

**Universidad Nacional de Córdoba**

**Escuela de Artes**

**Facultad de Música**

Trabajo Final de Grado de Licenciatura en Composición Musical

**“Música de Raíz Popular Latinoamericana -  
de la Melodía Cifrada a la Orquestación”**

**Alumno:** Pablo Alejandro Rojas

**Matricula:** 2001766732

**DNI:** 30328526

**Director:** Lic. José López

Córdoba, Noviembre de 2023

### **Agradecimientos:**

A mis padres, por permitirme dedicarme a la música.

A mis compañeros del ensamble Tangrama (en todas sus formaciones), por estos 10 años de aprendizaje y sueños compartidos.

A la UNC, por brindarme la posibilidad de realizar este trabajo final 12 años después de lo previsto.

A José López, director de este trabajo final, por su entera predisposición y estímulo para llevar a cabo el cierre pendiente de esta etapa.

A la maestra Lea Freire, por compartir parte de su maravillosa obra con tanta generosidad.

A los docentes de todas las instituciones educativas por las que transité: Facultad de Música de la UNC, Conservatorio Provincial Félix T. Garzón, y Conservatorio Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Tatuí, São Paulo, Brasil).

A todos los maestros y profesores con quienes continué mi formación de manera particular o paralela a mi educación formal.

A mis amigos y compañeros de la música y la vida.

## Índice

### Capítulo 1: Introducción

1.1 Síntesis de la propuesta .....	pág. 6
1.2 Objetivos .....	pág. 7
1.3 Hoja de ruta .....	pág. 8
1.4 Orgánico instrumental .....	pág. 9

### Capítulo 2: Algunas consideraciones sobre la antigua dicotomía entre música popular y académica en el panorama local

2.1 La búsqueda de lo popular .....	pág. 11
2.2 Diferentes inquietudes musicales .....	pág. 13
2.3 Enunciado teórico vs. legado compositivo .....	pág. 15
2.4 Un aporte más en esta dirección .....	pág. 20

### Capítulo 3: Horizontes latinoamericanos

3.1 La experiencia de Tatuí .....	pág. 22
3.2 El contacto con la “Escuela Jabour” .....	pág. 23
3.3 Una visión “Universal” de la música .....	pág. 24
3.4 El método “Corpo presente” .....	pág. 26
3.5 La “Práctica de conjunto” .....	pág. 29

### Capítulo 4: Acerca de mi método compositivo

4.1 Los beneficios de la transcripción .....	pág. 31
4.2 El ensamble Tangrama: Un laboratorio para la creación original .....	pág. 32

4.3 El orgánico ampliable .....	pág. 34
4.4 Influencias musicales y estéticas .....	pág. 35

### **Capítulo 5: Algunos recursos de mi lenguaje compositivo**

5.1 La melodía cifrada .....	pág.37
5.2 Los caminos armónicos .....	pág. 38
5.3 Texturas y timbres .....	pág. 40
5.4 La forma libre .....	pág. 42
5.5 El arreglo y la orquestación .....	pág. 43
5.6 La voz en el ensamble instrumental .....	pág. 44
5.7 La percusión .....	pág. 44
5.8 La sección de cuerdas .....	pág. 46
5.9 El tratamiento estilístico .....	pág. 47
5.10 La notación musical .....	pág. 48

### **Capítulo 6: Transcripción y análisis de composiciones y arreglos**

6.1 El objeto de estudio .....	pág. 50
6.2 Fragmento de transcripción de “Vento em madeira” .....	pág. 52
6.3 Transcripción de “Candombe beat funk” (melodía cifrada) .....	pág. 54

### **Capítulo 7: “Suite MPL - Impresiones de un viajero”**

7.1 Suite en 5 movimientos .....	pág. 59
7.2 Infinitos colores .....	pág. 61
7.3 A lua que dança nas águas .....	pág. 65
7.4 La voz de la montaña .....	pág. 68
7.5 Estrella entre nubes .....	pág. 72

7.6 Intento de magia .....	pág. 75
7.7 Tierra hechizada .....	pág. 78
7.7 Conclusiones finales.....	pág. 83
7.8 Bibliografía .....	pág. 85

### Anexo de partituras

#### Transcripciones

“Vento em madeira” ( <i>full score</i> ) .....	pág. 90
“Candombe beat funk” (melodía cifrada) .....	pág. 95

#### “Suite MPL - Impresiones de un viajero” (*full score*)

1 - “Infinitos colores” .....	pág. 99
2 - “A lua que dança nas águas” .....	pág. 122
3 - “La voz de la montaña” .....	pág. 145
4 - “Estrella entre nubes” .....	pág. 178
5 - “Intento de magia” .....	pág. 199
6 - “Tierra hechizada” .....	pág. 205

## Capítulo 1: Introducción

### 1.1 Síntesis de la propuesta

Este Trabajo Final de Grado<sup>1</sup> intenta dar un paso más en la ampliación de las fronteras musicales de la denominada “música de raíz popular latinoamericana”, con la premisa de ahondar en un enfoque creativo que facilite la conexión entre un abordaje compositivo sintético, como resulta el sistema de escritura de melodía cifrada (o “*lead sheet*”<sup>2</sup>); para consolidar un arreglo y orquestación que permita la interpretación de la obra en un formato mixto que denominaremos “orgánico híbrido”<sup>3</sup>, combinando instrumentos de tradición académica (ya sea un ensamble camerístico, o un orgánico de mayor envergadura tal como una orquesta de cuerdas, banda sinfónica, orquesta sinfónica, etc), con otros utilizados frecuentemente en agrupaciones de jazz y música de raíz popular (guitarra acústica o eléctrica, teclado, bajo eléctrico, batería, instrumentos de percusión de raíz folclórica, cantantes con micrófono, etc).

Para ello se propone implementar en el plano del arreglo y la orquestación una notación musical que articula, por un lado cierto grado de detalle aplicado a los grupos de instrumentos de tradición orquestal (vientos y cuerdas frotadas), mientras que para los instrumentos con rol predominantemente acompañante se sintetiza la información más relevante que permita cumplir dicha función sin obstaculizar la fluidez, aprovechando al máximo la musicalidad de cada integrante y las sutilezas características en la conducción de géneros de raíz popular. Esto da lugar a una modalidad de trabajo donde ciertas pautas se definen durante los ensayos (puesto que no todo está especificado en la partitura), abriendo el juego a una interacción e

---

<sup>1</sup> En adelante TFG.

<sup>2</sup> En el campo de la música popular se emplea el término “lead sheet” (hoja de guía) para identificar este tipo de notación musical, que toma solo los elementos esenciales de una composición: la melodía, la letra (si es que la hay), el cifrado armónico, algún corte rítmico u *obbligato*, indicaciones de *tempo* y estilo de acompañamiento, espacio para solos improvisados, y alguna especificación referida al esquema formal.

<sup>3</sup> Utilizaremos este término a lo largo del presente trabajo para referirnos al tipo de orgánicos instrumentales aquí detallados.

integración constante, que resulta muy efectiva para economizar tiempo y recursos durante la puesta en escena de un repertorio (e incluso para su registro fonográfico).

Mediante el ejercicio de la transcripción y el análisis como vía de incorporación de nuevas herramientas y recursos compositivos, el proceso creativo decanta naturalmente en la aparición de nuevas ideas, que en esta oportunidad dieron origen a un ciclo de 6 obras bajo la denominación de “Suite MPL - Impresiones de un viajero”, presentada aquí junto a un escrito donde se documenta y fundamenta el proceso creativo llevado a cabo.

## 1.2 Objetivos

### Generales:

- Contribuir al desarrollo local de la música de raíz popular latinoamericana en formato camerístico y/u orquestal.
- Incentivar a instrumentistas de diversas formaciones a ejecutar música escrita con influencias de raíz popular, así como a emprender el estudio de la interpretación e improvisación estilística en base a ritmos latinoamericanos.
- Reflexionar acerca de las posibilidades expresivas y expansivas que subyacen en el patrimonio musical latinoamericano.

### Específicos:

- Componer 1 obra articulada en 6 partes, al estilo de una *Suite* basada en influencias estilísticas de raíz popular latinoamericana, y ejecutarlas en una audición pública.
- Sistematizar una metodología de trabajo que facilite tanto la creación de un nuevo repertorio, como su escritura, ejecución y posterior registro en el transcurso de 1 año y medio.

- Alcanzar un resultado musical que consiga equilibrar la participación de todos los instrumentos intervinientes, sin perder la esencia popular proveniente de la tradición latinoamericana.

### **1.3 Hoja de ruta**

El plan consistió, de modo sintético, en partir de la transcripción y análisis de algunos fragmentos de obras, arreglos y/u orquestaciones de diferentes referentes latinoamericanos, para asimilar e incorporar recursos creativos que puedan dar origen a nuevas ideas compositivas, y construir una suite de 6 movimientos, combinando elementos musicales provenientes de diversos países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Uruguay, Perú y Bolivia, fundamentalmente.

Con la intención de abrir el juego libremente a las diferentes raíces latinoamericanas, el proceso creativo fue abordado interactuando con herramientas propias de la música académica y del lenguaje del jazz (ya que estas influencias están presentes en gran medida a lo largo de toda la obra de muchos de los referentes abordados).

La selección de los fragmentos de obras transcritas y analizadas responde exclusivamente a un criterio de disfrute e inclinación personal, donde se advierten ciertos dispositivos que guardan íntima relación con las composiciones realizadas.

También se incluye una sección de análisis de las obras elaboradas, evidenciando el traslado de la melodía cifrada hacia el arreglo construido sobre el orgánico completo, y estableciendo relaciones con ciertos rasgos musicales latinoamericanos, precisando fundamentalmente aspectos rítmicos, melódicos, armónicos, formales y texturales.



Por último, se incluyen en el anexo de este TFG todas las partituras, no sólo de las obras compuestas para la ocasión, sino también las versiones de las mismas en formato *lead sheet*, y las transcripciones realizadas en diferentes formatos para el análisis del capítulo 6.

#### **1.4 Orgánico instrumental:**

La decisión de trabajar con el ensamble Tangrama como parte del orgánico elegido, se debió a la posibilidad real de contar con músicos de cierta trayectoria profesional, con la experiencia y capacidad técnica suficiente para resolver las partes asignadas en el plazo estipulado. Asimismo, cabe resaltar que, tras haber desarrollado una tarea de investigación compositiva plasmada en 6 discos de estudio, la razón de esta elección descansa fundamentalmente en el peso de la musicalidad y el compromiso de sus miembros, además de los lazos de amistad y camaradería forjados a lo largo de varios años de trabajo, durante los cuales se fue consolidando una sinergia colectiva que nos permitió alcanzar buenos resultados a corto plazo, tanto en los ensayos como en la performance en vivo, e incluso en el proceso de registro de cada nuevo repertorio.

El orgánico actual del ensamble Tangrama es el que se detalla a continuación:

- Voz (soprano) - Airena Ortube
- Bajo electrico - Julián Reynoso
- Batería - Damián Barrera
- Teclado/Piano - Valeria Finzi
- Flauta traversa - Lourdes Fontana
- Saxo alto/ soprano - Ismael Avecilla
- Guitarra acustica/electrica - Pablo Rojas

No obstante, para las obras escritas en esta oportunidad se complementó el ensamble añadiendo una sección de cuerdas (violín I, violín II, viola y violonchelo), más un oboe y un saxo tenor ampliando la fila de vientos (todos contratados para la ocasión).

La duración total de las obras es de casi 30 minutos. Y, a excepción del 4to movimiento, el resto de las piezas escritas emplean los 13 instrumentos detallados. Por tal motivo, se contempló la gestión de un sitio destinado a la audición pública con un amplio espacio escénico y un sistema de amplificación para microfonear la sección de cuerdas, los vientos y la voz.

**Nota:** Para la instancia de 1ra defensa se realizó una grabación real de toda la suite en un estudio profesional, con la intención de editarla posteriormente como un nuevo disco de estudio de corta duración (E.P.) del ensamble Tangrama, que estará disponible en la mayoría de las plataformas digitales que en la actualidad se emplean para reproducir música.

## **Capítulo 2: Algunas consideraciones sobre la antigua dicotomía entre música popular y académica en el panorama local**

*“Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestra América”.*

Rubén Martí

### **2.1 La búsqueda de lo popular**

Cuando hace aproximadamente 12 años atrás me propuse realizar este Trabajo Final (que luego abandoné ante la posibilidad de continuar mis estudios en el exterior), aún no había entrado en contacto con material relacionado a técnicas de arreglos y orquestación, enfoques de armonía aplicada al lenguaje de la música popular, estudios de acompañamientos estilísticos en base a patrones rítmicos de raíz popular latinoamericana, o tópicos similares. La bibliografía que había consultado hasta ese momento (de autores vinculados principalmente a la musicología), consistía principalmente en trabajos que indagan acerca de los orígenes y la trayectoria o evolución de dichas músicas, analizando contextos históricos, socioculturales, recopilando información y todo tipo de documentación (partituras, textos publicados, transcripciones, antiguas grabaciones, fotos, entrevistas, testimonios, etc).

En ese entonces, mi formación musical en el campo de la música popular se había desarrollado esencialmente a través de clases particulares con diferentes profesores, del contacto con registros audiovisuales, de la asistencia como espectador a encuentros y festivales en diferentes partes del país, e incluso de la participación en encuentros informales y reuniones sociales con músicos de diversas procedencias.

Si bien tanto en mi paso por la Universidad de Música como por el Conservatorio Provincial (ambos de la ciudad de Córdoba), me nutrí de una amplia serie de libros de autores europeos y norteamericanos, abocados al análisis de la obra de compositores académicos de la tradición occidental, mi contacto con bibliografía relacionada a compositores y arregladores latinoamericanos se limitaba casi exclusivamente al estudio y análisis de algunas partituras que

circulaban entre los estudiantes por aquel entonces (obras publicadas o transcripciones escritas con mayor o menor grado de detalle).

Probablemente esto se deba en parte a la proximidad temporal de estas músicas en cuestión, cuyos orígenes y desarrollos sucedieron muchos años después del establecimiento de una enorme tradición musical europea sistematizada de manera muy pragmática para su transmisión. Y quizás a esta más reciente inclusión y adecuación de la música popular en los planes de estudio de muchas instituciones aún debamos añadirle la necesidad de aplicar otras metodologías y abordajes, tanto para investigar, interpretar y crear como para transmitir dichos saberes. Al respecto, en su libro “Curtir el cuero”, el percusionista e investigador Carlo Seminara señala:

“Para ser músicx, bailarín/a, cantante, hay que estudiar, y de una única manera, la oficial, occidental y eurocéntrica. Bajo esta mirada las manifestaciones populares latinoamericanas quedan por fuera de la producción de conocimiento, ya que no tienen un método legitimado y tampoco cuentan con una producción bibliográfica, ni instituciones mediante las cuales estudiarlas. Por el contrario, en estas manifestaciones el aprendizaje se da a través de la propia vivencia, dentro del conjunto de las prácticas cotidianas de la comunidad. Al no encajar en los cánones académicos, son menospreciadas e incluso denostadas por falta de rigor y escritura” (Seminara, 2021, p. 21).

Si bien en la actualidad los sistemas de lectoescritura se han perfeccionado mucho en lo relativo al trabajo con la música popular, pareciera que aún hay ciertos “grises” en relación al abordaje de algunos contenidos, cuya transmisión parece ocurrir, por ejemplo, en el contexto de prácticas colectivas donde el hecho musical se desprende de la interacción con el otro:

“Debemos entender al grupo como una entidad de la que formamos parte, aún cuando no estamos tocando. Los modos de aprendizaje tienen que ver con la participación

misma: “se aprende haciendo”. Y siendo parte del colectivo iremos agenciándonos de diferentes roles, acordes a nuestras capacidades en ese momento particular” (Seminara, 2021, p.78).

## 2.2 Diferentes inquietudes musicales

En algunas de sus disertaciones en relación a su obra, el gran maestro cubano Leo Brower enuncia:

“En América Latina el lenguaje musical está elaborado generalmente con elementos de la tradición no aceptada. Quiero decir: raíces de un lenguaje ajeno a la cultura europea, y por tanto, descartado de su ideario historicismo. Pero lo importante para nuestros países es conocer la legitimidad de ciertas formas raigales de nuestra cultura y reconocer esas mismas raíces devueltas como forma artística de alta significación estética” (Brower, 2007, p.29).

Repasando este párrafo de Brower, me vienen a la memoria mis primeros años de cursado en la UNC, cuando me volvía en el ómnibus de regreso a casa escuchando discos de jazz fusión, tras haber estado analizando en clase alguna invención de Bach, un movimiento de sonata de Mozart, o cualquier otra creación de autores de la tradición académica europea. Solíamos reunirnos por las noches con mis compañeros de curso para intercambiar discos de Astor Piazzolla, Tom Jobim, Carlos Aguirre, Spinetta Jade, Serú Girán, Fito Páez, o ver DVDs de conciertos de Pat Metheny, Chick Corea, Miles Davis, o cualquier artista relacionado (en aquel entonces las plataformas digitales aún no estaban suficientemente desarrolladas, y la conexión a internet no era tan accesible para todos los estudiantes).

Durante el período de mi formación musical, y a raíz de algunos viajes turísticos que pude realizar (motivado en parte por este mismo interés), fui contactando con instrumentistas,

compositores y arregladores (incluso directores) que complementaban su formación académica con exhaustivas búsquedas en el espacio de la música popular de su región y de otras latitudes. También me encontré con músicos que, tras haber alcanzado un cierto grado de dominio técnico sobre su instrumento tocando “de oído” (como se dice habitualmente), sintieron la inquietud o la necesidad de aprender a leer y escribir música para decodificar sus propias ideas musicales, o simplemente ampliar sus horizontes artísticos enriqueciéndose de nuevas ideas.

Algún tiempo después, durante mi experiencia como estudiante en un conservatorio de Brasil (con carreras orientadas hacia el jazz y la música popular brasilera), descubrí metodologías y sistemas de trabajo relativamente nuevos en base a música popular, diseñados para la formación de músicos con un alto grado de desarrollo técnico y profesional. De alguna manera pensaba que cierto nivel de pericia y musicalidad sólo era posible de ser alcanzado institucionalmente en el ámbito de la formación de músicos “clásicos”.

Recuerdo en esta etapa algunas conversaciones con estudiantes de diferentes países, egresados de la carrera de instrumento o canto “erudito” (como se denomina en Brasil a la formación académica de los conservatorios), que una vez recibidos comenzaban inmediatamente una carrera orientada hacia la música popular, por sentir que su formación musical estaba “incompleta”, o les faltaba “la otra mitad”.

Incluso muchos de los docentes con quienes me formé dentro y fuera de instituciones educativas (y algunos con quienes continúo estudiando), dan cuenta de una sólida formación en ambos terrenos musicales.

