

El Jazz en la música para vientos. Discusiones analíticas en torno a *Rhapsody in blue* de George Gershwin y *Pasillo enredao* de Vinicio Meza

The Jazz in music for winds. Analytical discussions on Rhapsody in Blue by George Gershwin and Pasillo enredado of Vinicio Meza

Mauricio Araya Quesada¹

Recibido: 9/03/2015 / Aprobado: 20/10/2015

Resumen

La discusión sobre la práctica de introducir elementos de jazz en obras académicas para vientos nos llevará a través de la historia de esta iniciativa y su conceptualización. La obra *Rhapsody in blue* de George Gershwin (que llevó el jazz a la sala de conciertos) y el *Pasillo enredao* de Vinicio Meza (una simbiosis entre el jazz y lo tradicional en el ámbito costarricense) son ilustraciones cuyo análisis demuestra que en nuestra contemporaneidad las fusiones diversas están ahí para enriquecer nuestro universo sonoro.

Palabras claves: Jazz, música para vientos, Gershwin, Vinicio Meza, *Rhapsody in blue*, pasillo, banda de conciertos, música costarricense.

Abstract

The discussion of introducing elements of Jazz in academic works for wind instruments, will lead here through the history of this initiative and its conceptualization. Some examples of innovative works in the conceptualization and performance of Jazz are *Rhapsody in Blue* by George Gershwin (who brought Jazz to the concert hall) and *Pasillo enredao* by Vinicio Meza (traditional music and Jazz in Costa Rica) which analyses illustrate and show how fusions mergers enrich the musical world.

Palabras claves: Jazz, wind music, Gershwin, Vinicio Meza, *Rhapsody in blue*, pasillo, concert and, Costa Rican music.

Introducción

La práctica de instrumentar académicamente para grupos de instrumentos de viento se ha desarrollado en la cultura occidental al lado de múltiples estilos, géneros, ritmos y estéticas. Así por ejemplo, el jazz, definido como un tipo de música popular de origen afroamericano², se ha conectado de varias maneras con la música para vientos, ya sea con la toma de algunos de sus colores instrumentales y su proyección por medio de las bandas de jazz, o con la introducción de elementos

rítmicos, melódicos, armónicos, timbrísticos e interpretativos, en obras escritas para ensambles diversos, entre ellos los ensambles de instrumentos de viento y percusión.

Compositores académicos han tomado elementos del jazz y los han implementado en sus obras. Por ejemplo: George Gershwin (1898-1937), Leonard Bernstein (1918-1990), Igor Stravinsky (1882-1971), Darius Milhaud (1892-1974) y Aaron Copland (1900-1990), crearon piezas musicales que contienen elementos de la estética del jazz, pero utilizaron mecanismos, técnicas e incluso formas de composición académicas procedentes de la tradición europea.

2 Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2008)

1 Profesor en la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica, Departamento de Filosofía, Artes y Letras. Magister en Música con énfasis en Dirección de Banda. Fue director titular de la Banda de Conciertos de Alajuela y fungió como Director General de Bandas del Gobierno de Costa Rica. Correo electrónico: mauarayacr@gmail.com

El análisis temático y formal así como el reconocimiento de los elementos de jazz serán esenciales para entender e interpretar las obras que componen el presente estudio: *Rhapsody in blue* de George Gershwin y *Pasillo enredao* de Vinicio Meza (1968) para cuarteto de jazz y ensamble de vientos y percusión.

Las preguntas que guían esta investigación son las siguientes: ¿ha sido el formato instrumental de la orquesta de vientos y percusión una opción para ejecutar obras de jazz o piezas con elementos de esa estética musical?, ¿se ha conceptualizado de alguna manera la fusión entre la música académica y el jazz? De acuerdo con los análisis de las obras, ¿cuáles son los temas y las estructuras de frases?, ¿cuáles son las variables del jazz que operan en los ámbitos armónico, melódico y rítmico?

Según lo anterior, el objetivo principal del trabajo será realizar una discusión sobre la práctica de componer y ejecutar obras académicas con elementos de jazz para ensambles de vientos y percusión, al tomar como eje del estudio las siguientes: *Rhapsody in blue* de George Gershwin y el *Pasillo enredao* de Vinicio Meza.

Varios autores han hecho aportes valiosos sobre el tema en cuestión. David W. Montgomery explica el término *third stream*, acuñado por Gunther Schuller en 1957 para referirse a la música de jazz en composiciones escolásticas. Además, hace un repaso de composiciones académicas en esta categoría y analiza algunas obras como *Blue Shades* de Frank Ticheli (1958), *Storyville* de James Syler (1961) y *My hands are a city* de Jonathan Newman (1972). El enfoque de Montgomery es historiográfico y de análisis musical, y está enfocado en la música para ensamble de vientos y percusión. Existen otros trabajos sobre el mismo tema como el de Katherine Lindberg, denominado *Third stream music in twentieth century American wind band literature*, el artículo de Catherine Parsonage, publicado en el 2003 por la Wasbe (World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles) llamado *Approaching jazz-influenced wind music*, la tesis

de Jeffrey D. Emge, titulada *Third stream music for band: an examination of jazz influences in five selected compositions for winds and percussion*, la tesis doctoral de Liesa Karen Norman, cuyo título es *The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21 century*, y el estudio de Nadia Burgess, denominado *An overview of third stream confluent music and the involvement of Australian composers*.

La mayoría de las disertaciones mencionadas anteriormente, excepto los artículos de Katherine Limberg y Catherine Parsonage, obedecen a proyectos de graduación de posgrados. Debido a que los trabajos de graduación requieren de la puesta en escena de obras musicales específicas, los trabajos de investigación contemplan historiografía y análisis. De tal manera que los enfoques de esos trabajos, al menos en la parte historiográfica, no serán contradictorios con respecto a este, pues provienen de una fuente común: Gunther Schuller (1925-2015). Las diferencias y los aportes personalizados se encontrarán en los enfoques de análisis de las obras elegidas para ilustrar la temática. Así por ejemplo, David W. Montgomery se centra en compositores y obras estadounidenses, mientras que Nadia Burgess amplía la discusión y estudia composiciones europeas y australianas. Con respecto a Liesa Karen Norman, su trabajo se basa en música para orquesta, hace aportes conceptuales sobre las definiciones de música clásica y música de jazz, así como de elementos de la música como ritmo, armonía, forma e improvisación.

El presente trabajo expone un enfoque tanto historiográfico como de análisis, con énfasis en varios puntos. Primero, introduce a la discusión un resumen de la historia de la evolución de los ensambles de vientos y su interacción con el jazz. Segundo, se abordará la historia de *Rhapsody in blue* para entender los procesos dados en las incipientes intenciones de llevar el jazz a la sala de conciertos. Tercero, se brindarán algunos conceptos que ayuden a entender las variables interpretativas

y se realizará un análisis de forma y frases para complementar la información suministrada por autores como David Schiff, en lo que respecta a las ideas temáticas de *Rhapsody in blue*. Cuarto, se introduce un análisis de la forma musical y de los temas de una obra costarricense (*Pasillo enredao*) que contempla una biografía del autor y una breve reseña historiográfica sobre el jazz en Costa Rica.

Con respecto al marco conceptual, es necesario una revisión rápida de los antecedentes de la música para vientos, desde la Alta Capella, la *Harmoniemusic* y los ensambles de vientos decimonónicos, hasta las primeras bandas de vientos del siglo XX. Estos conceptos son indispensables para definir las instrumentaciones que luego utilizará el jazz, de tal manera que se deben mencionar las bandas de jazz, para luego abordar también las implicaciones del término *Third stream* mencionado anteriormente.

Por otro lado, para entrar en el ámbito de la práctica interpretativa, será crucial definir conceptos jazzísticos como *swing*, *shuffle*, *stride*, *tag*, escala alterada, escala disminuida. También, en el caso específico de *Rhapsody in blue* y *Pasillo enredao*, se deben conocer los ritmos *Rag time* - *Charleston*, *Pasillo* - *Tambito* respectivamente.

El trabajo será bibliográfico y de análisis musical. Se revisarán textos que especifiquen sobre la historia de los ensambles de vientos, la utilización de estos en el jazz y las obras seleccionadas para el estudio. Además, se realizarán entrevistas para completar la información disponible sobre el *Pasillo enredao* y los antecedentes del jazz en Costa Rica. Con respecto al discurso musical, se realizará un análisis musical formal para determinar cómo las ideas temáticas definen la estructura de las obras. Algunos pasajes se utilizarán como ejemplos para entender los distintos elementos que identifiquen la estética del jazz, así como los temas y su simbología.

Los ensambles de vientos y el jazz:

Discusiones sobre una fusión

históricamente orgánica.

La música de banda tiene sus antecedentes en las obras para ensambles de vientos denominadas *Harmoniemusik*. Desde el renacimiento, los grupos de *Harmoniemusik* han estado presentes en la esfera musical de occidente. Así por ejemplo, la Alta Capella, fue un grupo destinado a tocar en acontecimientos públicos como danzas, entradas y grandes celebraciones religiosas, generalmente al aire libre y estaba formada por una chirimía, un bajón, un corneto, un sacabuche y dos bombardas. Durante el Barroco, en cambio, no abundan las composiciones para grupos exclusivamente de viento. No obstante, algunos compositores como G. Gabrieli o M. Praetorius escribieron piezas como canciones, bataglias y madrigales para grupos de viento. Otros compositores como J. F. Fasch, J. D. Zelenka o Rodríguez de Hita, dedicaron composiciones camerísticas a grupos de oboes, trompas y fagot.

