

Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Grado en Música

“ACABANT L’ESTIU”

Composición de un Vals *Musette*.

Análisis de la obra y del estilo.

Trabajo fin de estudio presentado por:	Toni Cruz Angulo
Tipo de trabajo:	Composición
Director/a:	Dr. Lluís Capdevila Papió
Fecha:	20/09/2022

## Resumen

El enfoque que se le ha dado a este trabajo es el de mostrar todo el proceso de composición propia *Acabant l'estiu* comparándola en algunos aspectos con un Vals *Musette* de referencia: *Indifférence*. Asimismo, se ha procedido a analizar los elementos musicales de esta creación, como la contextualización histórica, la forma, la melodía, la armonía con los acordes utilizados y sus funciones tonales, texturas, ritmos, tonalidades y cadencias.

Esta composición está englobada dentro del estilo del Vals *Musette* y se ha aportado información histórica, desde los orígenes del significado de la palabra *musette*, hasta su transformación en un género propio a finales del siglo XIX, donde el protagonista fue el acordeón como instrumento predominante. También se han recopilado datos de los artistas que lo hicieron nacer y crecer como Gus Viseur o Émile Vacher.

Las canciones del Vals *Musette* se incorporaron progresivamente al repertorio del Jazz *Manouche*, también llamado *Gypsy Jazz*. Esta rama del jazz surgió de la mano de Django Reinhard y Stephan Grappelli en los años treinta del siglo pasado, hibridando música romaní con el Swing, con el Jazz y con el Vals *Musette*. En este trabajo también se ha hecho una revisión histórica y analítica de este estilo, aportando información acerca de artistas, compositores y repertorio más usual.

En organología se describen los tipos de guitarras y púas utilizadas, y se muestran las diferentes formas de instrumentación que se han dado desde los inicios hasta ahora. A nivel técnico se explica la manera de abordar determinados ritmos con la guitarra.

**Palabras clave:** *vals musette, jazz manouche, gypsy jazz, Acabant l'estiu, Toni Cruz.*

## Abstract

The approach that has given to this work is to show all the process of an own musical composition, "*Acabant l'estiu*", comparing some of its aspects with a *Musette* Waltz as a reference: *Indifférence*. Furthermore, it has been analysed musical elements of this creation, such as its historic context, the form, melody, harmony with the chords used and its tonal functions, textures, rhythms, tonalities, and cadences.

This composition belongs to *Musette* Waltz style, and it has been added historical information, since the origins of the meaning of the word *musette*, until the end of the 19th century when it became as an own gender, where the accordion was the predominant instrument taking the main prominence. Also, data from the artists who made it born and grown, such as Gus Viseur or Émile Vacher, has been collected.

*Musette* Waltz's songs were progressively incorporated to Jazz *Manouche*'s repertory, also known as Gypsy Jazz. This jazz branch was introduced by Django Reinhard and Stephan Grappelli in the thirties of the last century, hybridizing gypsy music with Swing, Jazz, and *Musette* Waltz. As well it has been done an historical and analytical revision of this music style, providing information related to the most significant artists, composers, and repertoire.

In organology is described the kind of guitars and picks used, and it shows the different ways of instrumentation that had been emerging from the begin until now days. From a technical level is explained the way of addressing determined rhythms with the guitar.

**Keywords:** *musette waltz, jazz-manouche, gypsy jazz, Acabant l'estiu, Toni Cruz.*

## Índice de contenidos

1.	Introducción.....	10
1.1.	Justificación.....	11
1.2.	Objetivos generales y específicos.....	12
2.	Marco teórico.....	13
2.1.	El Jazz <i>Manouche</i> .....	13
2.1.1.	Django Reinhardt y Stephan Grappelli: <i>Quintette du Hot Club de France</i> .....	13
2.1.2.	Instrumentación.....	15
2.1.3.	Aspecto rítmico.....	17
2.1.4.	Melodía e improvisación.....	19
2.1.5.	Armonía.....	20
2.1.6.	Subestilos.....	21
2.1.7.	Artistas más destacables.....	21
2.1.8.	Repertorio más relevante.....	22
2.2.	El Vals <i>Musette</i> .....	23
2.2.1.	Breves referencias históricas.....	23
2.2.2.	¿Qué es el estilo del Vals <i>Musette</i> ?.....	23
2.2.3.	Formas y texturas.....	24
2.2.4.	Melodía e improvisación.....	25
2.2.5.	Armonía.....	25
2.2.6.	Aspecto rítmico.....	26
2.2.7.	Artistas y repertorio más relevante.....	26
2.2.8.	<i>Indifférence</i> : un referente del género.....	27
3.	Marco metodológico. Análisis comparativo de la composición propia <i>Acabant l'estiu</i> con un vals <i>musette</i> : <i>Indifférence</i> .....	30

3.1.	<i>Acabant l'estiu</i> .	30
3.1.1.	Justificación y trasfondo de la obra.	31
3.1.2.	Forma.	31
3.1.3.	Textura.	38
3.1.4.	Melodía.	39
3.1.5.	Armonía.	46
3.1.6.	Ritmo.	50
3.1.7.	Modulaciones.	53
3.1.8.	Funciones de los acordes.	53
3.1.9.	Cadencias y enlaces entre secciones.	54
4.	Conclusiones.	57
5.	Limitaciones y prospectiva.	58
5.1.	Limitaciones	58
5.2.	Prospectiva.	58
6.	Referencias bibliográficas y webs consultadas.	59
Anexo A.	Partituras y enlaces web.	62
Anexo B.	Swing 26.	63
Anexo C.	Versiones de <i>Acabant l'estiu</i> .	64

## Índice de figuras

Figura 1. Quintette du Hot Club de France. Fuente: <a href="https://loslatidosdeljazz.com/quintette-du-hot-club-de-france/">https://loslatidosdeljazz.com/quintette-du-hot-club-de-france/</a> .....	15
Figura 2. Guitarras con boca en forma de O y de D. Fuente: elaboración propia. ....	16
Figura 3. Detalle de micrófono de pinza. Fuente: elaboración propia.....	17
Figura 4. Angelo Debarre, guitarra solista; Marius Apostol, violín; Tchavolo Hassan y Raangy Debarre, guitarras rítmicas; William Brunard, contrabajo. Fuente: Festival de Django L'Hospitalet 2015.....	18
Figura 5. Púa Guzz de 4 mm. Fuente: <a href="https://www.guitarrasdejazz.com/wp-content/uploads/2014/10/guzz-1.jpg">https://www.guitarrasdejazz.com/wp-content/uploads/2014/10/guzz-1.jpg</a> .....	20
Figura 6. Acorde de A-6, D7 y Ebdim. Fuente: elaboración propia. ....	21
Figura 7. Repertorio más relevante del Jazz Manouche. Fuente: elaboración propia. ....	22
Figura 8. Pierre-Auguste Renoir, Baile en el Moulin de La Galette. Óleo sobre tela, 1876. Fuente: <a href="https://educacion.ufm.edu/tag/belle-epoque/">https://educacion.ufm.edu/tag/belle-epoque/</a> .....	24
Figura 9. Inicio de Brise Napolitaine para acordeón o piano. Tempo de vals escrito en tres por cuatro. Fuente: <a href="https://es.calameo.com/read/004030969f6a52666e912">https://es.calameo.com/read/004030969f6a52666e912</a> .....	26
Figura 10. Detalle de la forma y primeros compases de Indifférence. Fuente: Django Fakebook. ....	28
Figura 11. Inicio de la B con el pasaje de corcheas continuo. Fuente: Django Fakebook.....	28
Figura 12. Parte C, más melódica, con cambio al relativo mayor. Fuente: Django Fakebook. ....	29
Figura 13. Final de la sección C con el acorde de aproximación C#dim, y la cadena de acordes secundarios. Fuente: Django Fakebook. ....	29
Figura 14. Corno y guitarra. Detalle de las casillas de primera y segunda repetición. Fuente: elaboración propia.....	32
Figura 15. Corno y guitarra. Detalle del final de la sección C con la pequeña coda de tres compases. Fuente: elaboración propia. ....	33
Figura 16. Inicio de Acabant l'estiu. Fuente: elaboración propia.....	34

Figura 17. Inicio de la sección B, con cambio de ritmo a rumba-vals, y con cambio de melodía. Fuente: elaboración propia. ....	35
Figura 18. Inicio de la tercera sección con melodía en la guitarra en dos octavas. Fuente: elaboración propia.....	35
Figura 19. Inicio de la C con el relativo mayor fa. Fuente: elaboración propia.....	36
Figura 20. Armonización de la melodía en la C'. Fuente: elaboración propia. ....	37
Figura 21. Final de la sección C e inicio de la última A. Fuente: elaboración propia. ....	37
Figura 22. Detalle de intercambio de melodías entre el corno y la guitarra en A'. Fuente: elaboración propia.....	38
Figura 23. Contrapunto entre guitarra y corno en la última A. Fuente: elaboración propia. ..	38
Figura 24. Antecedente de la melodía principal. Fuente: elaboración propia.....	39
Figura 25. Corno y guitarra. Consecuente de la melodía principal. Fuente: elaboración propia. .....	40
Figura 26. Corno y guitarra. Antecedente y consecuente del segundo bloque melódico en la primera A. Fuente: elaboración propia. ....	40
Figura 27. Detalle de la melodía tocada por la guitarra en la B. Fuente: elaboración propia. ....	40
Figura 28. Melodía del corno en la segunda parte de la B. Fuente: elaboración propia. ....	41
Figura 29. Corno y guitarra. Escala ascendente creando tensión para resolver en la tónica de la tercera sección. Fuente: elaboración propia. ....	41
Figura 30. Melodía con dos octavas en la guitarra y acompañamiento del corno. Fuente: elaboración propia.....	42
Figura 31. Casilla de segunda de la tercera sección y acorde de C7, dominante del relativo mayor. Fuente: elaboración propia. ....	42
Figura 32. Inicio de la C con la melodía en el corno y acordes en guitarra. Fuente: elaboración propia.....	43
Figura 33: Consecuente tocado por la guitarra adornada por el corno. Fuente: elaboración propia.....	43

Figura 34. Corno y guitarra. Cambio de compás y notas más cortas en C'. Fuente: elaboración propia.....	44
Figura 35. Corno, guitarra uno y dos. Staccato en guitarra uno y cadencia con notas de la melodía en guitarra uno y corno pertenecientes a los acordes. Fuente: elaboración propia. 44	
Figura 36. Coda de tres compases de pedal de dominante. Fuente: elaboración propia. ....	45
Figura 37. Melodía nueva del corno como contrapunto a la guitarra en la última sección. Fuente: elaboración propia. ....	45
Figura 38. Corno y guitarra. Ritardando en el final de la obra. Fuente: elaboración propia. ..	46
Figura 39. Acordes y arpeggios de las tres guitarras en A'. Fuente: elaboración propia.....	47
Figura 40. Armonías en sección B: arpeggios y acordes en las tres guitarras. Fuente: elaboración propia.....	47
Figura 41. Guitarra primera tocando acordes y melodía. Corno y contrabajo con líneas diferenciadas. Fuente: elaboración propia. ....	48
Figura 42. Acordes de las tres guitarras en distintas posiciones para abarcar el máximo de tesitura posible. Fuente: elaboración propia. ....	49
Figura 43. Corno, guitarra primera y segunda. Armonización de la melodía mediante acordes ampliados y extendidos. Fuente: elaboración propia. ....	49
Figura 44. Acorde pedal de dominante en guitarra primera. Fuente: elaboración propia.....	50
Figura 45. Guitarras primera y segunda en el final de la obra. Fuente: elaboración propia. ..	50
Figura 46. Ritmo de rumba-vals. Fuente: elaboración propia.....	51
Figura 47. Cambio de ritmo armónico en sección C. Fuente: elaboración propia.....	51
Figura 48. Cambio de ritmo armónico, dando sensación de aceleración. Fuente: elaboración propia.....	52
Figura 49. Ralentización del ritmo armónico. Fuente: elaboración propia.....	52
Figura 50. Guitarra y contrabajo. Final con ritardando. Fuente: elaboración propia. ....	52
Figura 51. Tonalidad de la guitarra en re menor, corno en la menor. Fuente: elaboración propia.....	53



Figura 52. Progresión de acordes con cromatismo descendente en el bajo. Fuente: elaboración propia.....	54
Figura 53. Semicadencia en compás dieciséis. Fuente: elaboración propia. ....	54
Figura 54. Cadencia perfecta en compás treinta y dos. Fuente: elaboración propia. ....	55
Figura 55. Cadencia perfecta C7 - F, antes de concluir la sección. Fuente: elaboración propia. ....	55
Figura 56. Cadencia perfecta, para iniciar la tercera sección A. Fuente: elaboración propia. ....	55
Figura 57. Cadencia perfecta hacia el relativo mayor de la nueva sección C. Fuente: elaboración propia.....	56
Figura 58. Cadencia andaluza y pedal de dominante. Fuente: elaboración propia. ....	56
Figura 59. Cadencia del final de la obra. Fuente: elaboración propia.....	56
Figura 60. Miembros actuales de Swing 26. Fuente: elaboración propia. ....	63
Figura 61. Instrumentación para cello, flauta, guitarra y contrabajo. Fuente: elaboración propia.....	64
Figura 62. Versión realizada en Reaper para un corto de animación. Fuente: elaboración propia.....	64

## 1. Introducción.

Este trabajo pretende indagar en los procesos que se han llevado a cabo para la composición propia titulada *Acabant l’estiu* (Acabando el verano). Una canción enmarcada dentro del Vals *Musette*, estilo muy popular en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX. Un género que se incorporó y se adaptó a los repertorios de *Jazz Manouche*, también denominado *Gypsy Jazz*, en las primeras décadas del siglo XX.

