



Mestizajes Sonoros:

De la música latinoamericana al Jazz y la Big Band

Trabajo de grado

SANTIAGO LÓPEZ GARCIA

Presentado como requisito para optar por el

Título de

MAESTRO EN MÚSICA

Guitarra jazz y músicas populares

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Carrera de estudios musicales

Bogotá D.C.

2024

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Luis Fernando Munera Congote, S.J.

DECANO ACADEMICO
Claudia Liliana Salamanca

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA
Nora Patricia Vanegas

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
Camilo Andrés Niño Contreras

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Juan Gabriel Osuna Barriga

TUTORES DEL TRABAJO DE GRADO
Ricardo Andres Narváez Herrera
Victoriano Francisco Valencia Rincón

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a todos los músicos que hicieron realidad este proyecto. A mis padres Ana y Orlando a quienes les debo todos mis logros. A mis colegas y amigos que acompañaron mi camino en la música. A mis asesores y maestros de la carrera. A Nathalia por sus enseñanzas, cariño y apoyo. Una mención especial para Enrique Javier Mendoza Salamanca quien acompañó mi carrera musical por muchos años, de igual forma otra mención especial para Jose Luis Gallo Arias quien también estuvo presente en el proceso por varios años.

“Latinoamérica debe nacer de nuevo”

*La sociedad necesita que todos hagamos una
transformación radical*

La constante búsqueda de la evolución de la sociedad.

Samora Pinderhughes - The transformation Suite

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	9
OBJETIVOS	11
OBJETIVO GENERAL	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
REFERENTES ARTÍSTICOS.....	12
MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL.....	13
MESTIZAJE SONORO: LA GUITARRA Y EL JAZZ.....	13
MESTIZAJE SONORO: LATINOAMÉRICA Y EL JAZZ.....	15
GENERALIDADES SOBRE LOS FORMATOS	16
SEPTETO: ARGENTINA Y COLOMBIA.....	19
BIG BAND: URUGUAY, BRASIL Y VENEZUELA	20
CAPITULO 1: MANOS A LA OBRA.....	22
1.1. SEPTETOS	22
1.1.2. Argentina - Aire de Milonga.....	22
1.1.3. Colombia – Al alba	27
1.2. BIG BAND	28
1.2.1. Brasil – Parentes.....	29
1.2.2. Uruguay – Tierra y tambor	33
1.2.3. Venezuela – Acidito	37
1.3. LA INTERPRETACIÓN, LA IMPROVISACIÓN Y LOS DISCURSOS	41
1.4 SOBRE EL PAPEL DE LAS GUITARRAS EN CADA PIEZA	42
CONCLUSIONES.....	44
REFERENCIAS	46
MATERIALES ESCRITOS	46
MATERIALES SONOROS	47
APÉNDICES.....	48
APÉNDICE A. SCORE AIRE DE MILONGA	48

APÉNDICE B. AUDIO AIRE DE MILONGA.....	49
APÉNDICE C. SCORE AL ALBA	50
APÉNDICE D. AUDIO AL ALBA	51
APÉNDICE E. SCORE TIERRA Y TAMBOR.....	52
APÉNDICE F. AUDIO TIERRA Y TAMBOR.....	53
APÉNDICE G. SCORE PARENTES.....	54
APÉNDICE H. AUDIO PARENTES	55
APÉNDICE I. SCORE ACIDITO	56
APÉNDICE J. AUDIO ACIDITO	57

Índice de figuras

FIGURA 1.....	17
FIGURA 2.....	18
FIGURA 3.....	18
FIGURA 4.....	19
FIGURA 5.....	23
FIGURA 6.....	23
FIGURA 7.....	25
FIGURA 8.....	26
FIGURA 9.....	26
FIGURA 10.....	28
FIGURA 11.....	30
FIGURA 12.....	30
FIGURA 13.....	30
FIGURA 14.....	30
FIGURA 15.....	31
FIGURA 16.....	31
FIGURA 17.....	32
FIGURA 18.....	34
FIGURA 19.....	34
FIGURA 20.....	35
FIGURA 21.....	37
FIGURA 22.....	37
FIGURA 23.....	38
FIGURA 24.....	38
FIGURA 25.....	39
FIGURA 26.....	40

Introducción

Mi primer acercamiento a la guitarra fue a los nueve años, cuando inicié un proceso de formación en guitarra eléctrica, mediante géneros angloamericanos populares como el funk, rock, R&B, pop y folk. Esa trayectoria rítmica, me llevo a su vez a una exploración enfocada en las posibilidades técnicas del instrumento, mediante métodos como los de Frank Gambale, Troy Stetina, Yngwie Malmsteen, y con la influencia de Steve Vai, Joe Satriani, Jhon Petrucci, Andy Timmons y Guthrie Govan. A los 18 años, comencé mi proceso de formación universitaria, en el que he atravesado diferentes rutas de ejecución y creación musical, que incluyen una doble formación en guitarra clásica y guitarra de jazz y músicas populares. En este largo trayecto, conté con el acompañamiento y la guía de los maestros Enrique Mendoza y José Luis Gallo, con quienes estoy muy agradecido, pues mi proceso interpretativo, creativo y compositivo se ha nutrido de sus enseñanzas.

Actualmente, estoy trabajando en varios proyectos que implican una gran diversidad de formatos y estilos musicales: duetos, acompañamientos a vocalistas, ensambles –tanto latinoamericanos tradicionales como netamente improvisativos –orquestas tropicales, musicalización de obras teatrales, entre otros. Por ende, se han despertado en mi múltiples intereses musicales que convergen en este proyecto.

Así, *Mestizajes sonoros* emerge del trasegar de sueños, es la utopía de un músico en busca de reescribir Latinoamérica, una Latinoamérica única, que tal vez no sea la misma que conoce el mundo, pero si la imagen que de ella tiene su escritor. Responde al deseo de interpretar en un concierto el decir de un pueblo mixto y multicultural. Es un repertorio en el que el peso, el carácter y la fuerza del formato grande pueda llevar al oyente a muchos lugares, y que tenga un efecto significativo en él.

Para llevar a cabo el proyecto, me ha sido necesario investigar y escuchar propuestas similares, indagar en los elementos principales de los géneros que abordo (el samba, el bossa nova, el baião, la milonga, el merengue venezolano, el bunde, y el candombe), componer un repertorio que exponga la influencia del jazz en los ritmos latinoamericanos, proporcionar partituras que dictaminen la coherencia del discurso sonoro propuesto, e interpretar las composiciones y arreglos, siguiendo las indicaciones de las partituras para generar un criterio en las secciones de improvisación.

Finalmente, como última parte del proyecto, me dispongo a ejecutar el componente performático, que incluye la preparación, el montaje y la puesta en escena del repertorio. Para la preparación, se estudiará la música de acuerdo con cada uno de los parámetros presentes en este trabajo, de forma que las decisiones interpretativas e improvisativas vayan de la mano con las indicaciones e intenciones propuestas por el compositor. Para el proceso de montaje, se destinaron dos ensayos generales con la Big Band y dos con el septeto; dos ensayos parciales por cada una de las cuerdas (trompetas, trombones, maderas y sección Rítmica); reuniones con cada uno de los intérpretes para aclarar dudas y algunas especificaciones; y la realización del respectivo rider técnico. La puesta en escena será un recital de una hora en el que la música, y los principios teóricos y prácticos subyacentes, sea la protagonista, con la cooperación de ingeniería de sonido, material audiovisual, luces y logística del evento.