A principios del siglo XVIII en las cortes de Europa fue en donde se emplearon bandas de viento. Se tiene constancia de la existencia de una banda de oboes y trompetas en 1705 en la corte de Prusia. También en 1761 el Príncipe Paul Antón Esterházy mantuvo un sexteto de dos oboes, dos trompas y dos fagotes.³

Posteriormente según lo menciona Bartolomé Mayor Catalá,

El octeto formado por dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes, fue introducido en centroeuropa por el Príncipe Schwarzenberg alrededor de 1776. Pero

3 La información de los párrafos anteriores fue extraída de: Bartolomé Mayor Catalá, "Harmoniemusik," Revista nº 21, *Sinfonía Virtual*, España, 2011. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/harmoniemusik.php> (consultada el 10 de noviembre de 2013). Mayor Catalá es máster en "Creación e Interpretación Musical" en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y profesor de fagot en el Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada.

fue el Emperador José II de Habsburgo (1741-1790) quien marcó un antes y un después en el desarrollo de esta formación, fundando en 1782 su “Königliche-Kaiserliche Harmonie”. José II contrató a los mejores músicos del momento, Georg Triebensee y Johann N. Wendt (oboes), los hermanos Stadler (clarinetes), Rupp y Eisen (trompas), Kauzner y Drobney (fagotes). Además de ser destacados intérpretes, algunos de ellos eran arreglistas y compositores especializados en *Harmoniemusik*.⁴

Algunos aristócratas que estimularon a los grupos de vientos, además de José II fueron: el Príncipe Nikolaus Esterházy, el Príncipe Alois I de Liechtenstein, el Archiduque Maximilian Franz de Austria cuando en 1784 se convirtió en Elector de Colonia y el Príncipe Lobkowitz en Praga.

La tarea principal de estos conjuntos era proporcionar música de fondo, música de serenata para los nobles y ricos acompañando sus actos oficiales, celebraciones y banquetes (*Taffelmusik*). Tocaban serenatas y divertimentos escritos originalmente para esa formación, pero también transcripciones de óperas, sinfonías, ballets y un largo etcétera.⁵

Ya en el siglo XIX los formatos se diversificaron en obras como la *Obertura opus 24* de Mendelssohn, la *Serenata para vientos* de Dvorak, la *Trauersymphonie* de Wagner y las *Serenatas para vientos* de Strauss, dando paso a agrupaciones similares a las actuales desde finales del siglo XIX e inicios del XX.

La composición para ensambles de vientos y percusión ha incursionado en manifestaciones musicales diversas, evolucionado y desarrollado

junto a múltiples estilos, géneros, ritmos y estéticas. Algunas historias de jazz de distintos medios de información mencionan el origen africano del jazz, sin desligarlo de los medios instrumentales para vientos establecidos en Occidente. Se dice por ejemplo que, “los músicos empezaron a mezclar los instrumentos europeos con los africanos y a cantar temas de llamada y respuesta en criollo”.⁶ También se comenta: “Las bandas de instrumentos de metal dominaron la música en Nueva Orleans y la abundancia de instrumentos militares comprados por los esclavos, proporcionó los medios, la prosperidad y la creciente población de Nueva Orleans. Las bandas tocaban en desfiles, bailes, excursiones por el río y funerales... Los pianistas tocaban en salones y las bandas de metal en las calles o en carros”.⁷ En otras fuentes publicadas encontramos afirmaciones como la siguiente: “En el jazz se fusionaron las diferentes herencias africanas y la de la música culta europea, las canciones folklóricas e incluso la música de las bandas militares...”⁸

Ha existido una evidencia clara de la interacción del jazz con la música académica occidental y con los formatos instrumentales derivados de ahí. La confirmación de la tesis anterior se encuentra en las obras mismas. Los compositores y arreglistas de música para bandas de vientos también han ejercido la práctica de fusionar géneros para crear nuevas estéticas. La utilización de

6 Historia del jazz, <http://www.scaruffi.com/history/jazz1.html> (consultada el 6 de Diciembre de 2013) Piero Scaruffi ha estado escribiendo sobre lo popular, la vanguardia y la música clásica durante unos 30 años. Sus libros más recientes sobre la música son: “Una historia de la música rock 1951-2000” (2003), “Una historia de la música popular antes de la música rock” (2007), “Una historia de la música de jazz desde 1900 hasta 2000” (2007) . Fue un pionero del periodismo en Internet y creó una base de datos en línea y una revista electrónica en 1983. También fue profesor en universidades como Harvard, Stanford y U.C. Berkeley.

7 Historia del jazz, <http://www.scaruffi.com/history/jazz1.html>.

8 Giuseppe Vigna, *El jazz y su historia*. Los músicos, los cantantes, los ritmos, y las tendencias fundamentales del jazz (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006), 8.

4 Bartolomé Mayor Catalá, “Harmoniemusik,” Revista nº 21, *Sinfonía Virtual*, España, 2011. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/harmoniemusik.php> (consultada el 10 de noviembre de 2013), 2.

5 Ibid, 3.

elementos del jazz en obras de corte académico para ensambles de viento ha sido una opción generadora de una necesidad de análisis, gracias a ese tipo de música los intérpretes y el público han incursionado en experiencias auditivas más eclécticas y abiertas.

Con base en lo anterior, en algunos trabajos como la tesis doctoral de David Montgomery se menciona y se define el problema en discusión de la siguiente manera:

A medida que el repertorio creció a lo largo del siglo XX, los compositores buscaron la manera de ser innovadores y de añadir su propia voz distintiva a la literatura. Este intento por lograr un sonido único llevó a muchos compositores a incorporar elementos del jazz en su música. Esta mezcla de la música clásica y el jazz marcó la música de la “tercera corriente” denominada así por Gunther Schuller en 1957⁹

Schuller en una conferencia en la Universidad de Brandeis, Massachusetts, dijo que el concepto implicaba lo siguiente:

...a través de la improvisación, la composición escrita o ambas, sintetiza las características y técnicas de la música del arte occidental contemporáneo y otras tradiciones musicales esenciales. En el corazón de este concepto está la idea de que cualquier músico puede beneficiarse al trabajar con otro que sea especialista en otra área musical; por tanto, los compositores de música culta occidental pueden aprender mucho de la vitalidad rítmica y el swing del jazz, mientras que los músicos de jazz pueden encontrar nuevas vías de desarrollo en las formas a gran escala y sistemas tonales complejos de la música clásica. El término se aplicó originalmente a un estilo en el que se hicieron intentos

para fusionar elementos básicos del jazz y la música culta occidental; las dos corrientes principales que se unen para formar la tercera corriente de la música.¹⁰

El concepto también lo amplió de la siguiente manera:

Desde finales de la década de 1950 la aplicación del término “Tercera corriente” se ha ampliado, en particular a través del trabajo del pianista Ran Blake, para abarcar fusiones de música clásica con elementos extraídos no sólo de fuentes afroamericanas, sino también de otras tradiciones vernáculas, entre ellas las de Turquía, Grecia, Indonesia, Rusia y Cuba.¹¹

David W. Montgomery en su trabajo, menciona obras anteriores a los años sesentas que se encuentran dentro del apartado denominado *Third stream*. Inicia con *La Création du monde* (1923) de Darius Milhaud (1892-1974), un ballet corto basado en el mito de la creación afroamericana. También menciona el *Prelude and Blues* para arpa (1919) y el *Piano Concerto* (1925) de Arthur Honegger (1892-1955), obras con influencia del blues y del jazz. Continúa con la siguiente lista: el segundo movimiento de la *Violin Sonata* (1927) de Maurice Ravel (1875-1937) que se titula “Blues” y su *Piano Concerto in G Major* (1931), *L' Histoire du Soldat* (1918), que incluye un movimiento titulado “Ragtime” y *Ragtime for 11 instruments* (1919) de Igor Stravinsky (1882-1971), su *Ebony Concerto* (1945), que escribió para el clarinetista de jazz Woody Herman (1913-1987) y su orquesta. También enumera algunos compositores como Kurt Weill (1900-1950) y Ernst Krenek (1900-1991) en Alemania y los estadounidenses Charles Ives (1874-1954), quien ya en 1899 hizo bocetos de obras con influencia del ragtime, también George

9 David W Montgomery, *The growth of third stream music in the wind band repertory: a study of jazz influences in three selected composition*, (Doctoral Thesis in Musical Arts in the School of Music, University of South Carolina, 2011), 11.

10 Schuller, Gunther. “Third stream,” (in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie, Vol. 25, 401. London: Macmillan Publishers Ltd), 2001, 401.

11 Ibid, 401.

Antheil (1900-1959) con su *Jazz Symphony* de 1924 y George Gershwin (1898-1937) con *Rhapsody in Blue* de 1924, a la que Montgomery se refiere de la siguiente manera: “fue una combinación tremendamente exitosa de jazz y música clásica que inició el movimiento de jazz sinfónico en Estados Unidos.” Posteriormente, en la misma línea y del mismo autor se dieron: *An American in Paris* (1928) y la ópera *Porgy and Bess* (1935). Gershwin quedó como referente y le siguieron Aaron Copland (1900-1990) con la *Symphony n.º 1* para órgano y orquesta. Otros ejemplos incluyen su *Piano concerto* (1926) y *Four Piano Blues* (1926). El otro compositor Americano de antes de la década de los cincuenta fue Leonard Bernstein (1918-1990), quien compuso su *Prelude, Fugue and Riffs* (1949), su ballet *Fancy Free* (1944) y *West Side Story* (1957).

Rhapsody in blue: el jazz a la sala de conciertos

La mayoría de estudios enfocados en *Rhapsody in blue* realizan una narración similar de los acontecimientos que en resumen, se remontan al acercamiento de Paul Whiteman (1890-1967) con George Gershwin para realizar un espectáculo que proyectara una música novedosa y que respondiera a la estrategia de medios de Whithman que decía en el New York Tribune: “Whithman Judges Named, Committee Will Decide What is American Music”.

