



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea

CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO MUSICAL DE VINCE MENDOZA

Análisis de la pieza “ESPERANÇA”

Sustentante

Elena Plyusnina ▪ Matrícula 16-0961

Trabajo de Grado para optar por el título de

Licenciada en Música Contemporánea

Director

MA. Corey Allen

Asesoría Metodológica

M. Arq. Mauricia Domínguez

Asesor Musical

MA. Corey Allen

Santo Domingo, República Dominicana, Febrero 2021

ÍNDICE

MARCO GENERAL	5	1.4.1. Epiphany	24
I. Definición del proyecto	7	1.4.2 “Esperança”	25
II. Motivación	7	1.4.3 Discografía seleccionada	26
III. Justificación	7	TEMA II: MARCO ANALÍTICO	35
IV. Objetivos: General y Específicos	8	2.1 ANÁLISIS DE “ESPERANÇA” EN LA PARTITURA REDUCIDA	36
V. Alcances	8	2.1.1 Observaciones generales sobre la melodía y la estructura de “Esperança”	36
VI. Metodología	8	2.1.2 La armonía de la composición “Esperança”	36
VII. Antecedentes	9	2.2 ANÁLISIS DE “ESPERANÇA” EN LA PARTITURA ORQUESTAL	39
VIII. Introducción	9	2.2.1 La forma del arreglo de “Esperança”	39
TEMA I: MARCO TEÓRICO	11	2.2.2 Orquestación de “Esperança”	42
1.1 TÓPICOS GENERALES SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA	13	2.2.3 El voicing aplicado en la composición “Esperança”	51
1.2 CONCEPTOS	13	2.3 REFERENTES ESTILÍSTICOS PARA ANÁLISIS COMPARATIVOS	57
1.2.1 Estilo Musical	13	2.4 CONCLUSIONES SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE VINCE MENDOZA	61
1.2.2 Armonía	14	TEMA III: MARCO PROYECTUAL	63
1.2.3 El voicing	14	3.1 DESCRIPCIÓN DEL PORTAFOLIO MUSICAL	65
1.2.4 Orquestación	14	3.1.1 Arreglo Orquestal	66
1.3 VINCE MENDOZA	15	3.1.2 Arreglo para el Big Band	75
1.3.1 Datos biográficos	15	3.1.3 Composición para orquesta de cuerdas	93
1.3.1.1 Inicio de su carrera musical	16	3.1.4 Arreglo para pequeño ensamble	103
1.3.2 Influencias	16	3.1.5 Arreglo para voces	119
1.3.2.1 Música clásica	16	3.1.6 Fuga en cuatro voces	129
1.3.2.2. Jazz	18	3.1.7 Composición para cine	132
1.3.3. Trayectoria del trabajo musical de V. Mendoza	21	3.1.8 Tema con Variaciones	138
1.4. PARTICULARIDADES DE LA PRODUCCIÓN DE MENDOZA	24	3.1.9 Composición de jingle	142
		CONCLUSIÓN	143
		BIBLIOGRAFÍA	144

MARCO GENERAL

I. Definición del proyecto

Es el análisis estilístico de la composición “*Esperança*” para determinar las características generales del estilo musical de Vince Mendoza.

II. Motivación

Desde nuestro nacimiento la música ha estado presente en nuestra vida. Ya a temprana edad, con apenas estudios elementales de música, comenzamos a interesarnos en diversos tipos de composiciones, estilos de compositores que tanto admiramos, nos atraía intensamente la historia detrás de sus triunfos, la trayectoria de sus carreras musicales, los caminos que tuvieron que recorrer hasta alcanzar el éxito, admiración y la aceptación de su música por el gran público.

Además de interesarnos por el compositor, nos intrigaba la diversidad de sentimientos que una u otra música provocaba en nosotros. En aquel tiempo no entendíamos las razones por las que cada composición surte diferentes efectos en quien la escucha. Nos fuimos interesando más y más hasta que ese interés nos llevó a tomar la decisión de estudiar la música con más profundidad. Era más que todo una necesidad de nuestro ser de cumplir esa misión para comprender en toda su profundidad el mundo de la música y de ese modo conocernos más a nosotros mismos.

La Escuela de Música Contemporánea fue el lugar donde hicimos esos descubrimientos, al seleccionar el área de Composición, Arreglo y Producción se nos abrieron las puertas al extenso, profundo e intenso mundo de la música. Durante estos años de estudios fuimos aprendiendo los diversos elementos musicales que provocaron esos sentimientos y esas emociones al escuchar su música.

En ese camino de aprendizaje la asignatura ***Investigación: Estilos de Arreglos Musicales desde 1910*** marcó la diferencia en nuestro proceso de comprender la música, en esta clase se estudia a diferentes arreglistas y compositores, se escucha y se analiza su música para entender y conocer cada uno de ellos. Durante la presentación musical de una obra, nuestras emociones subieron a

tal nivel que ya no pudimos contener las y debimos salir del aula para que los compañeros no notaran nuestra evidente reacción al escuchar dicha obra. Era un hermoso arreglo de Vince Mendoza que el profesor había hecho sonar. Fue en este momento cuando decidimos estudiar su forma de componer y arreglar para poder aprender más de él. Este Proyecto de Grado es la oportunidad de lograrlo.

III. Justificación

A lo largo de la historia el compositor pasó por un proceso de evolución. Desde los siglos XVII-XVIII este solía ser un empleado de la iglesia o la monarquía, tenía poco control de su creatividad, adaptando su música al gusto de su patrón. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII, con el cambio de la sociedad, el compositor comienza a ser más independiente, a tener su propio criterio y más libertad creativa. A finales de los siglos XVIII y XIX el compositor se convierte en un virtuoso instrumentista y gana fama realizando giras de conciertos.

Al inicio del siglo XX el compositor recibe más oportunidades con la llegada de la radio y el cine, las posibilidades de componer diversas músicas se amplían, se crea una nueva fuente de ingresos para el compositor. Las universidades y los conservatorios, así como encargos de instituciones y organizaciones públicas y privadas, le dan una seguridad financiera adicional, lo que le permite crear con libertad y de ese modo probar ideas más atrevidas y experimentales.

En la actualidad el rol de un compositor es muy variado y versátil y se extiende a la creación de música para ópera, teatro, cine, televisión, videojuegos, radio, publicidad, educación, proyectos comunitarios, orquestas y coros, eventos privados y muchos más; hoy día su trabajo puede extenderse más e incluir los arreglos, la orquestación, la dirección y la interpretación. Así como el rol del compositor es tan diverso, los estilos y elementos musicales que los caracterizan son también ampliamente variados.

Vince Mendoza pertenece a esos compositores contemporáneos que con gran profesionalidad cumplen su rol, no solo de compositor, si no también de impecable arreglista y director. Su estilo

único y reconocible, y su extremo conocimiento y dominio de muchos lenguajes musicales se representan en el amplio alcance de sus obras.

Se pueden localizar muchos estudios académicos sobre los compositores de los siglos pasados y algunos de compositores contemporáneos, sin embargo, hasta ahora no se encuentran antecedentes de análisis académicos sobre Vince Mendoza, por eso se considera válido estudiar al compositor en más detalles, analizando su pieza musical *Esperança* para identificar los elementos musicales que usa para hacer que su música tenga un sonido único y reconocible.

Este estudio pretende ser un aporte académico para los estudiantes interesados en conocer el estilo musical de Mendoza, que puede ser aplicado en sus carreras musicales como compositores o arreglistas.

IV. Objetivos: General y Específicos

Objetivo General

Determinar las características generales del estilo musical de Vince Mendoza, mediante el análisis de la pieza "*Esperança*".

Objetivos Específicos

- Compendiar la información biográfica sobre Vince Mendoza mediante la investigación de los inicios de su educación musical y sus primeros aportes en la carrera profesional.
- Examinar la trayectoria de la carrera artística de Mendoza para confirmar su versatilidad y habilidad de manejar diversos lenguajes musicales.
- Analizar las influencias musicales recibidas por Vince Mendoza con el fin de conocer los elementos adaptados en su estilo musical.
- Determinar el origen de estilo musical de Vince Mendoza para la comprensión de su forma componer y arreglar la música.

- Analizar la composición *Esperança* a través de la armonía, la orquestación y los *voicings*.
- Identificar los elementos que diferencian el estilo musical de Mendoza por medio de la comparación con los estándares establecidos en la música.
- Desarrollar el portafolio de Proyecto de Grado para la demostración de la capacidad y competencia como Licenciada en Música Contemporánea.

V. Alcances

Se hará una recopilación de la información biográfica de Vince Mendoza localizada en las bases de datos digitales. Revisión de la trayectoria profesional de Mendoza en una línea de tiempo. Identificación y referenciación en términos de antecedentes, características musicales de las influencias que incidieron en su carrera musical. Se realizará un análisis de la composición *Esperança* a partir de los elementos identificadores del estilo musical de Vince Mendoza, tales como la armonía, el *voicing* y la orquestación. Realización de un portafolio con 9 Composiciones y/o Arreglos Musicales propios

VI. Metodología

El presente trabajo de investigación posee un carácter analítico, cuyo desarrollo se lleva a cabo utilizando diversas herramientas, instrumentos y estrategias metodológicas.

En base a la lectura, comprensión de una serie de documentos y el estudio de los archivos multimedia, utilizando el método cualitativo se busca realizar una recopilación de datos biográficos y analizar los antecedentes y las influencias pertinentes en búsqueda del origen del estilo de Vince Mendoza.

Aplicación del método analítico para el análisis de la composición en tres partes: la armonía, el *voicing* y la orquestación. Los resultados obtenidos se evalúan buscando establecer la diferencia en comparación con los estándares musicales y referentes estilísticos de otros análisis por medio del método comparativo.

Como cierre de este proyecto de grado se refleja de una manera práctica el aprendizaje adquirido durante la carrera, plasmando el mismo en las composiciones y/o arreglos musicales propios.

VII. Antecedentes

En la investigación bibliográfica realizada no se ha encontrado un trabajo académico sobre Vince Mendoza. Sin embargo, se han encontrado trabajos parecidos sobre otros compositores y arreglistas entre los cuales podemos mencionar: “Aplicación e innovación de las técnicas de orquestación y composición utilizadas por Wayne Shorter en la década de 1960”, realizado por Sebastián León Alcívar y Daniel Ruiz Daker, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2015; “*In the current: Suit for large jazz ensemble*”, que examina la estética, los estilos y técnicas de Gil Evans y Maria Schneider realizado por Michael Downes, en la Universidad de York Music, Toronto, 2008 ; “Maria Schneider y *choro dançado*” realizado por Laura Isabel Montero Méndez, en la Universidad Nacional de Pedro Henríquez Ureña, 2020. El libro “*Jazz scores and analysis*” de Richard Lawn y el artículo “Vince Mendoza: *Stylistic analysis*” de Jeff Novotny fueron documentos utilizados como referencia al momento de realizar el análisis musical comparativo de las obras de Mendoza.

VIII. Introducción

El documento se presenta dividido en tres temas: marco teórico, marco analítico y marco proyectual.

En el primer tema se maneja lo concerniente al marco teórico, en donde abordaremos tópicos generales relacionados a la música contemporánea y algunos conceptos que necesitaremos conocer para poder adentrarnos en nuestro análisis.

Posteriormente nos adentraremos en la biografía de Vince Mendoza y el inicio de su carrera. Consideramos que es necesario, para determinar el origen del estilo de la música de Mendoza, analizar sus influencias, provenientes tanto de la música clásica, así como del *Jazz*.

A continuación estudiaremos la trayectoria del trabajo de Mendoza, observando como se ha desarrollado su vida profesional como compositor, arreglista y director musical. Hablaremos también de las particularidades de las producciones musicales de Mendoza, y repasaremos la discografía seleccionada del compositor.

Marco analítico es el segundo tema de nuestro proyecto, aquí nos adentraremos en el análisis musical de “*Esperança*”. El análisis se realizará en partituras de dos tipos: la partitura reducida y la partitura orquestal. Ambas están escritas a mano y son de la autoría de Mendoza.

En la partitura reducida hacemos observaciones generales sobre la pieza “*Esperança*”, y luego procederemos con el análisis armónico. A través de los fragmentos de la partitura orquestal veremos en detalles el estilo de orquestación de Mendoza y su manera de utilizar los *voicings*.

A lo largo de este proceso realizaremos una serie de comparaciones, estableciendo las similitudes y diferencias entre los estándares musicales existentes y la obra “*Esperança*”.

Para cerrar con nuestro marco analítico, realizaremos un análisis comparativo utilizando los resultados obtenidos en el análisis de “*Esperança*” y relacionando estos a los demás análisis musicales de obras seleccionadas de Mendoza. En base a estas comparaciones presentaremos la conclusión, en la cual destacaremos los elementos musicales característicos de Mendoza, encontrados en el análisis.

En el tercer tema, marco proyectual, veremos la descripción del portafolio que consta de 9 piezas y concluiremos el documento con la presentación de 9 piezas compuestas y arregladas por la autora.

TEMA I: MARCO TEÓRICO

1.1 TÓPICOS GENERALES SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

El concepto de música contemporánea se aplica a la música escrita después de 1945 hasta la música que se escribe en el presente. El término “contemporáneo” se ha utilizado particularmente en medios académicos, mientras existen opiniones, que el dicho término solo se puede aplicar a los compositores vivos y sus obras.

Al plantear cambios radicales sobre la armonía, la melodía y el ritmo, autores como Edgard Varese, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg dan inicio a la música contemporánea. Empieza la época del expresionismo musical, la atonalidad, la dodecafonía y el neoclasicismo.

Las principales características de la música contemporánea fueron aquellas que no existían en la época anteriores como el uso de las armonías disonantes, ritmos poco comunes y complejos, mayor énfasis en los instrumentos de viento, metales y percusión. Además, se encuentran el uso de “*Blue note*”¹, sonidos electrónicos, la fusión de estilos musicales, se explora el uso de estructuras musicales no convencionales y se incursiona la experimentación de un nuevo enfoque musical. Los artistas que compusieron e interpretaron música contemporánea se consideran como vanguardistas, debido a la gran ruptura de las reglas musicales, que existieron durante de los siglos pasados.

El término de música contemporánea se describe un período de tiempo más que como un estilo musical. Este, tampoco está restringido a ninguna forma musical. Los géneros *pop*, el *jazz*, el *funk* y el *rock* son ejemplos de estilos musicales que se denominaron música contemporánea.²

1.2 CONCEPTOS

1.2.1 Estilo Musical

Debido a que la música no es objetivamente descriptiva o representativa, las cualidades subjetivas de la música parecen ser las más importantes. El estilo es una de las cualidades más destacadas de la música y, de hecho, la mayoría de las descripciones se refieren a algún aspecto del estilo musical. El estilo en la música puede referirse a períodos, compositores, intérpretes, textura sonora, emoción y género.

- Contexto histórico: cuando hablamos de la composición de Mozart es de estilo clásico o de Bach es de estilo barroco.
- Los estilos asociados con los compositores: el conjunto de características utilizadas que generalmente se encuentran en las obras de un compositor en particular.
- Estilo de los grandes improvisadores e intérpretes: el “estilo de balada de Miles Davis” se refiere a las características de las interpretaciones de baladas de Miles Davis.
- Aspectos de la textura musical: la textura es una combinación de los diferentes aspectos musicales: progresiones melódicas, rítmicas y armónicas, timbres de instrumentos, diversas sonoridades en las cuales estos elementos son recurridos.

¹ Blue note, en español la nota azul es una nota utilizada para aportar la expresividad del blues. Las notas azules se producen al bajar un semitono o menos al tercer, séptimo y ocasionalmente quinto grados de la escala mayor.

² Este texto fue recopilado y sintetizado del portal Musicapopular.cl, Enciclopedia de la música chilena y artículo escrito por Emeika Ekwuribe en el blog de Musicresourecs.com y del artículo de Silvano Jaque “Música Contemporánea”

- Los términos emocionales: son los que permiten a los oyentes experimentar emociones al escuchar la música. Las asociaciones emocionales son otra forma de describir el estilo de la música.
- El estilo musical también se utiliza para definir el género, la categoría de música caracterizada por un estilo particular. Un género también puede estar influenciado por convenciones sociales, *marketing*, asociación con un artista en particular, además de otras influencias. Es común referirse a algo como "estilo *rock*" o "estilo *bebop*".³

1.2.2 Armonía

La armonía es una de las partes más importantes en la música. La armonía en música se refiere a la combinación de diferentes sonidos o notas, emitidas al mismo tiempo. Al igual, el término se utiliza para referirse a la sucesión de esos sonidos emitidos a la vez.

La colocación de las notas individuales en un acorde, así como a la estructura general de acordes en una pieza musical pueden llamarse armonía. El concepto de armonía en teoría musical incluye a la construcción de acordes, la cualidad de los acordes y las progresiones de acordes.

La armonía funciona como un acompañamiento de las melodías o como una base la cual se desarrollan varias melodías simultáneas, creando líneas melódicas encima de la melodía original. La combinación de esas líneas melódicas se llaman el contrapunto.⁴

1.2.3 El voicing

El término *voicing* proviene del *jazz*. La palabra *voicing* podría traducirse al español como "voces" o "disposición de voces", de aquí el término se podría definirse como disposición de las notas dentro de un acorde.

Existen muchas disposiciones diferentes o *voicings* para un mismo acorde, dependiendo de cual nota se encuentra en el registro más grave o agudo. De esa manera se crea un acorde nuevo, modificando las relaciones entre las alturas e intervalos que componen las notas de un acorde, lo cual produce un sonido diferente, manteniendo las mismas notas que conforman el acorde.⁵

1.2.4 Orquestación

Según la Enciclopedia Britannica el término orquestación significa el arreglo o composición de música para instrumentos, especialmente los que se encuentran en una orquesta.

El propósito de la orquestación es a menudo proporcionar un conjunto de colores y tonos más vívidos para una composición o adaptar la composición a un conjunto diferente de instrumentos. Se refiere también a la forma en que se utilizan los instrumentos para interpretar los aspectos musicales como melodía, armonía o ritmo.⁶

³ Fuente: Preprint from The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning, Shlomo Argamon, Kevin Burns, and Shlomo Dubnov (Eds), información sintetizada por la autora.

⁴ Síntesis del trabajo "Armonía Musical. Definición e Historia" realizado por Thais Martínez Molina y Rubén García Muñoz y del artículo "Armonía (música)" de la EcuRed. Enciclopedia colaborativa de la red cubana.

⁵ Información recopilada desde el artículo "Acordes de Jazz, Voicings y Cifrados" del portal Armonía Contemporánea y del artículo "Qué es un *voicing*?" de Martino Somero.

⁶ Texto de la Enciclopedia Britannica

1.3 VINCE MENDOZA

1.3.1 Datos biográficos

Vince Mendoza nació el 17 de Noviembre de 1961 en Norwalk, Connecticut. Desde una temprana edad se interesó por la música y supo desde el principio que su vida iba estar dedicada a la música.

Mendoza comenzó a aprender guitarra clásica escuchando principalmente la música clásica, pero al mismo tiempo queriendo tocar jazz y aprender el repertorio de "estándares". Aprendiendo piano de su madre y su hermano, ambos músicos, Mendoza comienza interesarse en la composición improvisando en el piano, inventando melodías y experimentando con los acordes que aprendió del repertorio estándar de *Jazz*. Durante sus estudios en la escuela secundaria, empezó tocar la trompeta y estudiar los rudimentos de los instrumentos de viento.

En la entrevista para el libro "*Jazz score and análisis*", Vol I, Richard Lawn, p. 158, Vince Mendoza menciona que creció escuchando la radio y soñaba que podía ser esa persona en el estudio dirigiendo la orquesta para la grabación de un disco. Esa fue la parte inicial de la inspiración para llegar a ser músico.

Los primeros arreglos de Mendoza, los hizo en la escuela media y secundaria, escribiendo para la banda escolar, adaptando la música de Frank Zappa, Don Ellis y Jimmy Hendrix a la instrumentación de la banda de la escuela, bajo la dirección musical del director Lee Bash, quien eligió a Mendoza como su alumno.

Al completar la escuela en Norwalk, ingresa en la Universidad Estatal de Ohio y se gradúa en composición musical en 1983. Se traslada a la Universidad del Sur de California, en Los Ángeles donde completa su posgrado en composición y estudios de dirección musical; misma universidad donde actualmente trabaja como docente, combinando la carrera académica con la de compositor, arreglista y director musical, especializado en jazz y otros idiomas musicales.⁷



Figura 1. Imagen de Vince Mendoza. (Fotografía de PAMELA FONG, Sitio Web de Vince Mendoza)

⁷ Recopilación del artículo "Streams Of Influence Flowing Into A River Of Sound", All About Jazz y del la página web oficial de Vince Mendoza, artículo de Rob Adams de la revista The Herald, artículo de Matt Collar en el portal All Music

1.3.1.1 Inicio de su carrera musical

Durante sus estudios en la Universidad Estatal de Ohio (OSU), V. Mendoza y muchos otros músicos legendarios, tales como el organista Hank Marr, el saxofonista Rusty Bryant, el teclista Bobby Floyd, y junto con otros talentosos músicos, Mendoza dedicó su tiempo completo a la escritura y a su instrumento principal – la trompeta.

También forma su propia *big band*, trabajando en el desarrollo de su estilo personal, el cual mantiene mudarse a Los Ángeles.

En los primeros días en Los Ángeles, Mendoza obtiene mucha experiencia en los estudios, escribiendo y orquestando partituras de televisión y jingles. Posteriormente consigue su primer trabajo en Los Ángeles, de mano de Doc Severinsen en el *Tonight Show*, allí donde conoce al baterista Peter Erskine, quien contribuye con varias composiciones a su álbum “Transición” grabado por *Denon Records*. Desde entonces se han vuelto frecuentes los colaboradores.

Sus primeros trabajos como arreglista comienzan en Europa, donde Mendoza hacía conciertos de orquesta para la radio. Allí recibe la propuesta de arreglar las piezas de los compositores invitados. Desde este momento V. Mendoza empieza a dedicarse también al arreglo musical.⁸

1.3.2 Influencias

Según la revista “*All about Jazz*”, “la música de Vince Mendoza refleja muchas influencias diferentes, y cuando la escuchas, puedes escuchar estos arroyos y corrientes de influencias fluyendo juntos en un río de sonidos en constante cambio que estimulan y, a veces, sorprenden a los artistas y al público por igual”. Nos parece apropiado este comentario, por eso se infiere con

más profundidad saber de donde salen las ideas que Vince presenta en su música. Durante la investigación se vio que, que las corrientes de su influencia se pueden dividir en dos partes, ya que unos provienen de los compositores y arreglistas de la música clásica, otros tienen sus raíces en el *jazz*.

Otros estudios también influenciaron el trabajo de Mendoza, se demuestra a continuación:

1.3.2.1 Música clásica

Johann Sebastián Bach (1685-1750)

Al estudiar la música de Bach desde el principio, Vince Mendoza fue impresionado por la perfección e inspiración de su música.

En la entrevista a la revista “*All about jazz*” Vince Mendoza menciona: *Bach tiene la perfección matemática combinada con la espontaneidad y el alma que solo pueden provenir de lo Divino.*

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach (Turingia) el 21 de marzo de 1685, en una familia de músicos. Se considera uno de los compositores más conocidos de la música Barroca hasta la actualidad. Obtuvo una gran fama como organista en toda Europa, además del órgano tocaba clavecín, violín y viola de gamba.

La tradición religiosa luterana y la musical-eclesiástica o secular del Alto Barroco son las principales corrientes musicales de J.S. Bach. Creía con sinceridad que la música era expresión de la divinidad. La cultura musical impresionante y la curiosidad de Bach le permiten resumir todo lo que había existido antes de la época Barroca y anticipar mucho de lo que vendría. La asimilación de los elementos tan diferentes y la síntesis de los estilos, se denomina como un milagro del genio. En

⁸ Este texto fue recopilado del portal All About Jazz del artículo “Color, Counterpoint And Open Ears” y de la entrevista de Simon Lasky en series “At home with Vince Mendoza”

sus obras, Bach se expresa a través de complejas arquitecturas sonoras con su empleo extraordinario del contrapunto. Las técnicas musicales constantemente renovadas por Bach contienen una perfección de la que se desprende a menudo la más expresiva belleza. Confirmando la idea platónica de que la belleza es orden de la creación en sus cánones y fugas, Bach sigue la tradición matemático- musical. Su música contiene cierta propiedad simétrica, como si fuera un flujo de relaciones geométricas, autosemejantes, que podría describirse como fractal.⁹

Johannes Brahms (1833-1897)

Una de las influencias tempranas de Vince Mendoza es Johannes Brahms por su lirismo, por su forma de componer música de cuerdas y el arte de la melodía.

Johannes Brahms nació en 1833 en Hamburgo (Alemania), estudió piano y empezó a componer a su temprana edad. La carrera de Johannes Brahms se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, en un momento en que los ideales románticos sustituyeron a las ideas y valores clásicos en el arte europeo. Su estilo polifacético con una paleta de géneros variada, que va desde valeses y danzas húngaras hasta motetes, sinfonías, cuartetos y la excepción de la música teatral. Su música se caracteriza por una conexión cercana y orgánica con la música democrática cotidiana popular alemana y austriaca. Esta es la razón principal de su vitalidad, su contenido melódico, que tanto caracterizan las obras de Brahms. El principio melódico juega un papel importante en la armonía de Brahms. Su influencia se nota en las modulaciones, en el uso frecuente del método de presentación alterna (melódica) de los tonos del acorde, en el desarrollo de cada voz de la textura, que cambia la atención del oyente de vertical a horizontal.

⁹ Síntesis de artículos “Bach y la fascinante relación entre la música y las matemáticas” de Música Antigua y Bach. Vida y estilo musical. Razones de su genio. Obra para teclado, violín y violonchelo: Suites, sonatas y partitas de Histoclásica y del trabajo de Vicente Sala Viu “ Raíces del estilo del J.S.Bach”

La conexión con las tradiciones clásicas y románticas, la confianza en los orígenes populares, todo esto formó una combinación que determina el estilo de Brahms.

El lirismo es otra característica importante en la música de Brahms. En el desarrollo de imágenes líricas, Brahms a menudo se basó en géneros y entonaciones predominantes, especialmente en el folclore. El compositor estaba obsesionado por muchas ideas; su música estaba llena de riqueza imaginativa, cambios de humor contrastantes y una variedad de matices. Su fusión orgánica requería un trabajo de pensamiento estricto y preciso combinado con la técnica de alto contrapunto.¹⁰

Igor Stravinsky (1882- 1971)

Otra gran influencia de Vince Mendoza en sus inicios fue Stravinsky. En la entrevista a “*All about jazz*” Mendoza dijo que la música de Stravinsky cambió su forma de pensar acerca de la estructura, la armonía y el contrapunto.

Igor Stravinsky nació el 17 de junio de 1882 en Lomonosov, Rusia. Inicia sus estudios de Derecho pero después de corto tiempo cambia por la composición. Stravinsky trabajó con múltiples estilos composicionales, revolucionando la orquestación y abarcando varios géneros prácticamente reinventó el ballet en su forma, incorporando múltiples culturas, idiomas y Literatura.

Stravinsky se considera como un compositor basado fundamentalmente en el contrapunto, basándose extensamente en la utilización de figuras en *ostinato* sin uso ni para la variación ni para

¹⁰ Traducido por E. Plyusnina y síntesis de la disertación “El contexto histórico-musical como factor de valoración del significado artístico de los cuartetos instrumentales de Johannes Brahms”, La creatividad de J. Brahms: cosmovisión, principios de pensamiento, peculiaridades del lenguaje musical, V.Kornivskuy, Musike “Características generales de la obra de Johannes Brahms”

el acompañamiento de la melodía. El emplea varios *ostinati* sin tener en cuenta la armonía o el tempo de la obra creando un pastiche, una clase de equivalente musical al cubismo en la pintura.

La esencia del contrapunto de Stravinsky tiene un carácter estático. Entrelazamiento de las diferentes voces, tensiones y progresiones armónicas están casi ausente por completo. En lugar de eso Stravinsky usa distintas voces - líneas de voz – para exponer la misma célula melódica – casi siempre en distintos grados respecto a la tónica de la tonalidad principal, evitando además las duplicaciones. Este estilo imitativo, unido a la profusa utilización del ostinato, genera esa aparente “rigidez contrapuntística”.¹¹

1.3.2.2. Jazz

Gil Evans (1912-1988)

Según "All the Jazz", Vince Mendoza "audazmente expande lo vernáculo al incluir elementos de impresionismo abstracto, romanticismo y una paleta muy poco ortodoxa para posicionarse como el claro y natural sucesor del difunto Gil Evans".

Gil Evans nació en el 1912 en Toronto (Canadá). Después de varios viajes por diferentes países se establece en los Estados Unidos. Como arreglista, compositor y líder de orquesta conjuga sonidos casi místicos tomado de las grandes formaciones del jazz para proporcionar el fondo musical perfecto a solistas como Miles Davis o a la cantante, Helen Merrill. Evans estuvo en constante exploración de las posibilidades en el área de la composición y el arreglo orquestal en el

último tramo de su carrera y disfrutó incluso de una variedad de instrumentos electrónicos en su paleta original de sonidos.

Evans saltó a la fama, especialmente entre los músicos, como arreglista de la Orquesta Claude Thornhill, presentando un sonido orquestal único, debido a la instrumentación y la concepción del sonido. Evans desarrolla nuevas ideas que conducen a innovaciones en la orquestación del jazz, aumentará la instrumentación de orquesta al incluir tuba, trompas, trompetas, trombones, saxofones doblados en clarinetes y sección rítmica.

El interés de Evans por el sonido fue su visión principal a lo largo de su carrera, y el resultado fue un cambio en el sonido del jazz en sí. Evans comentó: "El sonido es lo más importante para mí de todos los componentes de la música". Su música ha tenido un impacto generalizado en los compositores de jazz desde la década de 1950.¹²

Miles Davis (1926-1991)

El enfoque lineal de Miles Davis a la hora de improvisar, influyó a Vince Mendoza en su temprana edad. Estudiando trompeta como su instrumento principal, las grabaciones de Miles ayudan a Mendoza en el estudio del lenguaje del jazz, al igual Mendoza empieza interesarse en el aspecto lineal de la expresión improvisadora y luego lo aplica a su escritura, concentrando más en la creación de líneas y menos en términos del movimiento estructural de los acordes.

¹¹ Recopilado de la Revista de Música clásica y reflexión musical El Contrapunto durante el siglo XX: A la búsqueda de nuevos horizontes(I), EcuRed, bibliografía de Igor Stravinsky

¹² Traducido por E. Plyusnina y sintetizado de tesis del master, Michael Downes, p. 5,7,12, Apolo y Baco, Biografía de Gil Evans

Miles Davis nace en 1926 en Illinois (E.U). Durante su carrera como trompetista, compositor y director de la banda. Durante de su carrera cambia cinco veces su enfoque, convirtiéndose en un gran innovador en el mundo de jazz. Siendo un visionario Davis estuvo en constante búsqueda de algo nuevo. Planeaba continuamente los medios y canales para hacer realidad sus ideas. Esto se puede ver claramente en la forma en que se rodeó de aquellos a quienes consideraba igualmente talentosos: Gil Evans, Ahmad Jamal y Bill Evans entre todos. Davis tenía la idea de llevar el jazz en una dirección completamente nueva.

En lugar de seguir la tendencia a adornar y acelerar el estilo, Davis sintió curiosidad por saber qué agregaría la dirección opuesta a este género. Buscó volver a las raíces del jazz, el blues y su interés por los elementos que eventualmente se fusionaron para convertirse en música modal se puede ver al principio de su carrera. Al final de la siguiente década, Davis nuevamente avanzaba con otra generación de músicos. Trabajo con ritmos más basados en el funk y con más instrumentos eléctricos. Y aunque Davis estaba en constante cambio, este proceso nunca fue un evento repentino o casual, sino siempre la consecuencia de un trabajo gradual y constante. La visión ilimitada y la creatividad de Davis evolucionaron hacia el jazz modal, una forma de música completamente nueva apreciada por sí misma y como punto de partida para la próxima generación de los músicos de jazz visionarios.

Como instrumentista Davis desarrolló su forma de tocar la trompeta con un sonido inconfundible, usando fraseos líricos, introspectivos, melódicos e íntimos. Con mayor delicadeza eligiendo notas a la hora de tocar, teniendo un dominio inusualmente audible de su propio tono, siempre buscando la forma de variar.¹³

Joe Zawinul (1932-2007)

El *groove* y el orgánico e improvisado estilo de composición son elementos que adapta Vince Mendoza de Joe Zawinul.

Joe Zawinul nació en 1932 en Austria, fue el teclista más conocido e influyente del jazz y un compositor. Se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios, luego de terminar el Conservatorio en Viena. Después de colaborar con músicos como Dinah Washington, Maynard Ferguson, Cannonball Adderley, y Miles Davis entre todos, junto a Wayne Shorter forma *Weather Report*, grupo de *jazz-fusión* y *jazz-rock*, abiertas a la improvisación colectiva y a la combinación de elementos del *jazz*, del *rock*, el *funk*, de la *música latina* y de diversas tradiciones musicales étnicas, contribuyendo a la apertura musical estadounidense a las músicas del mundo.

El estilo de interpretación de Zawinul a menudo estaba dominado por extravagantes improvisaciones melódicas, que atravesaban estilos bebop, étnicos y pop, combinadas con una ejecución escasa pero rítmica de acordes o líneas de bajo que suenan de *big band*. En *Weather Report*, a menudo empleó un codificador de voz, así como sonidos pre grabados reproducidos a través de un sintetizador, un método o técnica llamado *sampling*, creando una síntesis muy distintiva de armonías de jazz y "ruido" ("usando todos los sonidos que genera el mundo").

La manera de componer de Zawinul se basaba principalmente en improvisaciones libres. En la entrevista a la revista "SOS" Zawinul dice: "No pienso mucho en absoluto, es solo lo que está saliendo. Cuando improviso no hay mente. Solo estoy ahí. Es como haría un pintor, simplemente fantasear un poco. La mente lo estropea todo. Cuando comienza la inspiración, el pensamiento racional se detiene".

¹³ Traducido por E.Plyusnina y recopilado de la tesis de Leonardo Camacho Bernal, MILES DAVIS: THE ROAD TO MODAL JAZZ, p. 67,68

Aparte de los codificadores de voz, los teclados, los sonidos y los *samples*, hay un aspecto en la música al cual Zawinul da mucha importancia al ritmo. “Yo siempre lo llamo rotación. La rotación lo es todo. La rotación es el pulso, y si tienes el pulso y la rotación del pulso, hay algo en eso. Es muy delicado. El ritmo es algo más que tiempo. Es algo en el sentimiento. El secreto del pulso es la distancia entre el bombo y *snare drum*. Si el pulso no está correcto, el *groove* no existe”: explica Zawinul al “SOS”¹⁴

Wayne Shorter (1933)

La música de Wayne Shorter fue una gran influencia para Vince Mendoza, especialmente por su forma de arreglar la música para *big band* y su manera de crear melodías y armonías.

Wayne Shorter nació en 1933, en Newark, Estados Unidos. Saxofonista y compositor, considerado como maestro de Jazz. Como aprendiz tocó en grupos liderados por Horace Silver y Maynard Ferguson antes de unirse a Art Blakey y los Jazz Messengers en 1959. Shorter fue contratado por Miles Davis en 1964, tocando el saxofón soprano, participando en los primeros experimentos de *fusión de jazz y rock* de Davis. Durante este período de tiempo, también dirigió varias sesiones de grabación clásicas propias para el sello Blue Note. Junto al teclista Joe Zawinul en 1971 forma la clásica banda de fusión de jazz y rock *Weather Report*. Desde mediados de los 80, Shorter ha estado involucrado en diversos proyectos, que van desde experimentos electrónicos continuos hasta su grupo de gira actual.