A continuación, el repertorio que se llevara a cabo en el recital (Tabla 1)

Tabla 1

Repertorio Mestizajes Sonoros

	País	Canción	Compositor/a	Género	Formato
1	Argentina	Aire de milonga	Santiago López	Milonga	Septeto

2	Brasil	Parentes	Santiago López	Samba – Baião	Big Band
3	Colombia	Al Alba	Liliana Montes	Bunde	Septeto
4	Uruguay	Tierra y tambor	Santiago López	Candombe	Big Band
5	Venezuela	Acidito	Adelis Fréitez	Merengue Venezolano	Big Band

Objetivos

Objetivo general

El objetivo general de este proyecto es mezclar técnicas de ejecución e improvisación de las guitarras clásica y eléctrica, mediante la composición, los arreglos y la puesta en escena de cinco canciones para Big Band y Septeto, en los que se trabajen géneros tradicionales de Latinoamérica fusionados con el Jazz.

Objetivos Específicos

- Componer y arreglar 5 canciones para Big Band o Septeto, en los que se explore de manera versátil el uso de la guitarra acústica y la eléctrica.
- Analizar la adaptación de elementos característicos de la música latinoamericana y el jazz en composiciones y arreglos originales.
- Discutir las direcciones interpretativas que aparecen al mezclar los géneros en la ejecución del repertorio.
- Proporcionar un esquema y partituras detalladas con observaciones para guiar a los músicos en el estudio e interpretación de las composiciones.

- Realizar un concierto en el que la dualidad central de géneros se evidencie en composiciones y arreglos para septeto y Big band.

Referentes artísticos

El rol de la guitarra en las músicas latinoamericanas ha tenido un alto impacto, ya que las diferentes técnicas y estilos de guitarra han permitido abrir camino a nuevas formas de expresión musical. Varios guitarristas latinoamericanos se han desempeñado en la exploración de la mezcla y fusión de técnicas de guitarra acústica y eléctrica. Tal es el caso del músico brasileño Egberto Gismonti, que tiene una vasta experiencia en fusiones de músicas tradicionales latinoamericanas con jazz y música contemporánea. También es el caso del argentino Gustavo Santaolalla, quien en sus composiciones mezcla la guitarra acústica con efectos de guitarras eléctricas y ha desempeñado un papel importante en la creación de paisajes sonoros usando estas técnicas mixtas.

Otros músicos que son grandes referentes para este proyecto son:

- Miguel Zenón, compositor, saxofonista e improvisador en lenguajes modernos, que fusiona música folclórica de Puerto Rico con jazz contemporáneo. Su experiencia en latin jazz inspira, en cierta medida, los arreglos de *Al alba*.
- En términos compositivos y de arreglos, obras como *Parentes* y *Acidito*, beben en este proyecto de la influencia de Juan Andrés Ospina, compositor colombiano de jazz, músicas tradicionales y música latinoamericana, quien ha trabajado como pianista, productor, arreglista, vocalista, docente y director de ensambles. Ospina es un referente vital para la composición, dada su elocuente y creativa toma de decisiones.
- Guillermo Klein, compositor, arreglista y pianista argentino. Klein imprime en sus composiciones y en su lenguaje musical una alta complejidad rítmica y armónica,

convirtiéndose en modelo fundamental la escritura de arreglos. Tuve la fortuna de recibir su asesoría para *Aire de milonga*, una de las composiciones que hacen parte de este proyecto.

Marco teórico y conceptual

Mestizaje Sonoro: La guitarra y el jazz

La música en la historia universal ha sido testigo de la riqueza cultural de las civilizaciones, ya que cada género surge de la mezcla de tradiciones de varios pueblos. No se trata solo de una expresión artística, sino de la construcción de identidades heterogéneas. Dentro de este proceso hay dos elementos que resultan fundamentales para mi proyecto: la guitarra y el compositor/arreglista, cuyas funciones se han transformado con el pasar del tiempo, en pro de musicalizar el lenguaje y la expresión y permitiendo crear nuevas rutas estéticas y prácticas musicales.

Por un lado, en el marco del jazz, la experimentación melódica, armónica y rítmica ha ampliado las posibilidades sonoras para compositores y guitarristas. En su libro *The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide*, el historiador Yanow Scott afirma que en su inicio la guitarra fue un instrumento ritmo-armónico que acompañaba los cantos de trabajo de los esclavos en el campo (2013). Posteriormente, con la aparición de figuras como Eddie Lang, Lonnie Johnson en el blues, la guitarra adquiere mayor prominencia cultural, tanto en formato solista, como en dúos y tríos, hasta llegar a la popular Big Band, que se convirtió en emblema norteamericano. Así lo afirma el profesor Lewis Erenberg en su libro *Swingin' The Dream: Big Band Jazz And The Rebirth of American Culture* (1999): “in the hands of Benny Goodman jazz moved from the margins to the center of American culture”.

Ahora bien, en la actualidad la guitarra puede recrear paisajes sonoros como el canto de los pájaros, el ruido del tráfico o las fábricas y sonidos acuáticos, entre otros. Sin embargo, cuando se habla de la división organológica entre guitarra acústica y guitarra eléctrica se debe

mencionar el espectro de posibilidades que cada una brinda. La guitarra acústica, por su composición resonante, emite sonidos sin necesidad de tener elementos externos, como sucede al contacto entre las uñas y las cuerdas o al golpear, rozar o tirar de alguna de sus partes. En la guitarra acústica son posibles diversas texturas (homofonía, contrapunto, parafonía) y roles (solos y acompañamiento en ensambles). La guitarra eléctrica permite otras sonoridades con herramientas tecnológicas como softwares, pedales eléctricos alternos y cuerdas en contacto con pastillas de micrófono. La guitarra eléctrica esta normalmente supeditada a ensambles en los que cumple la función de melodía solista, contra melodía o acompañamiento rítmico y armónico. Adicionalmente, los plectros, mejor conocidos como púas o picks, también producen distintos tipos de sonidos en cada guitarra. Por lo anterior, las discusiones sobre la guitarra hacen referencia a dos tipos de instrumentos diferentes.

Retomando la disertación sobre el jazz, es un género que permite jugar con las funciones y los sonidos de ambas guitarras, como mencione anteriormente. Conforme este ha ido evolucionando y creados subgéneros como el Dixieland, el Swing, el Bebop, el Cool y el Hard Bop, se han ampliado también las posibilidades de improvisación y exploración, conduciendo al Free Jazz y a la fusión, la cual se constituye a partir de ritmos cuya única relación es la experimentación de todo tipo. A través de estos se originan formatos no convencionales, como duetos de free jazz entre un vibráfono y un fagot, como un trio de jazz moderno en el que, hipotéticamente, se unen un tiple¹ colombiano, una erhuista² china y un sakarista³ nigeriano.

La misma posibilidad se hace tangible en formatos más grandes como las orquestas de jazz, que dan lugar a todo tipo de experimentaciones interculturales y musicales. Entonces, la experimentación ha abierto puertas de dialogo entre instrumentos y culturas lejanas. Este

¹ El Tiple es un instrumento de cuerda pulsada tradicional de Colombia

² El Erhu es un instrumento de cuerda frotada tradicional de China

³ El Sakara es un instrumento de percusión

fenómeno de mezclas técnicas, rítmicas y culturales es los que se entiende en este trabajo como mestizaje sonoro.

Mestizaje sonoro: Latinoamérica y el jazz

Al ubicarnos en el contexto de las músicas latinoamericanas, encontramos que estas destacan por su riqueza y pluralidad cultural. En su libro “La música latinoamericana”, los compositores Ricardo Miranda y Raúl Tello explican que dicha diversidad se ve reflejada en una amplia gama de géneros, ritmos y tradiciones musicales que a la vez son producto del intercambio entre tradiciones europeas, africanas e indígenas: “al abordar las músicas de los diversos países del continente uno pudiera encontrarse con la más amplia y curiosa lexicografía musical” (Miranda & Tello, 2011).