Gershwin empezó a trabajar en la obra el lunes 7 de enero de 1924, esto quedó fechado por el autor en el manuscrito original para dos pianos. La pieza en primera instancia se tituló *American Rhapsody*, sin embargo, el título *Rhapsody in blue* fue sugerido por su hermano Ira Gershwin después de su visita a una exposición en la galería de James McNeill Whistler (1834-1903), que llevaban títulos que sugerían colores como por ejemplo *Nocturne in Black and Gold - The Falling Rocket*, entre otros.

Para escribir el acompañamiento instrumental, se requirió la ayuda del arreglista y compositor Ferde Grofé (1892-1972), porque

aunque Gershwin tenía habilidad para producir melodías, su conocimiento de instrumentación en ese entonces era insuficiente para orquestrar la obra, así que Grofé terminó la orquestación el 4 de febrero. Posteriormente, los ensayos se programaron y se llevó a cabo para el estreno el primero de los cinco que se realizaron. En él se modificaron las partes, una de ellas fue la del solo de clarinete en el inicio de la pieza. El famoso “glissando” se originó como una broma a Gershwin por parte de Ross Gorman (clarinetista virtuoso y líder de la sección de maderas de la banda de Whiteman), quien tocó el “glissando” emulando a un trombón, añadió lo que él consideraba un toque de humor. A Gershwin le gustó, por lo que pidió hacerlo de esa manera en el concierto y que se le agregara la energía de un “llamado” o “grito” dentro de las posibilidades de la ejecución.¹²

La obra se estrenó la tarde del 12 de febrero de 1924, en manos de Paul Whiteman y su banda orquesta Palais Royal. El evento fue titulado “An Experiment in Modern Music”, tuvo lugar en el Aeolian Hall de Nueva York y asistieron músicos como Sergei Rachmaninoff (1873-1843), Jascha Heifetz (1901-1987), Fritz Kreiler (1875-1962), Jhon Philip Sousa (1854-1932), Leopold Stokowsky (1882-1977) e Igor Stravinsky (1882-1971).

El propósito del experimento, según lo dicho por Whiteman, era “puramente educativo”.¹³ El concierto no fue muy fácil de asimilar para el público, el programa fue muy extenso y el sistema de ventilación de la sala de conciertos no funcionó. “El público estaba perdiendo la paciencia, hasta que se oyó el “glissando” del clarinete que abrió *Rhapsody in Blue*.”¹⁴

Luego se presentaron más funciones: una el siete de abril, también una grabación el diez de

12 Charles Schwartz, *Gershwin: His Life and Music*. (New York: Da Capo Press, 1979), 81-83.

13 David Schiff, *Gershwin: Rhapsody in Blue*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 55-61.

14 Rodney Greenberg, *George Gershwin*. (England: Phaidon Press, 1998), 72-73.

junio en Víctor Records, posteriormente la segunda grabación en 1927, en donde Whitman y Gershwin tuvieron cierto roce, debido a que Whiteman hizo cambios con los que Gershwin no quedó satisfecho. La discusión acabó con el acuerdo de que Whiteman se bajara del pódium y fuera sustituido por Nathaniel Shilkret (1889-1982), director de música ligera de la compañía disquera.

En los años siguientes hubo un número de versiones producidas para satisfacer las demandas del público y los deseos de ejecutar la obra. Para ese momento surgen la orquestación para orquesta de teatro de 1926 y las versiones de 1938 para banda de conciertos y para orquesta sinfónica, todas realizadas por Grofé. Los arreglos fueron publicados en facsímile hasta 1987.

Otro dato digno de observar con respecto a las versiones, es que se podría considerar como manuscrito original el realizado por Gershwin para dos pianos. Se ha dicho que el arreglo original de Grofé de 1924 nunca se llevó a cabo literalmente ni siquiera en el estreno, pues posiblemente Gershwin improvisó secciones de las cadenzas de piano, y el acompañamiento escrito del ensamble evolucionó y se fue transformando a través de los cinco primeros ensayos. La obra fue ejecutada en su estreno por la banda de Whiteman con una sección adicional de instrumentistas de cuerda y el compositor en el piano. Gershwin decidió mantener sus secciones abiertas en algunos momentos para improvisar, Whiteman dirigió la orquesta y debía esperar algunas señales de Grofé para saber en dónde Gershwin improvisaría, así según todo esto, es difícil saber cómo sonó exactamente la obra en su estreno.

En lo que se refiere a la instrumentación, la versión de 1924 para la banda de veinticuatro músicos de Whiteman más violines fue la siguiente:

Flauta, oboe, clarinete en mi bemol, clarinete en si bemol, clarinete contralto en mi bemol, clarinete bajo en si bemol, heckelphone, saxo sopranino en mi bemol, saxofón soprano en si bemol, saxofón alto en mi bemol, saxofón

tenor en si bemol, saxofón barítono en mi bemol, 2 trompas, 2 trompetas, 2 cornos, bombardino, 3 trombones, tuba, tambores, timbales, batería, 2 pianos, celesta, acordeón, banjo, violines y contrabajos,¹⁵

Algunos músicos, tocaron dos o más instrumentos, también se doblaron algunos otros para aprovechar toda la gama de timbres disponibles, especialmente en la sección de maderas. En efecto, la familiaridad de Grofé con las fortalezas de la banda de Whiteman fue un factor clave en el resultado final.

La orquestación publicada en 1926, rara vez se escucha actualmente, lo realizado fue una adaptación del original de orquesta de teatro, que incluye un solo de flauta, oboe y fagot, dos cornos, dos trompetas y un trombón, así como la misma percusión y cuerdas que se complementan como en la versión posterior de 1942.

La orquestación publicada en 1942 para orquesta sinfónica completa está compuesta para piano solista y la orquestación siguiente:

2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol y la, clarinete bajo, 2 fagotes, 2 saxofones alto en mi bemol, saxofón tenor en Si bemol, 3 cornos en fa, 3 trompetas en si bemol, 3 trombones, tuba, timbales, platillos de choque, tambor, bombo, gong, triángulo, Glockenspiel y platillos, banjo, primeros y segundos violines, violas, violonchelos y contrabajos.¹⁶

Con respecto a la primera versión para banda de vientos, es importante destacar que Grofé distribuyó las partes del piano solista en la orquestación, al omitir el solo de piano.

15 Schiff, David. *Gershwin: Rhapsody in Blue*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 5-6.

16 George Gershwin; & Ferde Grofé, *George Gershwin's Rhapsody in Blue miniature orchestra score*, (New York: Warner Brothers, 1924, 1942)

Temática simbólica y práctica interpretativa: música académica y jazz en un discurso urbano americano

En *Rhapsody in blue* de George Gershwin, los temas de carácter jazzístico se constituyen en material temático prioritario para su desarrollo. La práctica interpretativa de los distintos ritmos, efectos, articulaciones y fraseos del jazz deben considerarse para lograr interpretaciones que resalten la estética del estilo. Por eso, en primer lugar, se deben tratar de interiorizar algunos conceptos que serán necesarios para el análisis e interpretación de la obra. Según sus requerimientos se tendrán que definir los siguientes:

Swing: como género musical, al igual que el jazz, se le atribuye a los afro-americanos. Su impacto en la cultura estadounidense fue tal que marcó y nombró toda una era de la cultura musical y artística de los Estados Unidos: “la era del swing”. La música swing se escribió preferencialmente para instrumentos de viento los cuales a menudo ejecutaban improvisaciones.¹⁷ En lo interpretativo, el swing se refiere a un efecto de contratiempo en la forma de interpretar una serie muy rápida de corcheas y figuras rítmicas asincopadas, que dio como resultado que grupos de notas se tocaran de una manera distinta en cuanto al modo cómo estaban escritas, de igual forma como se realizaban las “notes inegales” del barroco francés.

Stride o *piano stride*: Es un estilo de piano de jazz que se desarrolló en las grandes ciudades de la costa este, sobre todo en Nueva York, durante los años 1920 y 1930. El término puede significar grandes zancadas o grandes pasos, debido a que la mano izquierda del pianista toca un bajo a la octava, séptima o décima en el primer y tercer tiempo y un acorde en el segundo y cuarto tiempos. En ocasiones este patrón se invierte mediante la colocación del acorde en el primer tiempo y la nota

del bajo de la misma forma.¹⁸ Se le denominó de esa manera porque la mano izquierda debe realizar saltos grandes y con bastante independencia para moverse más libremente y dar un mayor énfasis a la improvisación.

Shuffle: era el nombre que se le dio a un paso de baile americano del siglo XVIII que se ejecutaba simultáneamente con los dos pies, con golpes prolongados. La coreografía fue adaptada por los esclavos afroamericanos en los llamados “ring shouts”, y posteriormente incluida en los espectáculos de minstrel, aunque ya para ese entonces uno de los dos pies se arrastraba y se desarrollaron un gran número de variantes. El ritmo *shuffle* también contiene corcheas desiguales tocadas un poco atresilladas, de manera similar al swing pero menos exagerado. Por eso, el fraseo con *swing* también es denominado “dotted” en inglés o apuntillado, para distinguirlo del *shuffle*.