La música de Wayne Shorter es famosa por su complejidad armónica, mientras que las melodías de Shorter a menudo se basan en una escala pentatónica y son relativamente simples y líricas o al menudo estáticas. Muchas veces Shorter usa el silencio como un recurso compositivo. Implica técnicas inusuales como los acordes vecinos no funcionales, acordes, con una estructura “errónea” sobre la raíz correcta, movimiento de la raíz y *vamp*.

La sonoridad de Shorter no sólo reside en los recursos armónicos y melódicos de los temas, también en la manera de orquestar de él son propias. Es muy característico para Shorter el desarrollo dinámico que utiliza para temas melódicamente estáticos, el uso de un mismo motivo transportado a diferentes secciones. Otra característica es su manera de utilizar el mismo registro de las voces en todos los acordes manteniendo la voz superior a lo largo del sistema y moviendo las voces inferiores con intervalos cromáticos de un semitono de acuerdo de las notas de los acordes y sus tensiones.¹⁵

¹⁴ Síntesis de siguientes fuentes: El País “El Jazz fusión pierde a Joe Zawinul”, Paul Tinger, Joe Zawinul, SOS, Radio Swiss Jazz, Joe Zawinul, Artist Biography by Richard S. Ginell, Weather Report, All Music

¹⁵ *The Global Source for Jazz*, Biografía de Wayne Shorter, León Alcívar Sebastián Ruiz Daker Daniel, Aplicación e innovación de las técnicas de orquestación y composición utilizada por Wayne Shorter en la década de 1960, Wayne Shorter, Apolo y Baco

1.3.3. Trayectoria del trabajo musical de V. Mendoza



Figura 2. Vince Mendoza (Sitio web de Vince Mendoza)

Ganador de múltiples premios Grammy, Mendoza uno de los músicos más versátiles y prolíficos, que la escena del jazz y la música contemporánea ha visto en las últimas dos décadas. Mendoza ha compuesto y arreglado música para *big band*, para orquesta de cámara y orquesta sinfónica, así como ha escrito arreglos para una amplia variedad de importantes vocalistas e intérpretes de pop y jazz.

Vince Mendoza comienza a hacer conexiones en las escenas del pop y el jazz, haciendo arreglos en los álbumes del baterista Peter Erskine, el bajista Charlie Haden, el cantante y compositor Rickie Lee Jones, entre otros. Allí Mendoza desarrolló rápidamente una reputación como experto en la combinación de instrumentos acústicos y eléctricos. Usando esos sonidos presenta sus primeros álbumes *Vince Menodza* en 1989, *Start Here* en 1990 e *Instructions Inside* en 1991, con la participación de los saxofonistas Joe Lovano y Bob Mintzer y los guitarristas John Scofield y Ralph Towner.

Start Here fue votada por la “*Jazziz Magazine*” como *Top Picks*, *Jazziz*; y Mendoza fue reconocido como Mejor Compositor / Arreglista por los críticos de “*Swing Journal*” críticos en Japón.

Desde el 1991 Vince Mendoza lleva trabajando de forma regular y con éxito como director invitado y arreglista con la WDR¹⁶ Big Band, con cual grabada varios discos con el repertorio de Mendoza: *The Vince Mendoza / Arif Mardin Project: Jazzpaña* en 1992, que ganó una nominación al *Grammy* por Mejor Arreglo Instrumental, *Sketches* en 1994, *Blauklang* en 2008, entre otros; además está el álbum reciente *Homecoming* de 2017

En la entrevista de WDR Cologne, Vince Mendoza se expresó por su dedicación continuada con la WDR Big Band:



Figura 3. Vince Mendoza y WDR Big Band (Sitio Web Republic of Jazz, 2017)

"De hecho, cuando pienso en alguno de los proyectos más inspiradores, todos ellos se han desarrollado en Colonia con la WDR. Estoy muy agradecido de la oportunidad de ser compositor en residencia para seguir con mi viaje musical con la WDR Big Band, escribiendo nueva música y actuando como interfaz con la comunidad artística de formas nuevas e interesantes. Seguiré estando honrado de seguir al frente de lo que veo como, sencillamente, la mejor banda en la tierra".

¹⁶ Formada en Colonia en 1946 la WDR Big Band es la primera orquesta de jazz entre las grandes bandas europeas que ha recibido varios premios Grammy por sus producciones en CD. Cada miembro de la big band es un solista con un timbre inconfundible, que le da al sonido de la orquesta un gran resplandor.



Figura 4. Vince Mendoza con Metropole Orquesta (Sitio web de North Sea Jazz Festival, 2012)

En el año 1995 Mendoza empieza trabajar como director musical con la Orquesta *Metropole*¹⁷ en los Países Bajos. *Metropole* es una orquesta de jazz y pop de sesenta músicos que trabaja como parte del sistema de radio en los Países Bajos. Es la única orquesta sinfónica de jazz y pop a tiempo completo del mundo que toca repertorio de *jazz* y *pop*, músicas del mundo, cine,

¹⁷ La Metropole Orchestra fue fundada en 1945 por la Dutch Radio Foundation. Surgió después de la Segunda Guerra Mundial, debido a que la red de radio pública recién restablecida de Holanda necesitaba un conjunto capaz de producir programas musicales de alta calidad que cubrieran todos los géneros de música ligera.

televisión, *rap* y mucha música pop holandesa. Durante nueve años de colaboración, el trabajo de Vince implica la participación en los diversos conciertos y festivales, grabaciones con artistas como Elvis Costello, Herbie Hancock, Ivan Lins, Al Jarreau, The Brecker Brothers, Vicente Amigo, Joe Lovano entre otros y presentando el repertorio de compositores tan diversos como Bernstein, Stravinsky, Ellington, Josef Zawinul y Ennio Morricone.

“Cuando escribo para Metropole Orquesta utilizo el enfoque de orquestación clásica tradicional. Los considero una pequeña orquesta sinfónica con la sección rítmica, con un amplio abanico de posibilidades. El enfoque de big band, por otro lado, es estilísticamente más específico; los libros de arreglo le orientará hacia una forma específica de escribir para los instrumentos. Las personas con una experiencia genuina en big band tienen una mejor comprensión de los proyectos de jazz más tradicionales con esta orquesta. Mis propios proyectos con la orquesta son más contemporáneos, a veces cosas casi clásicas, música del mundo y pop, porque allí soy más capaz de ejercitar mis habilidades y mi lenguaje ”. (Franz Absil, Entrevistando a Vince Mendoza sobre composición y arreglos “¡Arreglar música es un esfuerzo divertido!”)

El trabajo de Mendoza como arreglista también se puede escuchar en muchos proyectos de jazz de mediados de la década de 1980, incluyendo trabajo con Yellowjackets, Al Di Meola, Gino Vanelli,

Joe Zawinul, Mike Stern, Kyle Eastwood y GRP All-Star Big Band, entre muchos otros. Su música para televisión ha recibido nominaciones para un premio Emmy.

Como líder, Mendoza ha lanzado 10 grabaciones para los sellos Blue Note, ACT, Blue Jackel y Zebra, incluyendo *Epiphany* de 1997 (con la London Symphony Orchestra) y *Nights on Earth* de 2011. Vince fue honrado con un premio Grammy por su trabajo en el álbum "54" de John Scofield en *Emarcy Records*.



Figura 5. Imagen de Vince Mendoza (Sitio web de USC Thornton School of Music)

Su versatilidad como compositor y arreglista de jazz contemporáneo, de música de cámara y orquesta de cuerdas llevó a Mendoza a encargarse de reconocidos conjuntos de jazz y clásicos, incluido el Cuarteto de cuerdas de *Turtle Island*, *Debussy Trio*, L.A. Cuarteto de guitarras, Filarmónica de Berlín, la Orquesta Sinfónica Nacional Checa y BBC.

Dirige el estreno de "*A Man Descending*" de Mark Anthony, Turnage con la Scottish Chamber Orchestra. La interpretación de la música del guitarrista brasileño Guinga por Mendoza con la Filarmónica de Los Ángeles fue parte del concierto de transmisión nacional en Estados Unidos. Su música ha sido presentada en el Festival de *Jazz* de Berlín y ha actuado obras importantes en los Festivales de Jazz de Montreux y North Sea Jazz Festival.

Sus composiciones fueron interpretadas por grandes músicos como Pat Metheny, Michael Brecker, Kurt Elling, Charlie Haden y John Abercrombie. A través de sus grandes éxitos, Vince Mendoza gana el respeto de muchos cantantes con los cuales colabora como arreglista. Cantantes como Björk, Chaka Khan, Al Jarreau, Bobby McFerrin, Sting, Gregory Porter y Joni Mitchell.



Figura 6. Vince Menodza y Joni Mitchell (Sitio Web Nuvo Magazine)

Su arreglo de "*Both Sides Now*" de Joni Mitchell en 2004 gana un Grammy por el Mejor Arreglo instrumental para acompañar a un cantante. Posteriormente Mendoza fue invitado a trabajar en el último proyecto de Mitchell "*Travelogue*". Para este proyecto Mendoza usó muchas de sus referencias estilísticas más importantes, desde Gil Evans a Brahms y Richard Strauss, Igor

Stravinsky y Gyorgy Ligeti. Las grabaciones aportadas por intérpretes del primer nivel en el mundo del jazz como Wayne Shorter y Herbie Hancock, entre otros.

Los trabajos más recientes de Mendoza son su nueva grabación "*Storytellers*" (Sunnyside, 2020) con Luciana Souza, donde participó como productor, arreglista, compositor y director, en el álbum "*Sunset in the blue*" (2020) de Melody Gardot participa como arreglista, en el "*Secrets Are The Best Stories*" (2020) de Kurt Elling trabajo como arreglista y compositor.

En la entrevista más reciente a Simon Lasky de WUSF 87, para la serie *"At Home With"*, Mendoza describe su último proyecto el cual va estar listo en febrero 2021. *"Freedom over everything"* es una grabación con la Orquesta Sinfónica Nacional Checa. Vince dice que la música estaba hecha en 2016, pero la idea del proyecto solo fue finalizada en 2020. Es una reflexión sobre la situación política y social de los Estados Unidos en el año 2020. Es el arte del ruido y la comprensión que debe salir de la protesta y el diálogo inclinándose hacia la justicia. Cuenta con las colaboraciones del líder del grupo *The roots*, Black Thoughts integrando su *performance* del *rap*, la soprano Julia Bullock, el baterista Antonio Sánchez y el bajista Derrick Hodge.¹⁸

1.4. PARTICULARIDADES DE LA PRODUCCIÓN DE MENDOZA

1.4.1. Epiphany

El álbum *"Epiphany"* fue lanzado en 1999 por *Zebra Acoustic Records*.

"Epiphany" es un conjunto de composiciones compuestas por la Orquesta Sinfónica de Londres. Es el primer trabajo de Mendoza donde él presenta sus composiciones en el formato de orquesta y se considera como uno de los más convincentes trabajos de Mendoza, que demuestra una habilidad extraordinaria del dominio de todos los idiomas musicales que Mendoza maneja con excelencia. Un programa sinfónico completo con los mejores solistas de jazz, que se desarrolla desde el espectro clásico hasta el jazz. El estilo del álbum se puede denominar como *jazz* clásico.

Cada pieza representa una voz única para cada uno de los artistas con los que Mendoza ya había trabajado antes: John Abercrombie (guitarra), Michael Brecker (saxofón tenor), Peter Erskine (batería), Marc Johnson (bajo), Joe Lovano (saxofón tenor), John Taylor (piano) y Kenny Wheeler (trompeta, fliscorno). Quizás el aspecto más impresionante de esta significativa grabación episódica es la forma en que el compositor integró los aspectos esenciales del jazz con los atributos que ofrece una orquesta sinfónica. Pocos compositores han fusionado con éxito estas diversas tradiciones musicales, así como Mendoza lo ha hecho en *"Epiphany"*.¹⁹

El álbum *Epiphany* consiste de 8 pistas:

1. Impromptu (7:16)
2. Wheaten Sky (10:20)
3. Esperança (8:12)
4. Ambivalence (6:03)
5. Sanctus (9:06)
6. Epiphany (8:56)
7. Barcelona (7:44)
8. Deep Song (4:39)

Los estados de ánimo de este álbum van desde suaves e introspectivos hasta medios y melosos; no hay pasajes ruidosos o rápidos.

¹⁸ Información recopilada del artículo de Matt Collar, Biografías de los artistas, en la revista digital *All music*, "Jazz score and análisis", Vol I, Richard Lawn, p. 127-128, La WDR Big Band en el futuro con una "constelación muy especial", WRD Cologne, entrevista de Simon Lasky, "At home with Vince Mendoza, entrevista con Vince Menodioza sobre la composición y arreglo de Frans Absil, biografía de V. Mendoza de ACT,

¹⁹ Síntesis del libro *"Jazz score and analysis"*, Vol I, Richard Lawn, p. 128, artículo "Epiphany" de Dave Hughes en *All about jazz*.

"Impromptu" es la pieza que abre el álbum. Tiene el carácter clásico, es una pieza orquestal, con una hermosa pero no resuelta sensación de anhelo. Abercrombie (guitarra) está presentado no como solista, pero en solo una voz con oboe, cuerdas y arpa.

"Wheaten Sky" continúa en la misma línea, cediendo gradualmente a los solos del trompetista Wheeler y el guitarrista Abercrombie.

"Esperança" se acerca más al ámbito del jazz, con solos de Brecker, Taylor y Abercrombie nuevamente. La orquesta ofrece un apoyo exuberante detrás de los solistas, así como interesantes interludios.

En **"Ambivalence"** Lovano y las cuerdas acarician suavemente la suave melodía, que conduce a una sección solista con Lovano que ofrece una serie de estallidos progresivamente intrincados, como una serie de pensamientos fugaces, sobre un piano discreto y una cama de cuerdas.

"Sanctus" presenta una suave trompeta de Wheeler, seguida de manera similar por el piano de Taylor en el corte del título.

"Epiphany" comienza con sonido cálido de piano, retomando por el saxo tenor y la sección de cuerdas, solo oboe, un arpeggio de arpa todo apoyado por la orquesta completa

"Barcelona" presenta un contexto más orientado al jazz para Brecker, Abercrombie y Wheeler. Abercrombie intenta una guitarra más atrevida, pero todavía está algo restringida por el contexto orquestal. Del mismo modo, Brecker y Wheeler se involucran en un animado intercambio en la medida en que el entorno lo permite.

"Deep Song" proporciona un suave cojín de saxo sobre orquesta para el cierre de la suite.

Vince Mendoza ha mostrado su versatilidad con sus ocho poemas para orquesta y siete músicos de Jazz, una mezcla poderosa que funciona a la perfección.

Según la revista "All music" la composición **"Esperança"** resultó ser una de las pistas más exitosas de las grabaciones del álbum **"Epiphany"**. La voz de Mendoza se reconoce perfectamente en la

"Esperança" por su hermosa melodía, su transparencia musical y la claridad sonora. Con la **"Esperança"** Mendoza nuevamente nos confirma su habilidad de presentar sus complejas ideas musicales convirtiéndolas en un sonido entendible para cualquier oyente, lo que le caracteriza y le distingue de los otros compositores.

1.4.2 "Esperança"

La composición **"Esperança"** se acerca más al ámbito del jazz en el álbum **"Epiphany"**.

"Esperança" hermosa y pegadiza composición con ritmos repetitivos y ondulantes que se prestan bien a una variedad de arreglos. En comparación a otras composiciones del álbum, que poseen arreglos excesivos de cuerdas y viento, **"Esperança"** mantiene su sencillez.

Esta composición fue escrita originalmente para un grupo musical de formato pequeño. Por primera vez "Esperança" aparece en el álbum *"As It Is"* del baterista Peter Erskine junto al pianista John Taylor y el bajista Palle Danielsson, grabado en 1995 y lanzado con el sello ECM.

En 1999 el vocalista de jazz Kurt Elling incluye **"Esperança"** a su álbum *Live in Chicago* adaptando la poesía de Pablo Neruda a la voz de la canción y la renombra como **"Esperanto"**.

"Esperanto" tiene letras delicadas y sagradas con entonaciones de cánticos que se imprimen para siempre en la memoria, por lo que se hace imposible evitar que se cuelen cuando escuchas cualquier versión de la canción. Como *"Love Supreme"* de John Coltrane, donde cada vez que la voz de Coltrane se escucha por primera vez como fantasma en el fondo de las secciones instrumentales, el tratamiento de **"Esperança"** de Elling altera para siempre la experiencia de esta composición escribe Stacia Proefrock en *"All music"*²⁰

²⁰ Información recopilada de la revista digital All Music del artículo "Esperança" de Stacia Proefrock, entrevista a VPRO vrije geluiden de enero 17, 2012

1.4.3 Discografía seleccionada

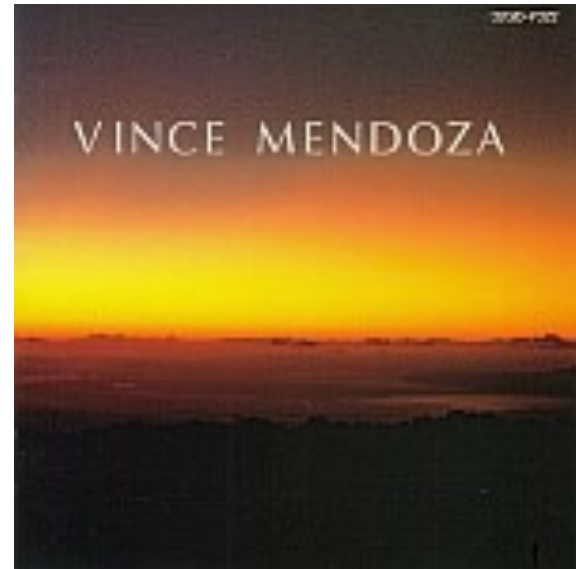


Figura 7. La portada de CD Vince Mendoza

1989 - VINCE MENDOZA - Fun House - Japón - CD

1. *The Big Picture*
2. *Bossa Antigua*
3. *Flüda-Boo*
4. *You Must Believe in Spring*
5. *Alban Last Visit*
6. *Hemiola City*
7. *Scherzo*
8. *Piano Variations*



Figura 8. La portada de CD Start Here

1990 - START HERE – Word Pacific - Canadá - CD

1. *Babe of the day*
2. *Angelicus*
3. *Elder Wings*
4. *Tough Crowd*
5. *Her Comes*
6. *Save the Word*
7. *Page One*
8. *Ophah Mod*
9. *True Story*

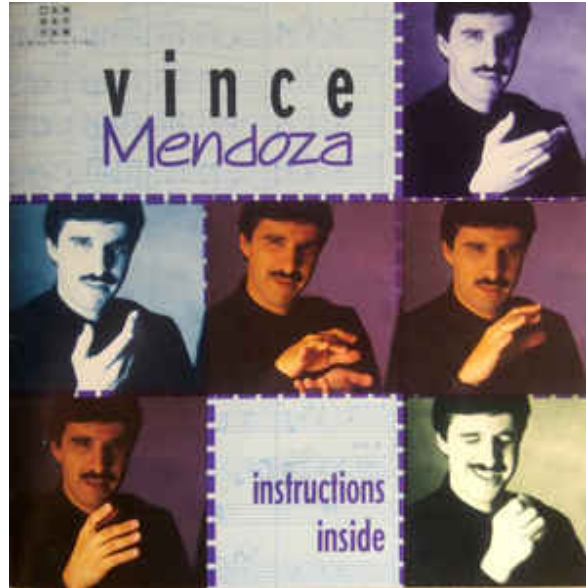


Figura 9. La portada de CD *Instructions Inside*

1991 - INSTRUCTIONS INSIDE – Blue Note - Canada - CD

1. *Spirit Moves*
2. *Slowly I Turn*
3. *Will to Live*
4. *Say We Dis*
5. *Jung Parade*
6. *Steady Wonder*
7. *Faithkeep*
8. *New World*
9. *Hearts in Part*



Figura 10. La portada de CD *Jazzpaña*

1992 - JAZZPAÑA - ACT Music - Alemania - CD

- 1- *El Vito Cante*
- 2- *Tangos*
- 3- *Entre Tinieblas*
- 4- *Tanguillo*
- 5- *Soy Gitano*
- 6- *Buleriía*
- 7- *Suite Fraternidad: First Movement*
- 8- *Suite Fraternidad: Second Movement*
- 9- *El Vito en Gran Tamaño*



Figura 11. La portada de CD Sketches

1994 - SKETCHES - ACT Music - Alemania - CD

1. *Pavana ('pour une infant défunte)*
2. *Sketches, Part 1*
3. *Sketches, Part 2*
4. *Sketches, Part 3*
5. *Sketches, Part 4*
6. *Sketches, Part 5*
7. *Sketches, Part 6*
8. *Sketches, Part 7*
9. *Sketches, Part 8*

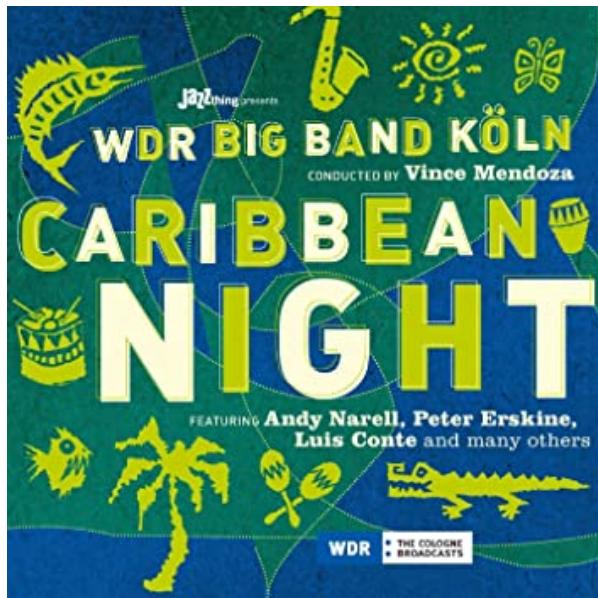


Figura 12. La portada de CD Caribbean Nichts

1997 - CARIBBEAN NIGHTS - BHM - Alemania – CD

1. *Jenny's Room*
2. *Pan Woman*
3. *Babe of the Day*
4. *Shadow Play*
5. *Groove Town*
6. *Orange Guitars*

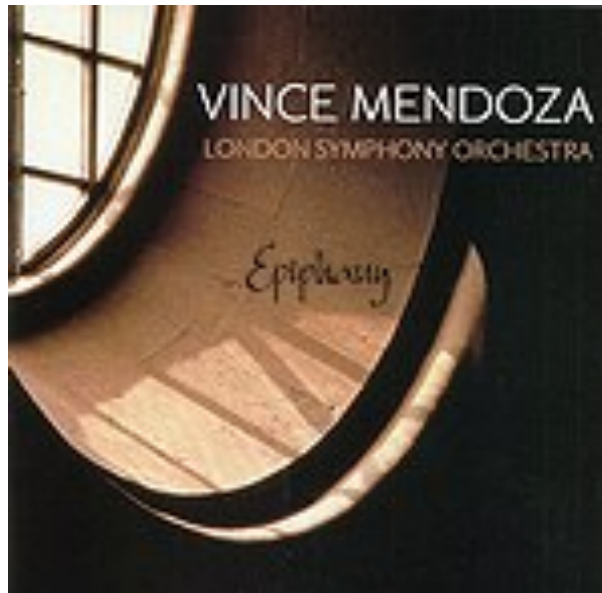


Figura 12. La portada de CD Epiphany

1999 - EPIPHANY - Zebra Acoustic - USA - CD

1. *Impromptu*
2. *Wheaten Sky*
3. *Esperança*
4. *Ambivalence*
5. *Sanctus*
6. *Epiphany*
7. *Barcelona*
8. *Deep Song*

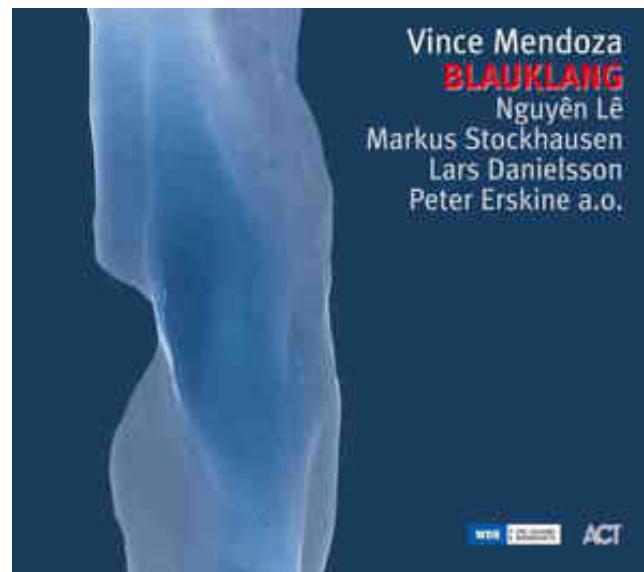


Figura 13. La portada de CD Blauklang

2008 - BLAUKLAND - ACT - Alemania - CD

1. *All Blues*
2. *Lo Rossinyol*
3. *Habanera*
4. *Blues for Pablo*
5. *Ollie Mention*
6. *Bluesounds Movement I*
7. *Bluesounds Movement II*
8. *Bluesounds Movement III*
9. *Bluesounds Movement IV*
10. *Bluesounds Movement V*
11. *Bluesounds Movement VI*

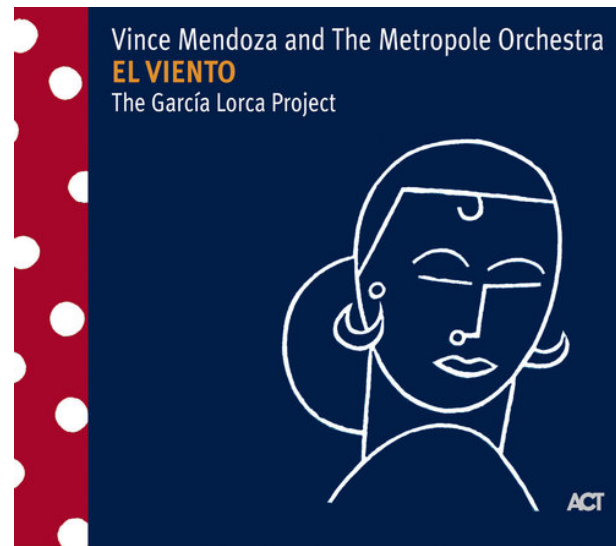


Figura 14. La portada de CD El Viento

2009 - EL VIENTO - El Proyecto García Lorca - ACT - Alemania - CD

1. *La Canción del Mariquita*
2. *Historietas del Viento I: El Viento*
3. *Historietas del Viento II: Viento Estancado*
4. *Historietas del Viento III: La Brisa*
5. *La Tarara*
6. *De Los Cuatros Muleros*
7. *Sevillanas del Siglo XVIII*
8. *La Nana del Caballo Grande*
9. *Los Peregrinitos*
10. *Ángeles Negros*
11. *Los Mozos de Monleón*
12. *La Leyenda del Tiempo*



Figura 15. La portada de CD 54

2010 - 54 - EmArcy - Rusia - CD

1. *Carlos*
2. *Jung Parade*
3. *Polo Towers*
4. *Honest I Do*
5. *Twang*
6. *Imaginary Time*
7. *Peculiar*
8. *Say We Did*
9. *Out of the City*

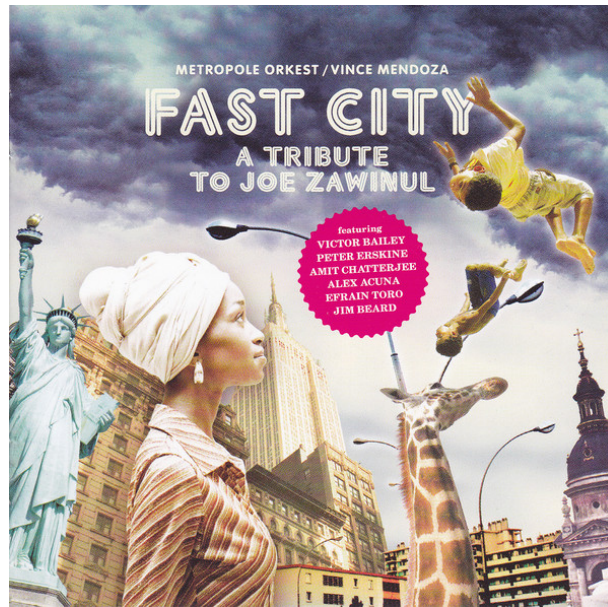


Figura 16. La portada de CD Fast City

2010 - FAST CITY: A TRIBUTE TO JOE ZAWINUL - BHM - Alemania - CD

1. *Jungle Book*
2. *Orient Express*
3. *The Juggler*
4. *Nubian Sundance*
5. *Dream Clock*
6. *Fast City*
7. *Peace*
8. *Tower Silence*
9. *In a Silent Way*



Figura 17. La portada de CD The Phoenix

2010 - THE PHOENIX - Red Dot --Holanda - CD

1. *Thadlike*
2. *The Phoenix*
3. *Otono*
4. *Introductions & Riffs, Part 2*
5. *Introductions & Riffs, Part 4*
6. *Introductions & Riffs, Part 5*
7. *Introductions & Riffs, Part 6*
8. *Introductions & Riffs, Part 7*

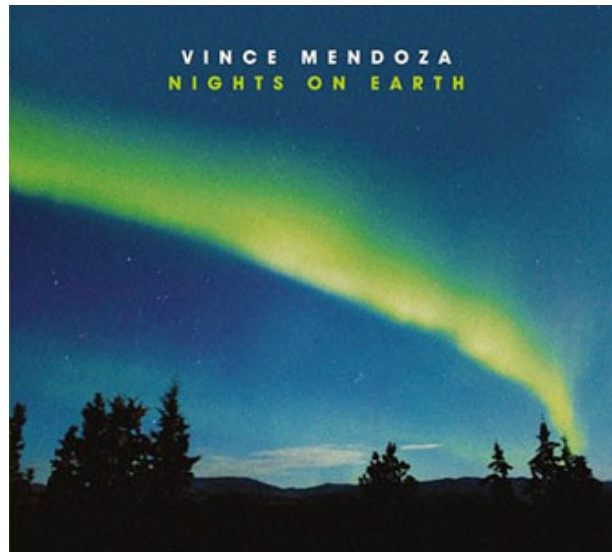


Figura 18. La portada de CD *Nights on Earth*

2011- NINGHT ON EARTH - Horizontal - Alemania – CD

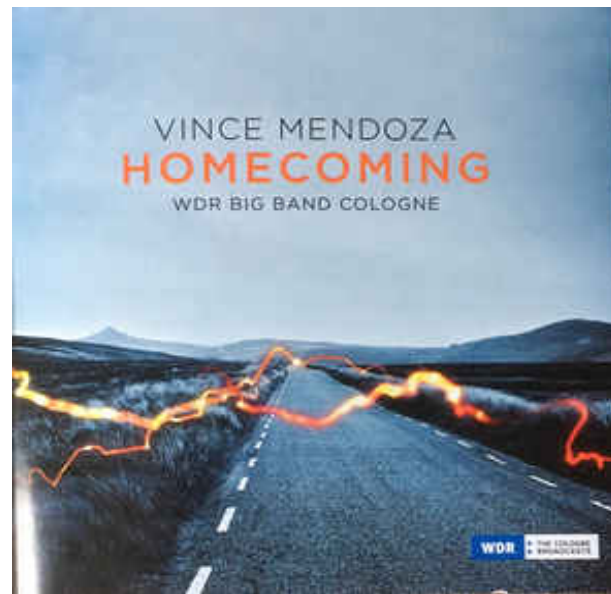
1. *Otono*
2. *Poem of th Moon*
3. *Ao Mar*
4. *Conchita*
5. *The Star You Saw*
6. *Addio*
7. *Shekere*
8. *Beauty and Sadness*
9. *The Night we Met*
10. *Gracias*
11. *Everything is You*
12. *Lullaby*



Figura 19. La portada de CD *Perfect Vision*

2013- PERFECT VISION: THE ESQUIVEL SOUND - Basta – Holanda –CD

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Mini Skirt</i> | 12. <i>So Rare</i> |
| 2. <i>Poinciana</i> | 13. <i>La Raspa</i> |
| 3. <i>Sentimental Journey</i> | 14. <i>Take the "A" Train</i> |
| 4. <i>Estrellita</i> | 15. <i>Jalousie</i> |
| 5. <i>Bye Bye Blues</i> | 16. <i>Spellbound</i> |
| 6. <i>All of Me</i> | 17. <i>Cherokee</i> |
| 7. <i>Solamente Una Vez</i> | 18. <i>Lullaby of Birdland</i> |
| 8. <i>Time of My Hands</i> | 19. <i>Magic is the Moonlight</i> |
| 9. <i>My Blue Heaven</i> | 20. <i>La Paloma</i> |
| 10. <i>Cachito</i> | 21. <i>Who's Sorry Know?</i> |
| 11. <i>Spellbound</i> | |



2017 - HOMECOMING - Sunnyside - Alemania – CD

1. *Keep It Up*
2. *Little Voice*
3. *Choros #3*
4. *Homecoming*
5. *Amazonas*
6. *One Time Once*
7. *Daybreak*

Figura 20. La portada de CD Homecoming

VINCE MENDOZA: COLABORACIONES

VINCE MENDOZA: ARREGLISTA Y DIRECTOR

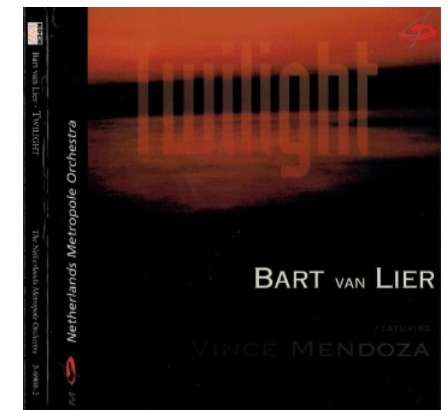
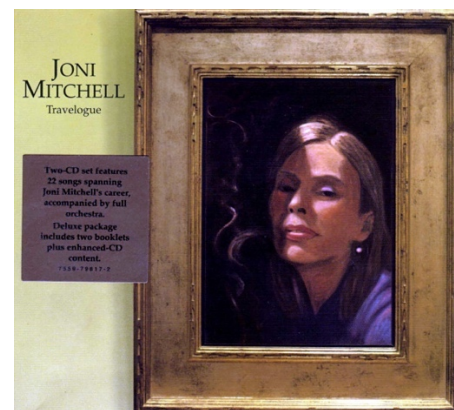


Figura 21. Álbumes seleccionados de las colaboraciones de Vince Mendoza

TEMA II: MARCO ANALÍTICO

2.1 ANÁLISIS DE “ESPERANÇA” EN LA PARTITURA REDUCIDA²¹

2.1.1 Observaciones generales sobre la melodía y la estructura de “Esperança”

Para identificar los elementos característicos del estilo musical de Vince Mendoza recurriremos al análisis musical. El objetivo del análisis musical consiste en comprender por qué una obra musical fue compuesta de cierta manera; qué y cómo estaba pensando el compositor durante el proceso de composición; cuáles técnicas composicionales utilizó; observar la estructura interna de la pieza y así estudiar las características estilísticas del compositor.

A través del análisis de la composición “*Esperança*”, en la partitura del formato reducido que aparece en las figuras 30, 31 y 33, se observa que la forma de la composición tiene un carácter libre, se refiere a la estructura al igual que a la melodía de la pieza. Identificamos cinco secciones diferentes, las cuales conforman la composición en su totalidad, las cuales presentamos a continuación.

