
5	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)	X	X	X		X				
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		X	X					Improvisación de "silbido"	Diego Herrera, sax, f
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)			X			X	Uso de sextas		
8	0-720 Aleación/ <i>Templo Mayor</i> (1987)			X		X		Gritos	5ta huapanguera toca la melodía	
9	0.720 Aleación/ <i>Campana de silencio</i> (1987)			X		X			5ta huapanguera toca la melodía y bajos	
10	0.720 Aleación/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	X	X	X	X			melódicos diversos a partir de la riqueza armónica como en		
11	0.720 Aleación/ <i>Danzante</i> (1987)	X	X	X	X					
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)		X	X		X		Gritos		
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)		X	X		X		Falsete, rezos, quejidos		
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)			X				Responsorial		
15	Zazhil/ <i>Décimas por Laguna verde</i> (1988)			X			X			
16	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)			X			X			
1990										
17	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)		X	X						
18	El Duetto/ <i>El Cascabel</i> (1992)	X	X	X		X				Miguel Peña, g; Víctor Ruíz Pasos, be.
19	El Duetto/ <i>Las Alazanas</i> (1992)	X	X	X		X				Miguel Peña, g; Víctor Ruíz Pasos, be
20	Zazhil/ <i>Danza Chontal</i> (1994)		X	X					La batería es tocada como si fueran conchas de tortuga polirítmicos y la melodía de flauta de carrizo es acompañada con metales.	Ramón Sánchez, sax, f
21	Zazhil/ <i>La petenera</i> (1994)	X	X	X						Ramón Sánchez, sax, f
22	Zazhil/ <i>Cucurucucu</i> (1994)	X		X	X			Voz con falsete y al mismo tiempo, con melismas como en el blues		Daniel Soberanes, arre. y be
23	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)	X		X						Arturo Chamorro, te y arr.
24	Parceiro/ <i>Male Seberiana</i> (1995)	X		X						Arturo Chamorro, te y arr.
25	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)	X		X						
26	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)			X						Guillermo Portillo, sax

Tabla 2

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical								Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto	Estilo de ejecución	
27	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)		X	X	X	X		Pregones		Gilberto Gutiérrez, jar
28	Son de Madera/ <i>El amanecer</i> (1997)		X	X				Responsorial		Ramón Gutiérrez, cz
29	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	X	X	X	X			Scat		
30	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)			X						
31	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)	X	X	X	X				El clavecín hace figuras de arpa y tumbaos de piano.	Agueda González, clav, Germán Bringas, sax
32	Chuchumbé/ <i>Caramba niño</i> (1999)		X	X	X					
33	Gallina negra/ <i>La media calandria</i> (1999)			X						
34	Gallina negra/ <i>La tortuga</i> (1999)		X	X						
2000										
35	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)	X						Canto en idioma purépecha		
36	Lino y Tano/ <i>Flor de Capomo</i> (2000)		X					Canto en idioma yaqui y español		
37	Sac Tzevul/ <i>Son Zinacanteco</i> (2000)			X					La batería se toca como si fueran tambores chiapanecos polirrítmicos	
38	Lila Downs/ <i>Arenita Azul</i> (2000)			X		X				Armando Montiel, pe
39	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	X	X	X		X				
40	Roberto González/ <i>Tonantzin</i> (2000)			X			X	Canto en náhuatl y español		
41	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	X		X	X		X	Canto "rasposo" y nasal como en el rock	La jarana toca una armonía diferente a las tradicionales	
42	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)		X	X					El bajo eléctrico es tocado con mánicos, simulando alguna jarana	
43	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)		X	X			X	Canto "rasposo" como en el rock	Las guitarras eléctricas tocan las melodías que hacen los violines en las valonas	
44	Botellita de Jerez/ <i>El Charro Canroll</i> (2001)						X	Gritos de mariachi		
45	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)		X	X						Enrique Nery, pi
46	Gallina negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)		X	X						
47	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)	X		X		X	X			
48	Lila Downs/ <i>La martiniana</i> (2001)	X		X						
49	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)	X	X	X				Rezos y gritos		
50	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)	X	X	X					El bajo toca la melodía de la voz	Anastasia Guzmán, g
51	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	X	X	X						
52	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)			X					La jarana realiza mánicos y enlaces de acordes poco comunes	Alejandro Flores, jj
53	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	X		X						Héctor Infanzón, pi; Ernesto Anaya, vln, jh, vi, mo
54	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	X		X						Héctor Infanzón, pi; Ernesto Anaya, vln

Tabla 2

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical								Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto	Estilo de ejecución	
55	Aire huasteco/ <i>La belleza</i> (2004)		X						Con una melodía de origen huasteco las cuerdas forman un trío de música	
56	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la Valona al Rap</i> (2004)		X	X			X	Fusión de décimas y rap		
57	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)		X	X						
58	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)	X	X	X	X	X	X	Melodías árabes y rap		
59	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (2004)	X	X	X	X	X		Canto en estilo de blues (con melismas)		
60	Son de Madera/ <i>La marea</i> (2004)		X	X						
61	Son de Madera/ <i>Los Chiles verdes</i> (2004)		X	X						
62	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)		X	X						Héctor Infanzón, pi
63	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)		X	X						Carlos Tovar, rj, voz; Ernesto Anaya vln; Ángel Chacón, g
64	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)			X	X	X				Alejandro Flores, vln
65	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)		X	X	X					Francisco Barrios (Botellita de Jeréz), voz
66	Nunduva yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)	X		X	X	X				
67	Nunduva yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)	X	X	X	X	X			Los metales tocan como si fueran flautas de carrizo	
68	Nunduva yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)		X	X						Rubén Luengas, bq
69	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	X	X	X						
70	Sonaranda de Anastasia/ <i>Guacamaya</i> (2005)	X		X						
71	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)	X		X	X					Jorge Gaytán "cox", vln
72	Bandula/ <i>La mamá pegalona</i> (2005)		X	X	X			Canto "rasposo" como en el rock		"Roco" (Maldita Vecindad), voz
73	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)		X	X			X			
74	Huazteco/ <i>El querreque</i> (2006)	X		X	X					Ramón Sánchez, f
75	Huazteco/ <i>Giant Steps</i> (2006)			X		X				Samuel Martínez, pi
76	Huazteco/ <i>La bruja</i> (2006)	X	X	X				Canto en estilo de blues		Ligia guerrero, voz
77	Huazteco/ <i>La pasión</i> (2006)	X	X	X	X					Ramón Sánchez, f, Samuel Martínez, pi
78	Huazteco/ <i>La petenera</i> (2006)	X	X	X					La flauta y el piano tocan la melodía del violín	Ramón Sánchez, f, Samuel Martínez, pi
79	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)	X	X	X						
80	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)	X	X	X	X	X				

Tabla 2

Núm.	Intérprete y título de la pista	Presencia de elementos de fusión musical								Solista
		Armónico	Melódico	Rítmico	Tonalidad-modalidad	Compás	Texto/autor	Estilo de canto	Estilo de ejecución	
81	Son y Tanguero/ <i>Que brille</i> (2006)			X					tumbaos cubanos y la jarana hace rasgueos diferentes al son jarocho	
82	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)			X		X				
83	Meigas/ <i>La sonrisa del Chacal</i> (2007)		X	X		X		Canto agudo y "rasposo" como en el rock		
84	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)			X		X		Canto agudo y "rasposo" como en el rock		
85	Meigas/ <i>Tlachiue Blues</i> (2007)		X	X				Canto agudo y "rasposo" como en el rock	La jarana toca escalas de blues	
86	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)	X	X	X		X		Canto agudo y "rasposo" como en el rock		
87	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)	X	X	X		X				
88	Na'rimbo/ <i>La martiniana</i> (2007)	X	X	X		X				
89	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)	X	X	X	X					Ramón Sánchez, sax, Daniel Soberánes be, Víctor López, b
90	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)			X	X					
91	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)		X	X	X					
	Sin fecha									
92	Mitote jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)		X	X				Canto en purépecha y español		
93	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)			X			X	Canto "rasposo" como en el rock		Rodrigo González, g.am, voz
94	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)			X			X	Canto "rasposo"		Rodrigo González, g.am, voz
95	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)			X		X	X			Verónica Ituarte, voz
96	Son de barro/ <i>La gallina</i> (s/f)			X						
97	Son de barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)			X						

Tabla 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
1960						
1	Hilario y Micky/ <i>La adelita</i> (1967)	motívica	melódica, armónica, rítmica			X
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)	motívica	melódica, armónica, rítmica			X
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)		rítmica	melódica, armónica	Heterofonía	X
1980						
4	La nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)			rítmica, tímbica		X
5	Cristal/ <i>Ruapango</i> (1980)			rítmica		
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		armónica	rítmica, melódica		X
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)			rítmica		
8	0.720 Aleación/ <i>Templo Mayor</i> (1987)	métrica		rítmica		X
9	0.720 Aleación/ <i>Campana de silencio</i> (1987)	métrica		rítmica		X
10	0.720 Aleación/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)	rítmica	armónica, rítmica, melódica	rítmica, armónica		
11	0.729 Aleación/ <i>Danzante</i> (1987)	rítmica		armónica, rítmica, melódica		
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1987)	rítmica, melódica	melódica, armónica, rítmica		homofonía	X
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)		melódica, armónica, rítmica		polifonía	X
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)			rítmica, melódica		X
15	Zazhil/ <i>Décimas por Laguna verde</i> (1988)		rítmica			
16	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)			tímbica, rítmica		X
1990						
17	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)	rítmica	tímbica	melódica		X
18	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)		tímbica, armónica, melódica	melódica, armónica		
19	El Duetto/ <i>Las Alazanas</i> (1992)		armónica, rítmica, melódica			

Tabla 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
20	Zazhil/ <i>Danza Chontal</i> (1994)	rítmica	rítmica	rítmica, melódica		
21	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (1994)	rítmica, armónica	armónica, melódica, rítmica	rítmica, tímbica	homofonía	X
22	Zazhil/ <i>Cucurucucu</i> (1994)	rítmica	rítmica, armónica	melódica rítmica		X
23	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)		armónica	melódica, rítmica		X
24	Parceiro/ <i>Male Seberiana</i> (1995)		armónica	rítmica, melódica		X
25	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)		armónica	rítmica, melódica		X
26	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)	rítmica				X
27	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	rítmica	rítmica	rítmica, melódica, tímbica, rítmica		
28	Son de Madera/ <i>El amanecer</i> (1997)					X
29	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)	rítmica	armónica, melódica, rítmica	melódica, rítmica	homofonía	X
30	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)	rítmica		rítmica		X
31	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)		rítmica, armónica, melódica	melódica	polifonía	X
32	Chuchumbé/ <i>Caramba niño</i> (1999)			melódica, tímbica, rítmica		X
33	Gallina negra/ <i>La media calandria</i> (1999)		tímbica			X
34	Gallina negra/ <i>La tortuga</i> (1999)	motívica	rítmica	melódica	homofonía	X
	2000					
35	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)		armónica	tímbica		X
36	Lino y Tano/ <i>Flor de Capomo</i> (2000)	melódica				X
37	Sac tzevul/ <i>Son Zinacanteco</i> (2000)	rítmica		rítmica	homofonía	X
38	Lila Downs/ <i>Arenita Azul</i> (2000)	rítmica	rítmica			
39	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)	rítmica	armónica, melódica, rítmica	melódica	heterofonía	
40	Roberto González/ <i>Tonantzin</i> (2000)			rítmica, melódica		

Tabla 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
41	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)	armónica				X
42	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)	armónica	melódica	rítmica, armónica		
43	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)	rítmica, melódica	tímbrica	rítmica, melódica		X
44	Botellita de Jerez/ <i>El Charro canroll</i> (2001)			rítmica, tímbrica		X
45	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)		armónica	rítmica, tímbrica		X
46	Gallina negra/ <i>Son guerrerense</i> (2001)			rítmica, melódica		
47	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)		armónica	rítmica, melódica		
48	Lila Downs/ <i>La martiniana</i> (2001)			melódica, armónica		X
49	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)	melódica	rítmica	melódica, rítmica	polifonía	X
50	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)		melódica	melódica, rítmica		
51	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	rítmica	melódica, armónica	rítmica		
52	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)		rítmica	rítmica, tímbrica		X
53	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)	melódica	armónica	rítmica, melódica		X
54	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)		armónica,	rítmica		
55	Aire Huasteco/ <i>La belleza</i> (2004)	melódica		rítmica, melódica	polifonía	
56	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la Valona al Rap</i> (2004)	rítmica		rítmica		
57	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)	rítmica	melódica	rítmica		X
58	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)	motívica	melódica, armónica, rítmica	motívica, rítmica		X
95	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (2004)	motívica	armónica, rítmica, melódica			X
59	Son de Madera/ <i>La marea</i> (2004)			rítmica	polifonía	X
60	Son de Madera/ <i>Los Chiles verdes</i> (2004)			rítmica, melódica	polifonía	X

Tabla 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
61	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)			melódica, rítmica		X
62	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)		rítmica	melódica		X
63	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)			rítmica		X
64	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)			rítmica, melódica		
65	Nunduva yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)		rítmica	melódica, armónica		X
66	Nunduva yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)	motívica	rítmica, armónica	melódica	homofonía	X
67	Nunduva yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)		rítmica	melódica	heterofonía	X
68	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	motívica		armónica, rítmica, melódica	polifonía	
69	Sonaranda de Anastasia/ <i>Guacamaya</i> (2005)		armónica	rítmica, melódica		
70	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)			armónica, rítmica		
71	Bandula / <i>La mamá pegalona</i> (2005)			tímbica, rítmica		X
72	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)		rítmica, melódica			X
73	Huasteco/ <i>El querreque</i> (2006)	motívica	armónica	melódica, rítmica		X
74	Huasteco/ <i>Giant Steps</i> (2006)		rítmica	melódica, rítmica		
75	Huasteco/ <i>La bruja</i> (2006)		armónica	rítmica, melódica		
76	Huasteco/ <i>La pasión</i> (2006)		armónica	melódica, rítmica		X
77	Huasteco/ <i>La petenera</i> (2006)			rítmica, melódica, armónica	homofonía	X
78	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)	melódica	rítmica	armónica		X
79	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)		armónica, melódica, rítmica			
80	Son y Tanguero/ <i>Que brille</i> (2006)		rítmica	tímbica		X

Tabla 3

Núm.	Intérprete y título de la pista	Procedimientos de arreglo musical				
		Repetición	Modificación	Combinación	Textura	Timbre
81	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)		tímbrica	rítmica		X
82	Meigas/ <i>La sonrisa del Chacal</i> (2007)		tímbrica	rítmica, melódica		X
83	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)		tímbrica	rítmica	homofonía	X
84	Meigas/ <i>Tlachique Blues</i> (2007)	melódica	melódica	rítmica, tímbrica		X
85	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)			rítmica, tímbrica		X
86	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)	rítmica	rítmica,	melódica	homofonía	
87	Na'rimbo/ <i>La martiniana</i> (2007)		rítmica	melódica		
88	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)	rítmica	tímbrica armónica	rítmica, melódica		X
89	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)		melódica	rítmica	heterofonía	X
90	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	melódica	armónica	rítmica	heterofonía	X
	Sin fecha					
91	Mitote jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)		rítmica			X
92	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)			rítmica		
93	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)		rítmica	armónica		X
94	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)	rítmica	rítmica	armónica		X
96	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)			rítmica, melódica		
97	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)			rítmica		X

Tabla 4

Núm	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
1960							
1	Hilario y Micky/ <i>La Adelita</i> (1967)		X			X	
2	Hilario y Micky/ <i>La cucaracha</i> (1967)		X				X
3	Hilario y Micky/ <i>La malagueña</i> (1967)		X			X	
1980							
4	La nopalera/ <i>La rabia dominio público</i> (1980)			X	X		
5	Cristal/Ruapango (1980)		X		X		
6	Isla/ <i>Equis</i> (1981)		X			X	
7	Tribu/ <i>Corrido mazateco</i> (1984)	X			X		
8	0.720 Aleación/ <i>Templo Mayor</i> (1987)		X			X	
9	0.720 Aleación/ <i>Campana de silencio</i> (1987)		X			X	
10	0.720 Aleación/ <i>Para estos tiempos tan ciertos</i> (1987)		X				X
11	0.720 Aleación/ <i>Danzante</i> (1987)		X			X	
12	Tribu/ <i>Arañas y moluscos</i> (1984)	X					X
13	Tribu/ <i>Ranas de San Joaquín</i> (1987)	X				X	
14	Zazhil/ <i>Zamba Chucha</i> (1988)	X			X		
15	Zazhil/ <i>Décimas por Laguna verde</i> (1988)	X			X		
16	Zazhil/ <i>Tiempo de híbridos</i> (1988)	X			X		
1990							
17	Caifanes/ <i>Mariquita</i> (1992)		X			X	
18	El Duetto/ <i>El cascabel</i> (1992)		X				X
19	El Duetto/ <i>Las Alazanas</i> (1992)		X			X	

Tabla 4

Núm	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
20	Zazhil/ <i>Danza Chontal</i> (1994)	X				X	
21	Zazhil/ <i>Peteneras</i> (1994)	X					X
22	Zazhil/ <i>Cucurrucucu</i> (1994)	X					X
23	Parceiro/ <i>T' amuis Ata' tani</i> (1995)		X			X	
24	Parceiro/ <i>Male Seberiana</i> (1995)		X			X	
25	Parceiro/ <i>El cascabel</i> (1995)		X			X	
26	Banda Elástica/ <i>Tzinacanoztoc</i> (1996)		X		X		
27	Mono Blanco/ <i>Malhaya</i> (1997)	X				X	
28	Son de Madera/ <i>El amanecer</i> (1997)	X				X	
29	Gore Matraka/ <i>El colás</i> (1998)		X				X
30	Gore Matraka/ <i>El toro Zacamandú</i> (1998)		X		X		
31	Gore Matraka/ <i>El rorricano</i> (1998)		X				X
32	Chuchumbé/ <i>Caramba niño</i> (1999)	X				X	
33	Gallina negra/ <i>La media calandria</i> (1999)			X	X		
34	Gallina negra/ <i>La tortuga</i> (1999)			X		X	
	2000						
35	Xamoneta/ <i>Jungua Axu</i> (2000)			X	X		
36	Lino y Tano/ <i>Flor de Capomo</i> (2000)	X			X		
37	Sac Tzevul/ <i>Son Zinacanteco</i> (2000)			X		X	
38	Lila Downs/ <i>Arenita azul</i> (2000)			X	X		
39	Na'rimbo/ <i>La sandunga</i> (2000)		X				X
40	Roberto González/ <i>Tonantzin</i> (2000)		X		X		

Tabla 4

Núm	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
41	Roberto González/ <i>Malintzin</i> (2000)		X			X	
42	Astillero/ <i>Trapiche</i> (2001)		X			X	
43	Botellita de Jerez/ <i>La valona de la conquista</i> (2001)		X				X
44	Botellita de Jerez/ <i>El Charro canroll</i> (2001)		X		X		
45	Enrique Nery/ <i>Paliacate</i> (2001)		X			X	
46	Gallina negra/ <i>Son querrerense</i> (2001)			X	X		
47	Lila Downs/ <i>El feo</i> (2001)			X		X	
48	Lila Downs/ <i>La martiniana</i> (2001)			X	X		
49	Real de Catorce/ <i>Mi piel</i> (2002)		X				X
50	Sonaranda/ <i>El toro</i> (2002)	X				X	
51	Sonaranda/ <i>La petenera</i> (2002)	X				X	
52	Café Tacuba/ <i>Qué pasará</i> (2003)		X			X	
53	Eugenia León/ <i>Color morena la piel</i> (2003)			X		X	
54	Eugenia León/ <i>La bruja</i> (2003)			X		X	
55	Aire Huasteco/ <i>La belleza</i> (2004)	X				X	
56	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>De la Valona al Rap</i> (2004)	X				X	
57	Lila Downs/ <i>La bamba</i> (2004)			X		X	
58	Lila Downs/ <i>La cucaracha</i> (2004)			X			X
59	Silvia Abalos/ <i>El coco</i> (2004)			X			X
60	Son de Madera/ <i>La marea</i> (2004)	X			X		
61	Son de Madera/ <i>Los Chiles verdes</i> (2004)	X				X	

Tabla 4

Núm	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
62	Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe/ <i>Pinotepa</i> (2005)	X				X	
63	Bandula/ <i>Mar acá mar allá</i> (2005)			X		X	
64	Café Tacuba/ <i>Las flores</i> (2005)		X			X	
65	Los de Abajo/ <i>Polka pelazón</i> (2005)		X			X	
66	Nunduva yaa/ <i>El mixteco</i> (2005)		X			X	
67	Nunduva yaa/ <i>Danza de los negritos</i> (2005)		X				X
68	Nunduva yaa/ <i>Palomo, Oaxacado, Sinfonía</i> (2005)		X			X	
69	Sonaranda de Anastasia/ <i>El coco</i> (2005)	X				X	
70	Sonaranda de Anastasia/ <i>Guacamaya</i> (2005)	X			X		
71	Susana Harp/ <i>La bailarina</i> (2005)	X				X	
72	Bandula/ <i>La mamá pegalona</i> (2005)			X		X	
73	Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú/ <i>Vengo de tierra adentro</i> (2006)	X				X	
74	Huazteco/ <i>El querreque</i> (2006)		X			X	
75	Huazteco/ <i>Giant Steps</i> (2006)		X			X	
76	Huazteco/ <i>La bruja</i> (2006)		X			X	
77	Huazteco/ <i>La pasión</i> (2006)		X				X
78	Huazteco/ <i>La petenera</i> (2006)		X				X
79	Sinalojazz/ <i>El niño perdido</i> (2006)		X			X	
80	Sinalojazz/ <i>El sinaloense en Sol menor</i> (2006)		X			X	
81	Son y Tanguéo/ <i>Que brille</i> (2006)	X			X		

Tabla 4

Núm	Intérprete y título de la pista	Campos semánticos			Niveles de fusión		
		1	2	3	1	2	3
82	Meigas/ <i>Yutzzin</i> (2007)			X	X		
83	Meigas/ <i>La sonrisa del Chacal</i> (2007)			X		X	
84	Meigas/ <i>La bruja</i> (2007)			X		X	
85	Meigas/ <i>Tlachique Blues</i> (2007)			X		X	
86	Meigas/ <i>Huaxin Tecatl</i> (2007)			X		X	
87	Na'rimbo/ <i>La tortuga del arenal</i> (2007)		X			X	
88	Na'rimbo/ <i>La martiniana</i> (2007)		X			X	
89	Na'rimbo/ <i>La madrugada</i> (2007)		X				X
90	Zazhil/ <i>La caballada</i> (2008)	X				X	
91	Zazhil/ <i>La Mediu Xhiga</i> (2008)	X				X	
	Sin fecha						
92	Mitote jazz/ <i>La voz del trueno</i> (s/f)		X		X		
93	Rodrigo González/ <i>Tiempo de híbridos</i> (s/f)		X		X		
94	Rodrigo González/ <i>Huapanguero</i> (s/f)		X			X	
95	La Troupe/ <i>Kábula Gandul</i> (s/f)			X		X	
96	Son de Barro/ <i>La gallina</i> (s/f)	X			X		
97	Son de Barro/ <i>Los pollos</i> (s/f)	X			X		

IX.- ANÁLISIS MUSICAL DE OBRAS PERTENECIENTES A LA CORRIENTE DE FUSIÓN.¹

HILARIO Y MICKY, *Jazzteca*, 1967.

La Adelita. Esta versión del corrido que fue ampliamente difundido durante el movimiento revolucionario en México no utiliza los instrumentos musicales acostumbrados en dicho género como, son la guitarra séptima, la armónica o la vihuela, sino que es recreada con una dotación instrumental propia del jazz: contrabajo, piano, batería, trompeta, trombón y saxofón. La pieza está en la tonalidad de Mi^b y en un compás de 4/4. Como parte de la introducción, los metales comienzan con una melodía en anacrusa utilizando un intervalo de cuarta (sol-do) y la octava de la nota sol, parafraseando el inicio de la melodía original,² también apoyada por el piano con acordes de séptima con quinta bemol (**EJEMPLO 1**). Continúa la introducción y los metales retoman la primera frase del tema A de *La Adelita* pero modificando su rítmica (**EJEMPLO 2**). Posteriormente el piano continúa tocando arpeggios del acorde de Mi^b pero jugando durante dos compases con la quinta disminuida y con la quinta aumentada, para dar inicio a una especie de marcha militar acentuada con la tarola de la batería y dar paso al ritmo de jazz, en el que se toca la segunda parte del tema B. En el aspecto armónico este arreglo no se desarrolla exclusivamente con los grados I y V de la tonalidad mayor, sino que le agregan un IV grado menor como anticipación al V grado, conjuntándola con la progresión $VIm^7-IIIm^7-V^7$, quedando de la siguiente manera: $Eb^{7M}-Fm^7-Bb^{75+}-Eb^{7M}-Cm^7-Fm^7-Bb^{75+}-Eb^{7M}$ a partir de la cual se genera la improvisación, elemento fundamental en el jazz y otros géneros. En cuanto a la melodía observamos que ésta es modificada pero conservando en todo momento el motivo principal de la original (el acorde de Mi^b en segunda inversión: si bemol, mi bemol y sol natural). Entre cada interpretación del tema con ritmo de jazz, hay un interludio que se toca a la mitad de los valores rítmicos (es decir, medido como si fuera un compás de dos cuartos), tocando una nota pedal en el bajo (Si bemol aunque la armonía cambia del I al V grado) donde

¹ Cabe señalar que en el cuerpo del texto cuando se hable de notas y de tonalidades, éstas se consignarán con las sílabas do, re, mi, etc., a diferencia de los cifrados y acordes con extensiones (7^a, 9^a, etc.) donde usaremos los utilizados en el jazz: (E^b7). Asimismo, todas las transcripciones fueron realizadas a partir de las notas reales, sin importar que el instrumento en cuestión sea transpositor, como la trompeta y el saxofón.

² Cuando usamos el término “original”, nos referimos a una versión que es interpretada por músicos tradicionales como resultado de un largo proceso histórico y cultural, y no como una versión que implica origen o procedencia.

nuevamente una frase de la melodía original es retomada pero con modificaciones (**EJEMPLO 3**). A partir de la repetición motívica del tema principal se establece un diálogo entre la melodía original y las variaciones que desarrollan los intérpretes. Por su parte, al estar el ritmo sujeto al *swing* del jazz,³ es evidente la transformación rítmica que recibe la pieza, pues originalmente es un corrido. Asimismo, los músicos juegan constantemente con el pulso al variar la velocidad pero siempre usando el valor de negra igual a negra. Sin duda alguna, el aspecto rítmico sobresale en el arreglo, ya que a partir de la rítmica del jazz (uso de un compás de 4/4, con su clara acentuación en los tiempos dos y cuatro) se recrean otros ambientes que hacen referencia al contexto histórico y a la versión original como es el caso de la marcha militar. El arreglo de *La Adelita* está elaborado a partir de modificaciones de carácter armónico, melódico y rítmico y debido a que no están presentes los instrumentos que se utilizan normalmente en los corridos de la Revolución ya señalados, el aspecto tímbrico adquiere importancia en el proceso de fusión, pues los instrumentos musicales clásicos del jazz le dan un color peculiar a la pieza.

La cucaracha. Al ser parte del mismo material fonográfico del dúo Hilario y Micky, *La cucaracha* es interpretada a partir del *swing* del jazz con los instrumentos musicales empleados normalmente en el medio jazzístico: piano, batería, contrabajo, metales (trompeta, saxofón y trombón) y en este caso la voz. Al no utilizar ningún instrumento musical de los que se acostumbra en las canciones y corridos de la Revolución, el timbre sobresale en el proceso de fusión pues se conservan rasgos que distinguen a la pieza pero tocados los instrumentos mencionados. La pieza está en la tonalidad de Fa mayor y en un compás de 4/4; comienza con una introducción de ocho compases en la cual, sobre el acorde de F^{7M} y con el ritmo de jazz acentuado por los contratiempos de la batería, la voz canta un pequeño motivo empezando por la tercera del acorde. Posteriormente cantará el motivo original de *La cucaracha*, que como se recordará, está formado por las tres primeras notas de un acorde mayor en segunda inversión. Al terminar la introducción, el tema principal de la pieza es interpretado con la voz modificándolo ligeramente pues modula a A^{7M} y sin llegar a la tercera del acorde. Este tema es cantado sobre los acordes A^{7M} y C^{75b} generando una disonancia interesante entre la nota natural de la voz y el sol bemol del

³ El término *swing* tiene un doble significado, como una etapa histórica del jazz y como un esquema rítmico que le da importancia a los tiempos débiles, por lo que se acentúan los tiempos dos y cuatro de un compás de 4/4.

acorde C^{75b} (**EJEMPLO 4**). La armonía regresa a un V^7_{5b} moviéndolo un tono hacia abajo (Bb^{75b}) como una preparación al $IIIIm^7$ de F (Am^7). Para repetir el tema A o principal, la armonía da un pequeño descanso tonal al tocar $Am-Ab^7$ (acorde de paso) Gm^7 sin resolver a la tónica, sino que vuelve al acorde de V^{75b} para ligarlo a la progresión $IIIm7-V7-I$. Si bien esta versión retoma los grados $I-V^7$ de la original, los intérpretes le agregan $I^{7M}-V^7_{5b}$. Se repite la misma estructura armónica del tema A o principal, donde se recrea la melodía, modulando al tono principal e intercambiando el V grado por un VIb^7_{5b} , en el que se emplea una repetición y desarrollo motivico. Las modulaciones juegan un papel importante en el arreglo musical dándole mayores elementos significativos al proceso de fusión. Por su parte la voz le da originalidad al arreglo pues improvisa en el estilo *scat*, es decir, no hay texto, solamente sonidos improvisados con diferentes alturas. Por su parte, los metales apoyan las notas importantes de los diferentes acordes (sobre todo las notas añadidas que le dan la sonoridad especial a la armonía). En cuanto al aspecto rítmico, éste es recreado dentro de un compás de cuatro cuartos donde se acentúa el tiempo dos y cuatro, propio del *swing* del jazz.

La malagueña. Perteneciente al género del son huasteco (en este caso desde la perspectiva del huapango urbanizado con su rasgueo muy particular) esta versión es interpretada con los instrumentos clásicos del jazz, dejando fuera la acostumbrada dotación tradicional que es el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera o bien con mariachi (cuando es interpretado desde una perspectiva urbana).⁴ La malagueña es recreada aquí desde el género del jazz, donde destaca el uso de armonías con extensiones (7^a , 9^a , etc.) tanto en el piano como en los acordes que forman los instrumentos de aliento al sonar simultáneamente. El arreglo está en la tonalidad de La menor y una primera característica a destacar es el uso de un compás de $7/4$ al principio de la pieza (**EJEMPLO 5**). La sección de metales presenta el tema en octavas, haciendo una adaptación rítmica-melódica para que cuadre con el compás de siete cuartos (**EJEMPLO 6**). Posteriormente se establece un compás de $4/4$ acentuando el tiempo dos y cuatro propio del *swing*, fusionándose al mismo tiempo con el tema original de la malagueña con variaciones melódicas formadas por los metales a partir de las notas del acorde con extensiones. Esta melodía genera en ciertos fragmentos una especie de

⁴ Sobre el huapango urbanizado véase: César Hernández Azuara, *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, col. Huasteca, México: CIESAS-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, p. 109.

heterofonía a partir de las líneas melódicas que se forman con la armonía anteriormente señalada. Por su parte el ritmo ha sido modificado, ya que el son huasteco generalmente es tocado en 6/8 y aquí se retoman compases de 7/4 y 4/4. En cuanto a la armonía, sobresale el uso de acordes con extensiones (7^a, 9^a, etc) y cuando son acordes de dominante añaden la quinta aumentada como una forma de separar las frases musicales. Al no utilizar instrumentos tradicionales se genera un timbre especial en la pieza. Uno de los elementos que permiten reconocer el huapango original es la melodía que está presente aunque con variaciones que se realizan a partir del movimiento armónico. El disco original es un LP y se trabajó con una copia digitalizada en disco compacto.

CANEK, *Por la tierra libre - Unidos venceremos*, 1976.

Otro ratito nomás. El grupo Canek formó parte de la corriente conocida como Nueva Canción Latinoamericana que surgió desde finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. En este fonograma observamos que en la década de los setenta se empiezan a incluir diferentes estilos en el conglomerado general de la grabación, es decir, en un mismo producto fonográfico los grupos interpretaban distintos géneros, pero en pistas diferentes. A pesar de que aquí no aparece el concepto de fusión tal como ya lo hemos explicado, hemos decidido incluir en este apartado de análisis este ejemplo, (y los siguientes dos del grupo On'ta) por la importancia histórica que tiene, pues es un momento en que los grupos urbanos mexicanos empiezan a valorar la música tradicional mexicana como una forma de apropiarse de lo nacional.⁵ En esta grabación se destaca la recreación de los estilos de la música sudamericana, sobre todo la chilena, cuya presencia en ciertos ámbitos culturales de México se incrementa a partir de los acontecimientos del golpe militar en ese país en 1972. En este fonograma están presentes composiciones originales interpretadas con una diversidad instrumental: quena, charango y bombo; piezas de la nueva trova cubana y de compositores nicaragüenses, así como sones cubanos interpretados con tres cubano, bongós y tumbadoras. En este contexto, el grupo Canek empieza a incorporar a la música tradicional mexicana a su repertorio, integrando un concepto amplio de posibilidades musicales en el contexto general de la grabación, es decir, no en una sola pieza. Lo anterior

⁵ Dado que los ejemplos mencionados no presentan ejemplos de fusión, no han sido incluidos en las tablas de resultados.

se ejemplifica con la interpretación de la valona “Otro ratito nomás” de la región planeca de Michoacán en la que tradicionalmente se utilizan violines, arpa, vihuela y guitarra de golpe. La valona está interpretada en las tonalidades y compases acostumbrados, es decir, es recreada a partir de versiones originales.

ON'TA, *Tengo que hablarte*, 1976.

Leones calvos Al igual que el grupo Canek, el grupo On'ta fue parte activa del movimiento Nueva Canción Latinoamericana, surgido en los años setenta. Para este grupo, la música “no es algo aislado de la sociedad” como lo plantean en el texto del disco. Con esta filosofía sus integrantes comienzan a difundir piezas basadas en los géneros de la música tradicional mexicana, como es el caso de esta composición del grupo, inspirada en un son jarocho e interpretándola con instrumentos tradicionales: arpa, jarana jarocho y mosquito, agregándole una guitarra acústica. Al mismo tiempo que utilizan instrumentos tradicionales mexicanos, incorporan también instrumentos latinoamericanos como la quena, el cuatro venezolano, el bombo, las zampoñas, el tiple y el charango, así como instrumentos provenientes de la música académica como el chelo. Sus composiciones se valen de todos estos instrumentos para generar diversidad musical en el conglomerado final de la grabación: el disco contiene varios géneros musicales tales como canciones, sones mexicanos y cubanos. La pieza retoma los rasgueos propios del son jarocho en un compás de 6/8. La pieza está en la tonalidad de Sol^b, tomando como base la nota la 440. Sin embargo, como es práctica común en la música huasteca, es probable que los instrumentos hayan estado afinados medio tono debajo de la nota la 440 y se haya tocado la pieza con posiciones de la tonalidad de Sol mayor en los instrumentos.

La prietita clara. Como parte del mismo fonograma, el grupo On'ta incorporó a su repertorio el son huasteco en una composición original, misma que ha sido retomada actualmente por varios grupos con diversos arreglos. En dicha composición están presentes los instrumentos tradicionales del son huasteco: el violín, la jarana huasteca y la guitarra huapanguera o quinta huapanguera, así como el uso del falsete en la voz. Como en el ejemplo anterior, es probable que el La de los instrumentos estuviera afinado medio tono abajo de la frecuencia de 440 Hz (una práctica que coincide con ciertas tradiciones del período barroco), por lo que al tocar los instrumentos de cuerda con posiciones de G,

escuchamos la tonalidad de Sol^b. Sin embargo, para describir el movimiento armónico empleado, utilizaremos por conveniencia la nomenclatura de la tonalidad de Sol mayor. El compás utilizado es de 6/8 y los mánicos (rasgueos) son los acostumbrados en la música huasteca. Al igual que varios sonos huastecos, éste se encuentra en una tonalidad menor que pasa al relativo mayor. En este caso se encuentra en la tonalidad de Mi m pasando a Sol mayor. La pieza comienza con una introducción en Sol mayor a cargo del violín, pasando por su quinto grado y de ahí modula a Mi m para jugar con los acordes de C-Em-C-D-Em y regresar en su repetición a la tonalidad de Sol mayor.

LA NOPALERA, *La rabia dominio público*, 1980.

La rabia dominio público. El grupo *La Nopalera* estuvo formado por músicos que en la actualidad se dedican al jazz, a la composición de canto urbano y a la investigación como es el caso de Gerardo Bátiz, Arturo Chamorro, Arturo Cipriano y Marcial Alejandro, entre otros. Estos artistas ejercieron una gran influencia sobre el movimiento de la Nueva Canción y en este fonograma, además de interpretar piezas propias y de otros autores como Rubén Blades, Luis Enrique Mejía Godoy y Chico Buarque, incluyen un tema proveniente de la tradición del son calentano. En este fonograma dicho son es interpretado con instrumentos provenientes de diferentes géneros musicales: por una parte identificamos el uso del violín, la guitarra y la tamborita, los cuales se fusionan con diversas percusiones, el piano y el bajo eléctrico. En la parte “A” el son es interpretado básicamente de manera tradicional, con su rasgueo característico en un compás sesquiáltero (combinación de 6/8 y 3/4) y en la parte “B” (cuando la melodía pasa a modo menor) se produce un cambio de timbre al escucharse la melodía que antes tocaba el violín=ahora interpretada por el piano y el bajo. Este proceso sirve de puente para iniciar una improvisación rítmica donde participan diversas percusiones (tumbadoras, bombo, triángulo, claves), la flauta y la voz en un ritmo parecido a la *conga* en 4/4. Por este motivo, el aspecto rítmico juega un papel importante en el desarrollo de la pieza.

CRISTAL, 1980.

Ruapango. En esta pieza el grupo Cristal recrea un huapango urbano utilizando una de muchas variantes del rasgueo que se utiliza en el son huasteco urbanizado, es decir, no

emplea los mánicos propios del son huasteco, sino el rasgueo que utilizan los intérpretes del huapango urbano, tales como los acompañantes de Miguel Aceves Mejía (**EJEMPLO 7**). No hay ninguna referencia a alguna pieza tradicional en especial, sino que es una composición basada en el ritmo de un huapango urbano mezclado con ritmo de jazz latino. La pieza está en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 6/8, marcado por el rasgueo de la guitarra y los bajos del piano. La introducción está a cargo de la guitarra y el piano quienes establecen el ritmo y el compás durante los dos primeros compases. En el tercer compás entra el tema “A” tocado con la flauta a partir de los acordes C-B^{b7M}-Gm¹¹-C. El timbre de la guitarra nos remite al sonido original del huapango y, por su parte, el piano, el *steel drum* y la flauta hacen una amalgama interesante de melodías y ritmos que también recrean una especie de jazz latino. Un elemento que sobresale es la combinación rítmica que hay en el puente que enlaza las dos frases del tema “B” (tocado éste en un compás de 6/8), consistente en una figura rítmica en 7/4 repartidos en grupos de cuatro y tres. Posteriormente, la guitarra realiza una improvisación en un compás de 6/8, a partir de otro ritmo tocado por el piano, parecido al del huapango (**EJEMPLO 8**). Después de este “solo” el piano y la guitarra producen diferentes acentuaciones, sugiriendo el apoyo al zapateo de algunos danzantes. En el momento que entran la percusión (*caxixis* según el fonograma) el piano y el bajo, se escucha un ritmo sincopado típico del jazz latino, en el que el *steel drum* improvisará teniendo de fondo la armonía de Dm⁷ con un cambio armónico a Em⁷. En esta parte el compás cambia a 4/4 y se retoma la improvisación como elemento central. Posteriormente hay un regreso a la tonalidad de Do mayor y le toca el turno de improvisar a la flauta a partir del esquema armónico C- B^{b7M}. La pieza termina con el mismo ritmo de la improvisación de la flauta en el acorde de tónica, después de una variación armónica que regresa nuevamente a la tonalidad de Do mayor.

ISLA, 1981.

Equis. El grupo Isla fue uno de los pioneros del jazz latino en México. En esta pieza el grupo recrea lo que podría ser una música de banda oaxaqueña, pasada por el tamiz de un arreglo de mambo y la improvisación jazzística. La introducción comienza con un acorde formado a partir de la superposición, en arpeggio, de intervalos de cuarta, interpretado por los metales, para después establecer el ritmo característico del mambo (incluida la cuenta

del uno al ocho característica de Dámaso Pérez Prado) con las congas, los timbales y bongós. El modo mayor o menor de la pieza no está claramente definido a causa del uso de cuartas diatónicas, pues comienza en el tono de Dsus⁴, en un compás de 4/4. En la parte “A” el desarrollo de la melodía está a cargo de los metales, quienes utilizan diferentes intervalos como la segunda menor descendente, quinta justa ascendente y segunda mayor descendente para continuar sin una modalidad definida, apoyados por el bajo que solo toca la tónica, quinta y octava, es decir, sin precisar tampoco la modalidad **(EJEMPLO 9)**. Después de la presentación de la melodía, los metales tocan notas largas con las notas la, fa sostenido, sol sostenido, para dar paso a la parte “B” en el que se recrea el estilo de una música de banda en un compás de 2/4, contrastando con el ritmo de mambo tocado posteriormente en un compás de 4/4. El ritmo es acentuado con un instrumento parecido a una redova y la armonía es apoyada con los instrumentos de aliento. Por su parte, la melodía, factor importante en el proceso de fusión, está estructurada a partir de intervalos de cuarta, los cuales fueron presentados desde la introducción. En el puente se escucha una improvisación a partir de lo que parece ser un silbido, caracterizado por sonidos indeterminados en la primera parte y después una improvisación con alturas más definidas, que recuerdan el tema B, así como el uso de glisandos. En la coda se retoma el intervalo del inicio (cuarta) en la cual, las dos voces que cantan simultáneamente dicho intervalo se van desplazando cromáticamente; sobre el compás de 2/4 se escuchan tresillos de negra acentuados con los metales y una percusión. Al final, podemos escuchar una improvisación de timbal que termina con la cadencia V-I, jugando con una melodía y ritmo muy popular entre la población mexicana, tocada por el bajo y los metales: **(EJEMPLO 10)**

TRIBU, *Música popular mexicana contemporánea*, 1984.

Corrido mazateco. El grupo Tribu fue uno de los pioneros de la corriente llamada etno-rock, creada en la década de los ochenta por músicos como Jorge Reyes, Luis Pérez y Antonio Zepeda, entre otros. El grupo recrea varios elementos musicales dentro de una misma pieza para generar su material de fusión. En *El corrido mazateco* Tribu comienza con un juego de voces con intervalos de sexta aludiendo a los corridos tradicionales. No hay instrumentos musicales en esta parte, pero el canto se ubica dentro de la tonalidad de Sol mayor. Después de un claro final de la introducción, comienza la parte “A” en la que se

escucha la influencia del rock en un compás de 4/4, acentuando el tercer tiempo. Están presentes el teclado, el bajo eléctrico, la batería y la flauta y al iniciar la letra con el acompañamiento de dichos instrumentos cambian al modo menor. Un rasgo importante de fusión consiste en que, aunque la música cambia constantemente de ritmo como si fuera propiamente un potpourri, el texto de la pieza sigue narrando una historia (a semejanza de los corridos) donde se habla de la historia de cierta comunidad mazateca que fue desplazada debido a la construcción de algunas presas (Miguel Alemán y Cerro de Oro), quedando inundadas sus tierras. La presencia del son cubano (parte “B”) se evidencia mediante el uso de una “cáscara” (patrón rítmico utilizado en dicho género) en el timbal y las claves, el cual sirve como puente entre la parte “A” con influencia del rock y la parte “C” en donde se concluye la historia (como una despedida) en un estilo de Canto Nuevo que señala cómo la historia se repite actualmente debido a la explotación y la migración de las comunidades mazatecas. Éste es un buen ejemplo de cómo el texto juega un papel unificador en el proceso de fusión.

