

**LA BÚSQUEDA Y APROPIACIÓN DE EL CHORO, EL BAIÃO Y EL SAMBA
BRASILEÑOS DESDE LA GUITARRA**

JUAN FELIPE QUIROGA MEDINA

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
FORMACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C**

2018

**LA BÚSQUEDA Y APROPIACIÓN DE EL CHORO, EL BAIÃO Y EL SAMBA
BRASILEÑOS DESDE LA GUITARRA**

JUAN FELIPE QUIROGA MEDINA

PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO “MAESTRO EN MÚSICA”

ASESOR DE PROYECTO: CAMILO GRANADOS

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
FORMACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C**

2018

Nota de Salvedad de Responsabilidad Institucional

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi familia, todo este Proyecto de Grado no sería nada sin la ayuda de ellos. A mis padres por haberme colocado en este camino, apoyar mis sueños y ambiciones, darme la fuerza para continuar enfrentando la incertidumbre del mañana. Por haberme inculcado todos los valores que hoy en día me definen como profesional, el ser autoexigente, crítico, humilde y justo con la sociedad. Por levantarme en las situaciones más duras e impulsarme otra vez en el camino. A mis hermanos por su constante tutela, por apoyarme a lo largo de mi carrera profesional, enseñarme relacionarme con la sociedad, presenciar los momentos más significativos de mi vida, por su impulso constante y gran aprecio que me hace seguir adelante.

Quiero agradecer a los docentes Camilo Vásquez y Camilo Granados, por medio de su enseñanza logré concretar el Proyecto de Grado. Por fomentar mi creatividad, impartirme su conocimiento que fue vital para el proceso del énfasis de ejecución, por asesorar este proyecto permitiendo llegar a la mayor exigencia posible y por convertirme en un mejor músico.

Y a la Universidad El Bosque por permitirme hacer parte de su comunidad educativa, por instruirme en el camino de la Artes Musicales, convertirme en un profesional para mi campo de acción y por guiarme hacia la excelencia académica.

Tabla de contenido

RESUMEN	1
LISTA DE TABLAS Y GRÁFICAS	2
1.1 PROPUESTA DE PROYECTO	3
2. PERTINENCIA AL PERFIL	4
3. JUSTIFICACIÓN	5
4. OBJETIVOS	7
4.1 OBJETIVO GENERAL	7
4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	7
5. METODOLOGÍA	9
5.1 MARCO INVESTIGATIVO	10
5.2 MARCO CREATIVO	13
6. CRONOGRAMA	16
7. MARCO INVESTIGATIVO DE EL CHORO, EL SAMBA Y EL BAIÃO	18
7.1 CONTEXTO HISTÓRICO	18
7.1.1 SAMBA.....	21
7.1.2 CHORO	22
7.1.3 BAIÃO	24
7.2 ORGANOLOGÍA	25
7.2.1 VIOLÃO DE SETE CORDAS	25
7.2.2 CAVAQUINHO.....	26
7.2.3 PANDEIRO.....	27
7.2.4 TAMBORIM	28
7.2.5 TRIANGULO	28
7.2.6 ZABUMBA	29
7.2.7 SURDO	30
7.3 PATRONES RÍTMICOS DE LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN	31
7.3.1 SURDO	31
7.3.2 ZABUMBA.....	31
7.3.3 TRIANGULO	32
7.3.4 TAMBORIM	32
7.3.5 PANDEIRO.....	33
8. ENTREVISTA PEDRINHO AUGUSTO	34
9. ANÁLISIS DE OBRAS	38
9.1 OBRA N°1	38
9.2 Obra N°2	43
10. BITÁCORA	45

11. PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO	55
12. COMPOSICIONES E INTERPRETACIÓN	63
12.1. COMPOSICIÓN N°1 “UN CHORO PARA LA TARDE”	63
12.2. COMPOSICIÓN N°2 “AURORA AUSTRAL”	72
12.3 INTERPRETACIÓN “CURUMIN”	80
13. CONCLUSIONES	81
14. REFERENTES	83

RESUMEN

La apropiación de tres estilos musicales representativos de Brasil (el Choro, el Baião y el Samba) desde la guitarra. Esta investigación se consagró con el fin de obtener nuevas competencias artísticas y estas, a su vez, representan el desarrollo de la creatividad y el lenguaje de un músico intérprete. Por consiguiente, con el proyecto se busca, al momento de culminar la investigación, obtener nuevas aptitudes musicales que permitirán enriquecer las habilidades como guitarrista egresado del énfasis de interpretación.

El proyecto de grado se fundamenta en la Investigación/Creación, por lo tanto, el proyecto se divide en dos etapas: La primera etapa, el marco investigativo, constituye la respectiva investigación bibliográfica de los tres estilos, Choro, Samba y Baião. Además, se transcriben los patrones de acompañamiento de los principales instrumentos de percusión y se realiza un análisis de dos obras musicales reconocidas de estos estilos. La segunda etapa, el marco creativo, se divide en dos partes: la creación de los patrones de acompañamiento de la guitarra, la composición de dos obras musicales, un Choro y un Baião, junto con sus arreglos correspondientes y la interpretación de una obra reconocida.

En conclusión, se comprende el valor de todas las actividades realizadas a lo largo del proyecto y que junto con los resultados más evidentes, permiten reconocer las diferentes aptitudes adquiridas como músico intérprete.

LISTA DE TABLAS Y GRÁFICAS

- Figura N°1 – pág. 25
- Figura N°2 – pág. 26
- Figura N°3 – pág. 27
- Figura N°4 – pág. 28
- Figura N°5 – pág. 28
- Figura N°6 – pág. 29
- Figura N°7 – pág. 30
- Figura N°8 – pág. 31
- Figura N°9 – pág. 31
- Figura N°10 – pág. 32
- Figura N°11 – pág. 32
- Figura N°12 – pág. 33
- Figura N°13 – pág. 34
- Figura N°14 – pág. 35
- Figura N°15 – pág. 37
- Figura N°16 – pág. 40
- Figura N°17 – pág. 41
- Figura N°18 – pág. 42
- Figura N°19 – pág. 44
- Figura N°20 – pág. 55
- Figura N°21 – pág. 56
- Figura N°22 – pág. 56
- Figura N°23 – pág. 57
- Figura N°24 – pág. 57
- Figura N°25 – pág. 57
- Figura N°26 – pág. 58
- Figura N°27 – pág. 58
- Figura N°28 – pág. 59
- Figura N°29 – pág. 59
- Figura N°30 – pág. 60
- Figura N°31 – pág. 60
- Figura N°32 – pág. 61
- Figura N°33 – pág. 61
- Figura N°34 – pág. 62
- Figura N°35 – pág. 63
- Figura N°36 – pág. 66
- Figura N°37 – pág. 67
- Figura N°38 – pág. 68
- Figura N°39 – pág. 69
- Figura N°40 – pág. 70
- Figura N°41 – pág. 73
- Figura N°42 – pág. 75
- Figura N°43 – pág. 76
- Figura N°44 – pág. 78

1.1 PROPUESTA DE PROYECTO

El proyecto constituye en la exploración del papel del acompañamiento de la guitarra acústica en tres estilos musicales reconocidos del Brasil que son: el Choro, el Baião y el Samba. Se dividirá en dos partes el proyecto la investigación y la creación. En la primera parte se realizará una investigación del contexto histórico de estos tres géneros, junto con la organología tradicional de cada género y su historia. Analizar dos composiciones reconocidas del repertorio brasileño, un Choro y un Samba, reconocer tanto su papel armónico/melódico como las células rítmicas incrustados en la melodía y, si es el caso, los patrones rítmicos propuestos en los temas. Transcribir los patrones básicos de el Choro, el Samba y el Baião y las diferentes variaciones creadas tomando en cuenta las celulas rítmicas de los instrumentos de percusión brasileño. Además se investigará otros instrumentos de cuerda utilizados en los géneros aparte de la guitarra, reconocer su papel y adaptarlo a la guitarra. También realizar una entrevista a un músico profesional que tenga trayectoria reconocida en la investigación e interpretación de estos tres géneros, grabarla en video y crear una reflexión crítica sobre lo aprendido. La segunda parte del proyecto consta en la creación, tomando toda la información obtenida en la primera parte del proyecto componer dos temas instrumentales, un Choro y un Baião, y una interpretación de un tema reconocido. Con los tres temas se busca incrustar todo el material practico obtenido en la parte investigativa, los patrones de acompañamiento, sus variaciones y las conclusiones obtenidas del análisis de los temas.

2. PERTINENCIA AL PERFIL

Como músico interprete se debe dominar diferentes exigencias técnicas y musicales, las cuales afectan directamente la calidad de vida en el futuro. Por lo tanto, este proyecto se me presenta como una oportunidad de ganar un valioso conocimiento, creando unas nuevas competencias y al momento de salir ya como egresado de la Universidad El Bosque viabilidad en el campo laboral. Este Proyecto de Grado podemos tomar a consideración cómo los resultados obtenidos me enriquecerán como músico profesional. Uno de estos es que con la apropiación que busco de el Choro, el Samba y el Baião, expandiré mi conocimiento musical debido a que son estilos musicales no son tradicionales de Colombia, lo que es un reto a la hora de interpretarlos con un nivel de calidad de músico interprete. Al dominar este conocimiento obtendré las respectivas habilidades para interpretar estos tres estilos en cualquier formato, acompañante y solista, presentándose como un valor diferencial y a su vez oportunidades laborales en el futuro como interprete. Además, otra habilidad que puede enriquecer es la técnica y la calidad interpretativa que voy a adquirir al momento de montar las obras de mi Recital de Grado debido a la alta exigencia junto con los análisis, transcripciones y demás componentes creativos que se trabajarán a lo largo del proyecto. Todo esto me permitirá crear una propuesta de valor que me posibilitará sobresalir con la dura competencia de hoy en día, esto debido a la gran cantidad de músicos egresados solamente en Bogotá D.C. traducido como una mayor competencia laboral.

3. JUSTIFICACIÓN

Una falencia en el desarrollo personal como músico es que a lo largo de la formación en las artes musicales he identificado ciertas deficiencias a la hora de interpretar un repertorio brasileño de manera contundente, debido a la complejidad de los patrones de los ejecutantes más reconocidos y todas las permutaciones de estos aplicadas en la guitarra. Al escuchar diferentes obras reconocidas, se ha ido generando una sensibilidad que ha permitido una inmersión en estas músicas y por lo tanto este proyecto se ve más como la oportunidad de realizar un estudio largo y conciso de los estilos.

Por lo tanto, se busca apropiarse de una parte importante de la riqueza musical que se ha desarrollado en Brasil a lo largo de su historia, basando todo el proyecto bajo el marco de la investigación/creación, lo cual permitirá después de ganar un vasto conocimiento de los estilos musicales que se profundizarán a lo largo del proyecto emprender un proceso creativo, donde sea capaz de utilizar libremente y con criterio los elementos musicales propios de Brasil.

Un punto a favor en la ejecución del proyecto es el basto material discográfico, visual y bibliográfico debido a los mismos compositores reconocidos de Brasil, permitiendo favoreciendo exponencialmente mi proyecto de grado. Por lo tanto, se debe organizar todo el materia físico, digital, auditivo y visual que competa con la meta de este proyecto, y permita su culminación y éxito.

Este proyecto contemplo la obtención de nuevas competencias artísticas, las cuales se pueden utilizar en diferentes campos de acción. En el campo laboral obtener estas competencias que se plantean en mi proyecto me permitían tener mejores opciones de trabajo al momento de culminar

mis estudios como un músico intérprete, debido a que la capacidad de un intérprete en dominar diferentes géneros musicales se traduce a un mejor perfil profesional. Además, en el campo académico este proyecto se me presenta como una posibilidad de trabajar en una maestría si deseo seguir profundizando en las músicas brasileñas, incluso las latinoamericanas, esto más como una posibilidad para contemplar en el futuro que una meta personal propuesta.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Apropiar el lenguaje musical de el Choro, el Baião y el Samba brasileños, integrando los procesos de investigación y creación. Obteniendo así, nuevas competencias artísticas y estas, a su vez, estarán representadas en el desarrollo del lenguaje y la creatividad como músico interprete.

4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Investigar el contexto histórico de el Choro, el Samba y el Baião.
- Analizar la organología de cada género y transcribir los patrones rítmicos de acompañamiento.
- Transcribir diferentes obras reconocidas de los géneros a investigar, realizar un análisis armónico/melódico de cada una.
- Realizar una entrevista a un músico reconocido y especializado en estas músicas.
- Transcribir e ingeniar patrones de acompañamiento de la guitarra, crear variaciones tomando en cuenta los instrumentos de percusión.
- Categorizar de manera formal, partituras, todo el conocimiento ganado por el material musical obtenido, con la respectiva guía del director del proyecto.
- Componer dos obras musicales con sus respectivos arreglos a diferentes formatos, capaces de demostrar la apropiación de los estilos.
- Interpretar una obra brasileña con una exigencia técnica, que ayuden a apropiarse del estilo.

- Presentar tres obras, dos composiciones y una interpretación, al momento del Recital de Grado, siendo la culminación de todo el trabajo realizado.

5. METODOLOGÍA

Bajo el marco de la Investigación/Creación decidí dividir la metodología de mi proyecto en estos dos marcos, la Investigación y la Creación, en ambas partes se describirá ordenadamente cuáles son las acciones específicas se van a ejecutar a lo largo del proyecto, donde se resuelven las diferentes problemáticas planteadas. Por medio de una tabla organizaré las actividades a realizar a lo largo del proyecto, como una manera de clarificar la función e importancia de estas, teniendo en cuenta ¿Qué propósito tiene esta actividad?, ¿Cuánto tiempo requiere? y ¿Quiénes son los involucrados en la ejecución de esta actividad? Se debe tener a consideración que muchas actividades se van a entrecruzar por el tiempo ajustado de realización del proyecto, también porque estas actividades se realizan en conjunto.

5.1 MARCO INVESTIGATIVO

Los antecedentes históricos, en esta parte del proyecto se encuentra la búsqueda de un “Contexto”, donde está dividido las siguientes secciones.