La fuerte influencia europea y africana en el territorio americano desde sus inicios ha sentado las bases para las músicas tradicionales; en América Latina en particular, los ritmos se han adaptado y su influencia a lo largo del continente es notable. La mayoría del material rítmico discutido en este proyecto es el resultado de la evolución que llegó desde África en la época colonial y que se adaptó en el proceso de mestizaje.

“El predominio del ritmo binario en la música de ascendencia africana, pero no de carácter ritual, en oposición al ritmo ternario que prevalece en la música africana y en la música ritual americana de ese origen.” (Fernández, 1987)

Lo anterior complejiza y expande los juegos relacionales entre las guitarras, el jazz y la música latinoamericana. Algunos ejemplos de la riqueza de estas posibilidades convergen en el álbum “*Nelson Veras*”, en el que el guitarrista emplea técnicas de guitarra clásica en un contexto de jazz latinoamericano contemporáneo; al igual que en el álbum “*Kreisberg Meets Veras*”, donde se incluyen ambos modelos de guitarra, la clásica y la eléctrica. Por su parte, el guitarrista y compositor Yamandu Acosta ha usado la guitarra de siete cuerdas en

repertorios tradicionales. Otro ejemplo de hibridación es la pieza *Libertango*, de Astor Piazzolla, en la que, en lugar de usar la guitarra acústica de cuerdas de nylon o la guitarra tipo folk con cuerdas de acero como es costumbre en la música autóctona, se usa la guitarra eléctrica con el bandoneón y el resultado es una mezcla entre el tango y el jazz.

La pieza anterior la incluyo en el repertorio que propongo, por lo que su mención da paso al análisis de las cinco canciones y los distintos formatos que he trabajado. En breve, pretendo especificar a qué regiones de Latinoamérica pertenece cada composición, dentro de qué formato musical se enmarcan, cuáles son las mezclas rítmicas y métricas que he planteado y las decisiones armónicas y melódicas tomadas en cada caso.

Generalidades sobre los formatos

No obstante, para llegar a ese punto, es necesario entender los principios de orquestación empleados en mi trabajo (Figura 1) y algunas nociones musicales que son importantes en la totalidad de mi proyecto:

- El rango y las características sonoras que cada uno de los instrumentos tiene: resulta relevante conocer las posibilidades y las cualidades con las que se cuentan para poder disponerlas en pro del resultado musical que se busca.
- Los límites interválicos del registro bajo y grave (Figura 2): estos permiten generar unas disposiciones claras para el oído humano y que las frecuencias no choquen cuando se suman simultáneamente 2 o más de ellas.
- La comparación de los rangos de las cuerdas para la creación de *voicings* y conjugaciones armónicas: esto nos permite tener claridad de en qué registros vamos a estar ubicados a lo largo de un arreglo, como también tener claridad de dónde se pueden armar distintos tipos de *voicings* según sea su configuración.

- El uso de las dinámicas y las articulaciones propuestas están pensadas en pro de la claridad del discurso melódico, y son indicaciones para la exploración que el intérprete puede hacer de ellas.
- La densidad⁴, el peso⁵ y la amplitud⁶ son conceptos que aportan a la creación de texturas (Figuras 3 y 4), pero requieren de especial atención para no saturar sonoramente el ambiente.
- Los efectos especiales crean dinamismo, tanto en el discurso melódico como armónico, lo que intensifica la experiencia sonora del oyente.

Figura 1

Procedimientos generales de orquestación

<p>ORQUESTACIÓN. PROCEDIMIENTOS ESTÁNDAR.</p> <p>Yuxtaposición. Doblaje. Duplicación de un timbre instrumental con otro a la misma altura.</p> <p>Superposición. Idea orquestal en la que un grupo de instrumentos toca sobre o debajo de otro (en sentido de alturas).</p> <p>Inserción. Encuadre o encajamiento. Un timbre suena dentro de otro.</p> <p>Intercalación. Los timbres de dos o más grupos instrumentales se alternan.</p> <p>Concatenación. Engranaje. La segunda voz de un grupo instrumental es la primera del siguiente y así sucesivamente.</p> <p>Dispersión. Cada componente (voz) de la idea orquestal es ejecutada por un timbre distinto.</p> <p>Generalidades:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Yuxtaposición y superposición (y la combinación de ambas) son herramientas estándares en diversos formatos instrumentales y vocales. ▪ Inserción, intercalación y concatenación son combinaciones que provienen de la tradición musical occidental de práctica común (por ej., formas de escritura en maderas de la Primera Escuela de Viena). Aunque su uso no es frecuente, inserción e intercalación resultan aplicables en formatos populares. La concatenación es más usual. ▪ Dispersión. No muy usual en grandes formatos es en ocasiones la única forma de orquestación en formatos reducidos (por ej., los conformados por un solo instrumento por familia).

Nota: Tomado de la clase *Teoría del jazz y músicas populares VI*, de la Pontificia Universidad Javeriana.

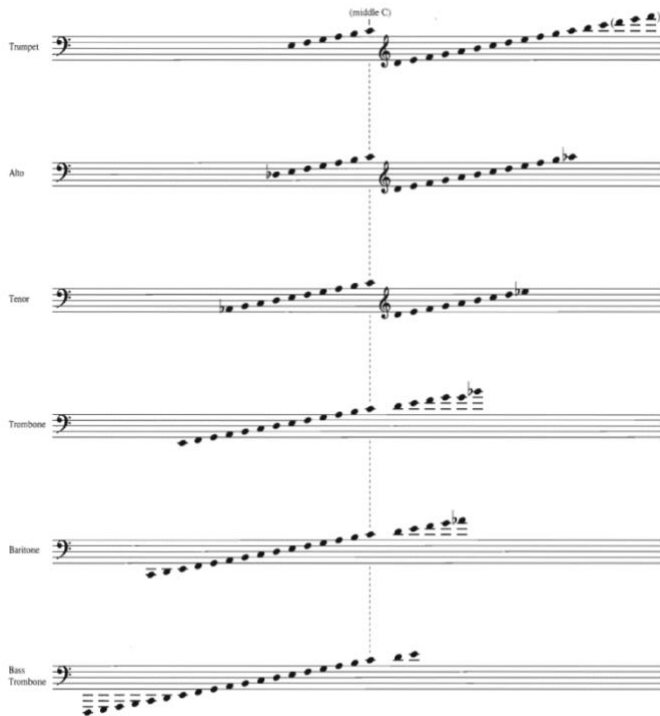
⁴ Es un concepto que delimita cuántas voces están sonando a la vez.

⁵ El peso trata cuántas veces está sonando una misma voz.

⁶ Es la distancia que hay entre la voz más baja y la más alta en un mismo registro.

Figura 2

Registros y rangos de los instrumentos en la Big Band tradicional



Nota: Tomado de *Arranging for Large Jazz Ensemble de Dick Lowell and Ken Pullig* (2003)

Figura 3

La textura de unísono que se rearmoniza en el tutti de Acidito.

The image shows a complex musical score for a tutti section. It consists of multiple staves of music, showing a unison texture that is reharmonized. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mf, sf, ff). The score is arranged in a multi-staff format, with each staff representing a different instrument or voice part. The music is written in a grand staff format, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a phrase. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The dynamic markings are clearly visible, indicating the intensity of the sound. The overall texture is unison, with all instruments playing the same melody. The reharmonization is achieved through changes in the underlying chord structure, which is indicated by the chord symbols at the bottom of the page.

Figura 4

La textura del final de la obra *Parentes*.

The image displays a musical score for the final of the work 'Parentes'. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has six staves. The music is written in a complex texture, featuring various rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo).