El *Jazz Manouche* es un subgénero del jazz nacido en los años treinta, que tiene sus orígenes en el guitarrista Django Reinhardt y en el violinista Stephan Grappelli. Este tipo de música posee unas características muy concretas en cuanto a la sonoridad, a la ejecución de las canciones, al sustento armónico con las que se tocan las melodías y, sobre todo, la sección rítmica típica de este lenguaje.

Como casi todos los géneros musicales que surgen en algún momento de la historia, el *Gypsy Jazz*, viene influenciado por varios factores que, relacionados entre sí, tienen como resultado un nuevo estilo musical. En este caso se combina el Swing, muy de moda a principios de siglo XX, con la influencia de sonidos gitanos que recorrían Europa durante los años veinte y treinta. Eran nómadas que llevaban su cultura y su música por el continente y que influenciaron en otros con sus costumbres, ideas y cultura. Influencias recíprocas hacia ellos con el influjo de la música Swing y Jazz.

Asimismo, este TFG es un compendio de los conocimientos adquiridos a lo largo del Grado en Música en cuanto a composición, análisis, armonía, orquestación, organología, instrumentación, informática musical, teoría, y otros tantos aspectos relacionados también con estos estudios.

La composición *Acabant l’estiu*, está realizada desde un prisma personal, con un carácter melancólico en algunos momentos, y alegre en otros. El mensaje musical es fruto del siglo actual, con una visión algo lejana de las obras de hace cien años, pero manteniendo la típica estructura de rondó del Vals *Musette*. Se han conservado ciertos elementos armónicos, melódicos y rítmicos de este estilo, junto con otros novedosos como la introducción a modo de presentación de lo que se oirá durante la canción, y una parte central más rica en acordes.

En el presente trabajo se muestra el análisis de las distintas partes de la composición. Se puede observar la manera en que está formada la estructura general, así como de las secciones con

las que se organiza. Se realiza un análisis de las melodías, algunas de ellas sonando de modo simultáneo, contrapuntísticamente, y otras veces, como segundas voces de la principal. En el aspecto rítmico se ha utilizado el compás ternario, en tres por cuatro y tres por ocho. En el ámbito armónico predominan los acordes menores y mayores con séptima, junto con los disminuidos, semidisminuidos y acordes extendidos, con un juego de tonalidades que fluctúa por las diferentes secciones: tonos menor y mayor.

*Acabant l'estiu* está incluida en el disco homónimo de la banda Swing 26, grabado en agosto de 2020 en el estudio del IVAM-CADA de Alcoi y estrenada por primera vez en el Teatro Principal de Alicante dentro del Festival de Jazz de Alicante en abril de 2021.

### 1.1. Justificación.

El interés de llevar a cabo este Trabajo Final de Grado viene dado por la necesidad de dar a conocer una composición propia, desde varios puntos de vista. El primero es el de poder plasmar con palabras e imágenes los métodos utilizados para componer *Acabant l'estiu* y mostrar los pormenores de una pieza corta en cuanto a duración, aunque con muchos matices, mediante un trabajo de investigación sustentado por otras obras pretéritas y presentes del género de *Jazz Manouche* y por extensión del *Vals Musette*, en referencia al marco teórico.

Igualmente, se siente una necesidad personal de crear una obra desde cero y verla crecer a lo largo del tiempo hasta que queda terminada. Ninguna innovación es inédita del todo, sino que la música y el arte en general se nutren de experiencias pasadas y de la adquisición de conocimientos y técnicas específicas que dan como resultado una nueva creación.

Otro de los motivos de realizar este TFG es el de terminar los estudios de Grado en Música, y poder compilar en el presente trabajo muchos de los conocimientos adquiridos durante la carrera.

Un aspecto que merece resaltar es que este trabajo le sirva al estudiante de música, como un ejemplo más en su periplo de aprendizaje, y ver de qué forma y qué pasos se han seguido para llegar al resultado de esta obra, y también para que el aficionado de la música en general pueda observar y conocer de qué manera está estructurada y pensada esta composición simplemente por el placer de saber.

## 1.2. Objetivos generales y específicos.

El objetivo principal del presente TFG es profundizar en el conocimiento del Vals *Musette*, así como del *Jazz Manouche*, a través del análisis de la composición *Acabant l'estiu*, enmarcándola desde un punto de vista académico en sus vertientes artísticas y técnicas, y comparándola con otra obra del mismo género: *Indifférence*. Artísticas en cuanto a la necesidad de escribir esta obra, su significado y los sentimientos y sensaciones que le evoca al autor en esta época del año, como la nostalgia, la melancolía y la añoranza del tiempo pasado, y aquellos que puede despertar en el oyente. Y otra vertiente técnica, analizando los elementos musicales, comparándolos con grabaciones y partituras ya existentes, argumentando las similitudes y diferencias entre las distintas obras, incluida la propia, desde el punto de vista general tanto del *Jazz Manouche* como del *Vals Musette*.

Por ello, se exponen varios objetivos específicos sobre el *Jazz Manouche*, del *Vals Musette* y sobre la obra propia *Acabant l'estiu*.

- Desde la perspectiva del *Jazz Manouche* y del *Vals Musette*, analizar sus estructuras y demás cualidades musicales como armonías, melodías, ritmos, tonalidades usuales y cadencias de las composiciones.
- Poseer una visión histórica básica sobre estos estilos musicales.
- Conocer a los artistas más importantes de estos géneros: los pioneros y los actuales, desde Django Reinhard, Stéphane Grappelli, Gus Viseur, Émile Vacher hasta Birelli Lagrene o Ángelo Debarre.
- Analizar la composición *Acabant l'estiu* mediante el estudio en profundidad de la forma, estructura, melodía, armonía, ritmo y demás características musicales.
- Conocer algunos aspectos sobre organología e instrumentación utilizados en estos estilos.

## 2. Marco teórico.

El marco teórico se centra en el origen del Jazz *Manouche* y del Vals *Musette*, poniéndolos en contexto y enmarcándolos dentro del Jazz en general. Desde una perspectiva histórica y también técnica se describen los pormenores de estos estilos muy relacionados entre sí. Se muestran los orígenes del Jazz *Manouche*, iniciándose con Django Reinhard, precursor junto con Stéphane Grappelli, con una visión biográfica de ambos y del grupo que formaron. También se exponen aspectos técnicos de ambos géneros tales como la instrumentación, el ritmo, la melodía, la armonía, la improvisación, los subestilos que existen asociados a esta categoría musical y los artistas y discografías más destacables.

### 2.1. El Jazz *Manouche*.

El Jazz *Manouche* también denominado *Gypsy Jazz* (jazz gitano), es un estilo que se engloba dentro de la música Jazz. Sus orígenes se remontan a la década de los años veinte y treinta del siglo XX. El guitarrista Django Reinhard junto con el violinista Stephan Grappelli fueron los pioneros de este estilo formando el grupo *Quintette du Hot Club de France*.

#### 2.1.1. Django Reinhardt y Stephan Grappelli: *Quintette du Hot Club de France*.

Jean Baptiste "Django" Reinhardt (1910-1953) nació en Bélgica, y por sus orígenes gitanos de nómadas, partió de su país cuando era pequeño junto a su familia para ir rodando por media Europa hasta que se establecieron a las afueras de París donde creció. Desde niño se sintió atraído por la música romaní, tan presente en su entorno, y a los doce años ya tocaba el banjo. A los trece comenzó a tocar la guitarra copiando acordes y melodías que observaba de sus familiares. En muy poco tiempo destacó como guitarrista tocando en salones de baile de París, acompañando a bandas de estilo *Musette* con el acordeón como instrumento principal.

Con dieciocho años un incendio en su caravana provocó que Django se quemara parte de su cuerpo. Los dedos de su mano izquierda resultaron afectados, y después de un tiempo de recuperación, solamente podía mover con ligereza los dedos índice y medio, quedando el anular y el meñique prácticamente inmóviles. Este inconveniente, lejos de privarle de tocar la guitarra, provocó que cambiara la forma de pisar las cuerdas. Desarrolló una técnica particular

adaptada a la nueva situación de su mano izquierda, cambiando la manera de hacer los solos y melodías, que los realizaba con dos dedos, llegando realmente a adquirir gran rapidez en la interpretación. También la disposición de los acordes tuvo que cambiar y la adaptó para conseguir realizar posiciones diferentes a los establecidos hasta el momento, que hoy en día siguen siendo los característicos de este estilo. Contactó con el jazz escuchando a Duke Ellington y Louis Armstrong entre otros, y pronto se sintió atraído por esta música incorporándola a su repertorio e hibridándola con el estilo propio de la música gitana.

Por otra parte, Stephan Grappelli (1908-1997), fue un violinista y pianista francés que desde pequeño tuvo que ganarse la vida tocando en las calles de París. En su adolescencia recibió formación clásica durante tres años, que le sirvieron de base para posteriormente aprender de forma autodidacta. Con quince años sustituyó a un violinista de una orquesta que tocaba para el cine mudo. Más tarde, en la década de los años veinte tocó como pianista en una banda de jazz, donde conoció y aprendió la música del momento de Louis Armstrong, Joe Venuti y Eddie Lang, entre otros.

El encuentro entre ambos músicos se produjo en el *Montparnasse Jazz and Tango de París*, donde Django le propuso a Grappelli que tocara con su nueva formación de cuerdas, inédita hasta el momento. En un principio Grappelli rehusó, aunque después de algunas colaboraciones tocando juntos, se dieron cuenta del potencial que tenían ambos y en 1934 se formó oficialmente el *Quintette du Hot Club de France*, con una instrumentación de tres guitarras, contrabajo y violín. El estilo de esta nueva formación era una mezcla de géneros de música gitana, *musette*, jazz americano y swing.

Estuvieron en activo girando por toda Europa hasta el inicio de la segunda guerra mundial en 1939, momento en que se disolvió el grupo, aunque Django y Grappelli siguieron tocando cada uno por su lado con distintas formaciones.



Figura 1. *Quintette du Hot Club de France*. Fuente: <https://loslatidosdeljazz.com/quintette-du-hot-club-de-france/>

Desde ese momento hasta la actualidad, no han parado de surgir nuevos grupos con esa misma instrumentación o muy similar, la mayoría de las veces sin percusión y con la guitarra siempre presente en mayor o menor número. Hoy en día es habitual encontrarse con grupos de menos miembros que la del *Quintette du Hot Club de France*, con al menos dos guitarristas, uno solista y otro de acompañamiento, y un contrabajista. En algunas ocasiones vemos en estas formaciones solistas de clarinete, violín, acordeón o incluso flauta.

#### 2.1.2. Instrumentación.

Con respecto a los instrumentos utilizados, era habitual en el *Quintette du Hot Club de France*, la plantilla formada por tres guitarras, contrabajo y violín, aunque en ocasiones se les sumaran instrumentos melódicos como el clarinete, el saxofón o el acordeón. Al carecer de sección de percusión propiamente dicha, dos de las guitarras rítmicas realizaban la técnica de *la pompe* (la bomba), consistente en tocar de forma percusiva las cuerdas apagándolas o dejándolas sonar, imitando el charles de la batería, generalmente marcando el tiempo dos y cuatro más fuerte que los otros.

Las guitarras acústicas que más se utilizaban eran de la marca *Selmer-Maccaferri*, con versiones evolucionadas por el propio Django. Las había de boca pequeña en forma de O y en forma de D. Las primeras proporcionan un sonido con más presencia de armónicos agudos, y

que se utilizaba y usa aun hoy en día para solistas. Las guitarras de forma de boca en forma de D tienen el orificio bastante más grande que la de O, y proporciona un sonido con más cuerpo y más presencia de graves, utilizada generalmente para las guitarras acompañantes. Aunque esto se entiende de manera generalizada ya que algunos intérpretes usan indistintamente una clase de guitarra u otra, como solista o acompañamiento, según el gusto de cada músico. El puente inferior se sitúa sobre la tapa y es flotante, está construido en madera, similar a la de los instrumentos de cuerda frotada como el violín o el contrabajo, por ejemplo.



*Figura 2. Guitarras con boca en forma de O y de D. Fuente: elaboración propia.*

Para amplificar las guitarras acústicas se utilizaban micrófonos dispuestos cerca de la boca de guitarra, aunque pronto se desarrolló una pastilla magnética, parecida a las de las guitarras eléctricas, que se ponía y se quitaba fácilmente en el propio orificio, cerca de las cuerdas. En la actualidad es común que este tipo de guitarras lleven incorporadas las pastillas piezoeléctricas o magnéticas ya montadas de fábrica. Otro método de amplificación es la colocación de un pequeño micrófono instalado en el interior de la caja de la guitarra, para captar el sonido desde dentro y que no se produzcan acoples ni sonidos ajenos al de la interpretación. También son comunes los micrófonos de pinza que se acoplan al cuerpo de la guitarra. Estos van encarados hacia las cuerdas cerca de la boca y son los que más se montan en la actualidad. Es habitual que en algunos casos se utilicen dos de estas técnicas combinadas para la amplificación de guitarras, ya que proporciona un registro de frecuencias más amplio,



en la que es fácilmente modificable los parámetros básicos de ecualización a través de una mesa de mezclas.