Hace ya tiempo que no es ninguna sorpresa encontrarse con “músicos de orquesta” interpretando músicas de raíz folclórica en reuniones informales, en diferentes espacios de conciertos abiertos al público, o incluso integrando agrupaciones abocadas a ritmos latinos etc. Así como vemos cada vez con mayor frecuencia la participación de instrumentistas y cantantes

de raíz popular siendo contratados para interpretar un repertorio adaptado al contexto de una orquesta o un elenco estable de música académica.

Estas y otras situaciones me llevaron a preguntarme en varias oportunidades si sería posible contemplar una formación que vincule ambos mundos de una manera un poco más articulada. Claro que semejante interrogante sería (y seguramente está siendo) motivo de otro tipo de investigaciones y construcciones de teorías, saberes y metodologías que exceden la presente realización. Además, en lo que respecta a la experiencia cotidiana de muchos músicos en general, esta brecha no parece incidir sobre necesidades expresivas cada vez más desprejuiciadas y en continua expansión. Entonces: ¿cómo absorber y aplicar influencias de la música popular habiendo atravesado un proceso de formación académica institucional? ¿Cómo consolidar una dinámica de trabajo que produzca los resultados creativos deseados y un continuo flujo de inspiración?

### **2.3 Enunciado teórico vs. legado compositivo**

Tal vez en el presente resulte un poco obsoleto seguir trazando aquella dicotomía entre la música de raíz folclórica o popular y la de tradición académica. Incluso la separación podría parecer demasiado taxativa cuando miramos al pasado. Basta sumergirse en el universo de algunos compositores como Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Agustín Barrios, o incluso Radames Gnatali, Abel Carlevaro, Astor Piazzolla (si preferimos acortar la distancia temporal), entre tantos otros, para comprobar que buena cantidad de la música escrita en esta porción del mundo bebe de sus raíces y las proyecta hacia nuevas posibilidades desde hace ya mucho tiempo.

Al decir del musicólogo Juan Pablo Gonzalez:

Es justamente la fluidez de las fronteras entre lo erudito y lo popular lo que ha marcado una parte importante del desarrollo de la cultura y la música en América Latina. Se trata de una música que circula libremente por el mundo, que apela a problemáticas y sensibilidades comunes de sus habitantes, y que se ha incorporado a prácticas locales, generando influencias, cruces e hibridismo de distinta naturaleza y alcance. (González, 2013, p.8)

En este mismo trabajo también se remarca la necesidad de aceptar la música de América Latina en su conjunto, sin tantas separaciones, puesto que sus expresiones más originales pueden provenir tanto de la calle como de la academia (González, 2013, p.29).

Podemos aquí citar, además, la palabra de algunas personalidades que desde hace varios años se proclamaron en relación a esta cuestión:

Por su lado, en el prólogo del libro “Escuchar y escribir música popular” del compositor, director y guitarrista argentino Guillo Espel, el compositor, director y docente argentino Marcelo Delgado manifiesta:

El siglo XX trajo novedades. De repente, algunos músicos que desde siempre habían desarrollado su labor en el ámbito de la música popular, comenzaron a hacer una música que ya no apelaba al entretenimiento, sino que convocaba a los presentes a una escucha de otro orden. Una zamba ya no era solamente una excusa para la danza, sino que se convertía en una instancia de búsquedas (rítmicas, armónicas, formales, expresivas), por parte no solo de los compositores, sino también de los intérpretes. El jazz después del big pop bang, Piazzolla y su lectura del tango, el tropicalismo brasileño, entre algunos de muchos otros, fueron intentos de llevar esas músicas a otros territorios, con una fertilidad inusitada. Música popular para ser escuchada, al decir de Diego Fischerman” (Espel, 2009, p.3).



A su vez, en el 2do prólogo del mismo libro, el pianista, compositor, arreglador y docente Manolo Juarez expresa:

“La historia de la música está llena de ejemplos en los que se mancomunaron estas diferentes expresiones produciendo obras importantísimas: Las Suites Francesas e Inglesas de J. S. Bach que reúnen danzas populares de la época, y en época más reciente la obra de Bartok, Falla, entre otros” (Espel, 2009, p.3).

Una cita más de este material muy esclarecedora al respecto, esta vez por el propio Guillo Espel (autor del libro en cuestión):

“Cierto es que la música popular se inscribe dentro de la tradición oral de los pueblos. No obstante, sería un error sostener que exclusivamente su tradición oral lo define como popular. La música de tradición escrita y la música de tradición oral, mucho más allá de contraponerse, suelen entrecruzarse en un delicado equilibrio dentro del cual se retroalimentan con propiedades inherentes y ajenas a cada una de ellas (Espel, 2009, p.12).

Estos y otros músicos y autores consultados parecen coincidir en que la línea entre lo académico y lo popular ya ha sido derribada en los diferentes espacios artísticos desde hace tiempo; o más aún: nunca ha existido realmente. Y, si bien aún en gran parte de latinoamérica (y más precisamente en nuestra ciudad de Córdoba), no es tan frecuente dar con obras compuestas, arregladas y/u orquestadas para formaciones que combinan instrumentos e instrumentistas de tradición académica con otros más vinculados a la música popular o de raíz folclórica, estamos ante un fenómeno que sin dudas se ha intensificado en las últimas décadas.

Asimismo, Indagando en el universo de los sonidos latinoamericanos, nos encontramos, por ejemplo, dentro del vastísimo recorrido de la música popular brasilera (MPB), con una

notable labor orientada en esta dirección por la prolífica pluma de diversos compositores y arregladores, que acercaron dichos universos en las diferentes regiones del país, y desde hace ya muchas décadas atrás<sup>4</sup>. Otro tanto sucede con el inmenso legado de las orquestas de tango en nuestro país, que si bien por lo general no utilizan instrumentos de percusión, incluyen otros de uso poco frecuentes en la música orquestal, como el bandoneón, la guitarra eléctrica de caja o el micrófono para amplificar las voces de los solistas vocales. Incluso debemos destacar la valiosísima entrega de compositores argentinos como Waldo de los Rios, Jose Luis Castiñeira de Dios, Carlos Franzetti, Rodolfo Alchurrón, Exequiel Mantega o los locales Obi Homer y Gerardo Di Giusto, entre otros músicos que compusieron y orquestaron diversas obras de índole popular para diferentes organismos sinfónicos.

Párrafo aparte merecen los titánicos proyectos colectivos de agrupaciones locales como la “Córdoba jazz Orchestra”, “Eleva Big Band”, y los esfuerzos individuales de compositores y arregladores de generaciones más recientes, tales como José Lopez, Lourdes Fontana, Nicolás Ocampo, Daniela Mercado, Nicolas Mazza, Muriel Marcó, entre muchos otros que desde hace ya varios años vienen sembrando estos nuevos espacios con propuestas originales de obras, arreglos y orquestaciones en base a música popular sin fronteras estilísticas ni institucionales.

Probablemente, aún resulta un poco complicado conseguir material suficiente para consultar referencias sobre ciertos tópicos, acceder a material de estudio con diferentes niveles de dificultad técnica (tanto para estudiantes como para músicos ya formados), o incluso a la hora de elaborar toda una programación o ciclos de conciertos con una cierta línea argumental. Aún así, nos encontramos en un proceso de creación en pleno desarrollo, puesto que día a día

---

<sup>4</sup> Es posible apreciar una amplia trayectoria con identidad absolutamente nacional y de raíz popular, tanto en la tradición de las big bands brasileras (Banda Mantiqueira, Maestro Branco e a Banda Savana, Spok Frevo Orquestra entre otras), como en el fértil terreno de compositores, arregladores e intérpretes que demostraron ampliamente romper los límites de esta falsa dicotomía (Moacir Santos, Egberto Gismonti, Lea Freire, Rafael Martini, etc.).

emergen nuevas obras enfocadas hacia la música de raíz folclórica, concebidas para orgánicos “híbridos” como los anteriormente mencionados.

Algo similar sucede con la enseñanza instrumental o vocal, en lo relativo a la formación que recibe institucionalmente un estudiante de música en nuestra ciudad. Si bien al elaborar un plan de estudios y llevarlo a la práctica metodológicamente es necesario muchas veces establecer esta separación (para profundizar ciertos contenidos, corrientes estéticas, procesos socioculturales en determinados periodos históricos, y un largo etcétera), en la práctica musical (de estudiantes, docentes y músicos en general) esta línea parece desdibujarse cada vez más.

Cuántas veces un músico de formación popular debe digitar una obra o un pasaje al estilo de un instrumentista del mundo académico, o poner en práctica una lectura a primera vista de una partitura con indicaciones de dinámica, articulaciones, cambios de tonalidad, etc. De modo inverso, a menudo en el repertorio de las orquestas se le pide a algún instrumentista que improvise sobre un segmento de la obra, o se requiere un tipo de fraseo y de articulaciones relacionadas con algún género de índole popular (como las que se utilizan en el tango por ejemplo, donde en ciertas ocasiones no alcanza con respetar las indicaciones de la partitura para que suene dentro del estilo).

Yo mismo me situé con esta realidad 10 años atrás, cuando emprendí la idea de crear un ensamble con el que interpretar arreglos y adaptaciones propias primeramente, y luego composiciones originales. Con la intención de combinar elementos de ambos universos, me aboqué a la tarea de buscar instrumentistas que tuvieran algún recorrido trazado en ambos sentidos. Y, tras no contar con el número de músicos de estas cualidades que necesitaba para comenzar, me vi obligado a reclutar intérpretes con diferentes bagajes musicales, especializados en una u otra área. Esto nos exigió realizar una investigación complementaria en nuestra formación, que nos permitiera aproximar las dos aristas en un proceso de desarrollo continuo tanto a nivel grupal como individual.

## 2.4 Un aporte más en esta dirección

En definitiva, ninguna de estas formulaciones constituye una novedad respecto de aquella vieja y supuesta “rivalidad”. No obstante, al detenerme a examinar mi lenguaje compositivo para plasmarlo en este TFG, pude observar que el mismo se fue consolidando en diálogo permanente desde lo popular hacia lo académico. Esto sucedió de manera quizás demasiado intuitiva y poco reflexiva en un primer momento. Con poca consciencia de ciertas acciones, como si la propia obra me arrastrara torpemente sin poder dimensionar ciertos procesos. Tal vez mi escasa experiencia en el trabajo con agrupaciones u orgánicos más numerosos, sumado a una limitada formación en la rama de lo popular, no fueron suficientes para reducir esta brecha en una interacción de procesos de modo natural y consecuente. Con frecuencia operaba desde un obstinado esfuerzo por aplicar técnicas de desarrollo o esquemas formales académicos, con una cierta rigidez que no dejaba resquicio para el fluir de ideas más cercanas a lo popular, que por lo general demandaban otro tipo de tratamientos.

Con el paso del tiempo, fui generando una dinámica de trabajo que aún hoy me posibilita transitar un camino de desarrollo continuo, ejercitando esto que Rodríguez Kees define como “la no apropiación del legado como estructura cerrada a reproducir, sino como una pregunta que se pone adelante, como desafío” (Kees, 2006, p.37), en relación a un ejercicio compositivo con objetivos un poco más definidos, y resultados con un cierto grado de elaboración para ser presentados en público, registrados en grabaciones y/o realizaciones audiovisuales.

Esto fue posible en gran medida gracias al ejercicio constante de escribir algo nuevo todos los días. Una disciplina creativa forjada por mis maestros de la carrera de Composición Musical en la UNC, donde entendí que el oficio de la composición no es algo que depende casi exclusivamente de ciertos “momentos de inspiración”, sino que se trata de un desarrollo

continuo que evoluciona en el ejercicio constante de analizar, interpretar y escuchar las obras de los referentes de diferentes tradiciones musicales.

A partir de la creación del ensamble Tangrama (cuyo sistema de trabajo abordaremos más adelante), me sumergí junto a mis compañeros en una investigación exhaustiva de la música popular de raíz latinoamericana, abriendo el juego al aporte de cada miembro desde diferentes enfoques y visiones artísticas; al tiempo que nos desafiamos a fortalecer los aspectos menos desarrollados de nuestra formación, sobre la tierra fértil de un nuevo repertorio. Por ejemplo, aquellos músicos procedentes de la música popular debieron comenzar a ejecutar líneas escritas con mayor detalle y dificultad técnica en la partitura de lo que acostumbraban: mayor control de dinámicas, diferentes tipos de fraseos y articulaciones, buscando por momentos un sonido “más limpio” y homogéneo para poder empastarse entre sí. Por su parte, los músicos egresados del conservatorio, tuvieron la posibilidad de desafiarse en el estudio de la improvisación aplicada a algún segmento musical, debiendo en ocasiones “ensuciar” un poco su sonido para dotar de mayor personalidad o rasgos estilísticos la interpretación de alguna idea melódica.

Es precisamente en este sentido que la presente realización intenta dar un testimonio más acerca de la convergencia de estos cauces musicales, que a veces percibimos como fronteras fuertemente delimitadas, con la premisa de ahondar en un enfoque creativo y facilitador del enlace entre las ideas provenientes de diferentes aspectos formativos, trasladadas al terreno de la composición y los arreglos para orgánicos *híbridos* numerosos.

### Capítulo 3: Horizontes latinoamericanos

#### 3.1 La experiencia de Tatuí

En el año 2010, luego de haber finalizado la Tecnicatura Superior en Guitarra Clásica en el Conservatorio Provincial Superior de Música Félix T. Garzon, y el Profesorado en Composición Musical en la Facultad de Música de la UNC, me radiqué por casi 2 años en la ciudad de Tatuí, en el Estado de Sao Paulo, Brasil. Allí ingresé como estudiante en nivel intermedio de la carrera de MPB/Jazz y también a la de Choro, en el Conservatorio Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, llegando. Entre los años 2011 y 2012 cursé materias, seminarios y clases particulares, asistí a workshops, oficinas de música, conciertos y “*canjas*”<sup>5</sup>, de artistas como Hermeto Pascoal, Itiberé Zwarg, André Marques, Fabio Gouveia, Fabio Leal, Vinicius Dorín, Nelson Faría, Marcio Bahía, Nené, Thiago Espírito Santo, y muchos más. Asimismo, debido a la gran afluencia de estudiantes extranjeros de diferentes lugares de América Latina mayormente, comencé a interesarme y a verme influenciado por la musicalidad de colegas provenientes de Uruguay, Perú, Paraguay, Bolivia, Ecuador, e incluso de diferentes regiones de Brasil.

El intercambio era constante, tanto desde las vivencias musicales dentro y fuera del conservatorio, como a través del fluido tráfico de material musical en diferentes formatos: partituras, videos, libros, CDs, mp3, etc. Pero lo que verdaderamente transformó mi visión artística durante mi residencia en la ciudad de Tatuí fue el descubrimiento de la denominada “*Escola Jabour*”.

---

<sup>5</sup> Denominación que se utiliza en gran parte de Brasil para referirse a las “*jam sessions*”: encuentros musicales en donde se toca jazz y, en este caso además, música popular brasilera (MPB), de un modo más informal y por propio disfrute, generalmente sin seguir una partitura y sin haber ensayado previamente, pero conociendo la música de antemano, que ya ha sido estudiada durante un cierto tiempo por cada intérprete.

### 3.2 El contacto con la “*Escola Jabour*”

La expresión que se utiliza para designar esta estética musical tan fuertemente definida en la trayectoria de la música popular brasileira, se remonta varias décadas atrás, como bien explica en su tesis de grado el músico brasileiro Renato Borghi:

“En 1980 Hermeto vuelve a vivir en Brasil, en el barrio de Jabour, Rio de Janeiro. Allí organiza un nuevo grupo, con quienes mantendrá una rutina de ensayos diarios, grabaciones y giras hasta 1993. Es en ese periodo cuando se constituye lo que se conoce como *Escola Jabour*, debido a la gran concentración de músicos que iban a asistir los ensayos, y el propio funcionamiento de los mismos, donde Hermeto, además de ensayar el repertorio, les enseñaba a los músicos los ritmos brasileiros, su concepción armónica, la forma de improvisar sobre los lenguajes, la concepción de acompañamiento en la improvisación que prioriza la reactividad entre base y solista y la composición *in loco* (llamada por Itiberê “método de cuerpo-presente”)” (Borgui, 2015, p.26).

Aproximadamente desde el año 2000 en adelante, comenzó a generarse un movimiento de gran expansión vinculado a la estética de la *Escola Jabour* en el estado de Sao Paulo, fruto de la iniciativa de grandes músicos y docentes radicados en Tatuí, que comenzaron a impartir clases en el conservatorio de esta ciudad, y que a su vez integraban el conjunto de Hermeto Pascoal: el pianista André Marques, el saxofonista Vinicius Dorín, el guitarrista y bajista Fabio Gouveia, entre otros. Esto fue posible también gracias a las políticas culturales de aquel entonces, que destinaban un presupuesto anual lo suficientemente grande como para permitir realizar encuentros, seminarios, workshops, conciertos y todo tipo de actividades relacionadas, en distintos espacios de la ciudad, con programaciones mensuales, semanales, e incluso durante el receso invernal, y de libre acceso a toda la comunidad educativa y público en general.

### 3.3 Una visión “Universal” de la música

Tal vez una de las razones por las que el impacto de la obra del reconocido compositor y multiinstrumentista Hermeto Pascoal fue tan grande en Brasil (y en el mundo entero), se debe no solo a lo fresco y original de su creación ininterrumpida, o a su novedosa forma de improvisar, sino a lo abarcativa e inclusiva que resulta su visión de la música, transmitida casi como una filosofía de vida, dotada de una cierta espiritualidad que renueva la experiencia sensorial desde lo cotidiano. Todo objeto común y corriente puede momentáneamente volverse un dispositivo para la improvisación, y no hay límites ni excusas para crear música de calidad con cualquier instrumento real, independientemente del nivel de formación, edad o destreza técnica con que se cuente. Su inspiración no admite fronteras entre lo académico y lo popular, recorre diferentes épocas, estilos o regiones geográficas y territorios de Brasil y del mundo.

La idea de “música universal” o “música libre” a la que Hermeto alude en reiteradas oportunidades, simboliza un ánimo de creación libre de prejuicios, que puede englobar toda y cualquier música del mundo (ya que la misma contiene elementos de distintas músicas tradicionales de Brasil, el jazz y la música académica, principalmente el impresionismo y las denominadas corrientes de Vanguardia del Siglo XX).

Itibere Zwarg, músico, docente y bajista de Hermeto Pascoal e Grupo desde el año 1977, nos explica en su prefacio del “Caderno de Partituras” de las “Oficinas de Música Universal Pro Arte” que Música Universal fue el término encontrado por Hermeto para describir esa manera de hacer música, poliarmónica, polirítmica y rica en combinaciones tímbricas que, sin preconceptos, que engloba todos los estilos, al mismo tiempo en que valora elementos de la tradición popular brasilera, que ultraja la barrera entre la música erudita y la popular, yuxtaponiendo trazos de música regional de todo el mundo, reflejando con eso su universalidad (Zwarg, 2006).