Septeto: Argentina y Colombia

El formato de septeto para “*Aire de milonga*” pensado es: trompeta, saxofón alto, saxofón tenor, piano, guitarra, bajo y batería; mientras que para “*Al alba*” el formato cambia, y está conformado por voz, flauta, saxofón alto, trombón, guitarra, bajo y batería (Tabla 2)

Tabla 2

Formato e información de los septetos “Mestizajes Sonoros”

#	Instrumentación	Transposición	Observaciones
1.	Voz	N/A	Solo en “ <i>Al Alba</i> ”
2.	Flauta	C	Solo en “ <i>Al Alba</i> ”
3.	Saxofón Alto	Eb	
4.	Saxofón Tenor	Bb	Solo en “ <i>Aire de milonga</i> ”
5.	Trompeta	Bb	Solo en “ <i>Aire de milonga</i> ”
6.	Trombón	C	Solo en “ <i>Al Alba</i> ”
7.	Piano	C	Solo en “ <i>Aire de milonga</i> ”

8.	Guitarra	C	
9.	Bajo	C	
10.	Batería	N/A	

Big Band: Uruguay, Brasil y Venezuela

La Big Band conformada para este proyecto consta de la sección de vientos, en la que se incluyen las maderas (cinco saxofones, un clarinete y una flauta) y los metales (cuatro trompetas, tres trombones y un trombón bajo), así como de una sección rítmica conformada por la percusión menor, la batería, el bajo, la guitarra y el piano y una voz principal (Tabla 3).

Tabla 3

Formato e información de la Big Band “Mestizajes Sonoros”

#	Instrumentación	Transposición	Observaciones
1.	Voz	N/A	Solo en “Acidito”
2.	Clarinete (<i>Adicional a la bigband tradicional</i>)	Bb	Solo en “Parentes”
3.	Flauta (<i>Adicional a la bigband tradicional</i>)	C	Solo en “Acidito” & “Tierra y tambor”
4.	Saxofón Alto 1	Eb	
5.	Saxofón Alto 2	Eb	
6.	Saxofón Tenor 1	Bb	
7.	Saxofón Tenor 2	Bb	
8.	Saxofón Barítono	Eb	
9.	Trompeta 1	Bb	
10.	Trompeta 2	Bb	
11.	Trompeta 3	Bb	
12.	Trompeta 4	Bb	
13.	Trombón 1	C	

14.	Trombón 2	C	
15.	Trombón 3	C	
16.	Trombón Bajo	C	
17.	Piano	C	
18.	Guitarra	C	
19.	Bajo	C	
20.	Batería	N/A	
21.	Percusión menor (<i>Adicional a la bigband tradicional</i>)	N/A	

Capítulo 1: Manos a la obra

1.1. Septetos

Este proyecto busca explorar el repertorio del septeto, otorgando a cada uno de sus miembros un papel principal a lo largo de las obras, en el cual la improvisación y la propuesta de cada uno de ellos sean claves, este enfoque es muy diferente al de la Big Band, en la que no todos ejercen el rol principal y hay menos libertades de propuesta.

La relación entre mi música y el septeto se remonta a hace unos 4 años, cuando comencé a explorar sus diversas posibilidades sonoras y encontré un gusto personal por su versatilidad.

1.1.2. Argentina - Aire de Milonga

En Argentina la tradición cuenta que la milonga nace a finales de 1800s, proveniente de la influencia andaluza que llegaba al territorio. El historiador Roberto Selles (2004), en su libro titulado *Historia de la milonga* comenta que “la milonga es en su origen una adaptación de la guajira flamenca, que a su vez es una adaptación de su homónima cubana”.

Existen varios tipos de milonga, entre los que destacan la milonga original, que también se conoce como milonga campera, pampeana o surera; la milonga ciudadana y la milonga temática (Figuras 5 y 6).

Ahora bien, lo que se conoce como “aires musicales” son composiciones populares de una región, que acentúan la idea de las distintas percepciones y sonoridades que puede emitir una composición y que traen consigo una interesante exploración del terreno desconocido de la música, entrelazándolo con ritmos específicos.

Aire de milonga evoca el frío del territorio sureño. Esta composición nace de la representación individual que el compositor tiene del territorio argentino. Es una exploración de los timbres de la milonga convencional y de las disonancias características de un acorde menor nueve “Xm9”. La relación entre la segunda y la tercera nota del acorde generan la

introducción y el sentido de la obra, sumándole un bajo milonguero rioplatense que destaca por la 6ta bemol, el 5to grado y su resolución.

Figura 5

Patrón rítmico elemental de la milonga

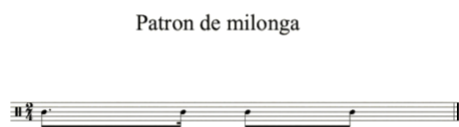
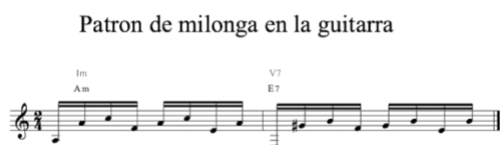


Figura 6

Patrón rítmico elemental de la milonga en la guitarra



El juego rítmico que aparece en la milonga interactúa constantemente a lo largo de la obra, dándole prioridad al patrón característico del popular genero rioplatense, (con clave 3, 3, 2) que popularizo este género musical. La principal fuente de inspiración rítmica en el proceso compositivo y que será vital para entender las variaciones que van apareciendo a lo largo de la pieza, es la aparición de la clave que va consecutivamente con una segunda clave (3, 3, 3) que vamos a ver en varios momentos de la obra y también agrupada de distintas maneras, por lo que el resultado sería (3, 3, 2, 3, 3, 3) para un total de agrupaciones de 17 golpes (Figura 7).

Su primera aparición es en la introducción con un ostinato en el piano, generando una isorritmia de cinco golpes que en el 2/4 se va desplazando una corchea cada 4 compases. Esta se desarrolla y en el compás 16 rompe su patrón por dos claves de (332 – 332) para completar así 4 apariciones del motivo principal.

La canción presenta unas líneas melódicas entre el saxofón alto, el saxofón tenor y la trompeta que refuerzan los acentos de la clave (Ver Apéndices A y B), para darle paso a la sección principal A, con una armonía en Fm y cuya melodía está distribuida entre la trompeta, el alto y el tenor; la sección A modula de Fm a Em en la sección B. Estas son las dos tonalidades principales de la obra, y presentan una modulación directa al final de la sección A.

La sección B, en particular, cuenta con una melodía inspirada en *My favorite things*, el popular standard de jazz, que se ve claramente ejemplificado en los primeros tres compases de la sección B. La sección que le precede es el interludio, que va a jugar un papel crucial en la conexión de varias secciones, como el tema principal, los solos, y la sección C, es además una *outro* (Figura 8). El interludio se apoya en las mismas claves principales del tema (332,333), pero en esta ocasión, la clave aparece en la segunda subdivisión, dada por las semicorcheas, y para completar su aparición se hace el uso de un compás de 2/4 para el (332) y de un compás de 9/16 para el (333).

En la sección de improvisación se le da la libertad al interprete, estableciendo Fm como el único factor armónico a tener en cuenta, pues su ciclo armónico es el mismo ostinato de la introducción y delinea las mismas notas, pero se centra en la sonoridad de la escala menor armónica para ayudar a mantener el estilo imperante en la composición.

La sección C se caracteriza por la agrupación y figuración del piano (originalmente pensada desde la guitarra) que genera un mambo latino a manera de “tumbao” en el piano. Desarrolla las claves principales del tema con una agrupación distinta, en este caso la lógica es 3, 3, 2, 3, 2, 2, 2. Presenta de igual manera unos apoyos por parte del bajo y unas contra melodías en la trompeta y la guitarra. Para la batería, los apoyos son distintos, lo que crea una nueva clave que resalta los distintos roles y genera una sensación rítmica muy llena en esa sección (Figura 9).