0.720 ALEACIÓN, 1987.

Templo Mayor. Esta es una pieza donde se fusiona un ritmo tradicional de danza indígena con el rock progresivo, predominando la amalgama rítmica. La composición está hecha en la tonalidad de La^bm con un compás de 6/8 en combinación con 3/4 (sesquiáltero). Casi toda la pieza se desenvuelve sobre los acordes de A^bm⁹ y E⁹, abarcando dos compases por acorde. La introducción está diseñada sobre un esquema rítmico basado en dicho compás de 6/8 en el que a partir de un redoble se establece un ritmo con la batería (entre los platillos y el bombo), haciendo la siguiente figura rítmica (**EJEMPLO 11**). Este ritmo es fusionado con el sonido de un tambor tarahumara que aparece tocando una figura rítmica como base, a partir de la cual va haciendo variaciones que crean una birritmia entre ambos instrumentos (**EJEMPLO 12**). Sobre esta base rítmica se escucha el sonido de sonajas, vainas y trompetas de barro, así como el uso de gritos con la finalidad de sugerir el ambiente en el que se interpreta la danza indígena. Se escucha una improvisación con las ocarinas y las trompetas de barro y sobre este juego melódico se incorporan el piano y el bajo con una melodía en ostinato (**EJEMPLO 13**). Después de la introducción el violín y la guitarra tocan el tema principal en intervalo de octavas claramente definido en dos partes A

y B de 16 y 12 compases respectivamente, utilizando el esquema rítmico-armónico precedente. La guitarra acústica después improvisa sobre la armonía antes mencionada ($A^b m$ y E^9). Se retoma el tema principal con sus dos variaciones melódicas y se hace un descanso en el ritmo vertiginoso quedándose el piano solo. Se regresa nuevamente al ritmo en 6/8 y las ocarinas y las trompetas de barro, con el violín, la guitarra, el piano y la flauta, tocan varias melodías mezclándose en una improvisación colectiva. Otro elemento que sobresale es el uso de la guitarra huapanguera fundamentalmente como instrumento melódico que apoya en algunas partes al tema principal. A partir de una repetición constante del compás de 6/8 alternado con acentuaciones en 3/4, se realiza una fusión entre los instrumentos tradicionales y los utilizados en el rock que crea sonidos y ritmos diferentes. El timbre que se genera al usar instrumentos acústicos y los eléctricos es una característica importante en la síntesis que logra el grupo entre estos dos géneros musicales.

Campana de silencio. Esta pieza insinúa o propone una atmósfera indígena con sonoridades propias del rock progresivo a partir de los timbres de los instrumentos utilizados. La pieza está en la tonalidad de $Fa^\#$ y utiliza un compás de 3/4. En el arreglo se emplean *huesos de fraile*, sonajas, tambores y la quinta huapanguera como instrumentos tradicionales y, por otra parte, sobresale el uso del violín, la guitarra sexta, la batería y el bajo eléctrico como instrumentos que normalmente son empleados en el rock progresivo, generando un sonido muy particular en la pieza. La introducción se inicia con la siguiente idea musical tocada por la guitarra (**EJEMPLO 14**). A partir de dicha melodía (con algunas modulaciones al relativo menor) se van incorporando las percusiones indígenas (sobre todo, los *huesos de fraile*) acentuando el primer tiempo de cada dos compases hasta establecer un ritmo más definido (**EJEMPLO 15**). Paulatinamente se van incorporando los instrumentos del rock progresivo: el violín, la guitarra y la batería. Después de algunas variaciones armónicas (con el uso del cuarto grado mayor) aparece nuevamente el acorde de $F^\#$ con arpeggios tocado por la guitarra mientras la guitarra huapanguera toca una nota pedal sobre fa sostenido y al mismo tiempo hace diferentes melodías apoyando y sustituyendo por momentos al bajo eléctrico (**EJEMPLO 16**). Las percusiones realizan diferentes acentuaciones rítmicas sobre las variaciones melódicas y armónicas. Al acelerar ligeramente el tiempo (siempre en 3/4) la batería se incorpora para darle mayor presencia al rock y cobijar la improvisación del violín (**EJEMPLO 17**). Al mismo tiempo se mantiene

la nota pedal tocada por el bajo y la quinta huapanguera. Al final, sobre la nota pedal aparece la voz haciendo sonidos largos con las notas la sostenido, sol sostenido, si, y la sostenido, para terminar en el acorde de tónica.

Para estos tiempos tan ciertos. Esta pieza está basada en la estructura de un son huasteco fusionado con un ritmo de rock, donde el uso de la guitarra huapanguera recrea la sonoridad tradicional. Esta composición es la única pista del disco en la que se utiliza el canto. En este ejemplo se advierte el uso del violín como un instrumento pivote que, además de tocar los giros melódicos propios del son huasteco, incorpora melodías diferentes. La batería y la flauta refuerzan las ideas musicales del violín generando una amalgama rítmica- melódica. La pieza se inicia en la tonalidad de Sol mayor con los patrones armónicos comúnmente usados en el son huasteco (I-IV-V) y en un compás de 6/8 con algunas acentuaciones en 3/4. Se utiliza el rasgueo del huapango “urbanizado” (**EJEMPLO 18**) y se combina con diversas variaciones que en su resultado final suenan a ritmos de rock (**EJEMPLO 19**). En el aspecto armónico, si bien empiezan con la cadencia antes señalada (con el uso de acordes de triadas), la guitarra empieza a sugerir nuevos acordes al agregar la novena mayor en los acordes de V^7 (D^7_9) y el uso del acorde G^6 . Otra característica importante de la armonía es el cambio al segundo grado, es decir, Am, en vez de regresar al acorde de tónica, aunque sí regresa al acorde de D^9 , como quinto grado de G. A su vez, escuchamos el uso de la cadencia rota al hacer un movimiento del V grado al VI_{im} con novena mayor (D^7-Em^9) para enlazarse al acorde Dm^7_9 . La pieza cambia de modo al establecer la tonalidad de Mím jugando con los acordes de C^{7M} y Bm^7 . Posteriormente se establece un patrón armónico sobre el cual improvisa el violín (Em^7 y Dm^7_9), acompañado con un rasgueo basado en el huapango urbano. Los músicos realizan un *stop time* (un silencio o paro de todos los instrumentos en el mismo tiempo) y regresan a la tonalidad de Sol mayor. El violín toca ahora notas largas en contraposición a la práctica general del violín huasteco. En la coda, el grupo recrea ahora una atmósfera rural y regresan a uno de los rasgueos tradicionales del son huasteco (**EJEMPLO 20**) utilizando acordes en triada a partir de los grados I-IV-V, adquiriendo importancia la sonoridad de la guitarra quinta huapanguera. Por su parte, ahora el violín improvisa con los giros melódicos característicos del son huasteco. Aparece el sonido de campanas de iglesia que sugiere alguna festividad religiosa, enriqueciendo el aspecto tímbrico. La voz es interpretada sin falsete utilizando notas largas en los finales y

jugando con un timbre “rasposo” que recuerda al canto nuevo y al rock. El texto cuenta una historia urbana inserta en un género musical rural pues narra como la falta de paz y tranquilidad en las grandes ciudades se debe a que no se toman en cuenta las necesidades de la gente. La historia señala que sólo se podrá cambiar si no se pierde la memoria histórica, y que hay que enterrar las injusticias, representadas en esta narración por los cuerpos policiacos.

Danzante. En esta pieza el grupo fusiona el rock progresivo con un son mexicano como una manera de crear una fusión musical (al ser una composición propia, no se puede identificar este son con una pieza o de alguna región específica). El arreglo comienza con notas de la escala de La m al unísono entre el bajo, el violín y la guitarra, acompañados por la batería para después establecer la tonalidad principal con su homónimo: La mayor, y un compás de 6/8 pasando en algunos momentos por un compás de 4/4. La melodía principia con un juego entre el violín, la guitarra y una ocarina o flauta. Una primera característica del proceso de fusión aquí es que tanto el violín como la guitarra juegan papeles de instrumentos “pivote” es decir, que hacen uso tanto de la música tradicional como de la música urbana, identificando el uso de terceras en el violín como un recurso típico de la música tradicional mexicana. La sección rítmica (el bajo y la batería) acentúan el ritmo de son y de rock: el bajo en algunos momentos es parecido rítmicamente a los bajeos de son y en otras ocasiones apoya la rítmica del bombo de la batería para darle mayor presencia al ritmo de rock (**EJEMPLO 21**). Por su parte, la guitarra adopta mánicos (ritmos) de son huasteco o arribeño (**EJEMPLO 22**) agregándole a los acordes, en algunos casos, la novena mayor y adoptando el uso de escalas blues. La pieza se desarrolla sobre los acordes de A y D teniendo importancia el ritmo de la batería y los giros melódicos del violín que, en algunas ocasiones, juega entre lo tradicional y lo urbano, así como la armonía de la guitarra. En la pieza hay un interludio que cambia a la tonalidad de Lam y en esta parte la armonía oscila entre los acordes $Am^6-G-Am^6-D^9$. En dicho interludio la combinación rítmica (en un ritmo rápido en seis octavos) armónica y melódica (uso de terceras, escalas blues y giros usados en el son) crean la atmósfera adecuada para la fusión entre el rock progresivo y el son mexicano. Posteriormente, con el ritmo de rock tocado por la batería, y el acompañamiento del violín con figuras rítmicas identificadas con las que hace el bombo de la batería, la guitarra hace una improvisación sobre los acordes de $Am-D^9$. Enseguida el

violín retoma la improvisación utilizando notas blues (quinto grado disminuido y séptimo grado menor). Sobre dicha estructura e improvisación, la pieza termina con un *fade out* (la música se va perdiendo auditivamente de manera gradual).

TRIBU, *Cuahtémoc águila solar*, 1987.

Arañas y moluscos. El grupo Tribu es uno de los representantes en los años ochenta de la corriente conocida como etno-rock. En esta pieza el grupo utiliza instrumentos de la música mestiza e indígena mexicana como son la guitarra colorada, el violín, sonajas, caracoles, raspadores y tambores. Estos instrumentos son fusionados con el teclado, la batería y el bajo eléctrico. La pieza se inicia con el rasgueo de una danza nayarita en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 4/4 en el que están presentes los instrumentos antes mencionados (**EJEMPLO 23**). A la danza se incorpora el zapateo y los violines tocan notas largas en el desarrollo de la pieza. Después de una modificación en el aspecto rítmico (una velocidad más lenta pero con el mismo pulso) en el que el tambor establece un ritmo constante en 4/4 (**EJEMPLO 24**) se inicia una improvisación rítmica con rasgos indígenas, se determina un nuevo ritmo y los violines regresan a las melodías anteriores de la danza nayarita. Se tocan caracoles, tambores, sonajas y entra el teclado (con un timbre de guitarra distorsionada) con un fragmento de la escala blues en Si mayor al tiempo que mantiene una nota pedal sobre la nota si en octavas (**EJEMPLO 25**). Se incorporan gritos, el canto y se genera una melodía a cargo de la voz y del sintetizador, basada en notas del relativo menor: Sim. La batería se integra al discurso indígena creando un ambiente tímbrico especial, para después tocar un ritmo de rock (**EJEMPLO 26**). Las acentuaciones rítmicas y los giros melódicos determinan los rasgos más importantes de fusión. Un aspecto que sobresale es el timbre generado por la melodía del teclado doblada con la voz, los gritos, los violines y los caracoles, cobijados con el ritmo de la batería. Este grupo está dentro del campo semántico uno ya que su práctica instrumental principal es la interpretación de la música tradicional mestiza e indígena.

Ranas de San Joaquín. Esta pieza representa otro ejemplo de la corriente llamada etno-rock en el que están presentes características de la música indígena y el rock. En esta pieza la voz juega un papel importante al recrear en varios momentos aspectos reminiscentes de la cosmovisión indígena: rezos, quejidos, lamentos, falsetes, etc., que al conjuntarse con la

flauta, el tambor y las sonajas aluden a una sonoridad indígena. Después de todas las variaciones de la voz, el tambor y la batería marcan un ritmo rápido en cuatro cuartos, tocando figuras de cuarto, apoyados por el sonido con efecto de distorsión de la guitarra eléctrica tocando la nota mi en octavos (**EJEMPLO 27**) Se incorporan las ocarinas y una segunda guitarra eléctrica distorsionada que al conjuntarse generan otra melodía tocada cada tres compases en cuatro cuartos, en la que el tiempo uno y el tres serán importantes para apoyar el ritmo de rock (**EJEMPLO 28**). Después de un redoble de la batería se hace una especie de rubato para establecer el ritmo definitivo mediante un arpeggio en el piano, los acentos del bajo y un patrón en la batería, que presentan la tonalidad principal: Lam, tocando cuatro compases de Lam y cuatro de Sol mayor (**EJEMPLO 29**). Establecido este ritmo, la guitarra eléctrica será la conductora del discurso melódico con un efecto de sonido distorsionado. Se incorpora el texto de la letra con una descripción de las ranas de San Joaquín, en español. Después del canto, aparece nuevamente la guitarra eléctrica con distorsionador haciendo una improvisación. Al final de dicha improvisación, se regresa al ritmo rápido en cuatro cuartos y regresan al juego de la voz del inicio.

ZAZHIL, *Híbridos*, 1988.

Zamba chucha. El grupo Zazhil formado por músicos urbanos, después de un trabajo intenso de difusión de la música tradicional mexicana, fue de los primeros grupos urbanos que recrearon la vertiente de fusión al reunir diversos géneros, teniendo como base la música tradicional mexicana. Debido a su interés por mezclar varios géneros y estilos que han influido en ellos como músicos urbanos, realizaron la presente grabación que, en su resultado final, retoma la forma de entender la fusión de los años setenta: la representación de varios géneros en un mismo fonograma. Sin embargo, también empiezan a fusionar elementos de diferentes tradiciones en una misma pista como es el caso de la Zamba chucha. Esta pieza comienza con una Zamba tocada a la manera tradicional del estado de Guerrero, con la cual se manda un saludo y se invita a bailar a la pareja. El arreglo es interpretado en un ritmo de 6/8 y en la tonalidad de Re mayor. Como parte de la introducción aparecen la vihuela, el güiro y cajón de tapeo estableciendo el ritmo durante 16 compases. Posteriormente entra la primera parte del texto de la canción durante 32 compases. En la segunda parte del texto, se incorporan las tumbadoras recreando la

influencia negra en la región de la Costa Chica, dando inicio al proceso de fusión (**EJEMPLO 30**). Después del texto de la canción, se desarrolla en la pieza una polirritmia de tipo africano sin el acompañamiento de ningún instrumento armónico o melódico, donde participan nuevamente las tumbadoras, el cencerro, las claves, el güiro y la voz (**EJEMPLO 31**). La melodía cambia a un canto estilo responsorial y la pieza termina con una acentuación en el último verso del coro terminando en el tiempo fuerte.

Décimas por laguna verde. En este son jarocho se puede escuchar la influencia africana que, como una tercera raíz, contribuyó al desarrollo de varios géneros tradicionales mexicanos. Las décimas están cantadas bajo el patrón de un jarabe en el que participan los instrumentos comúnmente empleados en este género: arpa, pandero (utilizado en la región de Tlacotalpan), jaranas de diferentes tamaños incluidos el “mosquito” (la jarana más pequeña que tiene un sonido muy agudo) y la quijada de burro. El jarabe está tocado en la tonalidad de C y en un compás de seis octavos. La armonía es la acostumbrada: I-V con el IV como de acorde de paso. El texto está compuesto por décimas escritas por Gilberto Gutiérrez, director del grupo Mono Blanco, que hablan sobre la planta nuclear instalada en la región de Laguna Verde, integrando así una problemática social al son jarocho. Los elementos que determinan el proceso de fusión son la incorporación de las tumbadoras en un ritmo de 6/8 cuando el canto se transforma a un estilo responsorial, a partir de la pregunta del solista (**EJEMPLO 32**) y la contestación de un coro. La pieza termina en el quinto grado, sin resolver a la tónica.

Tiempo de híbridos. El grupo Zazhil incluye un tema original del músico mexicano, fundador del movimiento del rock rupestre, Rodrigo González. Haciendo honor al título de la pieza, su texto describe, desde un punto de vista sarcástico, cómo se imaginaba el autor una vida rural a partir de la modernidad o del futurismo: uso de la electricidad, el espacio supersónico, etc.=El grupo Zazhil retoma esta pieza proveniente de la tradición del rock, pero dándole un estilo y carácter de música indígena al utilizar flautas de carrizo y un pequeño tambor como los que utilizan los totonacos de Veracruz, así como conchas de tortuga y sonidos de ocarinas. Este es un ejemplo de cómo un grupo cuya práctica musical principal está orientada hacia la música tradicional mexicana decide retomar un tema que viene del rock. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 4/4. La parte “A” de la pieza es acompañada con los instrumentos antes mencionados creando una

atmósfera indígena. Si bien esta ambientación no tiene un pulso definido, la voz establece un ritmo claro. En el puente o interludio la guitarra acústica toca el patrón armónico que creó el compositor en la tonalidad de Re mayor con un rasgueo de blues, pero siguen presentes las sonoridades indígenas, sobre todo la improvisación de la flauta y del ritmo del tamborcito (**EJEMPLO 33**). En el inicio de la segunda parte, la letra es acompañada exclusivamente con la guitarra con el ritmo antes señalado. Más adelante el ritmo de rock se acentúa con el uso de la batería, pero la flauta y el tambor contribuyen a crear una combinación interesante de sonoridades (**EJEMPLO 34**). Al finalizar la pieza, ya con un ritmo de rock bien determinado, la flauta de carrizo (acompañada del tambor) es quien improvisa, en lugar del clásico “solo” de guitarra eléctrica con sonido distorsionado.

CAIFANES, *El silencio*, 1992.

Mariquita. El grupo Caifanes (hoy Jaguares y antes Insólitas Imágenes de Aurora) utiliza algunos rasgos de la música tradicional mexicana para incorporarlos como elementos distintivos en sus materiales discográficos. En este caso, el grupo retoma un son calentano pero tocado como un son jarocho usando el requinto (tocado por Alejandro Marcovich) y la jarana jarocho (interpretada por Diego Herrera), ambos miembros del grupo. Estos instrumentos son usados junto a la guitarra eléctrica, el teclado y las percusiones. Si bien la pieza está tocada en un compás de seis octavos y empleando las armonías comúnmente usadas en *La Mariquita* calentana: I y V (en este caso Lam y Mi⁷), las percusiones (parecidas a un cántaro con una base sintetizada, o un cántaro creado con un sintetizador) generan un ambiente diferente al crear una estructura rítmica repetitiva (**EJEMPLO 35**). Asimismo, a lo largo de los versos aparece una melodía tocada con el sintetizador y diseñada con notas largas que al incorporar notas ajenas al acorde correspondiente, ofrecen una sonoridad particular en esta versión de son jarocho. Por otra parte, la guitarra eléctrica desarrolla una introducción e interludio a partir de la melodía tradicional; el uso de la distorsión genera una modificación tímbrica en el sonido acostumbrado del son jarocho (**EJEMPLO 36**). En algunas partes la voz es acompañada exclusivamente con el requinto jarocho, la percusión y las melodías con notas largas del sintetizador, haciendo más claro el proceso de fusión tímbrica. La pieza termina con el acorde de tónica.

EL DUETTO, *Mestizo*, 1992.

El cascabel. El Duetto está conformado por dos de los pioneros del jazz en México: Miguel Peña y Víctor Ruiz Pasos. En este fonograma toman una serie de piezas tradicionales y las recrean mediante el lenguaje del jazz a través de la improvisación y las armonías con extensiones, teniendo como dotación la guitarra acústica y el bajo eléctrico. Debido a que no utilizan instrumentos tradicionales, el resultado tímbrico es diferente al acostumbrado en estos sones: el bajo eléctrico y la guitarra electroacústica presentan una atmósfera distinta del ambiente jarocho. Esta versión del cascabel está en la tonalidad de Lam, un tono común en los sones jarochos y en un compás de 6/8. El dúo hace una introducción de 8 compases repartida en un motivo de dos compases tocada por la guitarra y otros dos compases de respuesta por el bajo, repitiendo la estructura. Ambos motivos toman notas de la escala de Lam natural y en algunos momentos usan intervalos de cuartas justas (re-sol, mi-la). Posteriormente dan paso a una modificación rítmico-melódica a partir del uso de un compás de 4/4 y a un pulso más lento que el original con influencia de la música académica (**EJEMPLO 37**). El tema es interpretado por la guitarra usando intervalos de tercera con el acompañamiento de la armonía original de tónica y quinto grado, regresando al compás de 6/8. Después que se presenta el tema, se retoma la introducción con la variación rítmico-melódica influida por la música académica, pero desarrollando dicho tema. Posteriormente se varía la armonía anticipando lo que será una improvisación de tipo jazzístico. La variación consiste en sustituir el F de la cadencia original por un acorde de C quedando la estructura armónica siguiente: Am, G, C y E⁷. Sobre dicha estructura se desarrolla un primer esquema de “solos” de tipo jazzístico empezando por la guitarra y alternándose con el bajo con el esquema rítmico que se muestra a continuación (**EJEMPLO 38**). En otra parte de los “solos” los músicos juegan con los acordes de: Am⁷-C-Dm⁷-E⁷, donde el bajo toca intervalos de quinta a partir de dichos acordes, mientras el ritmo de la mano derecha semeja el rasgueo de una jarana. Después de los “solos” se regresa al tema para terminar con la introducción del inicio.

Las Alazanas. En esta versión, El Duetto utiliza también la guitarra acústica y el bajo eléctrico como forma de instrumentación. En este arreglo usan el compás sesquiáltero en el que se toca tradicionalmente este son, así como la tonalidad recurrente a dichos sones: Sol mayor. Como parte de la introducción la guitarra interpreta la melodía original (tocada

comúnmente por los violines de las agrupaciones que interpretan este estilo) mientras que el bajo acompaña con la rítmica acostumbrada en estos sones. Al principio el tema es tocado lento y conforme va transcurriendo la melodía se acelera hasta establecer un ritmo y velocidad estables. Después de presentar el tema, el dúo realiza las modulaciones propias de este son: D, G modula ahora a C, para regresar nuevamente a G. Esta estructura armónica se repite. Como un elemento importante de fusión, el bajo usa la nota La como pedal para iniciar una modificación de la armonía: $G^{7M}-C^{#7}-F^{#m7}-B^7-Em^7-A^{13}-D^{7M}$, ahora en un compás de 3/4 (**EJEMPLO 39**). El ritmo se cambia después a un compás de 4/4, a partir de lo propuesto por el bajo, el cual interpreta una nota pedal como una preparación para el *walking* (tipo de bajo también conocido como “caminado” caracterizado por tocar notas con valor de cuarto, apoyando los tiempos dos y cuatro) utilizado en el jazz (**EJEMPLO 40**). Bajo el cobijo del *walking*, los músicos tocan la progresión armónica anterior en la cual desarrollan la improvisación jazzística, jugando un poco entre la rítmica de 4/4 y el 6/8 de la pieza original. Después de los solos retoman el tema principal para terminar con la cadencia clásica de V-I.

ZAZHIL, *Sones para un nuevo sol*, 1994.

Danza Chontal. Esta producción del grupo Zazhil incluye varios temas de la música tradicional mexicana con un tratamiento urbano. Utilizan desde el principio de la danza diversos instrumentos musicales provenientes de la tradición indígena: flauta de carrizo, conchas de tortuga y tambor chontal (de tamborileros). Estas sonoridades son fusionadas con una polirritmia realizada por la batería, las conchas de tortuga y el tambor chontal, creando una mezcla tímbrica y rítmica interesante sobre la cual se desarrollará el tema de la danza (**EJEMPLO 41**). Después de expone el tema se van incorporando el teclado con un sonido sintetizado parecido a la voz humana y varios platillos. A partir de un *retardando*, la pieza se empieza a diluir y mediante un ritmo en 6/8, con un ostinato en el bajo, el sax y la flauta transversal retoman ciertas células melódicas de la pieza para desarrollar su propuesta de improvisación (**EJEMPLO 42**). Asimismo, se incorporan las tumbadoras y una marimba, generando un sonido *afro*. Después de la improvisación y teniendo como base la combinación rítmica de 6/8 y 3/4, se desarrolla otro ritmo con el uso del raspador y el bombo de la batería (haciendo una pequeña improvisación con los demás tambores) para

retomar el tema original (la danza chontal) ya con una tonalidad definida: Re mayor. Esta nueva presentación de la danza es interpretada ahora con la flauta transversal, el saxofón, y la flauta de carrizo, incorporándose como acompañamiento una vihuela, siguiendo la estructura armónica de tónica y dominante. Después de tocarse el tema, se queda la flauta sola improvisando también sobre el I y V grado de la tonalidad de Re mayor. Se regresa al tema y terminan la pieza con notas largas de una escala cromática descendente hasta la nota La (dominante) para terminar en la tonalidad de Re mayor.

Peteneras. En esta pieza el grupo Zazhil interpreta en una misma pista diferentes peteneras que se tocan en México: las versiones de Guerrero, Oaxaca y la Huasteca, recreándolas con varios lenguajes: jazz, new age y afro. La pieza comienza con el *Son de la negra*, utilizando exclusivamente las cinco primeras notas, para ligarla con la introducción tocada en la tonalidad de Re mayor, utilizando un compás sesquiáltero. Participan en esta introducción las trompetas, el violín, la vihuela, el bajo eléctrico, cajón de tapeo y la batería. El tema es tocado con el violín mientras que las trompetas (ejecutadas a dos voces) van respondiendo con una figura que se repite tanto en el acorde de tónica como en el de dominante. Se canta la letra de lo que se conoce localmente como “arrancazacate” (utilizado como preámbulo para invitar al baile). Posteriormente el grupo realiza un *stop time* para iniciar en la tonalidad de Mím la petenera estilo Oaxaca donde la flauta y el arpa tocan la introducción, parafraseando su melodía. La vihuela mantiene el ritmo y la sonoridad tradicional, mientras que entre la batería y el bajo desarrollan un ritmo constante en 6/8. La armonía gira alrededor de los acordes de Em y B⁷ jugando con la progresión D, C y B⁷ pasando en algunas ocasiones de Mím a Sol mayor a partir de un D⁷ como V grado de Sol mayor. El texto de la canción es interpretado por una voz solista con la contestación de un coro cantando la misma línea melódica pero a diferentes alturas, e utilizando la armonía ya descrita. Debido a que la armonía es casi la misma en las versiones de Oaxaca y la Huasteca, al finalizar la letra de la primera versión de *La petenera*, el violín expone la melodía característica del son huasteco de dicho son. A partir de un rallentando se canta la letra (con una especie de homofonía) solamente con el acompañamiento del arpa. Al cantarse la parte en que la armonía cambia al relativo mayor (G), se hace una variación armónica y melódica: sobre un compás de 6/8 el arpa ejecuta un ostinato armónico recordando una pieza de new age, sobre C^{7M} y G^{7M} en el que se apoyan el tercero y el

sexto tiempo del compás (**EJEMPLO 43**). Sin embargo, la presencia de la vihuela hace que no se olvide el estilo tradicional de la pieza al tocar un ritmo en seis octavos que en conjunción con el arpa realizan una fusión tímbrica (**EJEMPLO 44**). Sobre dicha armonía se realiza una improvisación con la flauta y después con un bajo eléctrico sin trastes, ya que se escuchan sin interrupción los glisandos, con los efectos tímbricos de *flanger* y *chorus* (efectos tímbrico producidos mediante procesadores de efectos). Después de un *stop time*, se retoma la petenera de Guerrero, de la región de Tixtla, ahora utilizando la tonalidad de Rem en la que la vihuela retoma su lugar de líder al presentar la pieza original. En esta parte la batería y el bajo hacen una modificación del ritmo (con acentuaciones en 3/4 en combinación con el ritmo de 6/8 original) a partir de la influencia del rock para que improvise el sax pero con la misma armonía original (**EJEMPLO 45**). En la coda, mientras la vihuela sigue en el primero y quinto grado, el bajo hace un movimiento diatónico desde la nota re hasta el fa en octavas para terminar con un “obligado” (línea melódica escrita con todas sus notas, sin permitir la variación al intérprete) utilizando figuras de dieciseisavos con notas de la escala menor natural descendente de Re menor.

Cucurrucucú. Esta pieza original de Tomás Méndez con arreglo de Daniel Soberánes (bajista de Zazhil) es una fusión entre el huapango urbano y el blues. Desde la introducción, la pieza es interpretada con un ritmo de blues lento en un compás de 12/8 establecido por la batería (**EJEMPLO 46**). Si bien el huapango original está en modo mayor, (en este caso se utiliza la tonalidad de Re mayor), en la introducción del arreglo, se utiliza el modo menor ya que el bajo toca notas de la escala de Dm, agregándole las notas blues (**EJEMPLO 47**). Por su parte, la guitarra improvisa con una escala blues. Cuando entra la voz con la primera estrofa, la melodía cambia a modo mayor; en la segunda estrofa se asienta más claramente la modalidad por la presencia del teclado, confirmada por la voz (cantada con falsete y con la textura “gutural” de algunos blues). Después, en la segunda parte del coro, el arreglista cambia la armonía y hace uso del relativo menor, es decir Bm para ligarlo con F#m, G y Em lo que permite una variación armónica y rítmica importante a la canción original. En esta parte se integra la vihuela tocando dichos acordes pero tocando con un ritmo que recuerda a la versión original (**EJEMPLO 48**). El uso repetitivo de *licks* (ideas cortas de tipo melódico para improvisar) y patrones de blues durante toda la pieza es determinante en la fusión. En el interludio hacen una improvisación ahora en la tonalidad de Re menor en

un claro ritmo de blues. La pieza repite la misma estructura desde la introducción. En síntesis, el uso de la melodía del huapango original y el ritmo de blues generan aquí un proceso interesante de fusión.

PARCEIRO, *Jazz fusión*, 1995.

T' amuis Ata' tani. Son abajeño que en lengua p'urhépecha significa “pisando chueco”. Es un tema original del compositor indígena Juan Crisóstomo y el arreglo es del pianista y etnomusicólogo Arturo Chamorro. En esta versión no se utilizan los instrumentos que ejecutan los músicos tradicionales de la región como los violines, la vihuela o el contrabajo, sino que es interpretado con instrumentos propios del jazz: teclado, bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería. En este arreglo sobresale como elemento de fusión el aspecto armónico ya que la melodía ha sido respetada íntegramente y el ritmo es el utilizado en estos sones. La pieza tiene una introducción que presenta notas largas interpretadas por el teclado, cercanas al *new age*, donde por momentos parecen escucharse pequeños motivos del tema original. Posteriormente el bajo eléctrico y la tarola de la batería establecen un ritmo en 6/8 en la tonalidad de Sol mayor, mientras el teclado sigue jugando con notas largas y realiza después una improvisación (**EJEMPLO 49**). En la parte “A” la melodía es interpretada por el teclado y doblada a la octava con otro sonido sintetizado. Ya que esta parte es acompañada básicamente con el acorde de tónica, en este arreglo se utiliza el recurso de mover descendentemente el bajo, primero diatónicamente: sol-fa natural-mi-re para darle movimiento a la armonía y posteriormente de forma cromática desde sol hasta re. Se crea una nueva atmósfera sobre un pedal de Sol mayor y su quinto grado. En la parte “B” el arreglista amplió la armonía usando acordes con intervalos compuestos de la siguiente manera: C^{7M}-D⁹; G^{7M}-Am⁷-Bm⁷-Bb⁷; Am⁷-D⁹; Am⁷-Bm⁷-D⁹- G^{7M} y se repite la estructura. La batería apoya la armonía al acentuar los cambios de acorde que son tocados por el piano, para darle mayor movimiento al ritmo y a la melodía. La guitarra eléctrica al tocar dichos acordes va ejecutando diversas síncopas que le asemejan al ritmo de son abajeño (**EJEMPLO 50**). Se retoma la estructura completa del tema principal. El resto de la pieza juega con la improvisación y con los sonidos sintetizados siempre con un ritmo de 6/8 y utilizando un movimiento descendente en el bajo. Como parte de la coda, en el arreglo se incluyen acentuaciones en diferentes tiempos del compás tocadas por la batería y los

instrumentos armónicos para darle paso después al ritmo establecido al inicio, con el bajo y la tarola de la batería y dejar nuevamente los sonidos largos del teclado.

Male Seberiana. Esta versión de la popular pircua del estado de Michoacán toma el tema original, respetando la rítmica y los bajos característicos de este estilo musical. En este arreglo no se utilizan instrumentos tradicionales sino que la interpretación es tocada con los instrumentos comúnmente usados en el jazz: teclado, bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería. Arturo Chamorro, etnomusicólogo y pianista, como ya lo señalamos, también respeta en este arreglo la melodía original y juega con sonidos experimentales como la reproducción sintetizada del *jiwaburu* (especie de zampoña del Amazonas Venezolano), lo que permite una fusión tímbrica. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 3/4, sobresaliendo el uso de acordes de cuatro o más sonidos. Después de una larga introducción en la que se recrea un estilo de *new age* con sonidos sintetizados y notas largas utilizando entre otros acordes, el movimiento de $D^{7M}-C^{7M}$, el bajo y el teclado establecen uno de los ritmos clásicos de las pircuas y se presenta el tema (**EJEMPLO 51**). Sobresale en el arreglo la armonía, que principia con la secuencia $D-Bm^7-D-Bm^7-Bm^7-Bm/Bb-Bm/A-A^7$, así como por el uso de IV grado (G^{7M}) y el segundo menor (Em^7) como una preparación para llegar a la sustitución de tritono, es decir, en lugar del acorde de V^7 (A^7) se toca el tritono de A^7 : E^b , para resolver de manera cromática a la tónica (E^b-D^{7M}). Después de repetir la estructura del tema, el grupo realiza una improvisación jazzística sobre la cadencia armónica $D^{7M}-C^{7M}$. Por su parte, la batería además de apoyar las acentuaciones propias de la pircua, juega con un ritmo de jazz, a partir del uso de los platillos y de la tarola (**EJEMPLO 52**).

El cascabel. Este son jarocho es recreado por el grupo Parceiro como un homenaje a la “tercera raíz”, la africana. En esta versión el grupo utiliza algunos instrumentos tradicionales latinoamericanos como el cuatro venezolano, la marimba y varias percusiones como una manera de mostrar la influencia negra en este son. La pieza está en un compás de 6/8 y en la tonalidad de Lam: no hay cambios en ese sentido ya que son comunes esos rasgos en las diferentes versiones del cascabel que se tocan en el estado de Veracruz. Desde la introducción el teclado establece la síntesis entre el ritmo de la pieza y el tipo de acordes que utilizarán en el arreglo (**EJEMPLO 53**). En el momento en que el teclado expone el tema, se escucha una armonía diferente: $Am^7-Bm^7_{5b}-E^7_{9+}-Am^7-Am/D-Bm^7_{5b}-E^7_{9+}$ y la

combinación del bajo eléctrico con la rítmica del piano genera una síntesis de estos dos aspectos, parafraseando los mánicos de las jaranas con una propuesta rítmica sincopada (**EJEMPLO 54**). La melodía es interpretada en su forma original, pero con algunas variaciones armónicas diferentes con respecto a los acordes anteriores: Am⁷- Am⁶- Dm⁷ y E⁷₉₊. En los interludios juegan con los acordes: Am⁷- D- Bm⁷_{5b}- E⁷₉₊. Después de repetir el tema, entra el cuatro venezolano pero con un ritmo diferente al son jarocho, insinuando más una especie de joropo, mientras el teclado establece un ostinato rítmico-armónico sobre Am⁷-Dm⁷-Bm⁷_{5b}-E⁷₉₊. Sobre este patrón improvisan el teclado y la batería. El bajo también improvisa después de un repentino cambio de intensidad (más *piano*) pero con el mismo ritmo y con el acompañamiento de varias percusiones que generan una fusión tímbrica. Después de la sección de improvisación se regresa al tema para dar paso a una nueva parte de “solos” con el uso de algunas figuras rítmicas parecidos a los *tumbaos* (estructuras rítmico-melódicos usados en la salsa y el jazz latino) en el teclado. Se escucha después una improvisación de marimba “sintetizada” (sobre el acorde de tónica) con un ritmo vigoroso de 6/8 hasta llegar a una improvisación colectiva sugerente de una polirritmia africana.

BANDA ELÁSTICA, *Maquizcoatl*, 1996.

Tzinacanoztoc (La cueva de los murciélagos). Esta composición del grupo Banda Elástica es un ejemplo interesante de cómo el timbre puede jugar un papel importante en el proceso de fusión. Por una parte, el grupo utiliza instrumentos de origen prehispánicos pero que todavía se siguen utilizando en diferentes danzas indígenas, por la otra, hacen uso de instrumentos occidentales como la guitarra eléctrica, el contrabajo y el saxofón alto. La pieza comienza con un bajo ostinato en la tonalidad de Fa[#]m que abarca los dos primeros tiempos de un compás de 4/4, tocado por el contrabajo, y los dos últimos son utilizados para contestar al bajo y terminar el motivo a través del uso de las percusiones indígenas (**EJEMPLO 55**). Sobre esta base rítmico-melódica la guitarra eléctrica toca un pedal sobre Mi con un ritmo distorsionado con trémolo (simulando el sonido del murciélago, en referencia al nombre de la pieza). Se escucha una improvisación de los caparzones de tortuga y del teponaztli (tunkul entre los mayas) con ritmos que se desarrollan a partir de las respuestas rítmicas al bajo. Aparece sutilmente el sax alto con sonidos cortos. El contrabajo estará constantemente variando la línea melódica original (siempre tomando como nota

fundamental el fa sostenido) a la que se adaptarán las percusiones en un diálogo rítmico (**EJEMPLO 56**). En la primera variación se escucha con mayor presencia el sax y las percusiones también aumentarán su presencia rítmica y sonora. A pesar de estar presente siempre un bajo ostinato, empieza a desarrollarse una improvisación colectiva al estilo del free-jazz (improvisación libre colectiva, jugando a veces con sonidos alejados de la tonalidad) hasta llegar a un timbre interesante enfatizado con la intensidad sonora la cual aumenta paulatinamente. Después de un *stop time*, se regresa al bajo original, y ahora la guitarra toca notas del acorde con el efecto generado por el uso de la palanca de la misma guitarra. Sobre esta base rítmico-melódica nuevamente empieza a desarrollarse una improvisación colectiva en donde las percusiones indígenas tendrán mayor presencia y a la que se incorporará el solo del sax y las notas largas de la guitarra eléctrica (simulando todavía los aleteos del murciélago). Después de regresar a sonidos menos intensos, se tocan notas largas y la pieza termina repentinamente con un obligado del bajo.

MONO BLANCO, *El mundo se va a acabar*, 1997

Malhaya. Esta es una pieza que ejemplifica el proceso de fusión entre las tradiciones musicales del son jarocho y el cubano. Los instrumentos veracruzanos utilizados son el arpa, la jarana jarocho y el requinto jarocho; los instrumentos que dan el toque cubano son los bongós, la campana, las maracas y la guitarra como instrumento pivote ya que funciona para los dos géneros. El bajo eléctrico media en el aspecto rítmico entre las dos tradiciones y da profundidad a la pieza. La composición está en la tonalidad de Dom y en un compás de 4/4. Desde la introducción se escucha una melodía en anacrusa de ocho compases, cuatro con el arpa sola y en los otros cuatro se incorpora la guitarra generando ambos instrumentos dos líneas melódicas. En dicha introducción se juega con los acordes de Cm⁷- B^b, y en vez de llegar al acorde de A^b, (como si fuera la progresión frigia) se dirige al relativo menor Fm. Se repiten otros ocho compases de introducción donde aparece el son cubano sugerido por medio de una base rítmica producida entre los bongos y el bajo eléctrico quien toca la armonía de manera sincopada dándole un mayor carácter de son cubano (**EJEMPLO 57**). Aparece la primera estrofa con el acompañamiento de los acordes de tónica y quinto grado, y, como sucede en la tradición cubana, hay un solista al que responde un coro. Mientras dicho solista interpreta el texto de la canción, el bongo toca

lo que ellos llaman base o martillo (descrito en el ejemplo 57) y cuando entra el coro se dejan de tocar los bongóes y entra la campana iniciando con un “llamado” que es una anticipación rítmica. Asimismo, las maracas tocan una “cáscara” (patrón rítmico utilizado en la música cubana, sobre todo en las pailas o timbales) de son cubano lo que en unión con el sonido y rasgueos de la jarana y el arpa dan un sonido muy peculiar (**EJEMPLO 58**). En los interludios que separan las diferentes estrofas se tocan los acordes de Cm-Bb-Ab-Cm. Después de cantarse diversas estrofas con sus respectivos coros e interludios la pieza cambia a modo mayor (Do) para darle variedad melódica y donde sobresale el uso del campaneado como una forma de anticipar los pregones. Al terminar la improvisación del pregonero (con la respuesta de un coro, como canto responsorial) se regresa a la introducción original en modo menor, se cantan otras estrofas y se termina repitiendo la introducción.

SON DE MADERA, 1997

El amanecer. Este es un son jarocho en menor compuesto por Ramón Gutiérrez con versada de Mardonio Sinta y Laura Reboloso. La instrumentación está formada por jaranas de diferentes tamaños, marimbol, quijada, zapateo y se le agrega un instrumento construido y bautizado por Ramón Gutiérrez como “cinco zapotero”.⁶ Este instrumento es importante en el resultado sonoro de la pieza ya que le da un toque barroco que recuerda al timbre del clavecín. También se incorpora una armónica como un elemento tímbrico novedoso en el son jarocho. El uso del contrabajo genera una amalgama tímbrica junto al cinco zapotero, jugando entre lo grave y lo agudo. Las características de fusión más importantes se encuentran en los aspectos melódico, rítmico y tímbrico. El son está en la tonalidad de Rem y en un compás de 6/8. El patrón armónico del son se desarrolla a través de tres acordes: Dm, Gm/B^b y C⁷, sobre los cuales se canta la letra del son. Sobre esta progresión armónica el cinco zapotero ejecuta, sobre la escala de Rem, notas blues (sol sostenido y do) formando una escala tipo blues (**EJEMPLO 59**). Esta escala y el efecto tímbrico que se produce con la armónica le dan cierto aire de blues a la pieza además del ritmo del bajo, aunque es evidente la presencia de un son jarocho (**EJEMPLO 60**). Asimismo, el canto de tipo

⁶ El cinco zapotero es un instrumento de cuerdas basado en el requinto jarocho, pero con cinco ordenes de cuerdas dobles.

responsorial y el uso del zapateo como elemento rítmico-tímbrico también remiten al otro origen del son jarocho: la música del África occidental. Otro aspecto importante a resaltar es el uso rítmico del cinco zapotero ya que además de puntear, interpreta acordes con rasgueos, algunos a tiempo y otros sincopados (**EJEMPLO 61**). Al momento de combinar el aspecto tímbrico, melódico y rítmico se genera una sonoridad muy particular sobre la base de un son jarocho en donde la ejecución de Ramón Gutiérrez es importante en el proceso de innovación.

GORE MATRAKA, *Rumba jarocho*, 1998.