1. La pieza inicia con la sección A que consta de 10 compases. La melodía es bastante lírica y se mueve por paso. Mendoza usa notas repetitivas para formar la frase de esa sección. La métrica inicial es 2/2.
2. La sección B presenta una melodía nueva en el rango más alto que la melodía de la sección A. La melodía está armonizada mayormente en cuartas y quintas y posee un ritmo sincopado a diferencia de la sección anterior. La sección dura 12 compases, sin embargo, hay una variación del motivo principal en el octavo compás de la sección. Mendoza usa esa variación para crear el primer clímax de la pieza usando saltos interválicos y una especie de anacrusa para introducir la próxima idea melódica.

3. Con el cambio de la métrica al 5/4, Mendoza pasa a un *vamp*, una técnica compositiva que utiliza frecuentemente en sus composiciones. La sección del *vamp* dura 4 compases y posee una melodía marcada y pegadiza acompañada con un ritmo concentrado.
4. Con un interludio²² de 8 compases vuelve nuevamente a la métrica 2/2 y da un respiro a la composición, trayendo una ligera y alegre melodía. A dicha melodía Mendoza le añade como base rítmica el patrón percusivo de la samba brasileña.
5. La transición²³ es una sección de 10 compases que guarda una gran diferencia con relación a las otras secciones por su carácter melódico. Una frase melódica de un carácter lírico, sumada al cambio del ritmo, asombra al oyente por su contraste, creando el interés y una sensación de la espera a algo nuevo.

En base a esas cinco secciones, Mendoza desarrolla el arreglo de “*Esperança*”. La forma del arreglo la veremos más detalladamente a continuación.

2.1.2 La armonía de la composición “Esperança”

Al analizar las características armónicas de “*Esperança*”, como demuestran las figuras 30,31 y 32, podemos observar varias técnicas utilizadas por el compositor:

Los números romanos añadidos debajo del pentagrama indican las funciones de los acordes dentro de una tonalidad, como se muestra en la sección A y en el principio de la sección B.

Sección A: La tonalidad inicial es C Mayor, sin embargo, Mendoza hace uso de acordes relacionados al modo menor paralelo, creando una combinación entre acordes diatónicos y acordes de intercambio modal. La sección A termina con una modulación a la tonalidad de Bb Mayor, y al repetir la sección A surge una modulación directa a la tonalidad de C Mayor.

²¹ Una partitura reducida es un formato de partitura que puede especificar sólo la melodía, letras y armonía con los símbolos de acordes puestos arriba del pentagrama. Es usualmente utilizada en música popular y en jazz para capturar los elementos esenciales de la canción sin especificar los detalles de cómo debería ser interpretada o arreglada.

²² El interludio es un pasaje musical que conecta dos secciones de una pieza musical, ofreciendo la oportunidad de llevar la pieza en una nueva dirección. Añade contraste a las secciones repetitivas y proporciona nuevos elementos musicales.

²³La transición o puente musical se denomina así a la sección que sirven para modular. El cambio de la tonalidad es una manera segura de mantener al oyente interesado. A menudo también se cambia el rango dinámico añadiendo un contraste agradable.

Sección B: Contrasta tonal y melódicamente con la sección A, empezando en la tonalidad de Bb Mayor, Mendoza se aleja de la tonalidad después de 2 compases, lo cual hace imposible continuar con el análisis dentro de un marco funcional, ya que las armonías y tendencias funcionales están casi completamente ausentes.

Se observan similitudes entre las progresiones armónicas en los compases 14-15 (Db/Gb-Fmin7-Bbmin7) y los compases 16-17(Emaj7- Ebmin7- Absus7). Las notas fundamentales de esos acordes se mueven primero por el intervalo de segunda menor y suben por una cuarta justa, pero no presentan un centro tonal.

El vamp está escrito en la técnica del soli de 4 partes, armonizado con *voicing* mecánico variable. El compositor usa la tonalidad inicial- C Mayor- y su relacionado, el modo menor paralelo, para armonizar la melodía.

En el interludio se observa el uso de las repeticiones de la misma progresión diatónica durante toda la sección (IVMaj7-ii-7-vi-7).

La sección de transición cambia abruptamente el entorno armónico sin preparación. El Interludio, bastante diatónico armónicamente, es interrumpido por un pasaje con un nivel mucho más alto de disonancia, ajeno al material inmediatamente anterior, creando un sonido heterogéneo. Sin embargo, esto no aparenta a tener efectos negativos, sino que crea diversidad e imprevisibilidad.

Es importante notar que durante toda la pieza los acordes se mueven muy a menudo por intervalos de segundas y terceras. La progresión ii7-V7 se encuentra solo una vez en el final del interludio, lo cual es menos frecuente de lo que aparecería en un escenario de jazz más tradicional.

Mendoza comúnmente conecta acordes sucesivos con un movimiento de graves escalonado, lo cual significa que muchos acordes ocurren en inversión o con notas fundamentales que quedan fuera del acorde (EbMaj7/F, compás 20; F/Db, compás 22). La voz principal hace que estas progresiones suenen más naturales comparadas frente a una progresión que consta de los correspondientes acordes en la posición fundamental.

Mendoza a menudo utiliza acordes más simples que difieren de las variedades de acordes de séptima. Estas son tríadas con el segundo grado añadido, conocidos como acordes add9. Además, el compositor favorece ciertas sonoridades, como los acordes 6/3 (es decir, en primera inversión) y los acordes suspendidos, que se encuentran a lo largo de la pieza.

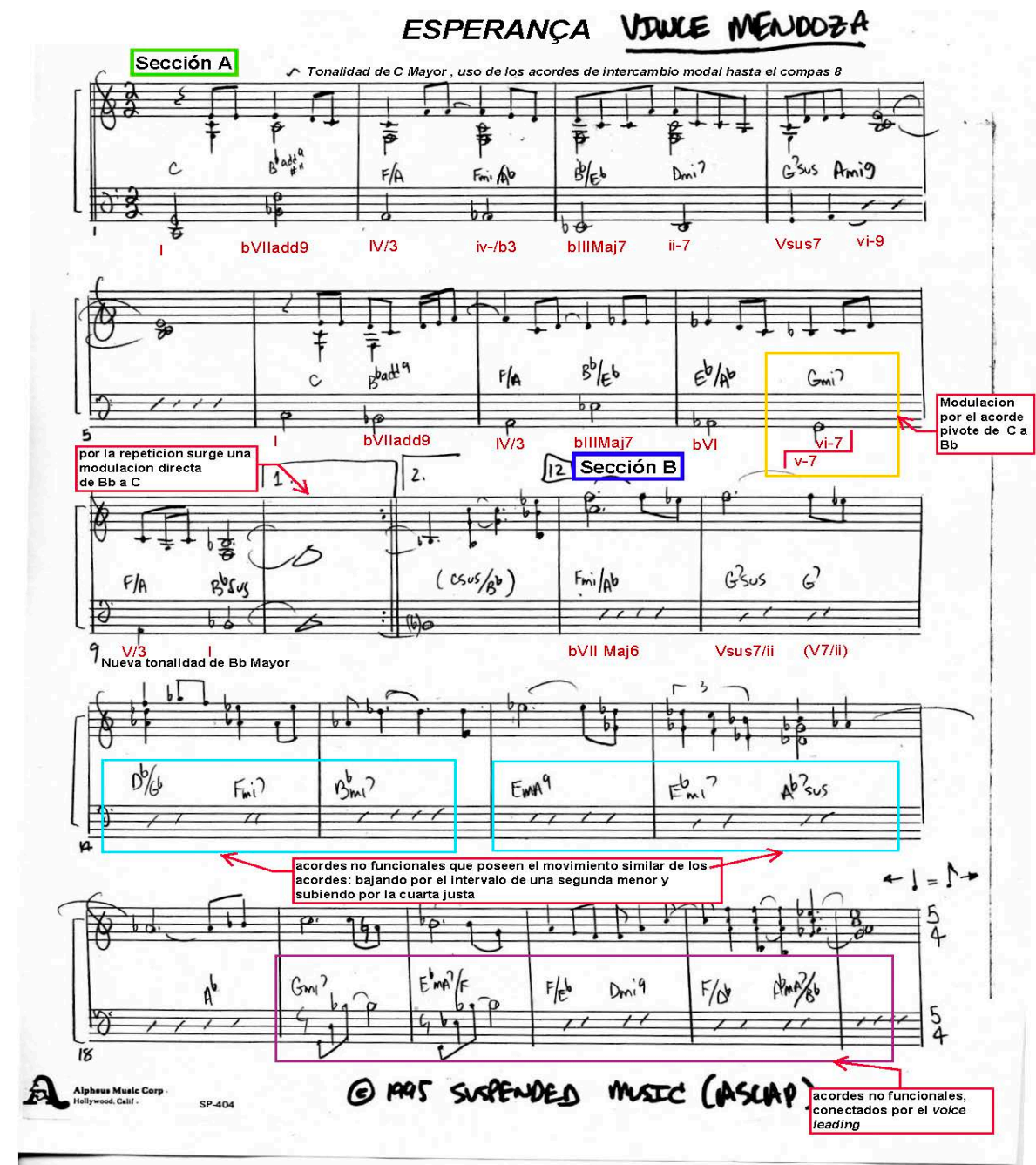
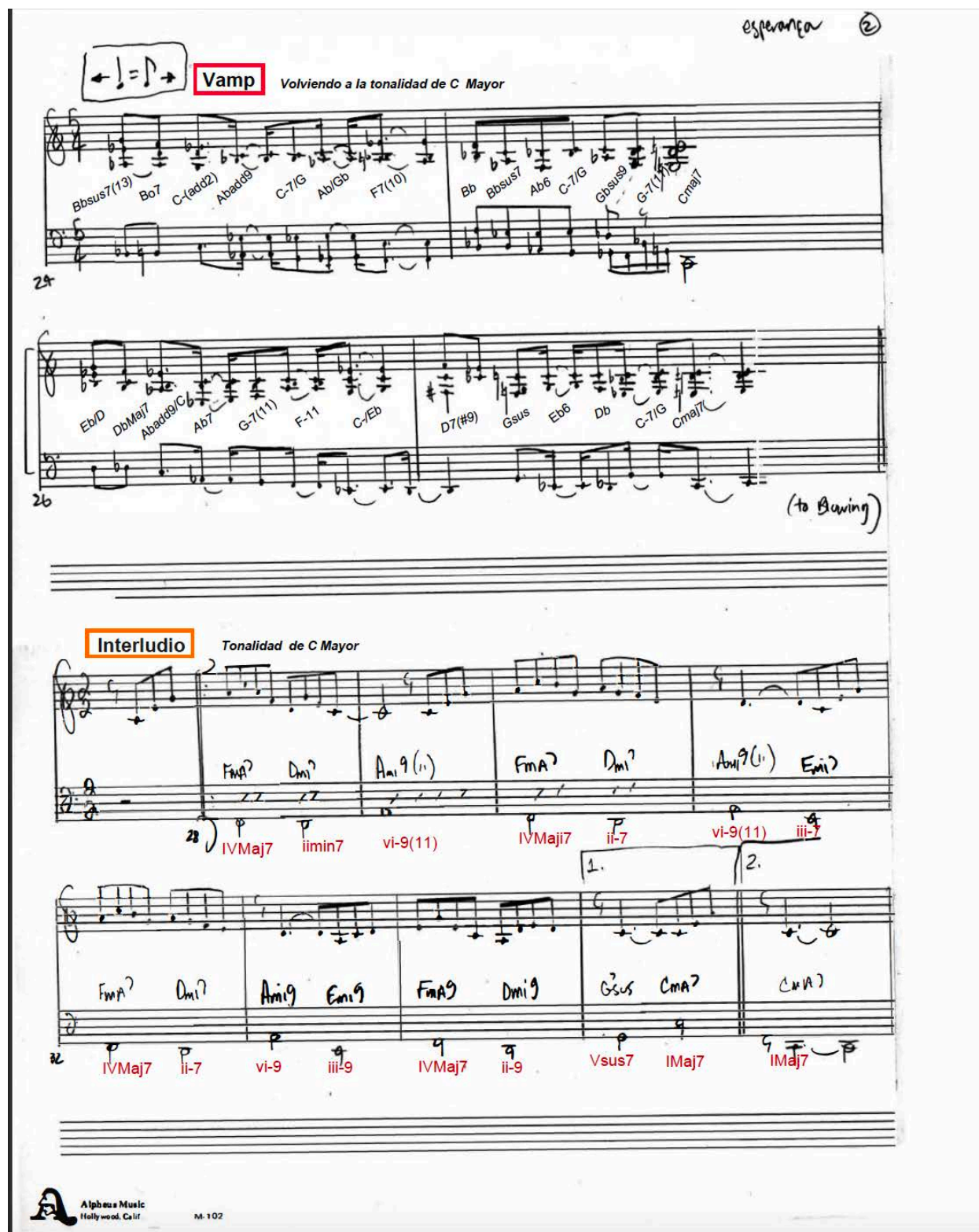


Figura 30. Partitura reducida "Esperança", Parte 1(Sitio Web de Vince Mendoza, partitura original)

esperança ②

Vamp Volviendo a la tonalidad de C Mayor



24 Bbsus7(13) Bb7 C-(add2) Abadd9 C-7/G Ab/Gb F7(10) Bb Bbsus7 Ab6 C-7/G Gbsus9 G-7(13) Cmaj7

25 Eb/D DbMaj7 Abadd9/Cb Ab7 G-7(11) F-11 C-/Eb D7(#9) Gsus Eb6 Db C-7/G Cmaj7 (to Blowing)

Interludio Tonalidad de C Mayor

26 Fm7 Dm7 Am9(11) Fm7 Dm7 Am9(11) Em7

27 IVMaj7 ii-7 vi-9(11) IVMaj7 ii-7 vi-9(11) iii-7

28 Fm7 Dm7 Am9 Em9 Fm7 Dm7 Gsus Cmaj7 Cmaj7

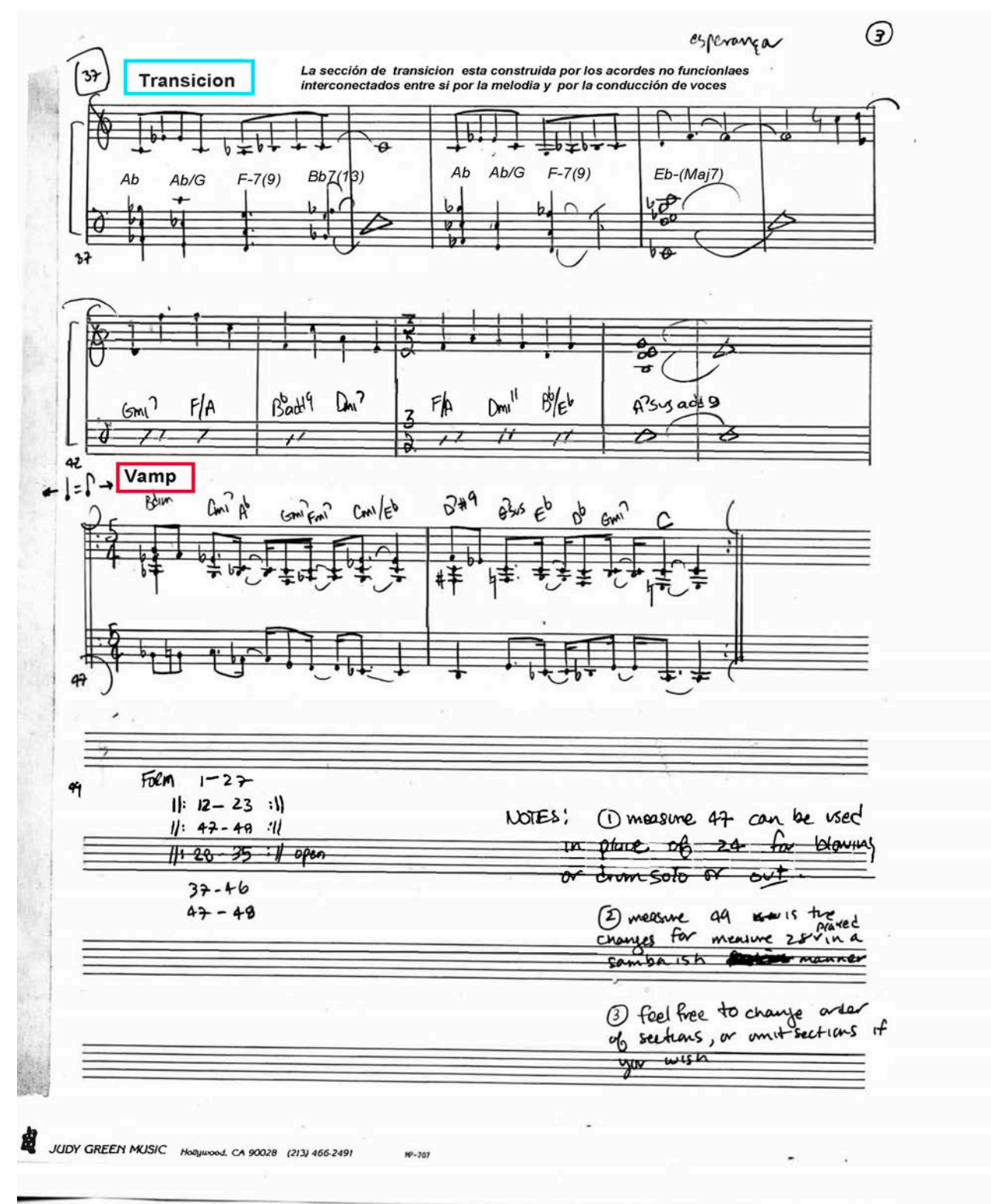
29 IVMaj7 ii-7 vi-9 iii-9 IVMaj7 ii-9 vsus7 IMaj7 IMaj7

Alphabe Music Hollywood, Calif M-102

Figura 31. Partitura reducida "Esperança", Parte 2 (Sitio Web de Vince Mendoza, partitura original)

esperança ③

Transición La sección de transición esta construida por los acordes no funcionales interconectados entre si por la melodía y por la conducción de voces



37 Ab Ab/G F-7(9) Bb7(13) Ab Ab/G F-7(9) Eb-(Maj7)

38 Gmi7 F/A Badd9 Dm7 F/A Dmi7 Bb/Eb A'sus add9

Vamp

39 Bbm Dmi7 Ab Gmi7 Fm7 Cm/Eb D#9 Gsus Eb Db Gmi7 C

40 Form 1-27
11: 12-23 :||
11: 47-49 :||
11: 28-35 :|| open

37-46
47-48

NOTES: ① measure 47 can be used in place of 24 for blowing or drum solo or cut.

② measure 49 is the placed changes for measure 28 in a samba ish ~~style~~ manner

③ feel free to change order of sections, or omit sections if you wish

JUDY GREEN MUSIC Hollywood, CA 90028 (213) 466-2491 MP-707

Figura 32. Partitura reducida "Esperança", Parte 3 (Sitio Web de Vince Mendoza, partitura original)

2.2 ANÁLISIS DE “ESPERANÇA” EN LA PARTITURA ORQUESTAL²⁴

2.2.1 La forma del arreglo de “Esperança”

A continuación nos adentraremos en el análisis de la forma del arreglo de “Esperança”, grabado con la Orquesta Sinfónica de Londres, para el álbum “*Epiphany*” en 1997. Las partituras usadas para el análisis son partituras transpuestas, escritas a mano por el Mendoza. Las siguientes tablas 1 y 2, contienen una descripción corta del desarrollo del arreglo.

Código del tiempo	0:00-0:30	0:30-0:49	0:49-1:07	1:07-1:19	1:19- 1:37	1:37-1:55	1:55-2:33	2:33- 2:55
Nombre de la Sección	Sección A	Sección B	Vamp	Sección A ¹	Sección B ¹	Vamp ¹	Piano solo en la B	Vamp ²
Descripción corta del arreglo/ orquestación/ elementos musicales	La melodía en el tenor saxo. Al repetir la toca oboe y clarinete en unísono, corno francés dobla la melodía una octava abajo. Corno inglés 2, clarinete 2, corno francés 2- líneas de contrapunto en unísono Fagot y contra fagot- líneas del fondo en cuartas invertidas	La melodía está repartida entre flautas y violines. viola, cellos y el contrabajo haciendo <i>pads</i> de acordes Al repetir la sección entran celeste y guitarra con la melodía en unísono. Los vientos tocan líneas de contrapunto ligero Doblaje del bajo	Cambio de métrica de 2/2 a 5/4 La melodía armonizada (soli de 4 partes) Tenor saxo, corno inglés, piano en melodía por 2 compases Las cuerdas se unen en los próximos 2 compases	Cambio de métrica a 2/2 El corno francés y la guitarra tocan la melodía en unísono. Ligero acompañamiento de cuerdas y fagot con las líneas de contrapunto y <i>pads</i> de acordes	Oboe, corno inglés y clarinete tocan la melodía en unísono. <i>Pads</i> de cuerdas. Cornos inglés fagot y flauta líneas de contrapunto. Al repetir la melodía está en el saxo, oboe, flautas, clarinete, violines, celesta y guitarra El resto del ensamble acompaña con acordes	La melodía está repartida entre saxo, oboe, clarinete y cornos francés. Junto con la sección rítmica. Aparece un nuevo elemento melódico usado como contrapunto en la sección de cuerdas	Solo acompañado por la sección rítmica en primeros 12 compases. En los próximos 12 compases entran cuerdas haciendo <i>pads</i> de acordes, flautas y clarinete tocan líneas de contrapunto con elementos del motivo de la sección B	Primeros 2 compases la melodía está en el corno inglés, guitarra y piano, los próximos 2 se una flauta, próximos 2 compases la flauta sube una octava arriba, se una celesta y clarinete creando capas de colores. La dinámica aumenta.
Compases	1-19 19 compases	20-31 12 compases	32-36 5 compases	37-44 8 compases	45-56 12 compases	57-61 5 compases	61-85 24 compases	86-92 6 compases

Tabla 1. Análisis de la forma de arreglo “Esperança”, parte 1

²⁴ Partitura orquestal es un documento manuscrito o impreso que muestra la música de todos los instrumentos y/o voces en una composición alineada en un orden arreglado. Es lo suficientemente grande como para que un conductor pueda leer mientras dirige ensayos de orquesta o de ópera y actuaciones.

2:55-3:00	3:00-3:37	3:37-3:59	3:59-4:04	4:04- 4:28	4:28- 5:32	5:32-6:04	6:04-6:23	6:23-8-10
	Solo de Guitarra	Vamp ³		Interludio	Solo de Saxo	TUTTI	Transición	Vamp ⁴
Notas redondas, como un respiro antes del otro solo	Repite lo mismo desde el compase 62 hasta 85 con el DS al Coda	La mayor parte de la orquestación es la misma que en el vamp ² . Cambios: las flautas cambian a piccolo, las cuerdas mantienen una nota en unísono hasta el final del <i>vamp</i> , un elemento, que crea una tensión.	Notas en unísono	Piccolos junto con el piano están doblando la melodía una octava arriba presentando el motivo de la sección. Cuerdas cambian del arco a pizzicato, creando un motor rítmico que acompaña la entera sección. El bajo eléctrico dobla al contrabajo. La batería y la guitarra están en silencio. La sesión termina con un <i>fill</i> de batería abriendo el solo del saxo	Es un solo abierto sobre la armonía del interludio. Los primeros 16 compases solo están acompañados por la sección rítmica. Próximos 26 compases- cuerdas con los ligeros <i>pads</i> de acordes. Últimos 8 compases las cuerdas cambian al rango más alto y al incluir los vientos la dinámica del crece llevándonos al final del solo y la próxima sesión "tutti" con la participación del ensamble completo	La melodía del interludio aparece en su variación con el uso del aumento del motivo. Mientras los vientos y la percusión (celeste) tocan la melodía, las cuerdas entran con un contrapunto construido de los nuevos elementos melódicos sobre la estructura armónica de la sección B. La sección se termina con un <i>fill</i> de batería y el acorde de nueva tonalidad.	Los primeros 4 compases corno inglés y cello están en melodía Un nuevo motivo melódico. La dinámica baja al <i>mezzo forte</i> . La nueva sección marca la diferencia a otras secciones, el sonido más clásico. Próximos 6 compases la sección de cuerdas completa acompaña con los <i>pads</i> la melodía que está en la flauta El <i>fill</i> de batería da la apertura a la sección final	En los primeros 4 compases aparece el instrumento solista- el saxo con la melodía del <i>vamp</i> acompañado con la sección rítmica. Después de 4 compases de melodía, el saxo pasa a un solo abierto que termina en un <i>fade out</i> . El piano y la guitarra tocan la melodía armonizada debajo de solo del saxo. La orquesta completa aporta con las líneas de contrapunto y <i>pads</i> de acordes
92-92A 2 compases	62-85 32 compases	93-98 6 compases	99-99 A 2 compases	100-116 16 compases	116-147 32 compases	148-168 19 compases	169-178 10 compases	179- hasta el final

Tabla 2. Análisis del la forma de arreglo "Esperança", parte 2

Este diagrama es una presentación visual de la forma de arreglo y distribución de las secciones.

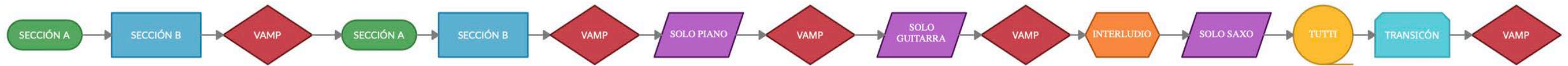


Figura 33. La diagrama de la forma de arreglo de "Esperança" (Elaborado por la autora)

Como se observa en este diagrama, el arreglo no tiene una introducción. La pieza empieza con la exposición de la sección A, la cual se repite solo una vez en forma reducida. La sección B se repite 2 veces, sin embargo, los solos de piano y guitarra se desarrollan sobre la estructura armónica de esta sección. Se evidencia que el *vamp* se repite 5 veces, dando a este elemento una importancia musical sustancial. La estructura armónica del Interludio se convierte en un solo de saxo tenor y sus modificaciones aportan el material melódico y armónico para el clímax del arreglo en la sección del tutti. La sección de transición con su única aparición, nos lleva a la parte final del arreglo. Este termina con un solo abierto del saxofón tenor sobre la armonía del *vamp* y un *fade out*. Como se puede observar el compositor no sigue ninguna forma musical estándar²⁵ sino que presenta el arreglo en un contexto libre, desarrollando las secciones con su propia forma.

En la figura 34 se muestra como se desarrolla la dinámica de las secciones.

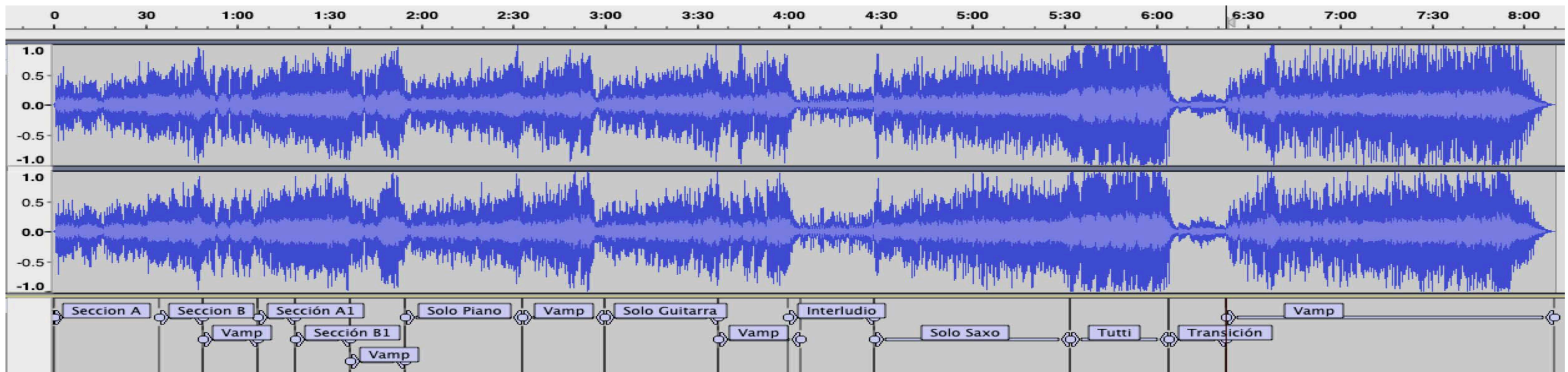


Figura 34. Visualización de la dinámica de "Esperança" (Elaborado por la autora).

²⁵ Existen diferentes tipos de formas musicales: binaria (AB), ternaria (ABA/AAB/ABC), tema con variaciones (AA¹A²), rondó (ABACA), forma de *blues* entre otros

2.2.2 Orquestación de “Esperança”

Para la orquestación de “Esperança”, Mendoza no utiliza la orquesta completa, sino que maneja siguiente instrumentación:

Vientos madera: flautas (piccolo), oboe, corno inglés, clarinetes, fagotes, contrafagot.

Vientos metal: corno francés

Cuerdas: violines I, violines II, violas, contrabajos

Percusión: celesta

Sección rítmica: piano, bajo eléctrico, guitarra, batería

Instrumento solista: saxofón tenor

A través del análisis realizado, observamos las siguientes técnicas orquestales destacadas durante el desarrollo del arreglo:

En varias secciones se identificó, el uso de la duplicación melódica realizada al unísono o en unísono a octavas. En el ejemplo de la figura 35 se encuentra un fragmento de la sección A, compás 11, en donde la melodía es presentada por oboe y clarinete 1 en unísono, mientras el corno francés dobla la melodía en unísono una octava abajo. Las líneas de contrapunto son interpretadas por el corno inglés y clarinete 2 en unísono, mientras el corno francés 2 dobla las líneas en unísono una octava abajo.



Figura 35. Fragmento de la melodía de la sección A, compás 11

Como único instrumento de viento metal Mendoza asigna al corno francés un papel complementario en sección de vientos madera. Históricamente el corno francés ha sido utilizado desde la tradición de la música clásica por su facilidad para mezclarse timbricamente con los instrumentos de viento madera. El timbre cremoso y cálido de corno francés combinando con los vientos madera suaviza la textura. Este sonido homogéneo se convierte en una de las características remarcables del estilo de Mendoza.

Podemos encontrar otra sonoridad timbricamente interesante en la exposición de la sección B en donde las flautas en el registro agudo, y en unísono con los violines, tocan la melodía principal, resaltando la diferencia melódica y textural con relación a la sección anterior. Las flautas ayudan a los violines a resaltar la melodía y definir el sonido, aportando un timbre diferente a la orquesta, mientras los violines hacen que las flautas se escuchan más suaves.

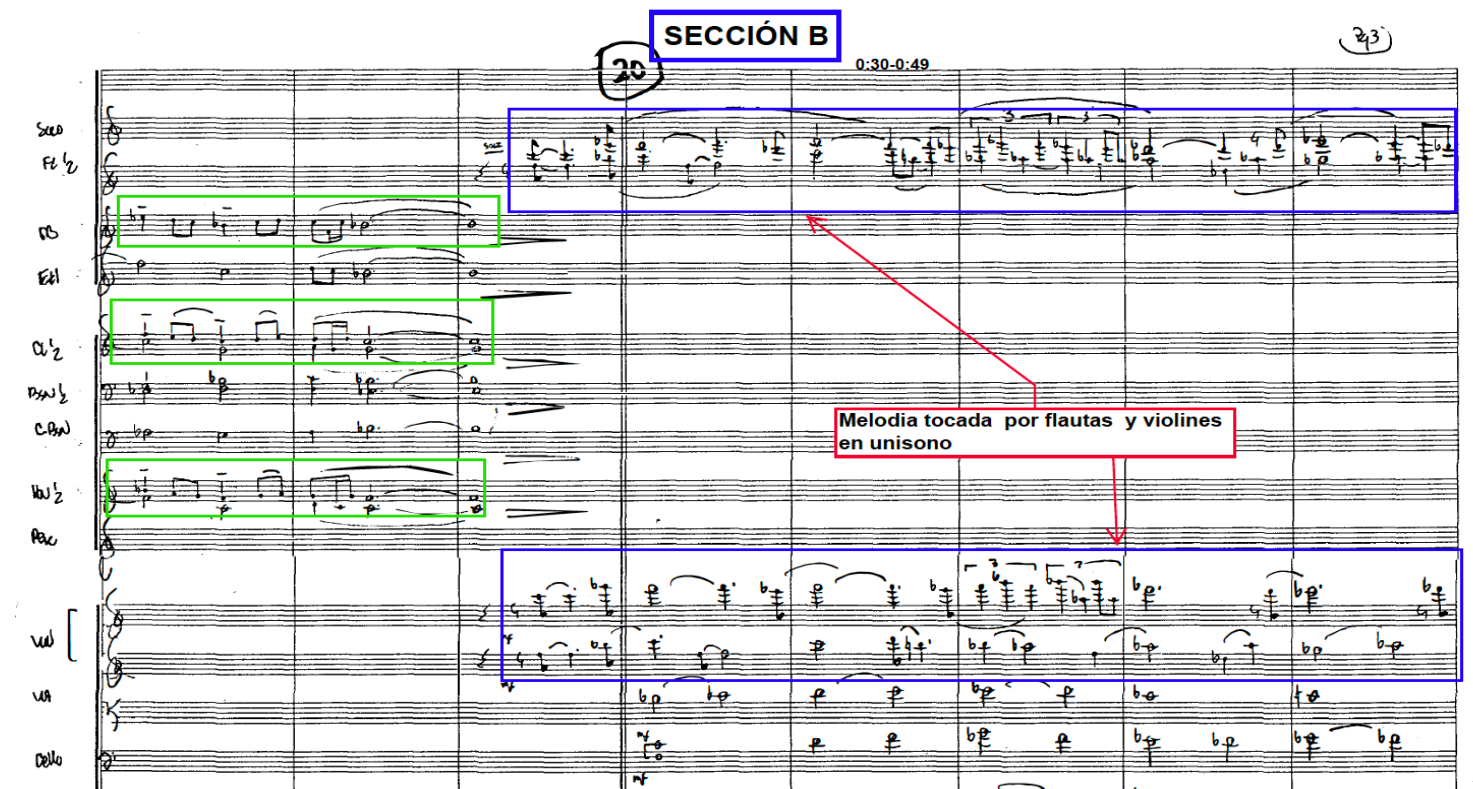


Figura 36. Fragmento de la exposición de la sección B

Mendoza a menudo trata a la guitarra como a cualquier otro instrumento melódico, en lugar de solo utilizarla como un instrumento de sección rítmica, frecuentemente doblando las líneas melódicas principales en combinación con los instrumentos de viento o cuerdas, transformando el sonido en algo completamente nuevo. Las líneas melódicas se destacan más y se produce un efecto percusivo en el sonido. En el ejemplo de la figura 37a se muestra la sección A1, donde la guitarra dobla al corno francés. La guitarra añade más agilidad al sonido del corno francés y el corno francés redondea el sonido de la guitarra. La combinación de estos dos timbres produce un sonido homogéneo y preciso.