1. Contexto Histórico y Musical:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Introducción a la música brasileña	En las primeras sesiones el estudiante será introducido, con asesoría del docente, a las músicas brasileñas	1 mes	Estudiante y Docente
Búsqueda de material audiovisual	Inicia la búsqueda de un repertorio pertinente, que permita al estudiante acercarse los estilos musicales brasileños	1 mes y 1 semanas	Estudiante y Docente
Investigación de intérpretes reconocidos	Conocer los músicos intérpretes, guitarristas, más reconocidos para realizar un estudio profundo acerca de ellos	1 mes y 2 semanas	Estudiante y Docente
Contexto histórico	Investigar el origen de el Choro, el Samba y el Baião. Conocer su evolución y posición actual	2 meses	Estudiante
Entrevista	Entrevistar a un músico reconocido y especializado en estas músicas	1 semana	Estudiante

2. Choro:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Investigación de el Choro	Indagar ¿Qué es el Choro?	2 semanas	Estudiante
Organología	Reconocer los diferentes instrumentos utilizados en el Choro. Transcribir las células rítmicas de acompañamiento	2 semanas	Estudiante
Patrones de acompañamiento	Transcribir diferentes patrones de acompañamiento utilizados en el Choro, crear variaciones teniendo en cuenta las células rítmicas de los instrumentos acompañantes utilizados en esta música	1 mes y 1 semana	Estudiante y docente como asesor de los resultados obtenidos.
Obras musicales	Anexar una obra musical reconocidas y analizarlas	2 semanas	Estudiante

3. Samba:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Investigación de el Samba	Indagar ¿Qué es el Samba?	2 semanas	Estudiante
Organología	Reconocer los diferentes instrumentos utilizados en el Samba. Transcribir las células rítmicas de acompañamiento	2 semanas	Estudiante y docente como asesor de los resultados obtenidos.
Patrones de acompañamiento	Transcribir diferentes patrones de acompañamiento utilizados en el Samba, crear variaciones teniendo en cuenta las células rítmicas de los instrumentos acompañantes utilizados en esta música	1 mes y una semana	Estudiante

4. Baião:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Investigación de el Baião	Indagar ¿Qué es el Baião?	2 semanas	Estudiante
Organología	Reconocer los diferentes instrumentos utilizados en el Baião. Transcribir las células rítmicas de acompañamiento	2 semanas	Estudiante y docente como asesor de los resultados obtenidos.
Patrones de acompañamiento	Transcribir diferentes patrones de acompañamiento utilizados en el Baião, crear variaciones teniendo en cuenta las células rítmicas de los instrumentos acompañantes utilizados en esta música	1 mes y una semana	Estudiante
Obras musicales	Anexar una obra musical reconocida y analizarla	2 semanas	Estudiante

5.2 MARCO CREATIVO

La parte principal del proyecto, el proceso creativo del proyecto y donde se evidencia el conocimiento obtenido anteriormente. En esta parte se conecta con el recital de grado, más específicamente en la sustentación del proyecto de grado, de esta parte depende la culminación y el éxito de esta etapa investigativa.

1. Composición Choro:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Inicio de la composición	Definir ¿Qué se va a hacer? y ¿Cómo se va a hacer?	1 semana	Estudiante y docente como asesor
Presentación de adelantos	A lo largo del tiempo de ejecución se deben presentar adelantos de la composición periódicamente al docente.	1 mes y dos semanas	Estudiante y docente como asesor
Definición de formatos	Junto al docente se busca definir el formato más práctico de la composición	1 semana	Estudiante y docente como asesor
Finalización de la composición	Terminar la composición, transcribirla en un programa de notación musical. Definir arreglos de esta.	2 semanas	Estudiante y docente como asesor

2. Composición Baião:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Inicio de la composición	Definir ¿Qué se va a hacer? y ¿Cómo se va a hacer?	1 semana	Estudiante y docente como asesor
Presentación de adelantos	A lo largo del tiempo de ejecución se deben presentar adelantos de la composición periódicamente al docente.	1 mes y dos semanas	Estudiante y docente como asesor
Definición de formatos	Junto al docente se busca definir el formato más práctico de la composición	1 semana	Estudiante y docente como asesor
Finalización de la composición	Terminar la composición, transcribirla en un programa de notación musical. Definir arreglos de esta.	2 semanas	Estudiante y docente como asesor

3. Interpretación:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Escoger repertorio	Escoger el tema al cual se le va a hacer el arreglo	1 semana	Estudiante y docente como asesor
Partituras	Buscar las partituras del tema o transcribirlo si es necesario.	1 mes y 1 semana	Estudiante
Arreglo y formato	Definir el arreglo del tema junto con el docente. También el formato en el cual se va a interpretar.	1 mes	Estudiante y docente como asesor
Finalización	Entregar la obra escrita en un programa de notación musical.	2 semanas	Estudiante y docente como asesor

4. El Recital de Grado.:

Actividad	Propósito	Tiempo que requiere	Encargado
Montaje de repertorio	Montar los tres temas del proyecto de grado en sus formatos correspondientes.	2 meses	Estudiante y acompañantes
Recital de Grado	La muestra del todo el trabajo realizado en los dos últimos semestres de la carrera, la demostración del esfuerzo personal y la disposición por el éxito del proyecto.	1 semana	Estudiante, docente como asesor y músicos acompañantes

6. CRONOGRAMA

Para la programación de las actividades el tiempo cronológico que se va a tomar será desde el inicio de clases, periodo 2017-2, hasta el recital de grado. En la organización de las diferentes actividades propuestas en la metodología utilizaremos la Carta Gantt o diagrama de Gantt, una representación gráfica de la gestión de proyectos el cual nos ayuda a reconocer factores como: El inicio y fin de cada actividad propuesta en la metodología, el tiempo previsto de cada actividad en un calendario, la visualización de como las diferentes actividades propuestas se sobreponen. Esto nos permite asignar eficazmente las tareas a realizar en un calendario y tener una visión más clara al momento de la ejecución del proyecto de grado.

ACTIVIDADES	MESES										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	AGO. SEMANA	SEPT. SEMANA	OCT. SEMANA	NOV. SEMANA	DIC. SEMANA	ENE. SEMANA	FEB. SEMANA	MAR. SEMANA	ABR. SEMANA	MAY. SEMANA	JUN SEMANA
MARCO INVESTIGATIVO											
1. Contexto H y M											
a.											
b.											
c.											
d.											
e.											
2. Choro Samba Baião											
Choro											
a. Investigación											
Samba											
a. Investigación											
Baião											
a. Investigación											
MARCO CREATIVO											
3. Exploración											
Choro											
a. Composición											
Baião											
a. Composición											
Interpretación											
a. Obra											
4. Recital											
a.											
b.											
FECHAS CLAVES											

7. MARCO INVESTIGATIVO DE EL CHORO, EL SAMBA Y EL BAIÃO

7.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Para llegar a entender los estilos de el Choro, el Samba y el Baião se debe comprender la historia de Brasil desde la conquista. Brevemente, se va a exponer la historia de Brasil e intrínsecamente los eventos que llevaron a la creación de estos estilos.

Debemos ubicarnos primero en el año 1500, cuando el explorador portugués Pedro Álvares Cabral llegó a las costas de Brasil exactamente en lo que es hoy el estado de Bahia. En estas tierras se encontraron con diferentes tribus indígenas aborígenes, la historia data que llevaban en estas tierras aproximadamente 40.000 años y la población alcanzaba a los 3.5 millones de habitantes. En un corto periodo de la llegada de Cabral, los indígenas fueron esclavizados y muchos asesinados por los conquistadores, debido a que los esclavos indígenas no podían suplir las labores de explotación de los recursos de estas tierras los portugueses se vieron obligados a traer esclavos africanos. Desde el 1500 hasta la mitad de 1800, aproximadamente 3.5 millones sobrevivieron el viaje a Brasil (esto es cinco a seis veces la cantidad de esclavos africanos que fueron enviados a América del Norte). Ya aquí empezaron a relacionarse estas tres culturas (portugueses, nativos indígenas y tribus africanas) que permitieron la evolución de las músicas de Brasil, aunque hubo una mayor influencia por parte de las tribus africanas.

La menor influencia fue la indígena debido a que la llegada de los Jesuitas a Brasil, donde educaron a los indígenas en las costumbres europeas y la religión cristiana, y como consecuencia llevo a que abandonaran su cultura y practicas religiosas, pero también en el hecho de la drástica caída de la población indígena (hoy representando apenas el 10% de la población). Pero vale reconocer su

contribución en el área de flautas, ciertos estilos vocales e instrumentos de percusión como el Shaker. La música indígena brasileña se puede encontrar en la Amazonia del país.

La mayor influencia fue la africana, los portugueses traían a los esclavos africanos de sus colonias en Mozambique, Angola y Congo, aunque luego trajeron del noroeste de África debido al aumento de la trata de esclavos. Para las comunidades africanas, la música y la percusión era un parte integral de su vida diaria, en especial los rituales religiosos. Estas comunidades lograron conservar las costumbres y rituales traídos del África, esto se debe por varias razones. La primera, la reeducación impartida por los Jesuitas solo era para los indígenas y no para los africanos, apenas se les permitía practicar sus rituales religiosos si prestarle mucha importancia a ellos. La segunda, los conquistadores europeos realizaron un esfuerzo para evitar que los esclavos africanos aprendieran las costumbres europeas, posiblemente todo esto se debía a las guerras entre los Moros del norte de África y la península Ibérica creo un desapego por parte de los europeos, específicamente los portugueses.

Los portugueses trajeron la tradición armónica y melódica, incluyendo la influencia española, francesa y del norte de Europa. Junto a ciertos instrumentos que se volvieron muy significativos en las músicas del Brasil como los de la marcha militar el como el Bombo y el Redoblante, los de origen más folclórico como la pandereta (muy popular en Portugal y la región Vasco de España y Francia) que dio origen más adelante al Pandeiro. También los instrumentos de cuerdas tradicionales de Portugal llegaron a Brasil, dando nacimiento al Cavaquinho y la llegada de la guitarra de nylon. Y, por último, pero no menos importante, los portugueses trajeron el idioma, donde el portugués brasileño se desarrolló en un sentido más lírico y sensual, creando un estilo vocal más cautivador y seductor. Brasil es el único país de Latinoamérica de habla portuguesa.

La unión de estas tres culturas fueron lo que permitió el nacimiento de la riqueza musical en Brasil llegando, junto a Cuba, a ser la mayor influencia en las músicas de América.

7.1.1 SAMBA

Es la piedra angular de la mayoría de estilos y ritmos de Brasil. La palabra Samba tiene origen africano, de la palabra *semba* que fue traída a Brasil por parte de los esclavos. Tiene un significado espiritual, específicamente de llamar a los ancestros por medio de tambores. El Samba se originó en el estado de Bahia por los esclavos africanos ubicados en ese momento en el norte del país, pero al momento de la abolición de la esclavitud (1888) las comunidades afro migraron al sur del país, a Rio de Janeiro, por mejores condiciones de vida. Al asentarse las comunidades afro en Rio, a comienzos del siglo XX, se empezaron a reunir en una plaza de la ciudad conocida como *Praça Onze* (Plaza Once), convirtiéndose en la semilla del estilo por medio de la integración de la cultura afro, europea e indígena. Estas reuniones luego comenzaron a esparcirse en las *favelas* que son los barrios pobres de Rio dando forma a lo que se conoce como *Carioca Samba* (Samba urbana) tomando como influencia estilos en desarrollo como *la Marcha, Maxixe, Habanera*, etc... Más adelante se empezó a generar lo que se llamaba el *fundo de quintal* (fiestas de patio) donde las *bainanas* (mujeres del estado de Bahia que se les llamaba *tias* encargadas de salvaguardar la tradición africana de las comunidades afro en Brasil) promovían estas reuniones proveyendo música y comida.

La primera grabación de el Samba fue hecha en 1917 por parte de Ernesto do Santos “Donga” cantando una obra suya llamada “Pelo Telefone” (por teléfono). La primera grabación utilizando la percusión (surdo, tamborín, pandeiro y demás) fue hecha en 1929 por el grupo Bando de Tangarás grabó su primer álbum.

El samba lo podemos dividir en subgéneros principales que son: samba canção, samba de roda, gafieira, partido alto, escola da samba, entre otros.

7.1.2 CHORO

Para empezar a hablar de el Choro debemos mencionar primero la Polka. La Polka es un género musical creado en el siglo XIX en Bohemia, fue presentada en Brasil en 1845, pero se rumora que la Polka se volvió conocida en 1846 por la actriz Clara del Mastro que comenzó a bailar este género. De todos los géneros extranjeros que llegaron a Brasil, la Polka fue el más popular en la época (sobre la habanera, la mazurca, tango, entre otros). La Polka fue responsable de las dos primeras manifestaciones de música popular en Rio de Janeiro, el Maxixe y el Choro. El Maxixe se creó cuando los músicos brasileños de la época buscaban inventar nuevas formas de Polka, fue el primer género musical de Brasil. La manera en que los músicos de Rio de Janeiro tocaban el Maxixe y la Polka fue la manera en la que se fue conceviendo el Choro, esto sucedió entre 1870 y 1880, por lo que el Choro empezó más como una forma de tocar cualquier estilo, que como un género musical. El nombre de Choro se considera todo un misterio, *Batista Siqueira* le dio la primera opinión a *José Ramos Tinhorão* donde consideran que la palabra choro significa *tristeza* o *lamento*, los músicos que interpretaban esta música se les llamaba *chorões* (los que lloran o lamentan). Para *Camara Cascudo* comparte el punto de vista de *Jacques Raimundo* en su libro *O Negro Brasileiro* expone que la palabra choro viene de *xolo* que era como llamaban las fiestas de los esclavos en el campo.