Figura 3. Detalle de micrófono de pinza. Fuente: elaboración propia.

El contrabajo es un instrumento clave para el jazz *manouche*, ya que es junto con las guitarras acompañantes, la base del ritmo. Su función es la de acompañamiento, con notas graves, generalmente marcando tónica, tercera y quinta en los tiempos uno y tres. También puede realizar solos en determinados pasajes. Generalmente se toca con los dedos, aunque en ocasiones utiliza el arco para realizar notas largas o para darle un aire más melódico en composiciones con el tempo lento. También es habitual que se golpee las cuerdas con los dedos sobre el diapasón a modo de *slap bass*, para crear un sonido más percusivo, confiriendo junto con las guitarras de acompañamiento una base rítmica muy sólida.

El violín, además de tocar las secciones melódicas de los diferentes coros y las partes de improvisación, puede también tocar arpeggios de los acordes o notas dobles y triples durante la parte solista de los otros instrumentos, complementando el espectro armónico general de la canción.

### 2.1.3. Aspecto rítmico.

Una de las características más destacables del Jazz *Manouche* es el ritmo. Normalmente, este tipo de formaciones carece de sección de percusión propiamente dicha, sin ningún instrumento idiófono o membranófono en la banda. Eso no quiere decir que no se escuche la percusión como tal, sino que son las guitarras de acompañamiento, y a veces el contrabajo, las que producen los sonidos percusivos con una técnica específica del estilo.

Los diferentes tipos de compases a dos, tres o cuatro tiempos conforman toda la gama posible de subdivisiones temporales. La *pompe*, la *droite*, el vals, la rumba-vals, el *shuffle*, el bolero o la *bossa*, son algunos nombres de los diferentes ritmos que se interpretan según el subestilo a tocar.

En la guitarra, la *pompe* consiste en el golpeo de las cuerdas con la púa sujeta con la mano derecha, junto con el apagado de estas más o menos intenso de la mano izquierda sobre el mástil. Según el tipo de golpeo y/o apagado de las cuerdas se pueden dar muchas formas de acompañar, por ejemplo, marcando más fuertes los tiempos dos y cuatro tan característico del swing. A la vez de este sonido percusivo, se van tocando la progresión de acordes correspondiente. Lo habitual es que, si hay en la formación tres guitarras, dos de ellas toquen al unísono, y la otra realice adornos con punteos o aproximaciones de los acordes existentes.



Figura 4. Angelo Debarre, guitarra solista; Marius Apostol, violín; Tchavolo Hassan y Raangy Debarre, guitarras rítmicas; William Brunard, contrabajo. Fuente: Festival de Django L'Hospitalet 2015.

En el contrabajo, los sonidos percusivos son producidos mediante la técnica del *slap bass*, golpeando las cuerdas contra el diapasón a la vez que se tocan las diferentes notas en cuestión.

A modo de pequeño ejemplo se explica el ritmo de *Bossa*. Es un tipo de ritmo específico y diferente a otros ritmos *manouche*. Se emplea en algunas canciones de repertorios algo más contemporáneos que los de los inicios del *gypsy jazz*. Lo más representativo de la *Bossa* es la forma de tocar la guitarra de acompañamiento. Puede asimilarse y parecerse a la rumba como

la percibimos en la península ibérica, por lo que el nombre *Bossa* no debe confundirse con la *Bossa Nova* brasileña. Tiene una forma de tocarse en la que el ritmo fluye continuamente mediante el movimiento de púa abajo y arriba sin cesión en la mano derecha. Por su parte, la mano izquierda coloca los acordes correspondientes y cada ciertos pulsos apaga las cuerdas dejando de hacer presión con los dedos. Ejemplos de canciones con ritmo de *Bossa* son: *For Sephora* o *Bossa Dorado*.

Gracias a esta forma de utilizar el ritmo, en cualquiera de sus técnicas, hacen que la sonoridad del conjunto sea característico del jazz *manouche*, produciendo una sensación de ritmo percusivo y constante sin utilizar instrumentos de percusión.

#### 2.1.4. Melodía e improvisación.

El jazz *Manouche* no suele tener a cantantes en su formación. Lo más habitual es que sean canciones instrumentales, o que versionen a otros artistas con voz en sus coros principales. Estas melodías vocales son interpretadas con diferentes instrumentos de la formación, como violín, clarinete o acordeón. Aunque también es normal que la guitarra principal toque el coro ella sola, o alternándose pasajes con estos instrumentos.

En cuanto a la improvisación, hay que destacar el uso de escalas menores, mayores, menores armónicas, menores melódicas, disminuidas, aumentadas, cromáticas, y en estas últimas décadas se utiliza también la escala de tonos enteros o hexatónica. Pero, quizá el aspecto más reconocible de las improvisaciones en el *gypsy jazz* es el uso de arpeggios ornamentados. Los arpeggios se suelen tocar con notas de apoyatura y de aproximación, utilizando cromatismos, mordentes, *bendings* o trinos. Estos arpeggios son ejecutados en la guitarra, por lo general, de forma horizontal, normalmente con dos dedos y dos notas por cuerda, técnica heredada de Django ya que solamente podía articular dos dedos de su mano izquierda. Además, se utilizan decoraciones como el trémolo, el *glissando*, los armónicos, el uso de octavas, o los cromatismos de más de una octava. Otra técnica muy común es la utilización del arpeggio de séptima disminuida sobre el acorde de séptima de dominante en todas las inversiones disponibles.

La verdadera complejidad improvisadora en el *gypsy jazz* viene determinada por la velocidad al realizar los solos. Esta, es otra característica del estilo: el tocar muy rápidas las escalas y

arpeggios en las improvisaciones. Para poder alcanzar altas velocidades de interpretación existen métodos que resultan indispensables saber, tanto en cómo tocar y atacar las cuerdas, como en la construcción de las guitarras y púas.

Las púas que se utilizan son generalmente de un grosor considerable, que va desde los dos hasta los cuatro milímetros. Esto es, para que con su uso rápido arriba y abajo, no se flexionen y puedan incidir en las cuerdas lo más rápido posible. Asimismo, se suelen pulsar las cuerdas en el punto más próximo al puente, ya que es aquí donde éstas oscilan menos y vuelven a su posición de reposo más rápidamente. Además, se suelen utilizar cuerdas construidas con mayor tensión para evitar también grandes oscilaciones. Otra técnica que proporciona velocidad de interpretación, así como un timbre más brillante, es pulsar las cuerdas con la púa hacia abajo siempre que se pueda, sobre todo cada vez que se cambia de cuerda, o sea realizar el *alzapúa* solamente cuando se toque la misma cuerda.



Figura 5. Púa Guzz de 4 mm. Fuente: <https://www.guitarrasdejazz.com/wp-content/uploads/2014/10/guzz-1.jpg>

#### 2.1.5. Armonía.

Los acordes en de jazz *Manouche* se basan en gran medida en la manera de colocar los dedos que adaptó Django Reinhard debido a su lesión. Esta forma hace más sencilla la posición de un tipo de acordes que de otros. No se suelen utilizar acordes mayores o menores, sino que son remplazados por los mayores con séptimas mayores y menores, menores con sexta, menores y mayores con sextas mayores y menores, el acorde de sexta con novena, así como el de disminuido y semidisminuido.

Muchos de estos acordes tienen la misma posición, pero cumplen funciones diferentes. Por ejemplo, se utiliza mucho el acorde con tres dedos en el que se pulsan tres cuerdas y se quedan las otras tres apagadas. Este acorde, en la misma posición del mástil, puede hacer la función de: menor con sexta mayor; mayor con séptima; y de disminuido. Algunas de las notas de estos acordes no se tocan, pero están implícitas en el propio acorde. Por poner un ejemplo

concreto, el acorde de la menor con sexta contiene las notas la-do-mi-fa#. El acorde de re séptima contiene las notas re-fa#-la-do, y el acorde disminuido asociado aquí contiene las notas do-mib-solb-la (por enarmonía do-re#-fa#-la). Por tanto, nos encontramos tres acordes diferentes con la misma digitación (en realidad son más ya que en los acordes disminuidos cualquier nota que contenga puede ser la tónica) que comparten tres notas comunes: la-do-fa#. Así pues, se pueden entender los acordes siguientes: la menor sexta sin la quinta; re mayor séptima sin la tónica; y los acordes de mib<sup>0</sup>, solb<sup>0</sup>, la<sup>0</sup> y do<sup>0</sup> (disminuidos) sin la nota mib.



Figura 6. Acorde de A-6, D7 y Ebdim. Fuente: elaboración propia.

#### 2.1.6. Subestilos.

El *gypsy jazz* se nutre de un gran número de géneros diferentes, de versiones de otras canciones, y de temas originales. Encontramos una importante cantidad de estándares del jazz adaptados al estilo *manouche* que desde sus inicios en los años treinta es habitual versionar (*Avalon*, *Limehouse Blues*, *Coquette...*), además de otras canciones del Vals Musette (*Indifférence*, *Brise Napolitaine...*), así como del repertorio gitano (*Dark Eyes*, *Les Deux Guitares...*), de la bossa (*Bossa Dorado*, *For Sephora...*), adaptaciones y originales de blues (*Blues in mineur*, *Swing 48*, *Blues for Ike...*), y también canciones originales compuestas por Django y Grappelli (*Minor Swing*, *Artillerie Lourde*, *Nuages...*), y por otros artistas desde los inicios hasta la actualidad.

#### 2.1.7. Artistas más destacables.

Desde que Django Reinhard y Stéphane Grappelli iniciaron sus andaduras con el *Quintette du Hot Club de France* un número considerable de artistas ha aparecido en el panorama de la música *gypsy*. Destacan entre otros muchos las figuras del argentino Oscar Alemán o el francés

Baro Ferret coetáneos de Django. Durante las décadas de los cincuenta a los ochenta del siglo XX, el jazz *manouche* perdió adeptos y popularidad, pero vivió un resurgimiento a finales de los ochenta y noventa hasta hoy mismo, teniendo a músicos en estos últimos años tan importantes como Fapy Lafertin, Gonzalo Bergara, George Cole, Angelo Debarre, Pearl Django, John Jorgenson, Tim Kliphuis, Biréli Lagrène, Robin Nolan, Stochelo Rosenberg, Paulus Schäfer, Joscho Stephan, Frank Vignola, Dorado Schmitt, Tchavolo Schmitt, Jon Larsen, Romane, Angelo Debarre, Babik Reinhardt, Samson Schmitt, Stephane Wrembel, Rocky Gresset, Florin Niculescu, y en panorama español destacan guitarristas como Albert Bello, Javier Sánchez, David Regueiro, Fabián Barraza o Biel Ballester.

#### 2.1.8. Repertorio más relevante.

En cuanto a las canciones más relevantes del repertorio *Manouche* podríamos confeccionar un listado muy extenso. Vamos a poner algunos ejemplos de temas escritos originariamente para el Gypsy Jazz, y otros estándares del Jazz adaptados al género.

<i>After you’ve gone</i>	<i>Djangology</i>	<i>Ménilmontant</i>
<i>Alemberts</i>	<i>Django’s tiger</i>	<i>Minor Swing</i>
<i>Anouman</i>	<i>Douce ambiance</i>	<i>Mister Sandman</i>
<i>Artillerie lourde</i>	<i>Exactly like you</i>	<i>My melancholy baby</i>
<i>Avalon</i>	<i>For Sephora</i>	<i>Night and day</i>
<i>Babik</i>	<i>Gypsy dreams</i>	<i>Noto swing</i>
<i>Bei mir bist du schön</i>	<i>Honeysuckle rose</i>	<i>Nuages</i>
<i>Blue drag</i>	<i>Hungaria</i>	<i>Rose room</i>
<i>Blues en mineur</i>	<i>I can’t give you anything but love</i>	<i>Seul ce soir</i>
<i>Blues for Ike</i>	<i>I’ll see you in my dreams</i>	<i>Sheik of Araby</i>
<i>Blue skies</i>	<i>Indifférence</i>	<i>Sing, sing, sing</i>
<i>Bossa Dorado</i>	<i>It don’t mean a thing if it ain’t got swing</i>	<i>Stompin’ at Decca</i>
<i>Brise Napolitaine</i>	<i>It had to be you</i>	<i>Sweet Georgia Brown</i>
<i>Caravan</i>	<i>I’ve found a new baby</i>	<i>Swing 39</i>
<i>Charleston</i>	<i>J’attendrai</i>	<i>Swing 42</i>
<i>Clair de lune</i>	<i>Joseph, Joseph</i>	<i>Swing 48</i>
<i>Coquette</i>	<i>La foule</i>	<i>Swing Gitan</i>
<i>Danse Norvégienne</i>	<i>La vie en rose</i>	<i>Swing guitars</i>
<i>Daphné</i>	<i>Limehouse blues</i>	<i>Tchavolo swing</i>
<i>Dark eyes</i>	<i>Lulu swing</i>	<i>Topsy</i>
<i>Dinette</i>	<i>Ma première guitare</i>	<i>Troublant boléro</i>

Figura 7. Repertorio más relevante del Jazz Manouche. Fuente: elaboración propia.

## 2.2. El Vals *Musette*.

El *musette* o *musette* (según las fuentes) es un término que abarca varios significados, si bien todos tienen una relación entre sí. Se trata de un instrumento musical tipo gaita; se refiere también a una pieza incluida en la suite barroca; es un baile; es un acordeón; y es un estilo musical asociado a principios del siglo XX muy popular en Francia: el Vals *Musette*.