El colás. Esta versión es una fusión musical entre el son jarocho y la música afroantillana, especialmente con influencia de la bomba portorriqueña. El grupo Gore Matraka hace uso del requinto jarocho, pandero y del arpa jarocho para darle un toque tradicional a la pieza. Los instrumentos que utiliza para establecer la sonoridad del estilo afroantillano son el teclado, bajo eléctrico, flauta, tumbadoras y diversas percusiones latinas. La forma de la pieza básicamente es: Introducción / A / puente / Introducción / A / puente / B / tumbao / B / Improvisación / B / Improvisación / Coda / Final. La pieza inicia con una introducción de 8 compases en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de 4/4, empezando con la armonía del quinto grado. En ella está presente el tema “original” del Colás tocado con requinto jarocho y el arpa, pero también fusionado con tumbaos (guaracha) tocados con el teclado, el bajo eléctrico, las tumbadoras y la percusión (**EJEMPLO 62**). Desde estas primeras notas se advierte una fusión melódica y rítmica. La parte A corresponde al texto de la canción formada por cuatro compases del solista y otros cuatro que corresponden a un coro haciendo un total de 8 compases en los que se tocan los acordes de G y D⁷. En el puente la armonía se dirige hacia D y C en ocho compases en el que sobresalen los giros melódicos del arpa, del requinto jarocho y del campaneó. Aparece el pandero tlacotalpeño y se escucha un obligado del requinto jarocho, fusionados con la rítmica sincopada del bajo eléctrico, y el tumbao del teclado, donde se escucha por primera vez el ritmo de bomba acentuado por las tumbadoras y las campanas. Se repite la misma estructura: introducción- A- puente para cambiar a una sección B de 16 compases en los cuáles la característica importante es la modulación a Rem y el uso del *slap* (técnica consistente en percutir las cuerdas) en el bajo acompañando el ritmo de bomba puertorriqueña (**EJEMPLO 63**). El

coro canta en una especie de homofonía, escuchándose una melodía diferente por estar en modo menor. El ritmo continúa en estilo de bomba portorriqueña. En esta parte hay un cambio armónico que consiste en utilizar la sustitución de tritono (el quinto grado de una tonalidad es sustituido por la nota que resuta después de tres tonos) E^{b7} en lugar de A⁷. Esta estructura armónica (Dm, E^{b7}) dura 16 compases en los que la voz va haciendo una improvisación al estilo *scat*, pero en los últimos cuatro compases de dicha estructura armónica se hace una armadura rítmica (esquemas rítmicos que son tocados por todos los instrumentos, sobre todo los de percusión; práctica común en la salsa y el jaza latino) sobre la tonalidad de Dm y usando la siguiente figura rítmica (**EJEMPLO 64**). La armonía no se mueve y la voz amplía el acorde de Dm⁷ usando la oncena justa (sol) en su primera repetición y la séptima (do) en la segunda para finalizar con la tónica (re). Para darle mayor presencia al aspecto afroantillano, el piano toca tumbaos y modula a Fa mayor utilizando el segundo grado (Gm⁷) y quinto siete (C⁷). Después viene una improvisación de flauta pero ahora sobre Am⁷- D⁷ de ocho compases como preparación para regresar a la parte B (se retoma el coro usando Gm⁷-C) para regresar a otra improvisación en Am⁷-D. La pieza jugará sobre esa estructura: coro-improvisación, hasta llegar a la coda que consiste en cantar un fragmento de “El canelo”, otro son jarocho, solamente con el acompañamiento de las percusiones. La pieza termina con otra armadura rítmica.

El Toro Zacamandú. Esta versión del tradicional Toro Zacamandú esta fusionada con un ritmo colombiano: El Llanero. El grupo usa el requinto jarocho y el pandero como forma de abordar la versión jarocho. Es importante identificar las semejanzas entre el ritmo llanero (antecedente del joropo) y el son jarocho los cuáles presentan raíces armónicas y rítmicas parecidas. La pieza está en la tonalidad de La mayor y en un compás de 6/8. La introducción es tocada con el requinto jarocho utilizando figuras melódicas clásicas de este son al que se incorpora posteriormente el pandero, también con sus golpes tradicionales de la región de Tlacotalpan. El bajo eléctrico aparece haciendo un glisando para llegar al quinto grado (Mi) con notas largas para establecer posteriormente una rítmica sincopada sobre los acordes de A-D-E⁷ utilizando las siguientes figuras rítmicas en dos compases de 6/8 (**EJEMPLO 65**). Por su parte las claves realizan la siguiente estructura rítmica (**EJEMPLO 66**). Un elemento tímbrico interesante es el uso de la tumbadora que apoya los golpes del pandero. La pieza se desarrolla sobre esta estructura y a una señal previamente

establecida en el arreglo dejan de tocar el bajo y el requinto para quedarse tocando exclusivamente las percusiones. El pandero improvisa con rítmicas sincopadas, como una forma de recordar la parte africana. Se regresa a la estructura inicial para continuar con otros versos. De igual manera, después de cantar dichos versos, vuelve a haber un alto en la interpretación del bajo, quedándose ahora las percusiones acompañando al requinto jarocho. Se regresa a la misma estructura armónica para terminar la pieza con el coro.

El rorricano. Esta composición de Mario Mota, integrante del grupo Gore Matraka, es un buen ejemplo de fusión entre varios estilos musicales. A partir del motivo de un son jarocho parecido al de *El Tilingolingo*, el autor genera una fusión entre el son jarocho, la rumba, el songo, la cumbia y la guaracha. En esta composición el violín es el instrumento más cercano a lo tradicional al tocar figuras melódicas provenientes de varios sones, sobre todo el huasteco, pero al mismo tiempo interpreta melodías diferentes dependiendo de la armonía que se está tocando. La fusión tímbrica que se genera es el fruto de mezclar instrumentos como el clavecín, la armónica, el bajo eléctrico, las tumbadoras, sax soprano, percusiones, chello y teclado. La pieza está en un compás de 4/4 en la tonalidad de La mayor, aunque va modulando por varias regiones tonales. El bajo comienza haciendo octavas “eslapeadas” desde fa sostenido hasta la nota La, para darle paso inmediatamente a la parte “A” (rumba) formada por 8 compases con cambios armónicos de A-G donde el clavecín y el violín desarrollan el tema. También sobresale una pequeña improvisación de la armónica, en la que participan también el violín y el clavecín (tocado como si fuera piano, es decir, haciendo *tumbaos*) formándose una especie de heterofonía entre las melodías de los instrumentos ya señalados. Sigue un cambio de cuatro compases a los acordes de D-C para después regresar a A-G (4 compases). Existe otro cambio armónico ahora a E-D (8 compases). Se regresa a los acordes de A-G, y se juega con esta serie de modulaciones. Después de hacer los cambios armónicos, en la pieza aparecen algunos de los motivos rítmicos usados en el son *El Tilingolingo*, interpretados en este caso por el clavecín, los cuales servirán para desarrollar el tema (**EJEMPLO 67**). Se repite esta estructura y en ésta segunda parte se hace más claro el uso de melodías tradicionales de Veracruz y de la Huasteca en general. Aparece un cambio rítmico ahora de *songo*, en el que el violín y el clavecín siguen jugando con las melodías, haciendo en diferentes momentos una polifonía a partir de los motivos del son huasteco y el jarocho. El clavecín dará paso al

violín para que improvise y hará solamente acentuaciones con acordes, generalmente en el cuarto tiempo. En la parte B, se hace un *stop time*, y se establece una nueva melodía y otra rítmica derivada de la cumbia modulando a Sim con un paso a Rem, para regresar cromáticamente a Sim; el teclado ahora tocará el tema principal en ritmo de cumbia. Se repite la estructura y todavía en ese ritmo de cumbia improvisan el violín y el teclado. Hay otro *stop time* para permitir la entrada al violonchelo, el clavecín y el violín (en la tonalidad de G e intercalándolo con F⁷) haciendo una especie de tumbao. Hay una improvisación de carácter jazzística por parte del sax en el que sobresale el acompañamiento del clavecín tocando ritmo de *tumbao* (**EJEMPLO 68**). Se modula a diversos tonos pero con la misma estructura en cuanto a los grados, en los que van improvisando el violín, el sax, el teclado y el chelo, para terminar con el tumbao del clavecín y la improvisación el sax. La pieza termina con un *fade out*.

CHUCHUMBÉ, ¡Caramba niño!, 1999.

Caramba niño. Este son original del grupo Chuchumbé ofrece aspectos tímbricos, melódicos y rítmicos novedosos que generan un sonido muy cercano al blues. La instrumentación está formada por jaranas de diferentes tamaños, requinto jarocho, marimbol y la armónica. En el aspecto tímbrico, el uso de la armónica y el marimbol generan un sonido particular; en lo rítmico tanto el marimbol como el requinto hacen diversas acentuaciones, algunas a tiempo y otras sincopadas mostrando la influencia negra en el son jarocho. El aspecto melódico es el que mejor muestra el proceso de fusión entre dos formas musicales: el blues y el son jarocho. La pieza está en la tonalidad de Mím y en un compás de 6/8. Sobresale el uso de escalas pentatónicas y escalas blues: a la pentatónica se le agregan las notas la sostenido y re natural (**EJEMPLO 69**). Asimismo, sobresale el uso del modo dórico en la parte de improvisación y en los giros melódicos; se toma Mím como segundo grado de Re mayor, usando las alteraciones (Fa[#] y Do[#]) lo que genera otro ambiente melódico, distinto al tradicional.

GALLINA NEGRA, *De Flora y Fauna*, 1999.

La media calandria. En este arreglo el grupo Gallina Negra recrea un son planeco de la región de Tierra Caliente en el estado de Michoacán en combinación con el ritmo de rock. Debido a que el grupo solamente utiliza el violín como una referencia sonora a la dotación de este tipo de sones, el proceso de fusión se centra en el timbre de los instrumentos de rock y en el ritmo. Para presentar el ritmo de rock el grupo utiliza la dotación clásica: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y le agregan una flauta transversa. La pieza se encuentra en la tonalidad de Mim con su respectivo cambio al relativo mayor, Sol mayor y en un compás sesquiáltero. De esta manera, el grupo no varía la armonía acostumbrada en el son de La media calandria, y también mantienen la combinación rítmica clásica del son. Como parte de la introducción de 32 compases, la pieza comienza con la melodía acostumbrada en dicho son pero tocada con una guitarra eléctrica (que lleva la primera voz), la flauta transversa (doblando la primera voz), el violín (que toca la segunda voz) y el acompañamiento del bajo eléctrico recreando los bajeos tradicionales. Después del cuarto compás aparece la batería con un ritmo basado en un compás de 3/4 pero con una acentuación de la tarola de rock (**EJEMPLO 70**). Dicha introducción respeta los cambios armónicos del son planeco original: 16 compases en modo menor (Mim) y 16 compases en modo mayor (Sol mayor). Aparece la letra de la canción ahora sin el acompañamiento de la batería. A pesar de que se siguen los cambios armónicos (tónica y quinto grado) la guitarra eléctrica toca una nota pedal (mi) con figuras de octavo y utilizando el distorsionador como influencia del rock, sustituyendo de esta manera el rasgueo de la vihuela y de la guitarra de golpe. Esta primera parte tiene una duración de 24 compases para darle paso posteriormente a la modulación a modo mayor sin la voz (como un interludio de 16 compases). Se repite la misma estructura de la entrada de la voz cantando otras estrofas pero ahora solamente en 16 compases. Al momento de hacer el cambio a modo mayor el grupo utiliza lo que se conoce como el *jananeo* es decir, canto agudo utilizando las sílabas *ay la la la* a dos voces y regresa la batería con el ritmo señalado. Se regresa a la introducción con la misma estructura pero cuando debería entrar la voz aparece un solo de flauta transversa sobre la armonía de Em y B⁷ durante 16 compases para retomar el *jananeo* en el modo mayor. Se regresa nuevamente a la introducción, ahora de 32 compases; sin embargo, los últimos 16

son parte de la coda para preparar el final en el que el grupo utiliza la progresión armónica Em-D-C-B⁷-Em para terminar en el primer tiempo con el acorde de tónica.

La tortuga. El son istmeño tradicional La tortuga es recreado por el grupo Gallina Negra a partir de elementos provenientes del rock y del blues. Como parte de la sonoridad de los sones istmeños el grupo utiliza una marimba sintetizada, es decir, generada por el teclado con un uso discreto al inicio de la introducción. En el ámbito del rock y del blues, el grupo utiliza la dotación clásica: guitarra y bajo eléctricos, batería, y le agregan flauta transversa, violín y el teclado. La pieza está en la tonalidad de Lam y principia con la batería tocando un ritmo de blues en un compás de 6 octavos (**EJEMPLO 71**). Después de cuatro compases entra el bajo eléctrico con una nota pedal sobre la armonía de Lam también utilizando también cuatro compases, antes de que se incorpore la marimba “sintetizada”, misma que utilizará seis compases para hacer un total de 14 compases de introducción. La marimba toca durante seis compases, al aparecer, una melodía que al inicio recrea y desarrolla el motivo principal de *La tortuga*, apoyado por la guitarra eléctrica para darle mayor peso a dicho motivo (**EJEMPLO 72**). Al terminar la introducción la flauta interpreta el tema principal (parte A de 16 compases): iniciando en anacrusa, toma los primeros cuatro compases del tema original y a partir del quinto compás hace un desarrollo diferente de la pieza, aunque sigue utilizando la armonía original, Am y E⁷ (**EJEMPLO 73**). En la repetición de la melodía de la flauta aparece el violín tocando una segunda voz a un intervalo de tercera con ligeras variaciones de la original. Mientras suena la melodía, la marimba sigue jugando melódicamente con notas del acorde de Am y E⁷. Aparece una parte “B” del tema principal el cual cambia rítmicamente a una combinación de compases de 6/8 y 3/4 donde la batería apoya los dos últimos octavos del compás de 3/4 para enfatizar el cambio a la parte “B”. Al igual que en la parte “A”, la melodía de la parte “B” hace una variación en la segunda frase siempre respetando los acordes de tónica y quinto grado. Al momento de repetirse la parte “B”, también aparece el violín haciendo una segunda voz con ligeras variaciones de la melodía original en intervalos de tercera. Continúa el acompañamiento de la marimba. Se retoma el ritmo de blues en seis octavos como interludio utilizando solamente el acorde de Am durante cuatro compases. Posteriormente la guitarra eléctrica, con un sonido distorsionado, realiza un “solo” en el que ahora se retoman los cambios de tónica y quinto grado, acompañados de la batería en el

ritmo de blues. A partir del “solo” de la guitarra, se toma el motivo inicial de la parte B para hacer referencia al son de la tortuga, dentro de la improvisación con escalas pentatónicas y de blues. Este motivo es apoyado por la flauta y la batería. Se regresa al ritmo de la batería acompañado solamente por el bajo durante 8 compases. Aparece una parte “C” en la estructura general de la pieza, caracterizada por la presencia de la flauta, sin ningún acompañamiento, la cual toca arpeggios de los acordes de Am y E⁷ durante cuatro compases (dos por acorde). Se incorpora el violín con una segunda voz en la primera parte de la frase, de nuevo en intervalos de tercera y en la segunda frase tocarán al unísono. Aparece la guitarra eléctrica tocando los mismos arpeggios del inicio de la parte C pero entrará con un volumen bajo para integrarse al timbre de la flauta y el violín. Posteriormente el volumen de la guitarra irá aumentando gradualmente. Después de 28 compases de recrear la melodía C aparece el bajo eléctrico apoyando dicha melodía y a partir de este momento la guitarra eléctrica vuelve a improvisar. Por su parte, la batería si bien sigue tocando dentro del compás de 6/8 y 3/4 hará un cambio radical de ritmo al tocar con la tarola un ritmo con figuras de dieciseisavo dentro de un compás de 6/8 y con el bombo apoyará el compás de 3/4 (**EJEMPLO 74**). Vuelve a aparecer la marimba con figuras de dieciseisavo sobre arpeggios de los acordes de Am y E⁷. Al finalizar esta sección se regresa a la parte “B” donde la melodía está a cargo de la guitarra, la flauta y el violín haciendo una especie de heterofonía y terminando en el acorde de tónica.

XAMONETA, *Encuentro de música indígena, de “El costumbre” al rock, 2000.*

Jungua Axu. El objetivo del grupo Xamoneta, formado por músicos indígenas originarios de Cheranatzicurin, Municipio de Paracho, Michoacán (el cual ha tenido diversos integrantes) es cultivar y dar a conocer la música tradicional como la pirecua y otros géneros latinoamericanos fusionados con el blues y el rock. Sus composiciones están cantadas en purépecha y sus letras giran alrededor del amor, el medio ambiente y los acontecimientos más importantes de su entorno social. La dotación instrumental que regularmente presentan son dos guitarras acústicas, bajo eléctrico, chirimía, batería, quena y voz. El grupo se ha presentado en diversos foros como el Centro Cultural de la Universidad Michoacana y La Casa de la Cultura de Paracho. “Junga Axu” está en la tonalidad de La mayor y en un compás de 4/4. En esta pieza el grupo utiliza el ritmo de

blues como forma de expresión de un canto en purépecha a partir de los acordes A-G-E⁷-D⁷-A como primera parte (**EJEMPLO 75**). Cabe señalar que los cambios armónicos no están supeditados a los 12 compases clásicos del blues, sino a las necesidades del texto, por lo que varía constantemente el número de compases que utilizan para las diferentes estrofas. En la segunda parte de la canción, el grupo utiliza la siguiente variación armónica: D-C-B^b-A. Se repite toda la estructura de la pieza. El timbre que se genera con el uso de guitarra acústica, bajo eléctrico y el texto de la voz en purépecha, muestra una nueva forma de hacer música para los grupos indígenas. El grupo se mueve dentro del campo semántico tres ya que interpretan desde pirecuas, música latinoamericana, fusión pirecua-blues y música popular bailable.

LINO Y TANO, *Encuentro de música indígena, De “El costumbre al rock”, 2000.*

Flor de Capomo. Originarios de Casas Blancas, Municipio de Guaymas, Sonora, el dúo de origen yaqui se formó en 1981 con la finalidad de rescatar las canciones tradicionales que se iban perdiendo, por lo que en sus inicios interpretaron exclusivamente música tradicional. Sin embargo, desde 1989 deciden componer sus propias canciones retomando géneros como el rock, la música *country* y la canción de protesta. Sus instrumentos son una guitarra sexta y un requinto acústicos. El dúo está formado por Catalino Matus y Cayetano Espinosa. En esta pieza el grupo fusiona dos corrientes: la música nortea y el *country*. La pieza está en la tonalidad de Mi mayor y en un compás de 2/4. Si bien la armonía (I-V-IV-V-I) y el ritmo son interpretados a la manera tradicional, el requinto utiliza patrones melódicos y fraseos rítmicos jugando con la melodía pero agregándole patrones melódicos usados en la música *country* (**EJEMPLO 76**). El requinto utiliza una rítmica determinada que permite que la notas que utiliza suenen a música *country* (**EJEMPLO 77**). La pieza es cantada en idioma yaqui y en español como una manera de mostrar diversas identidades en lo musical.

SAC TZEVL, *Encuentro de música indígena, De “El costumbre al rock”, 2000.*

Son Zinacanteco. Este grupo se formó en agosto de 1996 a partir del interés de Damián y Enrique Martínez, hijos del marimbista Francisco Martínez, quienes junto a otros músicos tzotziles originarios de Zinacantán, Chiapas formaron Sak Tzevl. Ésta es una expresión en

tzotzil, que hace referencia al trueno y al relámpago. La finalidad de crear el grupo fue la de difundir las lenguas y la cosmovisión indígenas en otros contextos culturales, por lo que se valen de piezas con textos en tzeltal, tzotzil y tojolabal. Además de incluir los instrumentos tradicionales como la guitarra tzotzil, tambores, caracoles y silbatos, utilizan los instrumentos clásicos del rock: guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, esporádicamente agregan un violonchelo. Se han presentado en diversas fiestas patronales de Zinacantán y en eventos importantes como el Festival de músicos, poetas y locos en San Cristóbal de las Casas. En 2006, el grupo realizó su primera producción discográfica: *Muk ta Sotz* (El gran murciélago) que incluye piezas tradicionales como *El son* y *El bolonchón*, donde se escucha cierta influencia de grupos como Pink Floyd y King Krimson, como lo reconocen sus integrantes. De esta agrupación han salido otros grupos que interpretan rock y jazz en la zona. Actualmente, Sak Tzevul decidió darle una nueva amalgama a su sonido con la incorporación de dos intérpretes japonesas Rie Watanabe y Kaori Nishii, músicos que interpretan instrumentos de cuerda y viento y que le dan un sonido especial al rock de esta agrupación. El líder de la banda, Damián Martínez, señala que no tuvieron problema con incorporar a las intérpretes ya que "aprendimos de nuestros ancestros, a compartir, no a imponer, nuestra nueva propuesta es inclusiva". En este *Son Zinacanteco*, la introducción comienza con un ritmo definido en 6/8 en el que la batería imita el uso de varios tambores indígenas de la tradición chiapaneca (**EJEMPLO 78**). El empleo de la flauta o silbatos por parte del grupo sobre dicha estructura rítmica genera una amalgama tímbrica interesante. Asimismo, la guitarra eléctrica al tocar rasgueos con las cuerdas apagadas, apoya la polirritmia generada por la batería haciendo acentuaciones en 6/8 y en 3/4 (**EJEMPLO 79**). El uso del violín y del violonchelo ayuda en el proceso de fusión tímbrica que logra el grupo. La melodía es tocada por dos guitarras eléctricas, el violín, el violonchelo y la flauta o silbato, en diversos intervalos creando una especie de homofonía. Las melodías son tocadas en intervalos de terceras y octavas, pero teniendo el mismo dibujo melódico-rítmico. El grupo se mueve en el campo semántico tres ya los integrantes del grupo interpretan rock pero utilizan rasgos pertinentes de música indígena chiapaneca.

LILA DOWNS, *Árbol de la vida*, 2000.

Arenita Azul. Esta es una pieza anónima de la región afro mestiza de Oaxaca. En la zona esta pieza es conocida como un “huapango”, aunque tiene combinaciones de otras formas como la chilena. La versión de Lila Downs retoma la esencia negra que hay en la región al utilizar instrumentos de percusión provenientes de la tradición afroamericana: tumbadoras, bongos, raspadores y sonajas. En este arreglo se respeta la armonía y el modo menor de la pieza tradicional: la tonalidad de Mi m y el compás de 4/4. La pieza comienza con el canto acompañado de un ritmo base al cual se le van a añadir otros instrumentos hasta formar una polirritmia africana que se repite constantemente durante la mitad de la canción (**EJEMPLO 80**). Después de cantarse la tercera estrofa permanecen las percusiones tocando el ritmo e improvisa la percusión. Entra el arpa con un glisando y establece lo que después será un *tumbao* con el mismo acompañamiento del ritmo africano mientras se canta la cuarta estrofa (**EJEMPLO 81**). Cuando se canta la quinta estrofa, ésta es interpretada en coro al unísono, pero ahora el ritmo es totalmente el de un son cubano (se modifica completamente la estructura inicial y todavía más el ritmo original de la pieza Oaxaqueña). En la última estrofa, el ritmo es prácticamente el de un son montuno: las percusiones tocan un ritmo totalmente cubano y aparece el contrabajo haciendo bajeos de *son* adelantando en algunas partes la armonía en el cuarto tiempo lo que le da carácter de montuno (**EJEMPLO 82**). Se incorpora la campana de bongó y el arpa toca un claro *tumbao* cubano. Cabe señalar que la pieza original está en un compás de 6/8, y en este arreglo se toca en un compás de 4/4, por lo que la rítmica de la melodía es ligeramente modificada.

NA'RIMBO, 2000.

La sandunga. Este son de la región del Istmo es fusionado con el jazz y posteriormente con el estilo de jazz latino. El instrumento que le da el color tradicional a la pieza es la marimba, los demás provienen de la tradición jazzística: piano, bajo eléctrico, batería, tumbadoras o congas y un vibráfono. La pieza está en la tonalidad de Dom y en un compás de 6/8. El arreglo principia con un patrón melódico tocado con el bajo eléctrico durante ocho compases, al que se le van a agregar la batería (en los siguientes ocho compases), las congas (siguientes ocho compases) y el piano con una ligera improvisación (durante los siguientes cuarenta compases o cinco vueltas de la figura de ocho compases).

Posteriormente los instrumentos antes señalados realizan una armadura rítmica como una manera de darle paso a la melodía original. Para acompañar el tema principal se utilizan los siguientes grados armónicos: Im^7-VI^{b7} (acorde de paso) $V^7-IVm^7-V^7-Im^7$. La melodía es interpretada por la marimba a dos voces cambiando ligeramente algunos rasgos melódicos sobre todo en los finales de frase, utilizando fragmentos de escalas jazzísticas; es acompañada con el siguiente esquema rítmico tocado por el bajo y la batería (**EJEMPLO 83**). Después de repetirse el tema, se recrea el mismo mediante una improvisación referencial, es decir, utilizando ciertos giros melódicos de la pieza original pero desarrollándolos o modificándolos. El bajo toca un ritmo con *slap* (el efecto de percusión que se hace al jalar o en otros casos golpear las cuerdas del bajo) sobre la rítmica ya señalada. Por su parte el piano va tocando acordes con extensiones, sobre todo treceñas y novenas aumentadas. Sobresale después un cambio rítmico en 4/4 en donde está presente el estilo de jazz: el bajo eléctrico y la batería realizan ahora un *walking* apoyando los tiempos dos y cuatro, característica propia del *swing* jazzístico (**EJEMPLO 84**). En este estilo, la marimba retoma nuevamente la melodía pero ahora tocada en una especie de heterofonía entre sus voces. La armonía se modifica sobre todo en el piano por el uso de acordes con armonía por cuartas mientras que el bajo juega con las notas del acorde, siempre utilizando el *walking*. El vibráfono, el piano, la marimba y la batería hacen una improvisación siempre retomando algunos giros de la melodía original y manteniendo el compás de 4/4. Después de retomarse el patrón melódico del bajo que se tocó en la introducción y de volver a establecer la rítmica en 6/8, se regresa al tema nuevamente. Posteriormente el piano desarrolla un *tumbao* de jazz latino utilizando los acordes $Cm^7-Dm^7_{5b}-V^7$ mientras que el bajo utiliza el patrón melódico de la introducción. Bajo este nuevo esquema rítmico las tumbadoras hacen una improvisación y para finalizar la pieza todos los instrumentos tocan un fragmento del motivo principal terminando en el acorde de Cm/F .

ROBERTO GONZÁLEZ, *Madre Mesoamérica*, 2000.

Tonantzin. Roberto González junto con Rodrigo González y Jaime López, entre otros, son pioneros del rock rupestre en México. Esta composición está basada en la estructura de un son jarocho, precedida por una introducción al estilo de una danza de concheros. La jarana jarocho y algunas percusiones menores dan el aspecto tradicional a la composición, y la

guitarra juega un papel de instrumento pivote ya que recrea una sonoridad tradicional pero al mismo tiempo aporta elementos modernos o urbanos. Al ser esta producción fonográfica un homenaje a la mujer mexicana de varios periodos históricos, González fusiona en un texto el idioma náhuatl y el castellano mediante el uso de una poesía del México antiguo. En la primera parte tanto la jarana como la guitarra interpretan una danza de concheros utilizando el ritmo y los acordes comúnmente utilizados. En este caso la pieza está en Do mayor pero empieza en el IV grado, para jugar con el I y el V⁷ en un compás de 2/4 utilizando la rítmica siguiente (**EJEMPLO 85**). En esta parte se canta el texto en náhuatl el cual está basado en una versión de Ángel Ma. Garibay K. Después de un silencio muy marcado, se retoma un son jarocho en el que participan la jarana, la guitarra y las percusiones en un compás de 6/8 con un pulso rápido. Se siguen utilizando el I-IV y V⁷ grados de la tonalidad de Do mayor. La guitarra va haciendo adornos sobre la escala de Do de manera muy cercana al canto nuevo, aunque la voz de Roberto González está influenciada por el rock. El autor está inscrito en el campo semántico dos.

Malintzin. Esta composición de Roberto González habla del sincretismo como origen de los mexicanos. Desde la visión del compositor, en el propio texto se perciben rasgos de fusión: en una pieza de carácter urbano y con timbres tradicionales se habla del encuentro de dos culturas: la europea y la indígena. El autor se vale de la jarana jarocho, el cántaro y algunas percusiones menores (incluso el uso de palmas) para jugar con lo tradicional, y la guitarra nuevamente tiene papel de instrumento pivote. La pieza está en la tonalidad de Rem y en un compás de 4/4. Un elemento importante es la jarana jarocho que toca=enlaces de acordes no comunes en este tipo de sones, sobre todo cuando se canta el texto: Dm-Am-G-Dm/ Dm-Am-G-Dm/ Dm-A-Bb-A-Bb-A-Bb-A-Dm. El timbre de la jarana y el ritmo utilizado (parecido a los rasgueos utilizaos en el rock rupestre) generan una fusión interesante (**EJEMPLO 86**). Después de repetir la estructura de la primera parte, el compositor juega con el texto de su canción (sincretismo cultural) desde el aspecto musical al recrear una cadencia española con los dos últimos acordes de una cadencia frigia: A-Bb e improvisando sobre una escala frigia de La. Con la repetición armónica de esta cadencia el autor remarca el proceso de fusión musical: la herencia hispánica. Estos elementos se ven enriquecidos cuando se incorpora el timbre de la voz (muy nasal) como si estuviera cantando rock.

ASTILLERO, Tequio, 2001.

Trapiche. En esta composición original del grupo Astillero sus integrantes emplean el ritmo sesquiáltero sobre todo en el bajo, del son tradicional mexicano. El grupo utiliza solamente un raspador como una forma de darle un timbre tradicional, marcando una rítmica en 3/4 misma que servirá de base para desarrollar el tema, aunque la batería y el bajo toquen un acompañamiento muy identificado con el son mexicano (**EJEMPLO 87**). Astillero es un grupo que se mueve dentro del ámbito del jazz y utilizan como instrumentos base el bajo eléctrico, piano, batería, saxofón y flauta, aunque en esta pieza, además de la batería y el bajo, usan exclusivamente la flauta. Como ya lo indicamos, la pieza comienza con un raspador en un ritmo de 3/4 al que después se van a incorporar los demás instrumentos generando una estructura rítmica-melódica “obligada” hasta formar una armadura rítmica. Se establece el ritmo propiamente en 3/4 y 6/8 en la tonalidad de Sol mayor donde la flauta expone la melodía. Casi no utilizan acordes con extensiones o alterados, pues realizan una secuencia armónica de G-D⁷-G⁷-C-D⁷-G muy utilizada en sones mexicanos. En el aspecto melódico la improvisación es realizada dentro de la tonalidad y sobresale cómo el flautista utiliza sonidos producidos por la voz (gritos) cuando improvisa con la flauta. Si bien 3/4 es la base del ritmo, la batería va jugando con acentuaciones en la tarola, desplazando el tiempo, lo que a veces da la sensación de un cambio de compás. Por su parte, destacado como un rasgo pertinente de fusión, el bajo además de ir jugando con un *walking* y con los bajos acostumbrados en los sones en 6/8 y 3/4, toca rasgueos (mánicos) para producir acordes simulando a una jarana (**EJEMPLO 88**). La improvisación del piano, la flauta y el bajo, está relacionada con la melodía original, jugando con la rítmica que se parece a los giros melódicos de un arpa jarocho o de un violín huasteco, utilizando los 6/8 del compás y acentuando el primero y el cuarto octavo (**EJEMPLO 89**). Después de la serie de improvisaciones, terminada con la batería, el grupo retoma la estructura rítmica-melódica “obligada” para terminar la pieza. A base de repetir la rítmica descrita y acompañada de la armonía, el grupo establece una relación de igual a igual entre el son mexicano y el jazz.

BOTELLITA DE JEREZ, *Lo mejor de Botellita de Jerez*, 2001.

La valona de la conquista. Botellita Jerez fue el creador del “guacarrock”, término tomado de la idea de Parménides García Saldaña, quien señalaba que el rock mexicano se oía a rock con aguacate. Es uno de los pioneros del rock en español quienes retoman elementos de música tradicional en sus composiciones. En esta pieza, el grupo recrea una valona de la región de Tierra Caliente de Michoacán, fusionada con *ska*, subgénero del rock, utilizando únicamente como instrumento tradicional una vihuela. En el ámbito del rock, el grupo utiliza la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería como instrumentos base. La pieza utiliza la tonalidad de G (como se toca en las valonas tradicionales) y en ritmo de 4/4, pero empieza con la estructura de un blues en 12/8 (**EJEMPLO 90**) para dar paso a la introducción melódica acostumbrada de las valonas con violines, pero tocada en ese arreglo con guitarras (a dos voces y con efecto de distorsión) sustituyendo a dichos violines. Si bien la melodía es tocada por momentos como la versión original, el grupo va agregando ideas melódicas (fragmentos) dependiendo del texto de la valona. El ritmo se basa en el rasgueo clásico de la valona pero al ser tocado el acompañamiento a contratiempo y la batería con un ritmo de *ska*, generan un ambiente diferente (**EJEMPLO 91**). Por otra parte, esta es una pieza donde el texto (creación de Armando Vega Gil y Francisco Barrios) es una referencia importante en el proceso de fusión y que se materializa en el aspecto musical, es decir, como interludio entre cada estrofa, se tocan pequeños fragmentos melódicos de diferentes estilos dependiendo de la idea del texto. Asimismo, la voz es interpretada con el timbre de los cantantes de rock (*gritante*, como se autodefinen los roqueros) haciendo rasposa la voz lo que le da un timbre especial a la pieza. Al ser las guitarras eléctricas las que determinan los ejes melódicos también generan timbres especiales. La repetición constante de la estructura rítmica-melódica de la pieza hace que esté presente en todo momento la valona. Al tocar la despedida (como en las valonas, en donde se toca a veces un son o un jarabe) el grupo retoma el tema del son jalisciense *Guadalajara* y es donde se utiliza la vihuela como elemento armónico-rítmico.

El Charro canroll. Este boogie al estilo de Botellita de Jerez fusiona una parte del *Son de la negra* con el ritmo de rock, en el que utilizan como instrumentos tradicionales la vihuela, el violín (como instrumento pivote) y el guitarrón. Los instrumentos que recrean el rock son la guitarra eléctrica, la batería y violín. La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en

un compás sesquiáltero mientras es tocado el son, y cambia a 4/4 en el ritmo de rock. Como introducción, el grupo retoma los primeros compases del *Son de la negra*, en esta ocasión con voces que además la interpretan desde una perspectiva urbana al incluir el albur. A partir de un cambio repentino de ritmo, entra de lleno el *boogie*, donde continúa el sonido de la vihuela aún con un ritmo de blues, produciendo un sonido o timbre especial (**EJEMPLO 92**). Otro aspecto que sobresale es la letra que habla de una historia rural en un contexto urbano (un charro que llega a un *hoyo funky* de la ciudad de México) por lo que sobresalen el uso de gritos de mariachi en el desarrollo de la estructura del rock. La pieza termina con el clásico motivo final de muchos sones de Jalisco: V7 en arpeggio, tocando solamente tónica, tercera y quinta para terminar en el acorde de tónica. Cabe destacar que en el final el guitarrón también mezcla dicho final con un motivo de una pieza del grupo The Beatles (Day Tripper).

ENRIQUE NERY, *Ambiance*, 2001.

***Paliacate*.** Esta composición original de Enrique Nery se vale de la sonoridad tímbrica que generan algunos instrumentos del mariachi (vihuela y el guitarrón) con el piano y el saxofón (en esta pista la batería no es utilizada y el bajo eléctrico es sustituido por el guitarrón). La pieza comienza con una introducción que expone un tema “obligado” en la tonalidad de Fa mayor y se establece un ritmo en 6/8. Se utilizan en esta parte los acordes $F^{7M}-Ab^{7M}-Db^{7M}-F^{11}/G^b$. Debido al rasgueo tocado por la vihuela y a las melodías que se desarrollan mediante un fraseo específico de las escalas jazzísticas tocadas por el teclado, se escucha una fusión interesante (**EJEMPLO 93**). La presentación del tema está a cargo del teclado, modulando a la tonalidad de Re mayor y jugando con los acordes: $D^{7M}-Bm^7-E^9-A^6-D^{7M}-Bm^7-Gm^7-C^7-F^{7M}-Em^{75b}-A7-Dm^7-Dm/C-Dm/B-E^7-A^{7M}-D^{7M}-A^{7M}-D^7M$ para regresar a la tonalidad de Fa mayor a partir de su quinto grado (C^7), en el que se escuchan la influencia del son mexicano y otros ritmos latinoamericanos como el joropo. Después de tocarse el tema se regresa al “obligado” de la introducción para darle paso a la improvisación del sax tenor. Como recurso para el arreglo, entre cada tema se retoma la introducción y se generan ambientes de música tradicional, como la que asemeja un son istmeño por la melodía interpretada con un timbre de marimba (sintetizada) y utilizando un compás de seis octavos con un pulso más lento que el del tema principal. Asimismo,

sobresale el diálogo del guitarrón con la marimba generando un ritmo particular (**EJEMPLO 94**). Para finalizar, se retoma el “obligado” de la introducción.

GALLINA NEGRA, *Similares y Conexos*, 2001.

Son guerrerense. Este gusto guerrerense está dedicado al gran violinista de Michoacán Juan Reynoso. El grupo utiliza por una parte la dotación instrumental clásica de los sones y gustos del estado de Guerrero: violín, tamborita y vihuela y por la otra, en el ámbito del rock el grupo aprovecha la sonoridad del bajo eléctrico, la batería y el teclado. La pieza está en la tonalidad de Rem con su cambio al relativo mayor (Fa mayor). El compás utilizado es el sesquiáltero acostumbrado en los sones y gustos guerrerenses. En la primera parte el grupo toca el gusto guerrerense tradicional con la dotación ya mencionada. Observamos un conocimiento de la rítmica y la instrumentación del son guerrerense al utilizar la tamborita en sus dos estilos, es decir, tocado en el parche pero también en aro. La pieza inicia con una melodía tocada por el violín en anacrusa al que se le incorporará la tamborita y posteriormente la vihuela. La armonía corresponde al uso del acorde de tónica moviéndose al quinto grado en la primera parte, y en la segunda juega con el cambio al cuarto grado menor (Gm) regresando al quinto grado (A⁷). Asimismo, como es acostumbrado en muchos estilos de la música tradicional mexicana, la pieza cambia al relativo mayor Fa mayor pasando por su cuarto y quinto grados (B^b-C⁷). Continúa un interludio de la tamborita para darle paso a la repetición de la melodía con la misma estructura armónica y aparece ahora el bajo eléctrico tocando los bajeos y apoyando el ritmo sesquiáltero. Antes de la tercera repetición se incorpora la batería al interludio de la tamborita (**EJEMPLO 95**) así como el teclado con un ritmo de rock en el que se hace más presente el proceso de fusión haciendo las siguientes figuras rítmico-armónicas: (**EJEMPLO 96**). Antes de la cuarta repetición se quedan nuevamente solos el violín y la tamborita, pero ahora se incorpora otra melodía diferente en la parte tocada en modo menor por el teclado, haciendo una voz diferente como una pequeña polifonía, con reminiscencias de la influencia barroca durante ocho compases. Se repite la melodía ahora con algunas acentuaciones para terminar en el acorde de Dm haciendo el violín una coda sobre arpeggios de Rem y acabar la pieza con el violín solo.

LILA DOWNS, *Border La Línea*, 2001

El feo. Esta es una versión del son istmeño *El feo* en el que se incorporan rasgos indígenas y afroestizos. La pieza está en la tonalidad de Do m y en un compás de 6/8. Se utilizan para establecer el compás caparazones o conchas de tortuga acentuando el tercero y sexto octavo del compás y algunos tambores tocando un son al estilo de los Huaves de Oaxaca (**EJEMPLO 97**). El carácter urbano del arreglo se revela en la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico; el violín participa como un instrumento pivote pues toca tanto melodías propias del son como melodías desarrolladas a partir de notas del acorde. Como ya lo señalamos, la pieza principia con un ritmo de 6/8 y la tonalidad la establece la guitarra eléctrica con un efecto de vibrato producido con la palanca, tocando un acorde en arpeggios de Cm pero jugando con la séptima mayor, como primer grado de la escala menor armónica. Para preparar la entrada del texto, la armonía se dirige al cuarto grado (Fm⁷) y a la sustitución de tritono (Db⁷) en lugar del quinto grado de C (G7), mientras el bajo permanece tocando la tónica con su quinto grado. Mientras se cantan las estrofas de la canción, se respeta la armonía original de la pieza, es decir, Cm-G⁷-Cm/ Cm-G7-Cm/ Bb⁷-Ab⁷-G⁷/ Fm-Cm-G⁷-Cm. En el primer texto cantado en español, dejan de marcar el ritmo los caparazones para permitir que los tambores, la guitarra eléctrica, el violín (con notas largas) y el bajo acompañen la voz. Sin embargo, a lo largo de la pieza los caparazones van apareciendo y desapareciendo, acentuando el compás de 6/8, mientras que las percusiones, el piano y el violín van a tocar con acentuaciones en 3/4. En una parte del interludio la melodía cambia al homónimo (Do mayor) y pasa por los acordes de: Ab-C-G⁷-C La segunda parte es cantada en zapoteco: *Pa guiní cabe naa xpádua huíine*, etc., con la misma estructura del arreglo ya mencionado y terminar en el acorde de tónica.

La Martiniana. Este son istmeño es interpretado con piano, contrabajo y arpa. A pesar de que el arpa no se utiliza en estos sonos oaxaqueños, la pieza adquiere ciertos sonidos tradicionales por los adornos que interpreta dicho instrumento. La pieza está en la tonalidad de Lam y en un compás de 3/4, propio de este son istmeño. Con el acompañamiento de los otros instrumentos el arpa toca una línea melódica como introducción a partir de los acordes: Am⁷-G⁶-F#m^{75b}-F^{7M}-Dm-Em⁷-Am-E⁷₉₊. Desde la parte “A” el piano y el arpa juegan un papel importante en la fusión armónica y rítmica pues mientras el arpa toca el ritmo de vals en tres cuartos, el piano interpreta el son con un estilo parecido al que se

utiliza en las baladas jazzísticas, es decir, toca la armonía dándole mayor peso a las síncopas y contratiempos (**EJEMPLO 98**). Como ya lo señalamos, la pieza está en la tonalidad de Am apoyándose mucho en el acorde de dominante con la novena aumentada (V_{9+}^7). En la primera parte del coro, el acorde de tónica juega con el sonido del bajo, moviéndolo a partir de la quinta justa, quinta aumentada y sexta para darle un movimiento cromático al acorde (**EJEMPLO 99**). En la segunda parte del coro la armonía juega con el movimiento armónico por cuartas, es decir, $Dm^7-G^7-C^{7M}-F^{7M}-Bm^7_{5b}-E^7_{9+}-Am^7$. Sobre estas armonías el piano toca arpeggios más espaciados, en contraste con el ritmo de 3/4 con acordes de triadas, propio de este son istmeño, interpretado por el arpa. La melodía de la voz va combinando los giros tradicionales de la pieza con adornos hechos con base en notas de la escala y de la armonía correspondientes. El bajo participa acentuando en los tiempos fuertes (uno y tres), y sustituye notas como una forma de darle otras posibilidades a la armonía (**EJEMPLO 100**). Se repite la misma estructura con otras estrofas.

REAL DE CATORCE, *Voy a morir*, 2002.