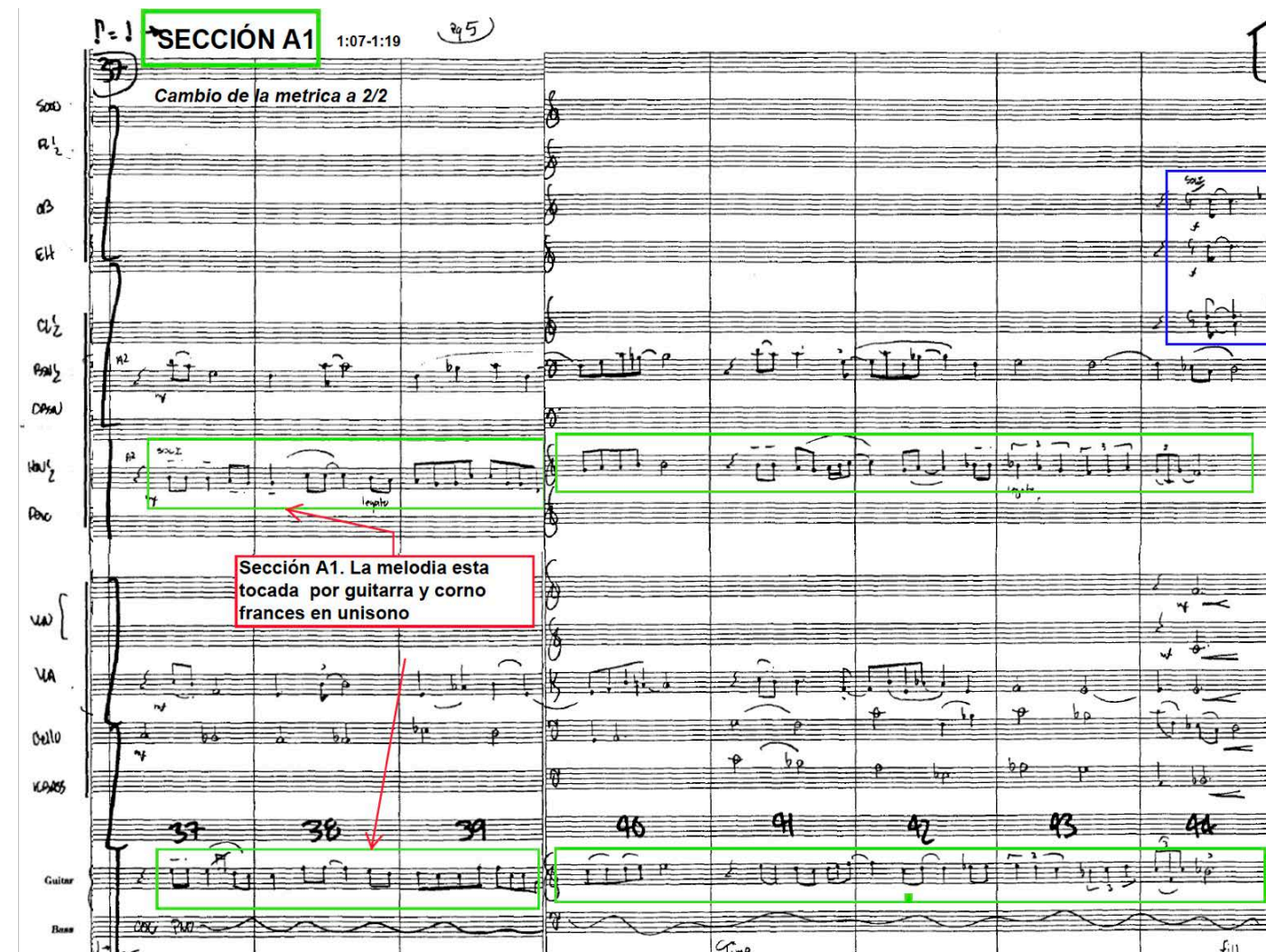


Figura 37a. Fragmento de la sección A1. La guitarra dobla la melodía en unísono con el corno francés.

El mismo efecto sonoro se observa con el uso de la celesta para el doblaje de melodías. En varias ocasiones Mendoza usa la celesta para acentuar la melodía o tocar *hits* junto con la batería, dándole así más importancia, impulsando la música hacia adelante.

En la figura 37b se observa el doblaje de la guitarra en unísono con saxo, violines 2, clarinete 1 y celesta, mientras la flauta, los violines 2 y oboe tocan la melodía en unísono una octava arriba, resultando un sonido ligero, pero bien definido.



Figura 37b. Fragmento de la sección B1.

La sección de cuerdas cumple varias funciones durante el arreglo. Mendoza utiliza las cuerdas para ejecutar las melodías principales como se muestra en ejemplo 38a, en la casilla azul. Aquí las cuerdas cumplen también con la función armónica, marcada con la casilla roja, interpretando colchones armónicos debajo de melodía.



Figura 38a. Fragmento de la sección de cuerdas

En la figura 38b se observa una línea de contrapunto asignada a la sección de cuerdas. Mendoza introduce un motivo melódico completamente nuevo, los elementos que él volverá a utilizar más adelante. Esta línea de contrapunto posee un ritmo diferente al de la melodía principal, con un movimiento melódico que va en dirección opuesta de la melodía principal. Eso crea una sensación de que la música es impulsada hacia adelante. Además de eso, queda claro, la mezcla de las texturas rítmicas y tímbricas de los dos elementos melódicos que constituyen la sección del *vamp*.

VAMP 1

1:37-1:55 *Cambio de la métrica a 5/4*

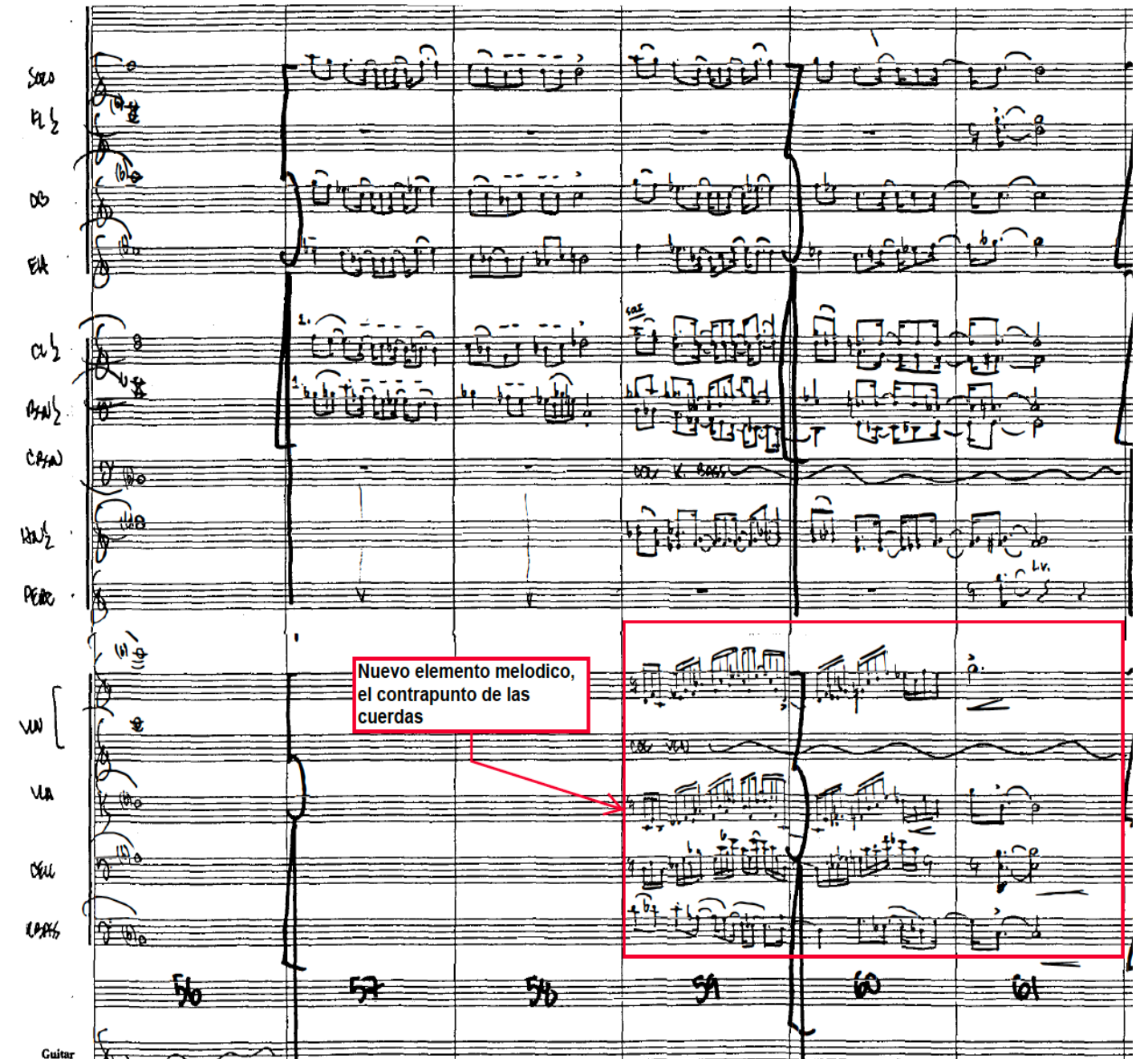


Figura 38b. Contrapunto en la sección de cuerdas

Otra técnica que Mendoza utiliza con la sección de cuerdas es la de sustituir la sección rítmica. Mientras la sección rítmica está en silencio, las cuerdas tocan la armonía usando pizzicato y tocando un ritmo percusivo, creando un motor rítmico debajo de la melodía y cambiando de nueva la textura orquestal.

En la misma sección de interludio, hay otro cambio sonoro y textural: las flautas son sustituidas por piccolos y estos tocan melodía principal en unísono con el piano en el registro agudo. Esta sonoridad guarda cierta similitud con el sonido de Tom Jobim, imitando la flauta con el silbido doblando la misma línea melódica en el piano.

Figura 39. Fragmento de la orquestación de la sección Interludio

En la sección *tutti* participa el ensamble completo. Es el clímax de la pieza. La sección se desarrolla sobre la armonía del Interludio con una modulación en el último compás de la sección. Mendoza usa dos motivos melódicos para el desarrollo del *tutti*:

- La melodía principal es el motivo del interludio modificado.
- La línea melódica de contrapunto asignada a la sección de cuerdas.

Los dos elementos son contrastantes rítmica y melódicamente, pero Mendoza logra entrelazarlos de manera que ambos resuenan con claridad melódica, complementándose entre sí, creando nuevos timbres y atrayendo interés de oyente.

Figura 40. Fragmento de la sección tutti

El *vamp* es un recurso que resulta bastante característico del estilo de Mendoza. Normalmente el *vamp* es una progresión armónica corta que contiene el mismo patrón rítmico y se repite varias veces durante cierto tiempo. A menudo las secciones de *vamp* se utilizan para las improvisaciones.

El *vamp* que utiliza Mendoza consta de 4 compases y es una melodía armonizada con la técnica de *solí*, como se muestra en la figura 41. Durante el arreglo el *vamp* aparece 5 veces, siempre trayendo consigo nuevos elementos de orquestación. El compositor utiliza el *vamp* como un puente entre las secciones. El último *vamp* es presentado como un colchón armónico para la improvisación y posteriormente la finalización de la pieza.



Figura 41. El *vamp* armonizado con la técnica de *solí*.

En continuación encontramos 5 ejemplos de la orquestación de *vamp* con una breve descripción de cada uno. Las casillas rojas en los ejemplos de las figuras marcan la melodía de la voz principal.

En todas las versiones el piano acompaña el *vamp*, como muestra el ejemplo de la figura 41.

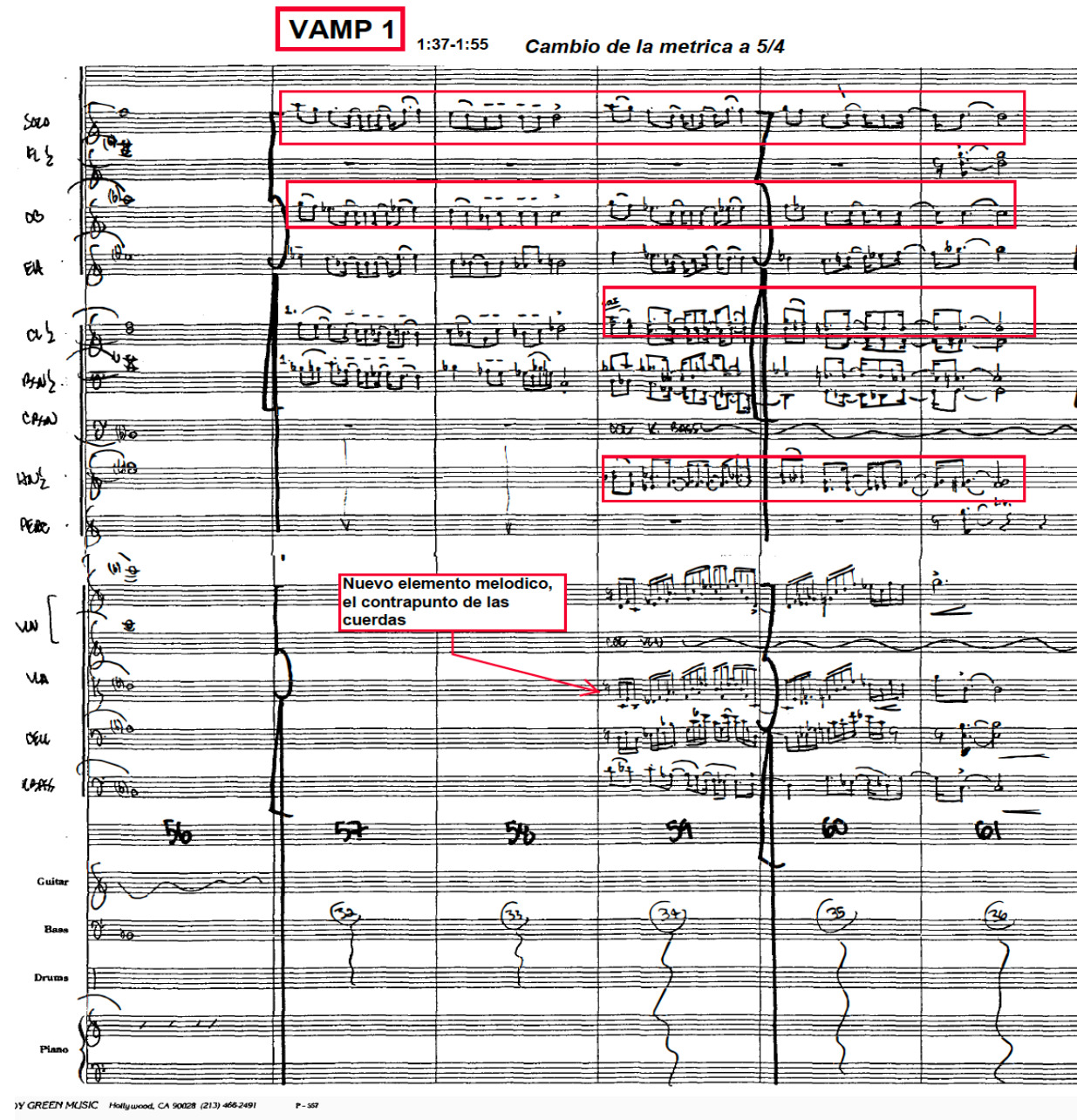
En la primera versión del *vamp* la melodía es introducida por instrumento solista (saxofón tenor) y el corno inglés doblando la melodía al unísono. En el compás 34 se une la sección de cuerdas. Los violines 1 tocan melodía en unísono con saxo. Se puede observar que el compositor no añade elementos adicionales al *vamp*, dándole una apariencia muy sutil, simple y clara.

The image shows a complex musical score for the first version of the vamp. The score is in 5/4 time and includes parts for Saxo (Saxophone), Cu (Corno), Cl (Clarinete), Bsn (Bajon), Cbn (Corno bajo), Vln (Violines), Vcl (Violonchelo), Pno (Piano), and Perc (Percusión). The score is divided into measures 32, 33, 34, 35, and 36. A red box labeled 'VAMP' is placed over the first measure. A text box above the score reads: 'Cambio de la métrica a 5/4. La melodía del vamp esta en el saxo, corno ingles(solo), clarinete(solo) doblado en unísono una octava abajo. piano'. Red boxes highlight the main melody in the saxophone and horn parts.

Figura 42. La primera versión del *vamp*.

En la **segunda versión** del *vamp* la melodía está en el saxofón y el oboe, el piano toca lo mismo que en la primera versión. Las cuerdas entran con las líneas de contrapunto en la segunda parte del *vamp*.

VAMP 1 1:37-1:55 *Cambio de la métrica a 5/4*



Nuevo elemento melódico, el contrapunto de las cuerdas

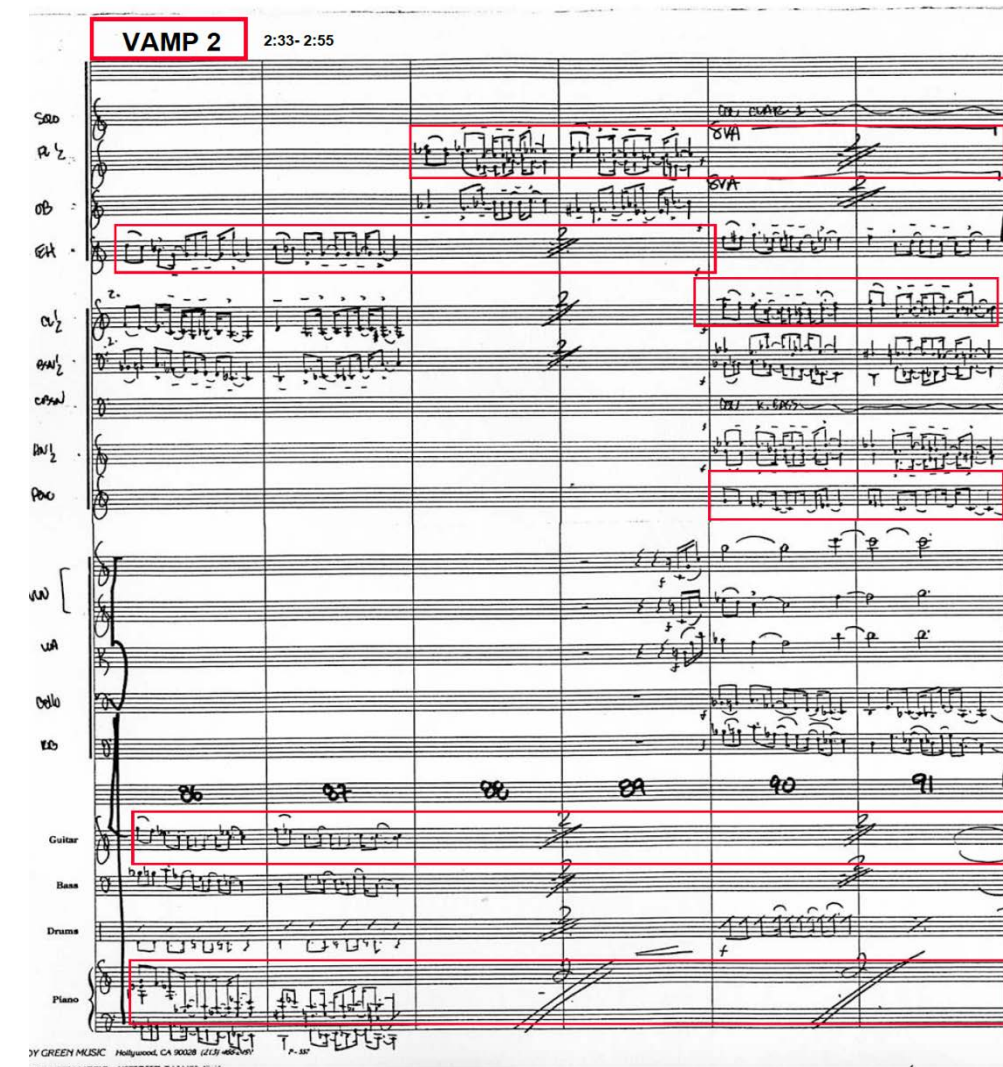
56 57 58 59 60 61

11 GREEN MUSIC Hollywood, CA 90028 (213) 466-2491 P-357

Figura 43. La segunda versión del *vamp*

La **tercera versión** del *vamp* aparece presentando la melodía en la guitarra doblada por corno inglés en unísono. La flauta se une en los próximos 2 compases, doblando la melodía en unísono una octava arriba. Mendoza añade dos compases adicionales a la versión original del *vamp*. En los últimos compases la flauta toca la melodía una octava arriba, se une celesta en unísono con la guitarra y el clarinete una octava arriba de la guitarra. Las cuerdas tocan las notas guías creando un soporte con varias capas sonoras y tímbricas, desarrolladas ejemplarmente en tan solo 6 compases.

VAMP 2 2:33- 2:55



86 87 88 89 90 91

11 GREEN MUSIC Hollywood, CA 90028 (213) 466-2491 P-357

Figura 44. El *vamp*- la tercera versión

En la cuarta versión Mendoza se repite la versión tres cambiando flautas por picolos y añadiendo solo una nota de fondo en unísono a la sección de cuerdas. Esto crea cierto nivel de tensión, atrayendo el interés del oyente. Mendoza repite el *vamp* por 6 compases adicionales.

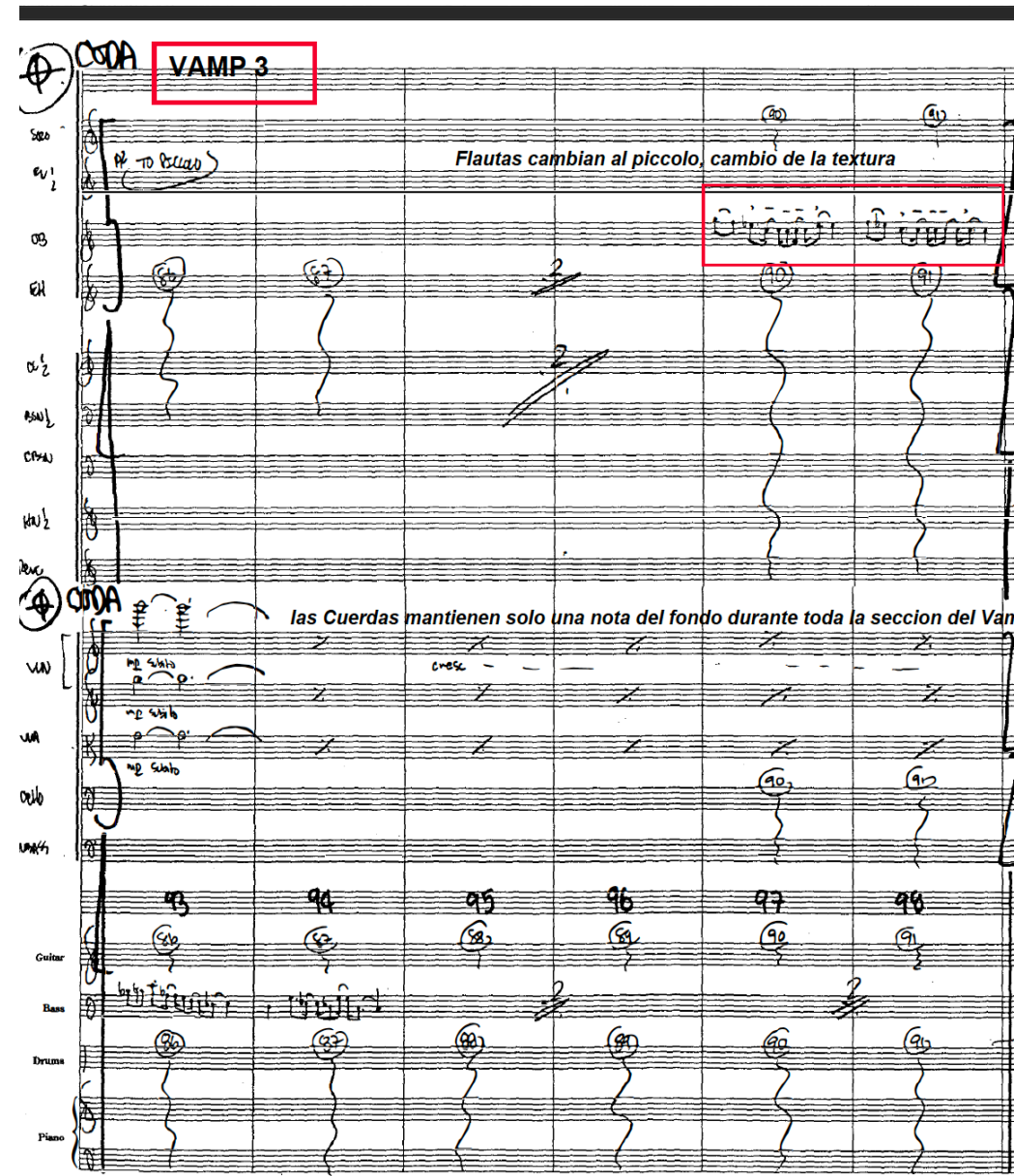


Figura 45. La cuarta versión de vamp

La quinta y última versión se extiende hasta el final de la pieza. Mendoza presenta los 4 compases del *vamp* en su forma original con la melodía en el saxo. Los últimos 2 compases se une el ensamble completo y el vamp se convierte en el soporte armónico del solo abierto para saxofón acompañado de la sección rítmica.

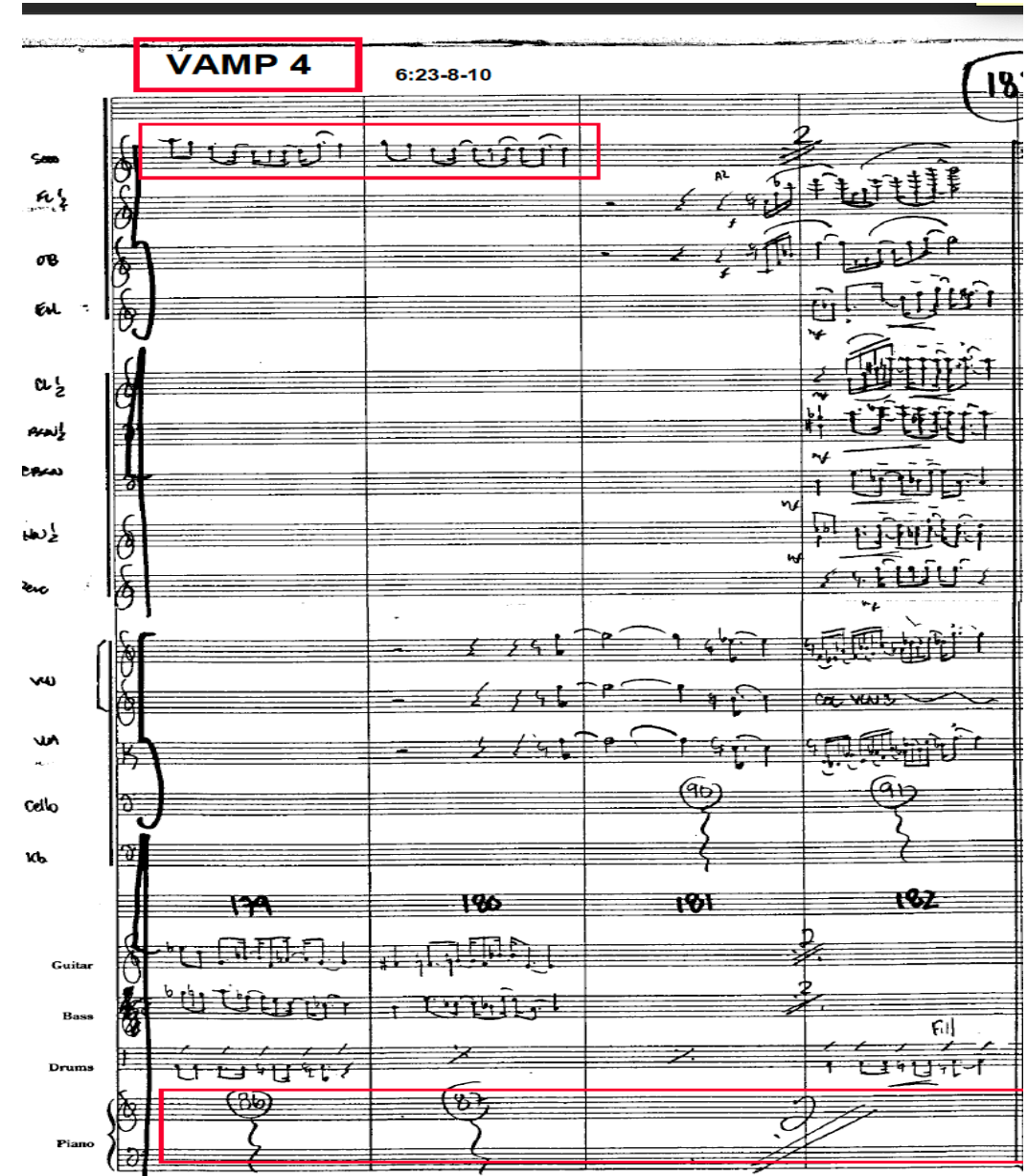


Figura 46. La quinta versión de vamp

Figura 47. Fragmento del fondo para el solo de piano /guitarra

Cómo se mencionó anteriormente “Esperança” es una pieza para orquesta y solistas. Los solos son una parte integral de la pieza. Existen 4 solos que Mendoza introduce en el arreglo: solo de piano, solo de guitarra y 2 solos de saxo. A continuación, veremos como Mendoza presenta cada uno de ellos.

Los solos de piano y guitarra se desarrollan sobre la armonía de la sección B, a diferencia de los solos de saxofón.

Es interesante ver como Mendoza abarca la entrada y la salida de dichos solos. La entrada del solo de piano está introducida por el *vamp*.

El principio de este solo está acompañado únicamente por la sección rítmica, llegados a la mitad de solo entran las cuerdas, seguidas por los vientos presentando elementos de melodía de la sección B, como se muestra el ejemplo 47.

Al final de la progresión armónica el compositor de nuevo introduce el *vamp* y pasa al solo de guitarra, el cual se desarrolla de igual manera que el anterior.

Por otro lado, el primer solo de saxofón tenor se desarrolla sobre la armonía de interludio. En el fragmento del principio del solo presentado en el ejemplo 48, en el compás 115 se puede ver que el compositor introduce un *hit* de batería que marca la entrada de la sección rítmica seguido por el arpeggio ascendente en la sección de vientos y un *crescendo*. El primer solo del saxofón dura alrededor de un minuto, manteniendo una dinámica elevada, llevándonos al clímax de la pieza en la salida, como se muestra el ejemplo 48a, que se convierte en la anacrusa de la sección *tutti*.

El segundo solo de saxofón representa la parte final de la pieza. Mendoza introduce el último *vamp* y con un pasaje de arpeggios pasa al solo sobre la armonía y melodía del *vamp*. El ejemplo 49 muestra la transición. Este último solo se termina en un *fade out*, dando fin a la pieza.

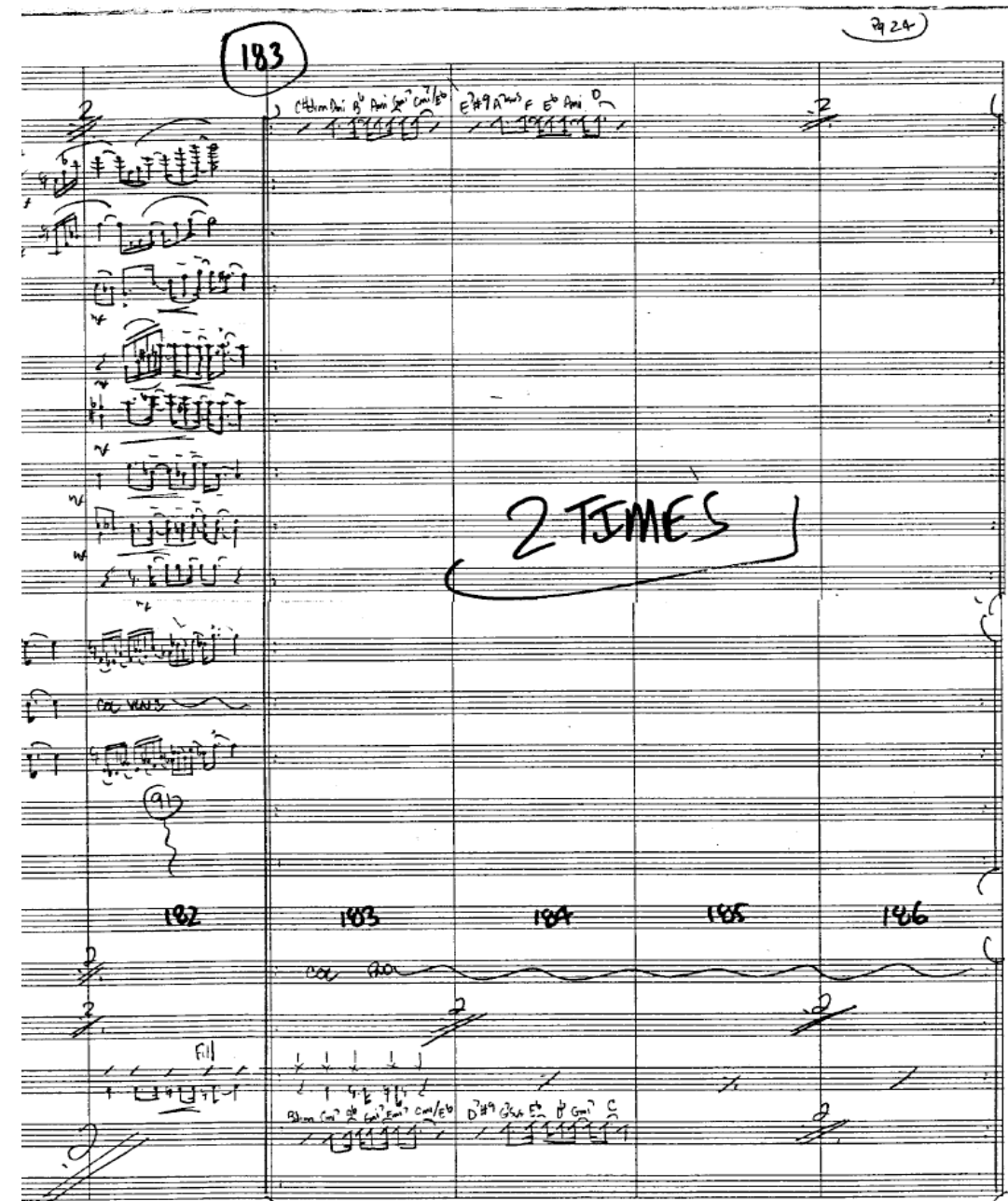
Figura 48. Fragmento de la entrada a los solos



Figura 48a. Fragmento de la salida de los solos



Figura 49. Fragmento de la entrada al solo de saxofón



2.2.3 El voicing aplicado en la composición “Esperança”

Veamos un ejemplo de la figura 50. La sección A está presentada en el tono concierto.

Esperança. Sección A



Contrapunto lineal Voicing vertical variable

Melodía principal: Oboe y clarinete 1 tocan la melodía en unísono, mientras el corno francés 1 dobla la melodía en unísono una octava abajo.

Contrapunto lineal: Corno inglés 2 y clarinete 2 tocan líneas de contrapunto, y el corno francés dobla la línea de contrapunto una octava abajo. En el contexto horizontal, las líneas proveen el movimiento melódico de las voces internas y ayudan con la conducción de voces, para así lograr una suave conexión de las armonías.

Voicing vertical: Fagot y contrafagot llevan la función de acompañamiento armónico con *voicings* repartidos a tres partes.

Mendoza mantiene la simpleza combinando líneas horizontales de contrapunto con los *voicings* verticales, solo delineando los acordes, dejando la melodía en el primer plano.

Más adelante veremos que el compositor vuelve a utilizar esta técnica durante del desarrollo de “Esperança”.

Figura 50. Voicings y contrapunto de la sección A (Elaborado por la autora)

Las segundas mayores y menores dentro de los *voicings* de acordes las podemos encontrar a menudo. Mendoza enfatiza las segundas colocándolas entre las dos voces superiores de un acorde, o las separa del resto del *voicing* por tan solo un intervalo. En las casillas azules, en el ejemplo 51 y 52, se identificaron *voicings* clúster, y en las casillas rojas encontramos *voicing* que contienen una segunda menor entre las voces superiores.