Podemos encontrar en declaraciones del propio Hermeto Pascoal el enunciado de que Música Universal es una confraternización entre los pueblos a través de la música hecha con buen gusto!<sup>6</sup> Es el mundo en Sonido!<sup>7</sup> Es la mezcla de pueblos, de ideas, de tendencia y de todo lo que incluye Sonido, así como el viento y el aire que respiramos es el mismo, las nubes que acumulan el agua que vuela y después tomamos, la Música Universal no tiene fronteras (Zwarg, 2006).

También en el prefacio de la mencionada publicación de Itiberê destacamos la poética frase de Salgado e Silva, quien entiende la “universalidad” de la música de Hermeto como un barco hecho para navegar en muchas aguas, explorando hasta regiones vírgenes de un planeta simbólico (Zwarg, 2006).

Esta concepción ha suscitado algunas posturas contrarias por parte de musicólogos e investigadores, por tanto resulta excesivamente pretencioso abarcar ya ni siquiera el mundo entero, sino el infinito “universo”, mediante una visión individual que, por más abarcativa que resulte, difícilmente podría integrar elementos de todas las culturas y todas las épocas de nuestra civilización. Ciertamente es que la música siempre acompañó el desarrollo de la cultura en todas las etapas de la humanidad. Pero cada manifestación tiene su propio lenguaje, desarrolla sus propias características a través del tiempo, se transforma en diferentes contextos y crea sus códigos y maneras de comunicación con las personas del entorno. Como afirma Guillo Espel en su también citado trabajo: “Suele decirse que ‘la música es el idioma universal’. Se trata quizás del equívoco más grande que sobre ella se pronuncie: si hay algo inherente al

---

<sup>6</sup> Hermeto Pascoal ha repetido en numerosas entrevistas y conciertos que en la música no existen “errores”, sino “buen y mal gusto”, y que el “buen gusto” “no se aprende en la escuela”, sino en la práctica de tocar con otros.

<sup>7</sup> La palabra “Som” no tiene una traducción exacta al español. Podríamos decir que lo más cercano en este párrafo es su transposición al vocablo “sonido”, aunque en Brasil es utilizada fundamentalmente para referirse al hecho musical en sí mismo, el cual involucra muchos y diferentes sonidos. Nótese, además, el uso de la mayúscula en la “S” inicial empleada por el mismo Hermeto, cada vez que escribe esta palabra (incluso en sus partituras), profesando un respeto cuasi sagrado por la música y todos los sonidos que la conforman.

concepto de idioma es su diversidad. Lo que los idiomas tienen en común es su estructura como lenguaje, pero justamente acuñamos el término de idioma para establecer las diferencias. Por ello, hablar de 'idioma universal' resulta una contradicción" (Espel, 2009, p.9).

De cualquier manera, es evidente que la obra de Hermeto aportó una enorme gama de colores y recursos que a su vez propiciaron toda una serie de riquezas armónicas, rítmicas, melódicas, tímbricas y texturales, dentro de la rama de la llamada "música instrumental"<sup>8</sup>. Por tanto, nos limitaremos sencillamente a caracterizar la dinámica de creación llevada a cabo por él mismo para desarrollar muchas de estas cualidades, dadas en llamar tiempo después como método "*Corpo Presente*" por su colega Itiberê Zwarg.

### **3.4 El método "*Corpo Presente*"**

Fue durante mis años cursando como estudiante en el conservatorio de Tatuí que conocí al maestro André Marques, pianista de Hermeto Pascoal e Grupo desde 1994 hasta la actualidad, con quien pude conocer el método creativo denominado *Corpo presente* (creado por el propio Hermeto), presenciando algunas de sus clases en calidad de oyente.

Otro de los músicos con quien pude tener contacto durante esta experiencia fue el maestro Itiberê Zwarg, quien profundizó y sistematizó esta dinámica de trabajo a través de una serie de talleres sobre "Música Universal" destinados a músicos con diferentes grados de fluidez en sus instrumentos. El primero de esos talleres realizado en 1999, dio origen a la Itiberê Orquestra Família: un grupo de jóvenes instrumentistas que, desde entonces, se desarrolla siguiendo el método de la mencionada *Escola Jabour*. La Orquestra Família es un ensamble instrumental cuyo número de integrantes ha variado a través de su trayectoria,

---

<sup>8</sup> Tampoco podemos encasillar la música de Hermeto bajo este rótulo, puesto que la presencia de voces es muy marcada en muchos de sus trabajos, ya sea que aparezcan tratadas como instrumentos, declamando textos a manera de poesía concreta, o incluso armonizando el gesto y la entonación de la palabra hablada (técnica que él mismo dio en llamar "*Som da Aura*").

llegando a contar con 23 músicos en la grabación de su segundo CD, “Calendário do Som”<sup>9</sup>. Cito este disco en especial debido a que todas las obras grabadas fueron extraídas del libro de Hermeto: “Calendário do Som”<sup>10</sup>, y arregladas por Itiberê, con excepción de “24 de Janeiro”, arreglada por el propio Hermeto Pascoal. Para este libro, el maestro compuso una obra para cada día del año. Las obras están escritas en formato *lead sheet*, armonizando cada melodía con el sistema de cifrado de Hermeto. Lo que hace interesante al disco de la Orquesta Família es justamente la posibilidad de escuchar cómo Itiberê crea los arreglos para un orgánico tan grande y variado tímbricamente como el de la Orquesta Família, a partir de la mínima información contenida en las melodías cifradas del songbook originalmente publicado por Hermeto.

La definición que el propio Itiberê da acerca del método *Corpo Presente*, resulta especialmente completa y detallada, entendiéndolo como una práctica musical basada en la transmisión directa del compositor a los músicos, de acuerdo con la cual va componiendo las músicas *in loco*, y haciendo sus arreglos de tal forma que los músicos pueden vivenciar su proceso de creación al mismo tiempo en que aprenden a oír y tocar en armonía con otros instrumentos: se trabajan instrucciones de conceptos generales como equilibrio, intención interpretativa, ejecución y consecuente memorización. Las composiciones y los arreglos son hechos para aquel grupo específico con la presencia activa de los músicos, y constituyen una de las razones de ser del trabajo. La escritura musical funciona como registro, y los músicos, de preferencia, tocan de memoria. Aquí existe un doble estímulo: el estudio individual, que de esta forma se torna más interesante; y la práctica en conjunto. Además de permitir la rápida evolución y maduración de ejecución, interpretación, improvisación, lectura y escritura musical, forma valores que priorizan lo colectivo y dejan las individualidades sobresalir naturalmente en la medida de sus capacidades. El trabajo sucede en grupo, con todos observando el proceso

---

<sup>9</sup> ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. *Calendário do Som*. Rio de Janeiro. Maritaca. 2005.

<sup>10</sup> PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo. Senac. 2000.

de composición y arreglo. Y todos participan del test inicial de esas ideas en naipes y en el conjunto completo, así como participan de su elaboración continuada en los ensayos. Así, esa equivalencia entre 'estudiar' y 'ensayar', en un mismo espacio-tiempo, produce un acto musical que acontece delante de los otros integrantes. Para que el arreglo compuesto suene bien, es necesario que cada naipe, contrapunto, tema, esté equilibrado con el todo. Eso exige atención y, principalmente, que toquen escuchándose (Zwarg, 2006).

Traigo a colación en este capítulo mis experiencias con el método "Corpo Presente" por varias razones:

- En primer lugar, esta dinámica me enseñó la importancia de conocer en profundidad los instrumentistas con los que tengo la posibilidad de trabajar, para potenciar sus habilidades, invitándolos a explorar nuevos territorios, manteniendo a su vez el foco en la trama total del conjunto.
- En segundo lugar, la sonoridad que se consigue en las texturas de los arreglos elaborados mediante este sistema, tiene un componente "camerístico" y hasta "orquestal" que he incorporado en mi música. Si bien mi método compositivo no es de construcción colectiva (*in loco*), el resultado final de mis arreglos y orquestaciones por momentos remite a esta búsqueda de variedad tímbrica, donde todos los instrumentos del orgánico tienen su espacio y su momento de destaque en el desarrollo de una composición.
- Por último, el espacio para el aporte y la revisión continua de cada obra y arreglo (al no plantearse como una idea cerrada y definitiva) genera un sentido de pertenencia y de compromiso con el proyecto artístico, que motiva a participar, estudiar, escuchar e involucrarse de manera activa en todas las etapas del proceso. Y esto, de más está decir, es algo muy difícil de alcanzar en un proyecto artístico autogestivo con una participación numerosa.

### 3.5 La “Práctica de Conjunto”

En relación al método *Corpo Presente*, la *Práctica de Conjunto* no es otra cosa que el espacio grupal en que se pone en práctica este sistema de trabajo. De igual modo, existe en el Conservatorio de Tatuí un espacio curricular destinado a esta experiencia, con la misma denominación. Fue durante el cursado de esta asignatura que pude experimentar este método desde adentro, en un formato denominado “Jazz Combo”<sup>11</sup>, con un orgánico muy variado que abordaba un repertorio de Jazz y MPB: 4 guitarras, 2 teclados, batería completa, percusión, bajo eléctrico, 1 cantante, 3 saxos altos, 1 clarinete, 1 flauta traversa, 1 trombón, 1 trompeta, 1 mandolina, 1 chelo y 1 violín. Por tratarse de un seminario optativo, el espacio estaba abierto a estudiantes de diferentes carreras (tanto del sector “Erudito” como del área “MPB/Jazz”), y niveles (inicial, intermedio y avanzado) dentro del conservatorio. El hecho de trabajar con un número variable en calidad y cantidad de instrumentos e instrumentistas cada semana, obligaba a tratar los arreglos del repertorio por grupos o capas, donde ciertos instrumentos funcionaban como acompañantes (interactuando en diferentes porciones del registro sobre el cifrado de la partitura), algunos llevaban las ideas melódicas centrales (ejecutando la voz principal, octavando o haciendo otras voces a distancia de 3ra, 6ta, o incluso otras voces escritas con diferentes interválicas). Otro grupo podía realizar contramelodías o ciertos elementos contrapuntísticos enriqueciendo la textura (también duplicados). Existían momentos de unísono, ostinatos rítmico melódicos y/o armónicos, intercambio de solistas para los momentos de improvisación (donde participaban incluso 2 o más instrumentos al mismo tiempo), espacios destinados al destaque de un bloque de instrumentos integrando una textura

---

<sup>11</sup> El formato “Jazz Combo”, como su nombre lo indica, es frecuente en el ambiente del jazz, donde designa una agrupación con un número considerable de instrumentistas que no alcanza a configurar una formación de big band, o cuya variedad tímbrica incluye algunos instrumentos no tan característicos en los formatos de jazz tradicional.

o segmento musical con un tratamiento similar al de un “naipe” de big band<sup>12</sup> (el bloque de 4 guitarras, por ejemplo), o incluso dinámicas más cercanas a la música de cámara donde se desencadenaba un instante contrapuntístico integrado por instrumentos de viento y/o cuerda frotada (sin base rítmica ni acompañamiento).

De esta vivencia musical integrando un ensamble tan heterogéneo abocado a la dinámica del método *Corpo Presente*, abordando diferentes géneros de la música popular, con espacio incluso para la improvisación estilística, surgió la curiosidad inicial de conformar un orgánico numeroso con el cual experimentar mis ideas compositivas, vertiendo todas estas nuevas influencias, al regresar a mi país.

---

<sup>12</sup> Conjunto de instrumentos de viento de la misma familia que integran la sección de vientos de madera y metal de una big band, tradicionalmente conformada por 1 naipe de saxos (5 saxos), 1 naipe de trompetas (4 trompetas) y 1 naipe de trombones (4 trombones).

## **Capítulo 4: Acerca de mi método compositivo**

### **4.1 Los beneficios de la transcripción**

A principios de 2013 comencé a desempeñarme como docente y colaborador en diferentes instituciones y espacios curriculares, donde debí realizar una gran cantidad de transcripciones y adaptaciones de arreglos para trabajar con mis estudiantes.

Paralelamente, comencé a reunir músicos de diferentes trayectos para integrar un grupo de investigación y experimentación por fuera del ámbito educativo. Algunos eran egresados de La Colmena<sup>13</sup>, otros aún cursaban estudios en la Facultad de Música, y otros provenían del Conservatorio Provincial, o eran miembros de la Banda Sinfónica de la Provincia.

En un principio la propuesta consistió en interpretar transcripciones y adaptaciones de arreglos de músicas populares de raíz latinoamericana, en ciclos de conciertos junto a diversos artistas locales invitados. Así, durante un cierto tiempo estudiamos arreglos de obras compuestas y/o interpretadas por Hugo Fattoruso, Rubén Rada, Nicolás Ibarburu, Djavan, Ed Motta, Hermeto Pascoal, Tom Jobim, Susana Baca, Ica Novo, e incluso standards de jazz y MPB.

A medida que aumentaba el número de piezas transcritas, nuevas ideas musicales surgían en mi mente y me incitaban a la creación de material original. Fue entonces cuando descubrí la efectividad de esta herramienta de estudio, como un modo infalible de mantener siempre abierto el canal de la inspiración, con un caudal fluido y abundante que me impulsaba a escribir algo nuevo todos los días.

---

<sup>13</sup> Institución educativa con amplia trayectoria en la formación de músicos profesionales en la ciudad de Córdoba, donde funcionan varias carreras con título terciario orientadas hacia la música popular y la producción musical.

La transcripción, tanto si es plasmada fielmente en el papel como si se trata de una suerte de reducción (o incluso si no llega a ser traducida a la partitura<sup>14</sup>) es un recurso infinitamente valioso, que abre un abanico de posibilidades, no solo desde el punto de vista compositivo, sino también en el plano de los arreglos y la improvisación. Al plasmarse en el pentagrama, este material es susceptible de ser analizado desde diferentes enfoques. Cuando se ejecuta desde uno o varios instrumentos (incluso desde un software, en caso de no contar con otros intérpretes o con ciertos instrumentos), se produce una asimilación empírica de ciertos elementos que nos conectan con otros pensamientos musicales, expandiendo, reformulando, e incluso creando nuevas ideas a partir del análisis y/o la interpretación; ideas que luego podrán insertarse en diversos contextos creativos.

#### **4.2 El ensamble Tangrama: Un laboratorio para la creación original**

Luego de varios intentos, finalmente fue posible consolidar una dinámica de grupo en torno a la consigna de investigar géneros y estilos latinoamericanos (tanto en la forma de acompañar como de interpretar líneas melódicas, improvisar estilísticamente, experimentar diferentes combinaciones instrumentales y texturales, etc), comencé a escribir obras con arreglos y orquestaciones originales para el orgánico de músicos con los que venía trabajando de manera regular y desde un cierto tiempo.

La premisa fue aprovechar al máximo las posibilidades técnicas y expresivas de cada instrumentista, de acuerdo a su formación y su disponibilidad real de participación. Esto se

---

<sup>14</sup> En el ámbito del jazz y la música popular, con frecuencia se utiliza la palabra “transcripción” para describir el proceso mediante el cual, tras escuchar repetidas veces un fragmento musical (puede ser un solo, un enlace armónico, una textura de acompañamiento, etc.), se lo intenta reproducir de la forma más idéntica posible al original, independientemente de que se realice la notación musical o no. La transcripción puede ser total o parcial, dependiendo del interés específico que motive al estudiante a realizarla (quien puede incluso detenerse en una simple frase melódica o un compás de rearmonización, etc.).



logró gracias al exhaustivo trabajo previo de investigación de música popular latinoamericana<sup>15</sup>, que inspiraron una primera serie de composiciones con ritmos provenientes de Argentina, Brasil, Uruguay, Bolivia y Perú, fuertemente influenciadas por el lenguaje del jazz modal (de la década del '50 y del '60 fundamentalmente), el jazz fusión (de los '70 y '80), ciertas pinceladas “Impresionistas”, e incluso “Románticas” (en el término decimonónico de la acepción) en la manera de desarrollar o variar algunas ideas temáticas. Y hasta podríamos mencionar la influencia presente en algunos giros armónicos y melódicos de músicos de rock, como Charly García, Fito Páez, Pedro Aznar o Luis Alberto Spinetta (quien fuera objeto de análisis en mi Trabajo Final del Profesorado en Composición Musical para la UNC).

El nombre de la agrupación está inspirado en el legendario juego de ingenio oriental que contiene 7 piezas geométricas<sup>16</sup>, con las cuales se deben formar diferentes siluetas utilizando sólo estas figuras, sin solaparlas y sin dejar ninguna de lado, para luego guardarlas dentro de un cuadrado mayor que las contiene a todas de forma estratégica (sin dejar ningún espacio vacío), de modo similar a un juego de “rompecabezas”, solo que con un número mucho más reducido de piezas por encastrar. Todas estas reglas de juego me resultaron una suerte de analogía en relación a la investigación que pretendía llevar adelante. En mi mente circulaba la idea de buscar un protagonismo equilibrado entre todos los músicos participantes, sin velar el aporte de nadie, y explorando el máximo número de combinaciones posibles. Incluso visualicé la idea de armar el “rompecabezas” cubriendo todos los espacios disponibles hasta llenar el cuadrado, como un desafío conceptual reflejado en el deseo de plasmar un concepto integral en la elaboración de cada nuevo repertorio, construido siempre en base a un entramado de

---

<sup>15</sup> De aquí se desprendió el título del 1er material discográfico de Tangrama editado en 2015: “MPL” (Música Popular Latinoamericana). Si bien el concepto mismo que se intenta condensar bajo esta sigla puede resultar excesivamente abarcativo o pretencioso, se empleó este título como referencia a una serie de influencias musicales vinculadas a lo popular, que se nutren de nuestras raíces folclóricas, aunque no exclusivamente.

<sup>16</sup> “Tangrama” es la castellanización de “*Tangram*”, el nombre con el que se conoce al mencionado juego de ingenio tradicional de China.

arreglos y orquestaciones bastante ambicioso, sobre la base de un elaborado discurso donde todos los elementos intervinientes tienen su razón de ser.

### 4.3 El orgánico ampliable

A partir del 3er disco del ensamble Tangrama, editado bajo el título “Naturaleza Sonora”, me interesé por introducir la sonoridad de las cuerdas dentro del ensamble, agrandando el número de instrumentistas en la puesta en escena, que hasta ese momento constaba de 11 músicos. Desde entonces, si bien la formación ha ido variando año tras año, siempre se ha mantenido el siguiente esquema general:

- Sección de acompañamiento: piano/teclado, guitarra acústica/eléctrica, bajo de 5 y 6 cuerdas, batería completa y percusión adicional (congas, bombo legüero, pandeiro, triángulo, tamborín, placas, etc.)
- Sección de vientos (entre 2 y 5 vientos): flauta, saxo soprano u oboe, saxo alto, saxo tenor o trompeta (que muda a flugelhorn) y eufonio.
- Cantante: una voz femenina con registro de soprano, que en ocasiones está integrada a la fila de vientos y en otras asume el rol de solista.
- Sección de cuerdas: Cuarteto integrado por violín I, violín II, viola y violonchelo. Presentes solo en las sesiones de grabación en estudio y ciertas presentaciones en vivo (con mayor presupuesto y disponibilidades técnicas).