Mi piel. En esta composición de José Cruz, vocalista y compositor del grupo, se utiliza como material de fusión una danza tradicional: *La Xochipitzáhuac*. A pesar de que hay pocos elementos tradicionales (violín, un raspador y voces en lenguas indígenas) el grupo Real de Catorce logra una buena síntesis entre estos dos tipos de música: la danza indígena y el rock. Están presentes en este arreglo la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería como sonoridades asociadas al rock y como ya lo señalamos, el violín, el raspador y las voces indígenas como timbres asociados a la música tradicional mexicana. La pieza está en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 6/8. La guitarra eléctrica comienza y establece tanto la tonalidad como el pulso en 6/8 con un rasgueo que logra mezclar un tipo de blues con alguno de los mánicos o rasgueos de dicha danza huasteca, utilizando la siguiente figura rítmica durante cuatro compases (**EJEMPLO 101**). Sobre este esquema rítmico (introducción), entra la voz (tema A) acompañada de la siguiente estructura armónica (**EJEMPLO 102**). Como podemos observar en el ejemplo anterior, hay un cambio en la armonía en relación con los grados que se utilizan comúnmente en la danza de la Xochipitzáhuac I-V-IV-V, es decir, en vez de hacer un cambio al cuarto grado mayor (F), hace un cambio al sexto grado menor (Am). Al final de la primera estrofa se incorporan el

bajo eléctrico con una figura rítmica proveniente del blues y los violines haciendo una melodía con notas del acorde (Do mayor) y figuras rítmicas largas que permiten una fusión tímbrica interesante (**EJEMPLO 103**). También aparece una segunda guitarra eléctrica haciendo arpeggios sobre la armonía señalada. Por su parte, la batería toca un ritmo (sobresale el uso del aro de la tarola) con el que apoya el esquema rítmico de la guitarra y el bajo (**EJEMPLO 104**). En el interludio es donde se realiza más claramente el proceso de fusión al interpretarse el tema de la Xochipitzáhuac con algunas modificaciones melódicas sobre todo en el cambio al sexto grado menor, ahora con un ritmo más acentuado por la batería, la cual ya utiliza el parche de la tarola para establecer un ritmo de rock/blues, mientras una guitarra eléctrica apoya la rítmica en 6/8 utilizando figuras de dieciseisavo (**EJEMPLO 105**). Al repetir constantemente la estructura melódica y rítmica de la danza, el proceso de fusión cobra más fuerza. Se repite la misma estructura para cantar otra estrofa y el coro del texto, mientras el violín hace giros melódicos provenientes de la danza indígena sin utilizar vibrato. Por su parte el bajo eléctrico continúa con la rítmica en la que están presentes elementos de la danza y del blues. Después de repetir varias veces el interludio con la danza, los instrumentos se van diluyendo para terminar con cantos y rezos en diferentes lenguas indígenas creando por momentos una polifonía interesante donde sobresale el uso de los contratiempos de la batería como si fuera un raspador o sonajas indígenas. Al quedar exclusivamente los cantos y rezos, se escucha ahora una sonaja que acompaña a un canto. Es interesante escuchar el timbre que se genera al ser las guitarras eléctricas las que hagan los rasgueos de la danza huasteca pero sin perder su esencia de blues.

SONARANDA, *Son que ara y anda*, 2002.

El toro. En esta pieza el grupo Sonaranda refleja su capacidad para incorporar rasgos diferentes de carácter rítmico, armónico y melódico a la música tradicional mexicana al utilizar la guitarra, violín, bajo eléctrico y diversas percusiones. Este arreglo está en la tonalidad de La m y en una combinación de 3/4 y 6/8. En su versión de *El toro*, (son de tarima del estado de Guerrero) el grupo inicia con el sonido del bajo quien recrea la melodía original, acompañado con rasgueos apagados realizados por la vihuela y una percusión, sustituyendo de ésta manera la instrumentación original de los sones de tarima:

caja de tapeo percutida con las manos (una de ellas sujeta una pieza de madera para acentuar los golpes del zapateo), el arpa y la vihuela. Como parte de la introducción, ahora se escucha el sonido de la vihuela haciendo los máncicos y armonías tradicionales como una forma de presentar la versión tradicional pero el violín nos ofrece una variación melódica basada en notas largas que, al momento de fundirse con un bajo que interpreta un ritmo con más movimiento, usando intervalos de novena, se advierten ciertos cambios en la estructura tradicional (**EJEMPLO 106**). Al presentarse el tema, el violín toca la melodía original haciendo un juego melódico con el bajo, que serán apoyados por la guitarra, que utiliza acordes con novena sobre Dm y Am (**EJEMPLO 107**). Es interesante escuchar la textura obtenida por el violín, el bajo eléctrico y la guitarra al retomar la melodía original. Posteriormente la guitarra toca el tema con el acompañamiento del bajo para después darle paso a la improvisación del violín. En esta parte, se escuchan sutilmente unos platillos apoyando la combinación de compás de 6/8 y 3/4 hasta llegar a un clímax sonoro generado por las percusiones que hacen paros entre cada compás, además del rasgueo vigoroso de la guitarra.

La petenera. En este arreglo el grupo nos ofrece diversas atmósferas a partir de la asimilación de la herencia española y árabe, pero al mismo tiempo, deja percibir aspectos modernos representados por elementos musicales de la tradición académica. La pieza está en la tonalidad de La m (tono poco común en las interpretaciones tradicionales del son de *La petenera*) y utiliza un compás de 6/8. El arreglo inicia con un obligado de la *darbuka* (tambor con que se muestra en este arreglo la herencia árabe) en 4/4 (**EJEMPLO 108**) para darle paso a una melodía tocada por la guitarra utilizando los acordes de la cadencia frigia con extensiones: Am⁹, G¹³, F^{7M} y E⁷_{9b}. Se repite la misma estructura pero ahora se incorpora el violín tocando la nota fundamental de cada acorde, mientras que la guitarra continúa con la misma armonía usando un rasgueo constante en la mano derecha, como una especie de trinos o abanicos. Después de la introducción hay un *stop time* que permite al violín tocar el tema original de *La petenera*, acompañado de la guitarra, el bajo y las percusiones. En esta parte utilizan la armonía propia del son: Am-E7-Am-G-F-E7 con su cambio al relativo mayor a partir de su dominante: G7-C. Después de la presentación del primer tema, aparece una variación melódica construida entre el *pizzicato* del violín y el tema original, tocado ahora por la guitarra. En este marco, el violín juega un papel de

intermediario entre lo “nuevo” y lo “viejo” al retomar parte de la melodía original y hacer nuevos giros melódicos. En cuanto al acompañamiento, la guitarra no pretende suplir a la quinta huapanguera, sino que la evoca al tocar los principales mánicos. Al arpeggiar los acordes recrea el uso del “pespunteo” (técnica tradicional que permite el uso melódico de la guitarra huapanguera), agregándole además un elemento armónico nuevo identificado por los intervalos de segundas menores. Después de la presentación del tema original, la armonía es modificada moviéndose por cuartas como una forma de darle más movimiento y variedad a la melodía de la pieza: Am⁷-D⁹-G^{7M}-C^{7M}-F^{7M}-Bm⁷_{5b}-E⁷_{9b}. Por su parte, como ya lo señalamos, el uso de la *darbuka* establece una sonoridad árabe que permanecerá jugando en un compás de 6/8, y que tendrá una mayor presencia a partir de un “solo”. La pieza termina acentuando, con todos los instrumentos, los tiempos dos, tres, cinco y seis del compás de 6/8, como un efecto rítmico que rompe con el pulso acostumbrado en este son en su versión tradicional.

CAFÉ TACUBA, *Cuatro Caminos*, 2003.

Qué pasará. Esta composición del grupo Café Tacuba, toma como instrumento tradicional a la jarana huasteca para darle un timbre especial a la pieza. Por su parte, la dotación instrumental proveniente del género del rock, que el grupo utiliza se compone de: teclado, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería. En la primera parte de la pieza se escucha un ritmo de rock tocado por guitarras distorsionadas en un compás de 6/8 sobre los acordes de Sol mayor, La mayor y Sol^b, siendo el de Sol mayor el acorde de tónica. Después, la guitarra eléctrica establece un nuevo ritmo que consiste en acentuar el tiempo uno y el cuatro de dicho compás. El ritmo de la batería es claramente de rock utilizando los contratiempos semi-abiertos produciendo un sonido más agresivo y estridente para darle mayor fuerza, acentuando el tiempo cuatro con el parche de la tarola para permitir la entrada de la voz con la primera estrofa. Al cantarse la segunda estrofa del texto, entra la jarana con un sonido discreto usando los acordes de G-D-G^b y apoyando la rítmica de la guitarra eléctrica. Posteriormente la jarana va adquiriendo más presencia al contestar la figura de la guitarra eléctrica distorsionada y apoyando el segundo y el cuarto tiempo del compás de 6/8 (**EJEMPLO 109**). La armonía también cambia y se utiliza la secuencia G-D-B^b-A-G (ritmo y enlaces de acordes poco utilizados en la jarana huasteca). Se repite la

misma estructura desde la introducción, pero ahora cuando se canta la letra ya no se tocan las guitarras eléctricas, sino que la jarana resalta rítmicamente con el uso de los acordes G-D-G^b y haciendo mánicos propios del son huasteco, pero con una acentuación que al mismo tiempo apoya el ritmo de rock.

EUGENIA LEÓN, *Tatuajes*, 2003.

Color morena la piel. Esta composición original de David Haro es desarrollada a partir de diversas influencias: los sones huasteco y jarocho, elementos de jazz y ritmos que remiten a la música africana, sobre todo a la del occidente de dicho continente. La pieza utiliza el violín, la jarana huasteca, la vihuela y el mosquito para establecer una sonoridad tradicional. Por otra parte, el piano, el contrabajo y las percusiones aportan los elementos estilísticos africanos y de jazz antes mencionados. La pieza está en la tonalidad de Re m y en un ritmo en 6/8. La introducción comienza con una base rítmica establecida por el cántaro y otras percusiones a la que se le suma la voz cantando la primera estrofa y el violín con notas largas (**EJEMPLO 110**). En ese momento el piano y el contrabajo aparecen tocando una melodía en “obligado” de ocho compases sobre la armonía de Dm, acompañada de la rítmica del inicio de las percusiones como una anticipación de lo que será posteriormente el ritmo de un son huasteco. En esta parte se hace presente la jarana huasteca con los rasgueos propios de dicha tradición musical, así como el violín con los giros melódicos acostumbrados en la música huasteca a partir de figuras de dieciseisavo, todo esto bajo el acompañamiento de los acordes de triada de Dm-Gm-A. En la segunda estrofa la armonía es modificada debido a que el piano utiliza acordes de novena, séptima y quinta aumentada: Dm⁹-Gm⁷-A⁷₅₊, además va realizando un movimiento melódico a través del uso de notas del acorde interpretado. El contrabajo toca las notas fundamentales al estilo de las baladas de jazz, es decir, usando notas largas, sin mucho movimiento rítmico. Se regresa al ritmo de son y ahora el piano va jugando con la armonía básica pero enriqueciéndola con extensiones y haciendo melodías discretas. En esta parte entra la vihuela también apoyando el ritmo de son huasteco para darle mayor riqueza tímbrica pues se utilizan la jarana, la vihuela y el mosquito en un mismo contexto musical, aunado al piano y las notas ahora sincopadas del contrabajo. En este nuevo contexto, al quedarse solo el piano con la misma armonía (I-IVm y V⁷) toca ahora un *tumbao* (célula rítmica creada a

partir del esquema de la clave cubana). Al cantarse la siguiente estrofa se incorporará la vihuela con otro ritmo jugando con una rítmica del piano, provocando una fusión rítmica interesante (**EJEMPLO 111**). Cuando entra el último coro, el mosquito se incorpora con rasgueos provenientes del son jarocho. Al final se queda tocando jugando el mosquito, haciendo rasgueos percutivos con las cuerdas apagadas.

La bruja. En este son jarocho (muy emparentado con los sones oaxaqueños) observamos una suma de elementos armónicos y rítmicos que le dan un color especial. El violín como elemento cercano a la tradición jarocho, por una parte, y el piano, el contrabajo y el cántaro, por la otra, establecen un diálogo en el proceso de fusión. La pieza, en la tonalidad de Do m, empieza con una breve introducción del piano (12 compases) tocando una cadencia armónica frigia: $Cm^7-B^b-A^b-G^7_{9+}$ en un compás de 3/4 donde se escucha una ligera improvisación con el siguiente esquema rítmico (**EJEMPLO 112**). Aparece la voz cantando algunos de los versos que se acostumbran en la bruja (parte “A”) mientras el piano sigue jugando con la armonía mencionada. El violín aparece tocando efectos que se relacionan con el título de la pieza y posteriormente con la melodía original. En la parte “B” del texto el piano realiza un movimiento melódico por cuartas: $Fm^7-B^b7-E^b7M-A^b7M-Dm^7_{5b}-G^{9+}-Cm^7$. Se repite la estructura pero ya con todos los instrumentos: el contrabajo con una figura que apoya el son, y el piano y el cántaro con un juego rítmico de pregunta-respuesta (**EJEMPLO 113**). Por su parte, el violín improvisa con las notas de la cadencia frigia de Do m. De igual manera, en la parte “B” del texto, se utiliza la progresión por cuartas ya señalada. La pieza termina con la cadencia frigia quedándose finalmente sobre el acorde Cm.

AIRE HUASTECO, *Sones para un nuevo sol*, 2004.

La belleza. Esta composición de Felipe Valle, recrea una polifonía barroca a partir del son huasteco. Además del uso del violín huasteco, la jarana y la quinta huapanguera, el compositor agrega una viola y un violonchelo. La pieza está en la tonalidad de Mi m, tono muy común en los sones huastecos y en un compás de 6/8. Comienza con una nota larga en el chelo (la quinta del acorde) y se van sumando la jarana y la huapanguera mediante rasgueos alternos, es decir formando la secuencia armónica de Em-Am-B7 entre los dos instrumentos, acentuando el primero y cuarto tiempo del compás de 6/8 (**EJEMPLO 114**).

Posteriormente el violín y la viola hacen un obligado parecido al son del *fandanguito* como frase principal a partir de la cual van a desarrollarse las demás voces (**EJEMPLO 115**). El chelo hace una melodía diferente a la de las otras cuerdas con la siguiente rítmica (**EJEMPLO 116**) como una forma de anunciar el ritmo de son y el canto. Entra la voz sobre la cadencia Em-Am-B7 ahora con un ritmo integrado por mánicos del son huasteco tradicional y el huapango “urbanizado” haciendo cambios hacia Am-F-C-G para regresar a la cadencia original. Al terminar la primera parte del texto, se quedan las cuerdas haciendo por momentos una polifonía barroca como una preparación para el cambio de versos sobre Em-Am y B⁷. Se repite la misma estructura en la segunda parte de la canción. Debido a la combinación de ritmos de huapango y las diversas melodías de origen barroco-huasteco, observamos un interesante ejemplo de fusión.

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ, *Soy de estas tierras originario*, 2004.

De la Valona al Rap. Guillermo Velázquez, promotor y compositor de huapango arribeño, interpreta una valona fusionada con música de Rap. Como parte de la tradición del huapango arribeño, los instrumentos utilizados son dos violines, vihuela y guitarra quinta huapanguera además de la estructura de cantar a partir de una “planta” (el tema de la valona) del que se desarrollan las décimas improvisadas. Por otra parte, el bajo eléctrico, la batería programada y la guitarra eléctrica, desarrollan el Rap en el que también el texto habla sobre la tradición y la modernidad, dos conceptos que tradicionalmente han sido consideradas como dicotomías. La valona empieza con las décimas habladas donde el texto, original de Guillermo Velázquez, refleja otra manera de expresar el proceso de fusión al expresar, de manera hablada, su forma de ver y entender la tradición y la modernidad. Al terminar los versos hablados comienza el son en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 2/4, participando los violines, la vihuela y la huapanguera. Se establece la planta y se improvisan las décimas, haciéndose repetitiva esta estructura con el acompañamiento habitual de la valona: tónica, quinto grado y cuarto grado. En la segunda décima antes de que termine el texto improvisado, aparece sobrepuesta una batería programada (única parte de la pieza donde hay contacto temporal entre la Valona y el Rap) y se incorpora el bajo y la guitarra eléctrica para formar un ritmo de rap en 4/4 en la tonalidad de Sol m

(**EJEMPLO 117**). El texto del Rap (de Vincent Velázquez), habla sobre lo cercano que está la tradición de la modernidad y que la identidad es una forma de supervivencia y resistencia. Se va intercalando la estructura de la valona con la del Rap. Se advierten elementos musicales comunes que son aprovechados en este arreglo en el que participa Ariel Almeida, integrante del grupo Antidoping.

LILA DOWNS, *Una sangre*, 2004.

La bamba. En esta versión del son jarocho *La bamba* se utilizan instrumentos tradicionales como la jarana, el requinto jarocho, arpa y el marimbol. Para darle una riqueza tímbrica, el arreglo ofrece instrumentos provenientes de otras tradiciones musicales como el bajo eléctrico, la batería, la guitarra eléctrica, el teclado (con sonidos electrónicos o sintetizados), las tumbadoras y diversas percusiones. La pieza se desarrolla en la tonalidad de Do mayor en un compás de 4/4. A lo largo de la pieza se realizan los cambios armónicos de tónica, subdominante y dominante. Sin embargo, en el aspecto rítmico y en el melódico hay aspectos valiosos a resaltar. El inicio de la introducción está a cargo del marimbol que toca un bajo en 4/4 pasando por los grados I-IV-V, con la siguiente rítmica (**EJEMPLO 118**). Después de dos compases donde toca el marimbol, entra la guitarra arpegiando durante cuatro compases (utilizando exclusivamente la tónica y el quinto grado como una preparación al ritmo estable y completo) así como la voz con una pequeña variación melódica, donde podemos escuchar el sonido de alguna sonaja apoyando repetitivamente el motivo rítmico principal de la pieza (**EJEMPLO 119**). Sigue una parte “A” de 18 compases, correspondiente al desarrollo de los versos, pero en el compás 10 se escucha la entrada de la jarana jarocho marcando solamente el ritmo de son (sin el ritmo vigoroso) que al juntarse con los arpegios de la guitarra dan como resultado una fusión rítmica (**EJEMPLO 120**). Después de los 18 compases de la parte “A”, sigue el coro (parte “B”) en el cual aparece el arpa haciendo los giros melódicos tradicionales de esta pieza durante cuatro compases en el que sólo participan la voz, el arpa, la percusión y muy discretamente efectos del teclado durante cuatro compases. A continuación aparece el ritmo completo en el que ahora aparece el bajo eléctrico y la batería con un ritmo con influencia africana fusionado con rock, apoyando con el bombo el compás de 4/4 con figuras de cuarto (**EJEMPLO 121**). El arpa realiza su juego melódico, se escucha la jarana y las percusiones

durante 9 compases. Se regresa a la parte A continuando con otros versos ya tradicionales de la bamba pero ahora ya no se escucha la jarana, sino el bombo de la batería, ligeramente la guitarra y las percusiones (con tresillos de cuarto) y empieza el teclado a hacer más evidentes los sonidos electrónicos generando una fusión melódica interesante durante los primeros nueve compases. A partir del compás 10 vuelve la jarana y se incorpora el requinto jarocho. Viene el segundo coro y continua el bajo jugando con el bombo de la batería, y la jarana realiza cambios en la rítmica apoyando solamente con rasgueos de cuarto. Continúa un puente instrumental que sobresale por la improvisación colectiva de las tumbadoras, el requinto jarocho, voz y guitarra eléctrica, alternándose durante 14 compases sobre una base rítmica de tresillos de negra (**EJEMPLO 122**). La pieza regresa a la parte “A”, y la melodía de la voz es modificada ligeramente durante siete compases sobre una base rítmica pero sin la presencia de la batería. Se regresa a la melodía original ahora con el giro melódico de la guitarra y durante 20 compases se van incorporando paulatinamente la jarana y el teclado. En los últimos cuatro compases se queda la voz con la percusión y los sonidos electrónicos para dar pie al último verso (la despedida) en el que se incorporan todos los instrumentos sobresaliendo que ahora la batería utiliza ya todos sus accesorios o partes (bombo, contratiempos, platillos y tarola). La pieza termina con un ritmo enérgico de tresillos de negra y la voz modifica ligeramente la melodía para finalizar con las percusiones y el marimbol.

La cucaracha. Esta versión de La cucaracha presenta diversos rasgos de fusión entre distintas tradiciones musicales. Lo primero que se observa es el cambio de modalidad y de compás: la pieza “original”, una Canción de la Revolución, comúnmente se toca en tres cuartos y en modo mayor, pero en esta versión la pieza está en la tonalidad de La m y en un compás de 4/4 debido a que está fusionada con una cumbia y algunos elementos de rock. En cuanto a la instrumentación, en el arreglo se utilizan el violín y el arpa para mostrar un timbre tradicional. Los otros instrumentos musicales utilizados como herramientas de fusión tímbrica, procedentes de diferentes tradiciones musicales, son: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, tumbadoras, percusiones, saxofón, clarinete y teclado. La introducción de la pieza comienza con una nota pedal (la) tocada con la guitarra eléctrica con distorsión y algún efecto oscilante como el *flanger* (efecto tímbrico producido con un procesador de efectos). La voz aparece cantando un verso de la cucaracha con giros

melódicos sugerentes de la música árabe (en rubato y utilizando en esta parte un do sostenido, a pesar de que la pieza está en La m, ya que la guitarra toca solamente la nota pedal La y con un efecto de *delay* (efecto tímbrico producido con un procesador de efectos) (**EJEMPLO 123**). En la parte “A”, la voz entra en anacrusa con la estrofa en la que ahora la melodía está adaptada al modo menor (modificando el intervalo de tercera menor por el de tercera mayor), en la que se toca el primero y quinto grado, pero se respeta la rítmica de la línea melódica de la canción tradicional. Aparece el ritmo de cumbia mostrado por el uso de un raspador haciendo figuras de cuarto, dos octavos, cuarto, dos octavos, las tumbadoras apoyan el ritmo de cumbia acentuando el segundo y el cuarto tiempo como ritmo base y el bajo se mueve en los tiempos uno, tres y cuatro (**EJEMPLO 124**). La guitarra eléctrica realiza rasgueos rápidos en el segundo tiempo y arpeggia con un sonido semi apagado. Esta primera parte consta de 15 compases. La parte “B” está identificada con el coro, desarrollado en 16 compases, en donde estará presente de manera repetitiva el siguiente motivo melódico tocado por el violín y el arpa (**EJEMPLO 125**). Esta estructura está cobijada por los acordes de Am y E⁷, en donde nuevamente la voz vuelve a retomar algunos giros de música de estilo árabe. Se regresa a la parte “A” con otra estrofa que retoma exclusivamente la parte rítmica. Los versos cantados no son los tradicionales sino que hacen referencia a las guerras internacionales en las que la gente común es la que pelea en el campo de batalla. Se vuelve al coro (parte “B”) con la misma estructura ahora en 16 compases. Aparece una parte “C” de 16 compases donde se modula a Re m y se tocan los acordes de Dm-Gm-A⁷ en un ritmo más marcado de cumbia, debido a la presencia del bajo, y en donde entra en escena el arpa haciendo una especie de *tumbao*. Hay un puente instrumental de ocho compases sobre el acorde de A¹³ en donde hacen una melodía el sax y el clarinete con giros árabes. En los siguientes 16 compases, la voz sigue con la letra pero ahora con un estilo de *rap* en el cual la batería hace un ritmo más marcado de rock. Se regresa a la parte “C” con la misma estructura ya señalada durante 20 compases. Se vuelve a hacer una modulación al tono inicial (La m⁹) para regresar a la estructura de la parte “A”. Se repite el coro donde se escucha de manera clara la fusión entre el rock y la cumbia teniendo como base la melodía de *La cucaracha* pero en modo menor y en un compás de 4/4. La pieza termina con una armadura rítmica-melódica entre todos los instrumentos que proviene del motivo principal de la canción.

SILVIA ABALOS y Te' ome, *Cuánto del otro hay en mi*, (2004).

El coco. Este arreglo del son jarocho tradicional aparece fusionado con música electrónica. Cabe señalar que ésta es la primera vez que aparece dicho género en la presente investigación. En esta versión se utilizan el requinto y la jarana jarocho para mantener un equilibrio tímbrico y para recuperar el sonido tradicional del son. Por otra parte, se escucha el uso de diversos teclados con sonidos sintetizados y sobre todo, el empleo de una batería electrónica que automáticamente genera una fusión tímbrica al estar en contacto con instrumentos acústicos como son el requinto y la jarana. Además de estos instrumentos, aparecen el bajo eléctrico y el violín, éste último con figuras melódicas muy alejadas de lo que se escucha normalmente en el son jarocho. Este arreglo está en la tonalidad de Sol m y en un compás de 4/4, aunque hay ciertas acentuaciones en algunos instrumentos que hacen referencia al compás de 6/8. Como parte del arreglo sobresale el aspecto armónico al modificar los acordes originales del son (Im y V grados) por: $Gm^7-Am^{11}-B^{b6}-A^7_{5b}-D^7-C^9-D^9-E^{b9}-A^7_{5b}-D^7-Gm^7$. Desde el inicio aparece el requinto jarocho con acentuaciones en seis octavos, recreando el motivo original de *El coco*, pero modificando dicha melodía a partir de la armonía señalada (**EJEMPLO 126**). Esta parte es acompañada de diferentes sonidos sintetizados o electrónicos teniendo como fondo un pedal sobre re durante ocho compases que se repiten. En la parte “A” entra la voz con características propias del blues durante 16 compases. Posteriormente entra la batería electrónica mientras el requinto jarocho continúa repitiendo el motivo principal en un compás de 6/8 superpuestos al compás de 4/4 de la batería (**EJEMPLO 127**). Durante los ocho compases que toca la batería se continúa con el canto para darle entrada a un sonido más electrónico al incorporarse el bajo eléctrico sintetizado usando las siguientes figuras rítmicas (**EJEMPLO 128**). Se repite la misma estructura armónica con otros versos. Para regresar al sonido de música electrónica, después de un descanso rítmico, la batería hace figuras de octavo durante un compás, de tresillos de octavo durante otro y dieciseisavos en el último compás previo a la entrada del ritmo con más fuerza. La parte “B” corresponde a la entrada del coro con un cambio de armonía $Gm^7-C-Am^7_{5b}-D^7$. Posteriormente entra el violín con notas lejanas al acorde y se establece una especie de improvisación libre para después incorporar otro sonido sintetizado con una modulación (**EJEMPLO 129**). Entra el requinto jarocho improvisando con el fondo de dicho sonido sintetizado. Aparece nuevamente el coro con la misma

estructura rítmica-armónica durante varias vueltas para terminar en el acorde de tónica acentuando el primer tiempo.

SON DE MADERA, *Las orquestas del día*, 2004.

La marea. En esta pieza, composición de Ramón Gutiérrez, se presenta otro ejemplo de la influencia que tiene la música barroca en el son jarocho ejemplificado con el uso del clavecín, la viola, el violín y por supuesto las jaranas, el requinto jarocho, y el contrabajo que le da profundidad y cuerpo a la pieza. Debido a la combinación de estos instrumentos la pieza adquiere un timbre muy particular. La pieza está en la tonalidad de Mi m, muy utilizado en los sones jarochos y en un compás sesquiáltero, es decir en una combinación de 6/8 y 3/4. El son comienza con una introducción de 28 compases tocada por el clavecín, el bajo y la viola da gamba, haciendo una melodía entre los tres instrumentos. El clavecín va tocando arpeggios y acentuando diversas partes del compás, mediante los acordes Em-C-B⁷ y el bajo ejecuta las siguientes figuras rítmicas (**EJEMPLO 130**). Paulatinamente se van incorporando otros instrumentos como el violín (noveno compás), el requinto jarocho que retoma la melodía y que después será el parte del coro (en el compás 13) y la jarana (en el compás 19) con mánicos sincopados. La parte “A”, a partir del compás 29, comienza con la letra del texto cantada sobre la estructura rítmico-armónica de la introducción durante ocho compases. Se canta el coro (en 9 compases) también sobre la misma armonía y rítmica de la introducción. A partir de la entrada del puente instrumental (de 8 compases) la armonía amplía los acordes de la siguiente manera: Am-D⁷-G-C-F#m⁷_{5b}-B⁷-Em y se incorpora un elemento nuevo: el zapateo. Se regresa al coro sobre esta nueva estructura armónica (durante 16 compases), dejando otros cuatro sin letra pero sobre la misma armonía. Se vuelve a repetir la misma estructura: introducción (8 compases); A (8 compases); B (coro de 9 compases); puente instrumental (8 compases); y coro de 16 compases. Sobre la misma armonía del puente instrumental, ahora el texto se hace más largo rimando sus versos durante 20 compases para intercalarse con el coro. Después viene un “solo” de requinto jarocho de 36 compases en el cual sobresalen el uso de notas blues (quinta disminuida y séptima menor). La coda surge de la improvisación del requinto cuando hace una melodía en “obligado” y se van incorporando los demás instrumentos. Como parte de la coda, el violín y las cuerdas hacen melodías independientes (una especie de polifonía) de la

“obligada” para después retomar dicha melodía obligada y finalizar en acorde de tónica en el primer tiempo.

Los chiles verdes. Este son jarocho, tradicional en el repertorio de este estilo, nuevamente se presta para mostrar las reminiscencias barrocas que tienen los sones de esta región. En este arreglo el grupo utiliza la jarana jarocho, el requinto jarocho y el zapateado como una forma de darle la sonoridad tradicional. También utilizan el clavecín, la viola da gamba, el violín y el contrabajo para establecer un diálogo tímbrico. La pieza está en la tonalidad de Mi m y los mánicos utilizados están dentro del compás de 6/8. La estructura armónica de la pieza consiste en la siguiente secuencia: Em-D-G-C-B⁷. La estructura general de la pieza es: introducción en anacrusa durante nueve compases; se cantan los primeros versos los cuales son repetidos por otro cantor abarcando entre los dos 16 compases; los segundos versos que también son repetidos en sentido inverso por otro cantor y la conclusión se desarrolla con otras dos estrofas cantadas por dos cantores, finalmente, viene un puente instrumental de 16 compases. Esta misma estructura se repite dos veces. Por otra parte, aunque la jarana establece un ritmo constante en 6/8, el clavecín acentúa el primer tiempo haciendo, algunas veces, una melodía discreta con arpeggios utilizando notas de la armonía correspondiente, lo que nos recuerda al acompañamiento del continuo en la música barroca (**EJEMPLO 131**). Asimismo, el violín, la viola da gamba y el clavecín interpretan giros melódicos de la tradición barroca que se combinan con los del son tradicional haciendo un proceso de fusión melódico y tímbrico. Durante el canto, el violín toca notas largas y el clavecín acompaña como si fuera *continuo*, mientras que la jarana ejecuta mánicos utilizados frecuentemente en el son jarocho. Sin embargo, es en los interludios donde se advierte claramente la fusión tímbrica, rítmica y melódica en este son. En el primer interludio la viola y el violín tocan la misma melodía a la octava durante los primeros ocho compases (**EJEMPLO 132**). En los siguientes otros ocho compases hacen voces independientes juntándose en una misma al final (**EJEMPLO 133**). El segundo interludio corresponde al “solo” del requinto jarocho utilizando notas de la escala menor natural de E. Después de 16 compases de improvisación del requinto, corresponde al violín improvisar sobre la misma armonía mientras el requinto jarocho asume una función de acompañamiento discreto, para dejarle el mayor peso al clavecín. Vuelve a entrar el requinto jarocho, usando notas pedal y empieza a jugar melódicamente con el violín. El

clavecín ahora está más presente al tener más movimiento melódico con notas del acorde. Para finalizar se retoma la melodía del primer interludio para terminar en el acorde de tónica.

BANDA FILARMÓNICA DEL CENTRO DE CAPACITACIÓN MUSICAL Y DESARROLLO DE LA CULTURA MIXE, *Sones de Tierra y Nube*, 2005.

Pinotepa. Esta versión de la chilena de Álvaro Carrillo es interpretada por la Banda Filarmónica Mixe teniendo como solista a Héctor Infanzón en el piano. La pieza retoma la rítmica sesquiáltera original de esta chilena y está en la tonalidad de Sol m. La chilena empieza con una introducción a cargo del piano en el que se juega con el compás sesquiáltero, sobre todo con la rítmica particular que determina el carácter de chilena (**EJEMPLO 134**). Se escucha la armonía propia de la chilena aunque se utilizan acordes con intervalos de séptima y novena, y algunas variaciones a la melodía original. Después de ésta presentación del piano, aparece la Banda Mixe tocando la introducción acostumbrada con el acompañamiento discreto del piano y por supuesto de los metales. Al terminar esta introducción, el piano asume el papel de eje melódico al tocar el tema principal que corresponde a la letra de la pieza, repitiéndose esta estructura a lo largo de la chilena. El tema en su primera estrofa, tiene los cambios armónicos siguientes: $Gm^7-D^7-Gm^7-D^7-Gm^7$. En la segunda estrofa, que completará la idea musical, los cambios armónicos son los siguientes: $F^7-Bb-D^7-Gm^7$.

Se puede escuchar una característica importante del proceso de fusión en la participación del piano, ya que en cada interpretación de las estrofas va proponiendo nuevos elementos rítmicos y melódicos a partir del uso de escalas jazzísticas, siempre con la base rítmica estable que proporciona el acompañamiento de la Banda Mixe (**EJEMPLO 135**). En su primera participación, después de la introducción, el piano toca la melodía original utilizando apoyaturas y extendiendo más la melodía original con el uso de notas que corresponden al centro tonal de Sol m. En otras ocasiones toca la melodía en octavas y en otras juega con intervalos de terceras y sextas. En la segunda estrofa escuchamos que a partir de la segunda frase del tema va modificando la melodía original con fragmentos más largos de escalas jazzísticas. Otra característica recurrente del proceso de fusión es la improvisación que hace el piano, con más presencia a partir de la segunda frase, todavía

dentro de la tonalidad. En su tercera presentación del tema principal, el piano toca la melodía original con sus variaciones para, después de la segunda frase, improvisar con diversas escalas que por momentos se alejan de la tonalidad, sobre todo en el acorde de dominante (posiblemente utilice una escala simétrica la cual es construida con la secuencia de semitono y tono, etc.). La pieza termina con la introducción de la Banda Mixe y con el acorde de tónica.

BANDULA, *Qué chévere guateque*, 2005

Mar acá mar allá. Esta propuesta musical del grupo Bandula está formada por un son jarocho con algunos rasgos de planeco y ritmos provenientes de la región llanera de Venezuela y Perú. Si bien la delimitación de este trabajo fue que la música tradicional mexicana estuviera ligada a diversos géneros urbanos, por su particularidad y su mezcla rítmica, hemos incluido este arreglo. La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de seis octavos, característica común de varios sones jarochos. La introducción está a cargo de los violines (primera y segunda voz) quienes hacen durante ocho compases una melodía en anacrusa parecida a las de los sones planecos de Michoacán (**EJEMPLO 136**). En la segunda vuelta se incorpora el requinto jarocho tocando la misma melodía que los violines (primera voz), así como la guitarra, el cajón peruano, las maracas, el bajo y el teclado, que jugará un papel muy importante al tocar sutilmente figuras melódicas parecidas a las de un arpa jarocho. La armonía utilizada en esta parte es G-D⁷-G-G⁷-C-D⁷-G. Desde este momento se escuchan las variaciones rítmicas que permiten un diálogo entre éstas dos tradiciones musicales. Por una parte la rítmica de la guitarra está basada en las siguientes figuras (**EJEMPLO 137**). Por la otra, las maracas acentúan y establecen el ritmo llanero (una especie de joropo) con la siguiente figura rítmica (**EJEMPLO 138**). Asimismo, el cajón peruano redondea la presencia de dicho ritmo. Tanto el requinto jarocho como las figuras melódicas del arpa “sintetizada” sugieren la sonoridad del son jarocho a partir de las figuras rítmicas utilizadas y el aspecto tímbrico (**EJEMPLO 139**). La parte A corresponde a la entrada del texto de la canción durante 14 compases. Una vez terminada la primera estrofa, se retoma la introducción pero ahora con estilo en *pizzicato* en los violines y en la repetición entra nuevamente el requinto jarocho junto a los demás instrumentos. Se canta la siguiente estrofa de la canción también durante 14 compases

donde los violines vuelven a parafrasear la música de Michoacán. Se retoma la introducción con la misma estructura armónica-rítmica ya señalada para darle paso a la tercera estrofa de la canción donde se repite tres veces el coro y se termina la pieza con la segunda frase de la introducción.

CAFÉ TACUBA, *Un viaje*, 2005.

Las flores. En esta composición original de Café Tacuba, tomada de una versión en vivo tocada en el Palacio de los Deportes, el grupo fusiona el rock con el ritmo de son huasteco. Utilizan el violín y la jarana huasteca como instrumentos tradicionales que permiten escuchar la sonoridad de los sones de esa región. Además de estos instrumentos, el grupo utiliza la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, teclado y melódica. La pieza está en la tonalidad de Si^b y en un compás de 6/8, posteriormente modificado a 4/4. En la introducción de 16 compases el grupo hace una referencia al son mexicano al tocar con la guitarra, en un compás de seis octavos la siguiente rítmica: silencio de octavo, dos octavos, octavo, cuarto, utilizando la armonía: $\text{B}^b\text{-Dm-E}^b\text{-F}^7$ (**EJEMPLO 140**). Por su parte el bombo de la batería y el bajo eléctrico acentúan los tiempos tres y cinco como una forma de definir la rítmica y permitir al teclado tocar los acordes con variaciones rítmicas basadas en el esquema rítmico: octavo, cuarto, cuarto, octavo, alternando compases de 6/8 y $\frac{3}{4}$ (**EJEMPLO 141**). Al terminar la introducción, el grupo hace un cambio a un compás de 4/4 para hacer un ritmo de rock (ska). Durante el desarrollo de la canción queda como referencia el uso del patrón armónico de la introducción; después de cantar las dos partes del tema hay un puente musical hecho por la guitarra eléctrica, apoyada por la batería en un compás de cuatro cuartos que dura ocho compases teniendo como acorde al de tónica (Si^b). Posteriormente hay un cambio de compás a 3/4 en el que la guitarra retoma la rítmica de un huapango con los acordes: $\text{Bb-Dm-Ab-Eb-Gb-Bb-Em}^7_{5b}\text{-F}^7\text{-Bb}$ en la primera parte. En la segunda se realiza una modulación a Sol mayor, utilizando los acordes $\text{A-D}^7\text{-G}$ (en lugar de los acordes $\text{Em}^7_{5b}\text{-F}^7\text{-Bb}$). Entra el tema del son huasteco con el violín y la jarana huasteca como instrumentos base del son, fusionados con la guitarra eléctrica quien va rasgueando ahora en un compás de 6/8 y acentuando los tiempos dos, tres, cinco y seis que, en conjunción con los mánicos de la jarana, establecen una rítmica complementaria (**EJEMPLO 142**). Sobresale el canto con falsete del tema *La huasanga*, cantada por

Alejandro Flores (ex integrante del grupo Zazhil). Por su parte el bajo y la batería siguen apoyando las acentuaciones de la introducción. La pieza termina con el son huasteco, finalizando en el acorde de tónica.

LOS DE ABAJO, *Latin Ska Force*, 2005.

Polka pelazón. El grupo Los de Abajo son parte del movimiento “skatero” de México. En esta pieza juegan con elementos musicales de la música norteña y del ska, fuertemente emparentadas en el aspecto rítmico. Para de combinar sonoridades, el grupo hace uso del acordeón, de las acentuaciones hechas por la tarola y de las trompetas como una forma de remitirnos a cierta música tradicional norteña. Por otra parte, los instrumentos que se identifican y utilizan normalmente en el *ska* son el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, los metales, el teclado y la batería. La pieza está en la tonalidad de Mi m y en un compás de 4/4. La introducción, de ocho compases, está diseñada con los acordes de tónica y quinto grado, mediante la rítmica del ska, pero en franco diálogo con la música norteña. Ésta última se escucha a partir del sonido del acordeón con notas largas, la rítmica del bajo (doblada con un sonido grave de metal como un trombón) y la batería que pareciera que acompañan a una polka o corrido norteño (**EJEMPLO 143**). El ska es recreado mediante las figuras rápidas de los metales y la acentuación de la guitarra eléctrica en contratiempos (**EJEMPLO 144**). La parte “A” de 8 compases corresponde a la entrada de la voz con el texto de la canción donde se escucha un cambio rítmico parecido al de una cumbia por la acentuación que hacen el bajo y la batería (**EJEMPLO 145**). En la segunda frase, parte “B”, hay una modulación al relativo mayor (Sol mayor) y su quinto grado, en el que una melodía discreta del acordeón permite el regreso a Mi m; este cambio se acompaña con la rítmica inicial de la introducción, combinada con el ritmo de cumbia. En la repetición de la parte “A”, se toca la misma estructura de la primera exposición, pero ahora acompañada con los metales donde la guitarra eléctrica juega con diversos mánicos teniendo la siguiente figura central (**EJEMPLO 146**). Sin embargo, cuando se modula al relativo mayor, los metales dejan de tocar melodías rápidas (utilizadas en el ska) para tocar intervalos de terceras lo que recuerda a una sonoridad de mariachi y por momentos a la música de banda. En el interludio se vuelve a modular al relativo mayor y ahora se hacen cambios a los IV-I-V-I grados del modo mayor. El teclado ahora hace el acompañamiento en contratiempos y

la guitarra acompaña más rápido estableciendo nuevamente el ritmo de ska y el bajo toca con *slap*. Se regresa a la introducción para cambiar rápidamente a la parte “B”, donde nuevamente los metales tocan con un estilo de mariachi o banda de viento. Se toca un interludio más largo que el primero al que se le agrega la voz. El teclado toca una rítmica en “obligado” sobre los grados IV-I-V-I y se escuchan sonidos sintetizados sobre esa armonía. La batería apoya con la tarola el compás pero haciendo figuras en tresillos. Se regresa a la introducción, acompañada en un principio solamente con la batería, y posteriormente entran los demás instrumentos para terminar en el acorde de tónica.

NUNDUVA YAA, *Sonidos y costumbres*, 2005.

El mixteco. Esta pieza del compositor José López Alavez, originario de Huajuapán de León, situado en la Mixteca en el estado de Oaxaca, es recreada por el grupo Nunduva yaa desde diferentes propuestas musicales, tales como el danzón, la cumbia, el son cubano y el jazz. El grupo emplea como pivote (es decir, que funcionan para diferentes géneros y tradiciones musicales) instrumentos de viento como son la trompeta y el saxofón, muy utilizados en las bandas de alientos del estado de Oaxaca, además de otros que participan en diferentes géneros urbanos: trompeta, saxofón, bajo eléctrico, piano, diversas percusiones como el güiro, las tarolas, tumbadoras y la batería. La pieza original es un vals en un compás de 3/4 en modo mayor. En esta versión el grupo utiliza un compás de 4/4 y la interpretan en la tonalidad de Fa mayor. Desde el inicio escuchamos un ritmo definido de danzón a partir del uso del cinquillo apoyado por el timbal y el güiro, sobre la cual los metales tocan una introducción (**EJEMPLO 147**). La armonía de la introducción comienza con el quinto grado (C^7), jugando con los grados: $I-V^7-I-V^7-I-IIIm^7-I$. En algunas partes el bajo eléctrico adelanta la influencia del jazz al realizar un *walking*, apoyando el segundo y el cuarto tiempo (**EJEMPLO 148**). Después de la introducción de 16 compases aparece un tema tocado por la trompeta con sordina, ahora en modo menor (Fa m), alternando entre la tónica y el quinto grado y al final de frase incorpora los acordes G-C7. En la segunda frase, a partir de un acorde de dominante (F^7) se escucha una progresión con los acordes: $B^b m^7-E^{b7}-A^{b7M}-Fm^7-C^7-G-C^7-F$. Se repite la introducción y entra la voz con el canto de la melodía acostumbrada, acompañado con un ritmo constante utilizando la siguiente figura rítmica (**EJEMPLO 149**). En cuanto a la armonía, se utilizan acordes con extensión como

es F9-C7 (jugando con la tercera mayor y la cuarta)-F⁹-F⁷-B^{b7M}-C⁷-F⁹-Dm⁷-Gm⁷-C⁷-F⁹. La segunda estrofa que se canta es acompañada con un ritmo de *chachachá*, finalizando en un ritmo de jazz donde sobresale el *swing* de la batería apoyando los tiempos dos y cuatro con el contratiempo y el *walking* del bajo eléctrico. Se regresa a la introducción y después el grupo cambia a un ritmo de cumbia como parte del interludio para dar paso a un “solo” de batería acompañado de un ritmo que se repite constantemente. Posteriormente, sobre un ritmo de son cubano, se tocan los “solos” con el acompañamiento de un acorde que se repite, (C⁷) empezando con el piano y seguido por el saxofón. Se retoma el interludio en ritmo de cumbia para finalizar sobre el acorde de tónica con novena.