En terminología musical, en el fraseo swing o apuntillado, si el pulso se marca en negras y queremos frasear dos corcheas, el valor de la primera figura debería ser igual o mayor a una corchea con puntillo y el de la segunda igual o menor a una semicorchea. En cambio, en el fraseo *shuffle* o atresillado, la primera nota debería valer exactamente dos tercios del pulso y la segunda un tercio, es decir, una negra y una corchea, ambas figuras dentro de un tresillo de corcheas.¹⁹

Tag: frase adherida a la cabeza del tema, del coro, o la melodía principal.²⁰

Rag time: se origina en las comunidades musicales afroamericanas a finales del siglo XIX, con la interpretación de las marchas popularizadas por las bandas militares blancas y la música clásica

18 Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. (New York: Oxford University Press, 1986), 216 - 221.

19 Phillipe Carles; André Clergeat, y Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz*. (París: Robert Laffont Edt. 1988), 935.

20 Peter Reinholdsson, *Making Music Together An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. (Stockholm: Uppsala University Library, 1998)

17 Historia del jazz, <http://www.scaruffi.com/history/jazz1.html> (consultada el 6 de Diciembre de 2013)

européa adaptadas a los ritmos sincopados de la música africana²¹

Charleston: Este baile se origina en Estados Unidos, específicamente en Carolina del Sur, en 1903. Se le definió como una danza folclórica negra que comenzó a practicarse en los años 1920, como una forma de diversión y distracción después de la Primera Guerra Mundial. El compositor y crítico Gunther Schuller le acuñó similitudes con la Habanera y la Tinge española.²²

Con respecto al material temático a observar, David Schiff, en su libro “Gershwin: Rhapsody in Blue”, define los temas primarios para el desarrollo de la obra. El compositor y profesor estadounidense sugiere que la obra se construye con cinco temas principales: “ritornello”, “stride”, tren, “shuffle”, amor; más un sexto o “tag”. Cada tema aparece tanto en la parte orquestal como en el solo de piano, el cual desarrolla con más libertad las frases a través de variaciones rítmicas, melódicas y armónicas.

Se debe recordar que Gershwin fue un compositor dotado para componer ideas melódicas, las cuales fueron naturalmente aptas para la variación y el desarrollo. Evidentemente, las estrategias académicas de construcción temática también están presentes para poder lograr el objetivo que se trazaron él, Whitman y Grofé.

Para corroborar la procedencia de los temas mencionados anteriormente es importante el análisis de la parte estructural o arquitectónica. Se debe aclarar que la versión que se analizará será la de Donald Hunsberger, denominada: *Rhapsody in blue. Setting for piano and wind ensemble*. (The Donald Hunsberger Wind Library: WB Music Corp, 1998) Según se indica en los prólogos de la partitura, este arreglo se realizó con base en los manuscritos originales de Grofé para la banda de Withman (1924) y para la orquesta de teatro (1926). Thomas

Verrier también realizó un arreglo anterior al de Hunsberger, pero basado en los manuscritos de Gershwin, encontrados en la biblioteca del congreso de los Estados Unidos. Este arreglo es para banda sin solo de piano.

Por otra parte, aunque el término Rapsodia remite a un concepto académico europeo, no es de interés encontrar una estructura escolástica, más bien la idea es analizar las frases con sentido completo en la retórica musical.

El primer tema en exponerse es el del “ritornello”, este se presenta en la tonalidad de B♭ Mayor. Con él comienza la obra anunciada por el “glissando” del clarinete. El “stride” inicia en el compás 11 con la sonoridad de E♭ Mayor, luego otra vez el “ritornello” en A♭ Mayor completado por el “tag” en el compás diez y nueve, y de nuevo el “ritornello” pero esta vez en G♭ Menor.

Figura 1. Estructura de frases. Compases 1-23.²³

Para el número 4 de ensayo ya se tiene el primer solo de piano armónicamente modulante, continuado por el “ritornello” y el “tag” en A Mayor, una transición en F Mayor y otra vez el “ritornello” pero en C Menor.

Figura 2. Estructura de frases. Compases 24-90.

21 Ted Gioia, *Historia del Jazz*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 36-47.

22 Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, (New York: Oxford University Press, 1986), 158-173.

23 Este tipo de esquema está diseñado para que se puedan visualizar las estructuras de frases en grupos de compases.

En la siguiente parte, el tema del tren sucede en el compás 91 en C Mayor y el tema denominado “stride” en el compás 111 es adelantado por el clarinete en una transición que lleva al “tutti” en 115. En este lugar el “stride” también está en C Mayor, pero con la intención de moverse armónicamente hacia G Mayor, pasando por B♭Mayor, F Menor, C Mayor, B♭Mayor y E♭Mayor.

9	10	11	12	13
		<i>Rall. e dim.</i>	<i>Tempo giusto</i>	<i>Meno</i>
8+	(4+2)	(2+2+2+2+2)	(4 + 4 + 4 + 3)	(2+2+2+2)
<i>Train (91)</i>			<i>Stride (115)</i>	
C		C, A♭9, A, F, G7	C, B♭, D, B♭	F, F7, C, B♭, G, D7

Figura 3. Estructura de frases compases 91-137.

Luego, el tema denominado “shuffle” aparece en el compás 138 en G Mayor.

14	15	16	17
<i>Con moto</i>	<i>Marcato</i>	<i>Animato</i>	
<i>Broadly</i>	<i>Rubato</i>	<i>A tempo</i>	
(4 + 4)	(4+3+1)	(2 + 2)	(4+4)+(2+2+2)
<i>Shuffle (138)</i>			
G, G+, D7	C7, G7	G, G+, B, B+	D♭, A♭7, D♭, D+, E, F+, G

Figura 4. Estructura de frases compases 138-171.

Para esta parte ya han aparecido todos los temas y dos solos de piano se manifiestan separados por un “ritornello” en C Mayor que se mueve a A♭Mayor.

18	19	20	22	24	25	26
	<i>Slower and marked</i>	<i>Poco rubato</i>	<i>Più mosso</i>			
(9)	(19)	(28)	(4 + 4 + 4 + 3)	(17)	(16)	(27)
<i>Piano solo</i>			<i>Ritornello (228)</i>	<i>Piano solo</i>		
			C, G	A♭, E♭		

Figura 5. Estructura de frases compases 172-302.

El solo de piano culmina con el “tema del amor” en el compás 303 en E Mayor, esta vez seguido por el “tag” pero desarrollado por el piano solo.

28	29	30	31	32	33
<i>Andantino</i>		<i>Grandioso</i>	<i>Più mosso</i>		<i>Leggiero</i>
<i>Moderato con espressione</i>		<i>ma non troppo</i>			
			2/4		
(8 + 6 + 4 + 4)	(8+6+4)	(4)	(36)	(4+38)	
<i>Love (303)</i>			<i>Piano solo</i>		
E, F♯7, G9, E, G, F♯m7...	E, F♯m7, E, A,		C7, B7		

Figura 6. Estructura de frases. Compases 303-424.

En el compás 425, a modo de transición, reaparece el material del tema “Shuffle” pero fragmentado y tonalmente inestable, dirigiéndose a C Mayor para llegar al “tag” también modulatorio.

34	36	37	38
<i>Allegro</i>	<i>Molto stentando</i>	<i>Agitato</i>	
<i>Agitato e misterioso</i>			
	^ ^		^
(4 + 4 + 8 + 8)	(10 + 2)	(4 + 2 + 4)	(4 + 4 + 2 + 6)
<i>Shuffle (425)</i>	<i>flutter</i>	<i>Tag (461)</i>	<i>Molto marcato</i>
F♯7, G♯7, F♯7, D7, E7, A	C	C7, D7, E♭7, D7 etc.	

Figura 7. Estructura de frases compases 425-503.

Finalmente, de nuevo la alternancia de temas: el “stride” en E♭Mayor con modulaciones para llegar al “ritornello” y al “tag” en B♭Mayor hacia la culminación de la obra.

39	40
<i>Grandioso</i>	<i>Grandioso</i>
<i>(feeling of 4)</i>	
4/4	
(2 + 4 + 4 + 4 + 4)	(3 + 3)
<i>Stride (487)</i>	<i>Ritornello (504) Tag</i>
E♭, B♭ m7, D♯m, etc. A♭7, E♭	B♭

Figura 8. Estructura de frases compases 504-510.

En general, en algunas secciones, Gershwin utilizó con frecuencia progresiones armónicas en distancia de terceras menores para dar la ilusión

de movimiento pero sin cambiarlas de tonalidad.²⁴ También, con respecto a la sonoridad melódica, según lo confirma Shiff, todos los temas se basan en la escala de blues.

Para entrar en la discusión de la tradición interpretativa, bastará con tomar como ejemplos los temas primarios definidos anteriormente, más el solo inicial de clarinete. En cada ejemplo será importante establecer rudimentos de ejecución, además se debe destacar la identidad rítmica de cada tema, su articulación y su esencia expresiva.

El pasaje inicial es mundialmente conocido y se ha constituido en un extracto obligatorio en las audiciones de clarinete. Como ya se dijo, originalmente se escribió como un trino seguido de un ligado de diecisiete notas, sin embargo fue modificado durante un ensayo por el clarinetista Ross Gorman, quien tomó la parte superior del pasaje como un *glissando* de trombón,²⁵ Para lograr el producto deseado por los intérpretes, el efecto debe realizarse mediante la colocación correcta de la lengua y los músculos de la garganta tratando de cambiar la resonancia de la cavidad oral, y controlar así el aumento continuo de la salida del sonido. Algunos también utilizan una alternativa que consiste en abrir gradualmente los agujeros que se controlan con la mano izquierda.²⁶

Se debe tener en cuenta que, en beneficio de la naturalidad de la ejecución, todas las precauciones de la técnica académica no deben constreñir al intérprete, quien debe atreverse sin miedo a enfrentar el pasaje como si se tratara de jugar con el efecto del *glissando*, pero sin que se note el cambio

de registro y sin cortar la dirección o el flujo de aire hacia la nota de llegada B \flat .