El autor *Sergio Cabral* menciona una cuestión interesante de el Choro y la manera de cómo ha logrado prevalecer en la cultura de Brasil, debido que las obras de Choro carecen de letra, o estas son agregadas tiempo después, convirtiéndolo en un género que carece de la forma de comunicación más importante con su público. Además de ello, es un estilo muy exigente para los músicos brasileños, muchos de los choros compuestos se encuentran como las obras más difíciles de toda la música popular de Brasil, también el Choro requiere un público con cierta sensibilidad

musical para reconocer todos los elementos utilizados en estas músicas. Hay más dificultades por nombrar que logró superar el Choro, por lo que debemos considerarlo *música vitoriosa* (música victoriosa) lo cual Cabral ofrece consideraciones para *Mauricio Carrilho* y *Luciana Rabelo* por su trabajo en la disquera Acarí.

El Choro también fue el primer género musical de Brasil que tuvo un libro dedicado a él, se llama *O Choro* salió en 1936 y fue escrito por *Alexandre Goçalves Pinto*. Alexandre atendía constantemente a las *rodas de choro* que eran reuniones informales donde la gente tocaban choros. Gracias a esto Alexandre conoció a músicos de Choro reconocidos como *Villalobos*, *Ernesto Nazareth* y *Pixinguinha*. O Choro se considera como una de las joyas de la historia musical brasileña a pesar de los errores gramaticales por parte del autor.

En el siglo XX ya se encontraban grandes exponentes de el Choro, pero ninguno tan importante como Alfredo da Rocha Viana, mejor conocido como Pixinguinha. A los 14 años tocaba la flauta y había grabado su primer álbum, ganó reconocimiento inmediato no sólo por la habilidad para tocar el instrumento (fue el primer solista en Brasil en improvisar en las grabaciones), sino además por su gran talento como compositor. Ya a los 30 años era considerado el mejor intérprete de flauta y el compositor de choro, incluso actualmente se le sigue considerando el mejor. La siguiente generación de compositores fue importante, pero si se busca nombrar a alguien digno de, que haya continuado el legado de Pixinguinha este sería Jacob Pick Bittencourt, mejor conocido como Jacob do Bandolim, un magnífico compositor, gran investigador y genio instrumentista.

7.1.3 BAIÃO

El Baião es un estilo de la música Forró, la palabra forró es una abreviación de *forróbodo* se entiende como los lugares donde la gente va a bailar la música de cierto estilo en específico, también se cree que la palabra vino del termino ingles *for all* debido a que en la Primera Guerra Mundial Estados Unidos estableció un campamento en Brasil y realizaban fiestas con la big band que trajeron con un cartel que decía *For all to dance*. Sin embargo, el termino ya era utilizado en el noroeste de Brasil desde 1880. Este término llevo a Rio, São Paulo y Brasilia gracias a la migración de las personas que vivían en el noroeste de Brasil. Esta música era instrumental y vocal, con zabumbas, sanfonas, violas y triángulos como los instrumentos principales. Los géneros más populares de forró son: el Baião, el Xaxado y el Coco.

El Baião se originó en el noreste de Brasil en el siglo XX es probablemente el estilo más conocido de la música forró, es una música más rural a diferencia de el Choro. El Baião tradicional era la música que acompañaba a los círculos de baile de las comunidades afros de Brasil, el ritmo es menos sincopado que el Samba, este estilo se utiliza también para el baile.

El primer tema de Baião grabado en la historia fue *Baião* de *Luis Gonzaga*, conocido como el Rey de el Baião, en 1946. Esto permitió que esta música llegara a la ciudad y se convirtiera en un género popular. Ya en 1950 el Baião logró reconocimiento internacional gracias a la canción *Delicado* composición de *Waldir Azevedo* logrando que el Baião fuera el género más conocido a nivel internacional, antes que el Bossa Nova.

Los instrumentos tradicionales son tres: El triángulo, el zabumba y la sanfona (acordión).

7.2 ORGANOLOGÍA

Se va a mencionar una breve descripción e historia de los instrumentos utilizados en el Choro, el Samba y el Baião, pero solamente teniendo en cuenta los más significativos para el proyecto que se trabaja, la investigación de este componente es netamente histórica, más adelante se continuará con la investigación musical.

7.2.1 VIOLÃO DE SETE CORDAS

Es una guitarra acústica de nylon, excepto que esta es de siete cuerdas, tiene un papel fundamental en el Choro y el Samba tradicional. Su función principalmente es realizar los bajos, técnica conocida como *baixaro*, consiste en la creación de un tipo de contra punto pero sobre un bajo acompañante una invención propia de los guitarristas brasileños, más adelante se profundizará sobre el tema. Intérpretes más reconocidos de este instrumento podemos mencionar Horondino José da Silva, conocido como Dino 7 Cordas y actualmente a Yamandu Costa.



Figura N°1 Yamandú Costa con su violão de sete cordas (derecha) y Anastasia Bardida (izquierda): idiomas de un mismo mundo, tan próximos y tan distantes Foto: Divulgação.

7.2.2 CAVAQUINHO

El Cavaquinho es un instrumento de cuerda de origen portugués. Consta de 4 cuerdas que están afinadas de la siguiente manera Re – Sol – Si – Re (desde la más grave hasta la más aguda). Se utiliza más en el Choro y el Samba. Los intérpretes de cavaquinho están Waldir Azevedo y Paulinho da Viola.



Figura N°2 *Cavaquinho Brasileiro Arias, 2013 Foto: www.12fret.com*

7.2.3 PANDEIRO

Es un instrumento membranófono perteneciente al grupo de *tambores de marco*. Está hecho de madera o acrílico, y metal (cuerpo y las sonajas). Es de origen árabe, derivado del *Adulfe*. Es uno de los instrumentos de percusión brasileña más difíciles de dominar. Es similar a la pandereta, excepto por que las sonajas están ubicadas en el pandeiro de una manera que sean menos ruidosas, a diferencia de la pandereta. Fue introducido en el Samba por João da Baiiana cuando era miembro de los *ranchos carnavalescos* (los predecesores de las escuelas de samba). Para tocarlo la mano izquierda sostiene el pandeiro y con la mano derecha se ejecuta utilizando el menique, anular y índice, el pulgar y la muñeca.



Figura N°3 Pandeiro de piel de cabra, marca Pizzott Fotografia: pandeiro.com

7.2.4 TAMBORIM

El tamborim fue traído por los portugueses en el año 1500, tiene forma de pandereta pequeña, pero sin sonajas. Es el instrumento con la afinación más alta en las *baterías brasileñas*. Este fue introducido por la *escola de samba Deixa Falar* por *Alcebiades Barcelos*. El tamborim es el que provee soporte rítmico y los acentos para la *caixa*, *el tarois* y *los repiniques*. Toca los riffs y las figuras rítmicas para soportar la melodía y cortes de la *samba enredo*. Usualmente se tocan en grupo y a unísono, pero se puede dividir en dos grupos para crear una pregunta y respuesta.



Figura N°4 World Music Instrument: Tamborim brasileño Fotografia: centerforworldmusic.org

7.2.5 TRIANGULO

Fue traído a Brasil por parte de los portugueses. Está hecho de hierro o acero. Se utiliza en géneros como el Baião, Coco, Xaxado, Xotis y Folia de Reis. Luego más adelante se utilizó en el samba, pero no es muy común. Se toca con un palo de metal.



Figura N°5 Triângulo Fotografia: Brazilian Rythms for drum set and percussion by Alberto Netto

7.2.6 ZABUMBA

Es un bombo de (12" x 20") de origen portugués, no es tan grande como el surdo. Originalmente los dos parches eran atados con cuerda, parecido a la tambora en Colombia, pero más adelante se ataban con un mecanismo metálico, utilizado también en la batería. Los zabumbas son originarios de la música Forró del noroeste de Brasil.



Figura N°6 Zabumba Fotografia: Brazilian Rythms for drum set and percussion by Alberto Netto

7.2.7 SURDO

Es un bombo con forma de barril con ambos parches, estas pueden ser de piel o plásticas. Estos son tradicionalmente utilizados en las *escolas de samba*. Se dividen en tres tipos que son: el Surdo Maracan, es el más grande de los surdos y sostiene toda la base rítmica, el Surdo Reposta, es el de tamaño medio, y el Surdo Cortador, es el más pequeño y de mayor afinación, toca las sincopas y variaciones de el Samba.



Figura N7 Los diferentes tipos de Surdos que existen Fotografía: The Essence of Brazilian Percussion and Drum Set by Ed Uribe

7.3.3 TRIANGULO

En este instrumento, como el Zabumba, se trabaja la base del Baião

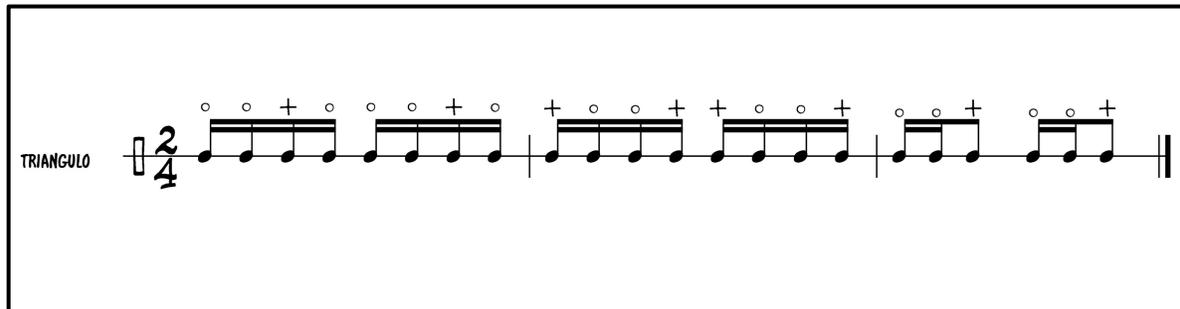


Figura N°10 Patrón básico del triángulo y sus variaciones

7.3.4 TAMBORIM

Los patrones del tamborim son comúnmente los de llamado, utilizados en la Batucada y el Samba, específicamente en el escola de samba. Así que el patrón que busqué fue el básico de acompañamiento. El cavaquinho se basa mucho sobre los patrones del tamborim.

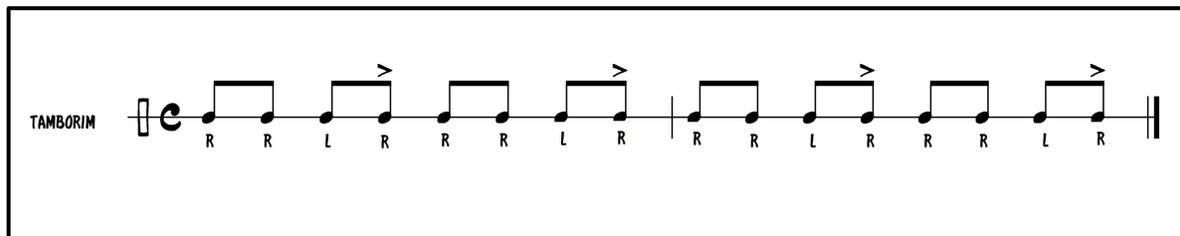


Figura N°11 Patrón básico de acompañamiento del tamborim

7.3.5 PANDEIRO

Los patrones del pandeiro funcionan en los tres géneros que se están estudiando en el proyecto. El cavaquinho utiliza muchos de estos patrones para sus batidas. Este instrumento es el que más información me puede dar con referencia a los patrones de acompañamiento en la guitarra.

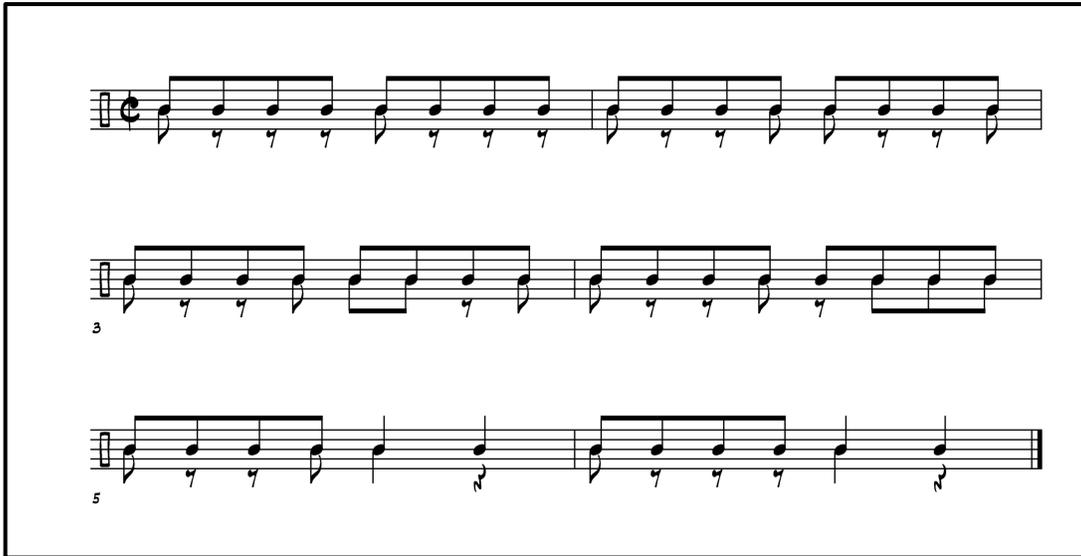


Figura N°12 Patrones de acompañamiento de pandeiro tanto de Choro, Samba y Baião

8. ENTREVISTA PEDRINHO AUGUSTO



Figura N°13 Ilustración entregada durante el taller de percusión de músicas brasileñas de Pedrinho Augusto en la Universidad El Bosque Fotografía Juan Quiroga

Para el proyecto originalmente no se tenía previsto anexar una entrevista debido a que esta requería contactar a un músico brasileño, afectando el alcance propuesto del proyecto. Esta entrevista se logró gracias a la visita de estudiantes y profesores del programa de Música de Luisville University. Esto dio como resultado la realización de varias actividades entre estudiantes y profesores de ambas universidades, una de ellas fue un Taller de Percusión de Músicas Brasileñas dirigido Pedrinho Augusto, baterista brasileño estudiante de Luisville University, el día lunes 12 de marzo de 2018 en la Universidad El Bosque. Esta entrevista se dividiría en dos partes: la primera parte es el taller realizado en la Universidad y la segunda parte es una entrevista que realicé el viernes 16 de marzo de 2018 para complementar la información del taller.