Danza de los negritos. Esta pista es un arreglo tocado en estilo *free-jazz* de una danza de los pueblos Huaves del Istmo. Esta danza originalmente es tocada con una flauta de carrizo de tres obturaciones, tambores y varios caparazones de tortuga haciendo una polirritmia interesante. La flauta hace un llamado para dividir los sones que conforman las distintas danzas. En la versión de Nunduva yaa, la trompeta hace el papel de la flauta para realizar dichos llamados y utiliza, al igual que en la versión original, tambores y varios caparazones de tortuga. Esto es fusionado con los instrumentos propios del jazz: trompetas, saxofón, piano, teclado, bajo eléctrico y batería. Como ya se señaló, la pieza comienza con el llamado de la trompeta que toca una melodía parecida a la original a la que responden los tambores y los caparazones de tortuga. No existe un pulso definido sino que se va realizando un “acelerando”. Al terminar el llamado, los caparazones de tortuga establecen el ritmo en seis octavos y el primer aspecto que sobresale en el arreglo es la armonización de la melodía, ya que en su versión original no existe dicho elemento. El grupo interpreta la danza en la tonalidad de Sol m en un compás de 6/8 tocando una figura rítmica formada por todos los instrumentos como motivo de acompañamiento (**EJEMPLO 150**). Entra la trompeta (parte “A”) con una parte del motivo principal, mientras que otra trompeta repite las primeras cinco notas del mismo (como un canon) haciendo un efecto de eco para unirse posteriormente al final de la frase con intervalos de tercera. Esta frase es tocada con el acompañamiento de los acordes Gm⁷-E^{b7M}, (**EJEMPLO 151**). Vuelve a tocarse el tema “A” pero ahora con la frase completa, de 16 compases y agregándole un nuevo acorde: después del E^{b7M}, el acorde de D⁷₉₊ para caer nuevamente a la tónica. Se hace un pequeño puente musical usando el I m y V grados donde la tarola de la batería va a apoyar la rítmica

de los caparazones de tortuga. Se regresa al tema ahora armonizado a varias voces, como una especie de homofonía en ciertos pasajes. El tema se va desarrollando siempre acompañado con los acordes señalados anteriormente y después de cada interludio la melodía va teniendo más variaciones. Después de un *stop time*, los caparazones de tortuga permanecen en 6/8 y diluyéndose poco a poco para darle paso al *free-jazz*. El bajo toca primero armónicos, y posteriormente pequeños y rápidos motivos melódicos, al igual que el piano. La batería establece un ritmo de jazz en 4/4 con el apoyo de un *walking* del bajo eléctrico a partir del cual van a crear una improvisación colectiva los demás instrumentos. Después de un clímax sonoro de los instrumentos que improvisan, disminuye la intensidad, vuelven a tener presencia los caparazones de tortuga y se retoma la improvisación libre. Al final de dicha improvisación, la trompeta introduce el motivo principal del tema con la armonía descrita anteriormente como parte de su discurso melódico. La pieza termina nuevamente con los llamados de la trompeta, al cual le responden los tambores y los caparazones, terminando con un golpe de platillo de la batería.

Palomo, Oaxacado, Sinfonía. El género de *El Palomo* es de los más presentes en la música de Oaxaca, concretamente en la región de la Mixteca. Este género puede llevar una salida llamada *Oaxacado* como una parte importante de su desarrollo. En la misma región se conoce como *sinfonía* a un verso de despedida. En esta versión del grupo Nunduva yaa, se respeta la armonía original y a la melodía se le hacen arreglos a varias voces generando un timbre especial en la pieza al mezclar instrumentos musicales provenientes de la música tradicional y el jazz: piano, saxofones, trompetas, batería, bajo eléctrico y bajo quinto. El *palomo* está en un compás de cuatro cuartos en la tonalidad de Sol mayor. Como preámbulo a la introducción la batería hace una armadura rítmica (empezando en anacrusa) de cuatro compases. La trompeta toca la melodía (introducción) acompañada por los otros metales (trompeta y saxofón) haciendo ligeras variaciones del tema principal y el bajo quinto, la cual abarca 8 compases en tónica y quinto grado (G-D⁷). Después se toca un compás de 2/4 con el acorde de D⁷ para volver a cuadrar los acentos rítmico-melódicos en los siguientes dos compases nuevamente en 4/4. Se continúa con la siguiente frase en ocho compases, donde se utiliza el relativo menor y su quinto grado (Em-B⁷), repitiendo el tratamiento de utilizar un compás de dos cuartos para cuadrar la rítmica y la armonía, como preparación a la voz. La sección A (22 compases) corresponde a la entrada de la letra de la canción donde

sobresale nuevamente el acompañamiento del bajo quinto (I-V⁷) como una manera de recordar el sonido tradicional, mientras que la batería toca un ritmo emparentado con el rock, en el que la tarola apoya el tercer tiempo, en los contratiempos por momentos se tocan tresillos de octavos, aunque su base son octavos, y el bajo toca figuras a tiempo (**EJEMPLO 152**). Se repite la introducción (ocho compases) y queda solo el bajo quinto tocando sobre los acordes de G-D⁷ en frases también de ocho compases a partir de los cuales improvisa la guitarra eléctrica con escalas jazzísticas, dentro de la tonalidad y en algunas ocasiones con acordes. La batería acompaña el solo de manera discreta empezando con los platillos y contratiempos; paulatinamente se incorporan la tarola y los otros *toms* de aire, hasta establecer un acompañamiento de jazz. La improvisación de la guitarra termina retomando el tema principal para volver a la introducción con todos los instrumentos. Se canta otra parte de la canción (22 compases) que incluye una estrofa de despedida. Para darle paso al *Oaxacado* se cambia de ritmo (seis octavos) igualmente en la tonalidad de Sol mayor, pasando por el quinto grado. De igual manera la batería va jugando con un ritmo de jazz (mediante el platillo y diversas acentuaciones de la tarola) y ahora el bajo eléctrico y el bajo quinto acentúan los tiempos uno y cuatro del compás de seis octavos. Los metales tocan melodías de acompañamiento sobre notas del acorde. Se retoma nuevamente la introducción y el canto, para terminar con el verso llamado *sinfonía* que es acompañado con el piano para finalizar en el acorde de tónica.

SONARANDA DE ANASTASIA, *Puksi'ik'al Xochiltzin*, 2005.

El coco. Este son jarocho es recreado con elementos de música africana y barroca. El grupo utiliza la jarana jarocho, la quijada de burro y el violín para darle una sonoridad tradicional. Por otra parte, la guitarra, el bajo eléctrico, la batería y el cajón ofrecen una sonoridad diferente. La pieza está en la tonalidad de Re m y en un compás de 3/4. Desde la introducción se escucha el tema tradicional de este son, tocado por el violín con el acompañamiento de la guitarra con rasgueos en diferentes tiempos del compás (**EJEMPLO 153**). Cuando el violín mantiene en una nota larga (re) la guitarra hace una melodía en “obligado” utilizando notas de la escala de Re m repitiendo la misma figura pero a la octava. Después de un *stop time*, vuelve a entrar el violín (parte “A”) con el tema y se establece un ritmo regular con la combinación de 3/4 y 6/8 a partir del uso del bajo, la

guitarra y la quijada utilizando la armonía Dm^7-A^7 (**EJEMPLO 154**). La guitarra va jugando con diferentes mánicos sobre los acordes de tónica y quinto grado haciendo al mismo tiempo pequeñas melodías. Al repetirse constantemente el motivo principal del tema que corresponde a los intervalos de tercera descendente (la-fa, sobre el acorde de tónica) y posteriormente de cuarta (la-mi, sobre el acorde de dominante) combinando con compases de silencio, da pie para que la guitarra combine fragmentos de la melodía original con giros nuevos (**EJEMPLO 155**). Nuevamente se establece un ritmo regular (ya sin interrupciones) ahora con la presencia de la jarana jarocho. El violín toca notas largas como una preparación para que el bajo eléctrico sea quien toque ahora la melodía principal. Se repite el motivo principal con las interrupciones rítmicas para que la guitarra haga variaciones melódicas con notas del acorde de Re m. Se vuelve a tocar la escala utilizada en la introducción y esta vez es apoyada por el bajo eléctrico. Después de un *stop time*, la guitarra toca como solista un “arrullo” para dar paso a una fuga a tres voces independientes, que retoma la melodía de *El coco*, así como el *Tema Regio* de J. S. Bach tomando como base el bajo eléctrico, apoyado por la guitarra y el violín. Después de repetirse la fuga, el grupo retoma el tema principal para después incorporar una improvisación a cargo del violín y el bajo, acompañados por la batería, hasta llegar a un clímax sonoro y terminar con el motivo de tercera descendente y el acorde de tónica.

Guacamaya. Esta composición de Anastasia Guzmán está basada en el son mexicano, fusionada con elementos de la tradición académica y popular. La pieza está interpretada con instrumentos provenientes de diferentes procedencias, tales como: el violín y la darbuka, así como diferentes percusiones indígenas y mestizas (tambor rarámuri, teponaztli, sartales de mariposa, huesos de fraile, sonaja, raspador, caparazones de tortuga, palo de lluvia, pandero jarocho, cántaro de barro, ocarinas y silbatos el salterio y la guitarra quien toma un papel de instrumento pivote al recrear lenguajes musicales tradicionales y académicos, aunque en su generalidad, la pieza recupera elementos indígenas, mestizos y urbanos. Por su parte, el bajo eléctrico aporta elementos jazzísticos como es el *walking*. La pieza está en la tonalidad de Mi m y utiliza la combinación de compases de 6/8 y 3/4. Desde la introducción se escucha una cierta reminiscencia de música indígena, evocada por el sonido de las percusiones y el palo de lluvia. Aquí la guitarra toca una parte del tema principal. Como parte “A”, la guitarra, el violín y el bajo, establecen el tema principal, en un juego de

pregunta y respuesta utilizando notas de la escala de Mi m natural (**EJEMPLO 156**). Después el bajo toca notas largas (do-re-do-si) para permitir que la guitarra realice arpeggios sobre los mismos acordes (como sección B) y el bajo regresa tocando notas pedal. Se repite el tema principal con su pregunta y respuesta y el bajo empieza a sugerir el *walking* utilizado en el jazz para acompañar otra parte de la melodía ahora en el relativo mayor (G). Posteriormente se desarrollara la melodía a partir de la armonía Em-C-Am-D-Em-C-Am-B⁷ en la que se escucha ahora claramente el swing jazzístico que impregna el bajo con dicho *walking* acompañado de las percusiones indígenas. Como una manera de iniciar la armonía la pieza realiza los siguientes enlaces: Em-Dm⁷-Em-Dm⁷-C#°-B⁷-C#°-B⁷-Em⁹-B/F#-Em⁷-B⁷/F#-C^{7M}/E-B⁷-C^{7M}/E-B⁷-Em, en los que se le agregan en algunos casos intervalos de oncena y trecena. A lo largo de esta sección se escuchan diferentes tipos de rasgueos que se utilizan en el son mexicano: calentano, huasteco, planeco. Después de repetir la estructura anterior, aparece una sección de improvisación que realizan varios instrumentos sobre los acordes de Am-Bm-Em. El primer instrumento en improvisar es la *darbuka* para después permanecer como acompañamiento. Surge una improvisación del salterio y posteriormente del bajo eléctrico utilizando notas del modo dórico. Después del “solo” del bajo aparece el violín tocando una melodía en “obligado” sobre la misma armonía. Después de un clímax en intensidad, se regresa a la sección “B” para continuar con la misma estructura y terminar con las primeras siete notas del tema.

SUSANA HARP, *Ahora*, 2005.

La bailarina. Esta composición de Jorge Moreno combina una canción con influencia de canto nuevo y un son huasteco. Los instrumentos que aportan el timbre de música tradicional son el violín, la jarana huasteca y la quinta huapanguera. El arpa propone un sonido diferente sobre todo por las armonías y ritmos utilizados. La pieza comienza con una introducción en rubato a cargo del arpa en la tonalidad de Do mayor y en un compás de 3/4 y 6/8. Desde el principio se pueden escuchar acordes con extensiones: C^{7M} que se enlaza a F^{7M} formando una secuencia armónica que se repetirá constantemente. Después de jugar con dicha secuencia, el arpa realiza otros cambios armónicos como parte de la introducción: Gm⁷-Em⁷_{5b}-C^{7M}-A^b *alt* -Am⁹-Am/G-G^bm7^{5b}-F^{7M}-C^{7M}. Se regresa a la secuencia armónica (C^{7M}-F^{7M}) y entra la voz cantando la primera estrofa de la canción con

la armonía descrita anteriormente y ya con un ritmo definido y estable mediante la combinación de 3/4 y 6/8. A partir de la segunda estrofa se incorporan el contrabajo y el violín, haciendo notas largas a partir de las tónicas de los acordes ya señalados. Posteriormente se hace un *stop time* para cambiar al ritmo de son huasteco y modular a Mim a partir de un acorde de dominante (B⁷). En esta parte, la voz es acompañada por los acordes: Em-Am-B7. Con el uso de una dominante auxiliar (D⁷) se llega al relativo mayor (Sol mayor) pasando por el IV y V grados del modo mayor y aparecen los instrumentos tocados con los mánicos del son huasteco pero en esta ocasión tocando uno de ellos “atravesado”, es decir, un rasgueo donde el azote o apagado va en el tercer tiempo, dando la sensación de que la rítmica va atravesada, como lo identifican los músicos tradicionales (**EJEMPLO 157**). El violín realiza los giros acostumbrados del son huasteco y vuelve a entrar la voz con el canto, ahora acompañada de una segunda voz con intervalos de terceras. Después de desarrollarse el son huasteco hay una variación rítmica-armónica (se regresa a la secuencia armónica de la introducción) con el acompañamiento del violín tocando notas largas. Se retoma nuevamente la letra del principio para terminar con la misma secuencia base: C^{7M}-F^{7M} con un rallentando.

BANDULA, Arcoíris, 2005.

La mamá pegalona.- Esta pieza presenta un arreglo basado en la fusión de dos géneros musicales rítmicamente emparentados: el ska, proveniente de la tradición del rock y el corrido. Para recuperar la sonoridad del corrido, el grupo Bandula utiliza el bajo sexto, la tarola y algunos metales que apoyan a la melodía (trompeta y sax). Para recrear la sonoridad proveniente del ska, utilizan el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, la batería, las congas o tumbadoras y la voz. La pieza comienza en la tonalidad de Si m y en un compás de 2/4. El bajo eléctrico tiene a su cargo una introducción de ocho compases, donde toca una melodía utilizando notas de la escala de Si m natural. Posteriormente entra la batería con el siguiente ritmo (**EJEMPLO 158**). La guitarra eléctrica aparece junto con la batería durante 14 compases apoyando las acentuaciones de la tarola de la batería, similares a los que se utilizan en el *ska*. Después del cuarto compás entran los metales haciendo una figura melódica cromática parecida a la que se emplea en los circos. Aparece la voz y en esta primera parte escuchamos cómo la modalidad menor, al no tener cambios armónicos, es

utilizada por la voz para permitirle jugar con las notas del acorde, sobre todo con la quinta y provocar una sonoridad muy particular. Asimismo, el bajo juega un papel importante al combinar el aspecto rítmico del *ska* (la primera nota tiene una duración real de un cuarto, pero la segunda nota es tocada con una duración más corta) con la del corrido (las dos notas con valor de cuarto son tocadas con sus duraciones reales). La voz juega con frases de ocho compases donde describe la historia de la canción. Al finalizar la tercera estrofa aparece otra guitarra eléctrica haciendo un juego rítmico más sincopado (**EJEMPLO 159**). Después de repetir cuatro veces las frases de ocho compases de la voz, aparece nuevamente el interludio cromático que tocaron antes los metales, para regresar junto con la voz a la misma estructura y en donde aparecen por primera vez las tumbadoras, haciendo un ritmo base de guaracha. En esta segunda parte, después de la tercera frase, hay un cambio de modalidad al pasar al relativo mayor mediante el quinto grado de Re mayor (A⁷). Debido a que aparece un elemento tímbrico nuevo por la incorporación del bajo sexto, y una guitarra acústica, la pieza retoma ahora la parte del corrido mexicano apoyado con intervalos de tercera en los metales, la guitarra y en la voz. La pieza regresa a la estructura de tocar cuatro compases de Re mayor y cuatro de La⁷. Por su parte, la guitarra eléctrica reaparece en la tercera frase de la voz tocando el primer tiempo de cada compás. Se canta un coro donde la estructura armónica cambia a dos compases por acorde (Re mayor-La⁷) y vuelven a aparecer las tumbadoras haciendo el ritmo de guaracha. Por su parte, los metales acentúan el segundo octavo del primer tiempo creando una rítmica parecida a la cumbia. Después del coro, hay un paro en el quinto grado para que la voz haga un retardando y termine la pieza en el acorde de tónica (Re mayor).

GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ, *Jugar de fiesta y quebranto*, 2006.

Vengo de tierra adentro. Proveniente de la tradición del huapango arribeño, esta pieza de Guillermo Velázquez es un claro ejemplo de cómo el texto literario puede ser el eje del proceso de fusión. En esta ocasión el autor reflexiona, por medio de las décimas, acerca de las múltiples identidades que se pueden asumir en un mundo globalizado, pero con una estructura cultural firme capaz de tomar los mejores aspectos de la cultura mundial. Generalmente las décimas son interpretadas con el acompañamiento del violín, la guitarra

huapanguera y la vihuela, pero en este ejemplo, las décimas son acompañadas con un fondo de música de jazz y rock con melodías improvisadas (sobre todo notas largas) utilizando instrumentos que van desde la batería, el bajo y la guitarra eléctrica, hasta la trompeta sintetizada y otros sonidos generados por teclados, mezclados en un compás de 4/4 y en la tonalidad de Re m (**EJEMPLO 160**). Esta combinación de instrumentos con las décimas cantadas genera un timbre diferente a otros huapangos de ese tipo. Al finalizar la historia (texto en décimas) ésta regresa a la región de Xichú para dar paso a un son huasteco ejecutado con violín, guitarra huapanguera, jarana huasteca, falsete en el canto y el bajo eléctrico en la tonalidad de Re mayor, pasando por el cuarto y quinto grados.

HUAZZTECO, *Huazzteco*, 2006.

El querreque. Este son huasteco es recreado por el grupo *Huazzteco* desde el lenguaje del jazz. Los integrantes usan la dotación instrumental completa del trío huasteco: violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca y como parte del instrumental jazzístico incorporan el piano, la batería, el contrabajo y la flauta transversa. La pieza está interpretada en la tonalidad de Re mayor (tono usado normalmente en este son) con algunas modulaciones, y en un compás de 6/8. Como parte de la introducción, a partir de un bajo ostinato apoyado por los platillos de la batería con un pulso en 3/4 y 6/8, se juega con la repetición del motivo principal del son caracterizado por el uso de intervalos de tercera mayor (**EJEMPLO 161**). Debido al empleo del piano, la flauta, los tambores de la batería, ocarinas y silbatos, en diferentes alturas, se genera un timbre interesante en la pieza durante cuarenta y un compases que dura la introducción. Después de un *stop time*, entra el violín huasteco tocando la melodía clásica de *El querreque*, la cual es acompañada con la jarana huasteca y la guitarra huapanguera, aunadas a la presencia del piano, la batería y el contrabajo que utilizan los grados I-IV-V en triadas de la tonalidad de Re mayor, formando una amalgama rítmica diferente (**EJEMPLO 162**). Sin embargo, cuando aparece el texto del son huasteco se hacen algunas modificaciones en la armonía: D-F#m⁷-Fm⁷-A⁷/B-A⁷₅₊-D^{7M}-Bm⁷-Em⁷-A⁷₅₊-D^{7M}. En ciertas ocasiones en vez de resolver en la tónica (D^{7M}) al final de la secuencia armónica, el piano toca un acorde de C¹¹⁺ como una forma de sustituir el acorde de tónica. Después de repetirse esta estructura, se regresa al tema instrumental, para alternar siempre estrofa y tema instrumental. En estas partes podemos escuchar la

combinación rítmica que se genera entre los máncicos de la guitarra huapanguera y la jarana y las acentuaciones que hace el piano apoyando los cinco octavos de un compás de seis octavos (inicia con silencio de octavo). Por su parte la batería y el cajón enfatizan el tiempo, también en seis octavos, en el que sobresale la acentuación de los contratiempos apoyando el primero y el cuarto tiempo. Después de cantarse la tercera estrofa con su respectivo cambio al interludio instrumental, se escucha el uso de acordes de dominante aunque a los primeros dos se les agrega la novena mayor como una forma de anticipar el cambio a un ritmo de *swing* jazzado en tres cuartos ($D^9-C^9-G^7-A^7$). En esta parte jazzística el violín improvisa utilizando notas blues. Posteriormente se regresa al ritmo en seis octavos y ahora improvisa la flauta pero sobre la misma armonía de acordes de dominante en la que también se hace un cambio al ritmo de jazz en tres cuartos. Le toca el turno al piano improvisar sobre la misma estructura y se regresa al canto. Aquí se escucha que aunque la melodía de la voz es la misma, por el hecho de cantarla sobre los acordes de dominante se aprecia una combinación melódica-armónica que le da un timbre especial al arreglo. Para regresar a los acordes “tradicionales” de la pieza original, se toca el acorde de C^{11+} y se retoma la estructura de I-IV-V donde se incluye el coro. Como una coda, se modula a la tonalidad de Re m, jugando con el enlace Dm^7-Cm^7 y en el cual se escucha a la batería tocar un ritmo más cercano al rock, mientras aparece una improvisación conjunta entre el violín y la flauta para terminar con una armadura rítmico- melódica con el acorde de D^{11+} .

Giant Steps. Esta composición del saxofonista John Coltrane es recreada por el grupo *Huazteco*, retomando aspectos rítmicos del son huasteco. La pieza comienza con el tema que es tocado por el violín dos veces, el contrabajo electrificado (*baby bass*) y el piano, donde se escucha una modificación rítmica al interpretarse el tema con un ritmo sesquiáltero acentuado por la batería, que utiliza la siguiente figura rítmica (**EJEMPLO 163**). En la presentación del tema, la melodía es ligeramente modificada en su métrica para cuadrarla al ritmo sesquiáltero sobre el cual se desarrolla, pero se respetaron las alturas. En cuanto a la armonía ésta no cambia cuando se presenta el tema, ya que se utiliza la original: $/B-D^7-G-B^{b7}-E^b-Am^7-D^7/$, $/G-B^{b7}-E^b-F\#^7-B-Fm^7-B^{b7}/$, $/E^b-Am^7-D^7-G-C\#m^7-F\#^7/$, $/B-Fm^7-B^{b7}-E^b-C\#m^7-F\#^7/$. Después de la presentación del tema, comienzan los “solos” que se tocan con el acompañamiento de ritmos provenientes del son mexicano en seis octavos:

esquemas rítmicos diferentes al jazz original, iniciando dichos “solos” con el violín sobre la armonía anteriormente señalada. El aspecto que permite identificar el proceso de fusión es el ritmo, que como ya lo señalamos, permanece en seis octavos, aunque el contrabajo va jugando con las figuras de tres cuartos y seis octavos (**EJEMPLO 164**). El piano acompaña los “solos” acentuando el tiempo uno y cuatro y los contratiempos de la batería apoyan el compás de seis octavos pero con figuras de cuarto (tres cuartos). Sobre la estructura del compás de seis octavos, se cambia a un compás de cuatro cuartos, tocando la pieza ahora con un ritmo definido de jazz en el que sobresalen las acentuaciones de los tiempos dos y cuatro y el *walking* del contrabajo. Posteriormente aparece el “solo” del piano con la misma estructura rítmica-armónica con la que improvisa el violín. Se regresa al tema con el ritmo de sesquiáltero en el cual, después de repetirse el tema, la batería queda sola apoyando la rítmica propia del compás, terminando con un *fade out*.

La bruja. Este son jarocho (con influencia de música oaxaqueña) es recreado por el grupo *Huazteco* a partir de una fusión con el jazz y el blues. La guitarra es el instrumento que por momentos representa la sonoridad tradicional, mientras que con el piano, la batería, el violín, la flauta y el contrabajo, el grupo logra una sonoridad urbana. La pieza está en la tonalidad de La m y en un compás de 3/4, elementos muy usados en el son mexicano tradicional. Desde la introducción de 18 compases, escuchamos cómo la batería, además de establecer el compás de tres cuartos, también muestra la parte urbana al ejecutar un ritmo muy cercano al blues y a una balada en estilo jazz al acentuar con el platillo los tres tiempos del compás, mientras que va jugando con la tarola (con escobillas). Por su parte, la armonía acompaña las notas largas que ejecutan el violín y la flauta con el enlace armónico siguiente: Am9-Fm7. Después escuchamos a la guitarra tocar el tema principal de la bruja, con ciertas variaciones melódicas y acompañado con otra secuencia armónica la cual genera un ambiente melódico-armónico diferente: Am⁷-D⁹/F#-Fm^{7M}-Am⁷/E-E^b aug-D⁶-D^{5b7}₉-D^{5b7}₉/C (**EJEMPLO 165**). Comienza el texto (tema “A”) de *La bruja* y en el canto se escucha un estilo “blusero” sobre la armonía de Am⁷-F^{7M}-E⁷_{9b}-Am⁷ donde por momentos el contrabajo realiza un *walking* acompañado con el *swing* jazzístico de la batería. En la parte B la letra es cantada con el acompañamiento de una progresión por cuartas formando los acordes: Dm⁷-G⁷₅₊-C^{7M}-F^{7M}-Bm⁷_{5b}-E⁹⁺-Am⁷. Después de cantarse las dos estrofas del tema “B”, se regresa al tema principal tocado por la guitarra con la armonía antes descrita y en

esta parte la voz va haciendo sonidos con notas blues estilo *scat*. Se canta otra estrofa con el mismo acompañamiento de la parte “A” y “B”, siendo notoria la combinación en la voz de la melodía original con el uso de notas *blues*. Nuevamente se regresa al tema original tocado con la guitarra. Empieza una sección de improvisaciones comenzando con el violín y la flauta, a partir de la estructura armónica $Am^9-Fm^7-C^{7M}-E^7_{9+}-Am^7$. Sobre esta armonía y en un compás de 7/4, el piano, la guitarra y el contrabajo tocan en el primer tiempo el acorde correspondiente para acompañar los “solos” (**EJEMPLO 166**). Toca el turno de improvisar a la guitarra y después al piano sobre la misma armonía y la rítmica anterior. Para finalizar las improvisaciones la voz hace lo propio con una pequeña parte de *scat*. Se regresa a la parte “B” con la misma armonía y el mismo ritmo, para retomar nuevamente el tema instrumental original con la guitarra y finalizar en una nota *re* con un rallentando en el acorde de Eb *aug*.

La pasión. Este son huasteco es interpretado por el grupo *Huazzteco* desde la perspectiva del jazz. Para mantener la sonoridad tradicional el grupo utiliza los instrumentos propios del son huasteco: violín, guitarra huapanguera, jarana huasteca y agregan una vihuela (como lo hacen los trovadores de la Sierra Gorda en Guanajuato) y para acentuar la rítmica utilizan el cajón. En el contexto del jazz, el grupo emplea el piano, contrabajo, batería y flauta. El arreglo comienza con una intervención del piano solo, en la que se anuncia la armonía que después se retomará en el son huasteco. Después de esta melodía entra el violín solo, sin acompañamiento, con una pequeña improvisación para después retomar los giros melódicos propios de *La pasión* y se incorporan la jarana, la vihuela y la guitarra huapanguera, así como el piano, contrabajo, batería y el cajón. El son es tocado en la tonalidad de Do mayor empezando en el quinto grado. El grupo toma en un principio los cambios armónicos del son huasteco I-IV-V ($C-F-G^7$) y rítmicamente hay una amalgama entre el rasgueo de los instrumentos de cuerda y el piano, a partir del compás de 6/8. Por su parte, la batería acentúa los contratiempos tomando como base un pulso de 3/4 (**EJEMPLO 167**). Sin embargo, aunque retoma la armonía original, el piano utiliza algunos acordes con extensiones como es el caso del acorde de dominante con el que entra el acompañamiento (G^6) y en otras ocasiones toca el acorde de tónica con séptima mayor (C^{7M}). El piano en este momento juega un papel importante en el proceso de fusión al introducir estos acordes y al jugar con diversas acentuaciones en seis octavos. En el

momento en que aparece la primera estrofa empiezan los cambios armónicos, pues en lugar de utilizar los grados antes mencionados (cuando en el son se utiliza el cuarto grado) en este arreglo, el grupo, a partir de una dominante, (C^7) cambia a los acordes $F-Fm^7-C-G^7-C$, tocados con el piano que por momentos juega con los arpeggios de esta armonía. En los versos que sirven de respuesta a la estrofa cantada, el grupo utiliza una progresión descendente para darle movimiento a la armonía: $F\#m^7_{5b}-Fm^7-Em^7-E^b7-Dm^7-G^7_{5+}-C^{7M}$. Regresa el violín con otros giros melódicos propios del son y la armonía original, para emitir el canto con otros versos repitiéndose la estructura varias veces. En esta parte aparece la flauta transversa haciendo notas largas y apoyando la armonía cromática descendente antes señalada. Después de otro interludio del violín (con el acompañamiento de los grados I-IV-V) al momento de resolver a la tónica la armonía vuelve a ser modificada haciendo una modulación a $Mi m$, donde utiliza la siguiente progresión armónica: $Em^7-Gm^7-F\#m^7-Am^7$. Por su parte, la vihuela y el cajón mantienen un ritmo constante en seis octavos iniciando así la sección de improvisación con el violín, la flauta y por último el piano. La batería va jugando con los tambores como una pequeña improvisación. Aparece nuevamente la voz para cantar otra estrofa con la misma armonía del inicio. Cabe señalar que los cantantes del grupo retoman el falsete corto propio del son huasteco. Para finalizar utilizan un enlace de $C^{7M}-Ab-C^{7M}-Db^7$ y finalizan con un acorde de $F\#^7$.

La petenera. El grupo retoma los instrumentos propios del son huasteco: violín, guitarra huapanguera y jarana huasteca agregando una guitarra sexta. Estas sonoridades son fusionadas tímbricamente con el piano, la batería, el contrabajo y la flauta transversa. La pieza emplea la tonalidad y el compás acostumbrados en este son: $Mi m$ y $6/8$. Al inicio de la pieza escuchamos una fusión melódica, cuando el violín toca el tema acostumbrado como introducción (primera frase) en dos partes: en el tercer compás aparece una variación que se une al tema principal de la introducción y es repetido por la flauta (entrando en el tercer compás en anacrusa) creando un contrapunto con el violín (**EJEMPLO 168**). La segunda parte igualmente es tocada primero por el violín y repetida por la flauta con otro contrapunto. La frase que corresponde a la modulación a Sol mayor (como en el son tradicional) es tocada por los dos instrumentos homofónicamente en intervalos de tercera, para darle entrada al texto del son. En la introducción ya se presenta una combinación

armónica pues en el quinto compás la melodía es apoyada con los acordes de: $D^7-C^7-B^{9+}$ con acentuaciones de negra con puntillo y en el compás trece (modulación al relativo mayor) se utiliza la armonía de $Am^7-D^9-G^6$ también con acentos de negra con puntillo. Posteriormente entran la batería, el contrabajo y el piano, quienes en compañía de los instrumentos de cuerda establecen el ritmo de son huasteco, combinándolo con un ritmo de jazz propuesto por los contratiempos de la batería y el ritmo de seis octavos del cajón (**EJEMPLO 169**). Principia el canto donde sobresale el uso del falsete huasteco, por momentos más largo del acostumbrado, y apoyado por una armonía diferente, sobre todo en los acordes de dominante (D^7) el cual es sustituido por un $C^{11+} - B^{9+}$ para regresar a Mi m. Con el uso de estrofas en cadena (el último verso se vuelve el primero de otra estrofa), el piano aprovecha para hacer arpeggios sobre la armonía original $Em-B^7-Em-D-C-B^7/D-G$, y en ocasiones toca algunas extensiones sobre todo de acordes de 7M y de $^{9+}$. En el interludio instrumental, el piano interpreta un tema con influencia barroca, utilizando un contrapunto a partir de la melodía original del son, para después ser retomada por el violín con pequeñas variaciones al final de la frase. Esto permite al violín continuar con su línea melódica, mientras que el piano lo acompaña usando sonidos cortos en diferentes tiempos como se usa en el jazz. Continúa la pieza con la misma estructura armónica y el violín ahora hace una improvisación recreando motivos del son tradicional de *La petenera*. Continúa la flauta con una improvisación más cercana al jazz retomando también motivos del tema principal. Toca improvisar a la guitarra sexta sobre la misma estructura armónica. Sobresale el que en cada cambio de frase al relativo mayor (tomada de la melodía de introducción) el tema es tocado homofónicamente entre el violín y el piano o la flauta y el piano. Continúan otros versos encadenados con la misma estructura y sustituyendo el acorde de dominante por el de C^{11+} y $B^{7_{9+}}$ para regresar a Em. La pieza termina con las primeras ocho notas de la introducción tocadas alternadamente por el violín, la flauta y la guitarra dejando una nota larga al final (la) para crear un unísono entre los tres instrumentos, utilizando los acordes de $Em^{7M} - Em^6$ (dos veces) con acentuaciones de negras con puntillo para terminar con el acorde de Em^9 .

SINALOJAZZ, *Sinalojazz*, 2006.

El niño perdido. Esta pieza tradicional del repertorio para Banda Sinaloense, es interpretada por el grupo *Sinalojazz* desde la perspectiva de varios géneros y estilos: jazz, shuffle y timba cubana. Debido a que el grupo emplea la trompeta y el saxofón como parte de su dotación instrumental, la sonoridad acostumbrada de la música de banda es recreada por dichos instrumentos. Además de la trompeta y el saxofón, el grupo utiliza el piano, batería, tumbadoras, timbales, bajo y guitarra eléctrica. Desde la introducción escuchamos a la batería marcar con los contratiempos el *swing* del jazz en un compás de 4/4, apoyando los tiempos dos y cuatro (**EJEMPLO 170**). El aspecto melódico es un elemento que va a sobresalir en el arreglo, ya que la introducción que se toca normalmente para *El niño perdido*, en ésta versión es repetida en varias ocasiones para delimitar diferentes secciones de la pieza, pero en un ritmo de jazz. El arreglo está en la tonalidad de Cm y en un compás de 4/4 y como ya se mencionó, la introducción consta de cuatro compases de batería (solamente los contratiempos) para darle entrada a la melodía del tema original, tocado en esta ocasión con la trompeta y el saxofón tenor durante ocho compases, respetando la modalidad menor. En el tema original se utiliza únicamente el I y V grados (Cm-G⁷) y en este arreglo el grupo combina dichos grados con uno intermedio que sería el segundo grado semi disminuido (Dm⁷_{5b}). Después de los primeros ocho compases de los metales sin acompañamiento, entran el piano, la batería y la guitarra con otros ocho compases para repetir el tema. El bajo marca un *walking* propio del jazz utilizando figuras de cuarto y apoyando el segundo y cuarto tiempos. Después de la presentación del tema, empieza una sección de improvisación con ritmo de *shuffle* (**EJEMPLO 171**) en el que se utilizarán diferentes enlaces armónicos basados en movimientos diatónicos ascendentes y descendentes: Cm⁷-Dm⁷-Eb^{7M}-Dm⁷-Cm⁷ y por movimiento cromático descendente: Cm⁷-Bm⁷-Bbm⁷-Am⁷-Ab^{7M}-G⁷-Cm⁷ apoyados por las notas fundamentales de cada acorde con un *walking* en el bajo. La sección de improvisación comienza con la guitarra eléctrica y está formada por dieciséis compases en ritmo *shuffle* donde se retoma, como ya lo señalamos, el tema principal para delimitar las partes de los “solos”. Sigue el turno de improvisación al piano sobre la misma estructura armónica y el mismo ritmo durante 32 compases. Después de regresar nuevamente al tema principal hay un *stop time* para tocar el “solo” de trompeta que generalmente se interpreta alejada de los demás músicos, preguntando por el niño

perdido, al que le responderá en este arreglo el bajo eléctrico. Así como que en la versión original, en esta parte se cambia al relativo mayor (Mi^b) empezando por el quinto grado, pero el grupo le agrega el II menor (Fm^7) V^7 (Bb^7) y regresa a E^{b7M} para después jugar con los acordes: A^{b7M} - Gm^7 - C^{9+} Fm^7 . Esta secuencia armónica es tocada en un compás de 4/4 pero con un pulso más lento, como si fuera el acompañamiento de una balada jazz, regresando después al ritmo más rápido de *shuffle*. Sigue otra sección de improvisación (empezando nuevamente la guitarra) durante 16 compases para después regresar al tema. Continúa la sección de improvisación ahora con un *flugelhorn* durante 16 compases. Se regresa al tema pero ahora con un ritmo de timba (con influencia de jazz latino) con su modulación a Mi^b , agregándole una sección de improvisación sobre Fm^7 - Bb^7 - Eb^7 , estructura que se repetirá varias veces, pasando por un solo de timbal y de congas. Como final, retoman una parte del tema nuevamente en *shuffle*, para terminar con la clave cubana en estilo 3-2 (se tocan tres tiempos o golpes en un compás, seguida de dos sonidos en el otro compás) sincopada y apoyando el último tiempo con un acorde de Mi^b .

El Sinaloense en Sol menor. El grupo *Sinalojazz* interpreta esta pieza clásica del repertorio de banda, utilizando instrumentos del jazz: piano, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería y la trompeta que sirve en esta ocasión como un instrumento pivote ya que también es utilizado en las agrupaciones de bandas (tamboras). Un primer elemento a señalar aparece desde el título de la pieza: “El sinaloense en Sol menor” pues la versión original está en modo mayor y en un compás de 6/8 en combinación con 3/4. Esta denominación nos habla de características musicales importantes que han sido alteradas: el cambio de modo y el uso de un compás de 4/4. Si tomamos como base la afinación en $La=440$, la pieza tocada por *Sinalojazz* realmente está en la tonalidad de Fa m. Tal vez el título se deba al hecho de que la trompeta es un instrumento transpositor a una segunda mayor ascendente, y, en consecuencia Sol menor es el tono en que toca nominalmente, pero en sonido real la tonalidad es Fa m, mismo que utilizaremos para su análisis. La pieza comienza con una introducción de 16 compases empleando la armonía de Cm^7 - B^b sus4 - Fm^9 donde la guitarra toca una melodía en “obligado”, repitiéndose cuatro veces el patrón armónico. La parte “A” se inicia con el tema tocado por la trompeta, pero, como ya señalamos, al utilizar el modo menor, dicha melodía emplea, entre otras variantes, el intervalo de tercera menor como nota modificada y algunas variaciones en el ritmo

(EJEMPLO 172). A lo largo de la pieza, la melodía, además de ser cambiada al modo menor, utiliza en varias ocasiones síncopas lo que genera cambios en la rítmica de la melodía original. La armonía de la parte “A” utiliza la secuencia: $Fm^9-(D^{b7M}$ como acorde de paso)- $C^7_{9+}-Fm^9$ durante 15 compases. Por su parte la batería establece un ritmo de jazz latino en 4/4, remarcado por el aro de la tarola y los platos, utilizando figuras de negras. Asimismo, el bajo inicia un ritmo sincopado utilizando figuras de negra con puntillo (EJEMPLO 173). Al terminar la parte “A” se toca la introducción pero ahora de 8 compases solamente. Se retoma la parte “A” durante 16 compases para darle paso a la parte “B” que corresponde en la versión original el cambio al IV grado mayor, pero en esta ocasión el grupo hace un cambio a IVm modificando la melodía para caer en el acorde de $B^b m$ (EJEMPLO 174). El piano toca un *tumbao* utilizando notas descendentes del acorde de $B^b m$, mientras el bajo toca notas ascendentes del mismo acorde para llegar ambos al quinto grado (C^7_{9+}) y regresar al de tónica (Fm^7). Sobre la estructura armónica de la parte “A” se desarrollan las improvisaciones empezando por la guitarra y después el piano. Durante la improvisación se intercala la parte B donde el tema es tocado por la trompeta con sus variaciones melódicas y rítmicas, para dar paso a la coda en la cual se utiliza el enlace armónico: $Fm^7-Gm^{11}-B^b m^7-C^7_{9+}$, lo que permite repetir el motivo final de la melodía y dar paso a una improvisación de la guitarra eléctrica con efecto de distorsión para terminar la pieza con un *fade out*.

SON Y TANGUEO, *El son que nos une*, 2006.

Que brille. En esta composición original del grupo Son y Tanguero, se hace una mezcla rítmica y tímbrica interesante al juntar dos tradiciones musicales: el son jarocho y el son montuno. Como parte de la primera, el grupo utiliza la jarana y requinto jarochos y, posiblemente por su sonoridad grave, también el requinto cuarto o guitarra leona. Como parte de la tradición del son cubano, el grupo emplea las tumbadoras, campana, percusión de sacudimiento parecida a un *chéquere* (instrumento de percusión originario de África que consiste en una calabaza secada con cuentas tejidas en una red que la recubre) y una guitarra electroacústica con efecto para hacer los bajos. Este son está en la tonalidad de La m y en un compás de 4/4. La introducción comienza con un *tumbao* tocado por la guitarra leona durante dieciséis compases, acompañada del *chéquere*, las tumbadoras y la campana.

La guitarra electroacústica también aparece en esta parte haciendo efectos de glisando en el primer tiempo de cada dos compases. Desde este momento escuchamos en el arreglo la fusión rítmica y tímbrica producida a partir de la sonoridad de la guitarra leona, al tocar figuras rítmicas más cercanas a un *tumbao* cubano (**EJEMPLO 175**). Aparece la secuencia armónica: Am-F-G tocada por la jarana jarocho con el siguiente esquema rítmico (**EJEMPLO 176**). El requinto retoma otro *tumbao* parecido al del inicio, durante otros dieciséis compases para cerrar la introducción. Después de dicha introducción aparece el texto de la canción organizado en frases de ocho compases con el acompañamiento de los acordes ya señalados, cubriendo en total cuatro frases. Se da paso al coro con un cambio en la secuencia de los acordes: A-G-F-G donde el bajo es tocado con la guitarra electroacústica haciendo las figuras propias de un son montuno caracterizado, entre otras cosas, por adelantar la armonía en el cuarto tiempo del compás siguiente (**EJEMPLO 177**). Se retoma la introducción con una pequeña variación en la armonía: A-F-G-F durante dieciséis compases y se recrea nuevamente la misma estructura de la pieza. Se toca una melodía en ostinato, primero de manera instrumental y después entra la voz haciendo un nuevo coro para terminar con la secuencia armónica A-G-A-G-A con figuras de tresillo de cuarto. La pieza acaba en el primer tiempo con el acorde de tónica.