Figura 9 Pasaje inicial de la obra, trino y glissando del clarinete. Compás 1 y 2.

Con respecto a la articulación, el uso y realización de apoyaturas exageradas, “glissandos”, “bendings”, notas infladas y “vibratos” característicos del jazz, se realizan por tradición sin que existan especificaciones al respecto en la partitura. Un ejemplo de eso se da en el primer tema tocado por el clarinete, el tema del “ritornello”.



Figura 10. Primera frase de clarinete. Compases 2-11.

La Figura 10 contiene una serie de sugerencias de realización de rudimentos característicos del jazz. Es importante tomar en cuenta que la libertad interpretativa e improvisatoria es fundamental en este género musical, por lo que cada intérprete propondrá una idea personalizada de acuerdo con su gusto y criterio. Además, las articulaciones escritas también son sugerencia del arreglista en la versión para banda de conciertos.

Tocar en determinados momentos en el estilo del *swing* es una opción, la indicación *swing* sugiere que en ese pasaje se toque de esa manera. El número 1 corresponde a un pequeño “glissando” entre las dos notas, el 2 y el 3 consisten en desafinar la nota de manera similar al “bending” que se hace en la

24 La modulación por terceras es un elemento común de la música del Tin Pan Alley, término dado a un grupo de productores musicales y compositores, centrados en la ciudad de Nueva York, que dominaron la música popular estadounidense durante los últimos años del Siglo XIX y comienzos del Siglo XX.

25 Greenberg, Rodney. George Gershwin, 70.

26 Ming Chen Jer, How to play the first bar of Rhapsody in Blue. Music Acoustics, School of Physics, (UNSW. Retrieved 28 April 2013)

guitarra, al bajar y subir la afinación. En el número 4, una vez más se puede realizar un “glissando” entre las notas y en el 5, se puede hacer una apoyatura hacia la nota do.

El tema denominado “stride” de la figura 11, según la definición suministrada anteriormente contiene un acompañamiento de “pasos grandes de los acordes”. Una idea que propone Donald Hunsberger en su versión para banda es tocar “staccato” las notas que no están ligadas, además, el acento se coloca con la finalidad de destacar un poco la primera nota en las ligaduras.



Figura 11. Tema “stride”. Compases 11-12.

Para el tema del tren en la figura 12, basta con remitirse al ritmo de Charleston solo que en pulso un poco más lento. La acentuación de las notas de acompañamiento produce algo similar a una clave, según lo que ha mencionado Gunther Schuller con respecto a ese ritmo o subgénero que nutrió al jazz. Además, los acentos con “staccato” lo que sugieren es destacar un poco las notas y separarlas. La apoyatura escrita también es un recurso válido para resaltar y ornamentar la nota más aguda de la frase.



Figura 12. Tema del tren. Compases 91-92.

En la figura 13 se puede ver lo que se ha denominado tema “shuffle”. Este tema posee una identidad rítmica que puede instar al solista a tocar en swing o como se vio en la definición de “shuffle”

expuesta anteriormente, a tocar “atresillado”. Esta melodía se ejecuta en diferentes tempos, por lo que puede calzar bien con un “feeling de swing” si se toca rápido o incluso en el estilo del blues cuando se toca lentamente:



Figura 13. Tema “shuffle”. Compases 138-139.

El tema de amor en la figura 14, es el tema ideal para el “rubato”. No hay escrito un lugar específico para estirar las notas, por lo que los intérpretes podrán elegir los momentos propicios para hacerlo.



Figura 14. Tema del amor.

El “tag” es una frase que se adhiere muchas veces al “ritornello” pero también toma cierta independencia en momentos de desarrollo. Cuando se toca lentamente como al final de la obra, el rubato debe ser notorio para potencializar su capacidad expresiva.



Figura 15. “Tag”. Presentado por primera vez en el compás 19.

Con respecto a la inspiración que dio origen a los temas anteriores se tiene la siguiente cita del propio Gershwin:

Estaba en el tren, con sus ritmos acelerados, su pitoreta y las explosiones de salida, sonidos a menudo estimulantes para un compositor. Con frecuencia escucho música en el corazón mismo del ruido.... Y de repente me escuché,

y hasta vi en el papel la construcción completa de la *Rhapsody* de principio a fin. Nuevos temas vinieron a mí, pero trabajamos con el material temático ya en mi mente y traté de concebir la composición en su conjunto. Lo oí como una especie de caleidoscopio musical de América, de nuestro gran crisol de culturas, de nuestra identidad nacional no duplicada, de nuestra locura metropolitana. En el momento en que llegué a Boston tenía una parcela concreta de la pieza, a diferencia de su propia esencia.²⁷

Se debe aclarar que durante unos diez días, Gershwin trabajó hombro con hombro con Ferdé Grofé y se sabe que este ofreció sugerencias importantes, como la melodía lenta en E Mayor (tema de Amor). Si bien ese tema es producto de la pluma de Gershwin, el compositor lo utilizó ante la insistencia de Grofé, quien se refirió al trabajo colectivo de la siguiente manera: “Era una composición maravillosa... Nunca había escuchado alguna composición semejante y sentí que George estaba haciendo historia.... la *Rhapsody* realmente pertenece a George, cuando los efectos orquestales son míos. Nace una obra maestra y me gusta pensar en él como el comienzo de una escuela nueva de la música americana.”²⁸

Ha sido posible corroborar la preponderancia de la estética y elementos del jazz en *Rhapsody in blue* por varias razones. Primero: Según lo dicho en el apartado de la historia de la obra, el esquema original del arreglo escrito por Grofé sufrió múltiples cambios en los ensayos previos al estreno y posiblemente en el concierto mismo. Esto es característico en el jazz gracias a la posibilidad que

deja abierta el concepto *Head arrangement* según lo definido por Reinholdsson²⁹ como un esquema formal memorizado por los integrantes del grupo en los ensayos o definido en el propio concierto de manera espontánea. Esto establece una especie de estructura general flexible que da espacio a la creatividad de los intérpretes en ciertos momentos de la obra. En el caso específico de *Rhapsody*, la partitura original de Grofé pudo haber sido una guía que se estableció en la memoria de los músicos, pero con espacios suficientes para la improvisación, especialmente en las partes de solo de piano.

Por otro lado, se puede decir también que la obra preserva algunas formalidades de la música académica europea. Si contemplamos las partes invariables y la totalidad en el contexto del arreglo para banda de vientos más actual,³⁰ la idea formal se encuentra más hacia la lógica y convenciones de las rapsodias con solistas de la tradición escolástica, tomando en cuenta también que las líneas del solo de piano están escritas y en la mayoría de las veces se ejecutan sin muchas variables.

La influencia de jazz y de los ritmos que nutrieron ese género musical como el Ragtime y el Charleston está presente en la obra.³¹ No obstante, también se dice que Gershwin tenía la intención de cuestionar y corregir la creencia de que el jazz tenía que ser interpretado estrictamente en el tiempo para poder bailar. Por eso los tempos de *Rhapsody* varían ampliamente y permiten el uso del rubato en varios lugares de la obra.

27 Ron Cowen, *George Gershwin: He Got Rhythm*. (The Washington Post Online, 1988) (Quotation re inspiration on the train) Orrin Howard, “Rhapsody in Blue” (program notes for Los Angeles Philharmonic)

28 Edward Waters, *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Vol 4, No 3 (mayo de 1947) Library of Congress, (consultada el 30 de setiembre de 2013) 65-66.

29 Peter Reinholdsson, *Making Music Together An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. (Stockholm: Uppsala University Library, 1998), 127.

30 Donald Hunsberger, *Rhapsody in blue. Setting for piano and wind ensemble*. (George Gershwin). (The Donald Hunsberger Wind Library: WB Music Corp, 1998).

31 Wayne Schneider, *The Gershwin Style*, (New York: Oxford University Press, 1999).

Pasillo enredado de Vinicio Meza. Una simbiosis entre el jazz y lo tradicional.

Reseña biográfica, Vinicio Meza Solano

Vinicio Meza es un compositor, arreglista, clarinetista y saxofonista nacido en Paraíso, cantón de la provincia de Cartago en Costa Rica. Inició su aprendizaje musical con su padre Carlos Meza Solano y su tío Enrique Meza Solano, quien fue su maestro de música en la primaria. Comenzó sus estudios de clarinete en la Escuela Municipal de Música de Paraíso de Cartago.³² Posteriormente, continuó estudiando música en el Conservatorio de Castella. Al graduarse recibió una beca de la Academia de Arte de Interlochen en Michigan, ahí estudió durante dos años. Tiempo después, obtuvo el Bachillerato en música del Instituto de Música Curtis en Filadelfia y la Maestría en Música de la Universidad Estatal de Florida.

En su país, recibió por parte del Ministerio de Cultura y Juventud los premios nacionales “Música en Ejecución Musical” y “Aquileo J. Echeverría en Composición Musical”. También, la Asociación de Compositores y Autores Musicales Costarricenses le otorgó los premios “Arreglista del Año”, “Compositor del Año” en la categoría de música formal y “Compositor del Año” en la categoría de jazz”. Además, recibió el “Premio Áncora en Música” del diario la Nación.

Como compositor ha logrado que varias de sus obras hayan sido comisionadas, ejecutadas y grabadas en su país y en otros. Como clarinetista, participó en varios festivales musicales, entre ellos: el Festival Musical del Pacífico en Japón, Festival Musical de Evian en Francia, Festival Musical de Graz en Austria y Festival Internacional de Mozart en Isla de Reunión. Ha sido solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, la Orquesta

Juvenil Interamericana en Puerto Rico y la Orquesta de la Academia de Arte de Interlochen en Michigan, Estados Unidos. Asimismo, se ha desempeñado como profesor de clarinete en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional.