La asistencia a este taller era de suma importancia, debido a que la información que se iba a impartir en este era de vital importancia para mi proyecto de grado. La información expuesta más

adelante es utilizada con el permiso de Pedrinho Augusto, se le pidió expresamente durante la entrevista.

Primero se va a hablar del Taller de Percusión de Músicas Brasileñas. Durante este taller quiso explicar cómo fue su proceso de traducción de todos los elementos de la percusión tradicional brasileña a la batería. El taller se centró sobre 3 géneros de Brasil el Samba, el Baião y Ijexá. Se le dió más énfasis a el Samba y el Baião, debido a que son los estilos que se están trabajando en el proyecto de grado. El taller se basó en mostrar primero información básica del estilo que exponía, más adelante explicaba la batucada tradicional del estilo junto a los estudiantes. Ya luego se muestra todo el proceso de pasar los patrones de los instrumentos a la batería e interpretaba un tema mostrando todo ese conocimiento.

En el comienzo del taller nos expuso puntos importantes para tener en cuenta acerca de su investigación que son: La mayoría de estilos brasileños vienen de ensambles de percusión, para incorporar la batería fue necesario un proceso de reducción o traducción de los patrones de cada instrumento de percusión tradicional y las principales referencias de Pedrinho fueron Marcio Bahia, Edu Ribero y Rafael Barata.



Figura N°14 Pedrinho Augusto interpretando los estilos en la batería Fotografía Juan

Para el Samba realizó una breve introducción al estilo, explicando su origen afro-brasileño. Igualmente, resaltó que el Samba es interpretado principalmente durante fiestas, bailes y el carnaval. Este estilo cobija un gran número de sub-géneros como el samba canção, samba de roda, gafieira, partido alto, escola de samba, entre otros. Sus instrumentos son los melódico/armónico como la guitarra, el cavaco, mandolin, la guitarra de siete cuerdas, flauta, bajo eléctrico, entre otros. Y los de percusión como el surdo, pandeiro, ganzá, tarol, repinique, tan tan, entre otros. Del partido alto explica que se creó como una variación para darle un nuevo sabor al género, el pandeiro en este género toca el patrón básico y se trabaja mucho sobre la anticipación evitando tocar en el primer pulso. Ya luego de esto nos explica los patrones de batería que ha desarrollado a lo largo de su carrera, se enfoca principalmente en el Samba y el Partido Alto donde interpreta estos patrones como podemos ver en el Anexo entrevista N°1 y Anexo entrevista N°2. Ya para pasar a su primera interpretación del tema Para Desabafar de Thiago Lunar.

Ya para el Baião nos explica que es del noroeste de Brasil, uno de sus intérpretes más reconocidos es Luiz Gonzaga. El baião pertenece a la música forró. Los instrumentos tradicionales del baião son el triángulo, zabumba y sanfona (acordeón). En cuanto a la muestra de los patrones realiza la interpretación del tema Me Deu Vontade de Thiago lunar donde se muestran los géneros de Baião y Ijexá como vemos en el Anexo entrevista N°3. Ya al final del taller tenía ciertas dudas acerca de una variación del Baião en la batería que se realiza en el tema Baião Brasil de Hamilton de Holanda, pensando en el montaje de la composición Aurora Austral. Le pregunte a Pedrinho si me podía mostrar la variación para poder grabarlo, obteniendo el Anexo entrevista N°4 donde explica la variación y la interpreta.

La segunda parte ya es la entrevista que realicé el día 16 de marzo de 2018 donde básicamente quería que fuera como para complementar esta información obtenida en el taller por lo que

básicamente quería que me hablara desde sus conocimientos de los tres géneros que estoy estudiando el Choro, Samba y Baião, la entrevista se encuentra en los Anexo entrevista N°5 y Anexo entrevista N°6.



Figura N°15 Entrevista a Pedrinho Augusto Fotografía Daniel De La

Una reflexión final de lo obtenido con la entrevista fue conocer un poco más de estos géneros desde el punto de vista de una persona originaria de Brasil, que conoce de toda la vida los géneros de su país. Igualmente, fue significativo reconocer el proceso de traducción que le permitió a Pedrinho llevar los patrones rítmicos de los instrumentos tradicionales de percusión a la batería, un proceso similar al que estoy realizando en mi proyecto. Un dato que me pareció crucial, llevándome a replantear una idea que tenía frente la música de Brasil, fue que para ellos su música no tiene clave (a diferencia de la música afro-cubana), sino que ellos ven más como patrones rítmicos y sus respectivas variaciones. Esto me llevo a comprender mucho más la manera en que se comportan los instrumentos de percusión y como puedo llevar esta idea a la guitarra enriqueciendo mis ideas de acompañamiento. Esta entrevista, como mencioné anteriormente, no estaba originalmente planeada en el proyecto de grado, pero el valor que le da esta a mi proyecto

de grado es muy significativo, lo que me lleva a estar agradecido con Pedrinho por haber permitido esta entrevista.

9. ANÁLISIS DE OBRAS

Para tener un soporte al momento de realizar las composiciones, se buscaron dos obras, un Choro y un Baião, para tener una aproximación más asertiva de estos géneros al momento de iniciar el proceso compositivo. Las dos obras escogidas para este componente fueron: Assanhado de Jacob do Bandolim y O Ovo de Hermeto Pascoal. A las obras se realizó un análisis breve pero que permitió identificar los elementos más significativos de estas obras, permitiendo reflexionar cómo podemos plasmar estas ideas en las composiciones.

9.1 OBRA N°1

Nombre: Assanhado

Compositor: Jacob do Bandolim

Estilo: Choro/samba

Formato: Bandola, Guitarra 6 cuerdas, Guitarra 7 cuerdas y Pandeiro

Forma: A-B (60 compases)

El motivo que me llevo a escoger esta obra es por el desarrollo de diferentes aspectos que ayudaría al Proyecto de Grado. El primero es el discurso melódico, en la obra la parte A nos muestra una la exposición del tema con recursos muy básicos como notas del acorde y el modo Jónico, pero ya más adelante en la parte B se crea una respuesta a esta primera melodía del tema. Se realiza un discurso muy complejo, utilizando ideas como los cromatismos del género Be-Bop del Jazz, logrando pasar por las notas del acorde con una maestría propia de Jacob do Bandolim. El segundo

aspecto es el desarrollo rítmico del tema, Jacob en esta obra empieza en la parte A con unos patrones muy sencillos, parecido a un canto. Pero ya más adelante en la parte B el desarrollo melódico es más nutrido, lo que diferencia de una manera abismal ambas secciones del tema, este punto me parece crucial a la hora de tener en cuenta la composición del Choro, debido a que por medio de este desarrollo de células rítmicas puedo contratar las partes del tema con mucha facilidad. Y el último detalle para tener en cuenta de esta obra es el patrón de acompañamiento que se realiza durante la misma, el lenguaje utilizado tanto por la guitarra de 6 cuerdas como la de siete nos da a obtener más recursos de acompañamiento, que podemos anexar en el trabajo de Patrones de Acompañamiento.

En el Anexo N°1 de la carpeta Bitácora podemos encontrar la interpretación de la obra. Más adelante se realizará un análisis más detallado de la obra.

Convenciones

-  Primera melodía, se basa sobre La mayor jónico utilizando un lenguaje de aproximación cromática.
-  Segunda melodía, se utiliza el cuarto siete, préstamo del dórico, resolviendo más adelante a La mayor.
-  Tercera melodía, se basa sobre el dominante de La mayor con su respectiva resolución.
-  Patrón básico de acompañamiento del tema.

The image displays a musical score for the piece 'Assanhado' by Jacob do, divided into five systems. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed below the bass line to indicate harmonic accompaniment. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the staff lines. The systems are color-coded: the first system is orange, the second is yellow, the third is green, and the fourth and fifth are also green. A blue box highlights a specific eighth-note pattern in the first system's bass line.

System 1 (Measures 1-5): Chord symbols include A^b and D^b. A blue box highlights the eighth-note pattern in the bass line of measures 1-3.

System 2 (Measures 6-9): Chord symbols include D⁹ and A^b. A first ending is marked with '1.' above measure 9.

System 3 (Measures 10-13): Chord symbols include E⁷. A first ending is marked with '1.' above measure 10, and a second ending is marked with '2.' above measure 11.

System 4 (Measures 14-17): This system contains the melody but no chord symbols.

System 5 (Measures 18-21): Chord symbols include A^b. A first ending is marked with '1.' above measure 18, and a second ending is marked with '2.' above measure 20.

Figura N°16 Análisis melódico parte A del tema Assanhado de Jacob do

Figura N°17 Análisis melódico parte B sección 1 del tema Assanhado de Jacob do Bandolim

Convenciones

- Primera melodía, se basa sobre el modo mixolidio de los respectivos acordes
- La Mixolidio
- Re Mixolidio
- Segunda melodía, se basa en la escala be-bop de los respectivos acordes
- Sol Be-bop dominante
- Do Be-bop dominante
- Tercera melodía, se basa sobre el modo mixolidio de los respectivos acordes, con aproximaciones cromáticas
- Fa Mixolidio
- Si bemol Mixolidio
- Cuarta melodía, se basa en la dominante de La mayor con su respectiva resolución.

The image displays a musical score for the piece 'Assanhado' by Jacob do Bandolim, divided into four systems of music. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 41-44) features a yellow box highlighting a rhythmic cell in the first staff and a blue box around the entire system. The second system (measures 45-48) is enclosed in a blue box. The third system (measures 49-52) has a red box around the first two measures and a purple box around the last two measures. The fourth system (measures 53-56) is enclosed in an orange box. Chords are labeled as A⁷, D⁷, G⁷, C⁷, F⁷, and B^{b7}.

Figura N°18 Análisis melódico parte B sección 2 del tema Assanhado de Jacob do Bandolim

Convenciones

- Primera melodía, se utiliza una célula rítmica constante que va modulando mientras se cambia de armonía
- Célula rítmica esta se va desplazando una corchea.
- Segunda melodía, se basa sobre el modo mixolidio de los respectivos acordes, con aproximaciones cromáticas
- Fa mixolidio Si bemol mixolidio
- Tercera melodía, se basa en la dominante de La mayor con su respectiva resolución..

9.2 Obra N°2

Nombre: O Ovo

Compositor: Hermeto Pascoal

Estilo: Baião

Formato: N/A (el tema no se pudo encontrar su versión original por lo que se trabajó en las versiones de diferentes artistas)

Formas N/A (17 compases)

Este tema contrasta mucho con el Assanhado debido a la simplicidad del mismo, se escogió por lo que se busca en la composición Aurora Austral, que es crear una obra mucho más simple que Un Choro para la Tarde pero a la vez igual de contundente.

Revisando el tema me encuentro con los elementos más básicos del Baião que son: una melodía basada en el modo mixolidio y una línea de bajo constante imitando los instrumentos de percusión, en este caso el Zabumba. La forma del tema es mucho más simple a diferencia del Choro ya que solo es de 17 compases, teniendo en cuenta que uno sirve de anacrusa. Más adelante se realizará un análisis más riguroso del tema.

5

9

13

Figura N°19 Análisis melódico del tema O Ovo de Hermeto

Convenciones

- Primera melodía, se basa sobre Si Mixolidio.
- Segunda melodía, se basa en Mi Mixolidio.
- Patrón del Zabumba traducido al bajo.

10. BITÁCORA

BITÁCORA NOVENO SEMESTRE

- **Primer Corte:**

El primer corte estuvo orientado, con la asesoría del maestro Camilo Granados, en establecer la propuesta de mi proyecto de grado y la pertinencia al énfasis de ejecución, así mismo se escogieron los géneros/estilos que se van trabajar. Una vez definido, se procedió con la investigación preliminar de los géneros escogidos el Choro, el Samba y el Baião. Junto con el maestro se realizó la indagación del material audiovisual, bibliográfico y sonoro para definir los referentes utilizados en el marco teórico del proyecto. Adicionalmente, se concretó el repertorio del recital de grado, definiendo que se realizarían 2 composiciones y 1 interpretación. Luego de definir los puntos sensibles del proyecto, se comenzó con la interpretación de temas distintivos de estos estilos junto al maestro, a manera de un primer acercamiento a estas músicas como sucede con Assanhado de Jacob do Bandolim, ver Anexo video N°1. Por medio de la interpretación se reconocieron diferentes elementos característicos del Choro, como la técnica del acompañamiento del bajo utilizada en la Guitarra de 7 cuerdas, esto adicionalmente a la explicación teórica impartida por el maestro, de esta manera se obtuvieron ideas mucho más claras de este género que más adelante se aprovecharían al momento de componer el Choro.

- **Segundo Corte:**

Luego de la primera socialización, teniendo en cuenta la retroalimentación realizada por los maestros, se realizaron las primeras correcciones del proyecto redefiniendo los puntos débiles. Después de finalizar las correcciones se inició con la investigación del Choro y el Samba, la

búsqueda de los patrones de los instrumentos de percusión, la indagación del material sonoro y se crearon los primeros patrones de acompañamiento. Al mismo tiempo se comenzó a componer la primera obra del proyecto *el Choro*, el trabajo se extiende a lo largo del semestre por lo tanto más adelante se expondrá detalladamente el proceso desarrollado a lo largo de las sesiones junto con la respectiva retroalimentación del maestro Camilo Granados.

Composición N°1 Choro

Nombre: Un Choro para la tarde

Compositor: Juan Felipe Quiroga Medina

Estilo: Choro

Formato: Guitarra acústica y Saxofón tenor o soprano

Forma: A-A-B-B-A-C-C (104 compases)

Actividades:

- Actividad número uno “Definición de la forma de la composición y tonalidad de esta”

Fecha: 19 y 26 de septiembre de 2017

Descripción:

En las dos sesiones con el maestro se acordó la tonalidad y la forma de la composición, la tonalidad escogida fue Mi mayor y se optó por una forma A-A-B-B-A-C-C, muy utilizada en el Choro tradicional.