La incorporación del cuarteto de cuerdas abrió la puerta hacia una sonoridad más cercana a la de un conjunto de cámara ampliado, que además nos permitió acercarnos al terreno de lo sinfónico. El hecho de trabajar con un nivel de arreglos tan detallado en la partitura (fundamentalmente en la sección de vientos y cuerdas del ensamble), ayudó a realizar adaptaciones de nuestro repertorio para conciertos junto a la Banda Sinfónica Municipal, la

Orquesta de Cuerdas Municipal, e incluso algunas obras junto a la Orquesta Sinfónica de la Provincia, sin perder la esencia de los arreglos originales ni la riqueza rítmica de los colores latinoamericanos.

#### 4.4 Influencias musicales y estéticas

En este espacio colectivo de trabajo pude dar rienda suelta a mi búsqueda de fusionar elementos musicales de diversos géneros y estilos provenientes de Argentina, Brasil, Uruguay, Perú y Bolivia, adaptando algunos recursos compositivos, armónicos, formales, texturales y de improvisación desarrollados por algunos referentes de la *Escola Jabour*, interactuando con dispositivos provenientes del jazz (fundamentalmente a partir de la década del '50), e incluso con algunos elementos extraídos de la música académica (principalmente del impresionismo).

Otra de las características musicales que extraje de la visión "Universal" muy presente en la obra de Hermeto Pascoal, es la articulación de diferentes especies folclóricas conviviendo en una misma composición, aún tratándose de especies de distintos países de procedencia, en una suerte de "cruzamiento estilístico" que sólo parece obedecer al impulso de las ideas compositivas a desarrollar. Con frecuencia se observan también en mis creaciones, diferentes escenarios latinoamericanos dentro de una misma pieza. Encontramos, por ejemplo, un pasaje con ritmo de "marcha camión" dentro de una composición con una base de "afoxê", o un segmento con aires de "maracatu" en una música donde predomina una "levada" de "baião", etc.

Con la premisa de interpretar y registrar solo composiciones, arreglos y orquestaciones originales, bajo una mirada siempre latinoamericana, expresada tanto desde lo instrumental como desde lo poético<sup>17</sup>, dialogando con elementos del jazz y el recurso de la improvisación

---

<sup>17</sup> Muchas de las obras registradas con el ensamble Tangrama contienen letras con una lírica poética fuertemente influenciada también por autores latinoamericanos o de habla hispana y portuguesa.

estilística, se fue reafirmando una cierta identidad que subyace incluso en la adaptación de los arreglos para orgánicos mayores, tales como una orquesta de cuerdas, banda u orquesta sinfónica más el ensamble Tangrama.

## Capítulo 5: Algunos recursos de mi lenguaje compositivo

Los dispositivos que se mencionan a continuación representan fundamentalmente ciertos rasgos generales presentes no sólo en la elaboración del TFG, sino a lo largo de toda la discografía del ensamble Tangrama.

### 5.1 La melodía cifrada

El plan inicial consiste en la creación de una melodía cifrada, que suele asomar luego de algún tiempo de intimidad improvisando con la guitarra. Muchas veces este germen surge (como ya ha sido explicado) de variaciones derivadas de algún segmento que estoy transcribiendo de otro compositor, arreglador o intérprete, y van adquiriendo un rumbo más personal que se aleja del original a medida que voy experimentando con él.

Al escribir esta idea inicial a modo de melodía cifrada, aparecen ya una serie de elementos que luego formarán parte estructural en el arreglo y la orquestación: indicaciones de tempo y “acompañamientos estilísticos”<sup>18</sup>, *voicings*<sup>19</sup> específicos, cortes rítmicos, acentos, *ostinatos*, *obbligati*, secciones destinadas a la improvisación o solos, alguna 2da voz o contracanto, la estructura formal casi definitiva, e incluso en ocasiones algún tipo de articulación específica.

En esta primera instancia acostumbro destinar un buen tiempo para sumergirme en la nueva idea que se abre camino, explorando cada sección y expandiendo posibilidades rítmicas, armónicas y melódicas que luego servirán para desarrollar el arreglo y la orquestación.

---

<sup>18</sup> Indicaciones especialmente útiles para los instrumentos que habitualmente tienen el rol del acompañamiento dentro del ensamble: piano, guitarra, bajo, batería y percusión. En el campo de la música popular brasilera se utiliza el término “levada”, para designar las formas de acompañar propias de cada estilo de raíz folclórica. Eso que en el entorno del jazz se conoce como “coumping”, y que suele estar especificado al lado de la indicación metronómica o de *tempo*.

<sup>19</sup> Tras años de estudio e investigación guiado por numerosos músicos y docentes especializados en jazz y música de raíz popular, he incorporado este término proveniente del jazz para definir los diferentes desplazamientos de las voces dentro de un mismo acorde; lo que podríamos definir como las disposiciones de las notas dentro de un acorde.

Podría decirse que en algún punto los procesos de composición, arreglo y orquestación no se encuentran tan disociados en las diferentes etapas de producción. Por el contrario, hay esbozos que aparecen simultáneamente, o que inciden y transforman lo hecho hasta el momento. Incluso la sugerencia o el aporte de algún instrumentista durante el ensayo (o hasta en el momento mismo de la grabación, ya que los tiempos de ensayo son muy acotados) es fundamental para decidir sobre algunos pasajes o detalles del arreglo donde hay más de una alternativa que podría funcionar.

Cabe aclarar que el planteo inicial de la melodía cifrada involucra un mayor grado de detalles de los que suelen verse en ediciones de formato *lead sheet*, como los “*Real Book*”<sup>20</sup> de jazz, por ejemplo, donde usualmente se condensa toda la información esencial en 1 o 2 páginas, para poder leer ágilmente e interpretar la pieza sin la necesidad de realizar previamente arreglos u orquestaciones sobre la misma, trasladando el centro de atención al momento de improvisación en base al tema que se presenta.

Puesto que el objetivo aquí no es interpretar esta nueva idea en un formato *jazz standard*, no sería descabellado considerar esta instancia compositiva como el punto de partida desde un esquema más parecido a una reducción orquestal, realizada sobre la guitarra (mi instrumento principal) y una voz, o algún instrumento de conducción melódica, sin reparar demasiado en el registro o el timbre del instrumento asignado para tal fin, ya que luego la melodía será sometida a diferentes tratamientos durante la orquestación.

## 5.2 Los caminos armónicos

Si bien el esquema trazado previamente en la melodía cifrada es creado utilizando una serie de acordes que incluyen tensiones, extensiones e inversiones especificadas en el cifrado,

---

<sup>20</sup> “El *Real Book* es una recopilación de partituras de estándares de jazz realizada por los estudiantes del Berklee College of Music durante la década de 1970” (Wikipedia, recuperado el 10 de Octubre de 2023)

hay posteriormente una constante revisión de *voicings* que se estructuran cuidando la conducción de voces y la porción de los registros utilizados en los instrumentos acompañantes (guitarra, piano y bajo).

La distribución de las voces en los instrumentos de viento tiene más que ver con el tratamiento de una escritura coral a 4 voces en los momentos en bloque, que con las técnicas de armonización frecuentes en la escritura para big band<sup>21</sup>. Aunque es cierto que en ocasiones se busca una sonoridad similar mediante el uso de una escritura concertada<sup>22</sup>, la mayoría de las veces esto se logra gracias al tratamiento rítmico de los vientos, mediante la exploración de variantes sobre patrones rítmicos estilísticos que complementan el acompañamiento, o mediante el uso de “*backgrounds*”<sup>23</sup> (en los momentos de solos), *obbligati*, *tuttis* y pasajes doblados en octavas o unísono con la voz.

El empleo de acordes con extensiones o tensiones, los frecuentes giros modales y algunas técnicas de rearmonización como el uso de acordes en bloque, poliacordes, sustituciones tritonales, etc, son producto de la influencia del jazz, como así también de compositores del Impresionismo y Neotonalismo de siglo XX, tales como Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok o Scriabin. No obstante, la aplicación de dichos recursos tiene más que ver con la adaptación que de ellos hicieron algunos músicos latinoamericanos: Carlos Aguirre, Juan

---

<sup>21</sup> En mi experiencia como arreglador, he aprendido de diferentes maestros que usualmente técnicas como “*four way close*”, “*drop 2*”, “*drop 3*”, “*drop 2+4*”, “*locked hands*”, etc, son mucho más efectivas cuando hay un número considerable de instrumentos de viento de una misma familia, como sucede en una big band, donde contamos con una fila o *naípe* de trompetas, de trombones y de saxos.

<sup>22</sup> Según el saxofonista Jair Alfonso Barrera, en la escritura concertada la melodía y las voces que la armonizan suenan de manera homofónica. La manera de escribir los *voicings* para sección de vientos con esta técnica consiste en “descolgar” notas del acorde partiendo de la línea melódica. Los *voicings* en este tipo de escritura pueden ser cerrados o abiertos (Barrera, 2010).

<sup>23</sup> A lo largo de mis años de estudio con diferentes maestros vinculados al jazz y la música popular, he registrado que este vocablo se utiliza para designar aquellas líneas melódicas que conducen por lo general los instrumentos de viento durante los momentos de solos improvisados, para colorear la textura del acompañamiento delineando la armonía en un plano de menor relevancia. En un sentido tradicional estas guías se construyen con notas largas (o motivos rítmico-melódicos muy simples), empleando las notas más “importantes” del acorde: 3ra y 7ma o 6ta, 5ta disminuida o aumentada, o en ocasiones ciertas extensiones o tensiones (que pueden estar implícitas o no en el cifrado armónico).

Quintero, Hugo Fattoruso, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Chico Pinheiro, Lea Freire, André Mehmari, Débora Gurgel, Arismar do Espírito Santo y muchos otros (incluso ya mencionados).

### **5.3 Texturas y timbres**

La elaboración de texturas en mis obras consiste en elementos muy simples y característicos de la música popular. El recurso predominante es la melodía con acompañamiento estilístico, y sobre esta constante es que se desenvuelven diferentes elementos con la intención de renovar el interés, o generar un cierto grado de contrapunto. La variedad en este sentido reside fundamentalmente en la pluralidad de estilos de acompañamiento que podemos encontrar en el abanico de las especies folclóricas latinoamericanas. Se trata de un desarrollo rítmico que parte de patrones extraídos de la música popular, para generar diferentes texturas aplicadas fundamentalmente al acompañamiento. En otras palabras, la intención es producir texturas que contengan la esencia rítmica que remite a un género popular (aunque dicho género pueda variar incluso en una misma composición).

El timbre de cada instrumento es usado (salvo contadas excepciones) de forma pura, en las porciones de registro más habituales de los mismos, utilizando las articulaciones y acentuaciones más elementales, casi sin espacio para la experimentación a este nivel; más bien al servicio de una proliferación del discurso melódico y armónico (una constante a lo largo de esta etapa compositiva). Además, debido a la frecuente rotación de algunos músicos año tras año en el ensamble, la escritura de cada instrumento está pensada de modo que pueda ser fácilmente adaptable a las eventualidades que implican cambios incluso de último momento a la hora de la grabación o la puesta en escena.



Asimismo, hay una suerte de visualización previa que opera durante el proceso compositivo, mediante la cual voy imaginando qué podría funcionar mejor en las manos de cada instrumentista del grupo. Estos por lo general demuestran mayor predisposición y habilidad para ejecutar su instrumento utilizando los recursos “tradicionales”; si bien aportan ciertas sutilezas tímbricas de manera espontánea sobre todo en las introducciones, momentos de solo o de acompañamiento, tales como: *notas fantasma*<sup>24</sup>, raspado de platos, uso de cadenas o collares en los platos, golpes en los costados de los tambores, técnicas de pop-slap en el bajo, multifónicos, *frulato* o sonidos *sikuriados* en la flauta, sobreagudos y glissando en los saxos, etc.

Durante la conducción melódica se observa siempre una permanente alternancia instrumental que pretende equilibrar el protagonismo de cada instrumento dentro del ensamble. Esto provoca leves oscilaciones en la densidad textural, y una buena cantidad de combinaciones tímbricas que matizan la sonoridad del arreglo en el plano orquestal con todo tipo de duplicaciones.

Son bastantes frecuentes las contramelodías (muchas veces conducidas por pares de voces) con una intención más contrapuntística, aprovechando los espacios de silencio del tema principal; así como también las introducciones donde se busca generar diferentes climas mediante acordes suspendidos, notas pedales (tanto en el bajo como en el registro agudo), o pasajes de unísono-octava orquestadas sobre la sección de acompañamiento.

También se pueden encontrar *codas* con algún *solí* o momento de virtuosismo técnico al unísono-octava, para causar un efecto plenamente conclusivo, al finalizar algunas piezas escritas en *tempi* ágiles.

---

<sup>24</sup> Consultando y trabajando con diferentes percusionistas y bateristas, tanto de formación académica como popular, he aprendido que una nota fantasma o nota muerta es una nota musical con valor rítmico, pero sin altura o ataque claramente discernible cuando se la toca.

Además, encontramos ciertos tratamientos rítmicos, como los ya mencionados *obbligati*, cortes rítmicos en *tutti*, segmentos de “*stop time*”<sup>25</sup>, ostinatos melódicos, y una constante separación por capas (entre diferentes grupos de instrumentos) de los elementos que conforman las polirritmias de diferentes patrones de acompañamiento latinoamericanos.

#### 5.4 La forma libre

Si bien muchos estilos latinoamericanos se estructuran en base a un esquema formal generalmente ligado a la danza, mis composiciones escritas para el ensamble no se ajustan a estructuras tradicionalmente desarrolladas en el terreno de la música popular. Mi proceso creativo consiste más bien en generar ideas temáticas a partir de motivos rítmicos latinoamericanos, o melodías que funcionan con acompañamientos estilísticos de raíz folclórica, para luego desarrollar segmentos de libre extensión, impulsados únicamente por la libre vía de la inspiración del momento.

En ocasiones he pensado en este proceso como un ejercicio de desarrollo intuitivo que no parte de ninguna estructura preconcebida, donde no acostumbro medir la cantidad de compases de una frase o una sección trazando previamente un esquema formal. No se trata de la ausencia de equilibrio o de puntos de inflexión que articulen los diferentes momentos de la obra. La trama se desarrolla de manera tal que el esquema completo se puede apreciar con mayor claridad hacia el final de la composición, al “alejarse del cuadro” para abarcar el “paisaje” en su totalidad, y desde esa perspectiva medir los trazos del discurso musical, cotejando incluso con el “cuadro” de otras obras que integrarán ese repertorio.

---

<sup>25</sup> Participando y asistiendo a numerosas *jam sessions* con músicos de diferentes procedencias, he incorporado el término *stop time* como referencia a una serie de cortes rítmicos con un juego de acentuaciones que dejan espacios de silencio (sin detener la pulsación) sobre los que se desarrollan solos improvisados (muchas veces a cargo de la sección de percusión).

Considero además interesante señalar en este punto, que el espacio dedicado a la improvisación (o solos), si bien constituye un momento de especial interés dentro del esquema compositivo, no está planteado como el aspecto central de la pieza (lo que sucede con frecuencia en la forma habitual de tocar *jazz standards*, o “*straight ahead*”<sup>26</sup>).

## 5.5 El arreglo y la orquestación

Una vez definidos los rasgos generales del esquema formal, los estilos por donde se conducirán los acompañamientos y el diseño melódico de las principales ideas temáticas, es el momento de experimentar interactuando con algunas de las herramientas adquiridas en los diferentes espacios formativos. Es importante destacar que no es objeto de este trabajo desarrollar cada uno de los procesos empleados para escribir los arreglos y las orquestaciones, ya que esto sería motivo de otro trabajo mucho más extenso. Por el contrario, me limitaré simplemente a enumerar algunos recursos comunes presentes en las obras compuestas para este TFG:

### **Algunas técnicas de arreglos:**

Armonización en bloque, sustituciones tritonales y sustituciones de acordes, armonización y modulación por nota común, pedales armónicos, empréstito modal, contrapunto a 2 o más voces, *background* y líneas de tonos guía en los solos, escritura concertada en los instrumentos de viento, cambios de métrica, cambios de *tempo*, uso de compases irregulares, cortes rítmicos, *half time*, *obbligati*, etc.

---

<sup>26</sup> Durante años de estudio con profesores y maestros relacionados al jazz y la música popular, he comprobado que ambos términos (en español suele decirse “forma standard”) son usados para designar la manera tradicional de tocar standards de jazz, siguiendo un esquema formal que consiste en tocar el tema 1 o 2 veces (según la extensión y el *tempo* de ejecución del mismo), pasando luego a los momentos de solos (comúnmente esta es la sección de mayor extensión e importancia, donde el o los solistas desarrollan una serie de ideas basadas normalmente en los materiales expuestos), para terminar con una reexposición del tema (1 sola vez), y en ocasiones algún breve segmento conclusivo a modo de “*fade*”, o incluso una pequeña *coda*.

### Algunos Recursos de orquestación:

En las cuerdas observamos la aparición del *pizzicato*, *trémolo* y *glissando*. En cuanto a las combinaciones, se alternan diferentes densidades texturales: solos, dúos, tríos, bloques a 4 voces, *tuttis* y duplicaciones o contestaciones entre el bloque de los vientos y las cuerdas. También se orquestan las polirritmias entre pares de instrumentos o entre diferentes secciones instrumentales. Con frecuencia la voz emplea el recurso del “*scat*”<sup>27</sup>.

### 5.6 La voz en el ensamble instrumental

El recurso vocal es utilizado como una variante tímbrica en la conducción melódica, tratada al modo de un instrumento de viento, doblando la mayor parte del tiempo a los mismos, y en ocasiones al piano cuando es utilizado con función melódica. En este papel, la elección de vocales y consonantes empleadas a modo de sílabas u onomatopeyas al “*scatear*” la melodía, queda totalmente liberada a la creatividad y el gusto de la intérprete.

### 5.7 La percusión

Dentro del ensamble la batería desenvuelve la mayor parte del tiempo un acompañamiento estilístico basado en alguno de los ritmos folclóricos latinoamericanos, siempre especificados en la indicación de *tempo* al inicio y a lo largo de toda la partitura. Por tal motivo, generalmente resulta más efectivo para el percusionista leer y tocar siguiendo la partitura de bajo<sup>28</sup> (como a menudo trabajan los percusionistas de una big band). Esto se debe

---

<sup>27</sup> Este recurso vocal es muy explotado por los cantantes de jazz, para interpretar líneas melódicas o improvisar libremente empleando sílabas y onomatopeyas sin un sentido literario, imitando muchas veces el fraseo (e incluso el timbre) de los instrumentos de viento.