### 2.2.1. Breves referencias históricas.

Las primeras referencias que se tienen del término *musette* provienen del siglo XV y XVI y están asociadas a un instrumento como tal. También llamada cornamusa, en el siglo XVII se utiliza para tocar danzas rústicas. Se trata de un tipo de gaita de doble lengüeta con orificios que se taponan con los dedos. Su construcción fue evolucionando a lo largo de los siglos, ampliándose el registro de notas, e incorporando llaves en algunas versiones para producir semitonos.

Ya en el siglo XVIII el *musette* se entiende como un movimiento dentro de la suite barroca, como pieza bailable que en algunas ocasiones viene como subtítulo de la *Gavotte* o el *Minuet*. Bach la incluyó en sus Suites nº3 y nº6, Haendel y Lully también la incorporan en sus repertorios. En el siglo XX, con Béla Bartók en algunas composiciones, y Arnold Schönberg en el inicio del atonalismo, también incorporaron el término *musette* en algunas de sus obras. Paralelamente, a finales del siglo XIX y principios del XX, es en la música popular francesa donde se fragua lo que se considera el estilo del Vals *Musette*, con el acordeón como instrumento principal.

### 2.2.2. ¿Qué es el estilo del Vals *Musette*?

Heredero del vals, fue muy popular entre la sociedad francesa del siglo XIX. También llamado *Bal-Musette*, se trata de un género que se inicia a finales de ese siglo. Sus orígenes son rurales y provienen de la región llamada *Auvergne*. Se tocaba con un instrumento parecido a la gaita que ellos mismos llamaban *musette*. Debido a la migración de las pequeñas localidades hacia París, el estilo evoluciona y se hace muy popular en poco tiempo.

Su función es la de entretener y hacer bailar al público. Tiene un compás contado a tres partes, generalmente escrito en tres por cuatro. Su tempo es algo más lento que el vals vienés, para poder bailar con más comodidad. Empezó a tocarse con la cornamusa o gaita como el instrumento principal, pero pronto le sustituyó el acordeón, muy de moda entre las clases populares de París, siendo este el protagonista indiscutible de las interpretaciones.

En tiempos de la Belle Époque, en tono a la década de 1880, se tocaban canciones de Vals *Musette* sobre todo en los cafés parisinos, en parques públicos, y en bares bohemios, gozando de gran renombre durante los siguientes años. Posteriormente, en los años treinta del siglo XX, con el auge del Swing, se recuperaron canciones de estilo *musette*, como elemento de contraste en los repertorios, y como complemento a las composiciones de Jazz *Manouche*, alternando así tempos de tres por cuatro con tempos cuatro por cuatro.

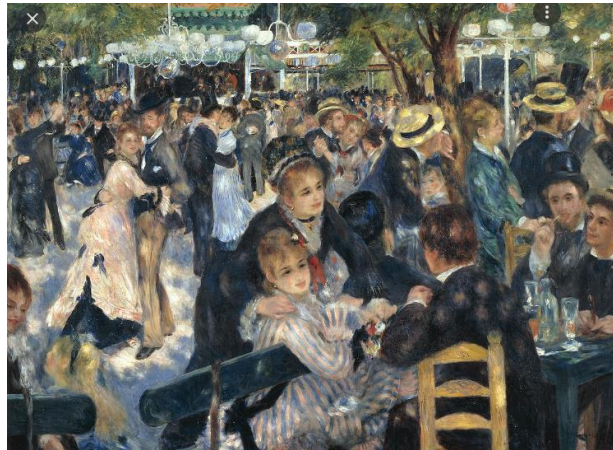


Figura 8. Pierre-Auguste Renoir, Baile en el Moulin de La Galette. Óleo sobre tela, 1876. Fuente: <https://educacion.ufm.edu/tag/belle-epoque/>

### 2.2.3. Formas y texturas.

Las formas obedecen en su mayoría a las estructuras ABACA, AA'BB'CC'ABCA, ABBACA, ABCCA, o derivados de estas. Como se aprecia tiene forma de rondó con las partes bien diferenciadas. Casi siempre empiezan y acaban con la melodía principal, en la parte B otra melodía diferente, y en la sección C existe un contraste melódico más significativo escrito habitualmente en el relativo mayor de la tonalidad principal.

En cuanto a las texturas, se trata por lo general de una melodía acompañada. En las canciones analizadas de Vals *Musette*, como *Indifférence*, se observa una melodía principal junto con el



acompañamiento por parte del resto de instrumentos que intervienen: acordeón, guitarras o contrabajo. En algunas interpretaciones se ha podido escuchar cómo otros instrumentos están improvisando sobre las escalas, la tonalidad, o los acordes en la que se encuentra la composición.

#### 2.2.4. Melodía e improvisación.

Las melodías en el vals musette suelen ser sencillas y cantables. Están basadas sobre las escalas asociadas a la tonalidad en que se encuentran. Normalmente se usan para el modo menor: la escala menor y la menor armónica; y para las secciones contrastantes como las partes C, escritas en modo mayor, se usa la escala mayor. Si bien esto es una regla general, también se pueden observar sobre los acordes de séptima de dominante la utilización de escalas-melodías como la dominante o la disminuida.

En cuanto a la improvisación lo habitual es que no haya grandes espacios en las secciones dedicados para ello, sino que se improvisa en muchos casos sobre la propia melodía, ornamentándola con notas de paso o de adorno, cromatismos, *glissandos*, trinos o con cualquier otra técnica que el instrumentista considere oportuna para enriquecer el discurso melódico. A veces se sustituye una parte de la melodía para improvisar sobre esos acordes.

#### 2.2.5. Armonía

En el aspecto armónico cabe destacar la presencia de acordes menores, mayores y dominantes, y en menor medida los aumentados, disminuidos o semidisminuidos. Al tratarse de un estilo anterior al desarrollo del jazz apenas encontramos acordes extendidos como los de novena, onceava o treceava.

Si la tonalidad principal es menor, la sección A fluctúa entre la tónica y la dominante. En algunos casos la sección B invierte los papeles y se va moviendo entre la dominante y la tónica, como en *Indifférence*, y en otros casos como en *Brise Napolitaine*, la sección B está construida en el relativo mayor. En gran parte de las composiciones analizadas la sección C suele modular al relativo mayor de la tonalidad principal.

### 2.2.6. Aspecto rítmico.

Al tener sus orígenes en el vals, los compases son ternarios. Lo habitual es que esté escrito en tres por cuatro, aunque en algunos casos en seis por ocho o en tres por ocho. La nota del tempo uno suele ser la tónica tocada por el contrabajo, la guitarra o el acordeón, mientras que en tempos dos y tres se escuchan los acordes producidos por la guitarra o el acordeón según la instrumentación de cada banda.



Figura 9. Inicio de *Brise Napolitaine* para acordeón o piano. Tempo de vals escrito en tres por cuatro. Fuente: <https://es.calameo.com/read/004030969f6a52666e912>

### 2.2.7. Artistas y repertorio más relevante.

Émile Vacher (1883-1969), es considerado como uno de los creadores del género del Vals *Musette*, que consiguió gran fama y reconocimiento. Acordeonista y compositor de canciones como *La Vraie valse musette* o *Souvenir de Montreuil*, es uno de los grandes referentes del estilo.

Gus Viseur (1915-1974). Acordeonista y compositor, nació en Bélgica, pero con siete años se trasladó a París donde pronto empezó a tocar, enseñado por su padre, en calles, ferias y mercados junto con su familia de músicos. Poco después frecuentaba los cafés parisinos y los locales donde se bailaba el vals *musette*. En los años treinta se sintió atraído por el Jazz y el *Manouche*, del que aprendió rápidamente, tocando junto a los más destacados músicos de la época como el guitarrista Baro Ferret. Como compositor cabe destacar piezas como *Flambée montalbanaise* de 1940, *Swing Waltz*, o *Jeanette* de 1938. Se considera importante su

aportación al mundo del Jazz *Manouche* con el acordeón, y su desarrollo del Vals *Musette* dentro de este estilo.

Vétese Guerino fue un acordeonista que junto Jean Peyronnin compusieron *Brise Napolitaine* en 1933, otra obra referente muy interpretada en el mundo del *manouche* y que el propio Django grabó para un disco de Vétese. *Gallito* es otra obra conocida de este compositor también escrita en 1933.

Louis Ferrari (música) y Jacques Plante (letra), compusieron *Domino* en 1950. Fue un gran éxito comercial de la época. Grabada por una orquesta sinfónica en Hollywood, tuvo una gran repercusión siendo versionada, cantada y tocada por diferentes grupos y cantantes en la segunda mitad del siglo XX.

#### 2.2.8. *Indifférence*: un referente del género.

Se trata de una composición en 1942 por Tony Murena y por Joseph Colombo. Es un vals *musette* escrito para acordeón que pronto se convirtió en un estándar de este género. Fue una canción muy interpretada en los repertorios del jazz *manouche* en los años posteriores gozando de mucha popularidad entre los intérpretes.

Tony Murena nació en Italia en 1915 y afincado en París desde pequeño fue un virtuoso del acordeón que destacó por sus interpretaciones y composiciones. Tocaba en cabarés y *music-hall* desde muy joven apoyado por su primo Louis Ferrari, también acordeonista notorio. Fue intérprete de bandoneón en orquestas de tangos, y después de la segunda guerra mundial adquirió el cabaré *Mirliton*, donde solía tocar con Django y Grappelli.

Joseph Colombo fue compositor y también trabajó como director creando su propia orquesta. Comenzó a componer en 1931 con títulos como *Germaine*, *Indifférence* y *Passion*, siendo estas las canciones más conocidas de su repertorio.

En cuanto al análisis de *Indifférence*, realizaremos un estudio general centrándonos en las primeras grabaciones, aunque existen muchas versiones en que los aspectos musicales de instrumentación, sonoridad, interpretación, tempos e improvisación varían de una a otra.

Los primeros registros existentes poseen una melodía acompañada, tocada por el acordeón *musette*, y acompañado a veces por el contrabajo. En otras formaciones donde la guitarra está presente, se alternan entre los dos instrumentos las diferentes partes melódicas. En otras grabaciones más modernas vemos que el acordeón o guitarra improvisa sobre alguna de las secciones.

Estructuralmente obedece a una forma Rondó, con sus partes ABACA. Las secciones A y B se encuentran en la tonalidad de mi menor, modulando al relativo mayor, sol, en la parte C.



Figura 10. Detalle de la forma y primeros compases de Indifférence. Fuente: Django Fakebook.

En cuanto a las melodías nos encontramos con tres líneas melódicas diferentes, correspondientes a las tres secciones. La A comienza con un arpeggio de mi menor adornado, en dos octavas diferentes, para continuar con una línea que sube por grados conjuntos utilizando la escala armónica de mi menor, que nos lleva hasta el si séptima. La melodía va jugando con estos acordes y con la menor, hasta llegar a la sección B. Esta parte es un continuo fluir de corcheas dando la sensación de que aumenta la velocidad, alternándose con los acordes de si séptima con mi menor: dominante y tónica.



Figura 11. Inicio de la B con el pasaje de corcheas continuo. Fuente: Django Fakebook.

En la parte C se modula al relativo mayor, sol. Esta es la parte más melodiosa y más cantáble de la pieza con notas negras, blancas, y blancas con puntillo, saltando por grados conjuntos

durante casi toda la sección. Con este cambio se consigue un aire más tranquilo y un mayor contraste entre las distintas secciones.



Figura 12. Parte C, más melódica, con cambio al relativo mayor. Fuente: Django Fakebook.

Para la armonía se utilizan acordes propios de la tonalidad de mi menor en las secciones A y B, y de sol mayor en la sección C. Por tanto, son acordes comunes para la tonalidad menor y para su relativo mayor. En los últimos ocho compases de la parte C, se usa el acorde de do sostenido disminuido como aproximación al sol, actuando como su dominante y resolviendo en el compás siguiente. A partir de aquí, en los últimos cinco compases hay un juego de dominantes secundarios encadenados, mi séptima, la séptima, re séptima, que van dando cada vez más tensión hacia el final de la sección, resolviendo en sol mayor.

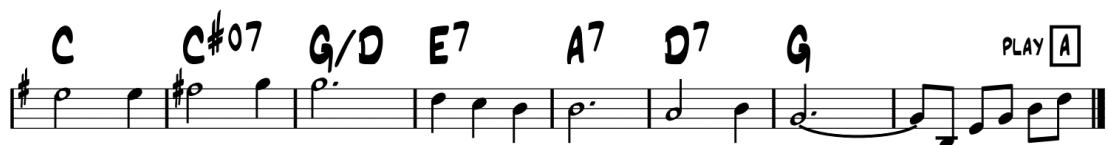


Figura 13. Final de la sección C con el acorde de aproximación C#dim, y la cadena de acordes secundarios.

Fuente: Django Fakebook.

En cuanto al ritmo se trata de un compás escrito en tres por cuatro, típico del estilo *musette*. El tempo varía según las versiones, oscilando entre 190 y 210 pulsaciones por minuto. El tiempo uno está marcado por el contrabajo con la tónica, y los tiempos dos y tres son acordes tocados por la guitarra y/o por el acordeón.

### 3. Marco metodológico. Análisis comparativo de la composición propia *Acabant l'estiu* con un vals *musette*: *Indifférence*.

En base al marco teórico se procede a realizar un análisis exhaustivo de la composición propia *Acabant l'estiu*, enmarcándola con lo aprendido, trabajado y estudiado durante todo el Grado en Música y relacionándola con uno de los Vals *Musette* más significativos de este estilo: *Indifférence*.