Figura 7

Introducción de “Aire de milonga” en el piano

PIANO

AIRE DE MILONGA

SANTIAGO LOPEZ
COMPOSER

(INTRO) CLOSED VOICINGS "3.3.2-3.3.3"

PIANO

1

PEDAL IN F

PNO.

5

PNO.

9

PNO.

13

6

En cuanto a las melodías, estas fueron escritas pensando en los cromatismos, especialmente, en las aproximaciones cromáticas propias del estilo “bebopero”, tanto de la escala bebop como de la escala menor armónica.

Figura 8

Interludio de “Aire de milonga”

AIRE DE MILONGA "332-333"

(INTERLUDE)

71 72 73 74

Figura 9

Sección C de “Aire de milonga”

AIRE DE MILONGA "332-333"

105 106 107 108

Finalmente, en términos de interpretación, considero que Aire de milonga es un pacto con mi infancia. Es un juego de un Bogotano amante del jazz que sueña con dialogar con figuras representativas del estilo, en su contante búsqueda y descubrimiento musical.

1.1.3. Colombia – Al alba

La tradición católica ha marcado importantes hitos históricos y se ha convertido en patrimonio de mi país natal, Colombia. Al alba es una canción religiosa tradicional del pacífico⁷, para ser más exacto, es un bunde, el cual se caracteriza por su canto llamador y repetitivo. Además, guarda estrecha relación con el currulao y está muy asociado con su estilo y apropiación.

Al alba comienza con un tempo lento, que se establece y se hace presente cada vez que aparece la melodía principal en la voz, con el fin de crear claridad en el discurso. Es un manifiesto que responde al afán de la sociedad y al menosprecio de la tradición cultural y de las costumbres autóctonas de nuestro país.

Este arreglo en particular trae consigo un nuevo concepto: modulación rítmica, pensada para ir de un tempo a otro. Acá, la modulación busca llegar del pulso de negra en 110 beats por minuto al pulso de negra en 80 beats por minuto y viceversa. Para lograr esa transición de 110 bpm a 80 bpm, los tresillos de blancas se convierten en el nuevo pulso y para ir de 80 bpm a 110 bpm, las corcheas con punto van a ser el nuevo pulso. La sensación del cambio de velocidad en la composición es una constante. El inicio a 4/4 se puede pensar desde la polirritmia de 3 contra 4 que va a 3/4 (en la transición para ir al compás 17) y 4 contra 3 (en la transición de vuelta al otro tempo para ir al compás 25) solo que esta vez la métrica se mantiene, lo único que cambia es la sensación de ir de un tempo más lento a uno más rápido. Esta dinámica se repite hasta el compás 41 (Ver Apéndices C y D).

En el compás 42, se presenta de nuevo el cambio de tempo, pero esta vez en 5/4 con una clave *latín*⁸, que predominará hasta el final del arreglo. Esta exploración surge generando

⁷ Letra de la canción: “Al alba, al alba, al alba/la marimba y el tambor/qué bonito canta un negro/adorando al Niño Dios/San José tendió la cama/con flores de Alejandría/pa' que durmiera su esposa/la dulcísima María. San José estaba celoso/con la preñez de María/y en el vientre de su madre/el niño se sonreía”.

⁸ Tomando como referente el arreglo de “*Magenta (William Maestre)*” de la agrupación colombiana Igarago.

1.2.1. Brasil – Parentes

La música brasileña tiene todo un legado en sus hombros. El músico y activista político brasileño Caetano Veloso (2019) menciona en su libro “Verdad tropical” lo que esta tradición ha representado y creado a nivel nacional e internacional:

(...) en definitiva, todo un mundo del que aquellos modernizadores quisieron separarse en su apego a estilos americanos ya algo envejecidos; marcó así una posición en la creación y disfrute de la música popular en Brasil que sugirió programas para el futuro y puso el pasado en una nueva perspectiva, lo que llamó la atención de músicos eruditos, poetas de vanguardia y maestros de tambores de escuelas de samba. (p.)

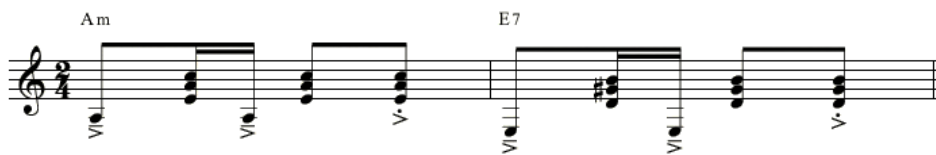
Los cimientos de *Parentes* fueron dados por el Bossa Nova, el Samba y el Baião, tres ritmos originarios de Brasil que se unen en una composición especialmente dedicada a la familia y al concepto de hogar. Las distintas ambientaciones de la obra se basan en los momentos significativos y especiales, pero también en los momentos caóticos y disyuntivos. Estos se entrelazan por dos extremos: la introducción y la coda, que surgen del mismo cariño y afecto con el que fue escrita la pieza.

El samba (Figura 11, 12 y 13) es una de las más populares representaciones artísticas de la tradición y dialecto que tiene Brasil. Cuenta con toda una tradición escrita y una radicación extensa que abarca todo su territorio. Este popular género musical, tiene sus orígenes en África, más específicamente en Angola, donde al juntarse con las familias del estado de Bahía, el movimiento llega a la capital.

escrito para el acordeón, sin embargo, la instrumentación cambio debido al origen portugués del territorio.

Figura 15

Patrón de Baiao en la guitarra



A continuación, algunas canciones que inspiraron la composición de *Parentes*:

- *Catavento e girasol* en vivo de Leila Pinheiro junto al guitarrista Carlos Althier de Souza, más conocido como Guinga. La textura armónica, y el contrapunto en la guitarra de esta canción fueron el principal motivo a desarrollar a lo largo de *Parentes*, la introducción gira entorno a unas secuencias diseñadas a partir del patrón (Figura 16).

Figura 16

Patrón ritmo – melódico de la introducción de “Parentes”



- *Afro Brooklyn* de Cory Henry, fue la inspiración para la línea del bajo del Samba, esta aparece por primera vez en la introducción #3 (Figura 17) y conecta las introducciones #1 y #2 con los temas principales de la composición.

Figura 17

Introducción #3 en “Parentes”

The image shows a musical score for the third introduction of the piece "Parentes". The score is written for five instruments: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Double Bass (D. B.), and Percussion (Perc.). The music is in 4/4 time and features a complex, polyphonic texture. The guitar part is in the treble clef, while the piano, electric bass, and double bass parts are in the bass clef. The percussion part is in the bass clef and includes a variety of rhythmic patterns. The score is divided into two measures, with the first measure containing the main melodic and harmonic material and the second measure providing a continuation or variation of the first. The piano part includes some lyrics in Portuguese, such as "Meu Chão É Um Tapete" and "Meu Chão É Um Tapete".

- *Meu Chão É Um Tapete* de Sofia Ribeiro, en la misma sección, inspiró las texturas que quería encontrar desde la percusión y el piano.

Parentes inicia con cuatro introducciones. La primera se presenta en un dialogo entre la guitarra y el piano que, polifónicamente, se va complementando en textura con una orquestación a la que se le suman primero las maderas y posteriormente los cobres. Después hay una segunda introducción determinada por una melodía en la trompeta 1 y en la flauta que están acompañadas armónicamente por el resto de las cuerdas. También aparecen unas contra melodías a manera de pregunta y respuesta entre trombones, saxofones y la melodía principal. La tercera introducción es una sección que se repite en forma de *Vamp*⁹, en la que el tenor 2, la trompeta 4 y el trombón 1 tienen libertad total de proponer un nuevo discurso. La cuarta y última introducción son unos cortes que generan un alto contraste entre lo que se acaba de tocar y los temas principales que están a punto de sonar. Cabe resaltar que la armonía a lo largo de la obra cambia todo el tiempo al estilo de la música brasileña.