Actualmente es clarinetista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica y profesor de apreciación musical en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. Fue el compositor, arreglista y director de la orquesta de salsa Soncaribe y es clarinetista, saxofonista y compositor del cuarteto de jazz Swing en 4, grupo con el cual ha grabado cuatro discos y se ha presentado en diversos escenarios nacionales e internacionales de Alemania, Suecia, Argentina, Cuba, Panamá y Canadá. Con Soncaribe y Swing en 4 graba la música compuesta por él mismo para la película costarricense “Asesinato en el Meneo”, por lo que ha dejado su aporte también en la composición de música para cine.

Antecedentes del jazz en Costa Rica

Hasta el momento las únicas dos fuentes disponibles y publicadas que se refieren al jazz en Costa Rica son las siguientes: la entrevista de Glenn Nuñez al pianista Luis Monge, denominada “Es necesaria una visión académica del jazz: Semblanza del pianista y compositor costarricense Luis Monge”, publicada en la revista “La retreta” entre enero y febrero de 2009; y el libro coordinado por Julián Ruesga Bono titulado “Jazz en español. Derivas hispanoamericanas” publicado en el 2013 por la Universidad Veracruzana. En este libro se encuentra un capítulo escrito por Luis Monge denominado el Jazz en América Central, en donde se escribe sobre lo que él llama “la situación para los proyectos y la cultura del jazz en los países centroamericanos”. Este capítulo contiene un apartado sobre lo acontecido en Costa Rica.

A pesar de que las fuentes antes descritas no lo mencionan, se han encontrado documentos que contienen evidencia de que las bandas militares de Costa Rica antes de 1950 ya habían ejecutado Ragtime, Fox Trot y Blues. Estos tres géneros

32 Entrevista con Vinicio Meza Solano el 13 de abril de 2015.

musicales fueron muy importantes en el nacimiento y evolución del jazz, pues aportaron elementos que se fueron incorporando a sus variables rítmicas en sus primeras décadas.

En el “Catálogo de música, Banda Militar de Alajuela año 1936”, realizado por Juan José Leitón, se encuentra en la página 71 una lista de cuatro Rag denominados: *Russian Rag* (1918) de George L. Cobb (1886 -1942), *Notoriety (Rag Two Step)* (1913) de Kathryn L. Widmer (1881-1919), *Trickle the ivories* de Wallie Herzer (1885-1961) y *Frozen Bill* de Arthur Pryor (1870-1942). Además, desde la página 75 hasta la 79 hay una lista extensa de Fox Trot de diversos autores. También, en la página 269 del “Libro de programas, 1 de mayo de 1938”, de la misma banda, se encuentra escrito que el viernes 9 de marzo de 1945 en la retreta en el parque central de la provincia de Alajuela, se programó el blues “Deseo” de Jesús Bonilla, así como también el viernes 4 de mayo de 1945, se ejecutó en el mismo sitio el blues “Cuando me miras” del mismo autor.

Las fuentes mencionadas se escribieron antes de 1950, fecha de partida del estudio de Luis Monge publicado en el libro de Ruesga. No obstante, posterior a esta fecha, la Banda Militar de Alajuela (hoy Banda de Conciertos de Alajuela) programó piezas de la famosa era del swing. Música de autores como Benny Goodman, Glenn Miller, Richard Rodgers, entre otros, fue tocada en los conciertos de esa agrupación. Por ejemplo, en el libro “Nuevo régimen 1936-1940, Alajuela, 8 de mayo, Inventario general de la Banda Militar: Movimiento de altas y bajas, descensos, traslados, cambios de instrumentos ..., a cargo de Manuel Alberto Coto Cedeño, se llevaron registros de programas y en la página 130 se escribió que el miércoles 6 de agosto de 1969 se programó *Blue moon* (1934) de Richard Rodgers (1902-1979) la cual aparece descrita como un blues.³³

33 Los documentos mencionados: Catálogo de música, Banda Militar de Alajuela año 1936. Realizado por Juan José Leitón. Libro de programas, 1 de mayo de 1938, Banda militar de Alajuela. Libro de programas, 1 de agosto de

Con respecto a los años cincuenta y sesenta, Luis Monge también comenta:

En cuanto a la interpretación de repertorios del jazz, entre las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, se destacó en Costa Rica la gran orquesta de Otto Vargas. Esta es una agrupación de tipo *big band* que sigue vigente hasta hoy e interpreta repertorios muy variados, pero que en aquéllas décadas fueron pioneros del *swing* y el *fox trot*. Para este mismo tiempo, pero de más corta vigencia en este campo, destacó el músico, arreglista y compositor Solón Sirias con su proyecto *Tinajas Brass*, una banda que interpretó y grabó repertorios propios y relacionados con estilos jazzísticos tempranos.³⁴

Para adicionar más información sobre lo acontecido en esa época fue necesario entrevistar al compositor y arreglista Otto Vargas quien nació el 24 noviembre de 1927, e inició su exploración de la música estadounidense desde los catorce años escuchando un programa de radio que programaba piezas de jazz de siete a ocho de la noche, conducido por Guillermo Guerrero en una radio emisora llamada Radio Sonora.

Otto Vargas se inició en el ambiente de la músicaailable tocando saxofón alto con la orquesta de Gilberto Murillo. “Esta orquesta tocaba fox-trot norteamericano, con partituras exactas a las grabaciones. Las tenían que comprar por correo. Cobraban dos dólares por pieza” comentó Otto Vargas. Con respecto a lo anterior, mencionó que

1951, Banda Militar de Alajuela. Nuevo régimen 1936-1940 Alajuela, 8 de mayo, Inventario general de la Banda Militar Movimiento de Altas Bajas descensos traslados cambios de instrumentos..., a cargo de Manuel Alberto Coto Cedeño, están siendo recopilados y resguardados en formato digital por quien escribe este texto, para la realización de un proyecto de investigación adscrito a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

34 Julián Ruesga, *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. (Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2013). 171-172.

en Cuba imprimían los arreglos y un señor llamado Gerardo Jiménez, quien tocaba violín en grupos de los años cuarenta y trabajaba en el correo, las importaba, por las noches las copiaba a mano y se las vendía a las diferentes orquestas de baile.

Otto Vargas menciona a varios músicos que, al igual que él, se interesaron en la interpretación del jazz, por ejemplo: los saxofonistas “Tito Saborío” y “Pin Piedra”, este último llamado Rafael Ángel Piedra, quien vivió y murió en Venezuela, y se dedicó a tocar con orquestas de baile en su país y en Colombia. Vargas también compartió diversas experiencias musicales con el pianista y abogado Wilson Zanabria quien según Otto Vargas “era lector y muy profesional” e integraba el grupo la “Marimba Costa Rica”. También mencionó a los trompetistas “Tintín Zanabria” y Oscar Agüero, este último estudió en Cuba y Panamá. “Éramos fiebres del jazz, matábamos “chivos”, nos reuníamos en casas para tocar para nosotros, escuchábamos música norteamericana de Johnny Hodges (1907-1970) con Duke Ellington, Tex Beneke (1914-2000) con Glen Miller (1904-1944), Benny Goodman (1909-1986), Goody Herman (1913-1987). “Cuando en la radio estaba sonando alguna pieza la trataba de seguir con el sax, también en algunos boleros metía algunos solo de jazz. En mis giras a Estados Unidos trataba de ver a jazzistas tocando”.³⁵

Referente a los años setenta, ochenta y noventa, Luis Monge menciona a Vernon “Pibe” Hine, al cantautor Álvaro Fernández y su proyecto llamado “Compadre” en donde se musicalizó poesía costarricense con canción urbana y algunos elementos del jazz. También habla del Grupo de Jazz Rock Castella, en donde destacaron en distintos momentos Checo Dávila y Fidel Gamboa, el primero también con un ensamble denominado Collete, que interpretaba estándares de jazz y jazz latino. Al respecto Checo Dávila comentó:

Nací en 1961, crecí escuchando grabaciones de jazz que compraba mi padre. Me estimuló

la improvisación la cual siempre fue natural para mí. Desde pequeño escuchaba a los grandes jazzistas con cintas abiertas, sacaba los solos de Dizzy Gillespie (1917-1993), Charlie Parker (1920-1955) y otros, para esa época tenía como 10 o 11 años, bajé la velocidad de las cintas para poder escribir lo que escuchaba. En el Conservatorio Castella recibimos una clase maestra con integrantes de Dick Goodwin Jazz Quintet, traídos por la Embajada Americana. Ellos tocaban el repertorio de jazz de la época. Ese fue el grupo que nos hizo vibrar. Ya desde antes me gustaba “guataquear”, improvisar sobre melodías que había aprendido. También trajeron al Castella al guitarrista Charlie Byrd, tocamos con él y aprendimos muchas cosas más. Luego vino la Banda de la Fuerza Aérea del Canal de Panamá, los músicos nos invitaron a escuchar a los grandes jazzistas y también nos enseñaron bastante.³⁶

Checo Dávila, mencionó también a Quincho Prado y de él dijo: “era el saxofonista más avanzado en improvisación de la época, del él también aprendí”.