Asimismo, vamos a comparar estas dos obras entre sí, mediante el estudio en profundidad de los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, texturales y organológicos, que poseen las dos composiciones teniendo en consideración el marco teórico del Vals *Musette* integrado en el *Jazz Manouche*.

*Acabant l'estiu* es una obra que tiene como punto de origen la necesidad personal de realizar una composición en el estilo del Vals *Musette*. Después de algunas ideas musicales que surgieron por el año 2018, se procedió a rescatarlas, a ampliarlas con nuevas ideas y a darles el formato de vals. Las bases donde se sustenta esta composición son las propias del estilo, mediante una visión propia, con un sello propio, aportando los conocimientos adquiridos durante estos últimos años de estudio. También se le ha querido dar un toque algo más novedoso y actual, como se puede apreciar en la introducción de la pieza y en la parte central más rica en armonías creadas a partir de la propia melodía.

#### 3.1. *Acabant l'estiu*.

En este apartado vamos a analizar la composición desde muchos puntos de vista. Desde las primeras ideas musicales hasta la partitura final, trataremos de explicar cuestiones relacionadas con el análisis musical como la forma, la textura, el aspecto melódico y armónico, el ritmo, las tonalidades utilizadas, las funciones armónicas y las cadencias y enlaces entre secciones.

### 3.1.1. Justificación y trasfondo de la obra.

Las primeras ideas compositivas de *Acabant l’estiu* (Acabando el verano), surgieron a finales de verano de 2018, en septiembre, cuando la luz diurna empieza a decrecer y es tiempo de recogimiento familiar en el hogar. Las hojas de los árboles empiezan a amarillear y los animales buscan refugio cuando las tormentas de verano caen por la tarde en el mediterráneo.

Es una obra compuesta a lo largo de varios meses partiendo de unas ideas básicas en su origen, pero desarrollándolas con el paso del tiempo. Después de tener una buena parte de la obra escrita, se elaboraron las distintas secciones para darle forma a todo el conjunto. Más tarde se escribieron las conexiones entre sus partes. Se acabó de fraguar durante el primer semestre de 2019 y hacia el verano ya estaba concluida a falta de algunos detalles. Tanto la estructura básica como el planteamiento armónico se inspiraron en uno de los referentes del género del Vals Musette: *Indifférence*.

*Acabant l’estiu* se tocó por primera vez en ensayos del grupo de jazz *manouche* Swing 26 a finales del año 2019. Pero no fue hasta la grabación del CD cuando se pudo interpretar y oír por primera vez con todos los instrumentos reales y las voces juntas, ya que en principio se compusieron por separado mediante una sola guitarra y con ayuda del editor de partituras. La introducción se ideó durante el periodo de grabación, también en verano. Esta ampliación le confiere un aire más actual, libre de tempo, que nos rodea con una atmósfera más onírica, propia de finales del estío.

Aunque esta canción quedó registrada en el disco, no se pudo estrenar en directo debido a la pandemia, ya que hubo un parón de conciertos durante bastante tiempo. Fue en abril de 2021, en el Día Internacional del Jazz, celebrado en el Teatro Principal de Alicante, cuando por fin vio la luz *Acabant l’estiu*.

En esta versión analizada, la formación instrumental consta de tres guitarras, un corno *di bassetto* y un contrabajo.

### 3.1.2. Forma.

La forma musical corresponde en su estructura a un rondó, con sus partes ABACA. Además, se le ha añadido una introducción de unos veinticinco segundos antes de empezar el vals

propiamente dicho. Cada sección contiene una repetición, con pequeñas diferencias, por lo que la estructura real es IAA'BB'AA'CC'AA'.

La introducción no se encuentra escrita sobre partitura, ya que se compuso durante la grabación. Es una parte que se pensó para que fuera bastante libre de interpretar, y que en cada actuación en directo pudiera ser diferente. Se escucha un pedal de tónica de Re, tocada por el corno con las notas Re y La. Evidentemente el corno solo puede tocar una de las dos, pero en la grabación se registraron dos pistas, una para cada nota. Los acordes arpegiados y adornados de la guitarra primera van descendiendo y ascendiendo por tonos enteros: re menor, do menor y sib menor. Las guitarras dos y tres también realizan adornos: bien con notas del acorde de re menor trinadas, bien golpeando la tapa con la mano de un modo percusivo, o cualquier otra idea que se tenga, siempre libremente por parte de los intérpretes y utilizando técnicas extendidas si se desea.

La obra se encuentra estructurada con treinta y dos compases por sección, dividida en dieciséis y dieciséis, siendo los cuatro últimos compases de primera repetición, y cuatro más en segunda repetición, para pasar a la siguiente sección.

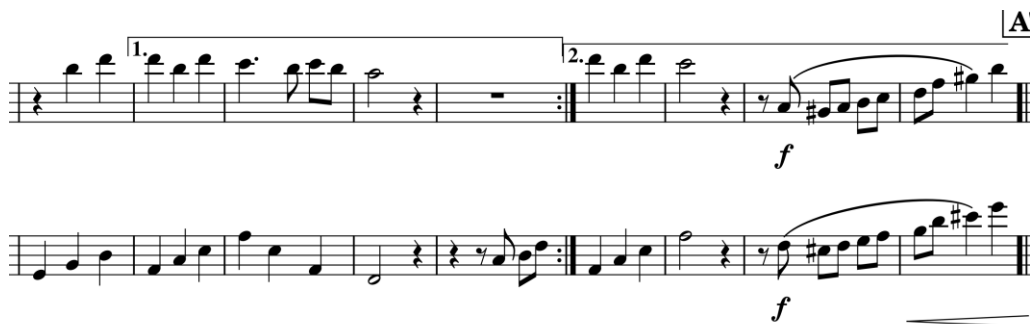


Figura 14. Corno y guitarra. Detalle de las casillas de primera y segunda repetición. Fuente: elaboración propia.

Se repite esta técnica en toda la pieza, excepto en el final de la C' que contiene una pequeña coda de tres compases de pedal de dominante que otorga más tensión y así anticipar la última sección AA'. El final también se ha ampliado ligeramente añadiendo tres compases más para la conclusión, además de la introducción ya mencionada para poner en contexto la obra.



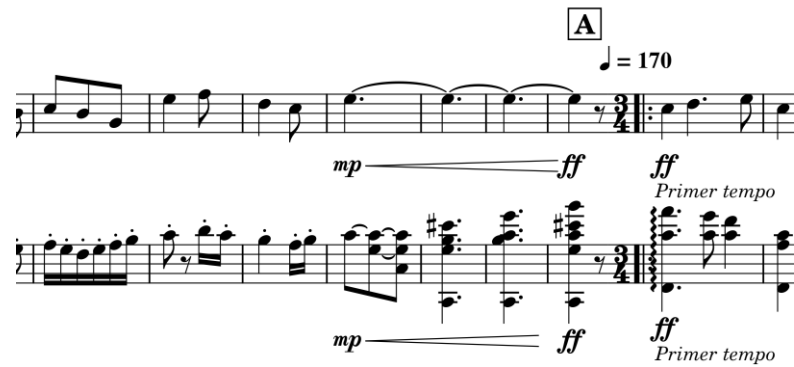


Figura 15. Corno y guitarra. Detalle del final de la sección C con la pequeña coda de tres compases. Fuente: elaboración propia.

En la primera A se presenta el tema principal con la melodía tocada al unísono entre la guitarra primera y el *corno di bassetto*, junto con el acompañamiento de las otras dos guitarras marcando claramente el ritmo típico de vals: tónica en el tiempo uno y acordes en el tiempo dos y tres; el contrabajo marca blancas en el uno, más el tercer tiempo de silencio. En la repetición de la primera A, o sea en A', el *corno di bassetto* y la guitarra primera se alternan la melodía y el acompañamiento para proporcionar mayor contraste tímbrico. Los cuatro primeros compases el corno toca la melodía principal y la guitarra realiza arpeggios adornados de los acordes. Los cuatro siguientes, la guitarra interpreta la melodía y el corno acompaña en blancas. Los cuatro compases que continúan, es el corno quien toca la melodía, y los cuatro últimos (compases de segunda) se tocan otra vez al unísono. Esto le confiere una riqueza tímbrica adicional a la obra.

**Acabant l'estiu**  
(Vals)

Forma Rondó (ABACA) Toni Cruz Angulo

$\text{♩} = 170$  **A**

The musical score is for the piece 'Acabant l'estiu' (Vals) by Toni Cruz Angulo, in the form of a Rondó (ABACA). The tempo is marked as  $\text{♩} = 170$ . The score is for five instruments: Corno di bassetto, Guitarra acústica 1, Guitarra acústica 2, Guitarra acústica 3, and Contrabaix. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first section, marked 'A', begins with a forte (*ff*) dynamic. The Corno di bassetto plays a melodic line. Guitarra acústica 1 plays a melodic line with a forte (*ff*) dynamic. Guitarra acústica 2 and 3 play a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic, using a rumba-vals rhythm. The Contrabaix plays a bass line with a forte (*f*) dynamic, using a pizzicato (*pizz.*) technique. The score shows the first four measures of this section.

Figura 16. Inicio de Acabant l'estiu. Fuente: elaboración propia.

La BB' se encuentra en el ámbito de la dominante, la mayor séptima, y la melodía principal de esta sección, diferente a las primeras A, es interpretada por la guitarra durante ocho compases. Para enriquecer el discurso del acompañamiento, las otras dos guitarras tocan el ritmo de rumba-vals, muy característico del estilo *manouche*. Para sustentar rítmicamente a las guitarras, el contrabajo sigue al corno tocando también blancas y negras. Los ocho compases siguientes el corno lleva la melodía de esta segunda parte de la sección y la guitarra primera acompaña con arpeggios. Se repite la B, (subsección B') y justo al final, en los compases de segunda tocan juntos guitarra y corno la escala disminuida, a distancia de octava, para dar más fuerza y llegar a la tercera sección AA'.

33 **B**

Corn. bass.

Guit.

Guit.

Guit.

Cb.

*mp*

*mf*

*p* ritme de rumba-vals

*p* ritme de rumba-vals

*arco*

A7 A7 Dm Dm Dm Dm

Figura 17. Inicio de la sección B, con cambio de ritmo a rumba-vals, y con cambio de melodía. Fuente: elaboración propia.

En la tercera sección, vuelve a aparecer la melodía principal tocada por la guitarra, pero esta vez una octava más aguda durante todo el pasaje, para ampliar el espectro melódico. Mientras tanto el corno realiza una segunda melodía contrapuntística nueva hasta el momento. El acompañamiento vuelve a sonar como las primeras AA'. Concluye esta sección de A' con un acorde de dominante del relativo mayor: do séptima, para dar paso a CC', escrito en fa mayor.

53 **A'**

Corn. bass.

Guit.

Guit.

Guit.

Cb.

*mf*

*ff* més lliure

*mf*

*mf*

Dm Dm Dm Dm Dm Dm Dm Dm

Figura 18. Inicio de la tercera sección con melodía en la guitarra en dos octavas. Fuente: elaboración propia.

La CC' se compone de dos partes con la misma estructura melódica y armónica. Difieren entre ellas en lo rítmico y en la percepción auditiva del oyente, ya que se trata de una parte más melódica, con un aire calmado y que supone una especie de relajación en la composición. La primera C está escrita en el relativo mayor de la tonalidad principal de re menor: fa mayor; y los acordes que se tocan están dentro de su campo armónico. El fluir melódico se mueve casi todo el tiempo por grados conjuntos. Se alternan, el corno primero y la guitarra después, el movimiento melódico de esta parte, acompañándose el uno al otro en los momentos que no tocan la melodía. El ritmo del acompañamiento en las otras guitarras es sencillo: tiempo uno tónica en negra, tiempo dos y tres un acorde en blancas.

73 **C**

Corn. bass.

*mp*  
*Més cantable*

Guit.

*p*  
F F C7 C7

Guit.

*p*  
F F C7 C7

Guit.

*p*  
arco

Cb.

*p*

Figura 19. Inicio de la C con el relativo mayor fa. Fuente: elaboración propia.

La C' supone un cambio. Se quedan solos la guitarra primera y el corno con la melodía, mientras que la guitarra segunda realiza acordes de séptima, de novena, onceava, trecena, disminuidos y aumentados, armonizando la melodía.

Figure 20 shows a musical score for three staves. The first two staves are marked *mf*. The third staff includes a series of chords: F, Bb-7b5, A-, Ab7b5, G-, (C#7), C7, D/A, E-/B, D-/F, G-, G-/Bb, A-/C, G-/Bb, C7/Bb, F, E7, and A-.

Figura 20. Armonización de la melodía en la C'. Fuente: elaboración propia.

Hacia el final de esta sección el discurso melódico que interpretan el corno y la guitarra difiere entre sí, cada uno tocando líneas distintas, para llegar a la cadencia de la C' entrando la tercera guitarra y el contrabajo en un acorde de dominante de la tonalidad principal: la mayor séptima durante cuatro compases, para dar paso a la última AA'.

En la última sección AA' el corno *di bassetto* se presenta con otra melodía nueva: otro nuevo contraste en la obra en contrapunto a la melodía del tema principal. Hacia el final se percibe un *ritardando* para concluir el tema con la tónica re, tocada por el contrabajo solo.