- Actividad número dos “Primera propuesta armónica para la parte A”

Fecha: 3 de octubre de 2017

Descripción:

Durante esta sesión se revisó la propuesta armónica de la parte A traída por el estudiante. Junto con el maestro se revisó la armonía realizando las respectivas sugerencias y correcciones, ya al final de la sesión quedo establecida la armonía final de esta parte.

- Actividad número tres “Propuesta melódica parte A y propuesta armónica parte B”

Fecha: 13 de octubre de 2017

Descripción:

Presentación de la melodía completa de la parte A, esta se interpretó junto al maestro permitiendo realizar una retroalimentación de la composición en general. Más adelante, se efectuaron las correcciones finales de la melodía teniendo en cuenta la asesoría del maestro. Asimismo, también se empezó a definir la armonía de la parte B determinando la modulación (relativo menor) y la dirección tonal de esta parte.

- Actividad número cuatro “Revisión final parte A, primera propuesta armónica de la parte B”

Fecha: 17 de octubre de 2017

Descripción:

En la sesión se hizo la revisión final de la melodía de la parte A, teniendo en cuenta la retroalimentación realizada en la sesión pasada. Por un lado, se presentó la primera propuesta armónica de la parte B y se trabajaron conceptos como los *line cliches* y los *patrones coltrane* buscando así, la manera de integrarlos en la composición.

- Actividad número cinco “Creación de la melodía de la parte B”

Fecha: 24 de octubre de 2017

Descripción:

En esta sesión se presentó la propuesta armónica final de la parte B. Más adelante, junto al maestro se trabajó en la creación de la melodía de la parte B.

- Actividad número seis “Correcciones de la melodía B y primera propuesta de la armonía C”

Fecha: 31 de octubre de 2017

Descripción:

Durante la sesión se revisó la melodía B completa fijando los detalles finales de esta parte. También se presentó la primera propuesta armónica de la parte C y se realizó la respectiva retroalimentación.

- Actividad número siete “Primera propuesta armónica y melódica de la parte C”

Fecha: 3 de noviembre de 2017

Descripción:

En la sesión se presentó al profesor las respectivas correcciones de la armonía en la parte C. Asimismo, también se presentó una primera idea de la melodía de esta parte pero por decisión conjunta se decidió cambiar en su totalidad.

- Actividad número ocho “Finalización de la composición”

Fecha: 14 de noviembre de 2017

Descripción:

La última sesión del semestre, se presentó la parte C completando la composición en su totalidad. Finalmente, se realizó el respectivo montaje de la obra junto al maestro para la segunda presentación de avances del proyecto de grado.

BITÁCORA DÉCIMO SEMESTRE

- **Primer corte:**

A lo largo de este corte, se realizaron la mayoría de actividades propuestas en el proyecto. Durante este periodo se definieron los documentos restantes del proyecto, se trabajó la segunda composición el Baião, se comenzó a transcribir el Curumin y preparar las partituras, se definieron los patrones de acompañamiento y se realizó la entrevista a Pedrinho Augusto. Asimismo, se organizó la entrega final que se debía efectuar el día 23 de marzo.

Más adelante, se va a hablar de la bitácora de la segunda composición, desarrollándola de la misma manera que la primera.

Composición N°2 Baião

Nombre: Aurora austral

Compositor: Juan Felipe Quiroga Medina

Estilo: Baião

Formato: Guitarra acústica, Saxofón alto, Bajo y Batería

Forma: A-B (32 compases)

Actividades:

- Actividad número uno “Introducción al Baião”

Fecha: 8 de febrero de 2018

Descripción:

Primera sesión del semestre, debido al desconocimiento del Baião se realizó una introducción por parte del maestro acerca de este estilo. Se definió el material investigativo de este género y se indagaron los referentes musicales más importantes.

- Actividad número dos “Primera propuesta, patrones de acompañamiento”

Fecha: 15 de febrero de 2018

Descripción:

Para esta sesión se presentó el primer borrador de la composición. Además, se crearon los primeros patrones de acompañamiento de Baião, siendo revisados junto al docente y perfeccionando las ideas presentadas.

- Actividad número tres “Presentación de la Parte A de la composición”

Fecha: 1 de marzo de 2018

Descripción:

Durante en esta sesión se muestra la parte A, melodía y armonía, de la composición al maestro. Se da la respectiva retroalimentación y puntos a corregir de la obra. Además, se trabajaron también los patrones de acompañamiento sobre la composición.

- Actividad número cuatro “Presentación de la Parte B de la composición, definición de formatos”

Fecha: 8 de marzo de 2018

Descripción:

Para esta sesión se presentó la parte B de la composición. Se interpretó el tema junto con el docente y se realizó la respectiva retroalimentación. Igualmente, se definió el formato de la composición.

- Actividad número cinco “Entrega final de la composición, muestra de todos los avances del proyecto”

Fecha: 15 de marzo de 2018

Descripción:

Última sesión del primer corte donde se entregó la composición completa con su respectiva sustentación. Asimismo, también se presentó la mayoría de avances del proyecto de grado (Investigación teórica y los patrones de acompañamiento ya establecidos).

- Actividad número siete “Primer montaje de la composición”

Fecha: 19 de marzo de 2018

Descripción:

Primer montaje de la composición Aurora Austral junto a los músicos acompañantes, para este montaje se debió explicar al baterista los patrones de acompañamiento utilizando los conceptos explicados por Pedrinho Augusto.

ENTREVISTA

Actividades:

- Actividad número uno “Taller de percusión brasileña”
Fecha: 12 de marzo de 2018

Descripción:

Se asistió al Taller de Percusión Brasileña impartido por Pedrinho Augusto, con el objetivo de anexar la información obtenida de este taller a mi proyecto de grado.

- Actividad número dos “Entrevista a Pedrinho Augusto”
Fecha: 16 de marzo de 2018

Descripción:

Se realizó la entrevista a Pedrinho Augusto.

GRABACIÓN DE PATRONES

Esta actividad se realizó en el Control Room de la Universidad El Bosque con la ayuda de William Hilarión, estudiante del énfasis de producción.

Actividades:

- Actividad número uno “Primera sesión de grabación”
Fecha: 15 de marzo de 2018

Descripción:

La primera sesión de grabación de los patrones de acompañamiento de la guitarra acústica.

- Actividad número dos “Segunda sesión de grabación”

Fecha: 22 de marzo de 2018

Descripción:

La segunda sesión de grabación de los patrones de acompañamiento de la guitarra acústica.

11. PATRONES DE ACOMPAÑAMIENTO

En esta parte se exponen los diferentes patrones de acompañamiento que fueron concebidos a lo largo del proyecto de grado. Igualmente, se utilizaron patrones ya existentes como otros desarrollados por medio del análisis de los instrumentos de percusión brasileños. Más adelante, se explicará la naturaleza del patrón junto con un video interpretándolos sobre las composiciones realizadas para el proyecto y el tema Curumin de Cesar Camargo Mariano.

Los patrones se grabaron en el salón Z109 de la Casita de Música en la Universidad El Bosque. Las capturas fueron tomadas con los programas Logic Pro X y Protools con la ayuda de William Hilarion, estudiante del énfasis de Producción. La técnica de grabación utilizada fue la XY con dos micrófonos, con el fin de capturar con más claridad por el lado del micrófono L (izquierda) el rasgueo de la mano en la guitarra y con el R (derecha) capturar más la sonoridad que se genera en el brazo de la guitarra, esto también nos permite generar una imagen estéreo mucho más clara. Se utilizó la interfaz Apollo 8 de Universal Audio y los micrófonos eran dinámicos de tipo cardiode. La guitarra utilizada para la grabación fue la Taylor 214ce, se utilizó porque es el instrumento con el que se busca interpretar todo el proyecto de grado al momento del recital de grado.



Figura N°20 Grabación patrones de acompañamiento, ubicación de micrófonos y guitarra
Fotografía Juan Quiroga



Figura N°21 Grabación patrones de acompañamiento, ubicación de micrófonos y guitarra
Fotografía Juan Quiroga

La escritura patrones más adelante se separó el bajo (plica abajo) y las voces superiores (plica arriba) del acorde. Asimismo, se encuentran patrones basados en el *scratch* de la guitarra donde se indicará la dirección del pick y la célula rítmica del patrón. Los patrones obtenidos son los siguientes:

- **Primer patrón**

Este es el patrón básico del Samba, se grabó sobre la composición Un Choro Para la Tarde, ver Anexo video N°2.

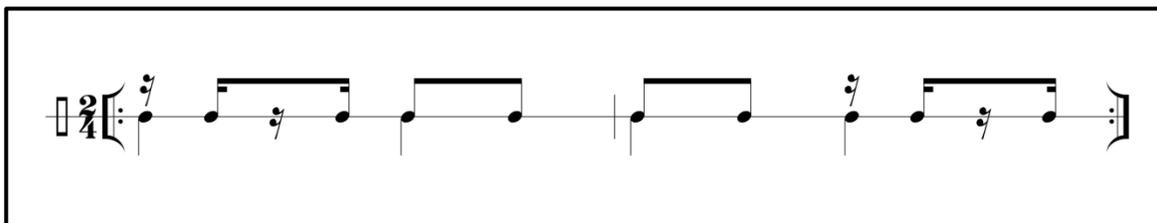


Figura N°22 Patrón básico de Samba

- **Segundo patrón**

Este es el patrón básico del Choro, se grabó sobre la composición Un Choro Para la Tarde, ver Anexo video N°3

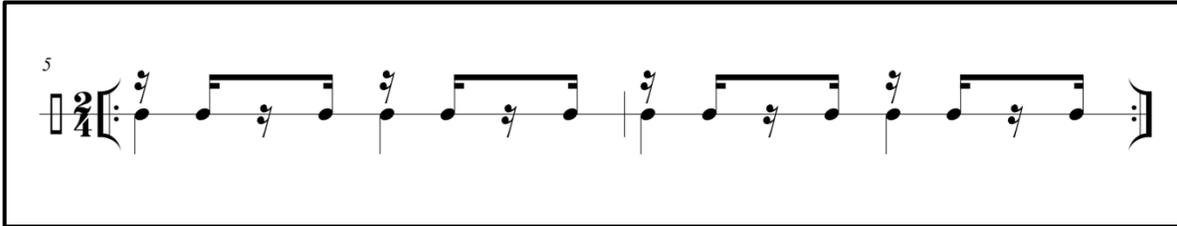


Figura N°23 Patrón básico de Choro

- **Tercer patrón**

Este es el patrón básico del Baião, se grabó sobre la composición Aurora Austral, ver Anexo video N°4

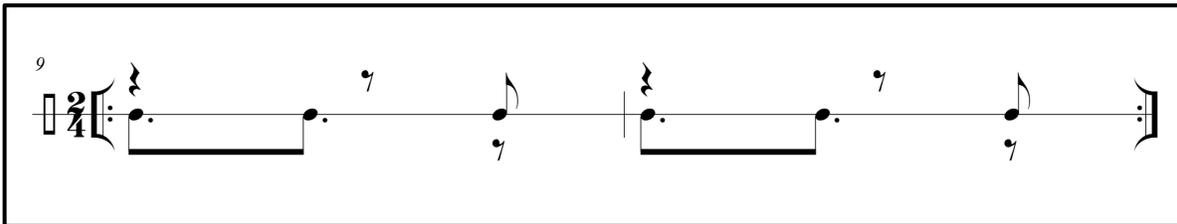


Figura N°24 Patrón básico de Baião

- **Cuarto patrón**

Es una variación del patrón del Samba, se tomó del tema Assanhado de Jacob do Bandolim. Se grabó sobre el tema Un Choro Para la Tarde, ver Anexo video N°5

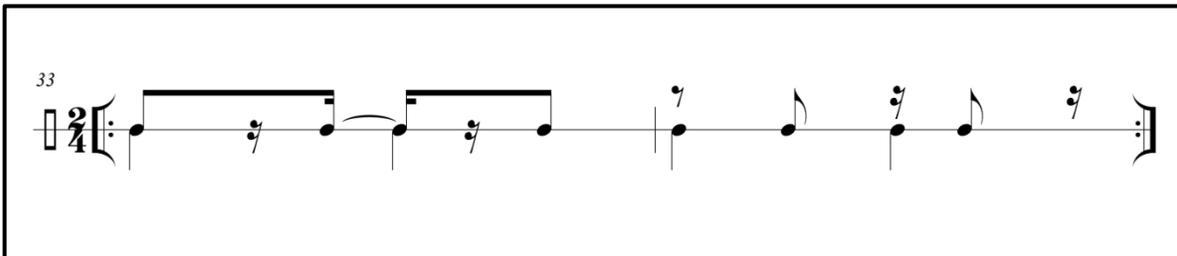


Figura N°25 Patrón Samba, tomado del tema Assanhado

- **Séptimo patrón**

Este patrón se toma de una de las variaciones del pandeiro en la Samba, pero las ideas de este se aplicaría mejor en el Choro debido a la actividad de los bajos al momento de dividir la voces. Se grabó sobre la armonía de los solos del Curumin, ver Anexo video N°14



Figura N°28 Patrón Samba/Choro, tomado del pandeiro

- **Octavo patrón**

Es una variación del patrón básico del Baião, se toma de la unión de los patrones de la zabumba y el pandeiro. Se grabó sobre el tema Aurora Austral, ver Anexo video N°8

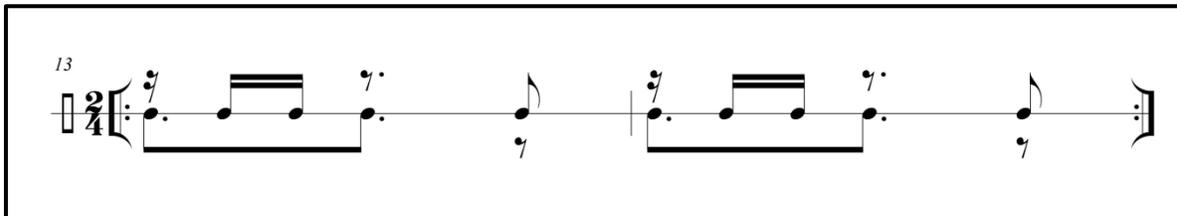


Figura N°29 Patrón de Baião variación 1

- **Noveno patrón**

Es la segunda variación del patrón básico del Baião, se toma de la unión de los patrones de la zabumba y el pandeiro. Se grabó sobre el tema Aurora Austral, ver Anexo video N°9