<sup>28</sup> Extraje esta dinámica de los ensayos de diferentes big bands en los que asistí en calidad de oyente tomando nota de todos los detalles que pudieran servirme para elaborar mi sistema de trabajo. Durante

a que en dicha notación se encuentra casi toda la información que necesita para definir su rol dentro de la sección rítmica: indicaciones de *tempo* y tipo de acompañamiento, junto con los cortes y acentos rítmicos, *obbligati*, indicaciones dinámicas, compases de silencio, y alguna otra indicación eventual como marcación de claves, palmas, etc.

Cierto es que muchos compositores y arregladores en general prefieren escribir a la sección de percusión todo lo que específicamente quieren que se escuche, o anotar una serie de sugerencias iniciales en cada sección. Incluso en los comienzos del ensamble yo mismo intenté dotar de mayor grado de detalles a las particellas de estos instrumentos. Pero el resultado no fue tan efectivo como esperaba: la lectura se volvió muy dificultosa en el momento del ensayo, obstaculizando la fluidez en la manera de tocar ritmos que poseen un “*groove*”<sup>29</sup> característico en ciertos estilos, cuya ejecución suele contener un cierto grado de variaciones constantes a través del tiempo. La alternativa siguiente fue la de escribir algunos “*patterns*”<sup>30</sup> básicos de acompañamientos al inicio de cada sección, orquestando además algunos cortes y *obbligati*.

No obstante, a lo largo del tiempo y conforme avanzaba nuestra dinámica de trabajo, la experiencia me demostró que era mucho más ágil y pragmático permitir a los percusionistas construir la base del acompañamiento en permanente interacción con el bajo, partiendo de las sugerencias o referencias estilísticas ya colocadas en la partitura del mismo. Por supuesto, para que esto funcione es necesario que los instrumentistas de la sección rítmica dominen diversos criterios estéticos y estilísticos en relación a la música latinoamericana, o de lo

---

estas observaciones, noté incluso que en ciertas ocasiones, algunos percusionistas optan por tocar siguiendo la parte de la trompeta “*lead*”, para reforzar algunas acentuaciones de la melodía o del arreglo que no aparecen en la parte del bajo.

<sup>29</sup> Podría decirse que el *Groove* es algo así como el “*swing*”, el “*feeling*” o la “sensación” rítmica que se genera en la interacción de la sección rítmica de una banda (usualmente batería, bajo eléctrico o contrabajo, guitarra y/o teclados).

<sup>30</sup> Patrones rítmicos que componen las diferentes capas de un acompañamiento básico, empleados como punto de partida o referencia susceptible de variaciones, de acuerdo al contexto de la obra, y al gusto o la pericia del intérprete.

contrario, que realicen alguna investigación al respecto antes de ensamblar una composición que contenga un ritmo que aún no dominan.

Asimismo, las ideas que puede aportar un baterista a la hora de acompañar cada una de mis composiciones, resulta siempre mucho más interesante, completa y estilística que cualquiera de las sugerencias que yo pueda traer escritas desde mi casa. Lo cual considero doblemente valioso e interesante, por tanto permite aprovechar al máximo el potencial de los músicos de formación más vinculada a lo popular, al tiempo que favorece el intercambio humano y fomenta un aprendizaje musical en la permanente interacción de los ensayos.

Sin embargo, en el presente TFG se han incluido las partichelas de batería, con algunas sugerencias estilísticas, acentuaciones y demás indicaciones, para complementar la partitura general y facilitar la comprensión de las obras compuestas antes de la instancia de audición pública (aunque no hayan sido utilizadas durante el proceso de ensayos y grabación).

## **5.8 La sección de cuerdas**

El trabajo con la sección de cuerdas frotadas en este tipo de *orgánicos híbridos* implica siempre el desafío de lograr que estas se escuchen sin perderse en el protagonismo dominante de los instrumentos de viento y la voz, o entre el contundente bloque sonoro de los instrumentos amplificadas en la sección de acompañamiento. Y este es un aspecto sumamente delicado que, al menos en mi experiencia, se relaciona incluso con cuestiones extramusicales: por un lado está la imposibilidad de contar con un cuarteto o ensamble de cuerdas de manera permanente en los ensayos, por lo que los arreglos debieron plantearse siempre de manera tal que puedan funcionar sin estos instrumentos. Por otra parte, si bien en la actualidad los sistemas de microfoneo para instrumentos de cuerda frotada son muy buenos y permiten apreciar en gran medida las diferentes técnicas y tipos de toque, aún no logro que muchas de

estas sutilezas no se pierdan en el balance general del resto de instrumentos sonando de forma casi permanente (lo que sucede especialmente en las instancias de concierto). Si bien este es un aspecto que debería ser resuelto desde los arreglos y la orquestación, mi inclinación por trabajar mayormente con texturas de melodía acompañada dejando mucho espacio para la interacción de los instrumentos acompañantes termina relegando la sección de cuerdas a un segundo plano, obligándola a fusionarse con esta para generar un color particular sobre ciertos momentos. Por tal motivo, y para equilibrar su participación, es que se ha destinado una pequeña pieza a modo de *intermezzo* (antes del movimiento final) compuesta especialmente para la sección de cuerdas más a la guitarra.

## **5.9 El tratamiento estilístico**

Aunque la investigación realizada en el terreno de la música latinoamericana es una constante en mi proceso de formación (mediante la transcripción y el análisis fundamentalmente), no hay en mi lenguaje compositivo un interés en reproducir fielmente la mayoría de los rasgos de un estilo en particular. Más bien prefiero tomar ciertos elementos de algún género como disparadores, o consignas sobre las cuales dejar fluir mis ideas hasta llegar a algún puerto. Esto resulta en creaciones que parten de un “aire de” alguna especie folclórica latinoamericana (o más de una). Naturalmente, al poner el énfasis en lo melódico y lo armónico, se observa en mi discurso una menor profundidad en el desarrollo de aspectos rítmicos que también son fundamentales para el abordaje de la música latinoamericana en general. Y aquí es donde juega un rol fundamental la sección de acompañamiento del ensamble, designada a músicos de formación más vinculada a lo popular, que brindan una aproximación estilística lograda mediante una conducción muy trabajada, consensuada y experimentada durante los ensayos, mediante la dinámica de trabajo detallada.

### 5.10 La notación musical

Es importante señalar que las partituras de los arreglos y orquestaciones de mis obras para el ensamble carecen de toda intención editorial, por cuanto el interés no radica en su publicación, o en la distribución de las mismas para ser reproducidas por un ensamble similar de cualquier otro lugar. En parte esto se debe a la escasez de ensambles con características tan heterogéneas. Por otro lado, se trata de un sistema de trabajo que aún se encuentra en vías de desarrollo, y que si bien nos ha permitido obtener resultados muy positivos, no puede garantizar una sonoridad parecida a la que arribamos en nuestras producciones colectivas, por cuanto se nutre mucho de la impronta personal de cada músico participante.

Más aún, la búsqueda de una escritura que combine elementos con un cierto grado de precisión en los bloques más orquestales del ensamble (la fila de vientos y la sección de cuerdas), con una notación menos precisa que propicie el aporte y cierta libertad creativa para los instrumentos de acompañamiento, responde a una intención consciente de lograr un resultado musical con una raíz popular muy presente en todo momento, como marco o contexto general del arreglo y la orquestación<sup>31</sup>. En consecuencia, hay una gran parte del resultado sonoro que no puede apreciarse desde la partitura general, ya que una serie de aspectos en relación al acompañamiento se resuelven durante los ensayos (sobre todo en los ensayos parciales), y muchas veces se añaden en la particella de acuerdo a las decisiones tomadas en esta instancia.

Algunas de las pautas que se definen en los ensayos son:

- Quién conduce la armonía de manera más libre y quién se ajusta más a los patrones rítmicos estilísticos (entre el piano y la guitarra).

---

<sup>31</sup> Esto se refleja también en el uso de términos italianos para las indicaciones de articulación o dinámicas, sobre todo entre los vientos y las cuerdas; que conviven con otras en español (o incluso en inglés), frecuentes en el lenguaje del jazz y la música de raíz folclórica, utilizadas mayormente en la sección de acompañamiento.



- En qué secciones se puede “soltar” o variar un poco más rítmicamente el *coumping*, interactuando con la melodía o el solista que improvisa.
- Cuándo tocar anticipando y cuándo no (esto se deduce de las características generales del estilo en cuestión, prestando atención al discurso melódico y a la textura del arreglo).
- Quién o quiénes van a improvisar en los momentos de solo y quién o quiénes van a acompañar.
- Qué patrones rítmicos permiten una interacción más fluida en general a lo largo de una pieza o un segmento entre bajo y batería.
- En qué momentos el baterista puede pasar del *hi-hat* al ride (o viceversa) en su conducción, o cuándo pasar del toque en el aro al toque en el parche sobre el tambor.
- En qué lugares utilizar los platos libremente para generar un clima introductorio (o *anticlímax*) mediante trémolos o golpes en la campana.
- Cuándo “desarmar” el *groove* de la base en una secuencia de cortes rítmicos, y cuándo retomarlo.
- Qué tipos de percutores utilizar en la batería/percusión, o cuándo pasar de escobillas a baquetas (y viceversa).
- En qué momentos los vientistas pueden añadir adornos a sus líneas melódicas, frasear con mayor libertad o incluso variar la articulación sugerida.

## **Capítulo 6: Transcripción y análisis de composiciones y arreglos**

### **6.1 el objeto de estudio**

Como se enunció en otro capítulo anterior, este método de trabajo tiene como base el ejercicio de la transcripción, tanto para incorporar nuevas ideas como para garantizar un constante flujo de inspiración. Es por esto, que se decidió incorporar un segmento dedicado al análisis de 1 fragmento de arreglo transcrito, acercando la lupa hacia diferentes elementos considerados valiosos, tanto desde el punto de vista de la composición, como desde el plano del arreglo y la orquestación, contruidos siempre en base a rasgos estilísticos provenientes de géneros latinoamericanos.

También se incluye aquí 1 transcripción reducida al formato de melodía cifrada o *lead sheet*, para ejemplificar el abordaje propuesto al momento de trabajar con varios instrumentistas en simultáneo, partiendo de una única partitura con ciertas indicaciones (algunas más generales, otras bastante específicas). Cabe mencionar, que, si bien el grado de notación musical se ve simplificado en relación a los elementos puestos sobre el papel<sup>32</sup>, es necesario un cierto nivel de estudio e investigación por parte de cada músico interviniente, a la hora de interpretar estas u otras composiciones reducidas a este formato.

**NOTA:** Escaneando el siguiente código QR se pueden descargar las 6 transcripciones en PDF (3 en formato *full score* y 3 en melodía cifrada o *lead sheet*).

---

<sup>32</sup> La sección de percusión no ha sido escrita en ningún caso, así como las improvisaciones o las variaciones rítmicas del acompañamiento que pueden escucharse en el original, ya que no han sido objeto del presente análisis.



Además de las transcripciones aquí analizadas, se investigaron las siguientes obras que pueden ser consultadas:

- Fragmento de de “Hay candombe”

Compositor: Alejandro Luzardo (Uruguay)

Interpretado por: Alejandro Luzardo y La Candombera

Fragmento escogido: Minuto 0:15 a 1:51

- Fragmento de “Vestida de vida”

Compositor: Letra: Francisco Basili / Música: Susana Baca - Francisco Basili

Interpretado por: Susana Baca (Perú)

Fragmento escogido: Minuto 1:33 a 2:30

- Transcripción de “Estrada real” (melodía cifrada)

Compositor: Chico Pinheiro (Brasil)

Interpretado por: Chico Pinheiro e Grupo

- Transcripción de “Alpapuyo” (melodía cifrada)

Compositor: Juan Quintero (Argentina)

Interpretado por: Luna Monti y Juan Quintero

## 6.2 Fragmento de transcripción de “Vento em madeira” (partitura en anexo)

Compositora: Lea Freire (Brasil)

Interpretado por: Quinteto Vento em Madeira, feat. Mônica Salmaso

Fragmento escogido: minuto 6:01 a 7:26 (final)

Esta obra posee un sinfín de recursos compositivos que han sido muy bien aprovechados desde la perspectiva de los arreglos; de hecho, existe una versión orquestal registrada en su disco “Cartas Brasileiras” (también consultado para la realización del TFG), que logra conservar el equilibrio justo entre su concepción más ligada a lo popular, en perfecta armonía con un gran dinamismo asignado a todos los instrumentos de la orquesta.

La 1er sección del segmento transcrito, indicado con la letra de ensayo A, despliega una melodía muy característica en estilo de *Baião*, con predominancia de semicorcheas, grado conjunto con repetición de notas, duplicación por 3ras, y la síncopa característica de silencio de semicorchea sobre el 1er tiempo del compás en el inicio de las frases. Lo más interesante de esta melodía (a mi criterio), es la variada combinación de escalas que se produce en el espacio de 8 compases (2 compases por frase), de una forma absolutamente fluida y natural: Mib mixolidio #11, Mixolidio #11 y #5, jónico y mixolidio natural.

En la sección de letra B se desliza una melodía en el registro grave, en unísono-octava, con una duplicación entre el contrabajo y el piano que funciona muy bien para resaltar esta melodía de carácter esencialmente rítmico, combinando de forma muy sutil el modo lidio con el jónico.

A partir de letra C, nos encontramos con una serie de enlaces de acordes con gran uso del cromatismo y tonalizaciones sobre diferentes grados, a través de los que el saxo soprano consigue improvisar con gran destreza, hasta desembocar en el tema principal, sobre el V grado de la tonalidad de Eb (tonalidad predominante de la pieza), hacia el compás 29.

La reexposición entonces, indicada en letra D, llega rearmonizando la melodía con un descenso diatónico en el bajo sobre los compases 29, 30, 34 y 35, produciendo algunos acordes invertidos (fundamentalmente en 1ra inversión) que aportan variedad y color al regreso del motivo central. Esto se enriquece con motivos contrapuntísticos que despliega el piano en el registro grave: primeramente como un breve comentario modal sobre Eb lidio reiterado en los compases 32 y 33; y luego, en un veloz gesto descendente en semicorcheas, también repetido, sobre el acorde acentuado y suspendido de Abmaj7/C a partir del levare al compás 37, y durante los 4 compases que siguen. A continuación, la 3ra y última iteración del motivo, adquiere un impulso creciente con el movimiento diatónico, ahora ascendente, del bajo en la rearmonización, conteniendo una variante sobre un veloz arpeggio en semicorcheas con un tresillo que inmediatamente es interrumpido por el motivo que anticipa la *coda*. Este material conecta con la sección final mediante una alternancia de acentos y silencios, deteniendo la marcha del acompañamiento para destacar el diseño descendente-ascendente de los vientos con un interesante juego de dinámicas que parecen simular pequeñas rafagas de viento:

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Saxophone (S. Sax), and Piano (Pno.). The score consists of four measures. The Flute and Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part has a bass line with chords and a rhythmic pattern. The chords are labeled as D6(add9) and Ab6(add9). The dynamics are marked with 'f'.

Por último, una mecánica reducción del motivo anterior, construida sobre grupos de 2 semicorcheas alternadas con un silencio, es reiterada a partir de letra E en los vientos, la voz, y la mano derecha del piano, mientras el plano inferior (mano izquierda del piano y contrabajo) conduce un *ostinato* sumamente sincopado que contribuye a insuflar el momento conclusivo de

la composición, con un *crescendo* y *rallentando* hacia el final, todo sobre un color mixolidio en base al acorde prolongado de Eb7 (I grado), interrumpido por un vistoso Db6(add9) (con la 11na aumentada sonando en el saxo), acentuado y suspendido por un calderón para detener la marcha sobre el VII grado del mixolidio, que es armonizado por nota común:

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), and Piano (Pno.). The score is in B-flat major and 4/4 time. It starts at measure 51. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Soprano Saxophone part has a similar melodic line with slurs and accents. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamics like 'f' and 'rall.' and a chord symbol 'Db6(add9)'.

### 6.3 Transcripción de “Candombe beat funk” (melodía cifrada)

Compositor: Hugo Fattoruso (Uruguay)

Interpretado por: Hugo Fattoruso y Barrio Opa

Esta obra de Hugo Fattoruso (registrada en el álbum “Hugo Fattoruso y Barrio Opa”, de 2018) se encuentra entre las más complejas de su producción en lo relativo al planteo armónico, contando además con elementos rítmicos muy atractivos, extraídos del universo del candombe uruguayo.

La reducción al teclado (rhodes) ha sido elaborada incluyendo algunos elementos del bajo y de la guitarra eléctrica, con la intención de facilitar y agilizar el estudio y la ejecución de aquellos instrumentistas que pretendan abordarla. Así, de acuerdo con esta suerte de partitura “genérica”, el bajista deberá leer principalmente lo que se detalla en la mano izquierda

(sonando una 8va por debajo de la misma), mientras que la guitarra seguirá por momentos la mano derecha y en otros la izquierda (según el pasaje y la cantidad de instrumentos armónicos con que se cuente, leyendo cifrado o adaptando los *voicings* escritos en la porción del registro más conveniente). Si además se interpretase esta partitura con instrumentos melódicos, estos tocarán las melodías de la mano derecha en la 8va que mejor se adecue a su registro. Para la percusión, las indicaciones son similares a las del bajo: deberá guiarse fundamentalmente con la mano izquierda, aunque algunos cortes e indicaciones de *fills* están presentes en la mano derecha.

*Esquema formal:*

**Intro/Inter - A - Inter - A - B - Puente - Solos (Inter) - B - Solo (Puente)**

La línea de bajo que abre esta pieza, y que estará presente en muchos momentos de la misma, contiene elementos rítmicos más próximos al funk que a la música uruguaya, por lo que el rhodes encaja timbricamente a la perfección. Si bien parece que nos encontramos en la tonalidad de Re menor (aunque no se define la 3ra), resulta desconcertante la aparición de Sol# y luego Fa# ya desde el levare al 2do compás. Tal vez podría entenderse como una aproximación cromática a la repetición del motivo que sigue inmediatamente en el mismo compás, o como un fugaz coqueteo con la escala hexatónica, que podemos asociar con la sonoridad de los acordes aumentados, como preparación de lo que está por sonar. Luego, a partir de letra A, vemos cómo el relleno de los acordes en la mano derecha resignifica esta línea, produciendo un efecto exótico, casi politonal (o al menos bimodal), logrado mediante el uso de triadas aumentadas en la parte fuerte de los compases, a distancia de semitono (sin considerar el bajo): 1er acorde Eb(#5)/D y 3er acorde D(#5)/G#<sup>33</sup>. Ambas triadas están

---

<sup>33</sup> El uso de “poliacordes” podría ser otra posible explicación para el resultado sonoro que el compositor busca reflejar en este pasaje, superponiendo diferentes triadas: Eb(#5), Bb y D(#5) antes del acorde alterado A7(#5/#9)/G que funciona como V de Re menor, cerrando el ciclo sobre una línea de bajo con un sentido melódico un tanto independiente.

contenidas dentro de la escala aumentada con tónica en Re (siguiendo la búsqueda del color trazado con las alteraciones del bajo). Pero alternan con 2 acordes claramente en Re menor (C<sub>sus4</sub> y A7(#5/#9)/G):

5 **A** C<sub>(sus4)</sub> D<sup>+</sup>/A<sup>b</sup> A7<sub>(#5/#9)</sub>/G Eb<sup>+</sup>/D

Hacia el final de esta sección (c.10), encontramos un corte rítmico sobre el acorde de tónica (ahora convertido en un alterado), que reincide sobre la corchea puntuada luego del silencio de semicorchea, imitando una acentuación del tambor “chico” típica del candombe.