En los compases 140 y 143 observamos las segundas menores entre las dos voces superiores en la sección de cuerdas.

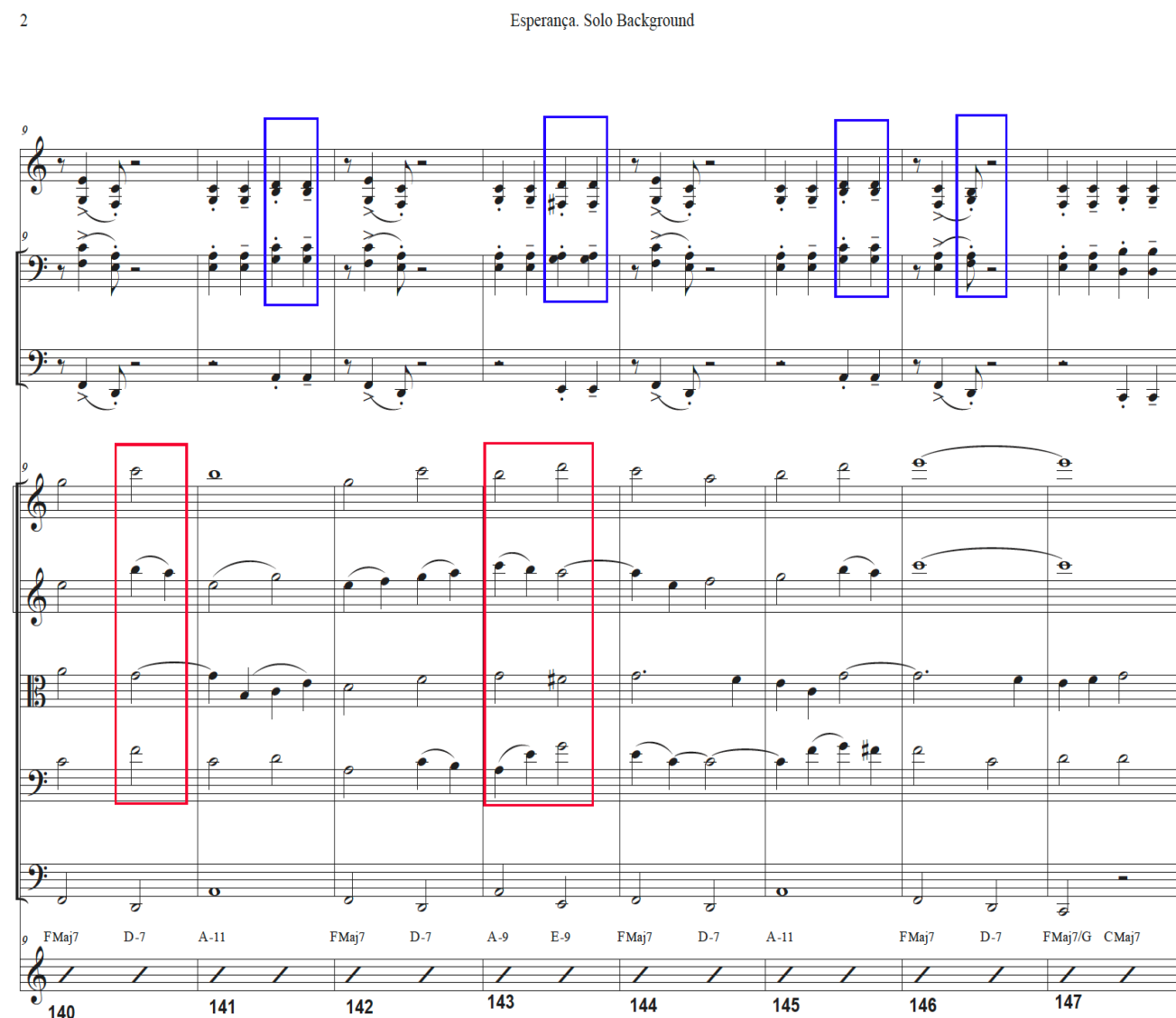
Nuevamente se denota el concepto que vimos en el ejemplo 50, donde el compositor combina la escritura lineal (horizontal), que esta vez se encuentra en la sección de cuerdas, con la escritura vertical presente en los vientos de madera, obteniendo así el balance armónico deseado.

Esperança. Solo Background



Chord symbols for measures 132-139:
 132: FMaj7 D-7 A-11
 133: FMaj7 D-7 A-9 E-9
 134: FMaj7 D-7 A-11
 135: FMaj7 D-7 A-11
 136: FMaj7 D-7 A-11
 137: FMaj7 D-7 A-11
 138: FMaj7 D-7 A-11
 139: FMaj7/G CMaj7

Figura 51. Solo background, compases 132-139 (Elaborado por la autora)



Chord symbols for measures 140-147:
 140: FMaj7 D-7 A-11
 141: FMaj7 D-7 A-9 E-9
 142: FMaj7 D-7 A-11
 143: FMaj7 D-7 A-11
 144: FMaj7 D-7 A-11
 145: FMaj7 D-7 A-11
 146: FMaj7 D-7 A-11
 147: FMaj7/G CMaj7

Figura 52. Solo background, compases 140-147 (Elaborado por la autora)

En el ejemplo 53 Mendoza otra vez utiliza técnica de combinar la escritura horizontal con la vertical. La sección de cuerdas toca bloques de acordes con los *voicings* de 4 partes cercanas acompañado con las líneas de notas guías en clarinete y fagot en el mismo registro de las cuerdas.

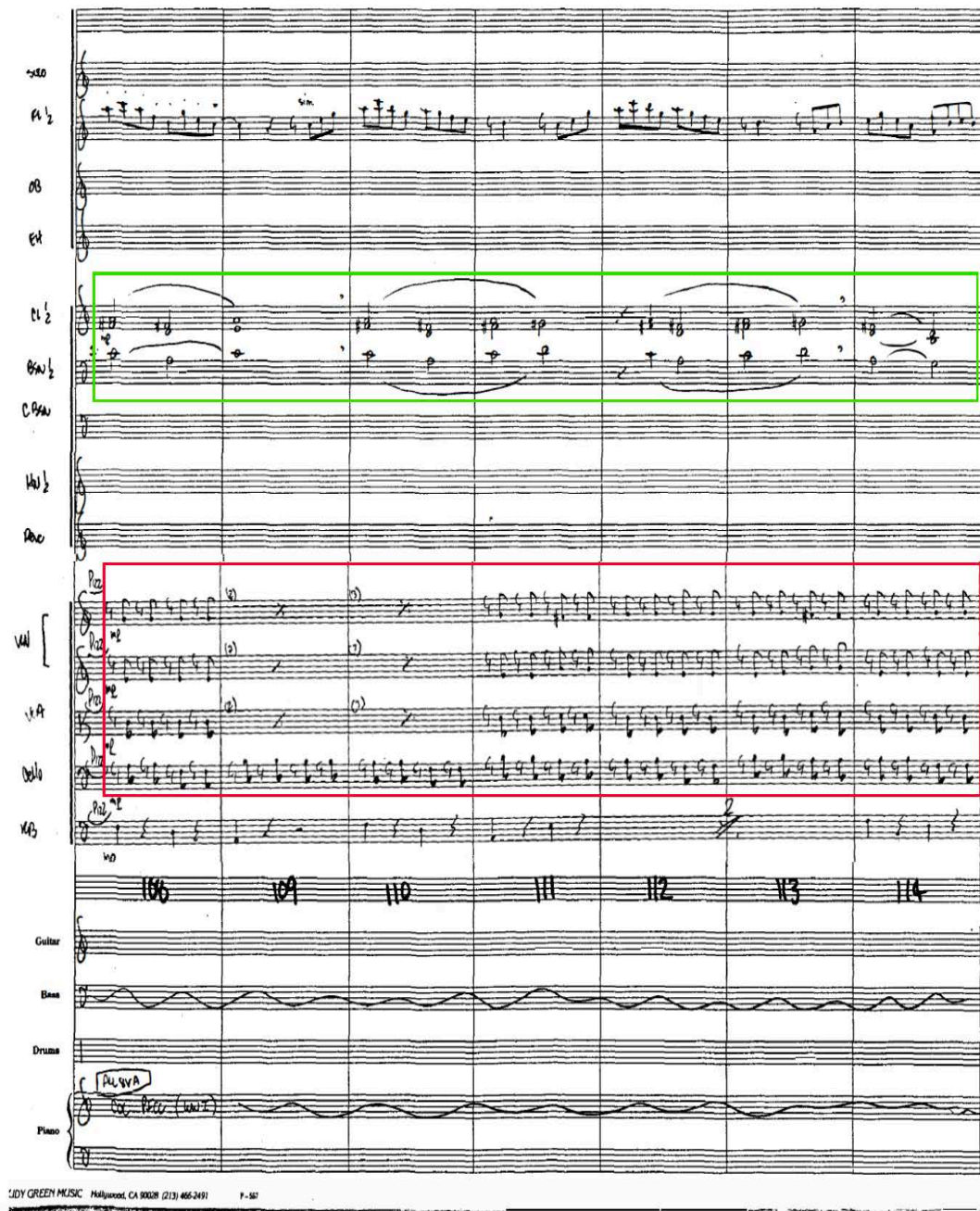


Figura 53. Fragmento de los voicings de la sección interludio.

En la sección B, en el ejemplo de la figura 54, se identifica la organización de la armonía de manera vertical. Mientras las cuerdas sirven como un colchón armónico, asegurando el suave *voice leading* de la armonía no funcional, los vientos, aunque proveen el soporte armónico, también poseen una base rítmica impulsando la armonía hacia adelante.

Observamos además que las voces de los vientos están organizadas de manera separada. Mendoza deja un amplio espacio entre las voces inferiores. En el compás 49 se añaden líneas melódicas en las voces interiores, sumando interés a la estática melodía y ayudando a suavizar el cambio de registro de la voz superior, que sucede en el compás 50.

En el compás 47 encontramos el peculiar acorde suspendido, el cual Mendoza resuelve de manera usual, sin embargo, en el compás 52 el acorde suspendido se queda sin resolver, manteniendo su sonoridad y creando tensión. Durante del análisis de la pieza completa se observó el frecuente uso de esa técnica, cual se identificó como un elemento característico del estilo de Mendoza.

Sección B 1




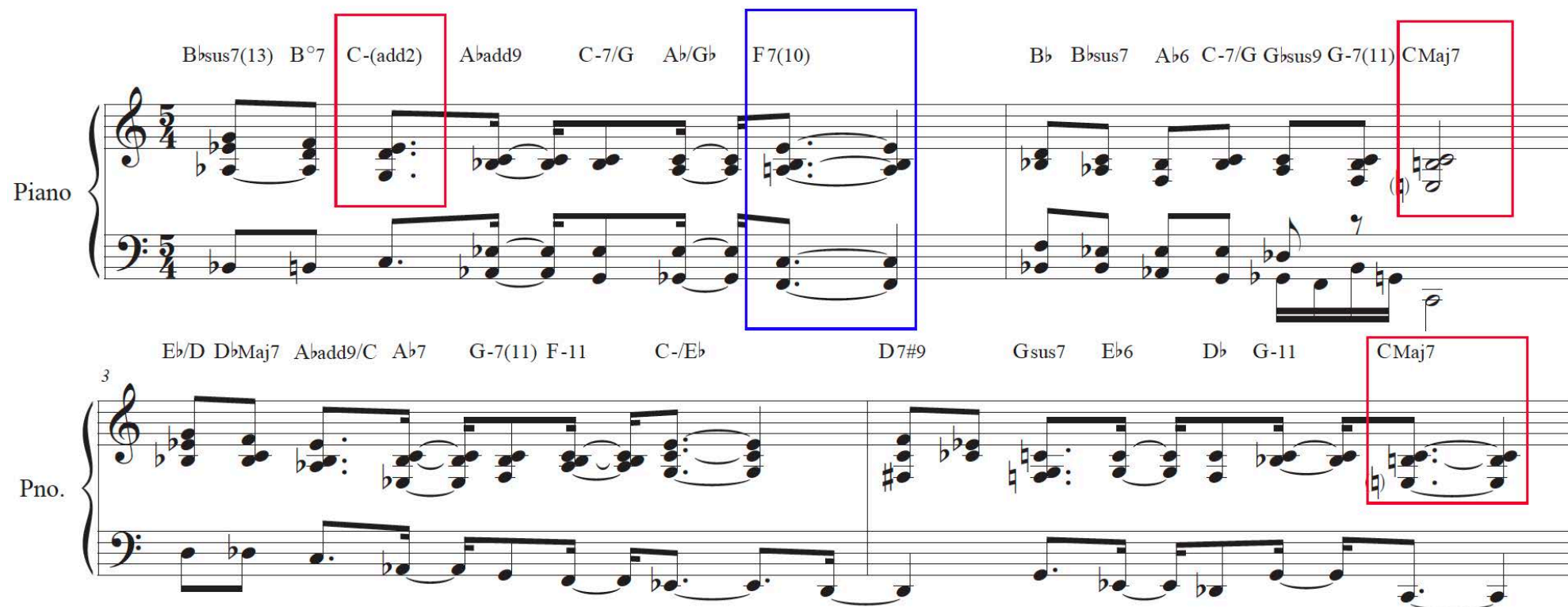
Figura 54. Fragmento de los voicings de la sección B1.

El ejemplo de la figura 55 muestra la armonización de la sección *vamp*. El *Vamp* está armonizado con la técnica de soli a cuatro partes, presentado por Mendoza con *voicings* variables.

Pero se observó también algo muy interesante que ocurre durante esta sección. Como anteriormente mencionamos que Mendoza favorece el uso de las segundas, pero en esta ocasión el compositor usa las segundas menores en las voces superiores, lo cual no es común en los estándares musicales.

En las casillas rojas del ejemplo 53 se muestra esta técnica de *voicings*. En el segundo y último compás del *vamp*, el último acorde es C Maj7. Mendoza expone la tónica como nota de melodía seguida por la séptima mayor, creando así un intervalo de la segunda menor entre las dos voces superiores. El resultado es un sonido contemporáneo, que Mendoza termina convirtiendo en su sonido característico. Otro elemento interesante que observamos en el primer compás, es el acorde F7(10) donde Mendoza usa la decena como tensión. Esto es algo poco usual, pero podemos encontrar también en la música de Herbie Hancock y Wayne Shorter.

Esperança. Vamp



The musical score for "Esperança. Vamp" is presented in two systems. The first system is labeled "Piano" and the second "Pno.". The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 7/4. The score consists of two staves for each system, with a grand staff bracket on the left. Chord voicings are written above the notes. Three specific sections are highlighted with colored boxes: a red box around the first two measures of the first system, a blue box around the last two measures of the first system, and a red box around the last two measures of the second system. The chord voicings for the first system are: Bbsus7(13), B°7, C-(add2), Abadd9, C-7/G, Ab/Gb, F7(10), Bb, Bbsus7, Ab6, C-7/G, Gbsus9, G-7(11), CMaj7. The chord voicings for the second system are: Eb/D, DbMaj7, Abadd9/C, Ab7, G-7(11), F-11, C-/Eb, D7#9, Gsus7, Eb6, Db, G-11, CMaj7.

Figura 55. La sección del Vamp (Elaborado por la autora)

Observemos 2 ejemplos del *vamp* para identificar como Mendoza utiliza la segunda menor en sus *voicings*.

Consideremos que el piano siempre toca la misma estructura del *vamp* como está mostrado en la figura 56.

VAMP 1

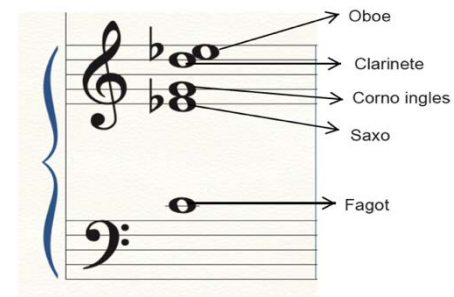
1:37-1:55



The image shows a musical score for a section titled 'VAMP 1' (1:37-1:55). The score consists of multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. Three specific measures are highlighted with red vertical boxes: measure 57, measure 58, and measure 61. These measures illustrate the use of a minor second interval in the voicings. The piano part is consistent across these measures, while the vocal parts vary.

Figura 56. La Sección del Vamp

Compás 57.

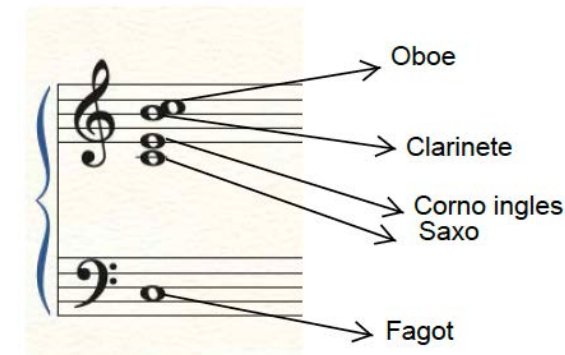


This diagram shows the voicings for measure 57. The upper staff (treble clef) contains notes for Oboe, Clarinete, Corno ingles, and Saxo. The lower staff (bass clef) contains a note for Fagot. The voicing in the upper staff is a minor second interval.

Figura 56a. Compás 57

Encontramos una segunda menor en las voces superiores tocada por oboe (melodía) y clarinete (la segunda menor).

Compás 58.

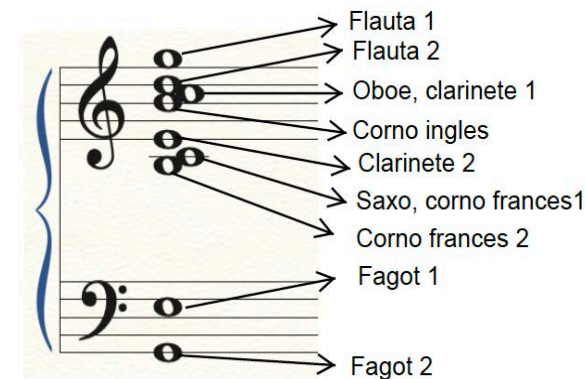


This diagram shows the voicings for measure 58. The upper staff (treble clef) contains notes for Oboe, Clarinete, Corno ingles, and Saxo. The lower staff (bass clef) contains a note for Fagot. The voicing in the upper staff is a minor second interval.

Figura 56b. Compás 58

Vemos un intervalo de la segunda menor en las voces superiores tocada por oboe (melodía) y clarinete (la segunda menor)

Compás 61.



This diagram shows the voicings for measure 61. The upper staff (treble clef) contains notes for Flauta 1, Flauta 2, Oboe, clarinete 1, Corno ingles, Clarinete 2, Saxo, and corno frances1. The lower staff (bass clef) contains notes for Corno frances 2, Fagot 1, and Fagot 2. The voicing in the upper staff is a minor second interval.

Figura 56c. Compás 61

La segunda menor está en las voces internas, tocada por oboe y clarinete 1(melodía), corno inglés (la segunda), la segunda menor está duplicada en la 8va inferior por el saxo y corno francés 1 (melodía) y corno francés 2 (la segunda). Mendoza enfatiza la quinta del acorde poniendo la en la voz superior y aumenta la orquestación, creando así un mayor flujo de la dinámica de esa sección.

En la figura 57 observa diferente manera distribuir las voces, pero siempre usando la segunda menor en las voces superiores.

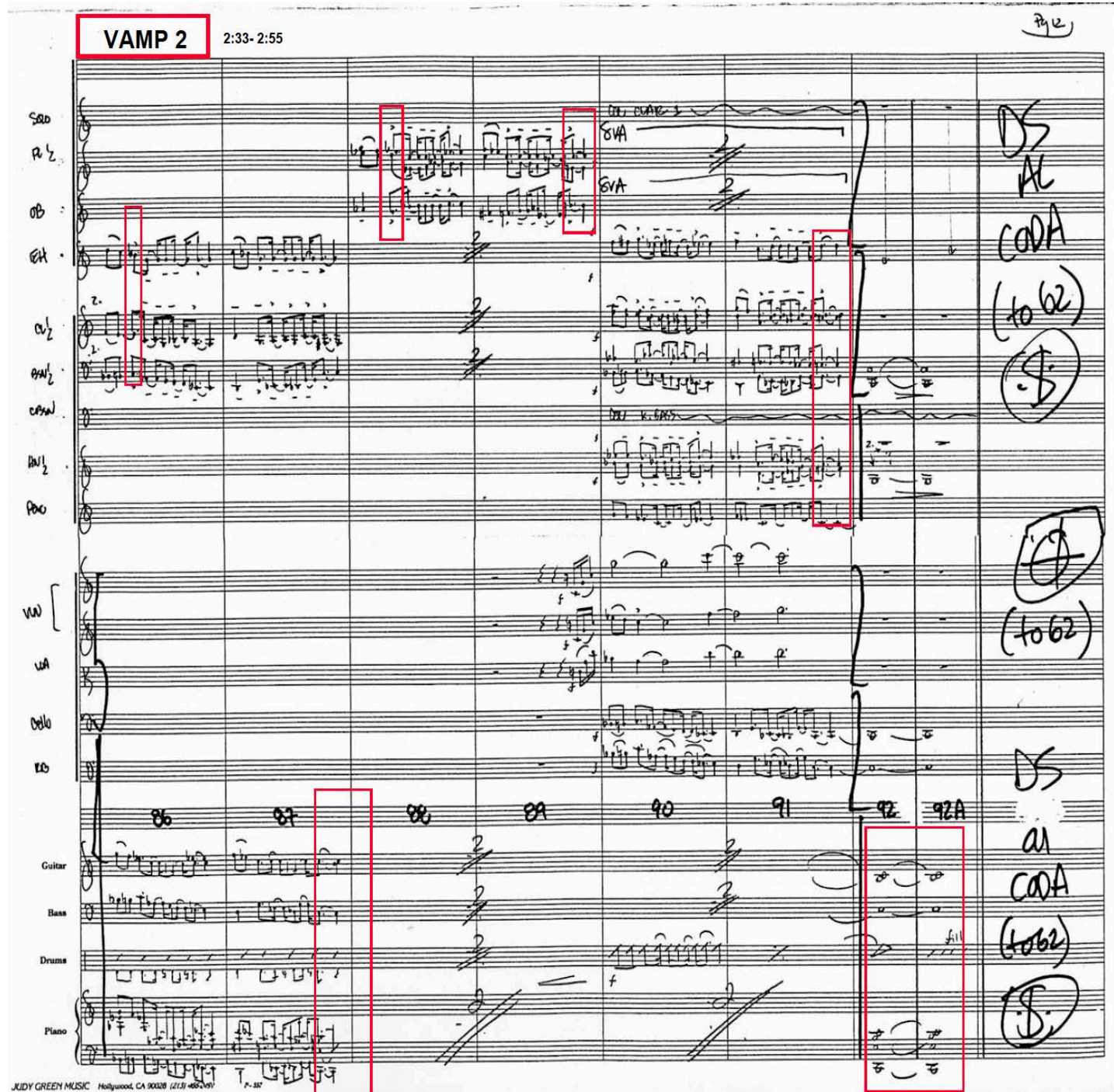


Figura 57. La Sección del Vamp

Compás 86.

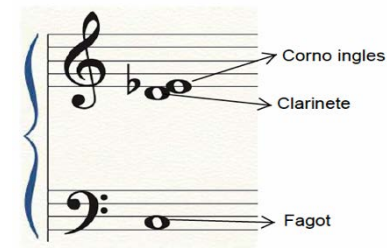


Figura 57a. Compás 86

Corno ingles (melodía), clarinete (la segunda), un *voicing* simple

Compás 88.

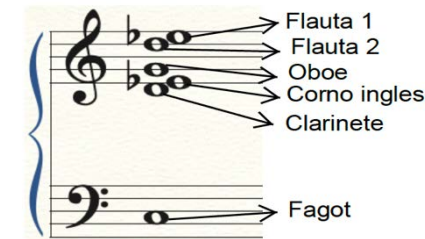


Figura 57b. Compás 88

Se añaden flautas y oboe al *voicing* anterior, la segunda menor está duplicada en la 8va inferior por corno inglés y clarinete.

Compás 89.

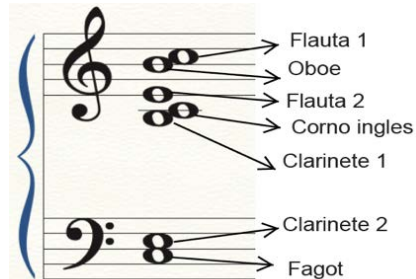


Figura 57c. Compás 89

Flauta (melodía), oboe (la segunda), se añaden más instrumentos, creando así más tensión. Las segundas están duplicadas en la 8va inferior.

Compás 91.

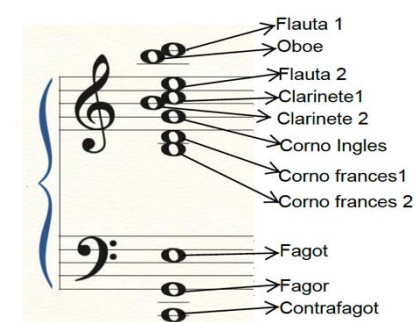


Figura 57d. Compás 91

Flautas y oboes en su registro agudo exponiendo las segundas menores en las voces superiores, pero también se observa la segunda menor entre dos voces inferiores (flauta 1 y corno francés 2). La guitarra y el piano en los compases 92 y 92a acentúan las segundas menores en el final de la sección. Las segundas menores están triplicadas.

2.3 REFERENTES ESTILÍSTICOS PARA ANÁLISIS COMPARATIVOS

Un recurso importante al momento del análisis de un estilo musical es la comparación. Por eso se considera importante comparar los resultados obtenidos a través del análisis de “*Esperança*” no solamente con los estándares musicales, sino también con los análisis de otras piezas de Mendoza, para poder confirmar si las conclusiones obtenidas guardan similitudes, y así poder afirmar los resultados y organizarlos en un concepto determinado.

Como referencia comparativa tomamos el análisis de “*Homecoming*” de Vince Mendoza del libro “*Jazz Scores and Analyses*” Vol 1, realizado por Richard Lawn. En su libro Lawn afirma, que no existe una pieza de Mendoza que ofrezca el espectro completo de las características de su estilo, pero “*Homecoming*”, después de la consulta con el compositor, parecía ser la más adecuada.

“*Homecoming*” fue grabada en 2017 con WDR Big Band. A continuación, veremos unos fragmentos del análisis de Lawn.

En el fragmento de la partitura de “*Homecoming*” como se muestra en la figura 58, Lawn describe que Mendoza introduce una figura rítmica, lo cual expone en una progresión de acordes en el principio de la pieza. Estos compases de apertura establecen un rítmico hipnótico y un esquema armónico que servirá como base para gran parte de todo el arreglo. Como en la mayoría de los casos Mendoza usa el *vamp*, que tiene un valor melódico, así como armónico y rítmico, siguiendo la tendencia del uso del *vamp* ya establecida por el compositor.

HOMECOMING
LEAD SHEET

VINCE MENDOZA

♩ = 155

INTRO



PIANO

A SECTION MELODY BEGINS ON BAR 2



PNO.



PNO.

©2014 SUSPENDED MUSIC (ASCAP)

Figura 58. Fragmento de la partitura de “*Homecoming*”, página 1

2



Figura 59. Fragmento de la partitura de “Homecoming”, página 2

En el ejemplo de las figuras 58 y figuras 59 encontramos las estructuras armónicas características del estilo de Mendoza. Por ejemplo, el uso de tríadas con cuartas suspendidas (compases 3, 11, etc.) y acordes menores con cuartas y oncenas añadidas (compases 5, 24, etc.) Pero aún más característico del estilo del compositor es el uso de tríadas mayores, acordes de séptima o acordes de séptima dominante con la oncenena añadida. Esto introduce una disonancia creada por la novena menor, que es la distancia entre la tercera y la oncenena o cuarta. Mendoza lo hace funcionar usando suficiente espacio entre las voces y buen manejo de conducción de voces. Es una forma en que compositor logra de crear tensión agregando suspensiones a su música que a menudo quedan sin resolución.

Los compases 21-24 en el ejemplo de la figura 60 muestran una serie de suspensiones sin resoluciones.

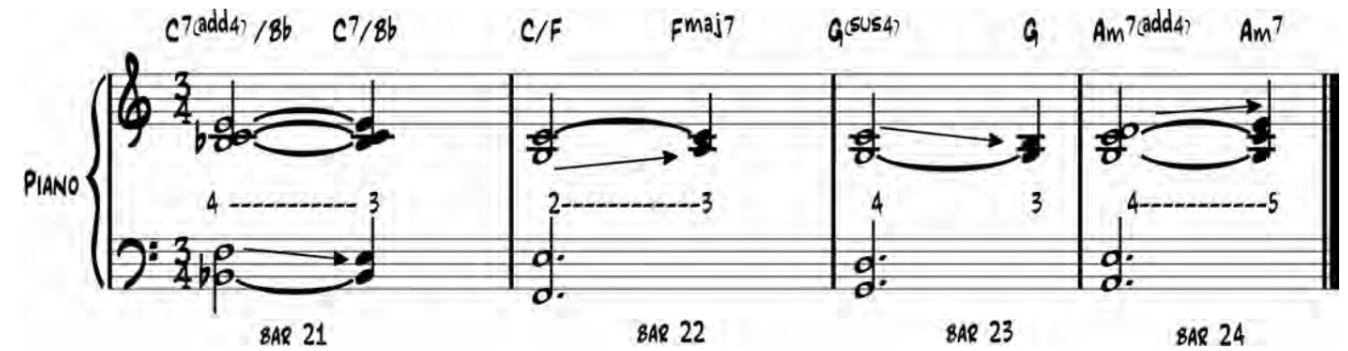


Figura 60. Compases 21-24. El uso de los acordes suspendidos en “Homecoming”

La típica instrumentación de *Big Band*, aunque aumentada por la percusión, cornos francés e instrumentos de viento de madera, es por naturaleza algo limitante, pero Mendoza, a través del uso de instrumentos de viento y guitarra en particular, encuentra nuevos colores que visten este atemporal conjunto con ropa nueva. La flauta se usa a menudo para doblar la línea melódica principal de la trompeta, en unísono o una octava arriba, para dar más fuerza y claridad a la melodía.

Varios pasajes de “Homecoming” presentan tríadas sobre la nota fundamental que queda fuera del acorde y el movimiento de la raíz por intervalos de las segundas y terceras, como se muestra en la figura 61.



BAR 231
C/D \flat D/E \flat Gm7 C/Ab Am 9 B \flat G(sus4) Gm 9

2 FL & CLAR.
BASS
GUITAR

Figura 61. Fragmento de la partitura “Homecoming”, compás 231

El espacio entre la sección de *voicings*, así como el espacio dentro del *voicing*, también es un aspecto que Mendoza trabaja cuidadosamente. Cuando no se toca al unísono, los vientos de madera suelen estar muy separados, como se muestra en la figura 62 o al contrario en *los voicing* del *cluster* como está mostrado en el ejemplo de la figura 63.




BAR 145

WOODWINDS
TRUMPETS
TROMBONES
BASS

Cmaj7 Fmaj7/A G(add2) Am 9 (add11)

CLOSE SPACING CLOSE SPACING

Figura 62. Los voicings separados



BAR 140
Dm 9 B \flat maj 9 (omit3) C/F G(sus4) Am 9

WOODWINDS
TRUMPETS
TROMBONES

CLOSE. CLUSTER-LIKE

PIANIST GIVEN B \flat maj7

Figura 63. Los voicings clúster (voicings en segundas)

Jeff Novotny en su artículo “Vince Mendoza: *A Stylistic Analysis*” analiza la pieza “*Jubilee*”.

En comparación con el análisis de Richard Lawn, en este análisis las partituras no están disponibles. Novotny basa su análisis en las observaciones distinguidas de la grabación usando sus habilidades auditivas, utilizando los códigos de tiempo en vez de los números de compases.

“*Jubilee*” es una pieza orquestal. El principal centro tonal de “*Jubilee*” es Do menor, aunque la armonía es bastante móvil. La apertura de la pieza presenta varias de las técnicas armónicas preferidas de Mendoza. La progresión armónica inicial (0:10-0:14) es la siguiente:



Figura 64. La progresión armónica inicial de “*Jubilee*”

Como se observa en el ejemplo de la figura 64 Mendoza a menudo emplea el movimiento de la raíz del acorde por el intervalo de la segunda o tercera.

A las 0:17, la complejidad armónica aumenta con un pasaje de paralelismo cromático que trae consigo un sonido modal. Este pasaje consta de una serie de acordes Maj7 con el *voicing* incompleto que ascienden sobre una escala de tono enteros: BMaj7 - C#Maj7 - EbMaj7 - FMaj7 - GMaj7

En 3:08, un acorde tocado por la sección de metales acentúa el solo de saxofón. Las trompetas tocan el acorde C-9 sin la fundamental, y las flautas tocan Eb por encima de las trompetas. Este acorde tiene una tensión considerable y un sonido moderno por incluir la novena menor (entre Eb de la flauta y el D de la trompeta). La segunda menor en dos voces superiores crea una tensión y así un sonido contemporáneo como se muestra en la figura 65.

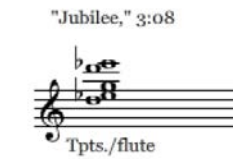


Figura 65. El voicing “*Jubilee*”

Tres *vamps* ocurren durante la pieza. Cada vez el compositor elige una forma diferente para presentarlo.

En 0:57 se observa el acorde I / bII, (D / Eb). El acorde se resuelve al BbMaj7 / D como se muestra en la figura 67. Debido a la distante relación tonal entre los dos acordes, en la posición fundamental esta progresión sonaría bastante discordante. Para asegurar un *voice leading* suave, Mendoza cambia las notas fundamentales, conectando de esta manera los dos acordes. Las notas comunes sirven además como otro punto de conexión.



Figura 67. El voiceleading “*Jubilee*”

En su análisis de “*Jubilee*” Novotny descubre que los acordes suspendidos en esta pieza utilizados de una forma bastante tradicional, resolviendo a los acordes de séptima dominante con la misma raíz (suspensión 4-3). Sin embargo, Novotny menciona, que en las piezas de estilo más contemporáneo analizadas, Mendoza generalmente no usa acordes suspendidos de esta manera, si no las deja esos acordes sin resolución, como sonoridades independientes.

2.4 CONCLUSIONES SOBRE EL ESTILO MUSICAL DE VINCE MENDOZA

En el presente trabajo se ha realizado un análisis estilístico de la composición de Vince Mendoza **“Esperança”**, a través del cual se han determinado las características generales que definen su estilo musical. Los estándares musicales y ejemplos de otros análisis parecidos se han tomado como punto de comparación para poder identificar y definir el estilo musical de Mendoza.

Las similitudes encontradas entre el análisis realizado y los análisis de otras piezas de Mendoza tomados como referencia nos afirman las conclusiones escritas a continuación.

Gracias al análisis previamente presentado de la pieza **“Esperança”**, podemos deducir que Mendoza no suele seguir los patrones de las formas musicales tradicionales. El compositor posee una forma peculiar de desarrollar el arreglo, aplicando la forma libre y más fluida a la estructura.

Las secciones del *vamp* tienen un papel importante durante el arreglo. Constan de un corto motivo y una melodía pegadiza, con ritmo y armonía marcada y se repite varias veces. Eso, a su vez, se convierte en un “gancho auditivo” y proporciona al oyente un punto de entrada fácil para poder disfrutar y entender la música. Mendoza es conocido por el uso frecuente de **su famoso vamp**, encontrado en varias de sus composiciones.

Los solos constituyen una parte importante de la pieza. Las entradas y las salidas de los solos están presentadas de una manera tal, que a menudo el oyente no distingue la diferencia entre lo que está improvisado y compuesto. Esto nos confirma el gran manejo de Mendoza sobre la **fluidez estructural**.