Figure 21 shows a musical score for five staves. The first two staves are marked *mp* and *ff*. The third staff includes a series of chords: b7, A7, Dm, Dm, Dm, Dm, E7b9/B, E7b9/B, and E7b9/B. The fourth staff includes a series of chords: Dm, Dm, Dm, Dm, E7b9/B, E7b9/B, and E7b9/B. The fifth staff includes a series of chords: Dm, Dm, Dm, Dm, E7b9/B, E7b9/B, and E7b9/B.

Figura 21. Final de la sección C e inicio de la última A. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.3. Textura.

En cuanto a las texturas existentes en *Acabant l'estiu* vemos en la mayoría de la composición una melodía acompañada, aunque en otros lugares, se escucha un contrapunto de dos melodías tocadas simultáneamente por el corno y la guitarra primera.

En la A' de la primera sección, en las BB', en las AA' de la segunda sección y en las CC', el corno y la guitarra se intercambian la melodía, alternando también el acompañamiento, pero es solamente eso: acompañamiento. Las guitarras dos y tres, y el contrabajo siguen realizando el colchón armónico que da sustento a toda la melodía.



Figura 22. Detalle de intercambio de melodías entre el corno y la guitarra en A'. Fuente: elaboración propia.

En la AA' de la tercera sección, y en última AA' se puede apreciar el contrapunto ejecutado por el corno *di bassetto* y la guitarra primera, ejecutando a la vez dos melodías diferentes.

]  $\text{♩} = 170$

A musical score snippet for two staves. The top staff is for the horn (Corno) and the bottom staff is for the first guitar (Guitarra primera). The music is in 3/4 time. The top staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and is marked "Primer tempo". The bottom staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and is marked "Primer tempo". The two staves show a counterpoint, with the horn playing a melody that the guitar then takes over, and vice versa.

Figura 23. Contrapunto entre guitarra y corno en la última A. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.4. Melodía.

Respecto al ámbito melódico nos encontramos con varias líneas melódicas independientes con sus particularidades cada una. Diferentes escalas han servido de base para la creación melódica de las secciones. En algunos momentos existen dos líneas distintas sonando a la vez.

La composición está escrita en la tonalidad de re menor y al contar con un instrumento transpositor como el corno *di bassetto*, afinado a un intervalo de una quinta de distancia por arriba o una cuarta por debajo, se debe escribir su parte en la tonalidad de la menor. Las melodías de las A están escritas en el ámbito de la tónica, las B en la dominante y la C en el relativo mayor. Las escalas que han servido de base para componer las distintas secciones son la escala menor, la menor armónica, la escala mayor, y la escala disminuida.

En las A se han utilizado la escala menor armónica y la escala menor disminuida, de base para componer las distintas melodías que integran cada una de sus partes. Esta primera A se estructura en dieciséis compases, divididos en dos bloques de ocho más ocho, y estos a su vez en cuatro más cuatro, de antecedente y consecuente. En estos primeros compases, la melodía se inicia con las notas arpegiadas del acorde de re menor en sentido descendente desde fa, y ascendente, con la nota de paso si bemol, concluyendo la primera frase sobre la quinta del acorde. Se trata de un antecedente de cuatro compases.

**Acabant l'estiu**  
(Vals)

Forma Rondó (ABACA) Toni Cruz Angulo

♩ = 170 **A**

Corno di bassetto

Guitarra acústica 1

Figura 24. Antecedente de la melodía principal. Fuente: elaboración propia.

Para la melodía del consecuente de cuatro compases, se han usado notas de la propia escala junto con notas del acorde que se está ejecutando en ese momento (mi mayor séptima con la novena bemol), en este caso sol# como nota extraña a la escala.



Figura 25. Corno y guitarra. Consecuente de la melodía principal. Fuente: elaboración propia.

El segundo bloque de A, compuesto también por antecedente y consecuente de cuatro compases cada uno, consta de una escala disminuida en ascenso y descenso durante dos compases descansando sobre la séptima del acorde de la mayor. Dos pequeños incisos de tres corcheas y una negra con puntillo, en sentido descendente y ascendente, hacen de breve enlace con el final melódico de esta sección, que realiza un descenso casi cromático para concluir en la quinta del acorde de dominante, realizando una semicadencia para afrontar la A'.



Figura 26. Corno y guitarra. Antecedente y consecuente del segundo bloque melódico en la primera A. Fuente: elaboración propia.

La melodía de la sección B comienza en la anacrusa del tercer tiempo del último compás de A'. Nos encontramos en el ámbito de la dominante: la mayor séptima. La voz cantante la lleva la guitarra primera elaborando una melodía basada en la escala menor armónica de re, realizando unas suaves olas, moviéndose por grados conjuntos y algunos saltos de segunda.



Figura 27. Detalle de la melodía tocada por la guitarra en la B. Fuente: elaboración propia.



Estos tres compases de antecedente más tres de consecuente dejan paso al corno *di bassetto* para que realice la segunda parte de la B. Éste interpreta una melodía en su registro medio-agudo buscando un color brillante, con notas negras, negras con puntillo y corcheas, subiendo por grados conjuntos, bajando por intervalos de segunda y saltando a terceras mayores, hasta llegar a la cadencia de los cuatro compases de la casilla de primera.



Figura 28. Melodía del corno en la segunda parte de la B. Fuente: elaboración propia.

Se repite la B casi literal con la excepción de los cuatro últimos compases en los que se prepara la cadencia para volver a tocar la sección A. Se realiza una escala ascendente a dúo corno y guitarra, creando más tensión, en el ámbito de la dominante: la mayor séptima; para resolver en la siguiente sección con la tónica de la tonalidad principal: re menor.

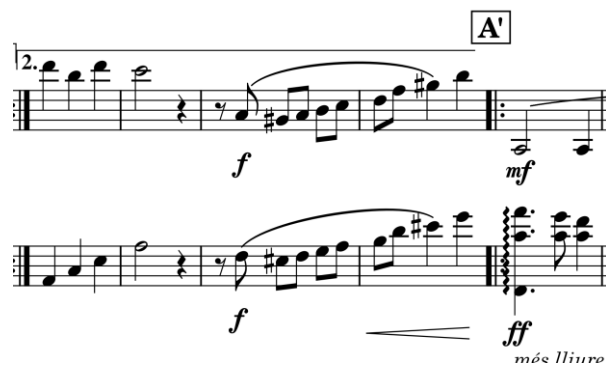


Figura 29. Corno y guitarra. Escala ascendente creando tensión para resolver en la tónica de la tercera sección.

Fuente: elaboración propia.

La tercera sección de la composición es similar a la primera AA', aunque con detalles que la hacen notablemente diferente. La melodía de la guitarra es la misma que en la primera sección, pero interpretada una octava más aguda que las primeras AA' buscando más brillo. Además, esta melodía se completa con notas del acorde, produciendo armonías con intervalos verticales de terceras, cuartas, sextas y octavas. Al mismo tiempo el corno realiza un

acompañamiento melódico en su registro grave, con la intención de darle más cuerpo a este pasaje y destacar los bajos.



Figura 30. Melodía con dos octavas en la guitarra y acompañamiento del corno. Fuente: elaboración propia.

En la casilla de segunda de esta sección AA', la melodía se encamina hacia la sección CC'. Los primeros tres compases son de preparación y el último contiene el acorde de do mayor séptima en el caso de la guitarra y el sonido de do (sol en el pentagrama) en el corno. Se trata del acorde de dominante que cadencia sobre el relativo mayor de la tonalidad principal.



Figura 31. Casilla de segunda de la tercera sección y acorde de C7, dominante del relativo mayor. Fuente: elaboración propia.

Empieza la CC'. Estamos en la tonalidad de fa mayor y la melodía es interpretada por el corno con notas largas y expresivas.



Figura 32. Inicio de la C con la melodía en el corno y acordes en guitarra. Fuente: elaboración propia.

Después de ocho compases de antecedente, el consecuente es interpretado por la guitarra primera en corcheas imitando la melodía del corno, mientras éste la complementa con adornos. En los últimos tres compases se unen las dos melodías, y vuelven a concluir en do mayor séptima para afrontar la C'.



Figura 33: Consecuente tocado por la guitarra adornada por el corno. Fuente: elaboración propia.

En la C' hay un cambio de compás a tres por ocho. El tempo se mantiene, aunque las notas son mucho más cortas. Esto se debe a una doble intención. Por un lado, le confiere al pasaje una sensación de mayor velocidad sin realmente serlo. Por otro lado, se vacía la parte de acompañamiento: no tocan contrabajo ni guitarra tercera. La melodía es la misma que la primera parte de C tocada al unísono por el corno y por la guitarra primera, siendo la duración de las notas más corta, en este caso corcheas y semicorcheas. Esta limpieza hace que se perciba con mayor claridad tanto la melodía como los acordes extendidos de la guitarra segunda.



Figura 34. Corno y guitarra. Cambio de compás y notas más cortas en C'. Fuente: elaboración propia.

Los siguientes ocho compases conservan la melodía de la primera C, con una articulación más *staccato* para la guitarra. Se inicia la cadencia con notas que pertenecen a los acordes de re, do, sib, la7.



Figura 35. Corno, guitarra uno y dos. *Staccato* en guitarra uno y cadencia con notas de la melodía en guitarra uno y corno pertenecientes a los acordes. Fuente: elaboración propia.

Finaliza la C' con una pequeña coda de tres compases con la dominante de la tonalidad principal, la mayor séptima, para darle más tensión y anticipar lo que va a venir: las últimas AA'.

Figure 36 shows a musical score for the coda of three measures of dominant pedal. The score is for Corn. bass. and Guit. in 3/4 time. The tempo is marked as 170. The key signature has one sharp (F#). The Corn. bass. part starts at measure 105 and ends with a double bar line. The Guit. part starts at measure 105 and ends with a double bar line. Both parts are marked with *ff* (fortissimo) and *Pri* (Primo).

Figura 36. Coda de tres compases de pedal de dominante. Fuente: elaboración propia.

El tramo final de la composición, las últimas AA', son una repetición de la sección central, con la excepción de que el corno *di bassetto* realiza un contrapunto en su melodía, hasta ahora completamente nueva, junto con la guitarra primera que toca el tema principal a una octava aguda (como en la sección central).

Figure 37 shows a musical score for the new melody of the horn as a counterpoint to the guitar in the final section. The score is for Corn. bass. and Guit. in 3/4 time. The tempo is marked as 170. The key signature has one sharp (F#). The Corn. bass. part starts at measure 105 and ends with a double bar line. The Guit. part starts at measure 105 and ends with a double bar line. Both parts are marked with *ff* (fortissimo) and *Pri* (Primo).

Figura 37. Melodía nueva del corno como contrapunto a la guitarra en la última sección. Fuente: elaboración propia.

Finaliza la obra con un *ritardando* durante la casilla de segunda, con la misma melodía que se ha podido oír anteriormente en los finales de las AA'. Culmina con la nota re, tocada por el

corno, guitarra primera y contrabajo, mientras las guitarras dos y tres tocan el acorde de re menor.



Figura 38. Corno y guitarra. Ritardando en el final de la obra. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.5. Armonía.

Analizaremos ahora las armonías existentes en *Acabant l'estiu*. Como ya se ha apuntado anteriormente las diferentes secciones de la composición se encuentran enmarcadas dentro de unos campos armónicos determinados.

Cabe decir que los acordes pueden interpretarse en varias disposiciones de la guitarra. En la partitura se pueden observar estas notas en una posición determinada, pero se pueden variar los acordes tocándolos en diferentes partes del mástil, realizando inversiones a gusto del músico. Por eso se ha colocado en la parte superior del pentagrama la nomenclatura del acorde en cifrado americano, para que cada intérprete lo pueda tocar donde mejor le parezca, haciendo que cada nueva interpretación pueda sonar algo diferente de una a otra, pero conservando los patrones armónicos generales.

Así, para las secciones AA' se han utilizado acordes en el ámbito de re menor, que es la tonalidad principal de la obra. Las guitarras dos y tres tocan los acordes de re menor, mi mayor séptima con la novena bemol, mi bemol mayor séptima con la novena bemol y la mayor séptima. En la A' las guitarras dos y tres siguen tocando los mismos acordes, y la guitarra primera está realizando arpeggios con estos mismos acordes cuando no está alternándose la melodía con el corno. El contrabajo marca en el tiempo uno del compás el mismo patrón de acompañamiento, tocando la tónica de cada acorde correspondiente.



Figura 39. Acordes y arpeggios de las tres guitarras en A'. Fuente: elaboración propia.

Para la sección BB' se han usado armonías en torno a la dominante: la mayor séptima, para conseguir el primer contraste de la composición y crear cierta tensión que se resolverá en la tercera sección. La progresión de acordes es la7, rem, solm7, do7, y fa. Aquí sucede lo mismo que en la anterior sección: la guitarra primera alterna los arpeggios con la melodía. El contrabajo y el corno *di bassetto* se doblan entre ellos el acompañamiento, realizando octavas de la tónica del acorde con la misma duración de notas: blanca y negra. La casilla de primera concluye con el acorde de re menor, para volver a la repetición, mientras que en el compás de segunda se realiza una cadencia mediante la dominante la7, para resolver de nuevo en la tónica en la siguiente sección de A.



Figura 40. Armonías en sección B: arpeggios y acordes en las tres guitarras. Fuente: elaboración propia.