A partir de letra B, nos situamos con la melodía del tema 1er tema, que se despliega sobre saltos de 4tas seguidos por grados conjuntos en sentido ascendente y descendente, trazando un amplio contorno melódico, e intercalando con arpeggios y fragmentos de escala sobre armonías modales con extensiones (11a, 9na y 6ta M), pero evitando intervallos tensos. Este diseño oscila entre Re mixolidio y menor, saliéndose por momentos de la tonalidad mediante el paralelismo de acordes mayores a distancia de 3ras y/o 2das. Mientras en el plano del acompañamiento, el ritmo armónico conduce los acordes siguiendo las acentuaciones del tambor “piano” al efectuar los cambios de acorde: sobre la última semicorchea del 1er tiempo y la negra del 4to tiempo en cada compás:

23 **D** 8va

D<sub>(sus4)</sub> C<sub>(sus4)</sub> Gm<sup>11</sup> F<sup>6</sup>(add9) A<sup>b</sup>6<sub>(add9)</sub> C<sub>(sus4)</sub>



En letra C y D tenemos una repetición de las 2 ideas presentadas hasta el momento, con la variante melódica del último compás (lev. y c.28), destacando los intervallos de 4tas paralelas que se producen con la fundamentales, y apoyando un descenso armónico sobre acordes sus4 para modular a Fa mixolidio.

Comienza entonces en letra E, un segmento introductorio de 4 compases y medio que se repetirá abriendo paso a la 2da melodía, donde el ostinato del bajo “enturbia” el modo mixolidio de Fa hacia el final del compás con un Lab (3ra menor arriba de la tónica) acentuado en la 4ta semicorchea del 3er tiempo, y prolongado al tiempo siguiente (c.29). Esta síncopa se desplaza hacia el final del 4to compás, generando una amalgama de 2/4 (c.33), donde el paralelismo de acordes mayores nos aleja por un instante y nos trae de vuelta al centro modal en Fa:

La melodía que sigue a continuación desde letra F, es claramente mixolidia, con predominancia de notas largas intercaladas con floreos por grados conjunto, a excepción del compás 38, donde fugazmente pasa por Sib mixolidio y luego despliega una desconcertante triada de Sol mayor sobre el 2do tiempo del compás, antes de regresar a Fa mixolidio para la 2da mitad del tema.

La última idea nueva introducida en la composición se hace presente en letra G, sobre 2 compases donde se dejan en evidencia las células rítmicas de los tambores chico y piano en la mano derecha e izquierda del rhodes (respectivamente), Aparentemente seguimos en Fa mixolidio, aunque el compositor decidió evitar la 3ra del acorde, reemplazandola esta vez por la 11na, dispuesta en un *voicing* donde genera una 2da mayor al ser colocada al lado de la 5ta,

junto con la fundamental en la voz más grave de la mano derecha. Esta suerte de micro *cluster* funciona muy bien al ser utilizado con un efecto percusivo, mientras que el bajo crea un motivo melódico con estas mismas notas (agregando sólo la 7ma menor). Seguidamente, los cortes de los compases 46 y 47 provocan una ilusión de agrupamiento de pulsos en 3+3+2, sobre acordes dominantes que resuelven en el último tiempo del último compás, donde la célula rítmica del bajo nos trae de vuelta un patrón de candombe sobre la 2da mitad del compás: corchea puntuada con semicorchea seguido de lo mismo, o de una negra (c.47-48):

44 G  
F7(sus4)

Db13 C7(#9)

1. Db13 Fm7

Kbd.

Finalmente, en las secciones que siguen encontramos diferentes espacios dedicados a los solos sobre las estructuras ya presentadas (letra H, I y J), intercalando con la 2da melodía reexpuesta desde letra K, para refrescar un poco el oído antes del solo final a cargo de la percusión en letra L, hasta los cortes de esta sección (también ya conocida), que detiene súbitamente la pieza en un acorde alterado sobre el V de Fa, sin resolución, dejando la idea rítmica de 2 compases casi a la mitad, con una intención quizá poco conclusiva, pero muy contundente.

## **Capítulo 7: “Suite MPL - Impresiones de un viajero”**

### **7.1 Suite en 6 movimientos**

Desde hace ya varias décadas, el formato de *suite* (voz francesa que significa “secuencia” o “sucesión”) ha sido adoptado por numerosos referentes de la música popular, provenientes de distintos géneros: jazz, rock, tango, e incluso en la música de raíz folclórica de distintos países. Tal vez con la misma intención de relacionar estos dos campos ya tan mencionados (lo popular y lo académico), y muchas veces sin tratarse de danzas, sin mantener una relación motívica o temática, o aún sin respetar el esquema tonal tradicional de las suites europeas en su apogeo a lo largo del período barroco. Sino más bien buscando agrupar una serie de piezas que parecen conectadas por una interrelación conceptual, presente no solo en lo musical, sino muchas veces en lo poético, o incluso en las ideas extramusicales que las inspiran.

Lo mismo podría decirse de la suite compuesta para este TFG, ya que la intención compositiva no es la de emular la histórica tradición europea en este sentido, sino brindar un marco referencial trazado sobre diversas influencias musicales latinoamericanas, con una conexión más ligada a lo extramusical que se deja entrever en los títulos de cada movimiento, como un intento de plasmar algunos paisajes e impresiones de diferentes viajes realizados por Sudamérica durante varios años. Se utilizaron aquí elementos de distintos géneros y estilos de la música popular latinoamericana, con un mayor o menor grado de aproximación a sus cualidades rítmicas, melódicas y armónicas:

- Baião (Brasil)
- Milongón (Uruguay)
- Landó, Marinera, Vals, y Festejo (Perú)
- Huayno (región andina de Perú, Bolivia y Noroeste argentino)

- Zamba, Vidala y Chacarera (Argentina)

Este es el nexo que conduce las 6 obras presentadas, dónde rasgos folclóricos de diferentes países conviven interactuando dentro de una misma composición.

**NOTA:** Las partituras de las obras compuestas también pueden descargarse escaneando el los siguientes códigos QR, ya sea en su formato *full score* o como melodía cifrada (*lead sheet*):



Incluso es posible escuchar la obra completa a través de la plataforma Spotify:



## 7.2 Infinitos colores

La 1ra composición de esta suite es un huayno concebido con un esquema formal muy simple:

### Clima - Intro/Inter - A - A' - B - Inter - A - B - Coda

El clima del comienzo contiene un bordoneo duplicado en la base armónica, en tresillos, sobre la escala pentatónica de Si menor (tonalidad central, junto con su relativa, Re mayor). Se trata de un diseño motivico tradicional dentro del estilo, excepto por el acorde suspendido de F#m9 que interrumpe el discurso momentáneamente desde el compás 4 al 7 inclusive, coloreando la sonoridad con el uso de la nota Sol# en el piano como 9na del acorde.

La introducción desde letra A es extensa (16 compases), y contiene en el inicio de su 2da frase el motivo que dará lugar al 1er tema:



Esta frase insiste sobre una vuelta armónica de 4 compases y 3 acordes, con sutiles alteraciones o rearmonizaciones, hasta que el bajo comienza a descender hacia el bII (c.25), unificando el pequeño juego contrapuntístico entre los vientos.

El 1er tema en letra B está construido con un motivo de 4 notas, transportado a diferentes grados del campo armónico, invirtiendo su dirección melódica parcial o totalmente, ampliando sus intervalos, y duplicándose en pares de voces:



El encadenamiento de acordes que armonizan esta idea tiene un sentido tonal muy evidente, y comienza sobre el IV grado para dirigirse al bVII; esto podría considerarse un II-V

de la relativa, pero en el compás 31 la supuesta resolución se produce sobre el VI en 1ra inversión (recurso presente en varias oportunidades a lo largo de la suite). Luego del *minor cliché*<sup>34</sup>

sobre el I grado en compás 35 y 36, el bajo comienza un descenso desde el VI hasta el bII que otra vez detiene el impulso antes de la próxima sección.

El tema se repite en letra C, añadiendo la voz en la duplicación melódica, y una orquestación creciente en densidad sobre los vientos. Hacia el compás 62 el tema concluye con una pequeña cola de 4 compases que reposa en la relativa (Re mayor) con el enlace bIII-II-I, siempre explorando el mismo motivo melódico, sobre unas corcheas en staccato de las cuerdas que luego se convierten en semicorcheas, abriendo la puerta hacia el 2do tema.

La melodía sobre las maderas agudas ahora se muestra más interesante desde el punto de vista rítmico en el 2do tema (letra D), empleando motivos que incluyen más notas largas para dar espacio a los contracantos en el dúo de saxos:

Esto se refleja en la disposición de voces de las cuerdas (que también se elevan), mientras el acompañamiento oscila entre el IV y el II, pivotando sobre el I en 1ra inversión. Aquí el único acorde que resalta por no pertenecer al campo armónico, es el IVm (Gm6) del compás 78, destacando el empréstito modal con una acentuación y una nota larga antes de volver a la tónica para concluir con un II-I (variante de la cadencia plagal).

<sup>34</sup> Se trata de una progresión armónica muy común en el jazz (empleada también en otros géneros con frecuencia), donde una voz del acorde se mueve cromáticamente de forma descendente desde la fundamental hasta la 6ta (mayor o incluso la 6ta menor).

El bordoneo del compás 82 nos trae el interludio en letra E, sin ninguna modificación significativa más que el colchón armónico de las cuerdas desde el levare al compás 93, hasta enlazar con la cola del tema 1 (c.98), y así reproducir a continuación el tema 2.

La repetición desde letra F también es textual, pero a partir de compás 116 aflora un pequeño desarrollo melódico en notas largas, tonalizando momentáneamente el V de Re, hasta instalarse por yuxtaposición cromática en la tonalidad de Re menor en letra G. El bloque del solo<sup>35</sup> comienza pivotando sobre bVI6 y I, con un pedal en Re y una textura en el acompañamiento que propone la acentuación de la 4ta semicorchea del 1er tiempo, provocando un efecto sincopado, al tiempo que el piano extiende un diseño de arpeggios en semicorcheas, adquiriendo un cierto protagonismo en paralelo al desarrollo del solista. Desde el compás 131 volvemos al ritmo de Huayno, sumando un *background* en 3 de los vientos para añadir un pequeño interés al acompañamiento.

Luego del corte en tresillo de negras (típico de la Saya boliviana, otro estilo de la región andina emparentado con el Huayno), se repite esta sección desde letra H, con una nueva melodía que doblan la voz y el saxo contralto, derivada en parte del 2do tema por comenzar con una nota larga, pero con un ámbito más reducido y menos uso de síncopas y variaciones motívicas. Las negras acentuadas en *staccato* de las cuerdas insuflan una leve tensión, hasta que se reanuda el movimiento luego del bordoneo en compás 146. La melodía crece en duplicaciones y detiene su marcha nuevamente en el tresillo de negras sobre el compás 155, en esta ocasión sobre A/B y F7, para tonalizar el IV de Si menor en una modulación que nos trae de regreso.

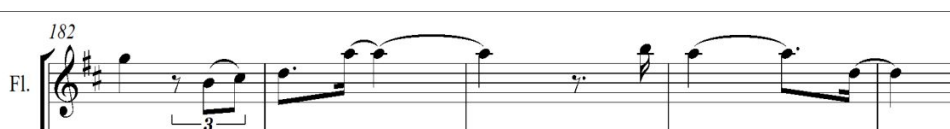
---

<sup>35</sup> A lo largo del análisis de cada movimiento de la suite, el término “solo” aparece haciendo referencia a uno o varios momentos destinados al desarrollo de la improvisación, por parte de uno o más de los instrumentistas del ensamble, de forma sucesiva o alternada; a diferencia del significado que adquiere el término en la música académica, donde el “solo” por lo general está escrito y detallado con mayor o menor grado de precisión en el pentagrama (no en el cifrado).

La reexposición llega en letra I, con una simplificación de la textura y una reducción de la dinámica, procurando un breve momento de intimidad o sutileza, antes de crecer y alcanzar el clímax del final. Para esto, la melodía queda solo a cargo del saxo tenor doblado por la voz. El resto de los vientos y la guitarra desaparecen. El piano conduce la textura del acompañamiento con un motivo rítmico derivado de lo que ya escuchamos entre guitarra y bajo hacia el inicio de letra G, rellenando los espacios libres con acordes y arpeggios. Las cuerdas adoptan el mismo motivo en *pizzicato*, mientras el bajo busca empastarse a las cuerdas con un tipo de toque "muteado", octavando la mano izquierda del piano.

Desde el levare al compás 165, volvemos a escuchar la porción restante del tema 1, con la única salvedad del cambio del acorde sobre el cual se detiene la melodía en compás 174 y 174: Gm6. Luego, un arpeggio de este mismo acorde en tresillos de corchea (añadiendo la 9na), se impulsa para enlazar con el segmento del final.

Letra J es la coda de este huayno, donde el último motivo del tema es iterado y orquestado a 3 voces, tanto en los vientos como en las cuerdas, junto con la voz. El acompañamiento rearmoniza el enlace IV-I6-bVIIm, explorando otros movimientos por grado conjunto en el bajo, tanto en sentido descendente como ascendente, dando origen a los enlaces IV-IV2-bII, y bVI-I6-IV, intercalados por el bordoneo en tresillos de la introducción. En este punto, un último motivo aparece sobre los vientos, desde el levare al compás 183, con un tresillo de corcheas incompleto seguido de la síncopa corchea con puntillo+semicorchea ligada a la negra siguiente. Este diseño ascendente es utilizado en dirección contraria a modo de respuesta, omitiendo la 1ra nota y prolongando la nota en tiempo fuerte:





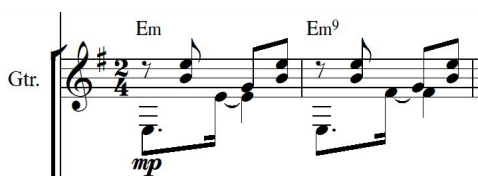
La idea se repite y se detiene sobre una nota más aguda hacia el compás 189, tomando impulso hacia la frase que concluye con el *tutti* del final, mientras las cuerdas aceleran su figuración. Armónicamente, los acordes empleados en estos penúltimos 8 compases pertenecen a la tonalidad homónima de Re menor (natural). Por su parte, las cuerdas adornan el empréstimo modal con trinos escritos sobre las extensiones de estos acordes, adoptando una figuración más ágil para desencadenar el gesto final, que consiste en un arpeggio ascendente de C6(add9) en semicorcheas acentuadas, orquestado en todos los instrumentos, con un crescendo hacia el característico corte final del Huayno: dos corcheas+negra acentuadas sobre el acorde de tónica (sin la 3ra, para lograr un efecto más contundente).

### 7.3 A lua que dança nas águas

*Esquema formal:*

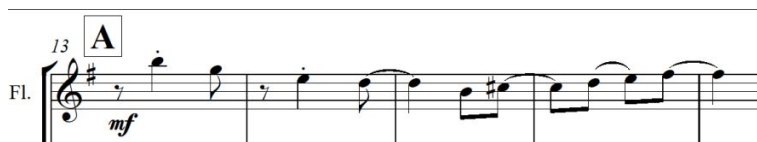
**Intro/Inter - A - Inter - A - Transición - B - Solo (Inter-Transc.) - Puente - A - A - Trans. - Coda**

Esta pieza está compuesta fundamentalmente sobre ritmo de *Baião*, y en la tonalidad de Mi menor. Comienza con una introducción construida sobre la base de un ostinato melorítmico que no es otra cosa que uno de los patrones típicos del género, con un juego diatónico descendente del bajo hasta detenerse en una síncopa acentuada sobre el V grado que dará pie al tema principal:



En letra A se despliega el tema sobre la tonalidad relativa (Sol mayor), duplicada en 8va entre la flauta y la voz. El diseño melódico se muestra en un impulso descendente, jugando con los contratiempos que se producen al colocar silencios de corchea sobre el 1er tiempo de

algunos compases, y la síncopa que prolonga la última corchea del compás hacia el tiempo fuerte del compás siguiente:



El encadenamiento de acordes hace gran uso de las extensiones, y de ciertos cromatismos, destacándose especialmente el Aadd9/C# del compás 25 (acorde ajeno al campo armónico de Sol mayor, usado también en otros movimientos de forma similar), que interrumpe el descenso diatónico antes de la cadencia bVI-V para devolvemos a la introducción en letra B.

El tema se repite desde letra C, orquestando la melodía en los vientos, duplicada en 3ras y 8vas (incluyendo a la voz a partir del c.50), rellenando los espacios de la misma con acentos rítmicos, y apoyando los cortes indicados al inicio en la base armónica (c.41 a 43). Luego, desde letra D, aparece un *ostinato* igual al de la introducción en la guitarra, pero ahora sobre el IV de la tonalidad de Mi mayor, reforzado por viola y contrabajo.

Tras cadenciar sobre Mi mayor (II-V-I), nos situamos ante el 2do tema en letra E, pensado como variación del motivo rítmico del tema principal, reformulado con un diseño ascendente y un carácter más legato y expresivo, sobre una base en medio *tempo*:



Esta melodía conducida por el saxo alto, de mayor extensión que la anterior, alterna ornamentos desplegados entre la base (piano y bajo) y los vientos (incluso las cuerdas, hacia el final). Los cortes rítmicos a partir del levare al compás 89 detienen la marcha sobre un pedal en Do para volver al material de la introducción, ahora reformulada en un espacio para solos improvisados (letras F, G y H inclusive).

El segmento con ritmo de Afoxé que irrumpe a partir de letra I, constituye un puente para regresar al 1er tema, con un incremento súbito de la intensidad producido en la base armónica, intercalando el bVI y el I de Mi menor (tonalidad principal):

The musical score consists of three systems. The first system is marked *f* and includes the instruction *(Sugerencia)*. It shows a guitar line with chords *C6(#11add9)* and *Em9*, and a bass line with a steady eighth-note pattern. The second system is marked *mf* and features a more complex guitar line with chords *C6(#11add9)* and *Em9*, and a bass line with a similar eighth-note pattern. The third system is also marked *mf* and shows a guitar line with chords *C6(#11add9)* and *Em9*, and a bass line with a similar eighth-note pattern.