Otra característica prevalente del estilo de composición de Mendoza es la **libertad rítmica de sus melodías**. El ritmo de sus melodías suele parecer motivado por una letra que no está ahí y éstas se combinan con **sus armonías distintivas**. Entre esas armonías encontramos los acordes basados en la estructura de las triadas en su primera inversión, que también poseen la sonoridad suspendida; acordes add9; acordes con la tónica no funcional y acordes suspendidos, que a veces actúan como dominantes resolviendo la suspensión 4-3, y otras veces actúan como sonoridades independientes que no se resuelven.

El uso de contrapunto lineal por parte de Mendoza a menudo funciona como conexión de los acordes o sirve como un balance de disonancia y **la densidad de sus voicings**. Sin embargo, las armonías de Mendoza en la mayoría de los casos analizados, se mueven de forma lineal, en lugar de estar en bloques verticales o se encuentran como la combinación de ambos.

Muchas de las progresiones de acordes que usa Mendoza contienen acordes no funcionales dentro de una tonalidad. A veces se insertan acordes ajenos a la tonalidad entre acordes diatónicos, y en otras ocasiones hay cadenas enteras de acordes no funcionales. Las notas fundamentales de estos acordes están separadas por un intervalo de una segunda, una tercera o un tritono, en lugar de una cuarta o quinta perfecta. El resultado es el movimiento de la raíz de manera escalar o cromáticamente.

A través de la melodía y la conducción de voces, Mendoza suaviza la ambigüedad sonora **del complejo lenguaje armónico** y sorprende al oyente con **su claridad musical**.

Una de las características del estilo de Mendoza consiste en **mezclar timbres mediante del uso de diferentes instrumentos en la misma línea melódica**. Los doblajes de vientos madera con saxofón o con corno francés se han encontrado a menudo en las partituras de Mendoza. En la búsqueda de diferentes timbres, la guitarra es tratada como una voz melódica más que un instrumento rítmico. Las combinaciones de esos colores proporcionan al compositor una paleta de texturas tímbricas, que el compositor despliega con éxito en sus orquestaciones.

Aunque resultan reconocibles las influencias en las que se parte el estilo musical de Mendoza, su propia voz destaca con una clara y reconocible expresión artística de su musicalidad.

TEMA III: MARCO PROYECTUAL

3.1 DESCRIPCIÓN DEL PORTAFOLIO MUSICAL

El portafolio musical consta de 9 piezas.

1. Arreglo Orquestal “Sabrás que te quiero” Armando Manzanero
2. Arreglo para el *Big Band* “Black Nile” Wayne Shorter
3. Composición para orquesta de cuerdas
4. Arreglo para pequeño ensamble “Aint’ no sunshine” Bill Withers
5. Arreglo para voces “Danny Boy” Canción tradicional irlandesa. Letra de Frederic Weatherly
6. Fuga en cuatro voces
7. Composición para cine *Crouching Tiger Hidden Dragon* "Leap into Eternity", el video está incluido
8. Composición de tema con variaciones, 10 variaciones
9. Composición de jingle, el video está incluido

3.1.1 Arreglo Orquestal

“Sabrás que te quiero” es la composición de Armando Manzanero. El arreglo está escrito para una orquesta pop en estilo bolero.

La instrumentación es siguiente:

Voz:

- Tenor

Vientos de madera:

- Flauta 1&2
- Oboe 1&2
- Clarinete en Bb 1&2
- Fagot 1&2
- Saxofón Alto
- Saxofón Barítono
- Saxofón Tenor

Vientos de metal:

- Trompeta 1,2,3,4
- Trombón 1&2
- Corno francés 1&2

Sección de cuerdas

- Violines 1
- Violines 2
- Violas
- Cellos

Percusión:

- Maracas
- Tímpanos
- Platillo
- Bongo
- Conga

Arpa

Piano

Guitarra acústica

Bajo Acústico

En el arreglo se demostró el conocimiento de los fundamentos de la instrumentación y orquestación, el manejo de las texturas orquestales y articulación de las dinámicas.

Sabrás Que Te Quiero

Armando Manzanero
Arr.: Elena Plyusnina

The musical score is for the song "Sabrás Que Te Quiero" by Armando Manzanero, arranged by Elena Plyusnina. It is a Bolero in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist (Tenor). The instruments include Flute 1&2, Oboe 1&2, Clarinet in Bb 1&2, Alto Sax, Baritone Sax, Bassoon 1&2, Horn in F 1&2, Percussion 3 (Maracas, Timpani, Piñillo), Acoustic Guitar, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Bass, Percussion 1, Percussion 2, Acoustic Guitar, and Voice. The vocal line is in Spanish and includes the lyrics: "pue- dan ma- no- chea ha- lar ley ho- gra- de- cí- te lo que- ro en mi que- de- no- sea i- tan a- con- tar- te- quan- tas o- tras es- tras tu- de- mí- Que- te". The score features various dynamics such as *mf*, *p*, and *mp*, and includes performance markings like *rit.* and *rit. a. 2*. The piece concludes with a *Fine* marking and a *rit.* instruction.

Sabrás Que Te Quiero

Score for *Sabrás Que Te Quiero*, measures 19-25. The score includes parts for various instruments and a vocal line.

Instrumental Parts:

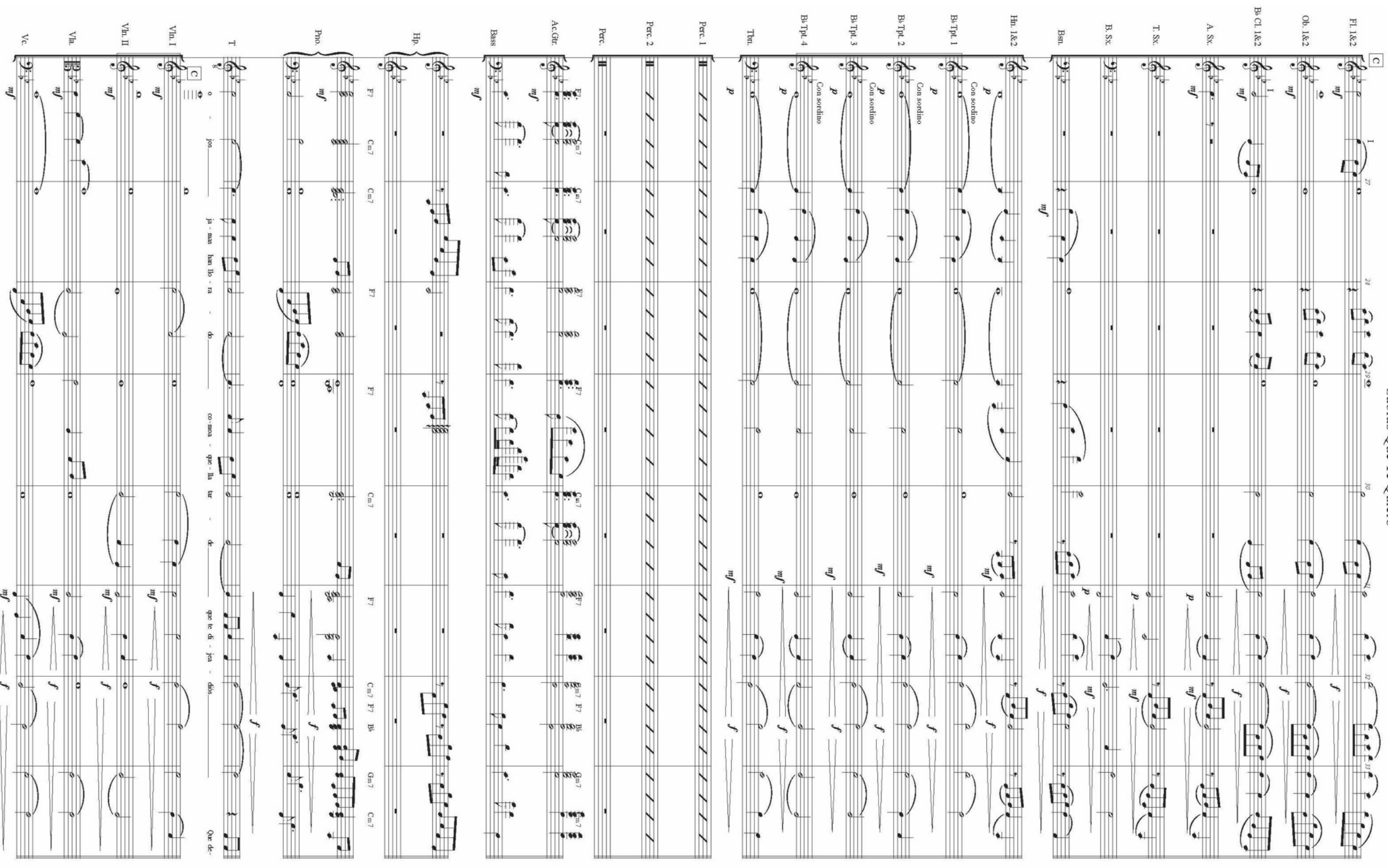
- Fl. 1&2:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Ob. 1&2:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- B.Cl. 1&2:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- A. Sx.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- T. Sx.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- B. Sx.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Bsn.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Hr. 1&2:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Bs. Tpt. 1-4:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Tbn.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Perc. 1:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Perc. 2:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Perc.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Ac.Gtr.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Bass:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Pno.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mp*, *mf*.
- Vln. I & II:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mf*.
- Vla.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mf*.
- Vc.:** Measures 20-21, 22-23, 24-25. Dynamics: *mf*.

Vocal Part (T):

que - no - sa - brás que te que - no ca - ri - no co - mo es - te ja - más ex - is - tió - *Que mis*

Chord markings: *Marcas*, *F#m7*, *Bbm7*, *F7*.

Sabrás Que Te Quiero



FL 1&2 *mf* 1 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Ob. 1&2 *mf*

Bs Cl. 1&2 *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax.

B. Sax.

Bsn. *mf*

Hrn. 1&2 *p*

Bs Tpt. 1 *p* Con sordino

Bs Tpt. 2 *p* Con sordino

Bs Tpt. 3 *p* Con sordino

Bs Tpt. 4 *p* Con sordino

Tbn. *p*

Perc. 1

Perc. 2

Perc.

Ac. Cltr. *mf*

Bass *mf*

Hp.

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

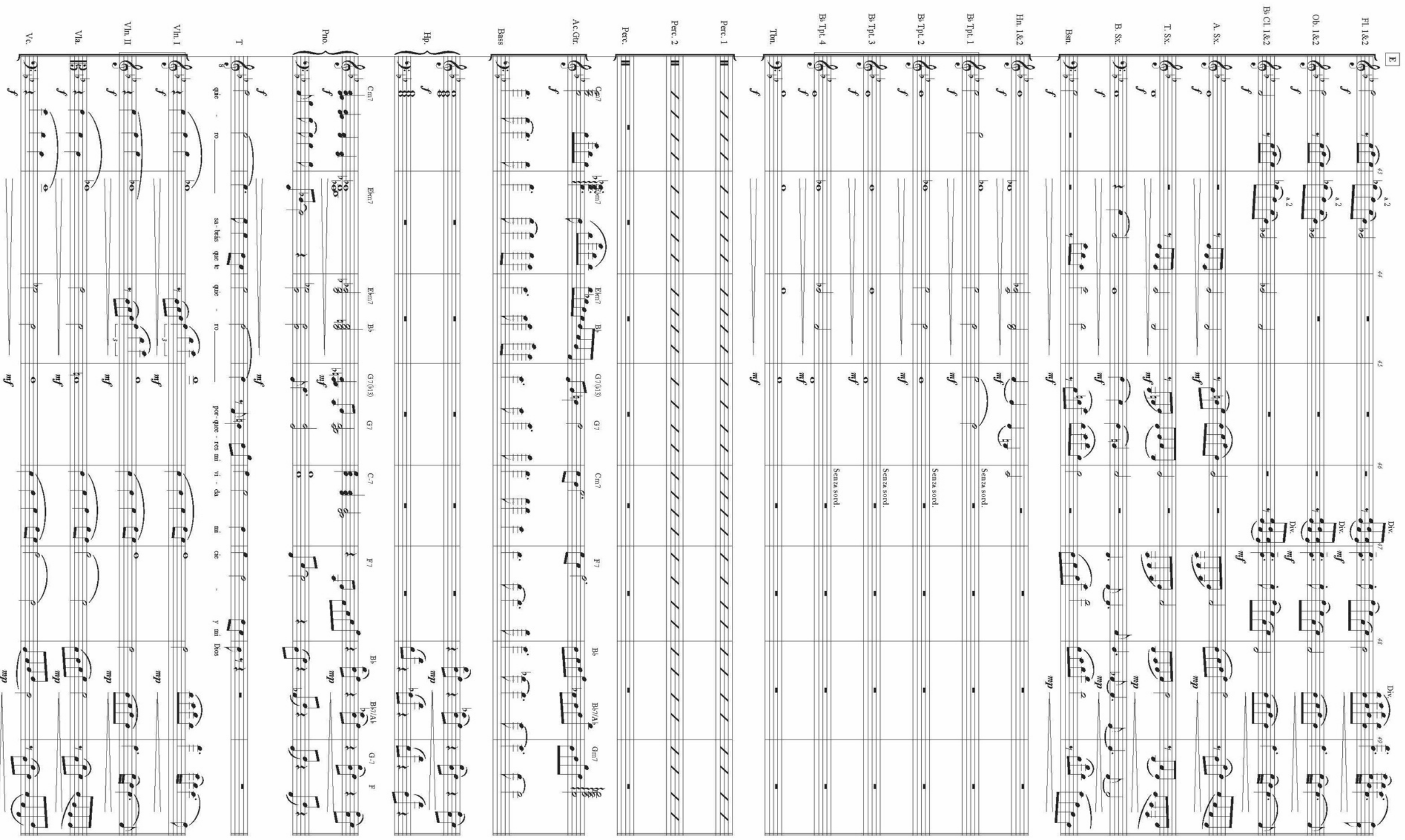
Vla. *mf*

Vc. *mf*

T. 8 jo - mas han llo - ra - do co - mo a - que - lla tur - de que te di - ja - do. Que de -

Chords: Cm7, F7, Cm7, F7, Cm7, F7, Cm7, F7, Cm7, F7, Bb, Cm7, Cm7

Sabrás Que Te Quiero



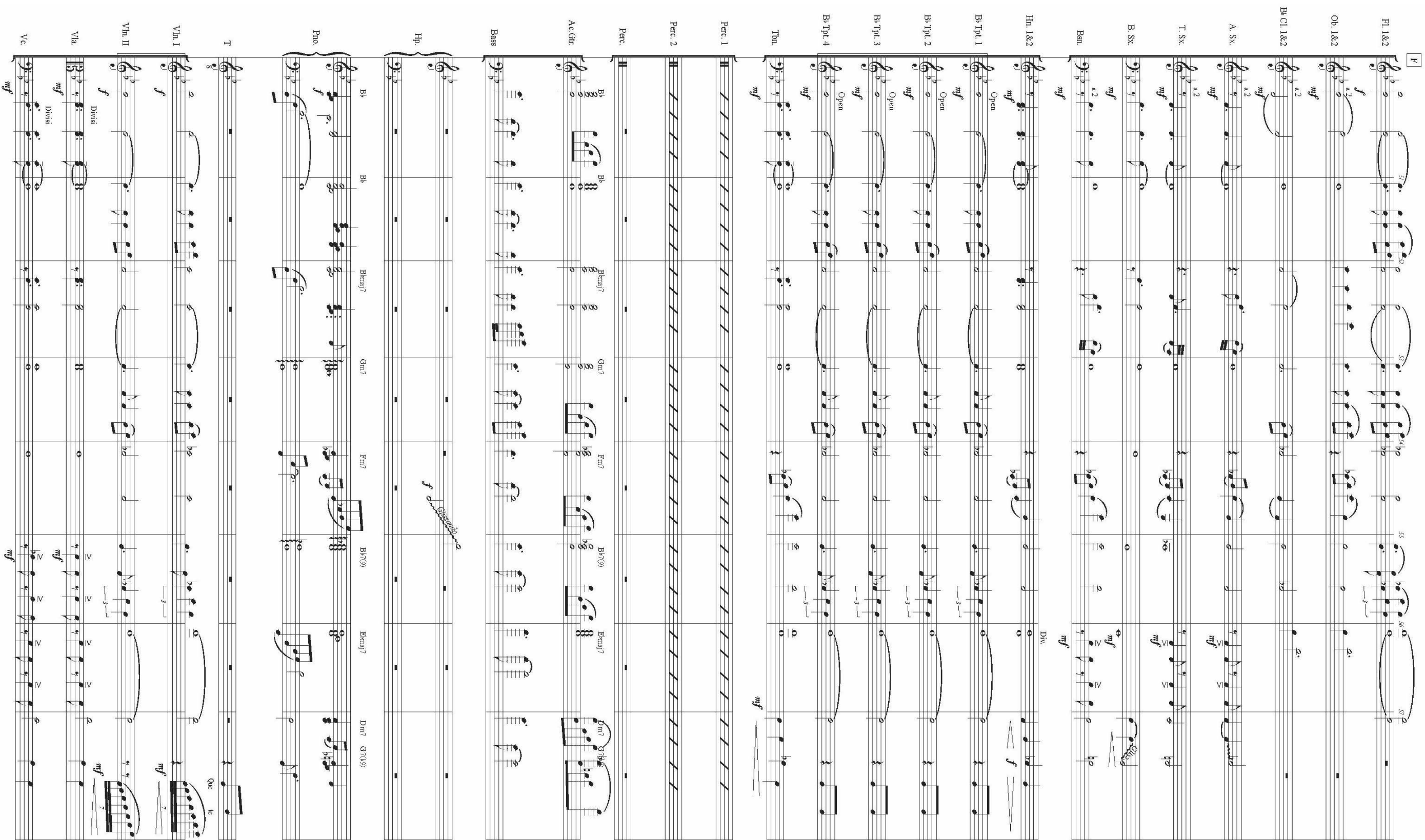
Vocal Line:
 que - ro - sa - brás que te que - ro - por - que - tes mi vi - da mi cie - y mi Dios

Instrumentation:
 Fl. 1&2, Ob. 1&2, B♭ Cl. 1&2, A. Sax., T. Sax., B. Sax., Bsn., Hn. 1&2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn., Perc. 1, Perc. 2, Perc., Ac. Gtr., Bass, Pno., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.

Chord Progression:
 Cm7 Ebm7 Ebm7 Bb G7(b9) G7 C-7 F7 Bb Bb7/A G7 F

Performance Markings:
f, *mf*, *mp*, *dma*, *Senza sord.*

Sabrás Que Te Quiero



Fl. 1&2 *f* 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Ob. 1&2 *f* 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bs Cl. 1&2 *mf* a.2 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

A. Sx. *mf* a.2 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T. Sx. *mf* a.2 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

B. Sx. *mf* 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bsn. *mf* a.2 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Hrn. 1&2 *mf* 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bs Tpt. 1 *mf* Open 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bs Tpt. 2 *mf* Open 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bs Tpt. 3 *mf* Open 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Bs Tpt. 4 *mf* Open 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Tbn. *mf* 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Perc. 1

Perc. 2

Perc.

Ac.Gtr. *Bb* *Bb* *Bbmaj7* *Gm7* *Fm7* *Bb7(9)* *Bbmaj7* *Dm7* *G7(9)*

Bass

Hrp. *f*

Pno. *Bb* *Bb* *Bbmaj7* *Gm7* *Fm7* *Bb7(9)* *Bbmaj7* *Dm7* *G7(9)*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf* *DIVISI*

Vc. *mf* *DIVISI*

T. *Que te*

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the vocal line at the top. The instruments and their parts are as follows:

- Vocal (T):** Lyrics: "que - no - sa brás que te que - no - por - que - res mi - vi - da mi - cie - y mi Dios".
- Fl. 1&2:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Ob. 1&2:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- B. Cl. 1&2:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- A. Sx.:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- T. Sx.:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- B. Sx.:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Bsn.:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Hn. 1&2:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Bs. Tpt. 1, 2, 3, 4:** Melodic lines with dynamics *f* and *mf*.
- Tbn.:** Melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Perc. 1:** Percussion part with dynamics *mp* and *mf*.
- Perc. 2:** Percussion part with dynamics *mp* and *mf*.
- Ac. Gtr.:** Acoustic guitar part with dynamics *mf* and *mf*.
- Bass:** Bass line with dynamics *mf* and *mf*.
- Hp.:** Piano part with dynamics *f* and *mf*.
- Pno.:** Piano part with dynamics *f* and *mf*.
- Vln. I, Vln. II, Vla.:** Violin and Viola parts with dynamics *f* and *mf*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *f* and *mf*.

Chord changes for the piano part are indicated as follows: C-7, Em7, Bb, G7(b9), G7, C-7, E7, G7(b9).

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Flutes (Fl. 1&2):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- Oboes (Ob. 1&2):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Clarinets (B♭ Cl. 1&2):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Saxophones (A. Sax., T. Sax.):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1-4):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. Includes instruction "Con sordino".
- Trombones (B♭ Tbn.):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. Includes instruction "Con sordino".
- Percussion (Perc. 1, 2):** Measures 66-71, playing a rhythmic pattern.
- Acoustic Guitar (Ac. Git.):** Measures 66-71, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *mf*.
- Bass:** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Drum Set (Pno.):** Measures 66-71, playing a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *mf*.
- Violins (Vln. I, II):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Viola (Vla.):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 66-71, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.

Key musical elements include a variety of chords such as Cm7, F7, Gbmaj7, Bbmaj7, B7, and Bbmaj7. The score uses a mix of dynamics including *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (piano) to create a dynamic range. The instrumentation is typical of a big band or jazz orchestra.

3.1.2 Arreglo para el Big Band

Para el arreglo de *big band* se usó la composición de Wayne Shorter “**Black Nile**” con la siguiente instrumentación:

- Trompeta 1
- Trompeta 2
- Trompeta 3
- Trompeta 4

- Trombón 1
- Trombón 2
- Trombón 3

- Saxofón Alto 1
- Saxofón Alto 2
- Saxofón Tenor 1
- Saxofón Tenor 2
- Saxofón Barítono

- Guitarra
- Piano
- Bajo Eléctrico
- Batería

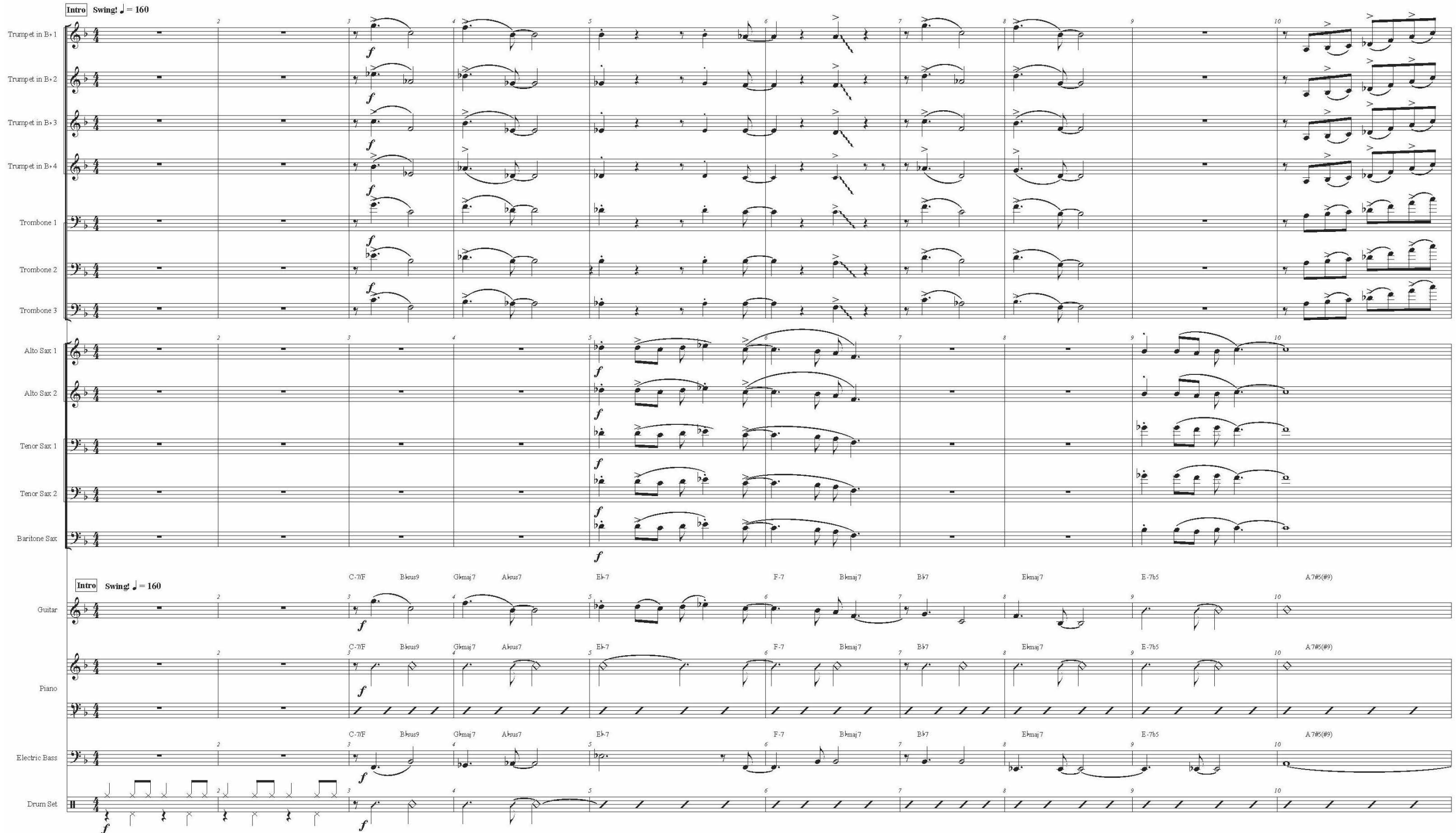
En el arreglo se aplicó diversas técnicas arreglisticas, tales como: la armonización de la melodía y la escritura con ritmos concentrados usando *voicings* mecánicos (*voicings* separados, *voicings* en cuartas, TES *voicings*, *voicings* clúster), escritura lineal, la técnica de soli, doblajes en unísono y octavas entre otros.

Black Nile

Big Band arrangement

Composer: Wayne Shorter
Arranged by Elena Plyusnina-16-0961

Intro Swing! ♩ = 160



Measures 1-10: Intro

Chord Progression (Measures 3-10):

- 3: C-7/E
- 4: B♭sus9
- 5: G7maj7
- 6: A♭sus7
- 7: E♭-7
- 8: F-7
- 9: E♭maj7
- 10: B♭7

Chord Progression (Measures 11-12):

- 11: E♭maj7
- 12: E-7b5
- 13: A7#5(#9)

Black Nile



The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B. Tpt. 1-4:** Four parts of B-flat Trumpet. Parts 1-3 are mostly silent, while Part 4 has a melodic line starting at measure 16.
- Tbn. 1-3:** Three parts of Trombone. Parts 1 and 2 have melodic lines, while Part 3 provides a sustained harmonic background.
- A. Sx. 1-2:** Two parts of Alto Saxophone with melodic lines.
- T. Sx. 1-2:** Two parts of Tenor Saxophone with melodic lines.
- B. Sx.:** Bass Saxophone part with a melodic line.
- Gtr.:** Electric Guitar part with chordal accompaniment and melodic fragments.
- Pno.:** Piano part with chordal accompaniment.
- E.B.:** Electric Bass part with a melodic line.
- D. S.:** Drum set part, including a 'change to brushes' instruction at measure 12.

Key performance instructions include *subito p* (sudden piano) at measures 12, 13, 14, and 16, and *mf* (mezzo-forte) at measures 15, 16, and 17. Dynamic markings of *f* (forte) are used in measures 18 and 19. Chord changes for guitar and piano are indicated as D-7 and E \flat 7.

Black Nile

3

A

21 22 23 24 25 26 27

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2 *mf*

Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

change to sticks

D-7 Eb7 D-7 Eb7 Bbmaj7 A7#5 D-7 A7#5

D-7 Eb7 D-7 Eb7 Bbmaj7 A7#5 D-7 A7#5

Walking Bass

Black Nile

4

B



Instrumentation and Dynamics:

- B. Tpt. 1-4:** Mutes, rests.
- Tbn. 1-3:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- A. Sax. 1-2:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- T. Sax. 1-2:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- B. Sax.:** Rests.
- Ctr.:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- Pno.:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- E.B.:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).
- D. S.:** *mf* (measures 28-31), *f* (measures 32-35).

Chord Progression (Measures 28-35):

- 28: D-7
- 29: Eb7
- 30: D-7
- 31: C-7
- 32: F7(9)
- 33: Bbmaj7
- 34: A7#5
- 35: D-7
- 35: D7#5(#9)

Black Nile

C

B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
B. Tpt. 3
B. Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.
Gtr.
Pno.
E. B.
D. S.

36 37 38 39 40 41 42 43

f

G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 A7#5

36 37 38 39 40 41 42 43

f

G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 A7#5

36 37 38 39 40 41 42 43

f

Walking Bass G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 G-7 C7 F-7 Bb7 Ebmaj7 A7#5

36 37 38 39 40 41 42 43

f

Fill Fill

Black Nile

6

D



B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
B♭ Tpt. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax.
Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.

45 46 47 48 49 50 51

mf *f*

D D-7 E♭7 C-7 F 7(9) B♭maj7 A 7#5(#9) D-7

mf *f*

45 46 47 48 49 50 51

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

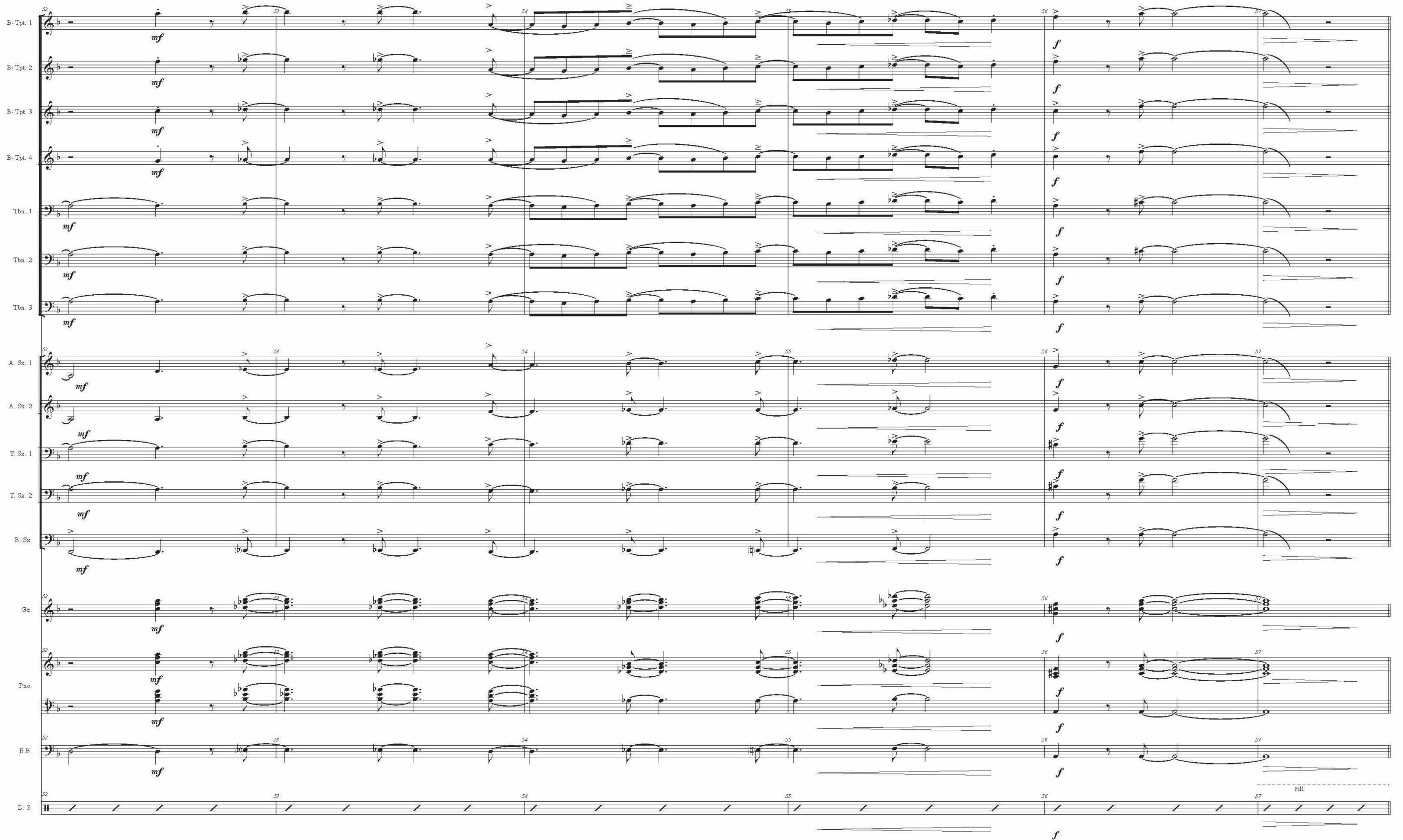
mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

Black Nile



Musical score for the piece "Black Nile". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- B. Tpt. 1, 2, 3, 4 (B-flat Trumpets)
- Tbn. 1, 2, 3 (Trombones)
- A. Sax. 1, 2 (Alto Saxophones)
- T. Sax. 1, 2 (Tenor Saxophones)
- B. Sax. (Baritone Saxophone)
- Gtr. (Guitar)
- Pno. (Piano)
- E. B. (Electric Bass)
- D. S. (Drum Set)

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major / F minor) and a 4/4 time signature. It begins at measure 53 and ends at measure 57. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The drum set part (D. S.) is indicated by a series of slashes and includes a "Fill" at the end of measure 57.

8

Black Nile

SOLO TENOR

E D-7 E \flat 7 D-7 C-7 F7#5 B \flat maj7 A7#5(b9) A7 D-7 A7#5

59 60 61 62 63 64 65

T. Sax. 1 *mf*

Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf*

D-7 E \flat 7 D-7 C-7 F7#5 B \flat maj7 A7#5(b9) A7 D-7 A7#5

58 59 60 61 62 63 64 65

A7#5(b9) A \flat 7(13)

Black Nile

F Harmon mute

mf

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

mf

mf

mf

D-7 Eb7 D-7 C-7 F7(♯5) Bbmaj7 E7(♯5) A7#5 D-7 Eb7(13) Bbmaj7 A7 D75(♯9)

T. Sx. 1

F D-7 Eb7 D-7 C-7 F7(♯5) Bbmaj7 E7(♯5) A7#5 D-7 Eb7(13) Bbmaj7 A7 D75(♯9)

Gtr.

66 D-7 Eb7 D-7 C-7 F7(♯5) Bbmaj7 E7(♯5) A7#5 D-7 Eb7(13) Bbmaj7 A7 D75(♯9)

Pno.

66 D-7 Eb7 D-7 C-7 F7(♯5) Bbmaj7 E7(♯5) A7#5 D-7 Eb7(13) Bbmaj7 A7 D75(♯9)

E.B.

66 67 68 69 70 71 72 73

D. S.

mf



Black Nile

G



The score consists of the following parts:

- Brass:** B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3. All parts start with a forte (*f*) dynamic.
- Strings:** T. Sx. 1 (Violins).
- Guitar:** Gtr. (Electric guitar).
- Piano:** Pno. (Piano).
- Double Bass:** E.B. (Electric Bass).
- Drums:** D. S. (Drum Set).