MEIGAS, *Las brujas de Xichú*, 2007

Yutzzin. El grupo Meigas crea en esta pieza una fusión entre la tradición del son huasteco y el rock. Como parte de los instrumentos que se utilizan en el son huasteco el grupo emplea la jarana huasteca y la guitarra huapanguera y aunque no es propio de esta tradición, incluyen un cajón como una forma de apoyar el zapateo. En cuanto a los instrumentos que son utilizados en el rock, el grupo emplea la guitarra y el bajo eléctricos además de la batería. La pieza está en la tonalidad de Sol mayor y en un compás de 6/8, aunque presenta cambios de acentuación y de compás en el desarrollo de la pieza. En la introducción, de 16 compases, participan la guitarra eléctrica tocando arpeggios con la armonía G y C, (dos compases por cada acorde) el bajo eléctrico y la batería, la cual establece el ritmo de 6/8 con la tarola (**EJEMPLO 178**). La parte “A” también de 16 compases, corresponde a la entrada del texto de la canción sobre la misma secuencia armónica y ritmo de la introducción. En el interludio de cuatro compases la batería introduce un ritmo de rock con

todos sus elementos (bombo, tarola, platillos) como un adelanto del nuevo ritmo que posteriormente tocarán. Se repite la estructura de la parte “A”. En la parte “B” de ocho compases, la batería cambia a un compás de cuatro cuartos con un claro ritmo de rock con una pulsación en el que prevalece la acentuación de negra, mientras que el bajo continúa con figuras rítmicas en seis octavos haciendo una amalgama rítmica interesante entre ambos instrumentos (**EJEMPLO 179**). Esta parte “B” también está caracterizada por el uso de la guitarra eléctrica con efecto de distorsión (lo que genera una modificación tímbrica al son huasteco) y el cambio armónico al relativo menor (Mi m), seguido de C-G-D⁷/F#, usando un compás de 4/4 por acorde. Se repite la estructura AAB y posteriormente aparecen sorpresivamente la guitarra huapanguera, la jarana huasteca y el cajón, acompañados discretamente por los contratiempos de la batería en 6/8 y continúa el canto durante 54 compases. El ritmo y la armonía son los comúnmente utilizados en el son huasteco: seis octavos y G-C-D⁷ respectivamente. Se retoma la estructura de la introducción y aparece un “solo” de guitarra eléctrica con efecto de distorsión durante 28 compases. La batería nuevamente hace un cambio a 4/4 con un ritmo de rock (dejando semi abiertos los contratiempos de la batería para darle mayor peso al ritmo) durante otros 28 compases y se regresa a la introducción para finalizar la pieza apoyando las últimas cuatro notas del arpeggio de Do mayor y terminar en el acorde de Sol mayor.

La sonrisa del Chacal. En esta pieza se recrea el género del son huasteco (aunque no hace referencia a algún son tradicional, ya que es una composición del grupo) con el ritmo del rock. Meigas utiliza el violín y la guitarra huapanguera para dar la sonoridad tradicional y un instrumento que suena como una guitarra con cuerdas de metal tocadas en órdenes dobles a la octava. En cuanto a los instrumentos empleados en el rock, el grupo emplea la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y le agregan unas tumbadoras. La composición está en la tonalidad de Mi^bm según la afinación del tono de concierto (La=440), sin embargo, es probable que se haya tocado en un Mi m nominal, ya que algunas veces los músicos huastecos le bajan medio tono a los instrumentos para tener un registro más cómodo y por la sonoridad que se genera al tocarse los sones huastecos con esta característica. Utilizan básicamente un compás de seis octavos, aunque casi al final de la pieza hay un cambio a cuatro cuartos para darle mayor peso al rock. La pieza inicia con una introducción de 34 compases que utilizará el siguiente enlace armónico: E^bm - B^{7M} –

$G^b - B^{b7} - E^b m$ con rasgueos provenientes de la tradición del son huasteco, hechos por la huapanguera y una guitarra. La batería juega con los contratiempos en un compás de seis octavos mientras que con la tarola se acentúa constantemente el quinto octavo de cada dos compases (**EJEMPLO 180**). La parte “A” corresponde a la entrada del texto con el mismo acompañamiento de la introducción durante 18 compases. En la parte “B” (16 compases) se hace un cambio armónico hacia el cuarto grado menor ($A^b m$) para regresar al quinto grado (B^{b7}) y la tónica. Se repite la estructura: introducción, “A”-“B”, para darle paso a la sección de improvisación que aparentemente va a iniciar la guitarra eléctrica con un *lick* de rock, pero en realidad es el violín huasteco quien improvisa con notas del acorde (tónica y dominante) pero sin utilizar los giros melódicos vertiginosos propios del son huasteco. Sobresale en esta parte la acentuación que hacen la batería y los instrumentos de cuerda, donde se recrea el zapateo que se efectúa en el son huasteco, utilizando las figuras de octavo, cuarto, octavo, cuarto en un compás de 6/8. Sigue la improvisación de la guitarra acústica y alterna su “solo” con el violín. Se retoma nuevamente la parte “A” y la “B”. Hay un interludio rítmico de 16 compases donde sobresalen la batería, las tumbadoras y el bajo que en un compás de seis octavos toca las notas mi bemol y re bemol, mientras que la guitarra eléctrica toca un efecto acostumbrado por los guitarristas de rock que es tocar un sonido largo (armónico con distorsión de la nota re bemol) como preparación a la parte de rock. Ya establecido dicho ritmo, la guitarra entra tocando ahora con acordes y con una distorsión más profunda sobre la armonía de la parte “A”. Por su parte, la batería hace un cambio a un compás de 4/4 acentuado por los contratiempos semi abiertos y con la figura de negra para mostrar la fuerza del rock. La tarola apoya el segundo y cuarto tiempo, mientras que el bombo mantiene el pulso en 6/8 al hacer tresillos de negra. Por su parte, el bajo eléctrico y el bombo de la batería hacen tresillos de negra para hacer más “pesado” el ritmo de rock (**EJEMPLO 181**). Aparece la voz cantando con un timbre “rasposo”, como lo hacen los cantantes de rock al doblar a la octava la melodía original. Sobre dicha voz, la guitarra eléctrica va improvisando de manera discreta con un sonido distorsionado y para hacer todavía más “dura” la pieza, los contratiempos de la batería se unen al bombo y al bajo, es decir, retoman los tresillos de negra. La pieza termina apoyando la letra con los acordes de $B - D^b - E^b m$ todos en un solo compás.

La bruja. En esta composición propia el grupo Meigas no se utilizan instrumentos provenientes de la tradición del son huasteco o jarocho, ya que es interpretada con los instrumentos comúnmente empleados en el rock: guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería. La pieza está en la tonalidad de La m en un compás de seis octavos. La introducción de la pieza comienza con una melodía en anacrusa tocada por la guitarra eléctrica durante dieciséis compases dejando de adorno (como eco) cuatro compases más. Durante esta introducción la guitarra es acompañada por los platillos de la batería que a lo largo de la pieza va haciendo acentuaciones en tres cuartos con los contratiempos (una especie de sesquiáltera en el mismo compás) y con el aro de la tarola establece el compás de seis octavos, apoyando el primero y el cuarto octavo del compás. El bajo se incorpora apoyando la tónica y el quinto grado, acentuando las dos últimas figuras de negra, ya que también hace figuras en tres cuartos (**EJEMPLO 182**). Después de los cuatro compases de eco, se repite el tema pero ahora es tocado con dos guitarras con distorsionador haciendo una melodía con una especie de homofonía como un elemento importante del arreglo musical. La batería seguirá haciendo el mismo ritmo pero ahora apoyará el primero y cuarto tiempo con el parche de la tarola. El bajo jugará con notas del acorde con figuras de negra. Posteriormente durante 16 compases, se quedará una sola guitarra eléctrica haciendo una melodía que proviene de la introducción aún con el acompañamiento de tónica y dominante. Durante los últimos ocho compases de la introducción, se queda solamente el ritmo de la batería y el bajo tocando el arpeggio de La m, con algunas notas largas de la guitarra eléctrica. Se inicia la parte “A” con el texto de la canción utilizando los acordes de Am- E⁷-Am-E⁷-Am-Dm-Am-E⁷-Am-F-Am-E⁷-Am. Se repite la introducción (desde las dos voces de guitarra eléctrica con distorsión) y el tema “A”, ambos tres veces. Después de repetirse por tercera vez el tema “A”, se hace un cambio (parte “B”) de compás a cuatro cuartos establecido por la batería con los contratiempos semi abiertos y acentuando el segundo y cuarto tiempos. En esta parte es notoria la recreación del son jarocho de *La bruja* en la parte del coro, utilizando los acordes Am-Dm-Am-E⁷, repitiéndose varias veces. El bajo toca notas del acorde pero usando una rítmica muy particular: octavo con puntillo, dieciseisavo y dos octavos (**EJEMPLO 183**). Por su parte la voz canta la melodía subiendo por momentos en intervalos de tercera cuando está en el acorde de subdominante. Hay otra variación cuando la voz se queda en el acorde de dominante, (E⁷) va haciendo un ascenso

por terceras (notas del acorde) mi, sol#, si, mi. Después de un *stop time*, se queda sola la voz y termina retomando los dos primeros compases de la introducción.

Tlachique Blues. En esta ocasión el grupo Meigas utiliza como herramientas de fusión diversos géneros: danza huasteca, blues y rock. Para obtener el sonido de una danza huasteca, los músicos utilizan el violín, jarana huasteca, quinta huapanguera y un tambor. Como parte de la tradición del rock y el blues emplean la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, flauta y saxofón. Si tomamos en cuenta la afinación de la nota la=440, la tonalidad en que se encuentra la pieza es Fa# mayor. Sin embargo, es probable que en este, como en otros casos, los instrumentos se hayan afinado medio tono abajo de la nota la=440, por lo que se escucha en Fa# mayor, pero los integrantes del grupo realmente tocan con las posiciones de Sol mayor. Para efectos del presente análisis tomaremos en cuenta el tono de F# mayor. La pieza comienza con un “solo” de jarana huasteca utilizando notas de la escala blues de F#, remarcando las notas blues (do natural, mi natural) pero al mismo tiempo jugando con las notas del acorde mayor. Durante el “solo” se incorpora un tambor (tocado con un *tom* de la batería) y una sonaja (tocada con los platos de la batería) sin un compás definido. La introducción de 16 compases comienza cuando el violín toca una melodía en anacrusa en un compás de 6/8, acompañada con un ritmo de son huasteca. Dicho son es tocado con la jarana huasteca, la guitarra huapanguera, un tambor (como el de voladores de Veracruz) apoyando los 6/8 del compás y la tarola de la batería acentúa los dos primeros octavos del primer y segundo tiempo del compás (**EJEMPLO 184**). La armonía utilizada es la que emplean comúnmente los músicos tradicionales en este tipo de danzas: I, V, I, IV, I, V, I grados. La sección “A” con una primera parte comienza donde entra la voz con la misma rítmica y armonía de la introducción durante 16 compases que se repiten (A-A). Se toca nuevamente la introducción durante 16 compases y continúa la voz pero ahora iniciando en el cuarto grado (como una segunda parte) también de 16 compases. Se retoma nuevamente como interludio el tema de la introducción. Se canta otra parte del texto retomando la primera parte ahora de 48 compases, y a partir del compás 11 (en subdominante) la voz inicia una serie de repeticiones melódicas haciendo “rasposa” o “gutural” la voz y utilizando movimientos melódicos que se dirigen a las notas blues. Por su parte también la jarana sutilmente vuelve a tocar escalas blues. Se retoma la introducción. En la segunda parte de 16 compases, se vuelve a repetir la variación del

timbre de la voz (rasposa y con el uso de notas blues). Se retoma como interludio la introducción. Nuevamente se retoma la segunda parte y en el compás 12 se hace un *stop time* donde el violín hace notas rápidas y la voz se queda prácticamente sola haciendo notas agudas y rasposas parecida al final clásico de blues utilizando tres octavos por acorde (hasta el do sostenido) tocan las notas fa sostenido, si bemol, si natural y do sostenido. Inicia la sección “B” en la que se incorporan la guitarra eléctrica (con efecto de distorsión), el bajo eléctrico, la batería, la flauta transversal (quien va improvisando) y la batería, durante los 12 compases propios del blues los cuales se repiten. Se utiliza en esta parte un compás de cuatro cuartos. En la segunda vez que se repite el blues, en el compás 10, hay un cambio a rock utilizando también un compás de cuatro cuartos y los cambios armónicos del blues. Ahora improvisa el saxofón durante dos vueltas de blues. La pieza termina en el acorde de tónica.

Huaxin Tecatl. Como se ha podido apreciar, los integrantes del grupo Meigas se valen del son huasteco y del rock para generar una propuesta diferente. En esta composición propia, utilizan el cántaro, el violín y la jarana huasteca como elementos de música tradicional. Como parte de la cultura del rock, el grupo utiliza la guitarra y el bajo eléctrico, batería, flauta transversal y las tumbadoras para generar la sonoridad urbana del rock sobre todo en su vertiente progresiva. La pieza inicia con el acorde de tónica (Mi^b) tocado en un arpeggio descendente por un instrumento de cuerdas. El cántaro aparece estableciendo un ritmo en 3/4 durante seis compases (**EJEMPLO 185**). En el séptimo compás se agrega uno de cuatro cuartos para darle entrada a la melodía que toca la guitarra durante 16 compases acompañada por los platillos de la batería. Utilizan los acordes de $E^b-B-C\#-E^b$. Posteriormente la batería establece un ritmo definido a partir del uso de la tarola, contratiempos y bombo, acentuando un compás de 6/8, acompañado de las tumbadoras en el cual la guitarra eléctrica hace un “solo” con distorsionador bajo la armonía de E^b-E^{7M} . Después de una variación armónica, entran el violín y la jarana con un ritmo de son huasteco utilizando los acordes de tónica y dominante (E^b-B^{b7}). En esta parte la figura del violín es acompañada al unísono por la guitarra con distorsión durante 16 compases. La tarola apoya los tiempos uno y cuatro del compás de seis octavos. Después de esta gran introducción aparece la parte “A” donde inicia el texto de la canción acompañada de los acordes de E^b-E^{7M} con una variación de $B-B^b m-B$. Regresan al interludio del son huasteco

tocando tónica y dominante. Se canta otra parte de la letra pero ahora en esta ocasión el cantante retoma el estilo de los cantantes de rock (a la octava y “rasposo” o “gutural”). Esta diferencia en el canto es apoyada con la presencia de la guitarra distorsionada pero tocando ahora con acordes y la batería presenta un ritmo más “pesado” al semi-abrir los contratiempos y apoyar los tiempos dos y cuatro ahora de un compás de 4/4 (**EJEMPLO 186**). Se regresa al tema introductorio con variaciones rítmico – tímbricas (presencia de la guitarra distorsionada) para dar pie a otra parte de la letra con el mismo tratamiento rítmico (cambio a cuatro cuartos y voz estilo “roquero”). Sobre otra variación rítmico-tímbrica del siguiente interludio, empieza un “solo” de guitarra con efecto de *distorsión* y el acompañamiento con notas largas de la flauta transversa. Posteriormente se vuelve a hacer al cambio a compás de 4/4 y continúa el “solo” de la guitarra. A partir de un ritmo previamente establecido, los instrumentos van haciendo un *crescendo* para llegar a un clímax sonoro mientras la guitarra sigue improvisando. La armadura rítmica es sobre un compás sesquiáltero la cual utiliza las figuras octavo, cuarto, octavo, silencio de octavo, octavo, tres cuartos, para terminar en el acorde de tónica (**EJEMPLO 187**).

NA’RIMBO, ...un poco más, 2007.

La tortuga del arenal. Este arreglo es un diálogo entre el son istmeño y el lenguaje del jazz. La marimba juega un papel central como parte de la sonoridad tradicional, mientras que el piano, la batería, el bajo eléctrico y las percusiones apoyan el sonido jazzístico. El arreglo retoma el compás y la modalidad original: seis octavos y menor. La pieza está en la tonalidad de Sol m e inicia con un fragmento de la melodía (solamente el primer compás) para hacer una variación melódica al utilizar una línea descendente con notas de la escala de Sol m. Este fragmento es acompañado con la armonía: $Gm^7-F-E^b-D^7-Cm^7-D^7$ (**EJEMPLO 188**). Como parte de la introducción se desarrolla una armadura rítmica-melódica (8 compases de siete cuartos), tocada por el piano, el bajo y la batería, usando notas de la escala menor armónica de Sol m, la cual a lo largo de la pieza se estará repitiendo y sobre la que se tocarán fragmentos de la melodía con el vibráfono. Inicia la parte “A” donde la primera frase es tocada en ocho compases de 6/8. La segunda frase es interpretada también en 8 compases pero tocando uno de cinco y uno de seis alternadamente donde se presenta la melodía original pero con cambios armónicos. En esta

parte utilizan los acordes siguientes: D^7_{9+} (por entrar en anacrusa)- $Gm-D^7_{9+}-Gm-B^b m^6-E^{b7M}_9-D^7_{9+}-Gm$. En la parte “B” la primera frase es acompañada con los acordes de tónica y dominante, pero continúa con la alternancia rítmica entre uno de cinco y uno de seis octavos, hasta completar 8 compases. La segunda frase es tocada sobre una progresión armónica de cuartas: $Cm^7-F^7-B^{b7M}-E^{b7M}-Am^7_{5b}-D^7_{9+}-Gm$, repitiéndose dos veces. Se continúa con la armadura rítmica-melódica empleada en la introducción, ahora como interludio para regresar nuevamente a la parte “A” con sus variantes rítmicas ya señaladas. Se repite también la parte “B” con la misma estructura. El vibráfono inicia la parte de los “solos” con el acompañamiento armónico de tónica y dominante, así como la variación por cuartas en un compás de 6/8. Sigue el “solo” del piano con la misma estructura armónica donde el bajo hará algunos cambios en la rítmica, utilizando el *walking* clásico del jazz. Continúa el “solo” de la marimba con el mismo acompañamiento armónico. Le toca el turno al “solo” del bajo eléctrico acompañado exclusivamente de las tumbadoras y de las maracas, con la misma estructura armónica y tocando al final acordes en arpeggios para terminar su “solo”. Entra la marimba, sin acompañamiento, con una melodía tocada a varias voces (la textura es parecida a una homofonía) y nuevamente entran los otros instrumentos sobre la armonía de tónica y dominante durante 16 compases, quedándose en la nota re como un bajo pedal. Después de un *stop time*, se regresa al tema “A” para terminar con una armadura rítmica - melódica durante ocho compases de 6/8 y terminar en el acorde de tónica.

La martiniana. En este arreglo se fusionan tres tradiciones musicales: el son istmeño, el jazz y el rock. Como parte del primer género, el grupo toma el sonido de la marimba y como parte del jazz y el rock, Na’rimbo utiliza el bajo eléctrico, guitarra eléctrica, batería y percusiones (tumbadoras). El arreglo fue hecho en la tonalidad de Do m pero el compás utilizado corresponde a uno de 7/4, diferente al que se utiliza en los sones del Istmo. Aún dentro del compás de 7/4, el grupo va haciendo cambios de acentuación que dan la sensación de usar varios tipos de compás. La introducción de la pieza inicia con sonidos libres producidos por la batería, las tumbadoras, la guitarra y el bajo, dentro de la tonalidad de Do m, sin un pulso constante. A una señal previamente establecida en el arreglo entra un ritmo estable con el que se acompaña el tema interpretado por el vibráfono (parte “A”) aunque dicho tema es interpretado con variaciones melódicas debido al compás de 7/4. La

batería es el instrumento que establece las acentuaciones del compás de 7/4 y al mismo tiempo nos permite identificar un ritmo de jazz/rock, es decir, los contratiempos tocan valores de octavo, jugando en algunas ocasiones con las síncopas y los silencios, mientras que la tarola apoya los tiempos tres y siete (**EJEMPLO 189**). Por su parte, la guitarra va tocando en la primera frase de la parte “A” los acordes originales de *La martiniana* (con algunas extensiones sobre todo de séptima) pero con rasgueos de rock (con influencia de *funk*), y algunos acordes de paso. En lugar de tocar el I y V grados (Cm^7-G^7) tocan $Cm^7-Dm^7_{5b}$ (acorde de paso)- G^7-Cm^7 . En la segunda frase de la parte “A” se retoman los acordes originales: $Fm^7-G^7-Cm^7$. En la parte “B” la melodía es tocada con la marimba y con el acompañamiento de la guitarra usando los acordes originales (I-V). Posteriormente la guitarra hará un cambio armónico a partir de una progresión por cuartas que se repite dos veces: $Fm^7-B^{b7}-E^{b7M}-A^{b7M}-Dm^7_{5b}-G^7-Cm^7$. Por su parte las tumbadoras apoyan tímbricamente la presencia del estilo *funk*. Se escucha un *stop time* a partir de una armadura rítmica-melódica para dar paso al “solo” de la guitarra eléctrica en un compás de siete cuartos, con el acompañamiento de la parte “A” y la “B”. Toca el turno al “solo” del bajo y al igual que el de la guitarra, comienza con el acompañamiento de sonidos aleatorios (sin un pulso definido) hasta que la guitarra establece nuevamente la rítmica de jazz/rock. La batería seguirá acompañando únicamente con los platillos. De igual manera, el “solo” del bajo se desarrolla con la misma estructura armónica de la parte “A” y “B”. Continúa la improvisación del vibráfono con el mismo tratamiento rítmico-armónico que los otros “solos”. Posteriormente se regresa al tema “A” (después del empleo de un pulso irregular, con una pequeña improvisación de la guitarra) y al tema “B” con sus repeticiones. Viene nuevamente un interludio con un pulso irregular o libre, acompañado del bajo con el acorde de tónica. Se escucha un “solo” de batería utilizando también el compás de siete cuartos, para finalizar con un *fade out*.

La madrugada. Esta propuesta musical está basada en la fusión de dos géneros: el son jalisciense y el jazz. Si bien el grupo no utiliza ningún instrumento de la tradición del son jalisciense, (violines, guitarrón, vihuela, arpa o –actualmente- trompetas) el timbre producido por la marimba nos remite a una sonoridad tradicional mexicana, aunque dicho instrumento no forme parte de la dotación instrumental del mariachi. El grupo utiliza algunos instrumentos provenientes del jazz: vibráfono, piano, bajo eléctrico, batería y

percusiones (tambores batá). La pieza está en la tonalidad de Re mayor y en un compás de 6/8 combinado con 3/4, características propias del son original. Sin embargo, desde la introducción encontramos elementos tímbricos, melódicos y rítmicos que dan una sonoridad diferente al son de *La madrugada*. La pieza inicia con toques de tambores *Batá* en 6/8 (durante 8 compases) al que se le agregará un bajo ostinato de cuatro compases tocado por el bajo eléctrico (**EJEMPLO 190**). El piano entrará en el compás 17 tocando en el primer tiempo un acorde de D aumentado repitiéndose cuatro veces la estructura. Como parte de la introducción, el vibráfono toca un fragmento del tema instrumental original, pero éste es cambiado melódicamente usando notas del acorde aumentado durante ocho compases que se repiten, haciendo un contrapunto interesante con el bajo ostinato (**EJEMPLO 191**). Se toca el tema original con el vibráfono en el que se utilizan los acordes y melodía originales: D-D⁷-G-D⁷-G-D⁷-G-A⁷-D en la primera frase y D-E⁷-A⁷-G-A⁷-D en la segunda. Posteriormente se toca una frase rítmico-melódico en “obligado” con todos los instrumentos sobre el acorde de Bm, como un puente para iniciar el “solo” del piano a partir de la armonía: G^{7M}-Bm⁷ pero en el último compás del “solo” se cambia el Bm⁷ por el D^{7M} transformándolo posteriormente en acorde de séptima como preparación para regresar a la tonalidad de Sol mayor. Los tambores *Batá* continúan con su toque en 6/8, mientras que la batería juega con el sonido de los platillos. Continúa el “solo” del piano pero ahora sobre la armonía original. Se retoma el obligado rítmico-melódico utilizado como puente para cambiar al “solo” del vibráfono con la misma armonía (G^{7M}-Bm⁷). A partir de la ejecución de una melodía en “obligado” entre el bajo y el piano sobre el acorde de Si m (**EJEMPLO 192**) y el acompañamiento de los tambores *Batá*, toca el turno al “solo” de la batería manteniendo el pulso de seis octavos. Al terminar su improvisación, el piano toca un acorde de B⁹⁺ como preparación para retomar un fragmento de la melodía original, pero al continuar el bajo eléctrico con el “obligado” (sobre las notas de Bm) se escucha una mezcla interesante de modalidad mayor y menor al mismo tiempo (**EJEMPLO 193**). En la segunda frase se retoma la armonía original (D-E⁷-A⁷-G-A⁷-D) para terminar con una escala ascendente desde la nota *si* pasando por do sostenido, re, mi, hasta llegar al fa sostenido.

ZAZHIL, *Sones de luna nueva*, 2008.

La caballada. El grupo Zazhil propone en esta pista un arreglo del repertorio que ellos mismos le han nombrado Son Mexicano Fusión. Desarrollan una mezcla entre un son de Tierra Caliente de Apatzingán del estado de Michoacán y la música de rock. En la introducción, el grupo interpreta a la manera tradicional el son de *La caballada* utilizando el arpa grande, la vihuela, la guitarra de golpe o colorada, dos violines y como un esbozo de lo que será la mezcla tímbrica, la presencia de saxofones haciendo un acompañamiento con una especie de heterofonía, más evidente en los finales de frase. La pieza en un principio utiliza un compás sesquiáltero y está en la tonalidad de Sol mayor con su respectivo paso al acorde de dominante. Después de presentar el tema completo con el canto tradicional del *jananeo* (canto agudo que utiliza la sílabas na, na, na) el grupo hace un *stop time* y se queda tocando una sola melodía interpretada por el violín, acompañado por un tambor yembé (16 compases) en un compás tres cuartos. Se retoma la introducción pero ahora teniendo mayor presencia los saxofones. Después de que el tambor yembé hace nuevamente un interludio, se queda tocando el arpa sola, pero en la tonalidad relativa menor (Mi m) pasando por su quinto grado, el cual algunas veces en vez de darle el carácter de dominante, lo vuelven un acorde menor. Posteriormente el arpa es “cacheteada”, es decir, se percute la tapa del arpa con las manos como se acostumbra en esta región. Enseguida entra el bajo eléctrico haciendo una figura “obligada” o escrita durante ocho compases, a la que se sumará el arpa y entrará la batería haciendo un ritmo de rock en seis octavos (**EJEMPLO 194**). Con esta estructura rítmica-melódica, la flauta transversal hace un “solo”. Nuevamente aparece el canto en estilo *jananeo* con el acompañamiento del bajo y la batería. Finalmente vuelve a entrar el son con los instrumentos tradicionales además de los saxofones, pero ahora con la presencia de la batería en un ritmo más “duro” de rock (**EJEMPLO 195**). El son repite su estructura armónica para terminar con la cadencia V-I.

La Mediu Xhiga. Este son proveniente del Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca, es interpretado originalmente en las bodas. En este arreglo el grupo Zazhil retoma elementos del rock y del jazz para fusionarlos con el son tradicional. Esta versión está en la tonalidad de Mi m y utiliza una combinación de compases de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero). La introducción de la pieza comienza con una melodía en anacrusa acompañada de guitarras acústicas, como se acostumbra normalmente en la región. En cuanto a la armonía, en la

sección “A” no hay variaciones ya que se utiliza la acostumbrada: Em-Em/F#-Em-Em/F#-Em-C-B⁷-Em-C-B⁷ abarcando esta estructura 16 compases. En la sección “B” hay un cambio al relativo mayor, es decir, a G y su quinto grado (D⁷) y regresa a Mi m (abarcando 12 compases). Después de presentarse el tema completo (“A” y “B”) éste se repite pero ahora con el acompañamiento de la batería y el bajo eléctrico. La batería marca los tiempos fuertes del compás sesquiáltero. Aparece una primera modulación a la tonalidad de Re m pasando por los mismos grados que en la tonalidad original de Mi m, pero se tocan solamente los primeros ocho compases de la parte “A”. Se incorpora el violín tocando notas de la armonía correspondiente utilizando figuras rítmicas de octavos. Se escucha otra modulación ahora a la tonalidad de Do m, tocando, al igual que en la tonalidad de Re m, solamente los primeros ocho compases de la parte “A”. Se introducen el clarinete y la flauta al discurso melódico apoyando la frase que integra la parte “A” con algunas variaciones en los finales. Se regresa a la tonalidad de Re m y se escucha de manera más clara el juego de melodías (heterofonía) que hacen la guitarra, el bajo, el violín, la flauta y el clarinete. Nuevamente se dirigen a la tonalidad de Do m tocando al igual que en las anteriores ocasiones los primeros ocho compases de la parte “A”. Regresan a la tonalidad de Re m siempre con el acompañamiento de un ritmo sesquiáltero en la batería y el juego de los instrumentos melódicos con una especie de heterofonía. Nuevamente se dirige la pieza a la tonalidad de Do m abarcando ocho compases y se regresa a Re m también abarcando ocho compases. Después de ese juego de modulaciones, la pieza regresa al tono original (Mi m) tocando ahora sí los 16 compases que integran la parte “A” y los 8 de la parte “B”, agregándole dos compases como preparación para que la guitarra eléctrica improvise usando un efecto de distorsión. Continúa el juego melódico (heterofonía) que hacen los instrumentos antes mencionados con el acompañamiento de la batería. Al volverse a tocar la melodía, como ya lo indicamos, la guitarra eléctrica va improvisando sobre la misma armonía y la batería establece un ritmo más cercano al rock (**EJEMPLO 196**). A estos elementos se suma la improvisación del clarinete mientras que la batería apoya la melodía con varios tambores anunciando el clímax de la pieza. Después se regresa a la melodía original tocada con las guitarras (sección “A”), primero sin acompañamiento y después se incorporan nuevamente el bajo y la batería. En la parte “B” se incorporan los demás instrumentos: violín, clarinete y flauta para hacer nuevamente, por momentos, una especie

de polifonía improvisada (heterofonía) a partir de la melodía base. La pieza termina con un ritardando donde el clarinete toca una pequeña improvisación como parte de la coda que hacen la guitarra y el violín, a la que se incorporan, para finalizar el arreglo, los otros instrumentos en el acorde de tónica.

MITOTE JAZZ, *Carreta de sueños*, (s/f).

La voz del trueno. Esta composición de Mitote Jazz recrea un canto del folklore purépecha fusionada con el jazz. El grupo utiliza instrumentos de tradición indígena como el caracol y los sartales, así como el cajón usado entre los músicos mestizos. Como parte de la tradición jazzística utilizan el piano (instrumento rector en el arreglo), el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el violín. La pieza comienza con toques de caracoles seguido de un texto hablado en un idioma indígena, acompañado por los sartales, que hacen un pulso regular usando figuras de cuarto apoyando el primero y tercer tiempo de un compás de 3/4 (**EJEMPLO 197**). Posteriormente se expone el tema principal ahora cantado en español, con el acompañamiento de los sartales y entran los demás instrumentos en la tonalidad de Sol m, con el acorde de tónica con séptima menor (Gm^7) durante 18 compases, mientras el violín hace una pequeña improvisación, todavía en un compás de tres cuartos. Es interesante escuchar cómo, en conjunto, las percusiones retoman una rítmica parecida a las empleadas en las pircuas (**EJEMPLO 198**). Posteriormente la pieza cambia a modo mayor (Sol mayor) tocando los siguientes acordes: $G^{7M}-Am^7-Em^7-G^{7M}-E^{b7M}-D^7-C^{7M}-D^7$ y vuelve a la tonalidad de Sol m. Se regresa a la voz hablada (en idioma indígena) acompañado de la rítmica ya descrita con las percusiones y ahora el piano hace una improvisación utilizando un “bajo caminado” sin un centro tonal estable, generando una fusión tímbrica entre el sonido de la voz hablada y la línea melódica de los graves del piano. Se regresa a la parte “B” para concluir el texto hablado de la canción con un rallentando de los instrumentos musicales.

RODRIGO GONZÁLEZ, *El profeta del nopal*, (s/f)

Tiempo de híbridos. Rodrigo González mejor conocido como *Rockdrigo*, fue uno de los pioneros del rock rupestre en México, movimiento que entre otras cosas se caracterizó por el uso de instrumentos acústicos en respuesta a los grandes despliegues tecnológicos de los

grupos de rock extranjeros. En esta composición el autor hace una mezcla de una canción ranchera con el rock urbano. La guitarra acústica juega un papel de instrumento pivote pues funciona para ambas tradiciones musicales por el uso que le da el compositor. La pieza está en la tonalidad de Re mayor y utiliza un compás de 4/4. La introducción está a cargo de la guitarra tocando una melodía sobre la escala de Re mayor, usando intervalos de terceras al estilo de la música ranchera. Posteriormente comienza la letra de la canción que, en sí misma, es una característica de fusión, pues habla de cómo sería un rancho de algún pueblo mexicano impregnado de elementos tecnológicos (*nopales automáticos* y *charros cibernéticos*). De ahí el nombre de la pieza pues el autor considera que actualmente es un gran tiempo de híbridos. Después de narrar en la parte “A”, un fragmento de la historia con el acompañamiento de la guitarra empleando un solo rasgueo en el primer tiempo de cada compás en *rubato*, la guitarra establece diferentes estilos de acompañamiento: rasgueos rápidos y continuos y arpeggios. Se toca un interludio que es importante porque sirve como puente entre la música ranchera y el rock (con influencia de blues). Dicho interludio es interpretado sobre el acorde de D con el desarrollo armónico siguiente: $D^9 - D^9/C - D^{11}/B - D^{11}/B^b$ y con un ritmo de blues usando figuras de octavos, donde se acentúa el tercer tiempo (**EJEMPLO 199**). Se incorpora el sonido de la armónica diatónica (en lugar de la de blues) que también funciona como instrumento pivote por la manera en que es utilizada. Continúa la historia con el ritmo de blues pasando por los grados IV- I- V^7 -I, aunque en algunos momentos cambia el orden de la secuencia armónica. Al terminar la historia, el autor concluye que el proceso de hibridación ha sido disparejo y ha generado “falta de identidad”. Musicalmente se refuerza esta conclusión al retomar el autor el interludio antes descrito, y la armónica vuelve a aparecer ahora con más intensidad jugando con una nota blues (séptimo grado, es decir, la nota *do*) y con la nota fundamental re, utilizando figuras de tresillos de octavo. Para concluir la obra, Rodrigo González retoma la introducción, es decir el movimiento melódico diatónico por terceras en el ámbito de una octava, terminando con un final clásico de la música tradicional mexicana, V-I (A^7 -D).

Huapanguero. En esta composición el autor recrea un son huasteco pero con una mirada urbana y el blues. Al igual que la pieza anterior, Rodrigo González utiliza la guitarra acústica y la armónica diatónica (como la que se utiliza en los corridos y como factor de identidad al no usar la armónica de blues) para generar una fusión tímbrica, acompañados

de maraca o guaje. El autor utiliza un compás de seis octavos, propios de los sones huastecos y en esta ocasión emplea la tonalidad de Do mayor. La pieza comienza con la guitarra haciendo arpeggios sobre los acordes de Do mayor y Sol mayor, es decir, tónica y dominante durante ocho compases. Posteriormente entra la armónica diatónica con la nota sol. Al mismo tiempo que la armónica, entra la maraca o guaje con la siguiente rítmica dando la sensación de una danza (**EJEMPLO 200**). Posteriormente quedan solamente la guitarra y la maraca (o guaje) con los arpeggios de C-G, para darle entrada a la voz (parte “A”). Después viene un desarrollo armónico con los grados: VI-IV-V-I de la tonalidad de Do mayor para hacer un *stop time* en el acorde de tónica y cambiar la ejecución de la guitarra con rasgueos sobre tónica y dominante parafraseando un huapango (**EJEMPLO 201**). Continúa la parte “B” donde hay más movimiento armónico: E⁷-Am-D⁷-G-B⁷-Em-B⁷-Em. Hay un interludio musical donde la guitarra nuevamente retoma los rasgueos con la armonía de Do mayor-Sol mayor y en esta ocasión la armónica improvisa sobre dichos acordes. Se repite dos veces toda la estructura de la pieza mientras que el texto sigue contando su historia. Por su parte la maraca o guaje siempre va acompañando con la figura antes descrita con algunas variaciones. Como parte de la coda hay una modulación a Sol mayor donde se canta un coro usando los acordes: G-C-G-C-A⁷-D⁷ terminando la pieza en *fade out*.

LA TROUPPE, 25 años de diversión, (s/f)

Kábula Gandul. Este grupo propone espectáculos para niños basados en montajes con payasos, títeres y el acompañamiento musical creando composiciones originales en diferentes géneros y estilos. En este ejemplo utilizan la base armónica del son huasteco *La petenera*, fusionada con un ritmo de boggie. Es evidente el interés del grupo por mostrar la influencia árabe en la música huasteca (donde además el texto de la canción será parte importante en el proceso de fusión ya que habla de una historia urbana, utilizando palabras de origen árabe pero de uso común en nuestro país, en el contexto de un son huasteco), sobre todo en los sones de tono menor como es el caso de *La petenera*. Este arreglo tiene dos partes. La primera está en la tonalidad de Mi m y en un compás de 3/4 donde se juega con escalas y timbres árabes. El grupo no utiliza instrumentos propios del son huasteco, salvo el violín que entra en la segunda parte con giros melódicos cercanos al son.

Asimismo, el uso de una percusión parecida a la *darbuka* completa el sonido y la influencia árabe. A partir del uso de diversos instrumentos sintetizados como la flauta, el bajo y la guitarra, se escuchan varias escalas donde resalta el modo frigio como base de la improvisación. Sobre un acorde de Mi m (todo el desarrollo de esta primera parte está en dicha tonalidad) se utilizan las figuras rítmicas siguientes como acompañamiento (**EJEMPLO 202**). En el texto de la canción se cuenta la historia de un comerciante al que le llaman *Kábula Gandul* que viene del “lejano oriente” (Turquía como se canta en el son huasteco en uno de sus versos) con su camello a vender mercancías en nuestro país. Al terminar la primera parte de la historia, el teclado se queda improvisando con los giros melódicos árabes bajo el acorde de Mi m. Al finalizar la improvisación se escucha un *stop time* y entra la segunda parte de la canción la cual se caracteriza, como ya lo comentamos, por el uso de la armonía de la petenera pero en la tonalidad de Si m y además en un compás de 4/4, debido al ritmo de *boggie* con el que fusionan el son huasteco. Esta segunda parte inicia con las trompetas sintetizadas con el acompañamiento de los contratiempos de la batería con un ritmo de *boggie* durante cuatro compases (**EJEMPLO 203**). Entra una voz femenina (Verónica Ituarte) que continúa con la historia de *Kábula Gandul* en un estilo *jazzado*, también con el acompañamiento de los contratiempos de la batería durante cuatro compases. Aparecen los otros instrumentos donde el bajo marcará las acentuaciones del compás de cuatro tiempos al tocar figuras de cuarto durante ocho compases. La armonía utilizada en esta parte es: Bm-G-F#⁷. La batería sigue apoyando los tiempos uno y tres y se utiliza la armonía de *La petenera* pero en Bm (Bm-F#⁷-Bm- A-G-F#⁷ con repetición, A⁷-D-A⁷-Bm-F#⁷-Bm-A-G-F#⁷) fusionada con el ritmo de *boggie*. Los metales, también sintetizados, van apoyando la armonía, pero al contrario de la batería, apoyan los tiempos dos y cuatro, dándole peso y forma al ritmo. Una característica armónica importante es que en dichos apoyos, generalmente utilizan acordes de séptima de dominante con novenas aumentadas. Esta estructura rítmica-melódica se repite en varias ocasiones teniendo como interludio entre estrofa y estrofa los 8 compases de Bm-G-F#⁷. A partir del tercer interludio se incorpora el violín usando notas de la armonía y haciendo figuras rítmico-melódicas cercanas al son huasteco con dieciseisavos durante ocho compases. Viene otra parte del texto con la misma estructura armónica, sobresaliendo el acompañamiento del violín por sus giros parecidos a los del son huasteco. Por su parte en el texto se sigue la historia de

Kábula Gandul quien se pierde en la ciudad de México y tiene que cruzar la Alameda en su camello para instalarse entre “las calles de Venezuela casi esquina con Brasil”. Al ver que hay muchos “arbanos” se queda en la ciudad para convertirse en otro “chilango”. La pieza termina con el interludio ya señalado durante ocho compases.

SON DE BARRO, *Agua y Tierra...* (s/f)

La gallina. Este son jarocho compuesto por el grupo Chuchumbé con el arreglo de Son de Barro hace una mezcla entre el son jarocho y la música afro caribeña, concretamente de la rumba. Debido a que ambos géneros tienen raíces o influencias negras el resultado es una amalgama tímbrica que no suena del todo dispar. Como parte de los instrumentos utilizados en el son jarocho emplean la jarana y el requinto jarocho. Para recrear la sonoridad de la rumba, el grupo utiliza los bongós, la guitarra acústica, claves, alguna percusión de sacudimiento parecida a una maraca y el bajo eléctrico. La pieza está en la tonalidad de La m y en un compás de 4/4. La introducción comienza con el bajo eléctrico tocando las tres primeras notas de la escala de La m (la, si, do) de manera ascendente y descendente, acompañado de la jarana jarocho en La m, durante seis compases. Desde este momento la jarana inicia un acompañamiento rítmico combinando las figuras del son con el de la rumba dando como resultado la rítmica siguiente (**EJEMPLO 204**). Enseguida entra la guitarra acústica y el requinto jarocho con una melodía tocada con intervalos de tercera, utilizando notas de la escala de La m con figuras de octavo durante ocho compases. Aparecen todos los instrumentos antes mencionados tocando los acordes de La m y Sol mayor (dos compases por acorde durante 16 compases), como preludeo para que inicie la voz. Como ya se mencionó, la jarana participa con un ritmo combinado a lo que se suma el bajo eléctrico el cual hace una rítmica de rumba y deja atrás los bajeos acostumbrados del son jarocho. La célula rítmica base del bajo es la siguiente (**EJEMPLO 205**). A la instrumentación anterior se integran las claves con el esquema rítmico 3-2 y las maracas tocando figuras de octavo en los cuatro tiempos del compás, con lo que se redondea la fusión rítmica del son *La gallina* (**EJEMPLO 206**) Aparece la voz cantando una estrofa con su respectiva repetición y contestación (parte “A”). Después se escucha el coro el cual se canta a tres voces con el mismo movimiento melódico pero en diferentes intervalos y se agrega al final una nueva secuencia armónica: Am-G-F-E⁷-Am. Se toca otra vez un interludio sobre los

acordes Am-G donde improvisan la guitarra y el requinto jarocho al mismo tiempo, combinando notas de la escala menor (con sus respectivas notas de paso) retomando algunas ideas de la melodía principal. Generalmente el requinto jarocho va haciendo notas rápidas y al contrario, la guitarra toca notas largas y a veces utiliza algunos intervalos de tercera. Se cantan otras dos estrofas con la misma estructura del canto repetido o encadenado y se le agrega el coro. Se escucha otro interludio donde ahora improvisa primero el requinto jarocho. Después toca el turno a la guitarra tocando notas de la escala menor con algunas notas dobles. Se regresa al coro cantado a tres voces y se termina la canción en el acorde de tónica.