El clima se expande con el ostinato de las cuerdas acentuando sobre el registro agudo, al tiempo que se despliega una melodía más simple desde el plano rítmico, con figuración en negras, duplicada entre la voz y el saxo tenor, en contraste con la textura sincopada del acompañamiento, y que busca ascender mediante saltos en ambas direcciones, siendo complementada con pequeños juegos de acentos en los vientos restantes. Todo este impulso conduce hacia la dominante de Mi menor donde tendrá lugar la reexposición.

En J la melodía principal vuelve en la guitarra, a modo de “chord melody”<sup>36</sup> (como fue concebida originalmente), aliviando la carga textural alcanzada en el segmento.

La repetición del 1er tema orquestado en letra K es casi textual, y luego de la breve transición en modo mayor llegamos a la coda (letra M). Aquí la guitarra continúa con el ostinato del acompañamiento, pero deslizando un movimiento en el bajo que provoca un empréstito

<sup>36</sup> Vocablo muy asociado al jazz, que refiere a una forma de tocar tanto la melodía como el acompañamiento simultáneamente, en la guitarra o en el bajo frecuentemente (aunque esta técnica es extensiva a otros instrumentos de cuerda que no pueden utilizar las manos de forma independiente como el piano), pudiendo incorporar recursos de armonización, *fills*, *walking bass*, entre otros.

modal a través del uso del Im (con la 7ma en el bajo) y el bVI, dejando siempre las notas pedales Si-Mi (pulsadas al aire en 2da y 1ra cuerda respectivamente) comunes a todos los acordes. La misma célula rítmica de letra D, H y L empleada tanto en cuerdas como en vientos, sigue presente en el inicio de esta sección, duplicándose en la voz:

Las cuerdas aportan un colchón armónico sobre el que tendrá lugar una serie de diálogos entre flauta/oboe y saxo alto/tenor, con 2 motivos extraídos del tema central, a los que el piano responde luego en semicorcheas.

Todo concluye con una síncopa acentuada sobre el levare al último compás, para detenerse suspendiendo el colorido Amaj9/C# (que ya ha sido utilizado en el tema principal), dejando un cierto aire de incertidumbre, o un sutil impulso de continuidad, ya que dicho acorde se percibe como un I grado en 1ra inversión de otra tonalidad.

#### 7.4 La voz de la montaña

Esta es la pieza de mayor extensión de la suite, y está dividida en 2 grandes partes: la 1ra con ritmo de Marinera/Cueca, y la 2da en estilo de Festejo/Vals peruano.

*Esquema formal:*

Marinera/Cueca: **Intro/Inter 1 - Intro/Inter 2 - A - A - B - Inter 1**

Festejo/Vals Peruano: **Inter 2 - A (Solo/Tema) - B (Solo/Tema) - Coda (Inter 1)**

La 1ra introducción comienza con un "bordoneo"<sup>37</sup> introductorio sobre Do menor, en estilo típico de Marinera, que en seguida duplican bajo y piano en 8vas desde letra A. Luego, una suerte de 2da introducción tiene lugar en letra B, sobre la reiteración del enlace I-V, dando espacio al piano, que delinea la armonía entre arpeggios, 3ras y sextas en la mano derecha, con un sentido más rítmico que melódico, mientras guitarra y bajo duplican y repiten un pequeño bordoneo más "caminado", pensado en 3/4, para generar la sensación de "polimetría" en superposición con el 6/8 que percibimos tanto en la mano derecha del piano como en las cuerdas agudas de la guitarra:

The musical score consists of three staves. The top staff is for Piano (Pno.), the middle for Guitar (Guit.), and the bottom for Bass (Bajo el.). The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 6/8. The Piano part starts with a *mf* dynamic, playing chords Cm7 and G7. The Guitar part starts with a *mp* dynamic, playing chords Cm7, Cm/Eb, and G7. The Bass part starts with a *mp* dynamic, playing chords Cm7 and G7.

Aparece el tema principal, en letra C, con el saxo tenor exponiendo una melodía concebida vocalmente, como para ser cantada declamando un texto articulado tradicionalmente a modo de estrofas y estribillo. Esto se refleja en la repetición e insistencia sobre ciertas notas, la predominancia de grados conjuntos, y la circunscripción del contorno melódico a una tesitura vocal cómoda de mezzo-soprano. Los acordes se conducen con un sentido claramente tonal, sin sorpresas ni ambigüedades desde su funcionalidad; apenas destacando ciertas tensiones, como la #11 del V que también resalta la melodía en compás 36, o los cromatismos sobre el

<sup>37</sup> Frases tocadas en el registro grave de la guitarra, específicamente sobre las 3 cuerdas graves, denominadas "bordonas". En la música popular latinoamericana es muy frecuente el uso de las mismas, ejecutadas con el dedo pulgar o un plectro para obtener una mayor proyección de sonido.

enlace bVII-bIII que alteran momentáneamente la 9na y la 5ta respectivamente (alteraciones que se reflejan tanto en la melodía principal como en la 2da voz sobre c.40 y 41).

Letra D nos trae la 2da parte de la melodía principal (lo que sería el "estribillo"), duplicada en 10mas y 8vas por las maderas agudas, subiendo en el registro e insistiendo sobre la 11na del acorde Fm7 (IV de Do menor). El 1er motivo rítmico resulta igual al de la 1ra parte, mientras que en el 2do compás se repite la misma idea con una síncopa que descansa en una nota larga sobre la 3ra del acorde de tónica:

45 **D**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Alto Sax. *mf*

Esta idea rítmica reaparece una y otra vez con una leve variante en diferentes porciones del registro. La base armónica rellena los espacios de notas largas y silencios al final de las frases, con bordoneos breves duplicados en 8vas por el registro grave. Estos comentarios de la sección de acompañamiento son una constante a lo largo de toda la pieza, desplegándose en mayor o menor extensión, y derivando en cortes rítmicos para articular el paso de un segmento a otro.

El tema completo se repite, con sus 2 partes, en letras E y F, destacando la presencia de la voz en casi todo momento, junto a una elaborada duplicación parcial en el piano desde letra F. Seguidamente, el corte que cierra el tema es reemplazado por un final menos contundente esta vez, pero necesario para ligar sutilmente con el traspaso a Do mayor:

Un 2do tema tiene lugar en letra G, que contrasta con el anterior buscando una expresión de mayor lirismo, explorando más el registro agudo en flauta y oboe, interactuando

con contracantos también a 2 voces en los saxos, y explorando los colores de la tonalidad mayor con un acompañamiento enmarcado en una delicada conducción de voces a cargo de la sección de las cuerdas a partir del levare al compás 103.

El segmento que comienza en letra H, incrementa la intensidad y el lirismo para coronar este 2do tema, desplazándose con una súbita modulación hacia Mi bemol, tonalizando el Fm para convertirlo en II-V-I de Mib, y contextualizar el mismo motivo en una región ya conocida, puesto que se trata de la tonalidad relativa de Do menor (eje central del movimiento).

El retorno al bordoneo de la 1ra introducción en letra I se aprecia como un pequeño respiro para la densidad instrumental que se escuchó hasta entonces, reduciendo la textura a una simple duplicación en 8vas. Este pasaje funciona, además, como un punto de inflexión, tras el cual la composición adopta el estilo de Festejo, repitiendo también la 2da introducción a un nuevo *tempo* (letra J).

En letra K se presenta una repetición de J, añadiendo 2 frases melódicas a modo de pregunta-respuesta, orquestadas sobre los vientos con una función esencialmente rítmica, destacando los contratiempos ya utilizados en ambos temas, y evitando caer al tiempo fuerte en casi todo momento.

Lo que tenemos desde letra L a P inclusive, es la repetición de las 2 ideas temáticas, con espacios para solos en la 1ra mitad de las mismas, y separados por la 2da introducción, con la variedad de que el tema B ahora es conducido en estilo de Vals Peruano (además de pequeñas variantes melódicas introducidas en los vientos tras la salida del solo hacia el compás 216).

Llegamos a la coda en letra Q, con un *obbligato* que no es más que una variación del bordoneo inicial, añadiendo instrumentos y una 2da voz a la duplicación en una orquestación paulatina que también incluye a las cuerdas hacia el *tutti* desde el compás 252 hasta el cierre.

Es interesante destacar la aparición de 1 compás extraído del 2do bloque introductorio, como reminiscencia de una especie de *ritornello* que ya escuchamos bastante a partir del cambio de tempo en letra J, pero trasladando la percepción polimétrica generada por las 3 negras en compás de 6/8 a los instrumentos de registro más grave. Y el embate final se da sobre el acorde del IV mayor prestado del modo dórico para evitar la clásica y predecible resolución en el acorde de tónica (c.263).

### 7.5 Estrella entre nubes

*Esquema formal:*

**Intro/Inter - A - A' - A - A' - Inter - Puente - Solo - A''**

Este Milongón oscila entre la tonalidad de Sol mayor y Sol lidio, y se anuncia con 2 compases de toque de clave o “madera”<sup>38</sup>, tras los cuales escuchamos una sucesión de 2 acordes prelujiando el inicio del tema en letra A. El piano juega ampliando un motivo melorítmico muy simple, tomado de la clave que suena en el inicio con la percusión:

Hacia el compás 7 hay un enlace armónico que parece desplazar el eje tonal a Sim (bVI-II7-V7), pero resuelve sobre el bII de este, que es a su vez el IV de Sol mayor, utilizado como pedal para volver a Sol nuevamente sobre un acorde en 1ra inversión.

<sup>38</sup> Este es el nombre con el cual se conoce a la clave rítmica del Candombe, y se toca en los lados de los tambores con el palo del percusionista.



El tema es extenso, y consiste en 2 partes: una más breve de 8 compases, y otra de 15 compases que repite la mitad del material presentado, para luego expandirse en un desarrollo melódico-armónico de mayor lirismo. La guitarra introduce la primera fracción temática en el *chord melody* que suena a partir de letra B, junto a la sección rítmica en el acompañamiento, utilizando un motivo acéfalo de nota iterada basado en el patrón típico del tambor *repique* (que se ejecuta tanto en el toque del Candombe como en el Milongón), combinado con una nota larga en su 2da mitad:

The image shows a musical score for guitar (Gtr.) in G major. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a Gmaj9/B chord, followed by a melodic line with eighth notes and a long note in the second half of the measure. The piece concludes with a Cmaj7 chord. The dynamic marking 'mf' is present at the beginning.

Este motivo experimenta algunas variaciones: reduce la nota larga incorporando semicorcheas (c.15), es utilizado en sentido ascendente (c.16), omite las primeras figuras (c.17), hasta detenerse sobre un corte en la 2da mitad del compás 18 (muy similar al del c.9). Desde allí se abre paso una repetición parcial y rearmonizada de la primera parte del tema (letra C), ahora conducido por el piano en unísono con la flauta y el oboe (en orden sucesivo de aparición). A partir del compás 24, se desarrolla una variación motivica que asciende hacia el registro agudo, haciendo mayor uso de las semicorcheas, en un dúo de flauta y oboe que gradualmente van apoyando los saxos mediante duplicaciones y algunos contracantos a 2 voces. A nivel armónico, tras la cadencia rota del compás 23 nos situamos momentáneamente sobre Sim (o Sol lidio), hasta el *crescendo* que comienza en la 2da mitad del 28, donde a excepción de algunos cromatismos parece que regresamos a Sol mayor, concluyendo momentáneamente hacia el final de esta sección con un V-I (c.34). No obstante, antes de la cadencia, se destaca especialmente la aparición de 2 acordes que pivotan sobre el mismo bajo: F/Eb y Eb6(add9), sin guardar ninguna relación con la tonalidad, pero aportando un color especial durante casi 2 compases.

Lo que sucede tanto en letra D como en E es una repetición de las 2 partes del tema, ahora repartido entre los vientos, y duplicado con la voz, pero con el aliciente de las cuerdas, a partir del levare al compás 42, que por momentos refuerzan la armonía, duplican el material melódico, y en ocasiones introducen acentos en staccato para realzar ciertos acordes. La única diferencia en el esquema armónico está dada por el acorde suspendido antes de la cadencia que cierra el tema: un Csus4 al que se arriba armonizando por nota común, y se traslada 1 tono más arriba para convertirse en el V de Sol antes de volver a la textura inicial.

Letra F es un regreso a la introducción, un poco más acotada, pero orquestando el citado motivo de 3 notas en un juego de entradas sucesivas entre las cuerdas en pizzicato que doblan al piano, y los vientos.

A continuación, en letra G tenemos un puente de 10 compases donde se despliega el diseño melorrítmico de la guitarra que ya fuera insinuado en los dos últimos compases de la introducción sobre el pedal en Do (c.10 y 11):

The musical score shows three staves: Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Bass (Bajo el.). The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Guitar part has a treble clef. The Bass part has a bass clef. The chords are C6(#11), Cmaj7, and C6(#11). The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Guitar part has a treble clef. The Bass part has a bass clef. The chords are C6(#11), Cmaj7, and C6(#11).

También la textura del piano y el bajo se mantienen sobre las mismas células rítmicas, de donde surgen los motivos melódicos orquestados a 3 voces tanto en los vientos como en las cuerdas, mientras el movimiento del bajo produce un vaivén entre el bVI y el I de Mi menor. Un

elemento de color interesante en este segmento está dado por la aparición de la nota Sol#, que vuelve momentáneamente mayor el acorde de tónica, y aumenta la 5ta del bVI. Y además resulta llamativa la aparición del último acorde de esta sección: Amaj9/C# (presente en el 2do movimiento), aprovechado para modular cromáticamente en la sección siguiente.

H es el espacio para solos, sobre un esquema armónico que aparenta ser similar al del inicio del tema en sus primeros 3 compases (reemplazando el II por el IV grado), pero transportado una 3ra menor ascendente (tonalidad de Sib mayor o lidio). Sin embargo, a partir del 4to compás, la armonía comienza a moverse por ciclos de II-V (con leves variantes), para facilitar el desenvolvimiento del solista.

En letra I transcurre el 2do *chorus*<sup>39</sup> del solo, con un *background* que va ganando protagonismo hasta desencadenar la reexposición.

Volvemos al tema en letra J, tras el corte y la cadencia V-I sobre la relativa menor (Mi menor) en el compás 90-91, junto al impulso de las cuerdas que ahora estarán presentes hasta el final. El motivo melódico principal se triplica a través de imitaciones sucesivas a 2 voces, encabalgándose entre diferentes instrumentos, y la voz doblando la melodía principal. Luego, esta recapitulación no presenta variaciones significativas, y cierra una vez más articulando con un V-I de Sol mayor, disponiendo finalmente el acorde de tónica en estado fundamental.

### 7.5 Intento de magia

Esta pequeña pieza fue escrita para equilibrar el discreto protagonismo asignado a la sección de cuerdas (como se detalla en el capítulo 5), dando un respiro al oído antes del movimiento final que sigue a continuación (que a su vez es uno de los más extensos).

---

<sup>39</sup> En el lenguaje del jazz, se le dice *chorus* al grupo de compases sobre el que improvisa cada uno de los solistas, que generalmente suele coincidir con la extensión o número de compases del tema que se interpreta.

La decisión de suprimir momentáneamente el resto de los instrumentos responde a una intención de explorar un mayor uso de dinámicas, articulaciones y tipos de toque, junto con una búsqueda de sonoridades más tensas en el plano armónico, y el diseño de un patrón rítmico de acompañamiento con aires de Zamba en compás irregular (5/8), que admite incluso una modulación métrica.

*Esquema formal:*

**Intro/Inter - A - A´ - B - B´ - Inter(½) - A´**

La introducción está construída sobre una sucesión de acordes que oscilan entre tónica y subdominante, reemplazando el I por el bVI6 y el IV por el IVm (recursos muy presentes en toda la suite). El motivo rítmico que separa el bajo del resto del acorde entre las cuerdas puede ser considerado una variante del acompañamiento básico de Zamba, reducido a 2 figuras: corchea puntuada+corchea puntuada, y actúa como núcleo generador de las variaciones que aparecen desde el compás 5. La guitarra conduce en letra A la melodía principal basada en un motivo que se complementa con dicho patrón: negra puntuada+2 corcheas. Este diseño se apoya fundamentalmente en las extensiones de los acordes (especialmente en las 9nas), y despliega un descenso escalonado que alterna grado conjunto con saltos compensados en ambas direcciones, para luego recuperarse mediante un arpeggio ascendente y repetir un dibujo casi idéntico:

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Guit.' and 'A'. The notation is in treble clef with a 5/8 time signature. The melody consists of eighth notes and dotted eighth notes. Above the staff, the following chords are indicated: Am(maj9), Fmaj9/A, Dm9, Cmaj7(#5), E7, and Am(maj9). The piece starts with a dynamic marking of *mf*. There are triplets of eighth notes in the 4th and 6th measures. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

Seguidamente se invierten los roles: la guitarra acompaña (letra B), mientras que la viola y el chelo refuerzan los bajos duplicándose en 10mas, y el tema pasa a los violines (a 2 voces), adoptando el arco para tornarse más expresivos.

Tras la cadencia V-I, llegamos al 2do tema (letra C), presentado en la guitarra sobre La mayor (tonalidad homónima). Aquí una melodía que emplea fundamentalmente grados conjuntos y paulatinamente irá dando paso a la subdivisión en semicorcheas, es armonizada modalmente, tomando prestado el bII del frigio, el IVm y el bVII del eólico, e incluso un dominante para menor:

The musical notation shows a guitar part starting at measure 25. The key signature is one sharp (F#), indicating La mayor. The notation shows a melodic line with chords: A(add9), Bb/A, Dm(maj7), G7(#11), and B°. The dynamic marking is *mf*.

Las cuerdas intervienen en la 2da frase del tema, para invertir los roles nuevamente, con los violines expandiendo el registro hacia el agudo en una cadencia sobre la relativa mayor de la tonalidad original, pero volviendo luego por un momento a La mayor mediante el uso del VI y I6, provocando un pequeño contraste antes de detenerse en el momentáneo 6/8 del compás 34. Estos 3 acordes armonizan el La de la melodía por nota común y dan paso a la 2da mitad del tema.

En letra D se encuentra el *clímax* de la pieza. El momento de mayor expresividad donde los violines junto a la viola duplican en diferentes voces el tema de la guitarra sobre el registro agudo, con una mayor intensidad, hasta caer en un flujo de semicorcheas que crea un friso sonoro sobre el cual la guitarra rasguea en estilo de Vidala, tonalizando otra vez Do mayor. Seguidamente, el impulso del compás 44 abre un corto diálogo de semicorcheas entre la guitarra y los violines, conduciendo la armonía mediante II-V hasta un dominante alterado que permite armonizar con tríadas paralelas y detener el movimiento (c.48).