Chord Chart:

Measure	Chord
74	G-7
75	C7
76	F-7
77	B♭7
78	E♭maj7
79	G-7
80	C7
81	F-7
82	B♭7
83	E♭maj7
84	A7#5

Black Nile

H

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

B \flat Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

T. Sx. 1

B. Sx.

Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

83 84 85 86 87 88 89 90 91

D-7 E \flat 7 D-7 C-7 F7 B \flat maj7 E-7(b5) A 7#5(#9) D-7 E \flat 7 D-7 E \flat 7

f

82 83 84 85 86 87 88 89 90 91

D-7 E \flat 7 D-7 C-7 F7 B \flat maj7 E-7(b5) A 7#5(#9) D-7 E \flat 7 D-7 E \flat 7

82 83 84 85 86 87 88 89 90 91

D-7 E \flat 7 D-7 C-7 F7 B \flat maj7 E-7(b5) A 7#5(#9) D-7 E \flat 7 D-7 E \flat 7

82 83 84 85 86 87 88 89 90 91

Fill

Black Nile

Interlude



92 93 94 95 96 97 98 99 100 101

B♭ Tpt. 1 *f* *ff*

B♭ Tpt. 2 *f* *ff*

B♭ Tpt. 3 *mf* *f* *ff*

B♭ Tpt. 4 *mf* *f* *ff*

Tbn. 1 *mf* *f* *ff*

Tbn. 2 *mf* *f* *ff*

Tbn. 3 *mf* *f* *ff*

A. Sax. 1 *mf* *f* *ff*

A. Sax. 2 *mf* *f* *ff*

B. Sax. *mf* *p* *f* *ff*

Gtr. *mf* *f* *ff* A7

Pno. *mf* *f* *ff* A7

E.B. *mf* *f* *ff* A7

D. S. *mf* *f* *ff* F#11

Black Nile

I SOLI

103 104 105 106 107 108 109

B>Tpt. 1
B>Tpt. 2
B>Tpt. 3
B>Tpt. 4

Tbn. 1
subito p
mf

Tbn. 2
subito p
mf

Tbn. 3
subito p
mf

A. Sax. 1
subito p
mf

A. Sax. 2
subito p
mf

T. Sax. 1
subito p
mf

T. Sax. 2
subito p
mf

B. Sax.
subito p
mf

I SOLI

Gtr.
subito p
mf

Pno.
subito p
mf

E. B.
subito p
mf

D. S.
subito p
mf

ask what to write for the 3rd tbn

Chord Progression:
 103 D-7
 104 E \flat 7(9)
 105 C-7
 106 F7
 107 E \flat maj7
 108 A7(9)
 109 D-7
 A7#5

J

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

110 111 112 113 114 115 116 117

D-7 Eb7 D-7 C-7 F7(+9) Ebmaj7 A7(+9) D-7 D7#5

Black Nile

K



Chord Chart:

118	119	120	121	122	123	124	125
G-7	C7	F-7	Bb7	Ebmaj7	G-7	C7	F-7
							Bb7
							Ebmaj7
							A7#5

Black Nile

L

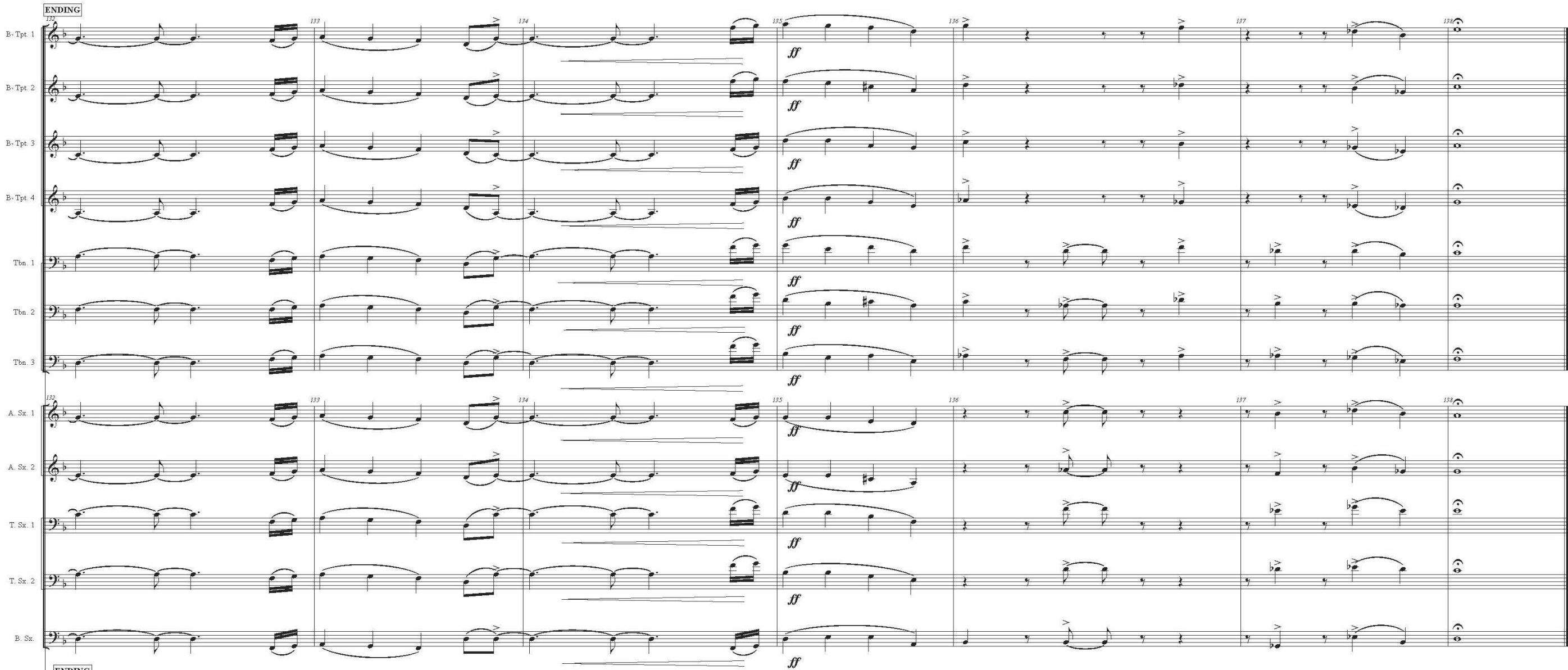


B. Tpt. 1
 B. Tpt. 2
 B. Tpt. 3
 B. Tpt. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2
 B. Sax.
 Gtr.
 Pno.
 E. B.
 D. S.

L
 D-7 126 E47 127 D-7 128 C-7 129 F7 Bbmaj7 130 E-7(b5) 131 A7#5(#9)

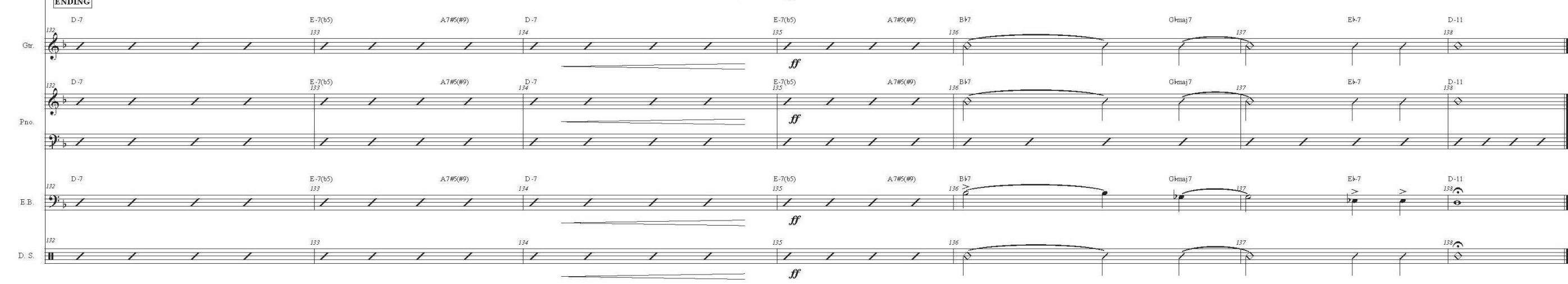
Black Nile

ENDING



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

ENDING



Gtr.
Pno.
E.B.
D. S.

D-7
E-7(b5)
A7#5(#9)
D-7
E-7(b5)
A7#5(#9)
Bb7
Gbmaj7
Eb-7
D-11

3.1.3 Composición para orquesta de cuerdas

La composición tiene el carácter de música clásica en tiempo adagio con la siguiente instrumentación:

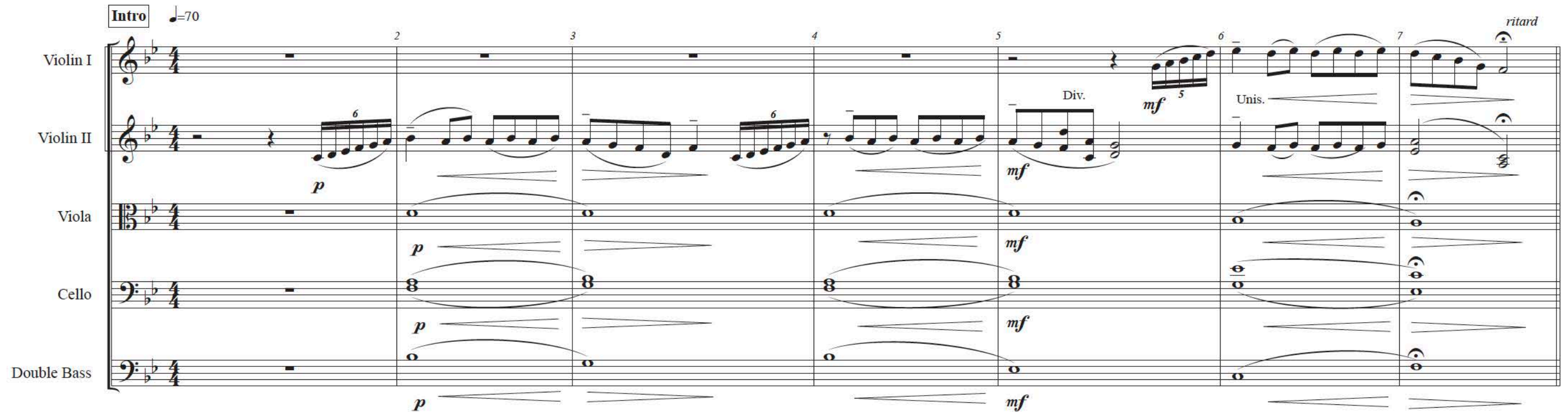
- Sección de violines 1
- Sección de violines 2
- Sección de violas
- Sección de cellos
- Sección de contrabajos

En esta composición se demostró el manejo y conocimientos de los instrumentos de cuerdas. La composición se basa en un motivo melódico que se desarrolla durante de la composición a través de diversos recursos compositivos: variaciones temáticas, variaciones rítmicas, el uso de diferentes métricas, modulaciones y variaciones texturales. Se utilizó la técnica extendida de los instrumentos de cuerda tales como: trémolos, pizzicato, sul tasto, punto de arco, el uso de sordina.

Composición para Orquesta de Cuerdas

ELENA PLYUSNINA

Intro ♩=70



Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

6 6 5 5 5 5 5

Div. Unis.

ritard

A *cantabile*



Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

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

9 10 11 12 13

pizz. arco pizz. arco

Composición para Orquesta de Cuerdas

las

2

14 3 15 3 16 17 Div. 18 19 Unis.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

f
f
f
f
f

mf ————— *f*

arco

20 21 22 23 24

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mf ————— *f*
mf ————— *f*
pizz.
arco

ff
ff
ff
ff
ff

Div.
Div.
arco

tr

Composición para Orquesta de Cuerdas

B

26 27 Con sord. 28 29 30

Vln. I

Vln. II *subito p*

Vla. Unis. Sul Tasto *mf*

Vc. *subito p*

D.B. pizz. *mf*

31 32 33 Senza sord.

Vln. I *Cres--cen---do*

Vln. II *Cres--cen---do*

Vla. *Cres--cen---do*

Vc. *Cres--cen---do*

D.B. *Cres--cen---do*

Ord.

Composición para Orquesta de Cuerdas

4
C



Vln. I
leggiero f

Vln. II
leggiero f

Vla.
f

Vc.
f pizz.

D.B.
f

35 36 37

D



Vln. I
espress.

Vln. II
Div.

Vla.
Div.

Vc.
espress.

D.B.
cresc. poco a poco

Solo Tutti Solo Tutti Solo Tutti

Unis. Unis. Solo Tutti Div. Unis.

39 40 41 42 43

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Composición para Orquesta de Cuerdas



Score for String Orchestra, measures 45-52. The score is divided into two systems. The first system (measures 45-50) is in 7/8 time and features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the double basses. The second system (measures 51-52) is in 3/4 time and features a melodic line in the double basses and pizzicato accompaniment in the violins and violas. Dynamics include *ff* and *pp*.

System 1 (Measures 45-50):

- Violin I (Vln. I):** Treble clef, 7/8 time. Melodic line with slurs and accents. Measure 45 starts with a key signature change to one flat. Measure 46 has a dynamic marking of *ff*. Measure 47 has a measure rest. Measure 48 has a dynamic marking of *ff*. Measure 49 has a measure rest. Measure 50 has a measure rest.
- Violin II (Vln. II):** Treble clef, 7/8 time. Melodic line with slurs and accents. Measure 45 starts with a key signature change to one flat. Measure 46 has a dynamic marking of *ff*. Measure 47 has a measure rest. Measure 48 has a dynamic marking of *ff*. Measure 49 has a measure rest. Measure 50 has a measure rest.
- Viola (Vla.):** Alto clef, 7/8 time. Sustained notes with slurs. Measure 45 starts with a key signature change to one flat. Measure 46 has a dynamic marking of *ff*. Measure 47 has a measure rest. Measure 48 has a dynamic marking of *ff*. Measure 49 has a measure rest. Measure 50 has a measure rest.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, 7/8 time. Sustained notes with slurs. Measure 45 starts with a key signature change to one flat. Measure 46 has a dynamic marking of *ff*. Measure 47 has a measure rest. Measure 48 has a dynamic marking of *ff*. Measure 49 has a measure rest. Measure 50 has a measure rest.
- Double Bass (D.B.):** Bass clef, 7/8 time. Melodic line with slurs and accents. Measure 45 starts with a key signature change to one flat. Measure 46 has a dynamic marking of *ff*. Measure 47 has a measure rest. Measure 48 has a dynamic marking of *ff*. Measure 49 has a measure rest. Measure 50 has a measure rest.

System 2 (Measures 51-52):

- Violin I (Vln. I):** Treble clef, 3/4 time. Measure 51 has a measure rest. Measure 52 has a measure rest.
- Violin II (Vln. II):** Treble clef, 3/4 time. Measure 51 has a measure rest. Measure 52 has a measure rest.
- Viola (Vla.):** Alto clef, 3/4 time. Measure 51 has a measure rest. Measure 52 has a measure rest.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, 3/4 time. Measure 51 has a measure rest. Measure 52 has a measure rest.
- Double Bass (D.B.):** Bass clef, 3/4 time. Melodic line with slurs and accents. Measure 51 has a dynamic marking of *pp*. Measure 52 has a dynamic marking of *pp*.

Composición para Orquesta de Cuerdas

6

F

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *pizz.*

D.B. *mf*

54 55 56

Vln. I

Vln. II

Vla. *arco*

Vc. *arco*

D.B. *arco*

57 58 59 60

f

f

f

f

f

Composición para Orquesta de Cuerdas

G



62 63 64 65 66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

dolce mf

mf dolce

mf

dolce mf

67 68 69 70 71 72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf pizz.

Punto de arco

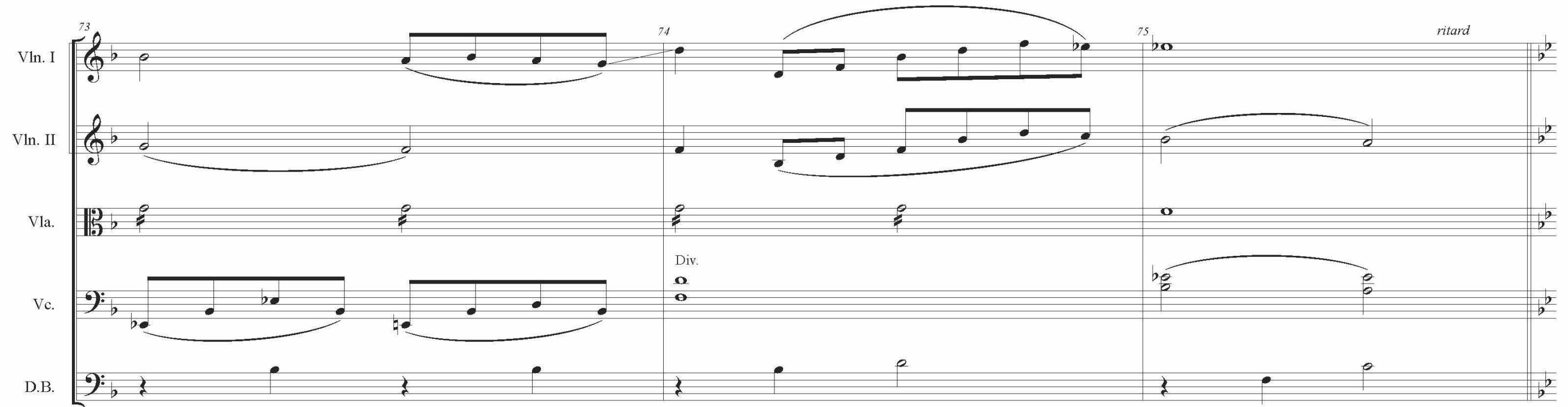
Ord.

Punto de arco

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a string orchestra, labeled 'Composición para Orquesta de Cuerdas'. The page is numbered '7' in the top right corner. It begins with a section marker 'G' in a box. The score is written for five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measures 62-66 are shown in the first system. Measures 67-72 are shown in the second system. Performance instructions include 'dolce', 'mf', 'pizz.', 'Punto de arco', and 'Ord.'. Measure numbers 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 are indicated above the staves. There are also some measure numbers below the staves, such as 65 and 66 under Vln. I, and 68 and 69 under Vln. II. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Composición para Orquesta de Cuerdas



Musical score for measures 73-75. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Measure 73:** Vln. I and Vln. II play a melodic line with a slur. Vc. plays a similar melodic line. D.B. plays a bass line.
- Measure 74:** Vln. I and Vln. II continue the melodic line. Vc. continues the melodic line. D.B. continues the bass line. A "Div." (divisi) marking appears above the Vc. staff.
- Measure 75:** Vln. I and Vln. II play a melodic line with a slur. Vc. continues the melodic line. D.B. continues the bass line. A "ritard" (ritardando) marking is present at the end of the measure.



Musical score for measures 77-81. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Measure 77:** Vln. I and Vln. II are silent. Vc. plays a rhythmic pattern of eighth notes. D.B. plays a bass line. Dynamics: *mf* pizz.
- Measure 78:** Vln. I and Vln. II are silent. Vc. continues the rhythmic pattern. D.B. continues the bass line. Dynamics: *f*.
- Measure 79:** Vln. I and Vln. II are silent. Vc. continues the rhythmic pattern. D.B. continues the bass line. Dynamics: *f*.
- Measure 80:** Vln. I and Vln. II are silent. Vc. continues the rhythmic pattern. D.B. continues the bass line. Dynamics: *p*. A "Solo" marking is above the Vln. I staff.
- Measure 81:** Vln. I and Vln. II play a melodic line. Vc. continues the rhythmic pattern. D.B. continues the bass line. Dynamics: *mf*.

Composición para Orquesta de Cuerdas s



Musical score for string orchestra, measures 82-88. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 82-83: Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs. Vc. plays a rhythmic pattern of eighth notes. D.B. plays a steady bass line.

Measure 84: **Tutti** marking. Vln. I and Vln. II continue with slurs. Vc. continues with eighth notes. D.B. continues with a steady bass line.

Measures 85-86: Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs. Vc. continues with eighth notes. D.B. continues with a steady bass line.

Measure 87: **pizz.** marking. Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs. Vc. continues with eighth notes. D.B. continues with a steady bass line.

Measure 88: **pp** marking. Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs. Vc. continues with eighth notes. D.B. continues with a steady bass line.

3.1.4 Arreglo para pequeño ensamble

Arreglo para pequeño ensamble **“Aint’ no sunshine”** de Bill Withers está escrito en el estilo reggae con la siguiente instrumentación:

Voz:

- Solista: tenor
- Coro 1: soprano
- Coro 2: alto

Guitarra eléctrica 1&2

Órgano

Sintetizador

Bajo eléctrico

Batería

Percusión:

- Conga
- Bloques de madera
- Pandereta

En el arreglo se demostró la habilidad de adaptar la pieza originalmente escrita en estilo Soul al estilo Reggae. También se mostró la habilidad de utilizar 2 guitarras eléctricas en diferentes contextos (melódico y armónico) y experimentar con diferentes pedales que producen los efectos de sonidos, tales como *overdrive* pedal y *waw wah* pedal. Se aplicó la escritura para voces: un solista con 2 coristas en el formato de pequeño ensamble.

AIN'T NO SUNSHINE

Arreglo para pequeño ensamble

Bill Whitters
- Elena Plyusnina

Reggae ♩ = 75

Intro



The musical score is arranged for five instruments: Electric Guitar 1, Electric Guitar 2, Synth Pad, Electric Bass, and Drum Set. The tempo is Reggae at 75 beats per minute. The score is divided into an 8-measure Intro section.

- Electric Guitar 1:** Features a melodic line with an *Overdriver pedal* effect. Dynamics range from *mf* to *f*. Includes a *Waw Wah Pedal manual in negra* instruction.
- Electric Guitar 2:** Provides harmonic support with chords (A-7, E-7, D-7) and a *Waw Wah Pedal manual in negra* effect.
- Synth Pad:** Provides a sustained harmonic background with chords (A-7, E-7, D-7).
- Electric Bass:** Features a rhythmic bass line with a *laid back feel* and a *Waw Wah Pedal manual in negra* effect. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Drum Set:** Provides a steady reggae rhythm with a *laid back feel*.

Chord progressions for the Intro (measures 2-8):
 Measure 2: A-7, E-7
 Measure 3: A-7
 Measure 4: A-7, E-7
 Measure 5: A-7
 Measure 6: E-7
 Measure 7: D-7
 Measure 8: A-7, E-7, E-7/G

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina



Measures 13-16:

Vox. 1: Ain't no su - n shine when she's go - ne and she's al - ways gone too long an - y ti - me she's goes aw - ay *mf*
oh Uh uh *mf* oh oh oh

Vox. 2: oh Uh uh *mf* Oh oh oh

E.Gtr. 1: *mf* A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

E.Gtr. 2: *mf* A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

Organ: *mf*

Pad: *mf* A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

E.B.: *mf* A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

D.S.: / / / / /

Perc.: *mf*

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

4

B

The musical score is arranged for a full band and includes the following parts:

- Vox. 1:** Lead vocal line with lyrics: "Won-der th - is time where she's gone", "won-der i - f she's gone to stay", and "oh oh oh oh oh".
- Vox. 2:** Second vocal line with lyrics: "oh", "Oh oh oh oh oh", and "Oh oh oh".
- E.Gtr. 1:** Electric guitar 1, featuring arpeggiated chords and melodic lines.
- E.Gtr. 2:** Electric guitar 2, providing a rhythmic accompaniment with chords.
- Organ:** Organ part with chords and melodic fragments.
- Pad:** Pad instrument providing harmonic support with sustained chords.
- E.B.:** Electric bass line.
- D. S.:** Double bass line.
- Perc.:** Percussion part with a steady rhythmic pattern.

The score includes chord diagrams for A-7, E-7, and E-7/G. The percussion part includes a *Simile* marking at measure 20.

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina



Vox. 1
Ain't no su - n shine when she's go - ne and this hou - se ain't no home a - ny ti - me she goes to away
oh Uh uh oh oh oh

Vox. 2
oh Uh uh Oh oh oh

E.Gtr. 1
A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

E.Gtr. 2
A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

Organ
A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

Pad
A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

E.B.
A-7 E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G

D.S.
/ / / / /

Perc.
f / / / / / 24 Go to Conga

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyushina



Measures 29-31:

- Vox. 1:** y *f* I ought to leave young things a - lo - ong aint't no sun - shi - ne wh - en she i - s
- Vox. 2:** Uh uh oh oh oh
- E.Gtr. 1:** E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G
- E.Gtr. 2:** E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G
- Organ:** E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G
- Pad:** E-7 D-7 A-7 E-7 E-7/G
- E.B.:** *f* E-7 D-7 *p* *t* *^* A-7 E-7 E-7/G
- D. S.:** *f* *Fill*
- Perc.:** *f*

8

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

D

gone. *mf* Ain't no su - n shine when she's gone On - ly da - rk - ness ev - ry where

Vox. 1
oh *mf* oh oh oh oh oh oh oh oh oh

Vox. 2
oh *mf* Oh oh oh oh Oh oh oh

E.Gtr. 1
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G

E.Gtr. 2
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G

Organ
A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G

Pad
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G

E.B.
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G

D. S.
mf 3 35 *Simile*

Perc.
go to blocks & tambourine *mf* 35 *Simile*

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

36 *f* Ain't no su - n shine when she's go - ne and this hou - se ain't no home a - ny ti - me she goes to away

Vox. 1
oh *f* Uh uh oh oh oh

Vox. 2
oh *f* Uh uh Oh oh oh

E.Gtr. 1
f A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7 E-7/G

E.Gtr. 2
f A-7 D-7/F F/G D-7/F D-7 E-7 A-7 E-7 E-7/G

Organ
f A-7 D-7/F F/G D-7/F D-7 E-7 A-7 E-7 E-7/G

Pad
f A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7 E-7/G

E.B.
f A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7 E-7/G

D. S.

Perc.
f 39 Go to Conga

12

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

Guitar Interlude

48 49 50 51 52 53 54

Vox. 1

Vox. 2

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Organ

Pad

E.B.

D. S.

Perc.

1/4

A-7 E-7 A-7 A-7 E-7 A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7

A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7 E-7/G

A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 F⁶ G7sus4 F⁶ D-9 E-7 A-7 E-7 E-7/G

Simile

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

F



Vox. 1
mf Ain't no su - n shi - ne
mf Ain't no su - n shi - ne
f Ain't no su - n shi - ne

Vox. 2
mf Ain't no su - n shi - ne
mf Ain't no su - n shi - ne
f Ain't no su - n shi - ne

E.Gtr. 1
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G A-7 E-7 E-7/G

E.Gtr. 2
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G

Organ
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G

Pad
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G A-7 E-7 E-7/G

E.B.
mf A-7 A-7 E-7 E-7/G A-7 A-7 E-7 E-7/G *f* A-7 E-7 E-7/G A-7 E-7 E-7/G

D. S.
mf Fill Fill Fill

Perc.
mf p f s s p f o o p f s s p f o o *f* p f s s p f o o p f s s p f o o *f* p f s s p f o o p f s s p f o o

AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

Ending

61 62 63 64 65

Ain't no su - n shi - ne I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I know I know I know I know I

Ain't no su - n shi - ne I know I know I kno-ow I know I know I

Ain't no su - n shi - ne I know I know I kno-ow I know I know I

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Organ

Pad

E.B.

D. S.

Perc.

p *t* *Fill* *Simile*

p f s s p f o o p f s s p f o o



AIN'T NO SUNSHINE- Elena Plyusnina

66 67 68 69 70 71

know I kno-ow I kno - ow I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I kno - ow

Vox. 1
know I kno-ow I know _ I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I kno - ow

Vox. 2
know I kno-ow I know _ I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I know I know I know I kno-ow I kno - ow

E.Gtr. 1
A-7

E.Gtr. 2

Organ

Pad

E.B.

D. S.

Perc.

3.1.5 Arreglo para voces

En el arreglo para voces está presentada la canción tradicional irlandesa “**Danny Boy**” con la letra de Frederic Weatherly.

El arreglo está escrito para 4 voces:

- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bajo

La canción es *a capella* (sin acompañamiento instrumental), pero en la partitura se encuentra la parte de piano reducido. En este trabajo se demostró el dominio y conocimiento de los timbres y rangos de las voces y se aplicaron diversas técnicas de arreglo para voces, entre las cuales se encuentran: armonización de 4 voces con *voicings* variables; re- armonización; escritura en unísono y duplicación de voces. Además, se demostró la habilidad del manejo de conducción de voces y la técnica de contrapunto.

Danny Boy

Arranged by Elena Plyusnina-16-0961

A capella

Tradicional Irish Song
Words: Frederic Weatherly

Freely

Intro

Soprano *mf* oh Da - nny boy ——— oh da - nny boy *f* oh da - nny boy oh - oh ——— *mf* *rit.*

Alto *mf* (Div.) oh Da - nny boy ——— oh da - nny boy *f* oh oh ——— *mf*

Tenore *mf* oh Da - nny boy ——— oh da - nny boy *f* oh oh ——— *mf*

Basso *mf* Ooh ——— oh da - nny bo - o - o - o - oy oh da - nny bo - o - o - oy ——— *f* *mf*

Piano *mf* ——— *f* *mf*

Soprano **A** *a tempo* *mf* Oh da - nny boy ——— the pipes the pipes are cal - ling yo ——— *mf* *rit.*

Alto *mf* (Unison) Oh da - nny bo - o - oy ——— the pipes the pipes are cal - ling ——— *mf*

Tenore *mf* Oh da - nny boy ——— pipes the pi - i - pes ca - ling ——— *mf*

Basso *mf* Oh da - nny boy ——— pipes the pipes are cal - ling ——— *mf*

Piano *a tempo* *mf* ——— pipes the pipes ——— *mf*

Pho. *a tempo* *mf* ——— pipes the pipes ——— *mf*

11

S ou from glen to glen and down the moun - tain si - i -

A (Div.)

T ling from glen to gle - e en and - down moun - tain si - i -

B you from glen to glen and down moun - tain si -

12

13

14

2^{no.}

15

S de the sun - mer's gone and all the flo - wers dy - y - i -

A (Unison) *f*

T de the sun - mer's gone and all flo - wers dy - y - i -

B de the sun - mer's gone and all flo - wers dy - y - i -

16

17

18

2^{no.}

Danny Boy

19

S ing 'tis' you 'tis' you must go and I must bi -

A ing 'tis' you must go I must bi -

T ing 'tis' you must go I must bi -

B ing you must go I must bi -

20 you you must go I must bi -

21 go I must bi -

22

no.

23

S de But come ye back when sum - mer's in the me - a - do

A de But come ye back when sum - mer's in the me - a - do

T de But come ye back when sum - mer's in the me - a - do

B de But come ye back when sum - mer's in the me - a - do

24 ye ye back when sum - mer's in the me - a - do

25 when sum - mer's in the me - a - do

26 mer's me - a - do

no.

27 28 29 30

S
ow Or when the val - - ley's hushed and white with sno - -

A
ow Or when the (Div.) va - - leys hushed white with sno - -

T
do - ow Or when the val - ley's hushed white with sno - o - -

B
do - ow Or when the val - a - ley's hushed and white

27 28 29 30

1^{no.}

31 32 33 34

S
ow Tis I'll be here in sun - shine or in sha - - a - do - -

A
ow Tis I'll be here in sun - shine sha - - a - do - -

T
o - ow Tis I'll be here sun - shine sha - a - - a - -

B
ow ow Tis I'll be here sun - shine a - -

31 32 33 34

2^{no.}

Danny Boy

35

S oh - - - - - Oh, Dan - ny boy, oh Dan - ny boy, I love you so - -

A ow - - - - - Oh, Dan - ny boy, *p* Dan - ny boy, I love you so - -

T oh - - - - - Oh, Dan - ny boy, *p* Dan - ny boy, I love you so - -

B ah - - - - - Oh, Dan - ny boy, *p* oh I love you so - -

36

37

38

40

S But when you come, and all the flowers are dy - y - y

A 0 - - - - - Ooh *p* oh a - - a - -

T 0 - - - - - *p* oh 00 00 00 00

B 0 - - - - - *p* 00 00 00 00

41

42

39

40

41

42

43 ing If am dead as dead I well may be - e

44

45

46

S ah Ooh If I am dead ooh oh 0 - 00 - 0

A Oh If I am dead - 00

T 00 Oh If I am dead 00

B oh Oh If I am dead 00

43 44 45 46

no.

47

48

49

50

S You'll come and find the place where I am ly - y - ing

48 *f* 49 50

A you'll come and If - ind 00

T 00 00 00 00

B 00 00 00 00

no.

47

48

49

50

G

And kneel and say A - ve there for me

and kneel and say A - ve there for me

and kneel and say A - ve there for me

And I shall hear, though soft, you tead a - bo - ve me

(Div.) *mf* soft, you tead a - bo - ve me

And I shall hear, though soft, you tead a - bo - ve me

2^{no.}

51 52 53 54

H

And I shall hear, though soft, you tead a - bo - ve me

(Div.) *mf* soft, you tead a - bo - ve me

And I shall hear, though soft, you tead a - bo - ve me

2^{no.}

55 56 57 58

I



S 60 and all my grave will war - mer swee - ter be - e
 A 60 00 swea - ter be - e
 T 60 0 00 00 swea - ter be - e
 B 60 00 swea - ter be - e

J



S 63 For you will bend and tell me that you lo - ve me
 A 64 *f* bend and tell me that you lo - ve me (Unison)
 T 64 *mf* bend and tell me I love you (Unison)
 B 64 *mf* bend and tell me I love you (Div.) (Unison)

Danny Boy

K



67 68 69 70

S and I shall sleep in peace un - til you come to me - e - 00 - 00

A (Div.)

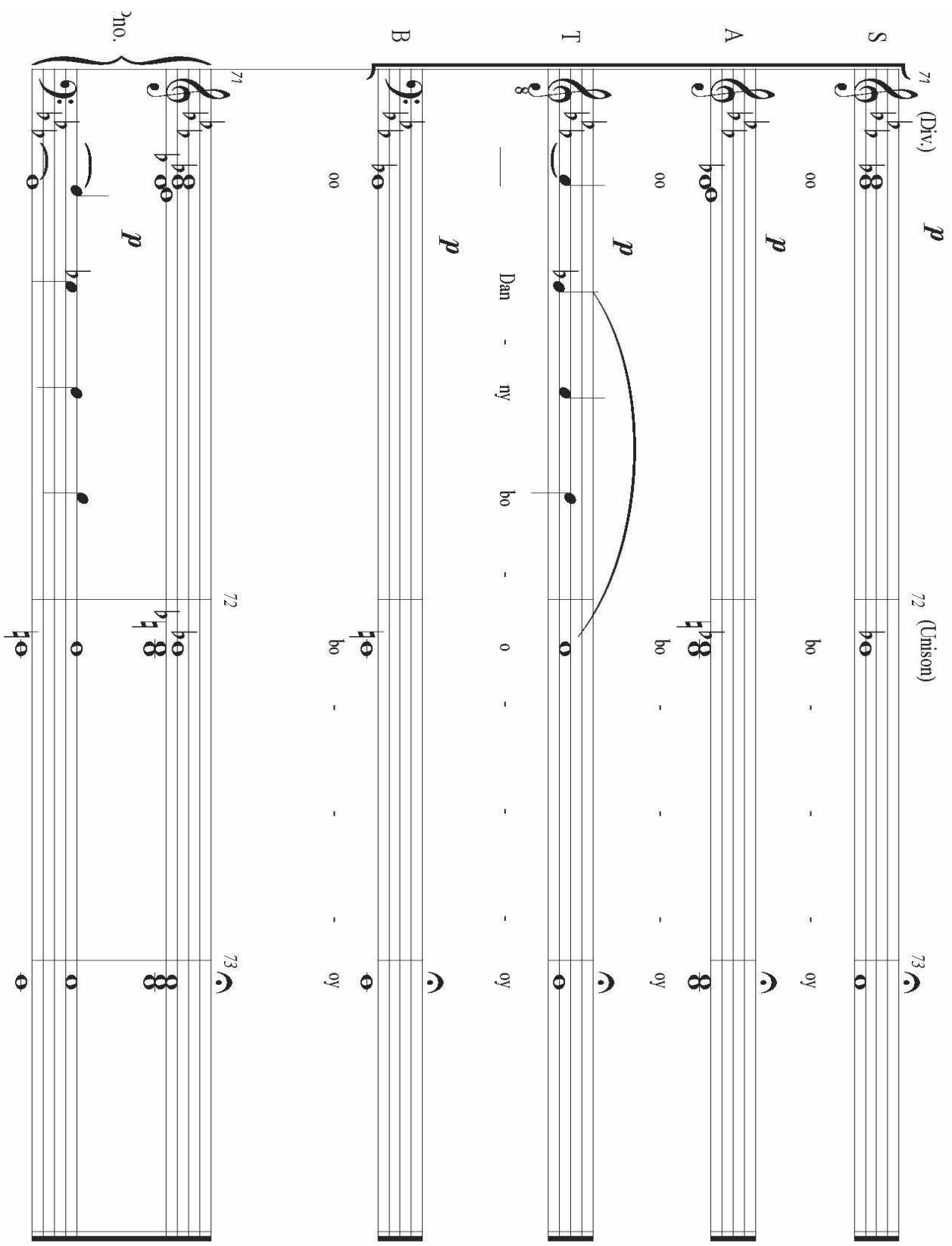
T pe - a - ce

B me - e - 00 - 00

2no.

rit.