Los pollos. Este *son* tradicional del estado de Veracruz es recreado con una estructura rítmica de son cubano (guaracha). Debido a que es únicamente la jarana jarocho la encargada de mostrar la sonoridad veracruzana, la cuestión tímbrica adquiere importancia ya que la fuerza rítmica de la jarana se hace evidente al fusionarse con los otros instrumentos: bajo eléctrico, tres cubano, bongós, claves y maracas y otro instrumento de percusión de sacudimiento. El son está en la tonalidad de Sol m y en un compás de 4/4. La introducción de la pieza comienza con una base de guaracha tocada solamente por los bongós durante dos compases. Sobre dicha base se incorpora un *tumbao* a cargo del tres cubano acompañado en un principio con notas largas por el bajo eléctrico. El tumbao tiene la siguiente estructura armónica: Gm-Cm-Gm-D⁷ (dos compases por acorde) y se repite la estructura. En la repetición, en el compás quince, se incorpora la jarana jarocho con el siguiente esquema rítmico: **(EJEMPLO 207)** que al conjuntarse con la rítmica del tumbao fusiona diversos acentos y al mismo tiempo hace sobresalir otros: **(EJEMPLO 208)**. Las estrofas son cantadas con la estructura de repetición y contestación de los versos siguiendo el esquema armónico antes mencionado. Por su parte, los bongós siguen haciendo el “martillo” o base de guaracha para mantener el ritmo. Un elemento interesante es que ahora la rítmica que toca la clave es de carácter sincopado lo que da mayor sentido de son cubano a la estructura general **(EJEMPLO 209)**. En este arreglo no se utiliza el requinto jarocho por lo que la melodía, tanto de la introducción como de los “solos” se ejecuta en el tres cubano. Sobre el esquema rítmico-armónico mencionado se desarrolla el son *Los pollos*, en el cual las estrofas son cantadas con el siguiente orden: los dos primeros versos de la estrofa se repiten invirtiendo el orden; después es repetida la misma estrofa por otro cantante con la

misma estructura y posteriormente viene la contestación o desarrollo de la idea literaria, misma que también se repite:

*Despuntando en el sendero
el sol viene calentando
el sol viene calentando
despuntando en el sendero
Despuntando en el sendero
el sol viene calentando
el sol viene calentando
despuntando en el sendero*

*El gallito está versando
en su canto tempranero
los pollitos zapateando
con el corazón llanero*

*El gallito está versando
en su canto tempranero
los pollitos zapateando
con el corazón llanero*

En el coro, el grupo utiliza el recurso de cantar a varias voces en bloque con el mismo dibujo melódico en diferentes intervalos (homofonía). Después del coro sigue un interludio donde hay un “solo” de *tres* cubano durante el cual calla la jarana jarocho para darle mayor sonoridad a la improvisación. La pieza termina con otro “solo” del *tres*, bajo la misma estructura armónica para terminar en el acorde de tónica.

X.- CONCLUSIONES.

1.- Hablar de fusión en el ámbito de la música popular urbana y tradicional, significa remitirnos a un proceso cultural propio del siglo XX. Tomado de la física, el término fusión significa un tránsito del estado sólido al líquido provocado por el calor. En la cultura, y particularmente en la música, se habla de fusión en tanto elementos musicales de un ámbito cultural llegan a formar parte de otra, mezclándose y propiciando un cambio en su naturaleza. De esta manera, dicho cambio sólo puede existir por los elementos que se han mezclado para dar lugar a eso que es distinto. Como hemos visto, la música de fusión empezó a desarrollarse con el surgimiento de una industria musical que permitió que las músicas populares urbanas fueran difundidas y consumidas a nivel masivo, ya que constituyen la razón de ser de los medios masivos de comunicación. Así, las llamadas músicas de fusión, que surgen como una música intermedia entre la tradicional y la popular urbana, existen actualmente en prácticamente todo el mundo, con sus procesos muy particulares de creación, difusión y recepción. En nuestro país, la música de fusión, ya designada con ese nombre, empezó a desarrollarse a mediados de la década de los setenta, cuando aparecieron los primeros grupos y músicos que empezaron a mezclar ex profeso, géneros y estilos de la música tradicional mexicana (indígena o mestiza) con músicas que se desarrollaron dentro del ámbito popular urbano.

Tomando como base la información del *corpus* de trabajo analizado, podemos afirmar que también en la década de los setenta surgieron grupos, (como Canek, y On'ta), cuyas composiciones no utilizan elementos de fusión tal y como los hemos definido en este trabajo, pero arrojan datos históricos importantes para el posterior desarrollo de esta vertiente, pues es un momento en que los grupos urbanos empiezan a valorar la música tradicional mexicana como una forma de apropiarse de lo nacional. Esta apreciación fue importante porque gracias a ella, se reconoció que no solamente la música sudamericana – entonces de moda, en buena medida, por los acontecimientos políticos en países como Chile, Argentina, Uruguay y Cuba– formaba parte de los intereses y formas de expresión de la cultura urbana de nuestro país. Permitted regresar la mirada a la música local, como un factor de identidad y por lo tanto, como una herramienta posible para el proceso de fusión.

Tal valoración se vio materializada al incorporar a la música tradicional mexicana, entre muy diversos géneros, a la producción fonográfica general.

2.- Campos semánticos. No existe una sola manera de llevar a cabo el proceso de fusión en la música, ya que son variados y distintos los procedimientos y recursos que utilizan los músicos dedicados a esta corriente, tal y como se ha demostrado a partir del análisis musical. La mayor cantidad de grupos urbanos que hacen uso, o que practican la fusión musical como forma de expresión, pertenecen al campo semántico dos, abarcando un 47%.¹ Estos son grupos que tienen como forma principal de expresión musical los géneros urbanos, como el rock, el jazz, el blues, etc., y que retoman ciertas características de la música tradicional mexicana, como es el caso de los grupos: Aleación 0.720, Parceiro, Gore Matraka, Botellita de Jerez, Sinalojazz, por sólo mencionar algunos. Continúan los músicos que integran el campo semántico uno, con el 30%. Estos son grupos que interpretan música tradicional mexicana como práctica fundamental, y que retoman elementos de géneros populares urbanos para crear fusión. Tal es el caso de grupos como Zazhil, Tribu, Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, Sonaranda, etc. Al final se encuentran los músicos que integran el campo semántico tres, con el 23%. Estos grupos se encuentran en un nivel intermedio entre los campos semánticos uno y dos, debido a que en algunas ocasiones se acercan más a lo tradicional y en otras a los géneros populares urbanos. Aquí podemos citar a los grupos: La Nopalera, Gallina Negra, Meigas, o bien el trabajo de Lila Downs, etc. Es importante señalar que gracias al trabajo de todos los grupos pertenecientes a los tres campos semánticos, se rompieron con varios prejuicios ideológicos y políticos, entre los que cabe destacar la idea de que el utilizar instrumentos electrónicos atentaba contra de la identidad nacional, al mismo tiempo que se reconocía el valor estético y cultural de la música tradicional mexicana como una manifestación cultural fruto del mestizaje.

3. Los instrumentos musicales. En cuanto a las dotaciones instrumentales provenientes de la música tradicional mexicana que fueron utilizadas como herramientas en el proceso de

¹ Cabe señalar que los porcentajes obtenidos en éste y en todos los casos siguientes, son resultado del análisis exclusivamente del *corpus* de trabajo seleccionado para esta tesis, por lo que no pretenden ser ni exhaustivos, ni definitivos, son sólo aproximaciones. De igual manera, aclaramos que los porcentajes fueron extraídos de los datos que arrojaron las tablas correspondientes a cada tema aquí señalado, tomando en cuenta que el *corpus* de trabajo fue formado por 97 piezas. Los porcentajes fueron calculados sin decimales.

fusión, destacaron los cordófonos, repartidos de la siguiente manera: violín (37%), jarana jarocho en sus diferentes tamaños (20%), guitarra huapanguera (14%), guitarra acústica (14%), la vihuela (14%), el requinto jarocho también en sus diferentes tamaños (12%), jarana huasteca (10%), y el arpa (10%).² Se utilizaron instrumentos de la familia de los membranófonos, como los tambores de diversos tamaños y formas (10%), seguido de algunos idiófonos como la marimba (7%), el cajón de tapeo (6%) y los caparzones de tortuga (5%). En cuanto a los instrumentos mexicanos de tradición indígena, observamos que los más utilizados fueron los de origen prehispánico pero que siguen siendo empleados por grupos indígenas actuales: silbatos, ocarinas, caracoles, trompetas de barro, caparzones de tortuga, huesos de fraile, sartales y raspadores. Entre los instrumentos de cuerda integrados a la cultura indígena se encuentra la guitarra Chamula. Sin embargo, podemos afirmar que en su gran mayoría los instrumentos que se utilizaron para crear la fusión musical fueron los empleados por los grupos mestizos tradicionales, lo que sugiere que éstos siguen teniendo hegemonía sobre los grupos indígenas. A partir del uso de los diferentes instrumentos musicales es que ciertas interpretaciones adquieren sonoridades particulares que influyen en la manera en que se recrea el proceso de fusión: hay grupos que le dan más importancia al aspecto tímbrico por lo que acostumbran utilizar una gran diversidad de instrumentos musicales. Solamente 9% del total de ejemplos no utilizó algún instrumento proveniente de la música tradicional mexicana para generar fusión musical; el resto utiliza por lo menos uno. Pocos fueron los grupos, sobre todo los del campo semántico dos, que recurrieron al empleo de instrumentos “poco utilizados” como es la guitarra colorada o el marimbol y en un solo caso se incorporó un instrumento nuevo construido por Ramón Gutiérrez del grupo Son de Madera: el “Cinco Zapotero”. Por su parte, entre los instrumentos provenientes de los géneros urbanos que fueron utilizados como herramienta de fusión destacaron: el bajo eléctrico (67%), la batería (58%), la guitarra eléctrica (34%), el piano acústico o teclado con sonido de piano acústico (29%), el teclado que puede tener sonidos electrónicos y de piano pero no acústico (23%), la flauta, con sus variaciones dulce y transversa (22%), el contrabajo (15%), las tumbadoras (15%) la guitarra acústica como instrumento pivote, es decir, que funciona en cualquiera de los

² En este caso hacemos una diferencia entre el violín tocado en la manera tradicional y el sonido resultante de la técnica clásica, aplicada en los géneros urbanos.

campos semánticos (14%), el saxofón (14%) y el violín (9%), entre los más importantes. Estos datos nos hablan de que siguen siendo los instrumentos clásicos del trío de rock (bajo, guitarra y batería) los más utilizados por su versatilidad estilística y técnica.

4. Los géneros, estilos o práctica musical. En cuanto a los géneros, estilos o prácticas musicales fuertemente relacionados con las dotaciones instrumentales, los más utilizados en el ámbito de la música tradicional mexicana como herramienta de fusión fueron: el son jarocho (24%), el son huasteco, incluido el “huapango urbanizado” (21%), danzas indígenas y mestizas (9%), el son istmeño (7%), son jalisciense (3%) y música de banda de alientos (3%). Como se puede observar el género más interpretado como herramienta de fusión fue el *son*. Dentro de éste, los estilos más socorridos por la cantidad de grupos que prefirieron este tipo de música para hacer fusión fueron el jarocho seguido del huasteco. Como un dato importante a señalar, el son jalisciense prácticamente no fue utilizado, en el total solamente aparecieron tres ejemplos, lo que nos habla de que la música de mariachi (dentro del *corpus* de trabajo obtenido) no es considerada como un factor de identidad entre los intérpretes de la vertiente de fusión; ésta se ha orientado más hacia el son jarocho y el son huasteco.³ Entre otros géneros musicales empleados en el proceso de fusión (en menor medida) se encuentran el son istmeño y las danzas indígenas y mestizas. Por otra parte, los géneros urbanos en los que se detecta un mayor interés en retomar elementos de la música tradicional mexicana como herramienta de fusión fueron: las diferentes variantes de jazz: swing, free, latino, balada, etc. (35%), el rock con sus diferentes estilos: progresivo, rupestre, etno-rock, etc. (34%), la música afroantillana en sus diversas formas: afro, conga, rumba, montuno, etc. (20%). Existen otros géneros menos socorridos como fueron la cumbia (que por su presencia y uso en México fue separada de la música afroantillana aunque forma parte de ésta) con un (5%), la música barroca (aunque ésta forma parte de la música académica, la tomamos en cuenta para este proyecto porque forma parte del repertorio de algunos grupos urbanos que recrean música popular) (4%), el danzón, también separado del género afroantillano por las mismas características (1%) y la música electrónica (1%). Observamos que el jazz y el rock fueron los géneros donde se observa

³ Recordemos que estos datos son exclusivos del *corpus* de trabajo, por lo que no necesariamente refleja una tendencia general de la música de fusión, aunque sí señala una gran propensión hacia los géneros mencionados.

una mayor participación en el proceso de fusión debido a sus posibilidades expresivas, técnicas y de arreglo musical.

5. Presencia de elementos de fusión musical. Como un elemento importante de la investigación podemos señalar algunas características generales, significativas para proceso de fusión, determinadas a partir del análisis musical. El ritmo fue el aspecto más sobresaliente pues en el 96% de los ejemplos se contempló este elemento musical como una herramienta fundamental para explorar en el proceso de fusión. El trabajo a partir de la melodía abarcó el 59% y el armónico el 43%. Estos son datos importantes, pues generalmente se consideraba al ritmo desde la teoría evolucionista como un elemento “primitivo”. Desde dicha teoría, a los grupos que tenían música cuyo eje era exclusivamente el ritmo, se les consideraba como en etapa de *salvajismo*. Los grupos que tenían música que ya contemplaba la melodía, pertenecían a una etapa de *barbarie* y las culturas que ya utilizaban la armonía, eran consideradas como *civilización*.⁴ Sin embargo, los resultados arrojados por el *corpus* de trabajo indican que el elemento rítmico es fundamental como herramienta de mezcla entre diferentes tipos de música y, al mismo tiempo, nos permite identificar la particularidad de cada uno de los elementos fusionados. El siguiente rasgo importante fue el estilo de canto, que abarcó un 31%. Fue interesante observar la mezcla o diversidad de lenguas utilizadas, así como las diferentes maneras de interpretar el canto en una misma composición o arreglo, desde la combinación de técnicas tradicionales como el falsete hasta el uso de melismas cuando se interpreta el canto en el blues. El cambio o combinación de compás apareció en un 27%, lo que evidentemente permitió una mayor movilidad melódica y rítmica. La modificación de la tonalidad y/o modalidad fue un aspecto utilizado en un 24%, la letra de la pieza (manera diferente, a partir de historias e ideas escritas de apropiarse del proceso de fusión) 14% y la adaptación de un estilo de ejecución instrumental diferente al del género de origen ocupó un 16%. Estos datos nos permiten acercarnos de manera general, a las diferentes maneras de llevar a cabo la fusión musical dentro del ámbito popular urbano. Cada músico representa y expresa con alguno de estos elementos su manera de comprender y significar el proceso de fusión. Finalmente, la presencia de algún músico que fortaleció sustancialmente el proceso de

⁴ Cfr Lewis Henry Morgan, *La sociedad primitiva*, Madrid: Ed. Ayuso, 1971.

fusión abarcó el 36%. Este último dato nos indica que la participación individual a nivel interpretativo o de composición fue un elemento importante que permitió el desarrollo de la música de fusión.

6. Procedimientos de arreglo musical. En esta parte podemos identificar la manera en que los grupos utilizaron las características musicales anteriores, para crear nuevos elementos de fusión. La repetición rítmica apareció en un 22%, la repetición melódica 9% y la motivica en un 8%, y la repetición armónica, como parte integral del arreglo, fue de un 3%. En cuanto a la modificación notoria de un elemento musical como parte del proceso de fusión destacan, la rítmica un 36%, la armónica un 33%, y la melódica fue de un 22%. En lo referente a la combinación de elementos musicales que no han sido modificados de manera notoria, la rítmica se utilizó en un 65%, la melódica en un 46%, y la combinación armónica apareció en un 13%. Cabe señalar que la mayoría de los arreglos musicales fueron realizados a piezas tradicionales claramente reconocidas o identificadas; solamente el 11% del total manejaron arreglos en los cuáles se advertía la presencia de un tema perteneciente a algún género tradicional mexicano, pero como mera influencia. Por otra parte, cuando la textura de la pieza llegó a ser fundamental en el arreglo (la manera en que fueron tratadas las líneas melódicas) afloraron los siguientes datos: la textura homofónica obtuvo un 9%, la polifónica abarcó el 7% y la heterofónica 5%. Finalmente, el timbre como resultado del proceso de fusión obtuvo un 68%.

7. Niveles de fusión. A partir de todos los elementos estudiados, podemos afirmar que, así como no hay una sola manera de realizar el proceso de fusión, tampoco hay una sola forma de “medir” o caracterizar la intensidad del proceso de fusión. Para los propósitos de este estudio tomamos como base la apropiación y manejo de los diferentes ingredientes que nutren dicha vertiente, tanto de música tradicional mexicana como de los géneros urbanos. En este sentido, el nivel de fusión 2 (fusión media, intermedia), se encontró en un abarcó el 58%. El nivel de fusión 1 (fusión escasa, mínima) aparece en un 25% y el nivel 3 (fusión máxima o intensa), en un el 18%. Estos datos simplemente nos arrojan una medición cuantitativa de los niveles de fusión que se crearon *ex profeso* para este trabajo.

Aunque no se trabajó en la parte contextual de la música de fusión, a partir de la información que aparece en algunos de los fonogramas y por el contacto establecido con

grupos de fusión (Sonaranda, Zazhil, Sociedad Acústica de Capital Variable, On'ta, Son de Madera, etc.) gracias a mi experiencia como músico, no hemos querido dejar de señalar, de manera general, la forma en que diversos grupos conciben el proceso de fusión. Algunos músicos afirman que se nutren de “geografías y culturas diversas”; otros comentan que su música es la suma de influencias absorbidas a lo largo de su trabajo; otros explican que simplemente es hacerle caso a la pluralidad de sonidos que hay en un lugar, y para otros, la música de fusión no es otra cosa más que una simple “expresión verbal”, y lo que vale es la manera muy personal de sentir y hacer música. Evidentemente, cada músico o grupo tiene su particular forma de ver o concebir la música de fusión dependiendo del campo semántico y el género al que pertenecen. Así, desde mi experiencia como músico de jazz fusión, los músicos de rock parecieran ser más “arriesgados”, sin intentar “teorizar” demasiado acerca de su música. Los músicos de jazz, por su parte, están muy involucrados en la parte técnica del arreglo o composición musical. Asimismo, hay quienes están en contra del término fusión, aunque en la realidad formen parte activa de esta vertiente musical mientras que otros se asumen abiertamente como creadores o ejecutantes de música de fusión. Lo que sí es una realidad, es que cada vez hay más circuitos de circulación, grabaciones y un público muy particular para este tipo de música, lo que amerita que se le dediquen un número mayor de estudios. Finalmente, y parafraseando al investigador John Blacking la música es un evento sonoro humanamente organizado, y si la humanidad es diversidad por naturaleza, la música de fusión también amerita una mayor cantidad de trabajos de investigación que nos permitan ir conformando una historia aún no escrita.

XI.- FONOGRAFÍA DE LA MÚSICA MEXICANA DE FUSIÓN.

La siguiente fonografía es el resultado de la búsqueda intensa de grabaciones que tuvieran entre sus características principales, la recreación de géneros y estilos de la música tradicional mexicana (indígena o mestiza) como herramienta de fusión. Para que el lector pueda tener la referencia completa se han consignado en este apartado todos los fonogramas que fueron recopilados físicamente como parte del acopio inicial, aunque algunos no presentaran la característica de utilizar la música tradicional mexicana como uno de sus ingredientes de fusión, es decir, en esta fonografía aparecen todos los materiales reunidos inicialmente, incluyendo algunos que utilizan solamente géneros urbanos para crear fusión (rock con música afroantillana, jazz con rock, blues con cumbia, o bien, músicas tradicionales de varias partes del mundo mezcladas entre sí, etc.) Las grabaciones que eventualmente sí fueron empleadas en este proyecto han sido señaladas con un asterisco (*) al final. Cabe señalar que todos los fonogramas fueron escuchados para realizar la selección definitiva de acuerdo con el objeto de estudio.

Por otra parte, es importante aclarar que esta fonografía no pretende, ni puede ser definitiva, pero sí representativa, de la vertiente de fusión. Como en toda selección o antología, quedan fuera del *corpus*, materiales que no fueron consignados y que en el futuro se podrían ir incorporando en una fonografía más amplia o incluso en un catálogo de la música de fusión. Evidentemente en este trabajo no están presentes todos los grupos que se dedican a dicha vertiente. La selección se realizó en función de la disponibilidad de las grabaciones: se pretendió abarcar a los grupos más importantes o representativos desde el punto de vista de su propia proyección, es decir, grupos que son considerados, entre los mismos músicos, como parte de esta propuesta musical; a nivel histórico se intentó abarcar grabaciones realizadas desde finales de los años sesenta del siglo pasado (cuando comienza la vertiente de fusión con sus características ya señaladas) hasta el año 2008, periodo que delimita el proyecto. Para llevar a cabo el proceso de audición repetida de las obras o secciones relevantes fue necesario digitalizar varias grabaciones que originalmente fueron publicadas en discos de acetato LP (décadas de los sesenta y setenta), debido a que ya no es fácil adquirir las tornamesas con las que se puede reproducir y escuchar la pieza las veces que fueran necesarias.

En otro momento se podrá incorporar el trabajo de otros músicos, que lamentablemente no fue posible obtener en esta primera etapa e incluso incorporar nuevos materiales ya que hoy en día siguen apareciendo una gran cantidad de agrupaciones y músicos que continúan recreando nuevas propuestas de fusión: El Azote, Los Nena, Xamán, Akwid, Kontra-Zentido, Vortex, Dibujos Animados, África jazz trío, Jazzfalto, entre otros.

Finalmente, es importante señalar que los datos asentados en la presente fonografía provienen exclusivamente de la información que presenta el propio fonograma. Asimismo, y como ya se mencionó, se incluyeron algunas grabaciones que no presentan año de publicación, pero debido a su importancia histórica dentro del desarrollo y difusión del objeto de estudio, fueron incluidos en la fonografía.

1. **AIRE HUASTECO**, *Sones para un nuevo sol*, México: Ollín Grabaciones, 2004 (CD).*
2. **ALEACIÓN 0.720**, *Aleación 0.720*, México: Atonal Discos, 1987 (LP).*
3. **ALEACIÓN 0.720**, *Leyenda*, México: Atonal Discos, LME-554, 1989 (LP).
4. **ASTILLERO**, *Tequio*, México: Astillero Recordings, ARO-1007, 2001 (CD) *
5. _____, *Antología*, México: Ediciones Pentagrama, 1991 (CD).
6. **BANDA ELÁSTICA**, *Los awakates de Nepantla*, México: Discos Tiradero, CDGLP066, s.f, (CD).
7. _____, *Maquizcoatl*, México: Discos Tiradero, 1996 (CD).*
8. _____, *Catálogo de tiraderos*, México: Discos Tiradero s.f, (CD).
9. **BANDA FILARMÓNICA DEL CENTRO DE CAPACITACIÓN MUSICAL Y DESARROLLO DE LA CULTURA MIXE**, *Sones de tierra y nube*, México: Asociación Cultural Xquenda, XQCECAM01, 2005 (CD).*
10. **BANDULA**, *Qué chévere guateque*, México: Ediciones Pentagrama, APCD-588, 2005 (CD).*
11. _____, *Arcoíris*, México: Ediciones Pentagrama, APCD 587, 2005 (CD).*
12. **BOTELLITA DE JERÉZ**, *Lo mejor de Botellita de Jerez*, México: BMG Ariola, Serie Rock en Español, 743218674020, 2001 (CD).*
13. **CAFÉ TACUBA**, *Cuatro caminos*, Universal, México: MCA, 1132492, 2003 (CD).*
14. _____, *Un viaje*, México: Universal, 9880832, 2005 (CD).*
15. **CANEK**, *Por la tierra libre - unidos venceremos*, México: Interson, LPJA-002, 1976 (LP).
16. **CAIFANES**, *El silencio*, México: BMG Ariola, RCA, CDL-1091, 1992 (CD).*
17. **CIPRIANO**, *El costumbre*, México: Discos Pentagrama, LPP-129, s.f, (LP).
18. **CRISTAL**, *Cristal*, México: Discos Arte, YS-7004, 1980 (LP).*
19. **CUAUHTÉMOC TAVIRA**, *Horizonte Calentano*, México: Ediciones Pentagrama, 2007 (CD).
20. **CHUCHUMBÉ**, *Contrapuntea'o*, México: Ediciones Pentagrama, APCD-534, 2004 (CD).*

21. _____, *¡Caramba niño!*, México: CONACULTA-Discos Alebrije - Ars Flventis, 1999 (CD).*
22. **DAVID HARO**, *Ariles, música del sotavento*. México: CNCA-DGCP, 2000 (CD).*
23. **EL DUETTO**, *Mestizo*, México: Producciones Fonográficas, 1992 (CD).*
24. **ENRIQUE NERY**, *Ambiance*, México: Global Entertainment, Serie Smooth jazz/Instrumental latino, GECDG 503 3, 2001 (CD).*
25. _____, *Mexicanista*, México: Sala de audio-Alternativas, SAU 031, s.f, (CD).
26. **ENSAMBLE CONTÍNUO**, *Laberinto en la guitarra*, México: Urtext, 2002 (CD).
27. **EUGENIA LEÓN**, *Tatuajes*, México: sin compañía, 2003 (CD).*
28. **FANDANGO, DUENDE Y TARAF**, *Las tres orillas del Atlántico*, México: Producciones Alebrije - CONACULTA FONCA-CONACULTA Culturas Populares e Indígenas, ALCD006, 2006 (CD).
29. **FUSIÓN**, *Con fussion*, México: CONECULTA, Programa de Cultura, Recreación y Artes, 1999 (CD).
30. **GALLINA NEGRA**, *De Flora y Fauna*, México: Axólotl Producciones, 1999 (CD).*
31. _____, *Similares y Conexos*, México: Axólotl Producciones, 2001 (CD).
32. **GEORGINA MENESES**, *Georgina Meneses*, México, sin compañía, 2004 (CD).
33. **GERARDO BÁTIZ**, *Gerardo Bátiz*, México: Discos Alebrije, 1985 (LP).
34. **GORE MATRAKA**, *Rumba jarocho*, México: Grabaciones Lejos del paraíso, CDGLP 084, 2004 (CD).*
35. **GUILLERMO DIEGO**, *De realto y fantasía*, México: Urtext, JBCC 082, 2003, (CD).
36. **GUILLERMO DIEGO Y MUSICANTE**, *Sonoridades Mexicanas*, México: Lejos del Paraíso, CDGLP 034, 1993, (CD).
37. **GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHU**, *Juglar de fiesta y quebranto*, México: Angelito Editor, 2006 (CD).*
38. _____, *Soy de estas tierras originario*, México: Angelito Editor, GVTO-CD05, 2004 (CD).*

39. **HAMAC CAZIIM**, *Fuego divino*, México: Instituto Sonorense de Cultura, s.f, (CD).
40. **HAMAC CAZZIM ET AL**, De “*el costumbre*” al rock, *Encuentro de Música Indígena*, México: INI, 2000 (CD).*
41. **HILARIO Y MICKY**, *Jazzteca*, México: Capitol, 1967 (LP) *
42. **HUAZZTECO**, *Huazzteco*, México: CONACULTA-Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, 2006, (CD).*
43. **ISLA**, *Isla*, México: Discos Pentagrama, 1981 (LP).*
44. **JAIME LUNA, MARIO PAZ, ANGEL GARCÍA**, *Trova serrana*, Oaxaca: DGCP-ITO, 1988 (LP).
45. **JAVIER NANDAYAPA TRÍO**, *Javier Nandayapa trío*, México, sin compañía, 2002 (CD).
46. **JORGE MORENOS**, *Vetas del gran árbol del Son Cuexteco*, México: Asociación Cultural Xquenda-CONACULTA FONCA, 2005 (CD).
47. **JULIO CÉSAR OLIVA**, *México mágico*, México: URTEXT, DLU 012, 2001 (CD).
48. **LA COCINA**, *La cocina*, México: Discos Alebrije, s.f, (LP).
49. **LA NOPALERA**, *Crece la audiencia*, México: Nueva Cultura Latinoamericana, LP-0025, 1978 (LP).
50. _____, *IV La Rabia Dominio Público*, México: Discos Arte, YS-7005, 1980 (LP).*
51. _____, *Tremendo Alboroto*, México: Discos Arte, YS-7003, 1979 (LP).
52. **LA TROUPE**, *25 años de diversión*, México; CONACULTA-FONCA, s.f, (CD).*
53. **LILA DOWNS**, *Una sangre*, México: NARADA, 2004 (CD).*
54. _____, *Border La línea*, USA: NARADA, 2001 (CD).*
55. _____, *La sandunga*, México: O.P.I. 2627, (CD).
56. _____, *Árbol de la vida*, USA: NARADA, 2000 (CD).*
57. _____, *La cantina*, México: NARADA, 009463 (CD).
58. **LOS DE ABAJO**, *Latin Ská Force*, México: PP Lobo Records, PPLB 0030, 2002 (CD) *

59. **LOS PARIENTES DE PLAYA VICENTE VERACRUZ**, *Las olas del mar*, México, sin compañía, 2004 (CD).
60. **LOS XOCHIMILCAS**, *México y su música*, México: Peerless MCM, s.f, (CD).
61. _____, *Colección estelar, 20 super éxitos originales*, Alemania: América Digital, s.f, (CD).
62. **MARCO ANTONIO ANGUIANO**, *La Guitarra mexicana del siglo XX*, Vol. II, México: Quindecim, 2000 (CD).
63. **METAMORFOSIS**, *Metamorfosis*, México: Discos Pentagrama, LPP-048 (LP).
64. **MEIGAS**, *Las brujas de Xichú, La sierra vieja*, México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2007 (CD).*
65. **MIGUEL PEÑA**, *Sones y huapangos*, México, sin compañía, s.f, (CD)
66. **MITOTE JAZZ**, *Carreta de Sueños*, México: Fundación Gonzalo Río Arronte, APCD 1384, s.f, (CD).*
67. _____, *La Geografatura*, México: Ediciones Pentagrama, APCD 1308, s.f, (CD).
68. **MONO BLANCO Y STONE LIPS**, *El mundo se va a acabar*, México: URTEXT-FONCA, UL-3004, 1997 (CD).
69. **MUNA ZUL**, *Muna Azul*, México: Audioflot 2005 (CD).
70. **MUSICANTE LA OTRA MÚSICA DE CÁMARA**, *Buscando un tesoro*, México: Discos Pueblo, 1983 (LP).
71. **NA'RIMBO**, *Na'rimbo*, Mariposa-Satín, México: CONACULTA-UNICACH, 2000 (CD).*
72. _____, *...un poco más*, México: Ediciones Pentagrama-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, APCD-632, 2007 (CD).*
73. **NOTA ROJA**, *Nota Roja*, México: Fotón, LPF-053 (LP).
74. **NUNDUVA YAA**, *Sonidos y costumbres*, México: Casa de la Cultura Oaxaqueña, Gobierno del Estado de Oaxaca, 2005 (CD).*
75. **ON'TA**, *Tengo que hablarte*, México: Discos NCL, NCL-LP-004, 1976 (LP).*
76. **PARCEIRO**, *jazz fusión*, México: PM Records, PM-CD1002, 1995 (CD).*

77. **REAL DE CATORCE**, *Voy a morir*, México: Híkuri Records-Instituto Zacatecano de Cultura, CDDP-1235, 2002 (CD).*
78. _____, *Real de catorce*, México: Discos Pueblo, CDDP-1207, 2000 (CD).
79. **RELICARIO**, *Mar de sueños*, México: Producciones Cimarrón, s.f, (CD).
80. **ROBERTO GONZÁLEZ**, *Madre mesoamericana*, México: CONACULTA-TIMOHUICA-Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2000 (CD).*
81. **RODOLFO “Popo” SÁNCHEZ, ET AL**, *Jazz a la Mexicana*, México: Space Music Records, 170602, 2000 (CD).
82. **RODRIGO GONZÁLEZ**, *El profeta del Nopal*, México: Pentagrama, PCD 051, s.f, (CD).*
83. **SALVADOR “Negro” OJEDA**, *El necio, yo me muero como viví...México*: FONCA-Discos Pueblo, s.f, (CD).
84. **SILVIA ABALOS y Te’ ome**, *Cuánto del otro hay en mí*, México, sin compañía, 2004 (CD).
85. **SINALOJAZZ**, *Sinalojazz*, México: UPN-CONACULTA, 2006 (CD).*
86. **SINCRETISMO**, *Sincretismo*, México: CONECULTA, s.f, (CD).
87. **SONARANDA**, *Son que ara y anda...*, México: CONACULTA-Ediciones M., 2002 (CD).*
88. **SONARANDA DE ANASTASIA**, *Puksi’ik’al Xochiltzin*, México: CONACULTA-AMARTE-Xquenda, 2005 (CD).*
89. **SON DE BARRO**, *Agua y Tierra*, México: MBK Estudios, s.f, (CD).*
90. **SON DEL PUEBLO**, *Sones y chilenas con gusto*, México: Discos del Mictlán, 2006 (CD).*
91. **SON DE MADERA**, *Las orquestas del día*, México: Kay-Nah Estudios, 2004 (CD).*
92. **SON DE MADERA**, *Son de Madera*, México: URTEXT, UL 3003, 1997 (CD).*
93. **SON Y TANGUEO**, *El son que nos une*, México: Gobierno del Estado de Tabasco, 2006 (CD).
94. _____, *Golpe de sotavento*, México, Ediciones Pentagrama, s.f, (CD).
95. **SUSANA HARP**, *Ahora*, México: Xquenda, 2005 (CD).*

96. **TRIBU**, *Música Popular Mexicana Contemporánea*, Vol. 3, México: CADEMAC, 1984 (LP).*
97. _____, *fusión etno-rock, Cuauhtémoc águila solar*, México: CADEMAC-Pentagrama, LPP-078, 1987 (LP).*
98. _____, *Contra la indiferencia*, México, s.f, (LP).
99. **VIRAJE**, *Viraje*, México: Discos Cóndor Pasa, DCP-LP008, s.f, (CD).
100. **YOLOTECUANI**, *Pueblo y Fiesta, Sones de Tuxtla*, México: CONACULTA-PACMyC-Ediciones M, s.f, (CD).
101. **ZAZHIL**, *Híbridos*, México: Pentagrama, LPP-091, 1988 (LP).*
102. _____, *Sones para un nuevo sol*, TenochDisc-Records-Ediciones Pentagrama, APCD 431, 1994 (CD).*
103. _____, *Sones de Luna Nueva*, México: FONARTE, CDDP-1388, 2008 (CD).*

XII.- BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, GONZALO, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004, pp. 417-422.

ADELL, JOAN-ELIES, *La música en la era digital, la cultura de masas como simulacro*, España [s.l.]: Editorial Milenio, 1998.

AGUSTÍN, JOSÉ, “Prólogo”, en Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*, México: Ediciones de La Cuadrilla de la Langosta, 2005.

ARTEAGA CASTRO-POZO, MARITZA, “De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*, Barcelona: Ariel, 2002, pp. 35-64.

CLAES AF, GEIJERSTAM, *Popular Music in México*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.

CORTÉS, DAVID, *El otro rock mexicano: Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, México: Times Editores, 1999.

CRUCES, FRANCISCO, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004, pp. 422-426.

CHALMERS, F. GRAEME, *Arte, educación y diversidad cultural*, Barcelona: Paidós, 2003.

FORDHAM, JOHN, *Jazz, Historia, Instrumentos, Músicos, Grabaciones*, México: Editorial Diana, 1993.

GAMIO, MANUEL, *Forjando Patria*, México: Porrúa Editores, [3ª edición], 1982.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Editorial Grijalbo, CONACULTA, 1990.

_____, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

GARCÍA LEYVA, JAIME, *Radiografía del rock en Guerrero*, México: Ediciones La cuadrilla de la langosta, 2005.

GARRIDO, JUAN S., *Historia de la música popular en México*, México: Extemporáneos, 1974.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, “No estaba muerto, andaba de parranda: reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX”, en *XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, Buenos Aires, [s.e.] 2002, pp. 1-10.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO y CLAUDIO ROLLE, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

HENRY MORGAN, LEWIS, *La sociedad primitiva*, Madrid: Ed. Ayuso, 1971.

HERRERA JULIO Y CAMILO CAMACHO, “Encuentro de música indígena”, notas al CD: *De ‘El Costumbre’ al Rock*, INI-ETM-VIII-07: 2000.

IBÁÑEZ, LUCÍA, “La música de fusión en México”, en: *Topodrilo*, México: UAM, s/a., pp. 27-29.

LAPLANTINE, FRANCOIS y ALEXIS NOUSS, *Mestizajes, de Arcimboldo a zombi*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2007.

LÉVY-STRAUSS, CLAUDE, *El pensamiento salvaje*, México: FCE, 1962.

LÓPEZ GUEVARA MIRIAM Y JAVIER SOLER VALLE, “Rock mexicano: un toque indígena”, tesis de licenciatura en Periodismo, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Aragón, 2003.

MALACARA PALACIOS, ANTONIO, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México: CONACULTA, FONCA, Delegación Tlalpan, Instituto Zacatecano de Cultura, Secretaría de Cultura GDF, 2005.

MARDONES, JOSÉ MARÍA, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, en *El espejo, el mosaico y el crisol, Modelos políticos para el multiculturalismo*, Barcelona: Anthropos, UAM, 2001, pp 35-54.

MARTÍ, JOSEP, “World music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual, Actas del VII congreso de la SIBE*, [Mesa redonda], Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Editorial Museo del Traje, 2004, pp. 411-417.

_____, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Balmes: Deriva Editorial, 2000.

MARTÍNEZ GARCÍA, SILVIA, “Músicas ‘populares’ y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, Fundación Autor SGAE ICCMU, Madrid, 1997, pp. 241-257.

MENANTEAU, ÁLVARO, *Hacia una redefinición del término “fusión”*, en línea: jazzclub.wordpress.com/2006/08/01-hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau. Consulta: 10-02-12.

MORENO RIVAS, YOLANDA, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, México: Promexa, 1979.

_____, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, 1989.

NEGUS, KEITH, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona: PAIDOS, 2005.

NETTL, BRUNO, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

OCHOA, ANA MARÍA, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”, *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm, 124, 2001, pp. 29-46.

PELINSKI, RAMÓN, *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Ediciones Akal, 2000.

PRIMER FESTIVAL DE FUSIÓN, (programa de mano), México: CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, 2001.

REUTER, JAS, *La música popular de México*, México: Panorama Editorial, 1985.

ROBLES CAHERO, JOSÉ ANTONIO, “Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”, *Boletín AGN*, Archivo General de la Nación, núm. 8, abril-junio, México, 2005, pp. 42-76.

_____, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en: *Musical Cultures of Latin America, global Effects, Past and Present*, vol. XI, Los Ángeles: Department of Ethnomusicology and systematic Musicology, University of California, 2003, pp. 57-78.

RUBINELLI, MARÍA LUISA, “Sincretismo”, en *Pensamiento Latinoamericano y Alternativo*, en línea: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>, CECIES, 2010-2012. Acceso: 11-Abril-2011.

UNESCO, *Declaración de la Diversidad Cultural* en línea: http://portal.unesco.org/es/ev.phpurl_id=13179&url_do=do_topic&url_section=201.html. Acceso: 18-Nov-11.

VÁZQUEZ VALLE, IRENE, “Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicano”, en: *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, Ciudad Victoria: Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas, Federación Editorial Mexicana, S.A., 1985, pp. 106-120.

VELASCO, JORGE, *El Canto de la Tribu*, México: DGCPI, 2004.

VILLANUEVA, RENÉ, “La nueva canción en México, medios de comunicación masiva”, en: *1er Festival Nuevo Canto Latinoamericano, Memoria del Foro*, México: CREA, FONAPAS, 1982, pp. 95-106.

ANEXO

TRANSCRIPCIONES MUSICALES

Ejemplo 1



Musical notation for Ejemplo 1, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords $D\flat 7 5\flat$ and $C 7 5\flat$ are indicated above the first and second measures, respectively. The notation includes slurs and ties.

Ejemplo 2



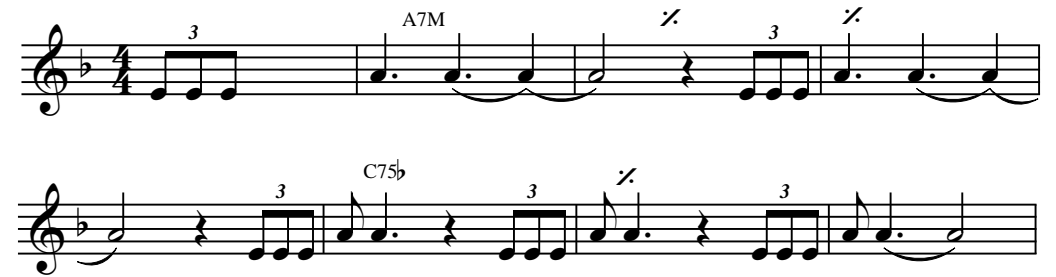
Musical notation for Ejemplo 2, featuring a treble clef and a key signature of three flats. The melody consists of quarter and eighth notes. The notation includes slurs and ties.

Ejemplo 3



Musical notation for Ejemplo 3, featuring a treble clef and a key signature of three flats. The melody consists of quarter and eighth notes. Chords $B\flat$ and $E\flat/B\flat$ are indicated above the first and fifth measures, respectively. The notation includes slurs and ties.

Ejemplo 4



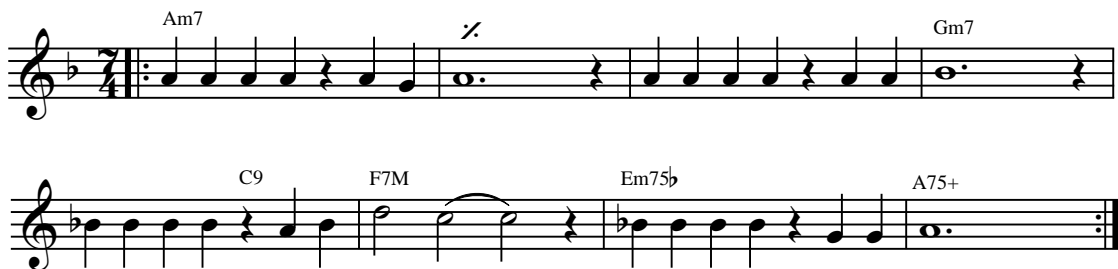
Musical notation for Ejemplo 4, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords $A 7 M$ and $C 7 5\flat$ are indicated above the second and fifth measures, respectively. The notation includes triplets, slurs, and ties.

Ejemplo 5



Musical notation for Ejemplo 5, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. Chord $A m 7$ is indicated above the first measure. The notation includes slurs and ties.

Ejemplo 6



Musical notation for Ejemplo 6, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes. Chords $A m 7$, $C 9$, $F 7 M$, $E m 7 5\flat$, and $A 7 5 +$ are indicated above the first, second, third, fourth, and fifth measures, respectively. The notation includes slurs and ties.

Ejemplo 7

6/8

simile

Ejemplo 8

C B \flat 7M B \flat 7M C

Ejemplo 9

Bajo

Ejemplo 10

Ejemplo 11

6/8 3/4

Ejemplo 12

Ejemplo 13

Musical notation for Ejemplo 13, consisting of two staves in 6/8 time. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, including accidentals (flats and naturals). The bass staff contains a bass line with dotted half notes and quarter notes.

Ejemplo 14

Musical notation for Ejemplo 14, a single treble staff in 3/4 time. The melody consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern. Below the staff, there are four bass notes with stems pointing downwards, corresponding to the first four measures of the melody.

Ejemplo 15

Musical notation for Ejemplo 15, a single treble staff in 3/4 time. The melody consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern.

Ejemplo 16

Musical notation for Ejemplo 16, consisting of two bass staves in 3/4 time. The top staff contains a melodic line with dotted half notes and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Ejemplo 17

Musical notation for Ejemplo 17, a single treble staff in 3/4 time. The melody consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern. Above the staff, there are four circled 'X' marks, one above each of the first four measures.