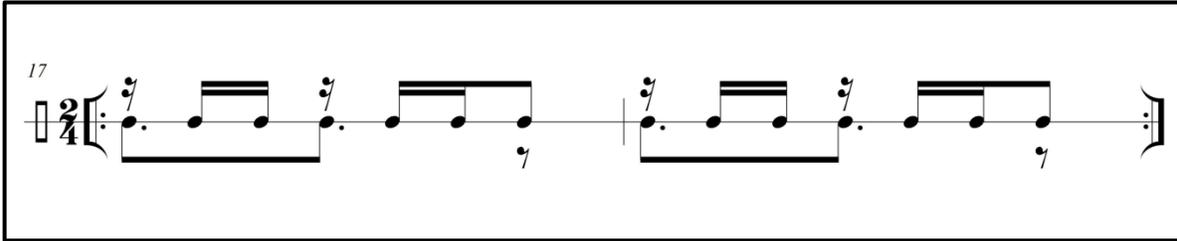


Figura N°30 Patrón de Baião variación 2

- **Décimo patrón**

Es la tercera variación del patrón básico del Baião, se toma de la unión de los patrones de la zabumba y el pandeiro. Se grabó sobre el tema Aurora Austral, ver Anexo video N°10

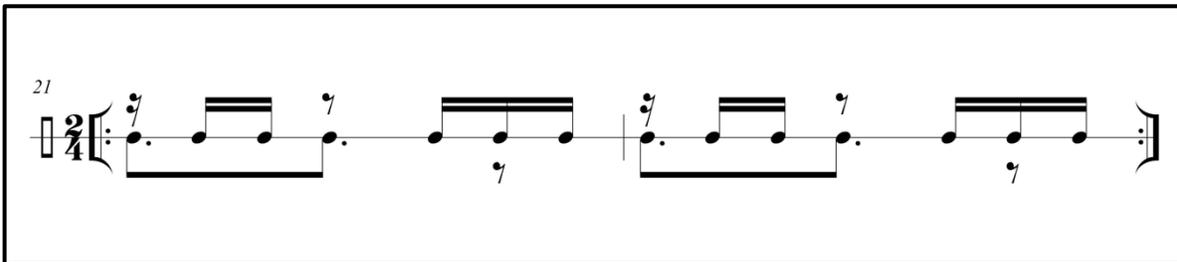


Figura N°31 Patrón de Baião variación 3

- **Onceavo patrón**

Se toma de una variación del patrón del pandeiro, este se buscó pasarlo a un scratch de la guitarra eléctrica de estilos como el funk, y los golpes se traducen a la dirección del pick. Se grabó sobre el tema Un Choro Para la Tarde, ver anexo video N°11.

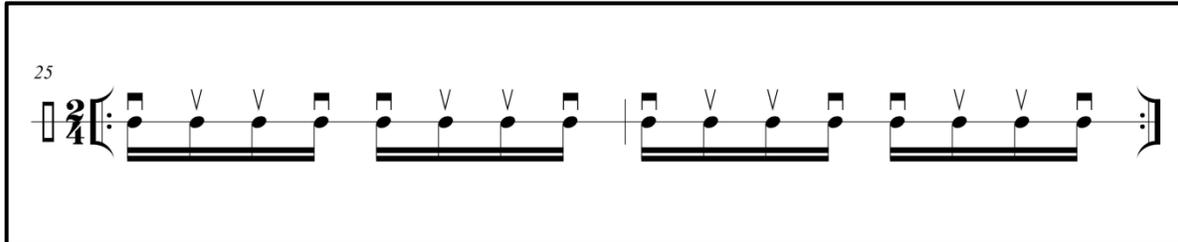


Figura N°32 Patrón de Samba scratch de guitarra

- **Doceavo patrón**

Se toma de una variación del patrón del pandeiro en el Baião, este se buscó pasarlo a un scratch de la guitarra eléctrica de estilos como el funk, y los golpes se traducen a la dirección del pick. Se grabó sobre el tema Un Choro Para la Tarde, ver anexo video N°12.

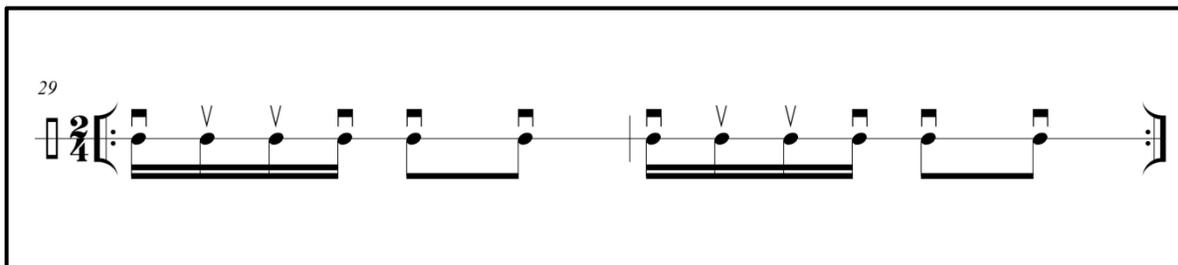


Figura N°33 Patrón de Baião scratch de guitarra

- **Treceavo patrón**

Se toma traduciendo el patrón de acompañamiento del tamborim (también lo podemos encontrar en el triángulo) en el Samba, también se pensó hacerlo como un scratch. Se grabó sobre el tema Un Choro Para la Tarde, ver anexo video N°13

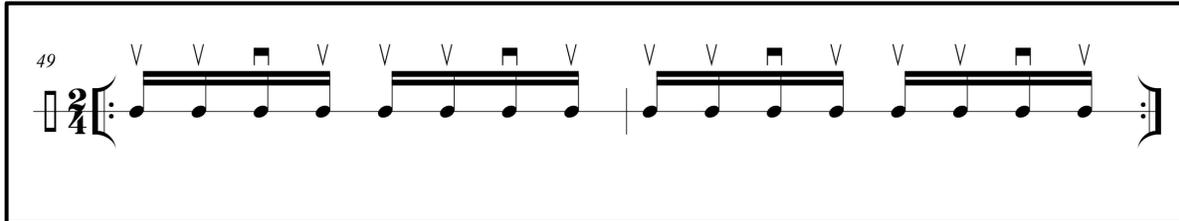


Figura N°34 Patrón de Samba scratch de guitarra variación

Acompañamiento Violão de sete cordas

Este acompañamiento fue desarrollado por los interpretes de la Guitarra de siete cuerdas en Brasil, básicamente consiste en la concepción de un bajo acompañante en los ensambles de Choro. Más adelante, este modelo de acompañamiento evolucionó en un lenguaje mucho más complejo que podemos relacionar directamente con la técnica del *walking bass* desarrollada en el Jazz. Un ejemplo de este acompañamiento lo podemos encontrar en el video de Luizinho 7 cordas junto a Joãozinho do Bandolim llegando a comprender la naturaleza de este acompañamiento. Asimismo, se puede llegar a ver las líneas de bajo más como una respuesta a la melodía trabajándose sobre las inversiones del acorde. Estas ideas se pueden desarrollar sobre los acompañamientos de Choro y Samba permitiendo enriquecer el acompañamiento de la guitarra, este se ha decidido desarrollar sobre la interpretación del Curumin, ver Anexo video N°14 y N°15.

12. COMPOSICIONES E INTERPRETACIÓN

12.1. COMPOSICIÓN N°1 “UN CHORO PARA LA TARDE”

Para la primera composición del proyecto de grado busqué trabajar sobre el estilo del Choro. Para la forma, se tomó la decisión de usar un A-A-B-B-A-C-C el motivo que llevó a decidir esta forma fue debido a que es muy utilizado obras de Choro tradicional como lo son *Chegei* y *Acerta o passo* de Pixinguinha e *Benedito Lacerda*, o *Um sarau para Raphael* de *Paulinho da Viola*, entre otros. Además, otro punto a favor que condujo a escoger esta forma fue la similitud con la forma del Pasillo colombiano mostrando la raíz europea en estos dos estilos en especial. La tonalidad de la obra es Mi Mayor modulando al relativo menor y a la paralela menor, modulaciones muy utilizadas en el Choro. Más adelante, voy a explicar el desarrollo por partes de la obra.

Parte A

Esta parte tiene una forma de dieciséis compases. Se expone el tema principal de la obra. La armonía propuesta en esta parte es la siguiente:

Diagrama de armonía para la parte A de "Un Choro Para la Tarde". El diagrama muestra una progresión de acordes en un sistema de cuatro líneas. El acorde inicial es E (marcado con 'A' en un cuadro). Las líneas de acordes son:

- Línea 1: E, A Δ /_E, D \sharp _{7b5}, G \sharp _{7b9}
- Línea 2: C \sharp ₋₇, D \sharp _{7#11}, D₋₇, B \flat _{7#11}
- Línea 3: A Δ /_{C \sharp} , C \sharp ₋₇/_B, B/_A, E₇/_{G \sharp}
- Línea 4: F \sharp _{-Δ7} F \sharp ₋₇, F \sharp ₁₃, F \sharp _{7b13} B₉, B_{7b9} E, F \sharp _{7#11}

Las flechas rojas indican las modulaciones entre los acordes de una línea a la siguiente.

Figura N°35 Armonía parte A de Un Choro Para la

El tema principal pasa por tres tonalidades que son E Mayor, C# menor y A Mayor. Los movimientos armónicos propuestos a lo largo de esta parte fueron introducidos para darle una riqueza armónica que estimule la composición haciéndola mucho más atractiva. Los movimientos realizados son los siguientes: En los primeros dos compases se expone la tonalidad del tema, que es Mi Mayor. Más adelante, se salta al cuarto grado, La mayor, con bajo en la quinta (Mi) tratando de mantener la tónica pero moviendo las voces superiores. Luego, tomando como punto de llegada la tonalidad de Do sostenido menor se plasmó una cadencia compuesta que es IV (subdominante), V (dominante) y I (fundamental) rearmonizada de la siguiente manera ii (semidisminuído), V (dominante) y i (fundamental). Asimismo, para poder llegar a La mayor se compuso otra cadencia compuesta pero rearmonizada de la siguiente manera iv (subdominante menor, préstamo modal de Mi frigio), bemol II (sustituto tritonal de la dominante) con bajo en la tercera y I (fundamental) con bajo en la tercera. Pero antes de la subdominante menor se agregó una dominante por sustitución tritonal Re sostenido siete con bajo en la séptima, Do sostenido, para darle una calidad a la conducción del bajo llegando por segunda menor ascendente a Re. Más adelante, al llegar a La Mayor, con bajo en Do sostenido, se reafirma la tonalidad con el tercer grado, Do sostenido menor con bajo en Si, luego se continua con una tríada de Si Mayor con bajo en A, proponiendo los colores de un acorde lidio, y Mi siete con bajo en Sol sostenido resolviendo por medio de cadencia rota en Fa sostenido menor. El motivo de que se colocaran los bajos a lo largo de esta parte es simplemente para dar un lineamiento melódico de este en los acordes evitando los saltos de intervalos de cuarta, un elemento muy común en el Choro, permitiendo una calidad interpretativa en el acompañamiento de la guitarra que es lo que se busca en este proyecto. Luego, en los últimos cuatro compases se busca realizar una última propuesta armónica de cadencia compuesta para resolver a Mi mayor quedando de la siguiente manera ii (subdominante), II

(dominante secundaria), V (dominante) y I (fundamental) Otro detalle de esta cadencia fue el movimiento que se buscó en la soprano del acorde, que es básicamente una caída cromática descendente para dar una cualidad al movimiento de las voces, esto lo hizo para enriquecer exponencialmente la composición. La caída cromática va de la siguiente manera: desde la nota Mi sostenido (séptima mayor de Fa sostenido menor) hasta Si (Quinta de Mi mayor) y la movimiento armónico quedaría de esta manera Fa sostenido menor con séptima mayor (Mi sostenido), Fa sostenido menor siete (Mi), Fa sostenido siete con trece (Re sostenido) – Fa sostenido siete con la trece bemol (Re), Si siete con novena (Do sostenido), Si siete con la novena bemol (Do) y Mi mayor (Si, la quinta del acorde).

Mientras que en el lado melódico se decidió trabajar sobre la idea de desarrollar una célula rítmica incrustada en la melodía a lo largo de una obra, cosa que vemos en temas de Choro como *Carinhoso* y *Un sarau para Raphael*, inclusive en el Jazz con temas como *Stella by Starlight*, hasta obras clásicas como la misma *Quinta Sinfonía* de *Beethoven*, etc... En consecuencia, la parte A de la composición la desarrollé con solo cuatro células rítmicas que son las siguientes.

Figura N°36 Análisis melódico parte A de Un Choro Para la

Parte B

Este lo entenderíamos como un tipo de puente. Por ende, se decidió crear una forma más corta que la parte A (doce compases) buscando que esta parte tenga un contraste frente a las otras dos. No obstante, esta parte se sigue utilizando la armonía funcional, tomando en cuenta los movimientos armónicos de los Choros mencionados anteriormente. La tonalidad de esta parte se decidió que fuera Do sostenido menor, relativo menor de Mi mayor. La armonía propuesta para la parte B es la siguiente.

The image shows a musical score for Figure N°37, titled 'Armonía parte B de Un Choro Para la Tarde'. It consists of three staves of chords. Red arrows indicate voice leading between notes in adjacent chords across the staves.