Luis Monge en su investigación también destacó a José “Chepe” González, a Solón Sirias hijo, con su grupo Jazz Expresso; y luego al baterista Mario Campos y a la cantante Gabriela Zamora con Jazz Garbo, de quien cita lo siguiente: ...quienes realizaron gran cantidad de conciertos y algunas grabaciones con repertorios muy variados del jazz, soul, R&B, gospel y jazz latino...³⁷

Luis Monge termina de mencionar a otros músicos que incursionaron en el ámbito del Jazz a finales del siglo XX e inicios del XXI tales como: “Sexteto de Jazz Latino, grupo activo durante algunos años de la primera década del siglo XXI, que estuvo integrado por versátiles intérpretes

35 Entrevista realizada a Otto Vargas el 16 de agosto de 2015.

36 Entrevista a Checo Dávila el 16 de agosto de 2015.

37 Ruesga, 2013, 173.

como el percusionista Ramses Araya y el pianista-compositor Walter Flores”.³⁸ También, continúa nombrando a Manuel Obregón, Humberto Baglio con su Big Band de Costa Rica, German Paniagua con su Tico Jazz Band, el grupo Amarillo Cian y Magenta, el grupo Editus, y “una buena cantidad de instrumentistas, arreglistas y compositores costarricenses más jóvenes que se destacan tanto a nivel local como internacional...”.³⁹

Para ilustrar lo anterior y observar la manera de percibir el jazz en la época del “Pibe Hine” por ejemplo, Glen Núñez en su entrevista a Luis Monge dice:

En ocasiones, Monge (cuando tenía unos catorce años de edad), tocaba a cuatro manos con Vernon Hine. Estas reuniones se llevaban a cabo en un restaurante ubicado en Escazú que se llamaba Spaghetti Factory, en donde el “Pibe” tocaba regularmente. La manera de tocar de “El Pibe”, cuyo repertorio no era solamente jazzístico, sino también compuesto por mucha música latinoamericana, “improvisada a su manera con gran creatividad”; y la forma tan personal de improvisar, no fueron completamente valoradas por Monge hasta que llegó a Alemania y entró en contacto con diferentes expresiones del jazz.⁴⁰

Con respecto a los conocimientos disponibles sobre el jazz en ese periodo, también Luis Monge manifestó:

Esas existentes células de apreciación, me fueron familiares a la hora de establecer relaciones entre algunas de las músicas de América Latina, especialmente las afro-

antillanas y afro-brasileiras con el jazz, aunque no podía discernir al principio esta simbiosis. Debido al gran desconocimiento, la poca difusión y a la falta de ejecutantes de jazz en Costa Rica, no podía relacionar estas audiciones con un género como el jazz.⁴¹

Finalmente, Luis Monge también se menciona sí mismo en el trabajo para el libro de Ruesga, pues se ha desempeñado en el ámbito del jazz durante gran parte de su carrera. Él, al igual que Vinicio Meza, ha sido parte de la creciente generación de jazzistas que se han afianzado en Costa Rica. Ambos decidieron invertir parte de su carrera en la realización de composiciones, arreglos, grabaciones y conciertos con música de jazz. El legado de estos dos músicos es considerable por la transferencia de conocimiento que han brindado y por la consolidación de un repertorio original, compuesto y grabado para la posteridad. Así, con la experiencia y profesionalización de estos y otros músicos costarricenses en esa especialidad, ese género musical ha continuado su desarrollo en Costa Rica.

Pasillo enredao de Vinicio Meza. Una simbiosis entre el jazz y lo tradicional

Según una entrevista realizada al compositor, la primera versión de “Pasillo enredao” la hizo para cuarteto de jazz en el año 2011. Solamente escribió una melodía con un cifrado de acordes, tal y como se han escrito muchos estándar de jazz, “como los del Real Book”⁴² manifestó Meza.⁴³ La obra fue un encargo para una representación de teatro callejero de estudiantes del Instituto Tecnológico de Costa

38 Ibid, 173.

39 Ibid, 175.

40 Entrevista de Glenn Núñez al pianista Luis Monge, en Núñez, Glenn: *Es necesaria una visión académica del jazz: Semblanza del pianista y compositor costarricense Luis Monge*. LA RETRETA, AÑO II, N° 1, Enero-Febrero, San José de Costa Rica, 2009. ISSN: 1659-3510. Accesible: <http://www.laretreta.net/0201/jazz.pdf>, 4.

41 Núñez, 2006, 5.

42 El Real Book es una recopilación de partituras de estándares de jazz hecha por los estudiantes del Berklee College of Music durante la década de 1970, fue publicado por Hal Leonard Publishing Corporation.

43 Entrevista realizada a Vinicio Meza Solano el 13 de abril de 2015.

Rica en la sede de San José. Posteriormente, fue grabada por el cuarteto de jazz Swing en 4 para que pudiera ser utilizada de fondo musical de la actividad antes mencionada.

La segunda versión fue ensamblada por el grupo Swing en 4 para incluirla en su repertorio. Como es común en el jazz, en los ensayos los integrantes realizaron aportes; por ejemplo: escalas de tonos enteros, improvisaciones atonales y la utilización de distintos colores en la armonización de base escrita.

La tercera versión la realizó el mismo autor para un concierto de Jazz de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica en el Teatro Nacional. Así, el “Pasillo enredao” fue estrenado en formato orquestal en julio del 2012. En la *premier*, los protagonistas fueron Ernie Watts y Araya Orta Latin Jazz Quartet, dirigidos por Maxim Eshkenazy. Dos años después, el propio compositor recomendó ejecutar la pieza con banda de vientos y percusión, y cuarteto de jazz, en un concierto en julio de 2014 en el Teatro Nacional de Costa Rica, en donde él mismo participaría como solista con la Banda de Conciertos de San José. La obra no se programó, pero ante la posibilidad de hacerlo surgió la solicitud de una adaptación para banda de vientos y percusión, y según lo enfatizado por el propio autor, “la orquestación funciona perfectamente para ambos formatos instrumentales” así que finalmente, realizó algunos ajustes como agregar partes para saxofones, eufonios y clarinete bajo, para que la obra la ejecutara la Banda de Conciertos de San José en el recital para optar por el grado de Maestría en Música con énfasis en Dirección de Banda de quien escribe este texto.

Análisis formal

El pasillo es un género musical derivado del vals europeo y se ha desarrollado en varios países latinoamericanos como Costa Rica. Muchos músicos y orquestas dedicaban su trabajo a la composición y orquestación de vals para las constantes fiestas de los monarcas y nobles. Con

ese pensamiento, el vals es tomado como base para el pasillo.⁴⁴

Según los investigadores costarricenses Raciél Acevedo y Álvaro Guevara, quienes citan al musicólogo Guillermo Abadía, el pasillo se derivó del vals europeo desde principios del siglo XIX, por la idea de la aristocracia colombiana de “mantener su alcurnia frente a las diferentes expresiones populares que se habían introducido en la alta sociedad de la época”.⁴⁵ Esto se podría interpretar como una necesidad de la clase alta de generar una danza autóctona, pero con características prestadas de un ritmo musical europeo en boga en sus actividades sociales.

Posteriormente, el pasillo también fue tomado por “la estirpe criolla o por la plebe, quienes paulatinamente introdujeron una serie de variantes representativas para adaptarlas a las nuevas condiciones del entorno americano”.⁴⁶ De esta manera también se fue desarrollando en regiones de Ecuador, Venezuela, Perú y Centroamérica.

El pasillo se escribe en compás de 3/4. El patrón rítmico básico y algunas de sus variables se muestran en la siguiente figura:



Figura 16. Patrones rítmicos del pasillo.

En el *Pasillo enredao*, además del ritmo de pasillo, también se inserta una parte de tambito, ritmo de la música típica costarricense en seis octavos que se popularizó en la zona de Guanacaste junto con la parrandera.

44 Raciél Acevedo, Álvaro Guevara, *La música tradicional de Guanacaste. Una aproximación escrita*. (San José Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2007) 14.

45 *Ibid*, 2007, 13.

46 *Ibid*, 2007, 14.

Pasillo ♩ = 144

Chords: Gm, D7, Gm, G7(,), Cm, G7, Cm, Cm/Bb, Am7(b5), D7, Gm, D7, Gm, G7(,), Cm, G7, Cm, Cm/Bb, Am7(b5), D7, Gm, G7, Cm, D7, Gm.

Articulations: *mp*, *a tempo*, accents, slurs, and four-measure rests.

Figura 18. Melodía y armonía, sección A.

Chords: F7, BbMaj7(#5), D7, Gm, Bb7, Em7(b5), Ebm7, Dm7, Db7sus4, C7sus4, B7(#5), Bb6, G7, Cm7, F7(#5), BbMaj7, EbMaj7, A7, D7.

Articulations: slurs, accents, and three-measure rests.

Figura 19. Melodía y armonía, sección B.



Figura 20. Idea melódica primaria.

Muchos pasillos costarricenses inician sus melodías principales con una anacrusa de cinco notas. Un ejemplo de eso es *Amor de temporada*, de Héctor Zúñiga (1913-1994) tal y como se muestra en la figura siguiente. El *Pasillo enredao* también inicia de la misma manera, pero la melodía no cae sobre el tiempo fuerte en el primer compás. Las frases sincopadas dan la sensación de que existe

un traslape constante con la acentuación natural de los compases y el acompañamiento armónico. Este efecto, el contrapunto melódico que se produce en la melodía, las contramelodías y los cambios de métrica en las secciones **B** incidieron en la escogencia del título de la obra, pues a diferencia de la mayoría de los pasillos tradicionales, este está un poco “enredao”.

Amor de temporada. Hector Zúñiga Rovira (1913-1994)



Figura 21. Extracto de la melodía del pasillo “Amor de temporada”

Con respecto a la armonía y la melodía, es importante mencionar que, aunque la armonía es totalmente tradicional en su forma escrita, los solistas en sus improvisaciones podrán utilizar los colores sonoros que deseen, al abrir los acordes y agregando tensiones. La melodía además, parece ser escrita a base de ideas provenientes de improvisaciones. Como se aprecia en la figura 5, la escala de G menor predomina, pero con

notas de adorno que cromatizan alrededor de las sonoridades armónicas. Además, es evidente el uso del procedimiento secuencial que en algunos pasajes podría ser visto como contrapunto melódico. También, se notan algunas ideas, en pequeños trectos, de procedimientos de improvisación con el uso de las escalas disminuidas y alteradas en acordes de séptima dominante como se verá a continuación.