En la sección AA' central se repiten los mismos acordes que en la primera, aunque el tipo de acompañamiento del corno y del contrabajo difieren de la primera sección como contraste a esta. En los primeros compases la guitarra primera está tocando la melodía y a la vez está pulsando el acorde que le corresponde. El contrabajo toca un acompañamiento que puede entenderse también como un contrapunto a la melodía principal.

**A'**

*mf*

*ff*

*més lliure*

Dm Dm Dm Dm E7b9/B E7b9/B E7b9/B E7b9/B

*mf*

Dm Dm Dm Dm E7b9/B E7b9/B E7b9/B E7b9/B

*mf*

*arco*

*mf*

Figura 41. Guitarra primera tocando acordes y melodía. Corno y contrabajo con líneas diferenciadas. Fuente: elaboración propia.

La CC' es la sección que más variedad de acordes contiene de toda la obra. Se encuentra en el ámbito del relativo mayor de la tonalidad principal: fa mayor. En los primeros dieciséis compases encontramos los acordes de fa mayor, do séptima, re menor y sol menor séptima que van progresando junto con la melodía. El ritmo armónico se ralentiza dando sensación de relajación. Los acordes de la guitarra primera aparecen rasgados/arpegiados en un registro agudo durante los ocho primeros compases. La guitarra segunda toca en un registro medio y la tercera en un registro algo más grave. Esta disposición de los acordes para las tres guitarras se pensó para cubrir el máximo de registro, utilizando toda la tesitura posible de las guitarras en cada uno de los acordes. El contrabajo interpreta la tónica de cada acorde con el arco para darle un aire de continuidad a este pasaje.





Figura 42. Acordes de las tres guitarras en distintas posiciones para abarcar el máximo de tesitura posible.

Fuente: elaboración propia.

La C' contiene acordes ampliados y extendidos, tocados por la guitarra segunda. Estos se han elaborado armonizando la melodía principal de esta subsección tocada por el corno y la guitarra primera.



Figura 43. Corno, guitarra primera y segunda. Armonización de la melodía mediante acordes ampliados y extendidos. Fuente: elaboración propia.

Al final de la C' se le han añadido tres compases adicionales a modo de pequeña coda, en la dominante de la tonalidad principal para anticipar lo que va a ser la última AA'. Esto le confiere una tensión adicional, junto con el crescendo, para realizar una cadencia perfecta y resolver en re menor y afrontar la última sección.



Figura 44. Acorde pedal de dominante en guitarra primera. Fuente: elaboración propia.

Armónicamente la última AA' no representa un cambio sustancial respecto a las otras dos AA', a excepción de la casilla de segunda en la que se elabora el final de la obra. Hay un *ritardando* a cuatro compases del final y simultáneamente en ese mismo compás se suceden los acordes de mi mayor séptima con la novena bemol, mi bemol mayor séptima con la novena bemol y la mayor séptima, cadenciando sobre la tónica: re menor.



Figura 45. Guitarras primera y segunda en el final de la obra. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.6. Ritmo.

En el vals *Acabant l’estiu*, el acompañamiento básico de las guitarras en todas las AA' se da de la siguiente forma: en el tiempo uno se tocan las cuerdas graves con la púa hacia abajo, y en los tiempos dos y tres se pulsán las cuerdas más agudas también hacia abajo. En los tres tiempos inmediatamente después de que suenen limpiamente, se apagan las cuerdas con la mano izquierda dejando de presionarlas rápidamente.

Para la sección BB' el ritmo cambia, manteniendo el tempo, tocando el ritmo de rumba-vals. Aunque en la partitura no se encuentra escrito en notación, hay una indicación en el subíndice del inicio de la sección. El ritmo debe tocarse como suena en la grabación. Este se realiza bajando y subiendo la púa al doble de velocidad, dos movimientos por tiempo, marcando los golpes fuertes en un ciclo que dura cuatro compases que se explica como sigue. Se

marcan/tocan fuerte los rasgueos en, primer compás: la primera corchea del tiempo uno, la segunda corchea del tiempo dos; segundo compás: la primera corchea del primer tiempo, la primera del segundo tiempo, la segunda del tercer tiempo; tercer compás: la primera corchea del segundo tiempo y la primera del tercero; compás cuarto: la segunda corchea del primer tiempo y la primera del tercer tiempo. El resto de los rasgueos siguen sonando también, aunque apagando las cuerdas con la mano izquierda.

Se produce un efecto de ritmo sincopado gracias a estas hemiolas, dando la impresión de encontrarnos con compases de amalgama al ir modificando el golpe fuerte de cada tiempo.

Figura 46. Ritmo de rumba-vals. Fuente: elaboración propia.

Par la subsección C el ritmo armónico se ralentiza para dar sensación de relajación en la parte central de la pieza, tocando negra en tiempo uno y blanca en el dos y tres.

Figura 47. Cambio de ritmo armónico en sección C. Fuente: elaboración propia.

Después de estos dieciséis compases de relajación, se suceden otros dieciséis en los que el pulso se vuelve más insistente, aunque se mantenga el tempo. El efecto es el de encontrarnos en un compás binario, pese a que está escrito en tres por ocho. El ritmo armónico se acelera,

cambiando de acorde a cada pulso junto con las notas de la melodía. Las corcheas actúan como un martillo golpeando dos pulsos por compás e iniciando un pasaje que da la sensación de que se acelera, sin que pase realmente.



Figura 48. Cambio de ritmo armónico, dando sensación de aceleración. Fuente: elaboración propia.

En los últimos compases de esta sección CC' se ralentiza el ritmo armónico: de dos acordes por compás a uno solamente. La intención es que haya un contraste notable entre el persistente cambio de acordes anterior, con la cadencia andaluza que se está produciendo, recayendo en el acorde de dominante durante cuatro compases, junto con el crescendo.



Figura 49. Ralentización del ritmo armónico. Fuente: elaboración propia.

La última sección de la obra no presenta novedades rítmicas a excepción de los últimos compases en los que hay un *ritardando*, junto con tres acordes en un solo compás en que se anticipa el final.



Figura 50. Guitarra y contrabajo. Final con ritardando. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.7. Modulaciones.

Ya se ha apuntado que la tonalidad principal de la composición es re menor, como se puede apreciar en la armadura. En ningún momento se cambia de tono, pero en las diferentes secciones se modula hacia armonías en los ámbitos de la dominante en la BB' con la mayor; y del relativo mayor fa en la sección CC'.

Para el corno *di bassetto* la tonalidad principal es la menor, ya que es un instrumento transpositor, y se encuentra una quinta por arriba o una cuarta por debajo de los demás instrumentos. En la BB' se encuentra en la dominante mi mayor séptima, y en la CC' en el relativo do mayor.

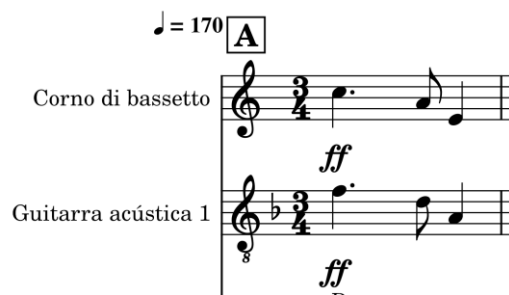


Figura 51. Tonalidad de la guitarra en re menor, corno en la menor. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.8. Funciones de los acordes.

Esta composición es claramente tonal, y los acordes cumplen una función jerárquica dentro de toda la obra. Estas funciones vienen determinadas por el grado de la escala sobre el que se forma y también por cómo esté constituido dicho acorde, o sea, si es mayor, menor, disminuido, aumentado o acordes extendidos.

El primer acorde de la obra es re menor que representa el primer grado de la escala, es el acorde de tónica, en el que va a recaer todo el peso de la composición y jerárquicamente el más importante que va a producir atracción hacia él durante muchas partes de la obra.

El acorde que encontramos a partir del compás cinco, mi mayor séptima con la novena bemol, se podría considerar como el de segundo grado de la tonalidad, aunque no es un acorde menor disminuido, sino mayor con séptima. Sobre la práctica se ha *mayorizado*, y actúa como dominante secundario, siendo dominante de la mayor. Si le quitamos la nota fundamental del

acorde, mi, se forma un acorde disminuido, donde la distancia entre las notas es siempre de un tono y medio. Se trata de un acorde simétrico y cualquiera de sus notas puede dar nombre al acorde: sol#, si, re, fa. Este acorde disminuido es de séptimo grado respecto a la mayor, con función de dominante, y podría resolver directamente en la séptima, pero en el compás nueve se escribe el acorde de Eb7b9/Bb, que es su tritono, y que se utiliza durante dos compases para realizar la aproximación cromática con el bajo, hacia la mayor séptima. Estos dos acordes en realidad solo difieren entre sí por la nota más grave desde sib a la, por lo que el cambio de armonía se produce de forma suave (si – sib – la). Así pues, el acorde E7b9/B del quinto compás actúa como subdominante de la tonalidad principal, o como dominante secundario. Los acordes Eb7b9/Bb, y A7, de los compases nueve a doce, ambos actúan como dominante de re menor.



Figura 52. Progresión de acordes con cromatismo descendente en el bajo. Fuente: elaboración propia.

### 3.1.9. Cadencias y enlaces entre secciones.

Las cadencias en *Acabant l'estiu* están estructuradas y pensadas para que los enlaces de las distintas secciones tengan coherencia, ya sea para realizar las repeticiones o para cambiar de sección. En las casillas de primera y de segunda los acordes son diferentes para preparar la entrada de la repetición o del cambio de sección en su caso.

Para la primera sección AA' de la partitura no existe una repetición propiamente dicha, ya que la guitarra primera y el corno no tocan lo mismo en cada subsección, pero la estructura sí que es la misma, de treinta y dos compases: dieciséis más dieciséis.

Al final de la subsección A se produce una semicadencia en los compases quince y dieciséis.



Figura 53. Semicadencia en compás dieciséis. Fuente: elaboración propia.

En la conclusión de la sección AA' se produce una cadencia perfecta.



Figura 54. Cadencia perfecta en compás treinta y dos. Fuente: elaboración propia.

Para el final de la subsección B se ha utilizado una cadencia perfecta con los acordes do séptima-fa mayor, y en la casilla de primera se vuelve a re menor con la intención de iniciar la repetición.



Figura 55. Cadencia perfecta C7 - F, antes de concluir la sección. Fuente: elaboración propia.

En la casilla de segunda repetición se produce una cadencia perfecta a modo de enlace que recae en la tónica de la tercera sección AA'.



Figura 56. Cadencia perfecta, para iniciar la tercera sección A. Fuente: elaboración propia.

El final de la tercera sección AA' difiere de la primera sección de AA'. El enlace con CC' se produce usando el acorde de do séptima, dominante de fa, que es el relativo mayor de la tonalidad principal. Por lo tanto, se produce otra cadencia perfecta, de carácter conclusivo, pero con el movimiento V-I de la nueva tonalidad. Esta sección se encuentra escrita en esta tonalidad: fa mayor.



Figura 57. Cadencia perfecta hacia el relativo mayor de la nueva sección C. Fuente: elaboración propia.

Al final de la subsección C, se utiliza la misma cadencia de quinto-primero del relativo mayor. Para la conclusión de C' se produce la siguiente cadencia: rem-do7-sib7-la7, es la denominada cadencia andaluza que precede a la séptima durante cuatro compases, para resolver en re menor, y dar mayor tensión a la hora de afrontar la última AA'.

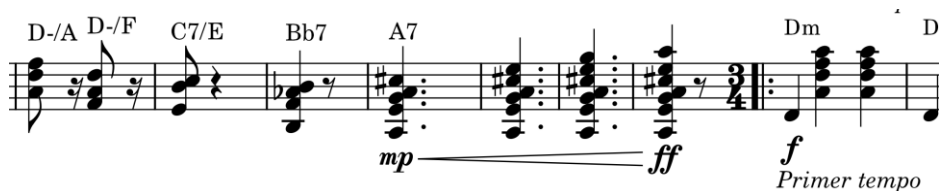


Figura 58. Cadencia andaluza y pedal de dominante. Fuente: elaboración propia.

La cadencia del final es claramente una cadencia perfecta para la conclusión de toda la obra. En la casilla de segunda repetición se resuelve el V-I por aproximación cromática en la línea del bajo, realizando si-sib-la-re, y utilizando en un solo compás los acordes ya oídos en algunos puntos de la pieza: mi mayor séptima con la novena bemol - mi bemol mayor séptima con la novena bemol - la mayor séptima y re menor.



Figura 59. Cadencia del final de la obra. Fuente: elaboración propia.



## 4. Conclusiones.

En este trabajo de final de grado podemos concluir que se han cumplido los objetivos tanto generales como específicos planteados al inicio.

Como objetivo principal hemos plasmado el acercamiento a la música del Jazz *Manouche* y del Vals *Musette*, consiguiendo tener una perspectiva general de estos estilos. Esto se ha llevado a cabo a través de la composición propia *Acabant l'estiu*, que ha sido desgranada desde la mayoría de los puntos de vista posibles musicalmente hablando. Desde la vertiente artística, ha sido entendiendo la motivación para la creación de esta obra, así como las emociones que puede provocar tanto al compositor como al oyente. Desde la vertiente técnica, analizando las características musicales intrínsecas de la composición comparándola en algunos aspectos con otro Vals *Musette*: *Indifférence*.