Staff 1: C#- | C#-#5 | C#-6 | C#-7 | G#7b9 | C#-7 | F#7

Staff 2: G#Δ | F-7 | A#-7 | D#7

Staff 3: G#Δ | B7/F# | EΔ | G7/D | CΔ | A-7 | D7#11

Red arrows show the following voice leading: from C# in Staff 1 to G# in Staff 2; from C# in Staff 1 to F# in Staff 2; from C# in Staff 1 to C# in Staff 3; from C# in Staff 1 to F# in Staff 3; from G# in Staff 1 to G# in Staff 2; from G# in Staff 1 to G# in Staff 3; from F# in Staff 1 to F# in Staff 2; from F# in Staff 1 to F# in Staff 3; from G# in Staff 1 to G# in Staff 2; from G# in Staff 1 to G# in Staff 3; from C# in Staff 1 to C# in Staff 2; from C# in Staff 1 to C# in Staff 3; from F# in Staff 1 to F# in Staff 2; from F# in Staff 1 to F# in Staff 3.

Figura N°37 Armonía parte B de Un Choro Para la Tarde

Para esta parte se escribió primero el principio (primeros cuatro compases) y el final (últimos cuatro compases) el motivo de esta decisión se ilustrará más adelante. Los primeros cuatro compases son para afirmar este cambio de tonalidad de la obra que son básicamente dos compases de Do sostenido menor, un compás con su dominante (Sol sostenido siete) y un compás con su resolución (Do sostenido menor), pero también se determinó continuar trabajando en la idea de llevar una línea melódica de manera cromática entre las voces de los acordes, pero esta vez desde Sol sostenido de manera cromáticamente ascendente hasta a Do quedando de siguiente manera: Do sostenido menor (Sol sostenido, quinta del acorde), Do sostenido menor con la quinta aumentada (La, quinta aumentada), Do sostenido menor 6 (La sostenido, sexta del acorde), Do sostenido menor 7 (Si, la séptima del acorde) y Sol sostenido siete (Si sostenido, tercera del acorde). Más adelante, en el cuarto compás se agregó al final el quinto relacionado de Do sostenido menor siete (Fa sostenido siete) pero en vez de resolver a Si Mayor se resolví a Sol sostenido Mayor, como un tipo de cadencia rota que se puede encontrar en el tema *Stella by Starlight* de *Victor Young*, el motivo de la resolución a Sol sostenido Mayor se debe al final del tema, donde

decidió utilizar el *Coltrane Changes*, específicamente los cambios del tema *Satellite* de *John Coltrane*, el motivo del uso de esta progresión se debió a la constante búsqueda de una resolución a tónica más allá del *Turnaround* y la resolución ii – V – i. Al crear el *Coltrane Changes* se logró dar una sonoridad más especial a la composición. Además, otra idea que se tomó de Coltrane fue la del movimiento de las líneas de bajo por tono entero de manera descendente, utilizadas también en *Satellite*, muy adaptable al lenguaje del Choro. La progresión que se utilizó es la siguiente.

Figura N°38 Primeros cuatro compases del tema *Satellite* de *John Coltrane*

Lo que buscó con la progresión fue que resolviera a la dominante de Do sostenido menor (Sol sostenido siete) por lo tanto, se reemplazó el Sol menor siete por la dominante y simplemente se subió medio tono a los demás acordes. Igualmente, se decidió también se reemplazar la dominante (Sol sostenido siete) por su sustituto tritonal (Re siete) y se le agrego su segundo relacionado quedando así los últimos 4 compases de la armonía. Luego de concebir estas parte, faltaban los 4 compases de la mitad por lo que se tomó la decisión de reafirmar la tonalidad de Sol sostenido mayor que era el primer acorde del *Coltrane Changes*. Asimismo, se realizó un I – vi – ii – V que reafirma esa nueva tonalidad completando así la forma de la parte B.

En cuanto a la melodía no se buscó ser estricto con el desarrollo de los motivos rítmicos a diferencia de la parte A, sino más bien se quiso realizar un desarrollo melódico más libre tomando como referencia la parte B de los *rhythm changes* (todo esto sobre la armonía propuesta) por lo que estuvo más enfocado en conectarla a modo de lick y manteniendo una coherencia con la

armonía sin realizar cambios muy abruptos, utilizando también elementos rítmicos característicos de un Choro como lo son las Sincopas.

Parte C

En esta parte se buscó orientarse más en el aspecto melódico de la obra, por lo que el aspecto armónico no se realizó con tanto detalle, a diferencia de la parte A y B. La tonalidad de esta parte es el paralelo menor (E menor). La armonía de la parte C es la siguiente:

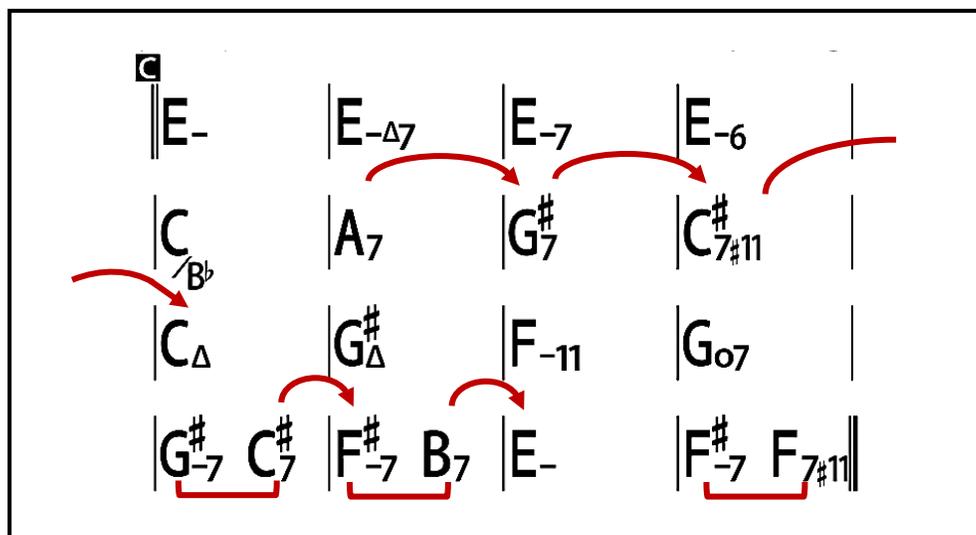


Figura N°39 Armonía parte C de Un Choro Para la Tarde

Para la primera parte de la armonía en los primeros cuatro compases se utilizó a una progresión muy común en un acorde menor llamado *Line Cliché*, tomando como referencia el estándar de jazz *My Funny Valentine* compuesto por *Richard Rodgers* y *Lorenz Hart*, que es mantener el acorde menor y bajar cromáticamente desde la octava de manera descendente. Igualmente, retomando la idea de las anteriores partes sobre conducir ciertas voces de los acordes de manera cromática, obteniendo el siguiente resultado: Mi menor (Mi, la octava justa), Mi menor con séptima mayor (Re sostenido), Mi menor con séptima menor (Re), Mi menor con sexta (Do sostenido) y se

resuelve a una triada de Do pero se buscó alterar la cualidad del acorde poniendo un bajo en Si bemol convirtiéndolo en un Si bemol lidio. Más adelante, se realiza una resolución de dominantes secundarias por sustitución tritonal que son: La siete, Sol sostenido siete y Do sostenido siete para resolver a Do mayor, préstamo modal del modo frigio. Continuando, se utilizó el Sol sostenido mayor junto con el Fa menor once, como un préstamo modal del Do frigio, luego el Sol disminuido en función de dominante del Sol sostenido menor siete. Ya para los últimos cuatro compases quise terminarlos con un *Turnaround* hacia el Mi menor.

Para la melodía se basó en las ideas melódicas en diferentes Choros encontrados a lo largo de la investigación de referentes. Tomando temas como *Assanhado* de *Jacob do Bandolim*, por las ideas que desarrolla el compositor en la parte B del tema, y *Chegei* junto con *Acerta o Passo* de *Pixinguinha* y *Benedito Lacerda*. En estos temas los compositores optaron por desarrollar más por el sentido melódico, sin enfocarse mucho en lo rítmico, como frases largas bien desarrolladas sobre la armonía y sin tener una célula rítmica repetitiva o específica. Esto no significa que no se encuentren ciertas células rítmicas a lo largo del tema, pero estas no son tan notorias si se llegaron a diferenciar de la parte A que tenía unas células muy marcadas, como sucede mucho con los temas que he mencionado anteriormente. Si miramos con más rigor esa parte se podría dividir en cuatro secciones a manera de cómo se dibuja la melodía.

Em Em(maj7) Em7 Em6

60 C/B^b A7 G#7 C#7(#11)

64 Cmaj7 G#maj7 Fm11 G^o7

68 G#m7 C#7 F#m7 B7 Em 1. F#m7 F7(#11)

Figura N°40 Análisis melódico Parte C de Un Choro Para la Tarde

Convenciones	
Primera	—
Segunda	—
Tercera	—
Cuarta	—

12.2. COMPOSICIÓN N°2 “AURORA AUSTRAL”

En la segunda composición se buscaba trabajar con base al estilo del Baião, otro de los géneros musicales de Brasil. Para esta composición el mayor reto fue trabajar a partir de las células rítmicas del Baião especialmente las del pandeiro, triángulo y zabumba. Sobre esas células rítmicas se trabajó todo el aspecto melódico de la canción. Previamente, se realizó una previa inmersión en el género buscando canciones sobresalientes de este género, llegando a encontrar obras como *O Ovo* de *Hermeto Pascoal*, *Baião de Lacan* de *Guinga* y *Um de Três* de *Vanessa Moreno* y *Paula Mirham*. La forma de la composición, a diferencia del Choro, buscando que fuera más a libertad del compositor, evitando así basarse estrictamente en la forma de otras obras, quedando como resultado una forma A – B de treinta y dos compases (con repetición en la parte A). En cuanto a la tonalidad de la obra, se podría afirmar que es Si bemol menor, pero la obra se concibió de tal manera que tuviera un carácter modal, siendo esto un reto enorme debido a que normalmente estas músicas no trabajan sobre estas ideas armónicas (naturalmente se trabaja mucho en el modo Mixolidio, Lidio dominante y Jónico).

Parte A

Esta parte consta de dieciséis compases, en esta se expone melodía principal del tema y viene con repetición para resaltar mucho más la melodía principal. La armonía del tema es la siguiente:

The figure shows a 4x4 grid of musical notation. The first cell is labeled 'A' and contains a chord symbol B_{-11}^b . The second cell contains a slash symbol /: . The third cell contains a chord symbol B_{-6}^b . The fourth cell contains a slash symbol /: . The first row is enclosed in a large right-facing curly bracket. The second row contains B_7^b , /: , $B_{13,9}^b$, and F_{7alt} . The third row contains B_{-11}^b , /: , B_{-6}^b , and /: . The fourth row contains B_7^b , /: , $B_{13,9}^b$, and E_7^b . The fourth row is enclosed in a large right-facing curly bracket. Red arrows indicate relationships: one from the top note of B_{-11}^b to the top note of B_7^b , one from the top note of B_{-6}^b to the top note of F_{7alt} , and one from the top note of B_{-6}^b to the top note of E_7^b .

Figura N°41 Armonía Parte A de Aurora Austral

Esta parte la se entendería más como los ochos primeros compases son el tema y los siguientes una variación de este, por eso encontramos una similitud armónica. Para esta parte quería tomar la idea de que el Baião se escribe utilizando el acorde dominante, empecé trabajando más en la idea de que ya que se mantiene un acorde constantemente, podría utilizar el recurso de crear un bajo pedal, lo que me permitirá jugar más con las voces superiores del acorde. El bajo pedal que escogí es Si bemol y sobre este se mueven cuatro acordes que son: Si bemol menor once, Si bemol menor seis (Entendido más como un Mi bemol siete con bajo en Si bemol), Si bemol siete y Si bemol 13 con novena bemol (acorde que sale de la escala semitono-tono de Si bemol). La segunda mitad de esta parte es idéntica a la primera, lo que varía es el último acorde donde en la primera es Fa siete alterado y en la segunda es Mi bemol siete, la razón de esta variación es para conectar con la parte B.

En cuanto a la melodía se divide en dos partes, siendo una melodía principal y su respectiva variación (no tiene nada que ver con la forma Tema y Variación). Las escalas utilizadas para esta melodía son: el modo Dórico, modo Mixolidio y la escala octatónica semitono-tono, aunque un punto muy importante, que vale la pena mencionar, es que las melodías se llegaron a ellas por

medio de una improvisación constante sobre la armonía propuesta hasta llegar a interpretar una línea melódica coherente, y así armando poco a poco la melodía de esta parte obteniendo como resultado la melodía de la parte A. Más adelante se va a mostrar el uso de cada modo en la melodía de esta parte, junto las secciones en las que se decidió dividirla. Para este análisis, se busca diferenciar todas las frases de esta parte, para así dejar en evidencia diferentes factores a tener en cuenta como: los modos que use en cada frase, las variaciones realizadas en la segunda mitad en contraste a la primera y dejar en evidencia como las células rítmicas de esta melodía van obedeciendo a los patrones de acompañamiento del Baião, tanto en la guitarra como en los instrumentos de percusión. Para ello se expone el bajo que se encuentra realizando el patrón básico del Zabumba, que lo podríamos entender como la clave del Baião, comprendiendo cómo la melodía responde a este patrón y las variaciones de este.

Figura N°42 Análisis melódico Parte A de Aurora

Conversiones	
Melodía	
Variación	
Primera frase	
Desarrollo	
Frase mixolidio	
Frase semitono-tono	
Final de frase	
Variación desarrollo	
Variación frase mixolidio	
Variación frase semitono-tono	

Parte B

Esta parte es el desarrollo de la composición, tiene una duración de dieciséis compases. Se buscó trabajar más en el lenguaje modal, se tomaron como referentes maestros del Jazz como *Joe Henderson* o *Miles Davis* en su fase modal. La armonía de esta parte es la siguiente:

Diagrama de armonía para la Parte B de Aurora Austral, mostrando una estructura de 16 compases. El diagrama está organizado en una cuadrícula de 4 filas y 4 columnas de compases. El primer compás está etiquetado con un 'B' en un cuadro. Los acordes y sus alteraciones son:

$A_{\Delta 7\#11}^b$	$\%$	$A_{\Delta 7\#11}^b$	$\%$
$G_{\Delta 7\#11}^b$	$\%$	$G_{\Delta 7\#11}^b$	$\%$
$E_{\Delta 7\#11}$	$\%$	$G_{\Delta 7\#11}$	$\%$
B_7^b	$D_{7\#9}$	$C_{7alt}^{\#}$ <small>E</small>	$F_{7\#5}^{\#9}$

Una flecha roja curva indica un movimiento armónico desde el acorde $C_{7alt}^{\#}$ en el tercer compás hacia el acorde $F_{7\#5}^{\#9}$ en el cuarto compás. El diagrama termina con una doble barra vertical en el cuarto compás.