Una pequeña recapitulación tiene lugar, tras el interludio resumido en 4 compases de letra E, donde todo busca cerrarse en un clima de suma intimidad, como si quedara apenas un

susurro, un eco de lo sucedido, apagándose entre los trémolos agudos, los *pizzicati* y finalmente el *rallentando* con el regulador decreciente hacia la tónica.

## 7.7 Tierra hechizada

La “Suite MPL” cierra con este aire de Chacarera que posee una forma un tanto más compleja que el resto de los movimientos, puesto que se encuentran en esta pieza ciertos fragmentos o ideas episódicas sin demasiada relación aparente con las ideas temáticas, producto de búsquedas quizás más experimentales y desafiantes desde el punto de vista compositivo.

*Esquema formal:*

**Intro - Inter1 - A - Inter2 - B - Solo1 - E1 - E2 - Solo2 - E3 - Inter1 - A - Inter2 - Transición - Coda**

La textura inicial basada en un pedal sobre armónicos de la nota La (tónica del movimiento anterior) en diferentes 8vas entre la guitarra y las cuerdas, busca dar diferentes pinceladas armonizando por nota común antes de definir la tonalidad, apoyándose en arpeggios y acordes quebrados sobre el piano y trémolos en los platos. Luego en letra A, un interludio que escucharemos en varias ocasiones (en sus 2 variantes) presenta una textura afro en 6/8 del acompañamiento, que se apoya fundamentalmente en la síncopa corchea+negra (o su variante, el contratiempo silencio de corchea+negra). Las cuerdas invierten esta célula, produciendo acentos sobre la 2da mitad de cada compás. Tras detener la marcha hacia el compás 31, comienza el tema principal en la guitarra, presentado en *chord melody*, desde el levare al compás 33 (letra A):

Este consiste en un arpeggio ascendente de Am9 (tónica), sobre un tresillo de corcheas+4 corcheas (un característico "repique" de chacarera), que luego descansa en una nota larga hacia el compás siguiente. El otro motivo que encontramos en el 1er tema, mantiene la síncopa de la última corchea ligada a una nota larga, pero utiliza un silencio en el tiempo fuerte y una negra ubicada más arriba en el registro, separada de las 3 corcheas que se mueven por grado conjunto. Este diseño melódico es armonizado con un gran uso de sustitutos tritonales, tonalizaciones, y empréstito modal (IV menor).

El tema se repite en el levare a letra C, con la aparición del piano duplicando la melodía (c.16), y añadiendo la sección rítmica que acentúa algunos cortes para dar un toque de variedad. Luego los vientos introducen la 2da parte del tema (letra D), con ideas derivadas del 2do motivo analizado, pero completando el tiempo fuerte con una corchea, o subdividiendo la negra en 2 corcheas, con predominancia de grados conjuntos y saltos de 3ra (en ocasiones de 4ta). Un nuevo motivo de negras puntuadas aparece por el levare al compás 58, para equilibrar el flujo melódico con notas de mayor duración. La textura se engrosa con la adición de una 3ra voz desde el compás 62 en cuerdas y vientos, confluyendo en el *tutti* del 65, sobre la última aparición del motivo temático antes de reposar en Lam9. Armónicamente, esta 2da mitad se encuentra fundamentalmente sobre la relativa mayor, aunque nunca resuelve en la tónica. Continúa el uso frecuente de los sustitutos tritonales, destacándose el Asus4 seguido de A/G (c.39-40), empleado para concluir el segmento mediante un movimiento descendente del bajo que conecta con el enlace bVI-Vm (c.65-66) (reutilizado luego en el cierre de varias secciones).

La variante del segmento afro del interludio aparece en letra E, para articular con la 2da idea central. Lo interesante de esta modificación radica en el uso del Fa# , que imprime un color dórico muy frecuente en la música folclórica argentina. Además, el mencionado cierre sobre bVI-Vm en la sección anterior, reaparece permitiendo el traspaso a la tonalidad homónima mayor, esquivando una cadencia V7-I en la forma tradicional.

Letra F trae el tema 2, con un motivo similar al de la 2da mitad del 1er tema, pero expandiendo el registro hacia el agudo, empleando algunos saltos interválicos en la misma dirección, y explorando el uso de silencios entre frase y frase (rellenados por comentarios a 2, y luego a 3 voces):

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Alto Saxophone (Alto Sax.). The score begins at measure 75, indicated by a box containing the letter 'F'. The Flute part starts with a melodic phrase marked 'mf' (mezzo-forte). The Oboe and Alto Saxophone parts enter later in the measure, also marked 'mf'. The score shows a transition from a whole note to a half note and then to eighth notes. The Flute part has a melodic phrase that is repeated in the Oboe and Alto Saxophone parts. The Flute part has a melodic phrase that is repeated in the Oboe and Alto Saxophone parts. The Flute part has a melodic phrase that is repeated in the Oboe and Alto Saxophone parts.

La duplicación melódica en el piano resulta especialmente cálida para colorear el modo mayor, conduciendo ahora el acompañamiento en un medio tempo que intenta ser más lírico y afectuoso. La armonía se desenvuelve con un ritmo armónico más pausado en el inicio, y se percibe mayormente en La mayor, a pesar de ciertos empréstitos modales y algunas tonalizaciones mediante II-V. También el gesto de la apoyatura descendente de negras con puntillo aparece en este segmento (c.87 y 89), por lo que podría decirse que el 2do tema consiste en variaciones motivicas del 1ro, reciclando el material dentro de un esquema armónico más cálido, brindado por la sonoridad del modo mayor.

La 2da parte de este tema comienza en letra G, repitiendo la melodía hasta el compás 99, con un engrosamiento de la textura de los vientos y la suma del saxo tenor en los contracantos, más la duplicación melódica de la voz. Una variación armónica (destacada en los arpeggios de la guitarra) conduce un cromatismo descendente en el bajo, que origina una secuencia melódica empleada 3 veces en forma descendente, con leves variaciones y a distancia de 1 tono (sobre los vientos y la voz). Este impulso parece suspenderse sobre un



acento rítmico del acompañamiento, que destaca el dominante de la relativa menor (otra vez un sustituto tritonal), obligando a reposar sobre la 9na de Fa# menor, en el inicio del solo (levare al c.83).

Letra F es el espacio para la improvisación, con base en el modo frigio de Fa# (I-bII). La reducción de la orquestación a los instrumentos de acompañamiento más un solista opera en conjunto con una notoria aumentación del ritmo armónico (ahora 1 acorde cada 4 compases), que oscila entre solo 2 acordes, permitiendo descansar y renovar la atención antes de introducir nuevos elementos. El piano pasa de pequeños comentarios a desplegar la armonía en arpeggios de corcheas descendentes, acrecentando el movimiento para volver al ritmo de Chacarera en el 2do *chorus* del solo, donde se suman los vientos en el *background* (letra I).

Desde letra J emerge una melodía muy expresiva, constituida por un simple motivo de blanca puntuada+2 negras con puntillo, que se desliza sobre una serie de acordes colorísticos, ligados por el uso del pedal de tónica en el bajo, abriéndose en diferentes voces entre las cuerdas y las maderas agudas.

El paisaje se ensombrece un poco en el breve episodio de letra K, donde la base armónica despliega arpeggios de corcheas en un vaivén entre el V y el bII. Ambos acordes con tensiones comparten notas de la escala alterada, lo que permite construir líneas melódicas (duplicadas entre cuerdas, vientos y guitarra) con una sonoridad más tensa y contrastante. El impulso melódico ascendente se detiene sobre el sustituto tritonal de La menor, con un corte hacia el levare de letra L (c.163). Aquí comienza otro espacio de improvisación, ahora sugerido para la percusión, con 4 cortes que intercalan una aumentación rítmica (de 2 corcheas a 2 negras) cada 4 compases, sobre la resonancia del Bb13(#11).

Aún hay tiempo para un nuevo elemento, extendido sobre letras M, N y O con un engrosamiento orquestal paulatino, mediante duplicaciones cuartales en todos los instrumentos. El motivo guarda un parentesco con el 2do motivo del 1er tema en su 1er

compás, reemplazando las 3 corcheas por corchea+negra, y utilizando 2 negras puntuadas en el 2do compás (esto ya se oyó en la 2da mitad del 1er tema). Su amplitud melódica es reducida, para permitir un desplazamiento más cómodo entre las 4tas paralelas que lo armonizan, centrando la atención en las variantes rítmicas presentes en cada repetición del mismo:

El *tutti* y el incremento dinámico de letra O impulsan la aparición de una 4ta voz paralela, duplicada entre el bajo y la mano izquierda del piano. Esto da pie a algunas fugaces rearmonizaciones por nota común, como sucede en la 2da mitad de los compases 196 y 198, y en el final de la sección, en 202, para volver a La menor mediante un paralelismo cromático.

La reexposición tiene lugar pasando previamente por el 1er interludio abreviado en letra P. Luego, tras el *chord melody* (letra Q) el tema pasa a los vientos en la repetición, y desde el levare a letra S la duplicación melódica también se traslada a los violines.

Otra vez el 2do interludio afro en letra T, modificando la cadencia final para desembocar en la transición a la coda sobre el Fa lidio del inicio de letra U. Los vientos retoman el motivo de letra J, mientras aumenta el ritmo armónico a 1 acorde cada 2 compases, preparando el gran final. No obstante, el Fa#m11 del compás 257 (prestado del VI de La mayor), provoca un leve desconcierto antes de repetir casi la misma secuencia.

En la sección codal (letra V) se desarrolla un *obligato* (al igual que en el 3er movimiento), que aparece primeramente en los instrumentos de la base, expresado mayormente en corcheas, combinando diferentes escalas: los primeros 3 compases utilizan el

modo dórico de La. Luego se añade la sensible en la frase que continúa, y una variación del compás 266 es secuenciada en el levare a 267 un semitono arriba, abriendo en voces entre los vientos para desencadenar el *tutti* al unísono-octava desde 268. La melodía dibuja una cadencia delineando en sentido horizontal el arpeggio del bII para resolver en la tónica. Luego, un corte rítmico sobre el sustituto tritonal del V grado en compás 269 trae reminiscencias del solo de percusión de letra L, dejando espacio para un último "repiqueteo". La frase final toma el tresillo de corcheas inicial del tema central, más la célula corchea+negra del segmento afro (y su inversión), concluyendo sobre la tónica, y reafirmando el cierre con un acorde suspendido de Fmaj7(#11)/A, en lugar del clásico acorde de Lam.

### **7.7 Conclusiones finales:**

Todo este sistema de trabajo expuesto y detallado, no es más que el testimonio de una aventura de experiencia artística personal, inserta a su vez en un colectivo de músicos conectados por inquietudes similares. Siguiendo esta dinámica, a lo largo de los últimos 10 años he tenido la posibilidad de trabajar con decenas de instrumentistas, provenientes de diversas formaciones, regiones, países y trayectorias, con quienes llevamos a cabo distintos proyectos artísticos y culturales en forma grupal, teniendo la posibilidad de registrar gran parte de estos aprendizajes, y sosteniendo hasta la actualidad una dinámica de creación ininterrumpida.

La iniciativa de desarrollar un espacio donde hacer confluir lo popular y lo académico, experimentando el desafío de la composición original, los arreglos y las orquestaciones, así como también la improvisación y la interpretación estilística sin una restricción en torno a los lenguajes abordados fue dibujando un horizonte hacia el cual hoy sigo caminando, aún con muchas incertidumbres y territorios por explorar, pero disfrutando de cada paso emprendido.

Se trata, a su vez, de la confluencia de lenguajes adquiridos en diferentes espacios de formación. Por un lado el aprendizaje académico desarrollado en la Facultad de Música de la UNC me brindó numerosas herramientas compositivas en el terreno de la orquestación, el desarrollo de esquemas formales, el contrapunto y la armonía desde el enfoque académico, el análisis y la creación de texturas y los principios de desarrollo motívico (entre otros recursos). El recorrido de un plan de estudios orientado hacia la composición musical me permitió consolidar una disciplina de creación continua, cotidiana e independiente de la inspiración del momento: *el oficio de la composición*.

En cuanto a la formación popular, podría decirse que esta se llevó a cabo inicialmente de manera “informal”, o más bien paralelamente a la trayectoria académica (hasta la mencionada experiencia de Tatuí), guiada por profesores particulares, clases y charlas abiertas, encuentros de músicos, colegas y amigos que me facilitaron distintos materiales de estudio, asistencia a conciertos, reuniones musicales informales, etc. Cada una de estas experiencias me confirmó la importancia de salir al encuentro con otros compositores, instrumentistas y artistas en general, dejando atrás la competencia y el individualismo, adoptando en cambio la disposición de compartir el conocimiento y crecer de manera colectiva.

A lo largo de numerosos intentos grupales, fui descubriendo artistas y personas maravillosas, con quienes fuimos forjando este círculo vital de música en continuo movimiento al que denominamos ensamble Tangrama, y que representa en mí fuero más íntimo la principal razón de ser de todas las iniciativas musicales en las que me desafié como compositor hasta el día de hoy, persiguiendo el anhelo de contribuir positivamente al panorama de compositores, instrumentistas, arregladores y orquestadores de la escena local, bajo una visión latinoamericana del jazz y la música académica.

Este TFG también está atravesado por los aprendizajes que surgen de toda apuesta de construcción colectiva (como es el resultado final de la puesta en escena de la obra creada),

habitando un espacio de trabajo, ensayos, estudio e investigación continuamente influenciado por todas las vivencias que conlleva impulsar un proyecto de esta magnitud (que involucra a 13 músicos en escena), con los recursos y las posibilidades de nuestro entorno inmediato.

Por todo lo mencionado, este TFG fue desarrollado con el anhelo de aportar a la construcción de un movimiento creciente en base a este tipo de propuestas, entre los orgánicos estables de nuestra ciudad, e incluso entre los de otros lugares, para que muchas nuevas músicas puedan viajar y traspasar no sólo las fronteras imaginarias entre lo popular y lo académico, sino entre los diferentes países de América Latina y, por qué no, del mundo, abordando toda nueva producción desde el compromiso y el amor que nos empuja a elegir este camino todos los días.

## 7.8 Bibliografía

### Referencias bibliográficas:

- Barrera, J. A. (2010). *Composición, Rearmonización y Arreglos Efocados a las Secciones de Vientos Acompañadas por Sección Rítmica*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Borghi, R. M. S. d. o. (2015). *Abrindo o jogo - Utilización de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas músicas americanas*. Universidad Nacional de Villa María.
- Brower, L. (2007). *Gajes del oficio*. Ril editores.
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular*. Melos Ediciones Musicales.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kees, D. R. (2006). *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*. Universidad Nacional del Litoral.

- Seminara, C. (2021). *Curtir el cuero: propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano*. UNR Editora.
- Zwarg, I. (2006). *Oficinas de Música Universal Pro Arte - Caderno de Partituras*. Grupo Editorial Humaitá.

#### **Bibliografía de consulta:**

- Alchourrón, Rodolfo. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Editorial Ricordi.
- Campos, Lúcia Pompeu de Freitas. (2006). *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte. Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais.
- Chediak, Almir. (1986). *Harmonia & improvisação*. Lumiar editora.
- Costa, Fabiano Araújo. (2006). *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado) – UFMG.
- Costa Lima Neto, Luiz. (1999). *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro. Mestrado-Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- De Syllos, Gilberto - Montanhaur, Ramón. (2002). *Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira*. Lumiar.
- Degani, Guilherme. (2012). *A nova geração da música instrumental brasileira – a Escola Hermeto e sua concepção harmônica*. São Paulo. Monografia (Graduação) – Faculdade Cantareira.
- Fisherman, Diego (2004). *Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música popular*. Editorial Paidós.

- Lapunzina, Horacio. (2007). *La música y la palabra, diálogos con Carlos Aguirre*. Editado mediante el Programa Identidad Entrerriana del Gobierno de Entre Ríos y el CFI.
- Pascoal, Hermeto. (2000). *Calendário do Som*. São Paulo. Senac.
- Porta, Navarro, Amparo. (2007). *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Aldea Global.
- Santos, Daniel Zanella dos. (2012). *Para além das fronteiras: diversidade na música de Hermeto Pascoal*. Florianópolis. Monografía (Graduação) – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Silva, Camila Perez da. (2009). *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. São Carlos. Dissertação (Mestrado) – UFScar.
- Vega, Carlos. (1964). *Las canciones folclóricas argentinas*. Honegger.

#### **Sitios web de consulta:**

- <http://www.carlocittadini.it/pagina3i.html>
- <https://toquecandombe.tripod.com/ritmos.htm#>:
- <https://jazzmusica.hypotheses.org/diccionario>
- <https://www.pianogroove.com/jazz-piano-lessons>

#### **Discografía de consulta:**

- Lea Freire. (2006). “Cartas brasileiras”. Maritaca. Brasil
- Alejandro Luzardo y La Candombera. (2008). “Escucha el tambor”. Blue Moon. España.
- Hugo Fattoruso. (2018). “Hugo Fattoruso y Barrio Opa”. Believe Music.
- Susana Baca. (1997). “Vestida de vida”. Kardum. Francia.
- Chico Pinheiro. (2020). “City of dreams”.
- Luna Monti. (2000). “Dentro, el silencio”.

**Discografia de referencia:**

- Hermeto Pascoal e Grupo. (1984). *"Lagoa da Canoa"*, Município de Arapiraca. Brasil. Som da Gente.
- Hermeto Pascoal e Grupo. (1987). *"Brasil Universo"*. Brasil. Som da Gente.
- Hermeto Pascoal e Grupo. (1987). *"Só Não Toca Quem Não Quer"*. São Paulo. Som da Gente.
- Hermeto Pascoal e Grupo. (1992). *"Festa dos Deuses"*. Brasil. Fonobras.
- Hermeto Pascoal e Grupo. (2003). *"Mundo Verde Esperança"*. Brasil. Radio Mec.
- Itiberê Orquestra Família (2001). *"Pedra do espía"*. Jam Music.
- Itiberê Orquestra Família (2005). *"Calendário do Som Vol. 1 e Vol. 2"*. Rio de Janeiro. Maritaca.
- Itiberê Orquestra Família (2006). *"Caminhos da Paz"*. Pro Arte. Grupo Editorial Humaitá.
- Tangrama. (2015). *"MPL"*. Independiente. Argentina.
- Tangrama. (2016). *"Onírico"*. Independiente. Argentina.
- Tangrama. (2017). *"Naturaleza sonora"*. Independiente. Argentina.
- Tangrama. (2018). *"El instante que precede al día"*. Independiente. Argentina.
- Tangrama. (2020). *"La luz que dibuja el alba"*. Independiente. Argentina.
- Tangrama. (2021). *"El no tiempo"*. Independiente. Argentina.
- Vento em Madeira. (2010). *"Vento em madeira"*. Maritaca Discos. Brasil.



## **Anexo de partituras**