Ending on cue



71 72 73

S *p* Dan - ny bo - o - - oy

A *p* bo - o - - oy

T *p* bo - o - - oy

B *p* bo - o - - oy

2no.

p

(Unison)

3.1.6 Fuga en cuatro voces

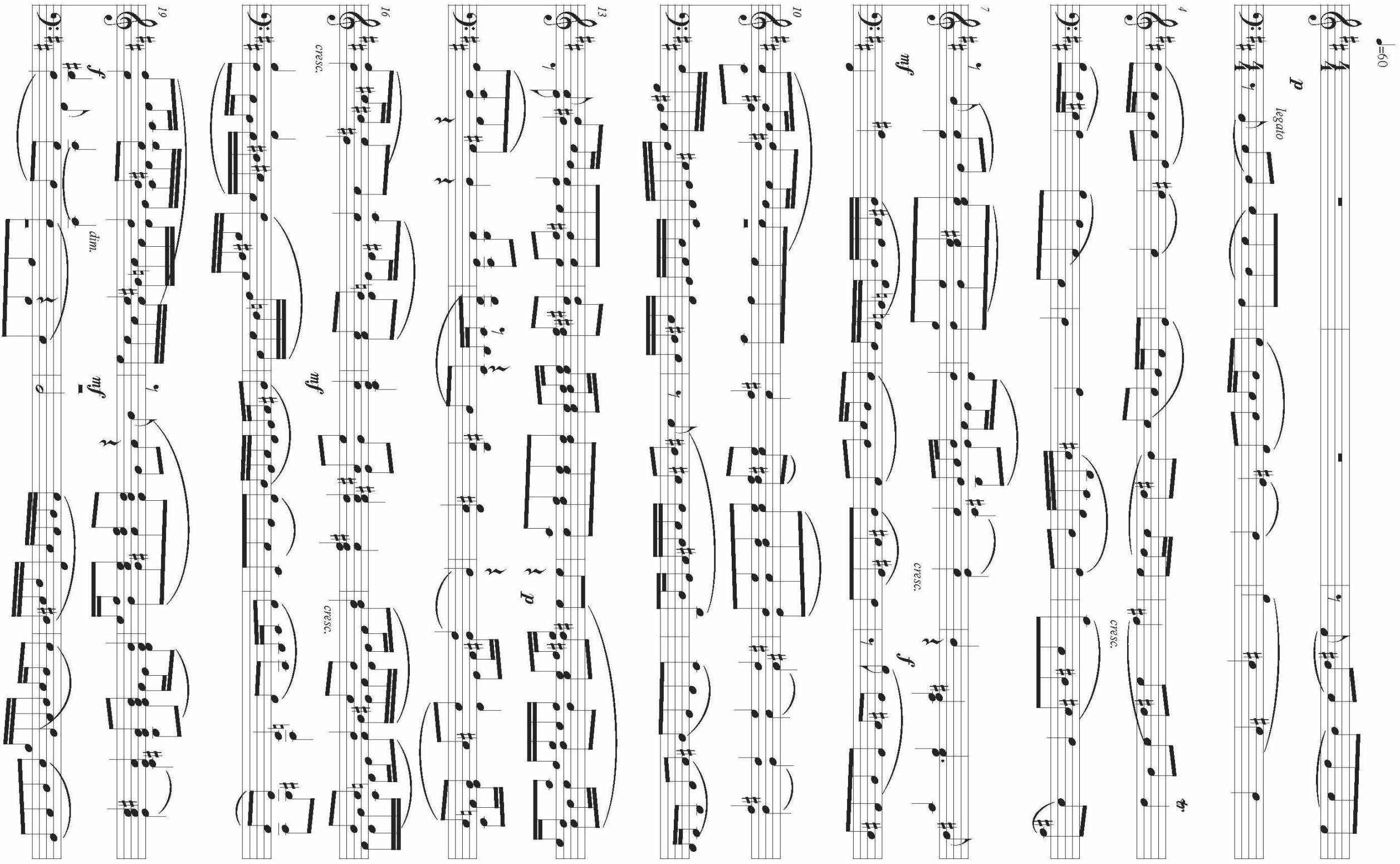
Esta fuga está compuesta en la tonalidad de Si menor y se basa en la forma tradicional de una fuga con las características del contrapunto barroco. La fuga posee el contrasujeto y la respuesta real.

En el desarrollo se utilizaron recursos técnicos como la inversión, la disminución y la aumentación, episodios breves que tienen la función cadencial y de transición. Al final de la composición se aplicó el uso de tercera picardía.

Fuga a 4 Voci

Elena Plyusina16-0961

$\text{♩} = 60$



4 *p* *legato*

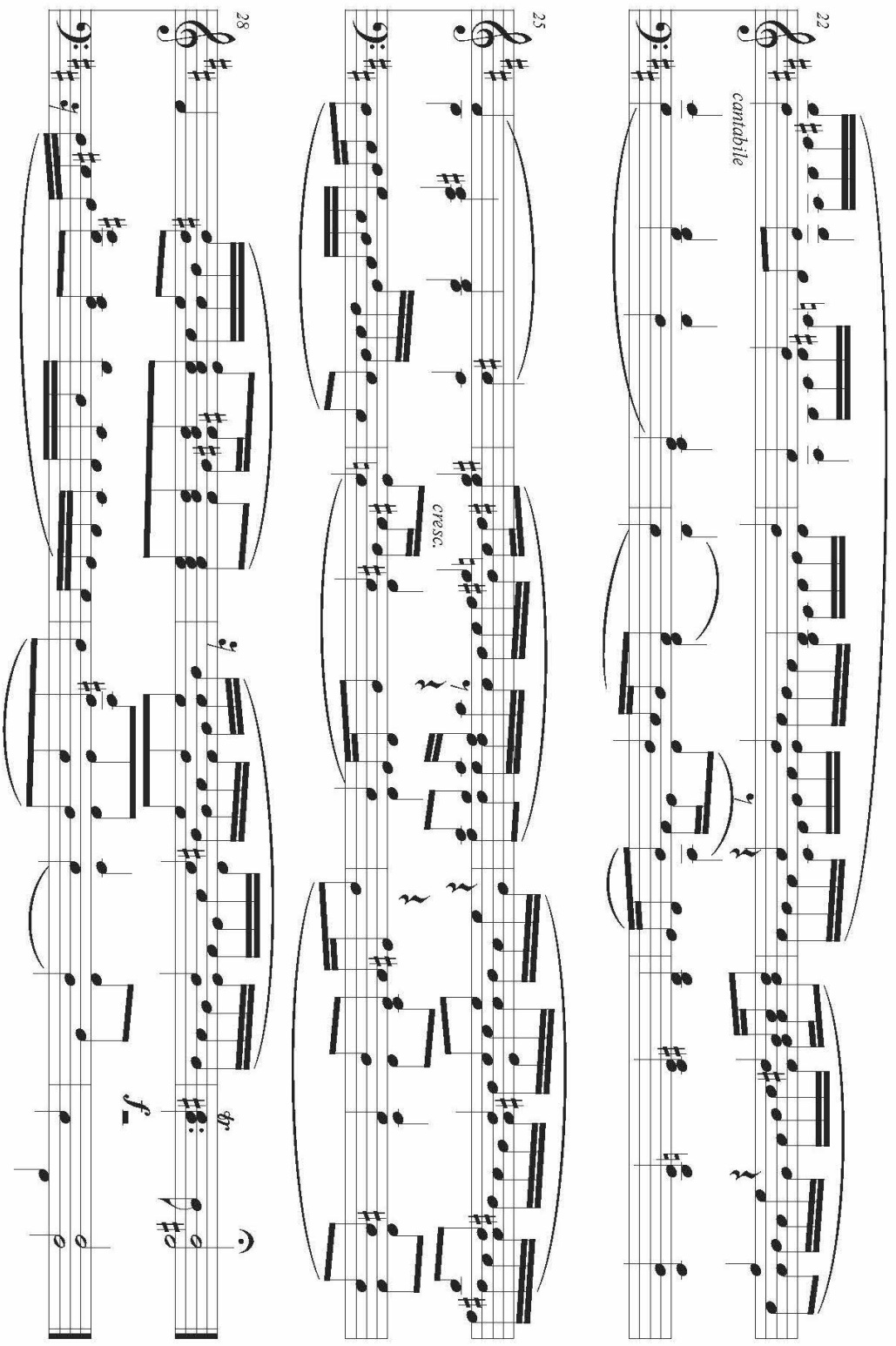
7 *mf* *cresc.* *f*

10 *cresc.*

13 *p*

16 *cresc.* *f* *cresc.*

19 *f* *dim.* *mf*



The musical score consists of three systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).
- **System 1 (Measures 22-24):** The vocal line begins with a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo marking *cantabile* is present.
- **System 2 (Measures 25-27):** The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment features a section marked *crusc.* (crescendo).
- **System 3 (Measures 28-38):** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment ends with a *f* (forte) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3.1.7 Composición para cine

Musicalización de la escena de la película Crouching Tiger Hidden Dragon "*Leap into Eternity*". Se incluye el video del proyecto en el dispositivo.

Para esta composición se utilizó la siguiente instrumentación:

- 2 flautas
- 1 clarinete
- 1 corno francés
- 6 violines
- 2 cellos
- Piano

La forma de la composición es ABA. La sección A refleja la complicada relación amorosa de la pareja. La melodía es triste y nostálgica, por el hecho de que será la última vez que estén juntos.

La sección B presenta el triste descubrimiento de Lo por la ausencia de Jen, el sentido de suspenso mientras la busca y la transición al encontrar a Jen. La música también apoya el diálogo entre las dos. La sección final restablece el tema A con la nueva orquestación que acompaña el salto de Jen a la eternidad.

Además de las técnicas compositivas para música de película se demostró el manejo de sincronización de los imagines, la producción musical y escritura de la partitura para películas.

Crouching Tiger Hidden Dragon

"Leap into Eternity"

MIX IN (1:06:44:02)

♩=65

Elena Plyusnina

Flutes

Clarinet in B \flat

Horn in F

Piano

Violins

Celli

Double Bass

Fl.

B \flat Cl.

Hn.

Vln.

Vc.

D.B.

1

2

3

4

5

6

7

8

p

legato

mf

sf

legato p

Musical score for 'Crouching Tiger Hidden Dragon' featuring Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Double Bass (D.B.).

The score is divided into two systems, each with five measures. The first system includes measures 9-12, and the second system includes measures 13-16. A timecode '(01:07:23:21)' is located between measures 10 and 11.

System 1 (Measures 9-12):

- Measure 9:** Flute and B♭ Clarinet play a melodic line starting on G4. Piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand.
- Measure 10:** Similar to measure 9, with a slight shift in the piano accompaniment.
- Measure 11:** The piano accompaniment changes, with the right hand moving to a higher register.
- Measure 12:** The piano accompaniment continues with a new rhythmic pattern.

System 2 (Measures 13-16):

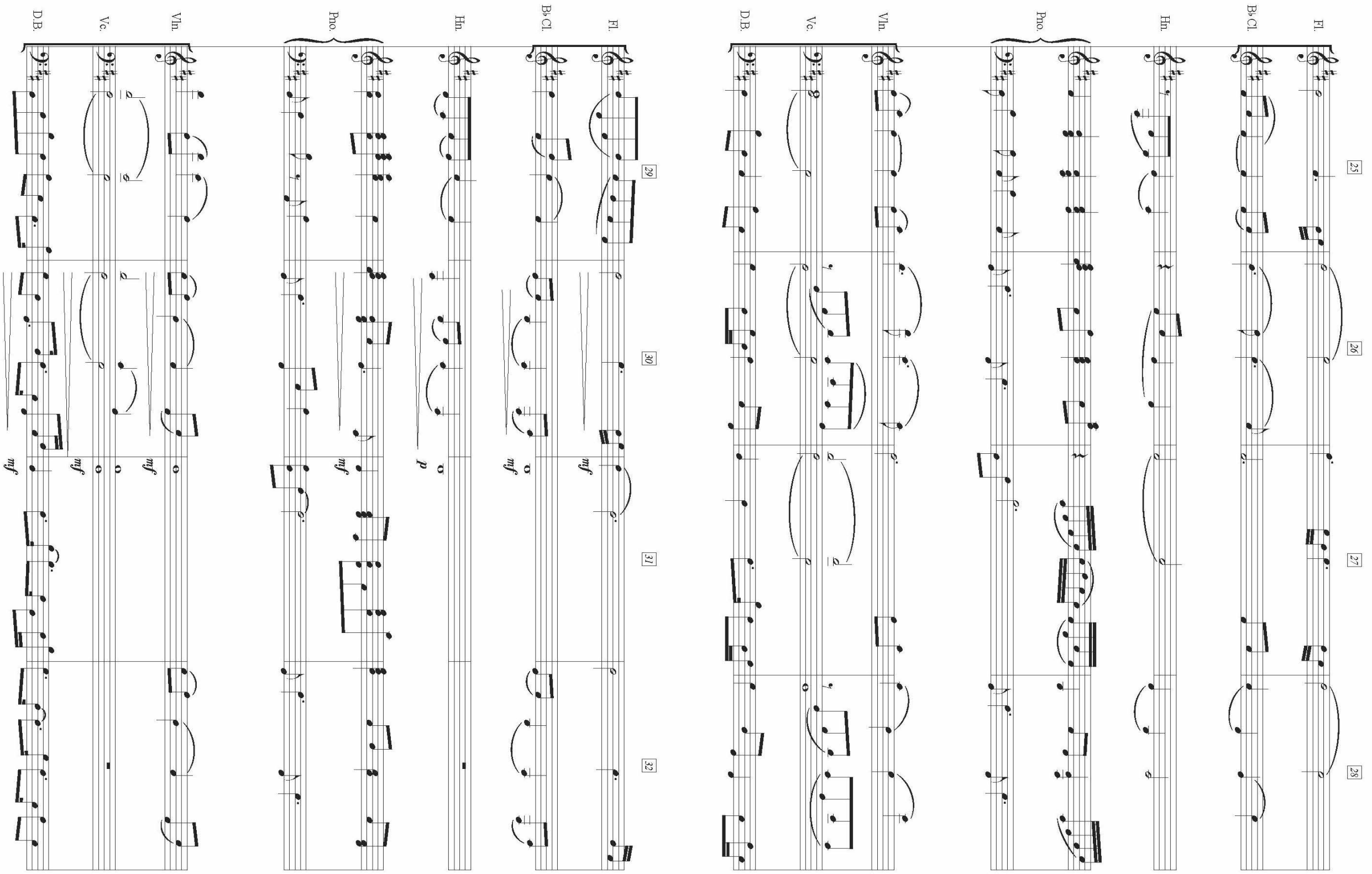
- Measure 13:** Flute and B♭ Clarinet play a melodic line starting on G4. Piano accompaniment features a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand.
- Measure 14:** Similar to measure 13, with a slight shift in the piano accompaniment.
- Measure 15:** The piano accompaniment changes, with the right hand moving to a higher register.
- Measure 16:** The piano accompaniment continues with a new rhythmic pattern.

Dynamic markings include *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato) for the Double Bass.

(01:07:45:25) [17] [18] [19] [20]

Fl. B♭ Cl. Pno. Hrn. Vln. Vc. Div. D.B.

[21] [22] [23] (01:08:11:20) [24]



The musical score is presented in two systems, each with five staves. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln), Viola (Vc), Piano (Pno), and Double Bass (D.B.).

- System 1 (Measures 25-28):**
 - Measure 25: Flute and Violin play a melodic line, while Viola and Piano provide harmonic support.
 - Measure 26: The melodic line continues with some syncopation.
 - Measure 27: The melodic line becomes more rhythmic.
 - Measure 28: The melodic line concludes with a sustained note.
- System 2 (Measures 29-32):**
 - Measure 29: Similar melodic development.
 - Measure 30: Introduction of a piano dynamic (*p*) in the Piano part.
 - Measure 31: Further melodic and harmonic progression.
 - Measure 32: Final measure of the system, ending with a melodic flourish.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Crouching Tiger Hidden Dragon

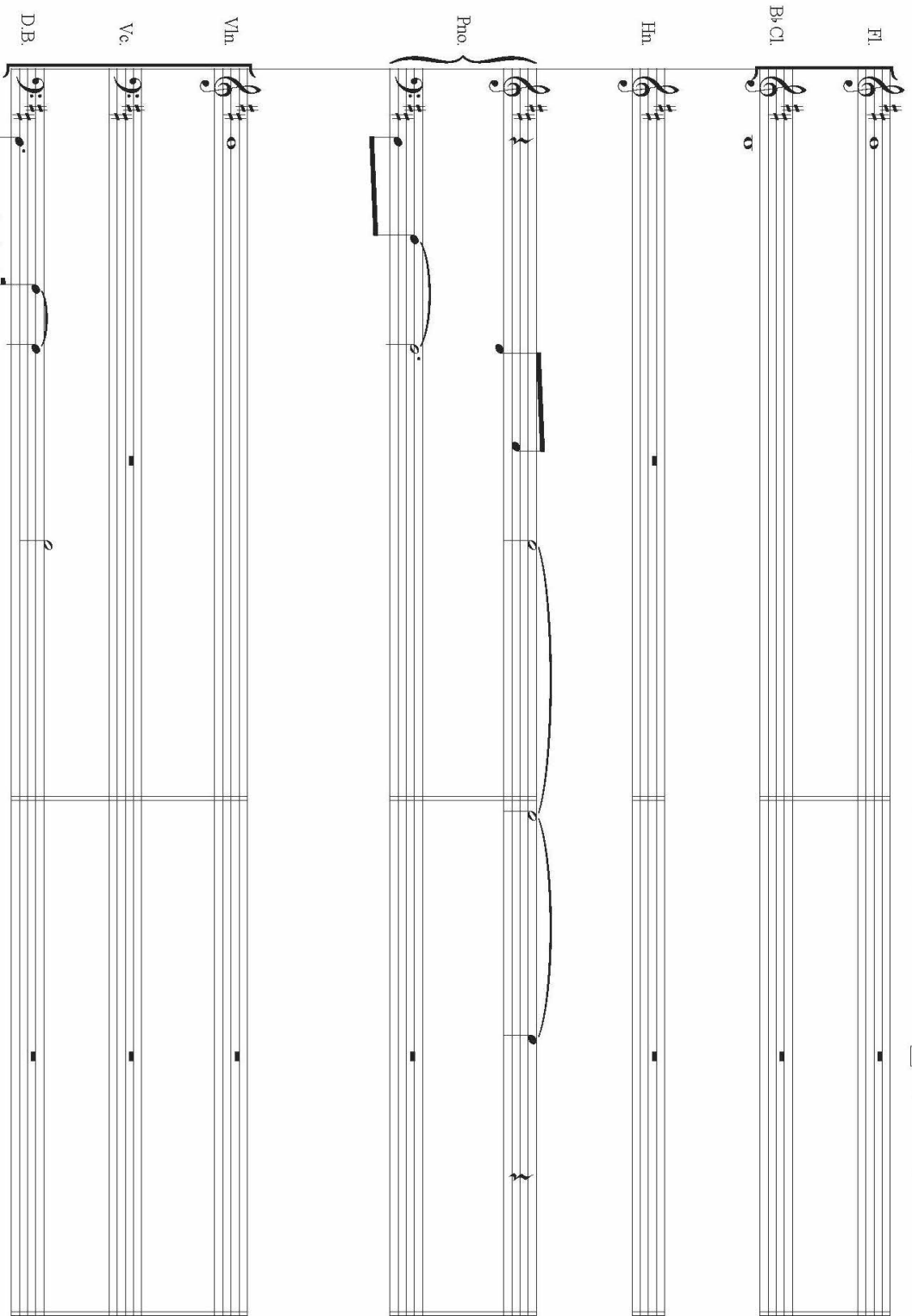
5

33

MIX HIT & TAIL
(01:08:48:26)

37

MIX OUT
(01:08:51:26)



Fl.
B♭ Cl.
Hn.
Pno.
Vln.
Vc.
D.B.

3.1.8 Tema con Variaciones

El tema con variaciones para el piano está compuesta en Do menor e incluye 10 variaciones y la coda. El tema principal consta de 8 compases, está escrita en la métrica de 6/8.

Las variaciones están compuestas con diferentes técnicas de variación: variación melódica (ornamentación del motivo melódico, disminución o aumento del motivo, inversión del motivo), variación rítmica (desplazamiento del pulso rítmico, cambio al ritmo sincopado, cambio de la métrica), variación armónica (re-armonización).

Theme and variations

Elena Plyusnina 16-0961

Pad

Pad

Pad

Var. I

Pad

Pad

Var. II

cantabile

Pad

Pad

Var. III

Pad

33
Var. IV

Pad

37

Pad

41
Var. V

Pad

45

Pad

49
Var. VI

Pad

53

Pad

subito p

57
Var. VII

Pad

61

Pad

65 **Var. VIII**

Pad

69

Pad

73 **Var. IX**

Pad

77

Pad

81 **Var. X**

Pad

85

Pad

89 **Coda**

Pad

3.1.9 Composición de jingle

Musicalización de un video comercial sin locución.

Para la composición y la producción de este proyecto se usó siguiente instrumentación:

- Piano
- Sintetizador
- Guitarra acústica
- Bajo eléctrico
- Batería

Este proyecto se encuentra en el dispositivo en el formato de video.

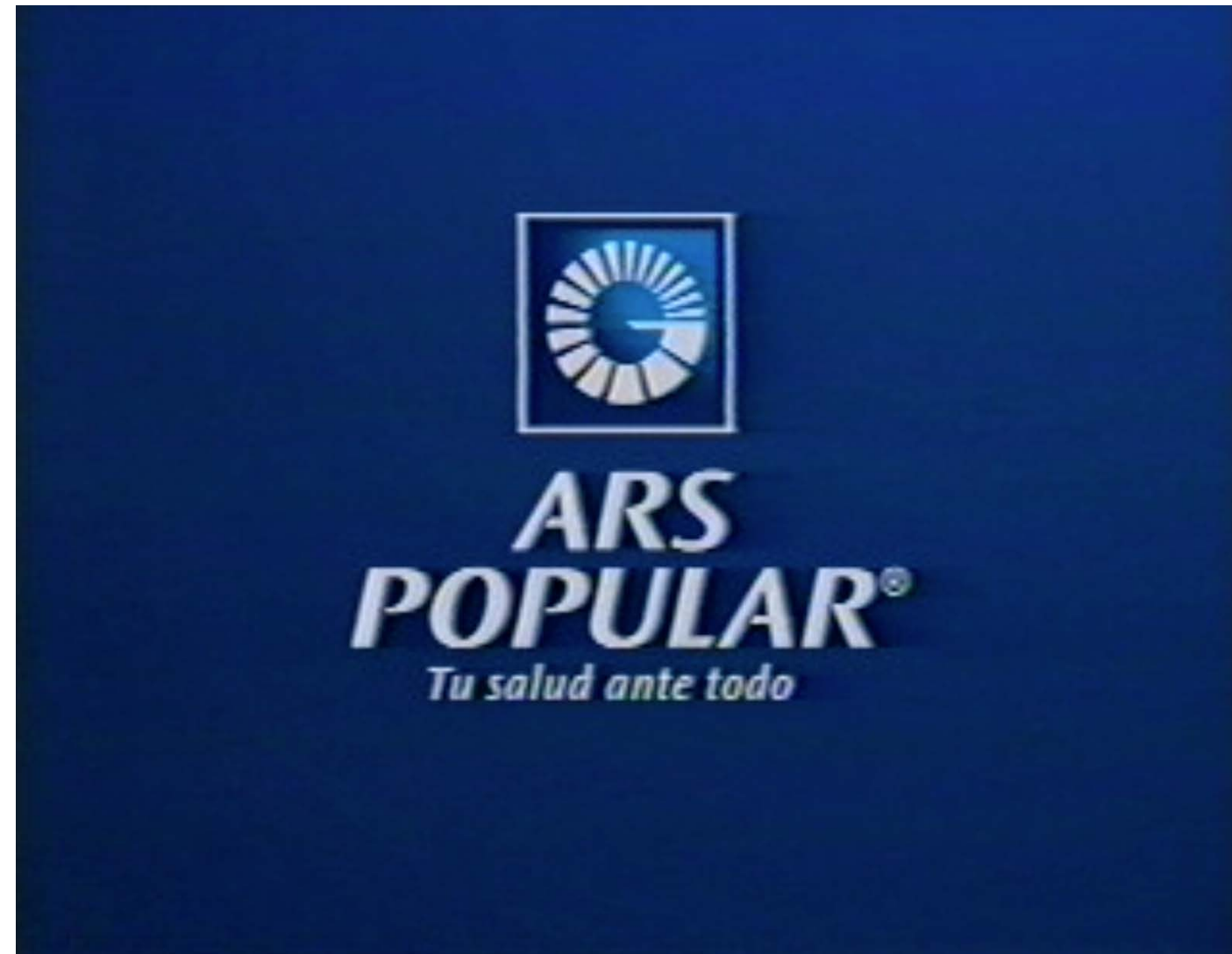


Figura 68. Comercial de ARS POPULAR

CONCLUSIÓN

En este presente trabajo se estudió la bibliografía de Vince Mendoza y su trayectoria de la carrera musical. Se analizó sus influencias musicales y se determinó el origen de su estilo musical. A través del análisis de la **“Esperança”** y la comparación con los estándares musicales y otros análisis identificaron los elementos que caracterizan el estilo musical de Mendoza.

El método utilizado en esta investigación por tener el carácter analítico, comparativo y cualitativo resultó ser una herramienta adecuada para lograr los objetivos. Los resultados obtenidos en esta investigación pueden servir como información para otros estudios parecidos, así como para los interesados en los conocimientos de este tipo.

Se presentó el portafolio musical de 9 piezas, realizadas en forma de composiciones, arreglos y producciones musicales, en las cuales se aplicaron los conocimientos obtenidos durante de la carrera musical en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

El presente trabajo se realizó a fines de obtener el Título de Licenciatura en Música Contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

"Arranging is a fun endeavour!" Interviewing Vince Mendoza about composing and arranging . (n.d.). Frans Absil. Recuperado de:
<https://www.fransabsil.nl/metropole/mendoza.htm>

ACT. (n.d.). Vince Mendoza Biography. Recuperado de:
<https://www.actmusic.com/en/Artists/Vince-Mendoza/Biografie>

Adams, R. (2011, Diciembre 28). *Vince Mendoza - Orchestrating fine weather*. Rob Adam Journalist. Recuperado de:
<http://www.robadamjournalist.com/index.asp?pageid=552257>

Apolo y Baco . (n.d.). Biografías de jazz, Wayne Shorter. Recuperado de:
http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=3067:wayne-shorter&catid=93&Itemid=260

Armonía Contemporánea. (2015, Mayo 17). Acordes de Jazz, Voicings y Cifrados. Recuperado de: <https://armoniacontemporanea.com/acordes-de-jazz-voicings-y-cifrados.html>

Bach y la fascinante relación entre la música y las matemáticas. (2020, Marzo 23). Música Antigua. Recuperado de: <https://www.musicaantigua.com/bach-y-la-fascinante-relacion-entre-la-musica-y-las-matematicas/>

Bach. Vida y estilo musical. Razones de su genio. Obra para teclado, violín y violonchelo: Suites, sonatas y partitas . (n.d.). Histroclasica. Recuperado de:
<https://histroclasica.blogspot.com/2014/04/Bach-vida-estilo-genio-obras.html>

Bernal, L. C. (2007, Mayo). *MILES DAVIS: THE ROAD TO MODAL JAZZ*. Thesis Prepared for the Degree of MASTER OF ARTS UNIVERSITY OF NORTH TEXAS.

Recuperado de:

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3693/m2/1/high_res_d/thesis.pdf

Britannica, T. E. (n.d.). *Britannica*. Orqueestación. Recuperado de:
<https://www.britannica.com/art/orchestration>

Collar, M. (n.d.). *Artist Biography* . All Music. Recuperado de:
<https://www.allmusic.com/artist/vince-mendoza-mn0000177173/biography>

Cologne, W. (2015, Diciembre 14). *La WDR Big Band en el futuro con una "constelación muy especial"*. PR Newswire. Recuperado de:
<https://www.prnewswire.com/es/comunicados-de-prensa/la-wdr-big-band-en-el-futuro-con-una-constelacion-muy-especial-561769151.html>

Daniel, L. A. (2015). *Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Ecuador*. Aplicación e innovación de las técnicas de orquestación y composición utilizada por Wayne Shorter en la década de 1960. Recuperado de:
<http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/4319>

Downes, M. (2008, Abril). *Suite for the large jazz ensemble* . Thesis for the Degree of Master art, York University, Toronto, Ontario, Canada. Recuperado de:
<https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/002/MR45934.PDF>

Edured. (n.d.). La armonía en la música. Recuperado de: <https://blog.landr.com/es/la-armonia-en-la-musica/>

Ekwuribe, E. (2019). *The Music Resource*. What is contemporary music. Recuperado de: https://themusicresource.com/what-is-contemporary-music/#What_Is_Contemporary_Music

geluiden, V. v. (2012, Enero 17). *Interview 3/3*. VPRO. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=-H-Pv-w8Ff0>

Gil Evans. (n.d.). Apolo y baco. Recuperado de:
http://apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1936:gil-evans&catid=90&Itemid=256

HUGHES, D. (2000, Abril 1). *Epiphany*. All About Jazz. Recuperado de:
https://www.allaboutjazz.com/epiphany-vince-mendoza-zebra-records-review-by-dave-hughes__25964.php

Igor Stravinsky. (n.d.). EcuRed, Enciclopedia colaborativa en la red cubana. Recuperado de: https://www.ecured.cu/Igor_Stravinski

Jaque, S. (2010, Julio 07). *Música Contemporánea*. Scribd. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/doc/34012483/Musica-contemporanea>

Lasky, S. (2020, Octubre 2). *At home with Vince Mendoza*. You Tube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fE-GziqV-dE>

Lawn, R. (2018). *Jazz Scores and Analysis, Vol I*. Petaluma: Sher Music Co.

Martínez, P. R. (2007, Abril 3). *El Contrapunto durante el siglo XX: A la búsqueda de nuevos horizontes(I)*. Recuperado de:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/contrapunto_siglo_xx_I_02.php

Música Antigua. (2020, Marzo 23). Recuperado de:
<https://www.musicaantigua.com/bach-y-la-fascinante-relacion-entre-la-musica-y-las-matematicas/>

Música popular.cl. (n.d.). Música Contemporánea. Recuperado de:
<https://www.musicapopular.cl/generos/musica-contemporanea/>

Novotny, J. (2015, Junio 15). *Vince Mendoza: A Stylistic Analysis*. Recuperado de
<https://www.scribd.com/doc/268685479/Vince-Mendoza-A-Stylistic-Analysis>

Olson, P. (2007, Septiembre 10). *Vince Mendoza: Color, Counterpoint And Open Ears*. All About Jazz. Recuperado de: <https://www.allaboutjazz.com/vince-mendoza-color-counterpoint-and-open-ears-vince-mendoza-by-paul-olson.php>

Pais, E. (2007, Septiembre 11). *Cultura*. “ El Jazz fusión pierde a Joe Zawinul”. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2007/09/11/actualidad/1189461602_850215.html

Richard S. Ginell. (n.d.). *Weather Report*. All Music. Recuperado de:
<http://www.allmusic.com/artist/weather-report-mn0000243527/biography>

Schermer, V. L. (2020, Mayo 1). *All About Jazz*. Vince Mendoza: Streams Of Influence Flowing Into A River Of Sound. Recuperado de: <https://www.allaboutjazz.com/vince-mendoza-streams-of-influence-flowing-into-a-river-of-sound-vince-mendoza>

Shlomo Argamon, Kevin Burns, Shlomo Dubnov(Eds.). (2010). *Preprint from The structure of Style: Algorithmic Approches to Understanding Manner and Meaning*. Berlin: Springer-Verlag.

Shorter, Wayne. (n.d.). The Global Source for Jazz. Recuperado de:
<https://www.ejazzlines.com/big-band-arrangements/by-arranger/wayne-shorter-combo-charts/>

Somero, M. (n.d.). *Scribt*. Qué es un voicing? Recuperado de:
<https://www.scribd.com/doc/144477192/Que-es-un-voicing>

Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz. (n.d.). *mat.uoc.edu*. Armonía Musical. Definición e Historia. Recuperado de: <https://web.mat.upc.edu/x> Recuperado de vier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf

The Evolution of the Composer. (2019, Noviembre). Conservatorioescudero. Recuperado de: <https://conservatorioescudero.org/the-evolution-of-the-composer/>

Tinger, P. (2003, Junio). *SOS, Sound on Sound*. Joe Zawinul Jazz Keyboardist. Recuperado de: <https://www.soundonsound.com/people/joe-zawinul>

Vince Menodza. (n.d.). About Vince. Recuperado de:
<https://www.vincemendoza.net/about-vince>

Viu, V. S. (n.d.). *Raíces del estilo de J.S. Bach*. Revista Musical Chilena. Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl>

WDR Big Band. (n.d.). Die Band im Porträt. Recuperado de: https://www1.wdr.de/orchester-und-chor/bigband/band/biografie/wbb_biografie-100.html

Вячеслав, К. (2017, Febrero 06). *Образовательная социальная сеть nsportal*. Творчество Й. Брамса: мировоззрение, принципы мышления, особенности музыкального языка. Recuperado de : <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/02/06/tvorchestvo-y-bramsa-mirovozzrenie-printsipy>

Е.Царёва. (n.d.). *Иоганнес Брамс Биография*. Санкт-Петербургская Академическая Филармония имени Д. Шостаковского. Recuperado de: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/3908/>

Лавелина, Ж. (2005). *El contexto histórico-musical como factor de valoración del significado artístico de los cuartetos instrumentales de Johannes Brahms*. Человек и наука. Recuperado de: <http://cheloveknauka.com/muzykalno-istoricheskiy-kontekst-kak-faktor-otsenki-hudozhestvennoy-znachimosti-instrumentalnyh-kvartetov-iogannesa-brams#ixzz6gLWnkeyL>

Общая характеристика творчества Иоганнеса Брамса. (n.d.). Musike - Музыкальная литература зарубежных стран. Recuperado de: <http://musike.ru/index.php?id=83>