Ejemplo 18

Musical notation for Ejemplo 18, a single bass staff in 6/8 time. The melody consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern. Below the staff, there are four vertical arrows pointing up and down, corresponding to the first four measures of the melody.

Ejemplo 19

Musical notation for Ejemplo 19, featuring a guitar staff in G major with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with accents (>) on the first and fifth notes of each measure. Rhythmic arrows below the staff indicate the pattern: up, down, up, down, down.

Ejemplo 20

Musical notation for Ejemplo 20, featuring a guitar staff in G major with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Rhythmic arrows below the staff indicate the pattern: down, down, down, down, down, up. The word "azote" is written below the arrows.

Ejemplo 21

Musical notation for Ejemplo 21, featuring two staves. The top staff is labeled "Bajo" and shows a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff is labeled "Batería" and shows a drum pattern with eighth notes and rests.

Ejemplo 22

Musical notation for Ejemplo 22, featuring a guitar staff in G major with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Rhythmic arrows below the staff indicate the pattern: down, down, up, down, down.

Ejemplo 23

Musical notation for Ejemplo 23, featuring a guitar staff in D major with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Chord symbols D, A7, and D are written above the staff.

Ejemplo 24

Musical notation for Ejemplo 24, featuring a guitar staff in D major with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes.

Ejemplo 25

Musical notation for Ejemplo 25, featuring a guitar staff in D major with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes.

Ejemplo 26

Musical notation for Ejemplo 26, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific guitar technique. The bass line consists of quarter notes and rests.

Ejemplo 27

Musical notation for Ejemplo 27, featuring a 4/4 time signature. The top staff is labeled "Tambor y Batería" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled "Guitarra" and shows a melody of eighth notes.

Ejemplo 28

Musical notation for Ejemplo 28, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody includes a double bar line, a fermata, and a measure with a "2" above it, indicating a second ending.

Ejemplo 29

Musical notation for Ejemplo 29, first system, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is marked with "Am" and a fermata. The guitar part includes a treble staff with eighth notes and an 'x' mark, and a bass staff with quarter notes.

Musical notation for Ejemplo 29, second system, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is marked with "G" and a fermata. The guitar part includes a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes.

Ejemplo 30

Musical score for Ejemplo 30. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of two staves. The top staff is for Vihuela, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The bottom staff is for Tumbas, showing a similar rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 31

Musical score for Ejemplo 31. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The top staff is for Tumbas, the second for Claves, the third for Campana, and the bottom for Güiro. The Claves part features a pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The Campana part features a pattern of eighth notes with a half note. The Güiro part features a pattern of eighth notes.

Ejemplo 32

Musical score for Ejemplo 32. The score is in 6/8 time and consists of three staves. The top staff is for Jarana, the middle for Arpa, and the bottom for Tumbas. The Jarana and Arpa parts feature a pattern of eighth notes. The Tumbas part features a pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure.

Ejemplo 33

Musical score for Ejemplo 33. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two staves. The top staff is for Guitarra, starting with a D chord and showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Tamborcito, showing a pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The Tamborcito part includes triplets of eighth notes, indicated by the number '3' below the notes.

Ejemplo 34

Bateria

Tamborcito

3 3 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This example shows two staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Bateria', contains a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound. The bottom staff, labeled 'Tamborcito', features a melodic line with eighth notes and triplets, with the number '3' written below several groups of notes.

Ejemplo 35

Detailed description: This example shows a single melodic line in 6/8 time. It consists of a sequence of eighth and quarter notes, with some rests, ending with a double bar line.

Ejemplo 36

Am E7 Am

Detailed description: This example shows a melodic line in 6/8 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols 'Am', 'E7', and 'Am' are placed above the first, fourth, and eighth measures respectively.

Ejemplo 37

Detailed description: This example shows a melodic line in 4/4 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols are placed below the notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Ejemplo 38

Am7 F7M Am7 simile...

Detailed description: This example shows a melodic line in 6/8 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols 'Am7', 'F7M', and 'Am7' are placed above the first, fourth, and eighth measures respectively. A 'simile...' instruction is placed below the notes.

Ejemplo 39

G7M C#7 F#m7 B7 Em7 A13 D7M simile...

Detailed description: This example shows a melodic line in 3/4 time. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols 'G7M', 'C#7', 'F#m7', 'B7', 'Em7', 'A13', and 'D7M' are placed above the first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh measures respectively. A 'simile...' instruction is placed below the notes.

Ejemplo 40

G7M > > C#7 F#m7 B7 Em7 A13 D7M

simile...

Ejemplo 41

Batería

Conchas

Tambor Chontal

Ejemplo 42

Batería

Bajo ostinato

Ejemplo 43

C7M

G7M

Ejemplo 44

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Ejemplo 45

Batería

Bajo

Ejemplo 46

Musical notation for Ejemplo 46, featuring a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 12/8 time signature. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs. The bass line consists of quarter notes with stems pointing down, grouped in pairs.

Ejemplo 47

Musical notation for Ejemplo 47, featuring a bass clef, a key signature of one flat (Bb), and a 12/8 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes.

Ejemplo 48

Musical notation for Ejemplo 48, featuring a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 12/8 time signature. The notation shows a series of chords: Bm, F#m, G, and Em, with a rhythmic pattern of eighth notes indicated by slanted lines.

Ejemplo 49

Musical notation for Ejemplo 49, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation is divided into two parts: 'Bajo' (Bass) and 'Tarola' (Drum). The 'Bajo' part consists of quarter notes with stems pointing up, and the 'Tarola' part consists of eighth notes with stems pointing down.

Ejemplo 50

Musical notation for Ejemplo 50, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of quarter notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes.

Ejemplo 51

Musical notation for Ejemplo 51, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes with stems pointing up, including a triplet of eighth notes.

Ejemplo 52

Two staves of music in 3/4 time. The top staff is labeled 'Pirecua' and contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Jazz' and contains a similar rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating specific articulation or dynamics.

Ejemplo 53

Two staves of music in 6/8 time. The top staff is labeled 'Ritmo' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Bajo' and contains a bass line with notes and rests. Chord symbols 'Am' and 'E79+' are placed above the top staff.

Ejemplo 54

Two staves of music in 6/8 time. The top staff is labeled 'Rítmica teclado' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Rítmica bajo' and contains a bass line with notes and rests.

Ejemplo 55

One staff of music in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff is labeled 'Bajo' and contains a bass line with notes and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The word 'Percusión' is written below the staff.

Ejemplo 56

Two staves of music in 6/8 time. The top staff is labeled 'Guaje o maraca' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above them. The bottom staff is labeled 'Rasgueo de guitarra' and contains a bass line with notes and rests. Below the staff are arrows indicating strumming directions: a downward arrow, a downward arrow with a vertical line through it, an upward arrow, and a downward arrow with a vertical line through it. The word 'azote' is written below the first two arrows, and 'simile...' is written below the last two arrows.

Ejemplo 57

Musical notation for Ejemplo 57. The top staff is for Bongóes in 4/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Bajo in 4/4 time, showing a bass line with a Cm7 chord indicated above the first measure and a fermata over the second measure.

Ejemplo 58

Musical notation for Ejemplo 58. It consists of three staves in 4/4 time. The top staff is for Maraca, the middle for Jarana, and the bottom for Arpa. Each staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 59

Musical notation for Ejemplo 59. A single staff in treble clef shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C#5, D5, E5. A bracket under the C#5 and D5 notes is labeled "Notas blue".

Ejemplo 60

Musical notation for Ejemplo 60. A single staff in bass clef, 6/8 time, showing a bass line with a fermata over the second measure.

Ejemplo 61

Musical notation for Ejemplo 61. A single staff in treble clef, 6/8 time, showing a melodic line with a fermata over the second measure.

Ejemplo 62

Req. Jarocho

Arpa

Teclado

Bajo

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 62' and consists of four staves. The top staff is for 'Req. Jarocho' (string quartet), the second for 'Arpa' (harp), the third for 'Teclado' (keyboard), and the bottom for 'Bajo' (bass). All staves are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Req. Jarocho part features a melody with eighth and sixteenth notes. The Arpa part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Teclado part has a sparse accompaniment with quarter notes. The Bajo part provides a steady bass line with quarter notes.

Ejemplo 63

Bomba
Puertorriqueña

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 63' and consists of a single staff. The time signature is 4/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, characteristic of Bomba music.

Ejemplo 64

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 64' and consists of a single staff. The time signature is 4/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 65

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 65' and consists of a single staff. The time signature is 6/8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 66

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 66' and consists of a single staff. The time signature is 6/8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 67



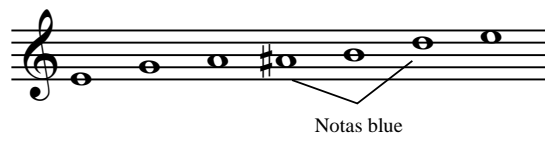
Musical notation for Ejemplo 67, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords A, G, A, and G are indicated above the staff. A dynamic marking of *8va* with an upward arrow is placed below the first measure.

Ejemplo 68



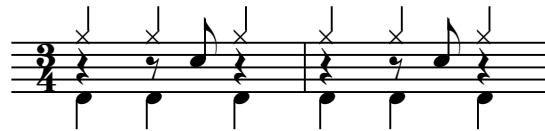
Musical notation for Ejemplo 68, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Chords G, F7, and G are indicated above the staff. Repeat signs (slashes with dots) are placed above the second and fourth measures.

Ejemplo 69



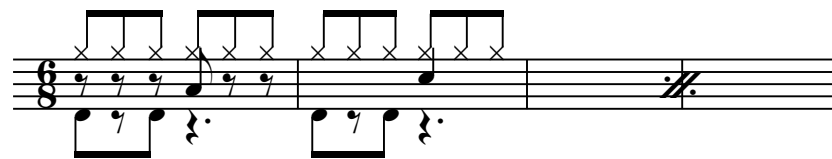
Musical notation for Ejemplo 69, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes. A bracket underlines the last two notes, labeled "Notas blue".

Ejemplo 70



Musical notation for Ejemplo 70, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation or technique.

Ejemplo 71



Musical notation for Ejemplo 71, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation or technique.

Ejemplo 72



Musical notation for Ejemplo 72, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes with a slur over them, indicating a specific articulation or technique.

Ejemplo 73



Musical notation for Ejemplo 73, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes. The word "Original" is written below the staff.



Musical notation for Ejemplo 73, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes. The word "Variación" is written below the staff.

Ejemplo 74

Musical notation for Ejemplo 74. The top staff is a 6/8 time signature with a treble clef, containing a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is a 3/4 time signature with a bass clef, containing a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated. Labels 'Tarola' and 'Bombo' are positioned to the right of the staves.

Ejemplo 75

Musical notation for Ejemplo 75. The top staff is a 4/4 time signature with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with chord labels 'A', 'G', and 'A' above the staff. The bottom staff is a 4/4 time signature with a bass clef, containing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with chord labels 'G', 'E7', and 'D7' above the staff.

Ejemplo 76

Musical notation for Ejemplo 76. The top staff is a 2/4 time signature with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with a chord label 'E' above the staff. The bottom staff is a 2/4 time signature with a treble clef and a key signature of three sharps, containing a melodic pattern of eighth notes with accents, with a '3' above the staff indicating a triplet. Labels 'Acomp.' and 'Patrón melódico' are positioned to the right of the staves.

Ejemplo 77

Musical notation for Ejemplo 77. The staff is a 2/4 time signature with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Ejemplo 78

Musical notation for Ejemplo 78. The staff is a 6/8 time signature with a treble clef. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with a dot above the first note of each group.

Ejemplo 79

Musical notation for Ejemplo 79. The staff is a 6/8 time signature with a treble clef. It contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Ejemplo 80

Musical notation for Ejemplo 80, consisting of four staves in 4/4 time. The top staff is labeled "Ritmo base o 1" and contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is labeled "Ritmo 2" and contains a steady eighth-note accompaniment. The third staff is labeled "Ritmo 3" and contains a pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is labeled "Ritmo 4" and contains a melodic line with eighth notes and rests.

Ejemplo 81

Musical notation for Ejemplo 81, a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and rests.

Ejemplo 82

Musical notation for Ejemplo 82, a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes chords labeled "Am" and "Em" above the staff, indicating the harmonic structure.

Ejemplo 83

Musical notation for Ejemplo 83, consisting of two staves in 6/8 time with a key signature of two flats (Bb). The top staff is labeled "Batería" and shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals. The bottom staff is labeled "Bajo" and shows a bass line with chords labeled "Cm" and a double bar line with a slash.

Ejemplo 84

Musical notation for Ejemplo 84, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb). The top staff is labeled "Batería" and shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals. The bottom staff is labeled "Bajo" and shows a bass line with chords labeled "Cm" and accents (>) above the notes.

Ejemplo 85

Musical notation for Ejemplo 85, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. The piece consists of six measures of eighth-note chords. The first measure is marked with an 'F' above it. The second and fourth measures have a slash mark above them. The third measure is marked with a 'C' above it. The fifth measure is marked with a 'G7' above it. The sixth measure has a slash mark above it.

Ejemplo 86

Musical notation for Ejemplo 86, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The piece consists of a single line of eighth-note melody. The first measure contains a quarter rest followed by an eighth note, and the second measure contains a quarter rest followed by an eighth note. The melody continues with eighth notes in the following measures.

Ejemplo 87

Musical notation for Ejemplo 87, featuring a bass clef and a 3/4 time signature. The piece consists of three staves. The top staff is labeled 'Bajo' and contains a G chord in the first measure, followed by eighth notes in the second measure. The middle staff is labeled 'Batería' and contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is labeled 'Raspador' and contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Ejemplo 88

Musical notation for Ejemplo 88, featuring a bass clef and a 3/4 time signature. The piece consists of a single line of eighth-note melody. The first measure contains a G chord, followed by eighth notes in the second measure. The melody continues with eighth notes in the following measures.

Ejemplo 89

Musical notation for Ejemplo 89, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The piece consists of a single line of eighth-note melody. The first measure contains a G chord, followed by eighth notes in the second measure. The melody continues with eighth notes in the following measures, with accents (>) above the notes.

Ejemplo 90

Musical notation for Ejemplo 90, featuring a treble clef and a 12/8 time signature. The piece consists of a single line of eighth-note melody. The first measure contains a G chord, followed by eighth notes in the second measure. The melody continues with eighth notes in the following measures, with accents (>) above the notes.

Ejemplo 91

Acomp.
Batería

Musical notation for Ejemplo 91. The top staff is labeled 'Acomp.' and the bottom staff is labeled 'Batería'. Both are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment consists of eighth notes in a steady pattern. The drum part features a simple pattern of quarter notes and rests.

Ejemplo 92

Musical notation for Ejemplo 92. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). A chord symbol 'G' is placed above the first measure. The melody consists of quarter notes and rests.

Ejemplo 93

Vihuela
Teclado

Musical notation for Ejemplo 93. The top staff is labeled 'Vihuela' and the bottom staff is labeled 'Teclado'. Both are in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The vihuela part includes a chord symbol 'F' and a fermata. The keyboard part consists of eighth notes.

Ejemplo 94

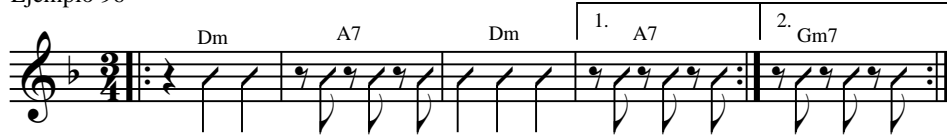
Marimba
Guitarrón

Musical notation for Ejemplo 94. It is in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The notation is for Marimba and Guitarrón, showing a melody of eighth notes.

Ejemplo 95

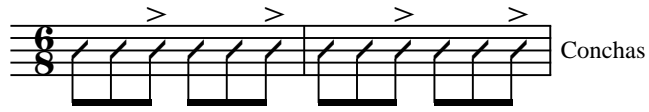
Musical notation for Ejemplo 95. It is in 3/4 time. The notation shows a melody of quarter notes and rests, with some notes marked with 'x' above them, possibly indicating a specific articulation or performance technique.

Ejemplo 96



Musical notation for Ejemplo 96, featuring a treble clef and 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Chord symbols are placed above the staff: Dm, A7, Dm, 1. A7, and 2. Gm7. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo 97

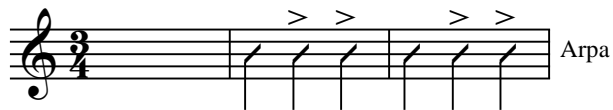


Musical notation for Ejemplo 97, labeled "Conchas". It features a bass clef and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the notes.



Musical notation for Ejemplo 97, labeled "Tambor". It features a bass clef and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the notes.

Ejemplo 98



Musical notation for Ejemplo 98, labeled "Arpa". It features a treble clef and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the notes.



Musical notation for Ejemplo 98, labeled "Piano". It features a treble clef and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the notes.

Ejemplo 99



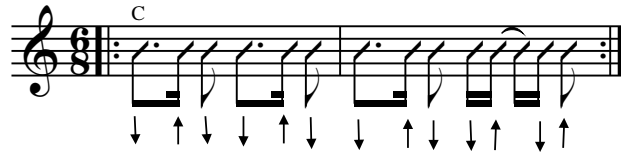
Musical notation for Ejemplo 99, featuring a treble clef and 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes. Chord symbols are placed above the staff: Am/E, Am/F, Am/F#, and Am/F. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo 100



Musical notation for Ejemplo 100, featuring a bass clef and 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 101



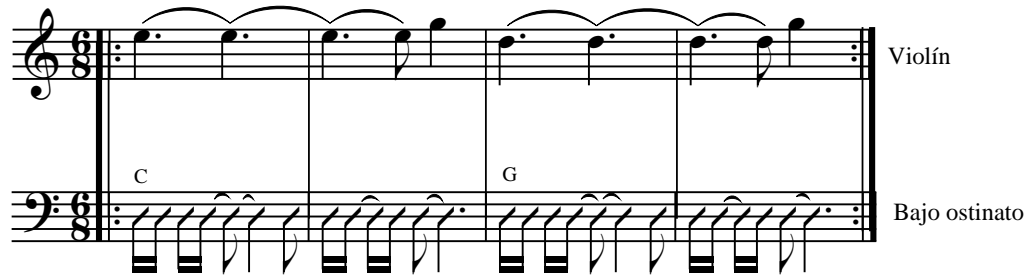
Musical notation for Ejemplo 101, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The piece begins with a C chord. The melody consists of eighth notes with a rhythmic pattern of down-up-down-up-down-up. Fingering is indicated by numbers 1-4. Below the staff, arrows indicate the direction of the bow strokes: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up.

Ejemplo 102



Musical notation for Ejemplo 102, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The piece consists of a sequence of chords: C, a slash (representing a rest or a specific rhythmic pattern), G, another slash, followed by a double bar line. After the double bar line, the sequence continues with Am, G, C, and C.

Ejemplo 103



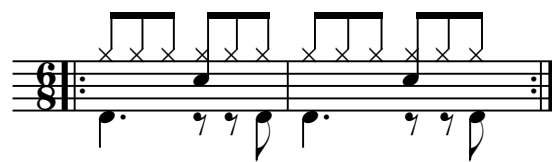
Musical notation for Ejemplo 103, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The piece is divided into two parts: Violín (Violin) and Bajo ostinato (Basso continuo). The Violín part consists of a melody of eighth notes with slurs. The Bajo ostinato part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The piece begins with a C chord and ends with a G chord.

Ejemplo 104



Musical notation for Ejemplo 104, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The piece consists of a sequence of eighth notes with slurs, followed by a double bar line. The notation includes a slash (representing a rest or a specific rhythmic pattern) and a dot (representing a specific rhythmic pattern).

Ejemplo 105



Musical notation for Ejemplo 105, featuring a treble clef, 6/8 time signature, and a key signature of one flat. The piece consists of a sequence of eighth notes with slurs, followed by a double bar line. The notation includes a slash (representing a rest or a specific rhythmic pattern) and a dot (representing a specific rhythmic pattern).

Ejemplo 106

Musical score for Ejemplo 106, featuring three staves: Vihuela (top), Violín (middle), and Bajo ostinato (bottom). The time signature is 6/8. The Vihuela part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure has a chord of Am, the second a chord of Dm, and the third a fermata. The Violín part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a whole rest, and the second and third measures have a melodic line with a slur. The Bajo ostinato part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The first measure has a whole note, and the second and third measures have a melodic line with a slur.

Ejemplo 107

Musical score for Ejemplo 107, featuring three staves: Violín (top), Guitarra (middle), and Bajo ostinato (bottom). The time signature is 6/8. The Violín part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a whole note, the second a half note, and the third and fourth measures have a melodic line with a slur. The Guitarra part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a chord of Am, the second a chord of Dm9, the third a fermata, and the fourth a chord of Am9. The Bajo ostinato part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The first measure has a whole note, the second a half note, and the third and fourth measures have a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes.

Ejemplo 108

Musical score for Ejemplo 108, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 4/4. The first measure has a whole note, and the second measure has a half note.

Ejemplo 109

Musical score for Ejemplo 109, featuring two staves: Guitarra eléctrica (top) and Jarana (bottom). The time signature is 6/8. Both staves start with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure has a whole note, and the second measure has a half note. Both staves have a melodic line with a slur and an accent (>).

Ejemplo 110

Musical score for Ejemplo 110, featuring three staves: Sonaja, Cántaro, and Violín. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Sonaja and Cántaro parts are in alto clef, while the Violín part is in treble clef. The Sonaja and Cántaro parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violín part plays a melodic line of quarter notes.

Ejemplo 111

Musical score for Ejemplo 111, featuring two staves: Vihuela and Piano. The music is in 6/8 time and B-flat major. The Vihuela part is in treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is in treble clef and plays a melodic line of quarter notes.

Ejemplo 112

Musical score for Ejemplo 112, featuring one staff in treble clef. The music is in 3/4 time and B-flat major. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 113

Musical score for Ejemplo 113, featuring three staves: Piano, Cántaro, and Bajo ostinato. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Piano part is in treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cántaro part is in alto clef and plays a melodic line of quarter notes. The Bajo ostinato part is in bass clef and plays a rhythmic pattern of quarter notes. A Cm7 chord is indicated above the Piano staff.

Ejemplo 114

Musical notation for Ejemplo 114. The top staff is for Jarana huasteca and the bottom staff is for Huapanguera. Both are in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The Jarana part has chords Am and B7. The Huapanguera part has chords Em and B7.

Ejemplo 115

Musical notation for Ejemplo 115, a single staff in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 116

Musical notation for Ejemplo 116, a single staff in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). Chords Em, Am, B7, and B7 are indicated above the staff.

Ejemplo 117

Musical notation for Ejemplo 117, featuring three parts: Guitarra eléctrica, Bajo, and Batería. The music is in 4/4 time. The guitar part consists of eighth-note patterns. The bass part has a simple rhythmic pattern. The drum part includes a bass drum and snare drum pattern.

Ejemplo 118

Musical notation for Ejemplo 118, a single staff in 4/4 time.

Ejemplo 119

Musical notation for Ejemplo 119, a single staff in 4/4 time.

Ejemplo 120

Musical notation for Ejemplo 120 in 4/4 time. The top staff is for Jarana, with notes corresponding to chords C, F, G, C, F, G, and a final slash. The bottom staff is for Guitarra, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ejemplo 121

Musical notation for Ejemplo 121 in 4/4 time. The top staff is for Batería, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Bajo ostinato, with notes corresponding to chords C, F, G.

Ejemplo 122

Musical notation for Ejemplo 122 in 4/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets indicated by brackets and the number 3.

Ejemplo 123

Musical notation for Ejemplo 123 in 4/4 time, marked Rubato. The notation shows a melodic line with various note values and rests.

Ejemplo 124

Musical notation for Ejemplo 124 in 4/4 time. The top staff is for Raspador, the middle for Tumbas, and the bottom for Bajo ostinato. The bottom staff includes the chord Am.

Ejemplo 125



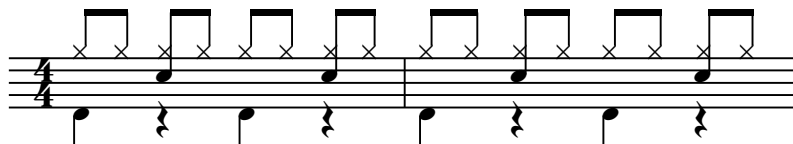
Musical notation for Ejemplo 125, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Am and E7.

Ejemplo 126



Musical notation for Ejemplo 126, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Gm7, Am11, Bb6, and A75b. Slashes (/:) are placed above the staff to indicate specific rhythmic patterns.

Ejemplo 127



Musical notation for Ejemplo 127, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with 'x' marks above them, indicating fingerings. The bass line consists of quarter notes and rests.

Ejemplo 128



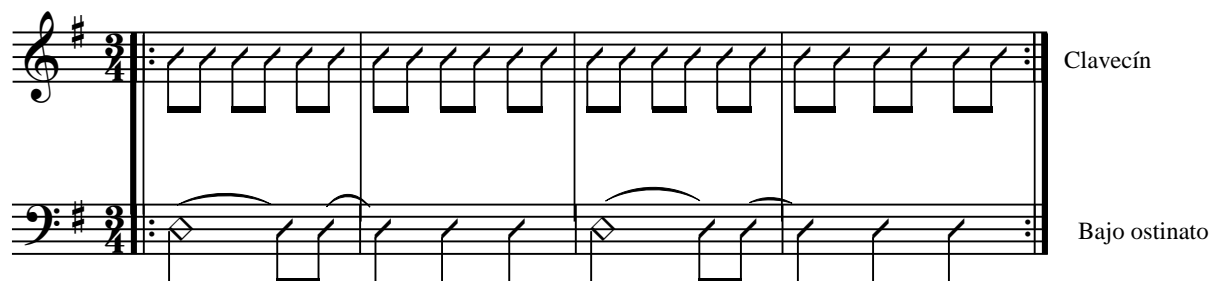
Musical notation for Ejemplo 128, featuring a bass clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes.

Ejemplo 129



Musical notation for Ejemplo 129, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

Ejemplo 130



Musical notation for Ejemplo 130, featuring a treble clef and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes. The bass line consists of quarter notes and rests. The piece is labeled "Clavecín" and "Bajo ostinato".

Ejemplo 131

Musical notation for Ejemplo 131. The top staff is for Jarana, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and fingerings (down and up arrows). The bottom staff is for Clavecín, showing a similar rhythmic pattern with some rests.

Ejemplo 132

Musical notation for Ejemplo 132, featuring Violín y Viola. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It shows a continuous eighth-note pattern with chord markings Em, D, and G.

Ejemplo 133

Musical notation for Ejemplo 133, featuring Violín and Viola. The top staff is for Violín and the bottom for Viola. Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The notation shows eighth-note patterns with chord markings Em and D.

Ejemplo 134

Musical notation for Ejemplo 134. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' below the notes.

Ejemplo 135

Musical notation for Ejemplo 135. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 6/8 time signature. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with some rests.

Ejemplo 136

Musical notation for Ejemplo 136. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with chord markings G, D7, and G.

Ejemplo 137

Musical notation for Ejemplo 137, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice.

Ejemplo 138

Musical notation for Ejemplo 138, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice.

Ejemplo 139

Musical notation for Ejemplo 139 (Arpa), featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice, with accents (>) over the notes.

Musical notation for Ejemplo 139 (Requinto Jarocho), featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice, with accents (>) over the notes.

Ejemplo 140

Musical notation for Ejemplo 140, featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice.

Ejemplo 141

Musical notation for Ejemplo 141 (Teclado), featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice.

Musical notation for Ejemplo 141 (Bombo y Bajo), featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice, with accents (>) over the notes.

Ejemplo 142

Musical notation for Ejemplo 142 (Guitarra), featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice. Striking directions are indicated by arrows below the notes.

Musical notation for Ejemplo 142 (Jarana), featuring a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with a dotted quarter note, repeated twice. Striking directions are indicated by arrows below the notes.

Ejemplo 143

Musical score for Ejemplo 143, 4/4 time, key of D major. The score consists of three staves:

- Acordeón:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- Bateria:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- Bajo ostinato:** Bass clef, notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).

Chord changes: Em (measure 1), B7 (measure 2).

Ejemplo 144

Musical score for Ejemplo 144, 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves:

- Alientos metales:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- Guitarra:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Ejemplo 145

Musical score for Ejemplo 145, 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves:

- Bajo ostinato:** Bass clef, notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter).
- Bateria:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Ejemplo 146

Musical score for Ejemplo 146, 4/4 time, key of D major. The score consists of one staff:

- Staff 1:** Treble clef, notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Ejemplo 147

Ejemplo 148

Ejemplo 149

Ejemplo 150

Ejemplo 151

Ejemplo 152

Ejemplo 153

Musical notation for Ejemplo 153, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The piece begins with a Dm7 chord. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some rests. The notation includes a repeat sign at the beginning.

Ejemplo 154

Musical notation for Ejemplo 154, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The piece is divided into three parts: Guitarra, Bajo ostinato, and Quijada. The Guitarra part has a Dm7 chord and a slash indicating a rhythmic pattern. The Bajo ostinato part has a Dm7 chord and a slash. The Quijada part has a Dm7 chord and a slash. The notation includes a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line.

Ejemplo 155

Musical notation for Ejemplo 155, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The piece begins with a Dm7 chord and an A7 chord. The melody consists of quarter notes and rests. The notation includes a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line.

Ejemplo 156

Musical notation for Ejemplo 156, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece is divided into two parts: Guitarra y Violín and Bajo ostinato. The Guitarra y Violín part has a melody of eighth and quarter notes. The Bajo ostinato part has a bass line of quarter notes. The notation includes a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line.

Ejemplo 157

Musical notation for Ejemplo 157, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The piece begins with an Em chord, an Am chord, and a B7 chord. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The notation includes a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line.

Ejemplo 158

Musical notation for Ejemplo 158, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The piece consists of a melody of quarter notes and eighth notes. The notation includes a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line.

Ejemplo 159

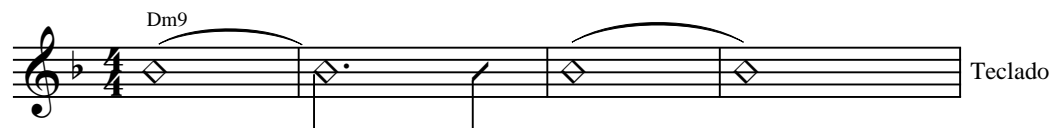


Musical notation for Ejemplo 159, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with a 'Bm' chord indicated above the staff.

Ejemplo 160



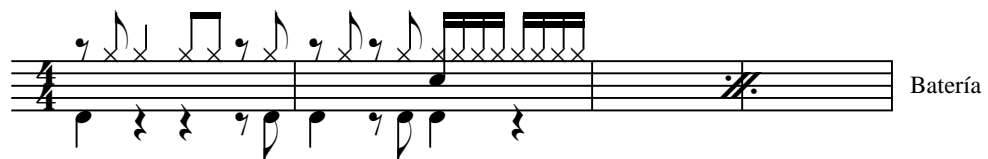
Musical notation for Ejemplo 160, Trompeta part, featuring a treble clef, key signature of one flat (Bb), and 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a slur over the first two notes.



Musical notation for Ejemplo 160, Teclado part, featuring a treble clef, key signature of one flat (Bb), and 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes with a 'Dm9' chord indicated above the staff.



Musical notation for Ejemplo 160, Bajo ostinato part, featuring a bass clef, key signature of one flat (Bb), and 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a slur over the first two notes.



Musical notation for Ejemplo 160, Batería part, featuring a 4/4 time signature. The notation shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Ejemplo 161



Musical notation for Ejemplo 161, Motivo part, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a repeat sign at the end.



Musical notation for Ejemplo 161, Bajo ostinato part, featuring a bass clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a slur over the first two notes and a repeat sign at the end.



Musical notation for Ejemplo 161, Platillos part, featuring a 3/4 time signature. The notation shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Ejemplo 162

Musical score for Ejemplo 162, featuring four staves. The top staff is for Jarana y Huapanguera, the second for Piano, the third for Contrabajo, and the fourth for Batería. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Jarana y Huapanguera part consists of eighth-note patterns. The Piano part has dotted quarter notes. The Contrabajo part has quarter notes. The Batería part shows a 3/4 time signature and a drum pattern with eighth notes and rests.

Ejemplo 163

Musical score for Ejemplo 163, consisting of a single staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first two measures contain eighth-note patterns, and the final measure contains a quarter note followed by a half note.

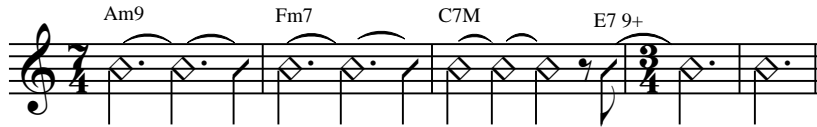
Ejemplo 164

Musical score for Ejemplo 164, featuring three staves. The top staff is for Piano, the middle for Batería, and the bottom for Bajo ostinato. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Piano part has quarter notes. The Batería part has dotted quarter notes with 'x' marks above them. The Bajo ostinato part has quarter notes.

Ejemplo 165

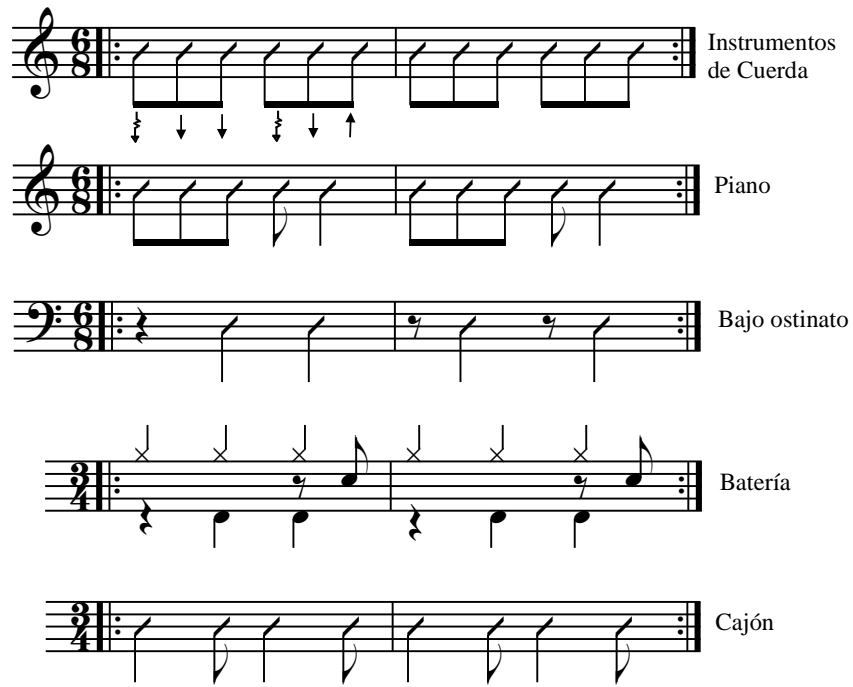
Musical score for Ejemplo 165, featuring two staves. The top staff has four measures with chords Am7, D9/F#, Fm7M, and Am7/E above them. The bottom staff has four measures with chords Eb aug, D6, D5b79, and D5b79/C above them. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Ejemplo 166



Musical notation for Ejemplo 166, featuring a single staff in 7/4 time. The melody consists of eighth notes with various accidentals. Above the staff, four chords are indicated: Am9, Fm7, C7M, and E7 9+.

Ejemplo 167



Musical notation for Ejemplo 167, consisting of five staves. The top staff is for 'Instrumentos de Cuerda' (string instruments) in 6/8 time, with downward and upward arrows indicating bowing directions. The second staff is for 'Piano' in 6/8 time. The third staff is for 'Bajo ostinato' (bass ostinato) in 6/8 time. The fourth staff is for 'Batería' (drums) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbals. The fifth staff is for 'Cajón' (cajón) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern.

Ejemplo 168



Musical notation for Ejemplo 168, consisting of four staves. The top two staves are for 'Violín' (violin) and 'Flauta' (flute) in 6/8 time, both in the key of D major. The bottom two staves are for a piano accompaniment in 6/8 time, also in the key of D major.

Ejemplo 169

Jarana y Huapanguera

Piano

Bajo ostinato

Batería

Detailed description: This musical score is for 'Ejemplo 169' and consists of four staves. The first staff, 'Jarana y Huapanguera', is in treble clef, key of D major (one sharp), and 6/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with downward and upward arrows indicating articulation. The second staff, 'Piano', is in the same key and time, showing a sparse melody with dotted notes. The third staff, 'Bajo ostinato', is in bass clef, key of D major, and 6/8 time, with a simple eighth-note bass line. The fourth staff, 'Batería', is in common time (C) and shows a drum pattern with eighth notes and rests.

Ejemplo 170

Detailed description: This musical score for 'Ejemplo 170' is a single staff in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and 'x' marks above them, indicating specific rhythmic or articulation instructions.

Ejemplo 171

Detailed description: This musical score for 'Ejemplo 171' is a single staff in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic or articulation instructions.

Ejemplo 172

Melodía original

Melodía modificada

Detailed description: This musical score for 'Ejemplo 172' compares two versions of a melody. The top staff, 'Melodía original', is in treble clef, key of F major (two flats), and 6/8 time. It starts with a chord 'F' and contains a melody of eighth notes. The bottom staff, 'Melodía modificada', is in treble clef, key of F minor (three flats), and 4/4 time. It starts with a chord 'Fm' and contains a modified melody with a different rhythm and phrasing.

Ejemplo 173

Batería

Bajo ostinato

The image shows two staves of music. The top staff is for the drum part, labeled 'Batería', and is in 4/4 time. It features a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits, and rests. The bottom staff is for the bass ostinato, labeled 'Bajo ostinato', and is in 4/4 time with a key signature of three flats. It consists of a continuous sequence of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F.

Ejemplo 174

F7

Bbm

The image shows a single staff of music in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody consists of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F. Above the staff, the chord 'F7' is written above the first measure and 'Bbm' is written above the last measure.

Ejemplo 175

The image shows a single staff of music in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F.

Ejemplo 176

The image shows a single staff of music in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F. Below the staff, there are rhythmic arrows: down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down, up, down.

Ejemplo 177

Am

F

G

The image shows a single staff of music in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F. Above the staff, the chords 'Am', 'F', and 'G' are written above the first, fourth, and seventh measures respectively.

Ejemplo 178

Tarola

The image shows a single staff of music in 6/8 time. The melody consists of quarter notes: Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F, Eb, Db, C, Bb, Ab, Gb, F.

Ejemplo 179

Musical notation for the Batería part of Ejemplo 179. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating specific drum hits. The notes are on the G line (G4) and the A line (A4).

Musical notation for the Bajo ostinato part of Ejemplo 179. It features a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The notes are on the G line (G3) and the A line (A3).

Ejemplo 180

Musical notation for the Batería part of Ejemplo 180. It features a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific drum hits. The notes are on the G line (G4) and the A line (A4).

Musical notation for the Huapanguera part of Ejemplo 180. It features a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The notes are on the G line (G3) and the A line (A3).

Ejemplo 181

Musical notation for the Batería part of Ejemplo 181. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating specific drum hits. The notes are on the G line (G4) and the A line (A4).

Ejemplo 182

Musical notation for the Batería part of Ejemplo 182. It features a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of dotted quarter notes with 'x' marks above them, indicating specific drum hits. The notes are on the G line (G4) and the A line (A4).

Musical notation for the Bajo ostinato part of Ejemplo 182. It features a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The notes are on the G line (G3) and the A line (A3).

Ejemplo 183

Musical notation for the Batería part of Ejemplo 183. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating specific drum hits. The notes are on the G line (G4) and the A line (A4).

Musical notation for the Bajo ostinato part of Ejemplo 183. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a single staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The notes are on the G line (G3) and the A line (A3).

Ejemplo 184

Jarana y Huapanguera

Tambor

Tarola

Musical notation for Ejemplo 184. It consists of three staves. The top staff is for Jarana y Huapanguera, written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The middle staff is for Tambor, and the bottom staff is for Tarola, both written in bass clef with a 6/8 time signature. The Jarana y Huapanguera staff has a repeat sign at the end. The Tambor and Tarola staves also have repeat signs at the end.

Ejemplo 185

Musical notation for Ejemplo 185, written in treble clef with a 3/4 time signature. It features a single melodic line with a repeat sign at the end.

Ejemplo 186

Musical notation for Ejemplo 186, written in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with 'x' marks above it, indicating a guitar accompaniment pattern. Below the melodic line is a bass line with a similar accompaniment pattern. The piece ends with a repeat sign.

Ejemplo 187

Musical notation for Ejemplo 187, written in treble clef. It starts in 6/8 time and changes to 3/4 time. The notation shows a melodic line with a repeat sign at the end.

Ejemplo 188

Original

Variación

Gm7

F

Variación

E♭

D7

Cm7

D7

Musical notation for Ejemplo 188, written in treble clef with a 6/8 time signature. It is divided into two sections: 'Original' and 'Variación'. The 'Original' section has a key signature of two flats (B♭, E♭) and a 6/8 time signature. The 'Variación' section has a key signature of one flat (B♭) and a 3/4 time signature. Chord symbols are placed above the notes: Gm7 and F in the original section, and E♭, D7, Cm7, and D7 in the variation section. The variation section ends with a sharp sign (#) above a note.

Ejemplo 189



Ejemplo 190



Ejemplo 191



Ejemplo 192



Ejemplo 193



Ejemplo 194

Two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ejemplo 195

A single staff of musical notation in bass clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with dotted eighth notes and quarter notes, with 'x' marks above the notes indicating fingerings.

Ejemplo 196

Two staves of musical notation in bass clef with a 3/4 time signature. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests.

Ejemplo 197

A single staff of musical notation in bass clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with quarter notes and rests. The word "Sartales" is written to the right of the staff.

Ejemplo 198

A single staff of musical notation in bass clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with quarter notes and rests.

Ejemplo 199

A single staff of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, with accents (>) above the notes.

Ejemplo 200



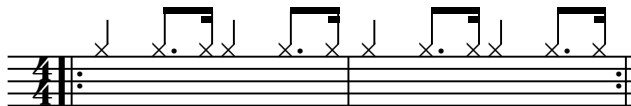
Ejemplo 201



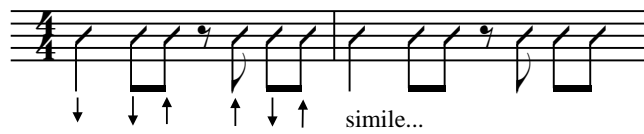
Ejemplo 202



Ejemplo 203



Ejemplo 204



Ejemplo 205



Ejemplo 206

Clave

Musical notation for Clave in 4/4 time. The first measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The second measure contains a quarter note followed by two eighth notes. The third measure contains a quarter note followed by two eighth notes. The fourth measure contains a quarter note followed by two eighth notes.

Maraca

Musical notation for Maraca in 4/4 time. The first measure contains eight eighth notes. The second measure contains eight eighth notes.

Ejemplo 207

Musical notation in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The second measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The third measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The fourth measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note.

Ejemplo 208

Jarana

Musical notation for Jarana in 4/4 time. The first measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The second measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The third measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The fourth measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note.

Tres

Musical notation for Tres in 4/4 time. The first measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The second measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The third measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The fourth measure contains a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note.

Ejemplo 209

Clave

Musical notation for Clave in 4/4 time. The first measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The second measure contains a quarter note followed by two eighth notes. The third measure contains a quarter note followed by two eighth notes. The fourth measure contains a quarter note followed by two eighth notes.