Figura 22. Melodía sobre el acorde de A con séptima dominante.

Como se aprecia en la Figura 7, se produce la sonoridad disminuida por la melodía de intervallos de tercera menor a partir del C#o D \flat hasta el B \flat ,

eso permite en la improvisación el uso de la escala disminuida (A, B \flat , C, D \flat , E \flat , E, F \sharp , G), también llamada escala octatónica.

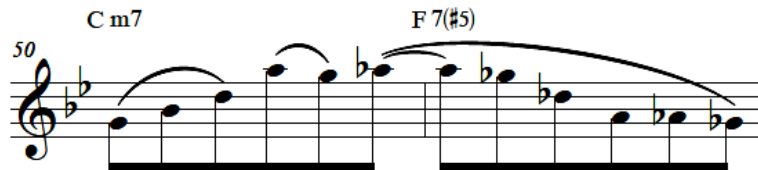


Figura 23. Melodía sobre F con séptima dominante y quinta sostenido.

Además, en el acorde de F con séptima dominante y quinta \sharp , se presenta una melodía

basada en la sonoridad de la escala alterada (F, G \flat , A \flat , A, B, C \sharp , D \sharp).

Figura 24. Utilización de la sonoridad del acorde mayor con séptima y la quinta sostenido.

En la figura 9 se muestra la estilización que el autor realiza del inicio de la melodía del tradicional “Brinco del sapo”. La utilización de la sonoridad

del acorde mayor con séptima y la quinta \sharp (F \sharp) y los cambios de métrica, muestran el deseo de innovar sobre el tema tradicional.



Figura 25. Sonoridad del acorde suspendido cuatro.

Desde el punto de vista armónico, otro recurso utilizado para darle un color característico al pasaje de la figura 10, es utilizar el acorde de séptima dominante con la cuarta suspendida.

Según el análisis anterior, con algunos ejemplos puntuales se logró entender la dinámica

de algunas variables del jazz en la obra. Además, se condujo a un acercamiento conciso a la pieza, el autor, el género y la arquitectura musical. La obra quedó como un ejemplo de música costarricense para banda que se puede definir dentro de la tercera corriente (*Third stream*).

Bibliografía

- Acevedo, Raciél, Guevara Álvaro. *La música tradicional de Guanacaste. Una aproximación escrita*. San José Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2007.
- Baines, Anthony. *Woodwind instruments and their history*. New York: Dover publications, 1991.
- Battisti, Frank L. *The Twentieth Century American Wind Band/ Ensemble. History, Development and Literature*. Fort Lauderdale, Florida: Meredith Music Publications, 1995.
- Campbell, Frank. *Quarterly Journal of Courrent Acquisitions*, Vol 11, No 3 (mayo de 1954) Library of Congress: disponible en <http://www.jstor.org/stable/29780466>.
- Carles, Phillipe; Clergeat, André y Comolli, Jean-Louis: *Dictionaire du jazz*. Robert Laffont Edt: París, 1988.
- Clappe, Arthur A. *The Wind-Band and Its Instruments: Their History, Construction, Acoustics, Technique and Combination*. Kessinger Publishing, 1911.
- Darcy, Warren y James A. Hepokoski. *Elements of Sonata Theory*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Gioia, Ted. *Historia del Jazz*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Greenberg, Rodney. *George Gershwin*, New York: Phaidon Press, 1998.
- Erik Helgert, Lars. *Jazz Elements in Selected Concert Works of Leonard Bernstein: Sources, Reception, and Analysis*. The Catholic University of America. ProQuest, 2008.
- Howland, John. *American Music*. Vol. 24, No. 4 (Winter, 2006) University of Illinois disponible en Press. <http://www.jstor.org/stable/25046051>.
- Fennell, Frederick. *Time and the winds, a Short History of the Use of Wind Instruments in The Orchestra, Band and The Wind Ensemble*. Northland Music Publishers, 2009.
- Flores, Bernal. 1978. *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Keller, Hermann. *Fraseo y articulación: Contribución a la retórica de la música*, Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- Lang. Paul Henry. *Sobre la práctica de la interpretación. En Reflexiones sobre la Música*, Madrid: Editorial Debate, S.A., 1997.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Lindberg, Katherine A. *Third stream music in twentieth century American wind band literature. PhD. Diss., University of Florida* 2000.
- Montgomery, David W. *The growth of third stream music in the wind band repertory: a study of jazz influences in three selected compositions*. Doctoral Thesis in Musical Arts in the School of Music, University of South Carolina 2011.
- Núñez, Glenn: *Es necesaria una visión académica del jazz: Semblanza del pianista y compositor costarricense Luis Monge*. LA RETRETA, AÑO II, N° 1, Enero-Febrero, San José de Costa Rica, 2009. ISSN: 1659-3510. Accesible: <http://www.laretreta.net/0201/jazz.pdf>.

- Reef, Catherine. *George Gershwin: American Composer*. New York: Morgan Reynolds Publishing, 2000.
- Reinholdsson, Peter. *Making Music Together An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. Stockholm: Uppsala University Library, 1998.
- Ruesga, Julián. *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2013.
- Schiff, David. *Gershwin: Rhapsody in Blue*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Schneider, Wayne. *The Gershwin Style*, Nex York: Oxford University Press, 1999.
- Schwartz, Charles. *Gershwin: His Life and Music*. New York: Da Capo Press, 1979.
- Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York: Oxford University Press, 1986.
- Schuller, Gunther. *Third stream, in The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie, Vol. 25, 401. London: Macmillan Publishers Ltd, 2001.
- Scivales, Riccardo. *Harlem Stride Piano Solos*, New York: Ekay Music, 1990.
- Segura Chaves, Pompilio. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las Bandas militares*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2001.
- Vargas, Maria Clara. *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Vigna, Giuseppe. *El jazz y su historia. Los músicos, los cantantes, los ritmos, y las tendencias fundamentales del jazz*, Traducción de Dora Castro. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.
- Vinasco Guzmán, Javier. *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*. Consultado 27 de julio, 2013, http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV7N1/cmavae_volumen_7_numero_1_02_vinasco_javier.pdf
- Waters, Edward. *Quarterly Journal of Courrent Acquisitions*, Vol 4, No 3 (mayo de 1947) pp. 65-66. Library of Congress: disponible en <http://www.jstor.org/stable/29780466>.
- Zilczer, Judith. *Synaesthesia and Popular Culture: Arthur Dove, George Gershwin, and the "Rhapsody in Blue"* Author(s): Source: Art Journal, Vol. 44, No. 4, American Art (Winter 1984), pp. 361-366. Published by: College Art Association Stable: disponible en <http://www.jstor.org/stable/776773>.

Otras fuentes

- Cowen, Ron. *George Gershwin: He Got Rhythm*. (The Washington Post Online, 1988) (Quotation re inspiration on the train) Orrin Howard, "Rhapsody in Blue" (program notes for Los Angeles Philharmonic)
- Chen, Jer Ming. *How to play the first bar of Rhapsody in Blue*. Music Acoustics, School of Physics, UNSW. Retrieved 28 April 2013.
- Dávila, Cheko. *Entrevista con Checo Dávila*. (16 de agosto de 2015).
- Gershwin, Geaorge. *Rhapsody in blue, original 1924 recording*. Disponible en http://youtu.be/NIr_WPcVDt8

Gershwin, George; & Grofé, Ferde (1924, 1942). *George Gershwin's Rhapsody in Blue miniature orchestra score*. Warner Brothers.

Hunsberger, Donald. *Rhapsody in blue. Setting for piano and wind ensemble. (George Gershwin)*. The Donald Hunsberger Wind Library: WB Music Corp, 1998.

Meza, Vinicio. *Entrevista con Vinicio Meza Solano*. (13 de abril de 2015).

Piero Scaruffi, *Sitio oficial. Historia del jazz*, disponible en <http://www.scaruffi.com/history/jazz1.html>, (consultada el 6 de Diciembre de 2013)

Parsonage, Catherine. *Approaching jazz-influenced wind music*. Journal of the World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles, 2003. 10 pp. 79–94.

Thomas, David. *Learning the opening clarinet solo from Gershwin Rhapsody in Blue*. Disponible en <http://youtu.be/4bBZjqKqbZc>

Vargas, Otto. *Entrevista con Otto Vargas*. (16 de agosto de 2015).

Vinicio Meza Solano sitio web. (s.f). Recuperado de <http://www.viniomeza.com/>

Catálogo de música, Banda Militar de Alajuela año 1936. Realizado por Juan José Leitón.

Libro de programas, 1 de mayo de 1938, Banda militar de Alajuela.

Libro de programas, 1 de agosto de 1951, Banda Militar de Alajuela.

(Footnotes)

1 En Costa Rica para iniciar una Parrandera, el redoblante, los platillos y el bombo imitan las bombetas de las fiestas: el redoble evoca el encendido de la llama en la mecha y su recorrido hacia el cuerpo del explosivo, el platillo evoca el sonido que se produce cuando la bombeta sube hacia el cielo y el bombo emula el sonido de la explosión.

2 Pieza costarricense en ritmo de parrandera del repertorio tradicional e instrumental para cimarronas (grupos pequeños de viento y percusión que participan en festividades populares en los pueblos de Costa Rica.