Figura N°43 Armonía Parte B de Aurora Austral

Como se puede contemplar a simple vista esta parte no tiene una tonalidad específica, el La bemol mayor con la once sostenida (Lidio) fue escogido debido a la primera parte, al ver en un gran plano esa parte llegué a entenderla como un gran ii (subdominante) – V (dominante) lo que resolvería a La bemol. Para el movimiento armónico del tema busqué trabajar en poder moverme armónicamente por intervalos específicos sin tener en cuenta las funciones tonales (fundamental, subdominante y dominante), buscando destacar mucho más el desarrollo modal de la parte B. El primer movimiento lo realicé por segunda mayor descendente que se encuentra totalmente evidenciado en los primeros tres acordes que son: La bemol mayor, Sol bemol mayor y Mi mayor. Las cualidades que les di a cada acorde fue la de lidio, ya que este modo permite que no existan notas a evitar (que choquen con la estructura del acorde) a diferencia del jónico, permitiendo un desarrollo melódico más amplio (se expondrá más adelante). Luego, queriendo

llegar al Si bemol siete, realicé un movimiento por tercera menor ascendente desde el E mayor hasta el Si bemol siete agregando un Sol mayor lidio entre estos dos acordes, continuando con la idea de mover la armonía de esta parte por intervalos específicos. Ya para los últimos cuatro acordes de esta parte busqué simplemente un camino coherente para llegar desde un Si bemol siete hasta el Fa siete, para lograr esto me moví por notas específicas de la escala Octatónica (semitono-tono) y a cada nota le asigné un acorde dominante con sus respectivas alteraciones quedando de la siguiente manera: Si bemol siete, Re siete (con novena sostenida), Do siete alterado (con bajo en Mi) y Fa alterado. La razón por la que escogí estos acordes fue llevándome más por la sonoridad que me ofrecían al combinarlos con la melodía, también la sensación disonante, aumentando la intensidad de esta parte, y así lograr que me lleve naturalmente a la parte A, para los respectivos solos del tema.

Para en el aspecto melódico, se buscó crear un desarrollo mucho más complejo que en la parte A, contemplando no respetar tanto las células rítmicas, de los instrumentos de percusión de el Baião, por lo que permite que esta parte resalte al ser mucho más corta que la primera; también jugué más con el aspecto de anticipar la melodía, y por lo tanto al acorde que esta sobre esta melodía, en la constante búsqueda de enriquecer la composición dándole la mayor calidad posible. Más adelante voy a analizar minuciosamente cada aspecto de la melodía y ¿Cómo fue que llegue a eso?

Figura N°44 Análisis melódico Parte B de Aurora Austral

Convenciones	
Primera melodía	
Segunda melodía	
Tercera melodía	
Cuarta melodía	
Quinta melodía	
Final de frase	

Seccioné toda el discurso melódico de la parte B en cinco melodías, en las primeras dos melodías utilicé un recurso melódico aplicado en las plataformas tonales, donde imité en las primeras dos frases el mismo motivo (tanto melódico como rítmico, indicado con el color moca) tomando como referencia temas de Jazz que cambian la progresión de acordes, pero además transportan la melodía a la nueva progresión y la agregan a esa nueva sección como *Tune Up* de *Miles Davis* y *Eddie Vinson*, *Giant Steps* de *John Coltrane*, entre otros. Pero ya luego de estas frases creé un desarrollo totalmente distinto en ambas melodías, principalmente para que fuera muy sutil este recurso. Luego en la tercera y la cuarta melodía continué explotando el mismo recurso melódico, únicamente variando el inicio de cada frase, podemos analizar que las alturas de las notas de la melodía, con respecto a cada acorde, y la célula rítmica son completamente iguales. Toda la melodía hasta el momento busqué que se escribiera sobre el modo lidio de cada acorde respectivamente, por las razones ya anteriormente discutidas, pero para el final utilicé la escala octatónica (semitono-tono) de Si bemol, enfatizando en el intervalo de segunda menor de la escala, y rearmonizando por colores la frase obtenida. También en el final utilicé mucho la anticipación de la melodía junto con el acorde sobre la cuarta corchea de cada compás, más específicamente desde el Sol mayor, que fue un recurso que analicé del tema *Baião Brasil* de *Hamilton de Holanda* siguiendo mucho al patrón rítmico que hace la zabumba y el bajo (que se basa absolutamente en las células de la zabumba).

Para el montaje de esta obra se debía tener en cuenta no solo el lenguaje de la guitarra en el *Baião*, sino el de los demás instrumentos involucrados (Saxofón, Bajo y Batería). Básicamente se basó el montaje, en cuanto al saxofón y bajo, sobre los referentes sonoros *O Ovo* de *Hermeto Pascoal* y *Baião Brasil* de *Hamilton de Holanda*. Se tuvo en cuenta las ideas de los músicos en las respectivas obras, traduciendo el lenguaje de estas obras a la composición. El lenguaje más complejo de la

banda fue el de la batería, debido a que este instrumento traduce toda la base de la percusión tradicional de esta música. El proceso requirió dos componentes: El primero fue los patrones de la batucada del Baião, teniendo en cuenta sus respectivas variaciones, analizando el nivel de protagonismo de cada instrumento para más adelante, poder realizar todo el proceso de traducción para la batería. El segundo fue el taller de percusión brasileña de Pedrinho. Los conceptos explicados en el taller se utilizaron también al momento del montaje de la composición. Asimismo, se hizo hincapié en el patrón explicado por Pedrinho en el Anexo número 4, de la carpeta Entrevista, debido a que es el que se acomoda más a la intención que se busca tenga la composición. Todo este proceso fue realizado en conjunto con el baterista para además de que interiorice el estilo, realice su propia exploración desarrollando variaciones de los patrones, todo esto enriqueciendo la sonoridad de la composición en general.

12.3 INTERPRETACIÓN “CURUMIN”

Curumin es una composición de Cesar Camargo Mariano, un reconocido pianista brasileño. Esta obra busco aplicar los conocimientos prácticos adquiridos con la guitarra, específicamente los patrones de acompañamiento del Choro y el Samba. Este tema lo escogí por la alta exigencia interpretativa en la guitarra, lo que me ayudaría al momento de mi Recital de Grado demostrar el dominio de estos géneros al más alto nivel que puede ofrecer un estudiante del énfasis de ejecución. Para este tema busqué los respectivos papeles para realizar los arreglos, esta obra va a ser interpretada a manera de dueto entre la guitarra acústica y el piano, como se realiza en el Duo de Cesar Camargo Mariano y Romero Lubambo. Más que arreglos se busca es realizar una adaptación de la obra, se revisará que se puede agregar en cuanto a la colocación de voces en la guitarra, técnica que requiere (posición de los dedos) y los unísonos que se realizarán junto al piano.

13. CONCLUSIONES

Al momento de concebir el proyecto de grado, originalmente se planteó que se iba a trabajar únicamente en los patrones de acompañamiento de la guitarra acústica sobre los estilos escogidos. Más adelante, al empezar la investigación teórica se comprendió que la única manera de interiorizar correctamente estos géneros era por medio de la creación. Por lo tanto, se redefinió el proyecto de grado inclinándolo sobre la investigación/creación lo que permitió obtener unos resultados más enriquecedores con la incógnita original del proyecto.

A lo largo de la realización del marco investigativo, se comprendió el cómo estos estilos lograron esa sonoridad tan única gracias a la interacción de la cultura afro, indígena y europea en Brasil, un fenómeno que se puede encontrar en toda América Latina. Asimismo, se comprendió que para la música de Brasil no se utiliza una Clave a diferencia de la música afrocubana, sino más bien se entienden como patrones rítmicos y a su vez la variación de estos sobre los instrumentos de percusión tradicionales, esta aclaración fue explicada por Pedrinho Augusto en el taller de percusión brasileña. Esta información fue la que permitió el desarrollo de todos los patrones de acompañamiento concebidos a lo largo del proyecto, por medio de la búsqueda de los patrones más tradicionales y a su vez las diferentes variaciones generadas de ese patrón. Igualmente, el análisis de las dos obras funcionó como el punto de partida de las dos composiciones realizadas en el proyecto, junto con los referentes musicales encontrados.

Para poder complementar toda la información obtenida anteriormente, se decidió que fuera por medio de la creación. Este componente fue el más trabajado a lo largo del proyecto, debido a que requería toda la teoría obtenida ligada con la creatividad del estudiante, lo que representó el reto más grande del proyecto. El objetivo era ser capaz de crear una obra que respetase el estilo que se

trabajó y a su vez tenga la visión personal del compositor. Para lograr tal cometido se trabajó en conjunto con el docente obteniendo como resultado las obras Un Choro para la Tarde y Aurora Austral, la concepción de las obras representó todo el aprendizaje significativo del proyecto de grado debido a que toda esta información se convierte en el lenguaje musical adquirido por el estudiante para adentrarse al campo profesional. Por lo tanto, otro de los puntos trabajados en esta parte fue el de la interpretación de una obra de alto nivel, Curumin de Cesar Camargo Mariano, demostrando todo ese lenguaje adquirido.

Ya al momento de culminar con el proyecto se puede llegar a reflexionar sobre los resultados finales obtenidos. Se comprende el valor de todas las actividades realizadas en el proyecto (aprendizaje significativo) y además de los resultados más evidentes (patrones de acompañamiento y composiciones), se reconocen las diferentes aptitudes adquiridas como músico intérprete. Igualmente, se identifica el aprendizaje de las herramientas interdisciplinarias que formaron parte del proyecto, como lo eran las técnicas de grabación y captura al momento de realizar los anexos de los patrones de acompañamiento.

14. REFERENTES

DISCOGRAFÍA:

- Powell, B. (2005). *At the Rio Jazz Club*. [CD] Rio de Janeiro: Iris Musique.
- Mariano, C. (2003). *DUO*. [CD, DVD] Bennett Studios, NJ: Trama.
- Nosso Trio (2017). *Vento Bravo*. [CD] Brasil: Nosso Trio.
- Jaco Do Bandolim (1997). *In Memoriam*. [CD] Brasil: RCA.
- Guinda (1993). *Delírio Carioca*. [CD] Brasil: Velas.

VIDEOGRAFÍA:

- Costa, Y. (2013). *Carinhoso - Yamandú Costa* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/4-DA68hlKO4> [Acceso 9 Sep. 2017].
- Duo (2007). *Duo - "Cristal"* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/-PGJr6qKdEk> [Acceso 9 Sep. 2017].
- Faria, N. and Costa, Y. (2017). *Um Café Lá em Casa com Yamandu Costa e Nelson Faria*. [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/e71vYOyKA94> [Acceso 9 Sep. 2017].
- de Holanda, H. (2010). *Baião Brasil - Hamilton de Holanda e Trio +1* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/3FGFw72PdEo> [Acceso 22 Mar. 2018].
- Luizinho. (2010). *Luizinho 7 cordas e Joãozinho do Bandolim, Isto é o Choro!, Dolente* [Video]. Recuperado de https://youtu.be/u_-jVa1_NCA [Acceso 9 Sep. 2017]
- Mororó, A. (2012). *Curso de Pandeiro para Iniciantes: Samba, Choro e Samba Canção* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/1Dohii9uRAI> [Acceso 9 Sep. 2017].

- Música de Graça (2012). *Música de Graça - Um de Três* [Vanessa Moreno, Filipe Maróstica e Zé Pitoco] [Video]. Recuperado de: <https://youtu.be/m4sVkp903Ng> [Acceso 22 Mar. 2018].
- Walker, M. (2014). *Baião Percussion Demo* [Video]. Recuperado de: <https://youtu.be/XNWp2ptyROU> [Acceso 22 Mar. 2018].

BIBLIOGRAFÍA

- Braga, L. (2009). *O Violão de 7 Cordas* (1st ed., pp. 1-144). Sao Paulo: Irmaos Vitale.
- Chediak, A. (2007). *Songbook do choro VOL. 1* (1st ed., pp. 1-250). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Netto, A. (2005). *Brazilian rhythms for drum set and percussion* (1st ed., pp. 1-117). Boston: Berklee Press.
- Uribe, E. (2006). *The essence of Brazilian percussion and drum set* (1st ed., pp. 1-144). Van Nuys, CA: Alfred Publishing.

FIGURAS

- Figura N°1

Estadão (2015). *Yamandú Costa con su violão de sete cordas (derecha) y Anastasia Bardida (izquierda): idiomas de un mismo mundo, tan próximos y tan distantes. Foto: Divulgação.* [image]
 Available at: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,yamandu-costa-investiga-a-origem-do-violao-de-sete-cordas-,1812421> [Accessed 15 Mar. 2018].

- Figura N°2

The Twelfth Fret (n.d.). *2013 Ariass Brazilian Cavaquinho*. [image] Available at: <http://www.12fret.com/sold-archive/2013-ariass-brazilian-cavaquinho/> [Accessed 15 Mar. 2018].

- Figura N°3

pandeiro.com (n.d.). *Pandeiro 10" Choro - Goatskin head - Pizzot*. [image] Available at: <https://pandeiro.com/pandeiro-10-choro-goatskin-head-pizzott?c=1393> [Accessed 16 Mar. 2018].

- Figura N°4

centerforworldmusic (n.d.). *World Music Instrument: The Brazilian Tamborim*. [image] Available at: <https://centerforworldmusic.org/2016/02/brazilian-tamborim/> [Accessed 16 Mar. 2018].