⁹ Un vamp musical es una o más figuras repetitivas con la que se desarrollará una sección en la obra.

Inmediatamente al finalizar la introducción, hay dos principales secciones de samba, una sección A y una sección B que denominaremos A principal, así como una sección C y una sección D, que denominaremos B principal. Ambas se escribieron pensando en Samba con dos melodías muy distintas, esto a fin de generar un contraste entre las secciones. La armonía y la melodía tanto de la sección A principal como de la sección B principal tienen algunas variaciones en su repetición, siempre tendiendo a que en la repetición se genere un crecimiento en dinámica y peso. (Ver Apéndices G y H).

A esta presentación de samba en la obra, le sigue un pequeño puente, que conecta a la obra con la sección de Baião en un sorpresivo cambio textural, en el que la guitarra es la protagonista. A partir de este punto, el patrón del Baião se empieza a desarrollar en la sección rítmica, mientras que la textura de los vientos de “*background armónico*” desemboca en un *Tutti* lleno de carácter. Desde allí, los solos buscan mantener la tensión generada por el cambio de ritmo, y se conectan con secciones melódicas muy rítmicas.

De este modo, se acerca el final de la obra, con un solo que retoma el motivo principal del inicio y con el cual crece dinámicamente una coda, basada en la misma introducción de la obra.

Parentes reafirma la incondicionalidad fraternal, un término que enfatiza en la idea de estar lealmente siempre para las personas que amamos sin importar qué, tal como lo haría un hermano.

1.2.2. Uruguay – Tierra y tambor

El candombe es un ritmo nacional proveniente de Uruguay, cuyas raíces están cimentadas en África, más exactamente entre Nigeria y su frontera con Camerún. Esta manifestación cultural se ha convertido en toda una tradición viva que reúne los pueblos y las familias en un

mismo sentir, tanto así que ha sido declarado por la UNESCO como patrimonio cultural intangible de la Humanidad.

El candombe se relaciona directamente con un tipo de tambor, de tres tamaños diferentes cuyos nombres son: piano, el más grande; repique, el más alargado; y chico, el tambor más pequeño de todos. Si bien para *Tierra y tambor* no se puede contar con la cuerda de tambores, los ritmos característicos están divididos entre la Big Band y la sección rítmica (Figura 19). A continuación, algunos unos ejemplos en los que se evidencia esa relación (Figuras 18 y 19).

El siguiente documento nos permite analizar cómo son los ritmos de los tambores con sus variaciones, y algunas adaptaciones para tocar simultáneamente (Figura 20).

Figura 18

Batería + Madera (Clave de son) en el candombe uruguayo



Tierra y tambor empieza con un *groove* inspirado en una versión en vivo de *Dombe*, la canción de la cantante uruguaya Julieta Rada, en la que la introducción abre con una frase que da lugar a un debate de preguntas y respuestas entre la sección rítmica y el resto de la banda. Esta introducción se conecta con un motivo melódico que da inicio a la composición con la melodía principal, tocada por la guitarra y armonizada con el piano. Este material se presenta una vez, e inmediatamente se empieza a orquestar toda la melodía, que se repite cuatro veces. Posteriormente, se presenta un segundo material tipo coro, también tocado por la guitarra y armonizado por el piano. Sin embargo, en esta ocasión, se genera un clímax temprano que contrasta muy bien con la sección anterior.

Figura 19

Orquestación de la Big Band en “Tierra y tambor”

Seguidamente, se presentan los dos primeros solos, un tutti, un soli de saxofones y un puente que conecta toda la sección con un material muy distinto, manteniendo la esencia del tema con armonías tonales bastante similares y picos dinámicos contrastantes, buscando el efecto de dinamismo en el oyente. Esta dinámica refuerza y concluye sección, y da inicio a un nuevo material contrastante (Figura 21).

Desde este punto, un nuevo material minimalista es presentado ((Figura 22) y desarrolla todos los elementos melódicos que ya han ocurrido para generar la sensación de que ya se escuchó el material, pero con una armonía menor y en otra tonalidad (Ver Apéndices E y F).

La obra continua con los mismos materiales ya presentados, pero reorganizados en dinámicas más altas, y texturas más completas, lo que permite tener varias visiones del mismo. Incluso, el final modula directamente hacia el cuarto grado con los mismos materiales y una pequeña cadencia muy libre para los intérpretes.

Tierra y tambor encierra muchos sentimientos en pocas palabras. Es difícil describir este tema, pues evoca múltiples recuerdos. Diría que es una fiesta que trae nostalgia y que comparte el estilo musical bajo el cual tuvo lugar gran parte de mi juventud.

Figura 20

Patrones básicos, variaciones y maderas (claves) del candombe en sus tambores tradicionales y una adaptación en la batería

TAMBORES Y CLAVES

The figure displays ten musical staves, each representing a different rhythmic pattern or drum type. The notation is written in 4/4 time and includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and rests. The patterns are as follows:

- Madera-clave de son:** A sequence of eighth notes with accents, followed by a repeat sign.
- Madera-Ansina:** A sequence of eighth notes with accents, followed by a repeat sign.
- Madera-Cuareim:** A sequence of eighth notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor chico:** A sequence of eighth notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor chico repicado:** A sequence of eighth notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor piano (básico):** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor piano Cuareim:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor piano cuareim variación:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor piano 1 Ansina:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Tambor piano 2 Ansina:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Repique:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Repique continuo:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.
- Ritmo de candombe adaptado a la batería:** A sequence of quarter notes with accents, followed by a repeat sign.

Nota: Este documento fue proporcionado por Manu Contrera y Bruno Varela, pianista uruguayo y baterista argentino.

Figura 21

Final de la sección de solis (O) en “Tierra y tambor” Compas 146 y 147 de los Apéndices E y F.

Figura 22

Nuevo material minimalista en “Tierra y tambor”

1.2.3. Venezuela – Acidito

La querida patria venezolana posee un hermoso legado musical que conecta su cuna, los llanos, y sus fronteras. Esto sucede en el folclor de la región: la música llanera, el joropo, las gaitas zulianas y el propio merengue venezolano.

Este último, también conocido como merengue rucaneao, adquirió su popularidad en Caracas el siglo pasado, hacia 1920. En cuanto a su escritura contemporánea, la métrica que caracteriza al estilo es 5/8 (Figura 23). Algunos de sus intérpretes tradicionales lo contemplan como un 2/4 en donde en el primer pulso aparece el tresillo de corcheas y en el segundo pulso aparecen dos corcheas con las respectivas acentuaciones de este género que son en la primera y en la cuarta corchea.

Figura 23

Patron ritmico basico del merengue venezolano



Acidito es una canción del compositor Adelis Fréitez, un merengue de hermosas melodías. Está escrito con acentuación 3-2, como la gran mayoría composiciones de su estilo. Es importante considerar que la intención durante el proceso de composición/arreglo, los ensayos y el montaje, es priorizar el sentido y protagonismo de la letra. Para ello, se consideraron la orquestación, el uso de dinámicas y articulaciones, los acentos, el fraseo, los timbres y efectos.

El arreglo empieza con una textura pensada para que todos los músicos sean participes, una textura que busca tímbricamente sonar como el agua, evocar sonidos de naturaleza y darle contexto a la letra de la canción. Seguida a la textura de introducción, la guitarra presenta un material que esconde la métrica, al no presentar una llegada a tierra, sino que queda abierta en la quinta corchea, como se observa en la partitura (Figura 24).