Dentro de los objetivos específicos se ha analizado musicalmente *Indifférence*, enmarcándola en su contexto a través de sus compositores, la situación geográfica donde se produjo, y el momento histórico donde se fraguó. Se han explicado los pormenores de *Acabant l'estiu*, detallando aspectos como la forma, la textura, la melodía, la armonía, el ritmo, así como el porqué y el cómo se compuso esta obra desde una perspectiva cercana al Vals *Musette*. También se han visualizado en el presente TFG referencias históricas sobre estos estilos, así como de artistas y compositores más relevantes de principios del siglo XX haciendo un repaso hasta nuestros días.

Asimismo, se ha llegado a la conclusión que *Acabant l'estiu* parecía a primera vista una pieza sencilla, con una melodía acompañada a modo de los valeses *musette* estudiados, pero cuando se ha analizado en profundidad ha resultado ser bastante completa en cuanto a las elaboraciones de melodías, los contrapuntos, la tímbrica o la variedad armónica, aportando una riqueza musical inusual en este tipo de composiciones.

## 5. Limitaciones y prospectiva.

### 5.1. Limitaciones

Las principales limitaciones que se han encontrado para la realización de este trabajo han sido el tiempo, la extensión de las páginas a realizar, y la poca o mucha información encontrada para algún tema concreto.

Aunque se disponía de varios meses para realizarlo, el tener que compartir el tiempo destinado a su elaboración con otros trabajos académicos y también personales ha supuesto un inconveniente, ya que cuando se cogía el hilo de una información, resultaba ser en algunos casos extensa y, por ende, tener que cotejarla, asimilarla, desarrollarla y plasmarla en el documento.

Respecto a la extensión del TFG había que filtrar y resumir toda la información de las fuentes, seleccionarla y reescribirla, de manera que pudiera estar incluida en el TFG sin prolongarlo en exceso. La poca información que se ha encontrado de la composición *Indifférence* en cuanto a su análisis se refiere y al contexto histórico, ha sido muy dispersa y difícil de seleccionar.

### 5.2. Prospectiva

Las primeras ideas que se tenían para realizar este TFG incluían un estudio de todo el proceso de elaboración del CD donde está registrado *Acabant l’estiu*, desde los inicios compositivos de cada una de las canciones hasta la distribución final del disco.

En esta línea de trabajo en el futuro se puede ampliar información en la vertiente más técnica indagando en todo el proceso de la grabación, mezcla y masterización del CD, así como con los aspectos legales de los derechos de autor o el registro en la propiedad intelectual, entre otros.

A nivel histórico, se ha desarrollado en el presente TFG unas pocas pinceladas de lo que es la música de principios del siglo XX, por lo que queda pendiente aportar una importante información acerca de esta época.

Como ya se ha apuntado anteriormente, este trabajo se puede desarrollar mucho más, por lo que se podría en el futuro ampliarlo con más información referente al Jazz *Manouche*, al Vals *Musette*, o al Jazz en general, pero al tener que delimitar las tareas nos tuvimos que centrar en los aspectos compositivos y analíticos de *Acabant l’estiu*.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBS CONSULTADAS.

- Barranco, Juan Antonio. (2014). *Toma jazz. Apuntes biográficos de un gitano genial*. Recuperado el 12 de julio de 2022 de [https://www.tomajazz.com/perfiles/Django\\_Reinhardt.htm](https://www.tomajazz.com/perfiles/Django_Reinhardt.htm)
- Blanquer, A. (2003). *Técnica del contrapunto*. Madrid. Real Musical.
- Britannica, T. (2018). *Editors of Encyclopedia Musette*. Recuperado el 11 de agosto de <https://www.britannica.com/art/musette>
- Cerdá, Manuel. (2015). *Música de comedia*. Recuperado el 15 de agosto de 2022 de <https://musicadecomedia.wordpress.com/2015/12/04/el-vals-musette/>
- Colaboradores de Wikipedia. (2022, 9 de agosto). Emilio Vacher. En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 27 de junio de 2022 a las 15:06, de [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89mile\\_Vaccher&oldid=1103256667](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89mile_Vaccher&oldid=1103256667)
- Cook, N., & Bdenas, L. C. G. (2012). *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid. Alianza Editorial.
- Copland, A. (2014). *Como escuchar la música*. México. FCE.
- D R, Serge. (2016). *ÉMILE VACHER: El rey del Musette*. Recuperado el 12 de agosto de 2022 de <https://78revoluciones.com/2016/03/03/emile-vacher-el-rey-del-musette/>
- Dregni, Michael, and Michael Dregni. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*, Oxford University Press, Incorporated, 2008. *ProQuest Ebook Central*. Recuperado el 30 de abril de 2022 de <https://bv.unir.net:2056/lib/univunirsp/detail.action?docID=415397>.
- Dregni, Michael. (2006). *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. *ProQuest Ebook Central*. Recuperado el 30 de abril de 2022 de <https://bv.unir.net:2056/lib/univunirsp/detail.action?docID=279596>.
- Escalante, Luís. (2022). *Los latidos del jazz*. Recuperado el 15 de agosto de 2022 de <https://loslatidosdeljazz.com/quintette-du-hot-club-de-france/>
- Fernández, Jesús. (2013). *Deviolines*. Recuperado el 16 de julio de 2022 de <https://www.deviolines.com/stephane-grappelli/>
- Gelly, D. (2016). *The guardian. Tony Murena: Indifférence review, a curiosity from the 1930s*. Recuperado el 30 de abril de 2022 de

- <https://www.theguardian.com/music/2016/may/08/tony-murena-indifference-album-review>.
- Gilbert, M. y Rosenberg, Stochelo. (2017). *Música de la arboleda en línea*. Recuperado el 30 de marzo de 2022, de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000680900>.
  - Givan, B. (2006). *The south-grappelli recordings of the bach double violin concerto*. *Popular Music and Society*. Recuperado el 30 de mayo de 2022 de <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/scholarly-journals/south-grappelli-recordings-bach-double-violin/docview/208065822/se-2?accountid=142712>
  - Givan, B. (2014). "Django's tiger": *From jazz to jazz manouche*. *Current Musicology*, (98), 7-40. Recuperado el 30 de abril de 2022 de <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/scholarly-journals/djangos-tiger-jazz-manouche/docview/1876059696/se-2?accountid=142712>
  - Gress, J. (2007, 08). *10 things you gotta do to play like DJANGO REINHARDT*. *Guitar Player*. Recuperado el 30 de mayo de 2022 de <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/magazines/10-things-you-gotta-do-play-like-django-reinhardt/docview/222446634/se-2?accountid=142712>
  - Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental* (Tra ed.). Madrid. Ediciones Akal.
  - Guitar armonía. (2015) *Guitar armonía*. Recuperado el 1 de junio de 2022 de <https://guitarmonia.es/funciones-tonales-o-funciones-armonicas/>
  - Hmong. (2022). *Gypsy Jazz*. Recuperado el 1 de agosto de 2022 de [https://hmong.es/wiki/Gypsy\\_jazz](https://hmong.es/wiki/Gypsy_jazz)
  - Horowitz, M. (2005). *Gypsy Rhythm*. París. Djangobooks.
  - Jiménez, J., Durand, E. (2012). *Django Reinhardt Un gitano en París*. Lleida. Editorial Milano.
  - Lie, S. y Givan, B. *Jazz Manouche*. *Música de la arboleda en línea*. Recuperado el 30 de marzo de 2022, de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000315373>.

- Mehling, P., & Davy, T. (2019). *MAJOR SWING. Acoustic Guitar*. Recuperado el 17 de junio de 2022 de <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/magazines/major-swing/docview/2304950077/se-2?accountid=142712>
- Montero, Javier (2016). *El club del autodidacta. Armonización de la escala menor armónica*. Recuperado el 30 de mayo de 2022 de <http://elclubdelautodidacta.es/wp/2016/06/armonizacion-de-la-escala-menor-armonica-en-las-12-tonalidades/>
- Moulou, P. (2004). *Complet Django*. París. Bookmakers international.
- Musette. (2021, 22 de octubre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 15:08, agosto 27, 2022 desde <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Musette&oldid=139204799>. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bal-musette>
- Olwell, G. (2018, 10). *Eastman DM1. Acoustic Guitar*. Recuperado el 30 de julio de 2022 de <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/magazines/eastman-dm1/docview/2118742979/se-2?accountid=142712>
- Rosales, G. (2005). *Cábalas con la guitarra*. Madrid. Fundación Autor.
- Rueda, E. (1998). *Armonía funcional*. Madrid. Real Musical. Sánchez, J.C. (2007). *Estadística aplicada a la educación*. Madrid: CCS.
- Sullivan, Steve. *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings*, Scarecrow Press, 2013. *ProQuest Ebook Central*. Recuperado el 30 de abril de 2022 de <https://bv.unir.net:2056/lib/univunirsp/detail.action?docID=1466981>.
- Szekely, K. (2006). *Armonía tonal funcional*. Valencia. Editorial Piles.
- Warszawski, Jean Marc. (2010). *Visor Gus 1915-1974*. Recuperado el 27 de junio de 2022 de [https://www.musicologie.org/Biographies/gus\\_viseur.html](https://www.musicologie.org/Biographies/gus_viseur.html)
- Williams, D. J., & Potokar, T. S. (2009). *Django's hand*. Recuperado el 28 de junio de 2022 de <http://bv.unir.net:2145/10.1136/bmj.b5348>
- Young-Vallet, E. (2020). *Jazz clásico. Genio negro, vergüenza americana*. Madrid. Editorial Letra de Palo.

## Anexo A. Partituras y enlaces web.

- Enlace a la partitura de *Acabant l'estiu*: <https://drive.google.com/file/d/1I-Ct9-pLDGHRJvhOZLX67-cfVzGysFRU/view?usp=sharing>
- Enlace al libro de *Django Fakebook* donde se encuentra la partitura de *Indifférence*:  
[https://drive.google.com/file/d/1vthjfjbG7gD5QccnYGpGveQwz4\\_j8Zcr/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1vthjfjbG7gD5QccnYGpGveQwz4_j8Zcr/view?usp=sharing)
- Web de Swing 26: <https://swing26.weebly.com/>
- Álbum de Swing 26 en Bandcamp: <https://swing26.bandcamp.com/album/swing-26>
- Concierto en el Teatro Principal de Alicante:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WtCP6kYYjp8>
- Facebook de Swing 26: <https://www.facebook.com/swing26/>
- Instagram de Swing 26: <https://www.instagram.com/swing262020/>

## Anexo B. Swing 26.

Swing 26 es un quinteto de jazz, nacido en 2013, que toma como punto de partida la famosa formación de Django Reinhardt "Hot Club du France" con tres guitarras acústicas *manouche*, contrabajo y violín. En la actualidad el violín se ha sustituido por el clarinete y por el corno *di bassetto*. Abordan un repertorio que pasa por versiones de estándares de Swing, *Gypsy Jazz*, Blues, Bossa, Vals *Musette* y Bolero, incluyendo también composiciones propias. La ausencia de instrumentos de percusión propiamente dichos conforma una base rítmica atípica que deja todo su peso en los instrumentos de cuerda, donde clarinete y guitarra van tejiendo el dibujo melódico.

Se han realizado conciertos en múltiples salas, festivales, recitales, teatros y cafés.

Los componentes actuales son:

Rafa Sempere (clarinete, corno *di bassetto* y saxo soprano)

Humberto Corrales (contrabajo)

Jacobo Blanes (guitarra rítmica y solista)

Toni Cruz (guitarra rítmica y solista)

Juan Mateo (guitarra rítmica y solista)



Figura 60. Miembros actuales de Swing 26. Fuente: elaboración propia.

## Anexo C. Versiones de *Acabant l'estiu*.

Se han compuesto versiones con diferentes instrumentaciones:

- para violoncello, flauta, guitarra y contrabajo,
- para órgano solo,
- para un corto de animación.

**Acabant l'estiu.**  
**Vals**  
Toni Cruz

♩ = 150    **A**    Dm    <sup>2</sup>Dm    <sup>3</sup>Dm    <sup>4</sup>Dm

Guitarra acústica    *mf*    2    3    4

Flauta    *f*    2    3    4

Violonchelo    *mf*    2    3    4

Contrabajo    *pizz.*    2    3    4

Figura 61. Instrumentación para cello, flauta, guitarra y contrabajo. Fuente: elaboración propia.

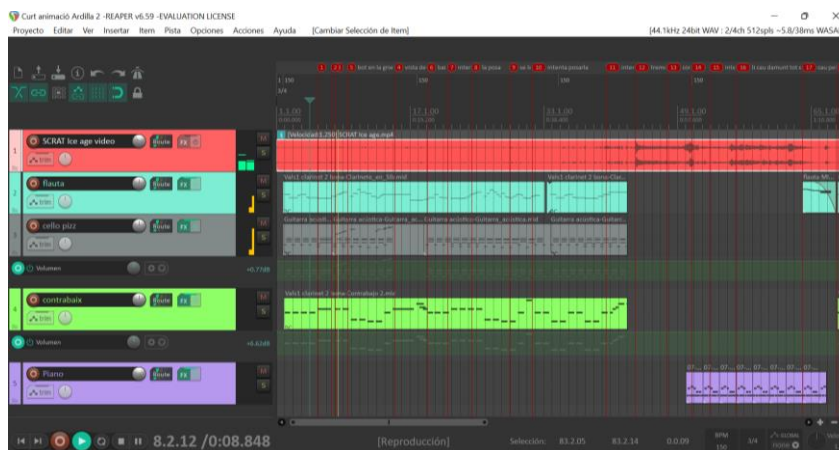


Figura 62. Versión realizada en Reaper para un corto de animación. Fuente: elaboración propia.