Figura 24

Introducción de la guitarra en “Acidito”



A raíz de la textura que se ha creado entre la guitarra y los sonidos de ambiente, se propone una orquestación de los trombones, la flauta y los saxofones tenores, pensada para generar progresivamente un aumento en la densidad y en el peso con los *backgrounds*

armónicos que empiezan a aparecer; creando así una introducción dinámica que presenta el siguiente motivo melódico a manera de cierre (Figura 25).

Después de esto, la guitarra y la voz se unen en los primeros versos de la canción. Para generar claridad en el discurso, este dueto se presenta en un tempo rubato, lo que genera contraste con todo el discurso rítmico de la obra. Posteriormente, aparece una nueva introducción con una nueva melodía junto a toda la banda. La percusión y la batería en el arreglo proponen no solo mantener el patrón básico planteado (ver Apéndices I y J) en 5/8, sino que también, buscan proponer una sensación distinta, de un 5 más grande con la siguiente clave (Figura 26).

Figura 25

Motivo melódico del final de la introducción (C) en “Acidito”

The image displays a musical score for a full band arrangement. It consists of multiple systems of staves. The top system shows a melodic motif starting with a circled 'C' and a 'p' dynamic marking. The subsequent systems show the full band playing, with various instruments including guitar, voice, and percussion. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The key signature is one flat, and the time signature is 5/8. The score is organized into systems, with each system containing multiple staves for different instruments.

Figura 26

Clave y respuestas de la clave propuestas por la percusión en “Acidito”



Las cadencias, tanto del final de la introducción 1 (del compás 49 al 51) y 2 (del compás 84 al 86), como la del primer verso (del compás 103 al 104), están pensadas para conectar las secciones sin que la música se detenga, mediante el uso de líneas melódicas conclusivas. Un claro ejemplo de esto sucede con la línea interválica que empieza en el compás 121 y que termina en grados conjuntos descendentes en el compás 123.

En los compases 148 y 149 se presenta un cambio de métrica, con un 5/8 que se convierte en 5/4 debido al discurso de la guitarra en una sección completamente distinta, que conectaría como puente un ostinato modal que el piano haría para la sección de los solos. Acto seguido, figuran los solos de la voz y la guitarra. En el solo de la cantante se presenta una figuración de guitarra y unos *backgrounds* que desembocan en un solo de saxofones. En el solo de guitarra, la textura cambia completamente al iniciar únicamente con el bajo, pero se mantiene la lógica del acompañamiento con unos *backgrounds* distintos. Este solo termina con un *tutti* de la melodía principal de la composición en octavas y una rearmonización de ella. Las secciones que le preceden recapitulan el tema original con pequeñas variaciones. La obra concluye con una nueva sección, en la que la guitarra y la voz vuelven a estar a solas, esta vez con la fragmentación de la melodía que, sumada a la orquestación, recrea un clímax lleno de tensión, peso y fuerza, generando un *gran finale*.

Las decisiones melódicas y armónicas que están presentes a lo largo del arreglo surgen de la exploración de la armonía original, con recursos provenientes del jazz como el uso de

sustitutos tritonales, segundos quintos relacionados, acordes con super estructura, armonías no convencionales para el caso de los compases 149 al 163 y el uso del modo lidio para toda la sección que comprende del compás 164 al 247 (Ver Apéndices I y J).

Acidito es la más emotiva de todas las piezas, pues tiene un carácter fuerte y lleno de dolor. Es la última obra del proyecto y tiene impreso en su letra¹⁰ un mensaje del claroscuro de las penas, los problemas, la vida y el amor; es una dedicación a la vida misma y a los anhelos del corazón.

1.3. La interpretación, la improvisación y los discursos

Para entender las formas de interpretación e improvisación del repertorio propuesto, es preciso entender el concepto de discurso sonoro, en el que sobresale la claridad de los materiales presentes de la música latinoamericana y que consiste en generar y aplicar ideas coherentes y estilísticas. Para ello, es importante conocer el contexto de sus músicas y de sus intérpretes referentes. Es aquí donde el uso de técnicas, fraseos, articulaciones y dinámicas cobra sentido y plantea un camino a recorrer. También son necesarios el enfoque y la dirección de la interpretación. En este caso, se facilita conocer la dirección pues la visión del interprete y la del compositor es una sola y está supeditada a la misma idea que se quiere comunicar en el discurso sonoro.

La siguiente tabla da cuenta de las funciones que, como interprete, tendré en el recital:

¹⁰ //: Anoche se reflejaba la luna/sobre el espejo de la laguna/y me hizo acordar de una ilusión/que llevo en el corazón. :\\Cual ninguna.//: Cual la tuna del limón/se clavó en mi corazón/y me dejó sin ilusión,/sin amor y sin fortuna. :\\//: Debajo de un limonero en flor/no se me olvida el "te quiero, amor". :\\Aunque debiera olvidarte/porque ya pasó la floración/y se le cae de la mata,/acidito, el juguito 'e limón;//: Gota a gota va cayendo/y ardiendo en mi corazón. :\\ //: Anoche mientras pasaba el destello/pintaba en el azul de tu cielo/con tinta de mi corazón/un cuadro de ilusión. :\\Y de anhelos.//: Acidito es el sabor,/Como néctar del amor/que está escondido en una flor/de un limonero en celo. :\\//: Debajo de un limonero en flor/no se me olvida el "te quiero, amor". :\\

Tabla 4*Rol principal de interprete en el repertorio*

Canción	Guitarra	Rol
1. Aire de Milonga	Acústica	Improvisador
2. Al alba	Eléctrica	Acompañante
3. Tierra y tambor	Eléctrica	Melodía principal e improvisador
4. Parentes	Acústica	Acompañante
5. Acidito	Acústica	Contra melodía y Acompañante

1.4 Sobre el papel de las guitarras en cada pieza

En el desarrollo de este proyecto juegan un papel indispensable la preparación y las técnicas de ejecución e improvisación aprendidas con el paso de los años en ambas de las guitarras. No están listadas en este documento, porque muchas de ellas dependerán del componente práctico y de cómo la música responde a los impulsos y al diálogo con los demás instrumentos. Sin embargo, se presentarán a continuación varios momentos claves en los que las técnicas, fraseos, articulaciones y dinámicas serán precisos:

- Aire de milonga: Las indicaciones de dinámicas y de articulación de toda la obra son muy claras, aunque en la sección C la posibilidad abierta de pasarse al “tumbao” del piano, posibilita la exploración de un nuevo fraseo. Para esta obra en particular el uso de la mano derecha puede alternar entre arpegios jalados para buscar la sonoridad milonguera, como también el uso del pick. En la sección C el recurso a utilizar son el pulgar, el índice y el medio de mano derecha.
- Al alba: Compas 1 al 8 el acompañamiento melódico va a la par de la melodía principal en un dialogo de doble protagonismo. Del compás 48 hasta el 57 (final) la

articulación es *legato*, pero puede cambiar según la propuesta de la batería. En esta obra el uso de pedales y efectos enriquecen el acompañamiento.

- Tierra y tambor: En esta obra el uso del pick es indispensable y las indicaciones de dinámicas y de articulación están escritas en la partitura (Ver Apéndices E y F). La frase del compás 15 con anacrusa al compás 16 está pensada para que destaque, por lo que su ataque debe ser fuerte y contundente. La indicación de *palm muted*¹¹ está presente en la primera aparición de la melodía, pese a que se requiere del componente práctico para definirlo. En la sección del solo, la improvisación y el uso del *outside playing*¹² pueden generar un efecto contrastante con lo que se ha presentado a lo largo de la obra.

- Parentes: Al igual que en las anteriores obras, todas las indicaciones están escritas en la partitura incluyendo la de armónicos naturales y disposiciones de acordes. Del compás 72 en adelante la dinámica y la articulación puede exagerarse mucho más de lo que está escrita y se pueden presentar variaciones no escritas con arpegio de la mano derecha *sul ponticello* para encontrar el sonido metálico deseado.

- Acidito: En esta obra todas las indicaciones están escritas en la partitura. Se busca un sonido cálido, sobre todo, en la primera aparición del motivo introductorio, que sugiere sea *sul tasto* y tocado con las yemas de los dedos. Para el solo, se recomienda generar mucho movimiento y crecimiento, al igual que en la improvisación y en las líneas melódicas se recomienda tocar más fuerte de lo escrito.

¹¹ Para lograr este efecto, se requiere tapan las cuerdas de la guitarra con la parte externa de la palma de la mano.

¹² También conocido como sidestepping, es una técnica de improvisación donde se tocan todas las notas no disponibles de un acorde para generar tensión.

Conclusiones

Mestizajes sonoros es un proyecto tan lleno de amalgamas como el concepto artístico que propongo con él. Desde el planteamiento conceptual de mi trabajo hasta la última fase del mismo, que será la puesta en escena de las cinco piezas, la mezcla y el dialogo de elementos heterogéneos es un principio fundamental que atraviesa el proyecto. Esto, no solo porque, como se ha evidenciado a lo largo de esta disertación, Mestizajes sonoros es un espacio en el que convergen distintas técnicas y estilos musicales; sino también debido al carácter híbrido del trabajo, en un esfuerzo intencional por hacer que conversen el componente creativo y el investigativo.

El proyecto deviene en una rica experimentación, pues me ha permitido sumergirme y ampliar conocimientos explorando múltiples recursos musicales (especialmente, en lo que respecta a la indagación en el uso de los formatos grandes y cómo estos, con sus múltiples posibilidades, están a disposición de su creador, del interprete y del oyente). Por otro lado, me ha llevado a una búsqueda emotiva y al reconocimiento de mi propia identidad, en tanto que surge de intereses personales sobre el jazz y la música latinoamericana. Además, considero que la realización de este trabajo ha sido una de las experiencias académicas que más crecimiento me ha brindado, ya que me permitió dimensionar el flujo de trabajo que se requiere para un proyecto de magnitudes más grandes. Al mismo tiempo, me posibilitó ejercer funciones muy variadas, incluyendo dirección, coordinación, composición, corrección y edición de partituras, preparación, planeación, ensayo e interpretación.

Adicionalmente, Mestizajes sonoros representa una suerte de concientización y resignificación de la cultura latinoamericana. Abordar músicas tradicionales y trabajar con ellas implica la preservación de un extenso legado, para lo que se hace necesario conocer las memorias de los pueblos y narrar las historias que hacen parte de éstos.

Por lo anterior, mi trabajo es el insumo de creatividad y motivación para seguir haciendo más música, música que pueda tener alcances más altos, en donde su mensaje pueda cobrar un valor relevante para la sociedad. Es una invitación a mí mismo, que extiendo a mis colegas y a todas las personas que puedan cruzarse con mestizajes sonoros, para seguir construyendo identidad por medio de música que tenga el poder de transformar y hacer renacer a América Latina.

Referencias

Materiales escritos

Béhague, G. (1979). *Music in Latin America, an Introduction*. Prentice Hall.

<https://doi.org/10.2307/1214110>

Carámbula, R. (1995). *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Erenberg, L. A. (1999). *Swingin' the Dream: Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. University of Chicago Press.

Fernández, R. A. P. (1987). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Havana: Ediciones Casas de las Americas.

García, Z. G., y Rodríguez, V. E. (1997). Música latinoamericana y caribeña. *Revista de Música Latinoamericana*.

Gioia, T. (2021). *The History of Jazz*. Oxford University Press.

Lowell, D. (2003). *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Berklee Press.

Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaria de Relaciones Exteriores.

Nestico, S. (1993). *The complete arranger*.

[https://www.academia.edu/27531541/The Complete Arranger Sammy Nestico cop](https://www.academia.edu/27531541/The_Complete_Arranger_Sammy_Nestico_cop)

[y](#)

Selles, R. (2004). *Historia de la milonga*. Buenos Aires: Marcelo Hector Oliveri Editor.

Veloso, C. (2019). *Verdad tropical*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Yanow, S. (2013). *The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide*. Backbeat Books.

Yurochko, B. (2001). *A Short History of Jazz*. Rowman & Littlefield.

Materiales sonoros

- Aguirre, C. (2018). En la frontera. Paraná. Archivo del colectivo Rutemberg
- Goyo, B. (2020). Acidito (Feat. Nathasha Bravo) – Single. New York. Premier Studios
- Henry, C. (2014). First Steps. Wild Willis Jones Productions
- Ibarburu, N., Chapital, J. P. (2017). Amanecer en Tandil [feat. Hugo Fattoruso]. México.
Nido Records
- Igaragó (2021). Igaragó – EP. Colombia. Independiente
- Klein, G. (2020). Noticias de Zenón y Klein. Hessischer Rundfunk - Big Band
- Kreisberg, J., Veras, N. (2018). Kreisberg Meets Veras. New for now music
- Luthiers, L. (2001). Cantata Laxatón. Buenos Aires. Estudios ION
- Ospina, J. (2017). Tramontana. Sear Sound Studios
- Pascoal, H. (2013). The Monash Sessions. Canberra. Head Records
- Piazzolla, A. (1974). Libertango. Buenos Aires. Carosello Records
- Pinderhughes, S. (2016). The transformations Suite. Estados Unidos. Gray Area
- Pinheiro, L. (2010). Feliz”. Brasil. Emi Music Brasil Ltda.
- Quinta, C (2016). Big Band. Colombia. Carrera Quinta
- Rada, J (2015). Corazón diamante. Buenos Aires. Epsa Music
- Rada, R (2003). “legre Caballero. Uruguay. Ciclope Ltda -Montevideo Music Group
- Ribeiro, S. (2019). Lunga. Independent label
- Verás, N. (2004). Nelson Verás. Paris: Label Bleu

Apéndices

Apéndice A. Score Aire de milonga

https://drive.google.com/file/d/1WCaDL1VWqWJMSiNs1hS-2-EiWC0CWCPi/view?usp=drive_link

Apéndice B. Audio Aire de milonga

<https://drive.google.com/file/d/1e3TnTKeWXSuwVw2BH5BejrerXAqspJh4/view?usp=dr>

[ive link](#)

Apéndice C. Score Al alba

https://drive.google.com/file/d/1FMacRTQrZfJT1xMe417bA7i-bRzz_OhY/view?usp=drive_link

Apéndice D. Audio Al alba

https://drive.google.com/file/d/1qaFLoTeteMvxNUIU5wfu4tDhxU8-roEu/view?usp=drive_link

Apéndice E. Score Tierra y tambor

https://drive.google.com/file/d/1eJDn2RstPIV0My2VGGtrMFV7R_M4tkJb/view?usp=drive_link

Apéndice F. Audio Tierra y tambor

https://drive.google.com/file/d/1xp5MP0D3_RoYjzwhW_oiuK9QdomXFgy1/view?usp=drive_link

Apéndice G. Score Parentes

https://drive.google.com/file/d/1CwILABKFmnHlyfbqwVhGWr5pXr3CzuOV/view?usp=drive_link

Apéndice H. Audio Parentes

https://drive.google.com/file/d/1uNvHPEQr4c0Wllc583ced-fLjLVWF2Us/view?usp=drive_link

Apéndice I. Score Acidito

https://drive.google.com/file/d/1aDIIIyG9hYTjoBfRn40o-H87HDD9U9XW/view?usp=drive_link

Apéndice J. Audio Acidito

https://drive.google.com/file/d/1fBurt8Dhc5ASPER4aJTxmQxb0pOVbAnX/view?usp=drive_link