



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Música y Sonología

HACIA UN CONCEPTO AMPLIO DE TONALIDAD

Análisis del lenguaje tonal del repertorio de bandas chilenas de música gitana

Memoria de Título

Profesor Especializado en Teoría General de la Música

RODRIGO CONTRERAS VÁSQUEZ

PROFESOR GUÍA

Cristián Guerra Rojas

Santiago, Chile

2016

Agradecimientos

A los amigos y colegas que accedieron a colaborar con esta memoria de título compartiendo su valioso trabajo y experiencias: Sama y Koni de La Gadjá, Matías de Insultanes, Juanita, Gaspar y Clemente de María la Mengue, Hugo, Catalina, Vicente y Pablo de Carnavalito Gitano, Mato de Doctor Vitrola y especialmente a Rodrigo Latorre de La Mano Ajena, quien me mostró la música que me marcaría para toda la vida.

A la profesora Tania Ibáñez por las conversaciones previas a la elaboración de esta memoria.

A Janein por su siempre amable atención en biblioteca.

A Carla por su cariño y apoyo durante todo el proceso implicado en este trabajo.

A mis padres.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	ii
Tabla de contenidos.....	iii
Resumen.....	vi
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I. Tonalidad	7
1.1 Definiciones	8
1.2 Desarrollo del sistema tonal euroclásico	13
1.2.1. Antecedentes de la teoría armónica de Rameau del siglo XVII.....	14
1.3. Teorías como descripciones del sistema tonal euroclásico	17
Capítulo II. Hacia un concepto amplio de tonalidad.....	20
2.1. Definición de términos básicos	21
2.2. Tonal y tonical.....	23
2.3. Tonal y modal	25
2.4. Sobre el concepto de tonalidad en algunos textos de estudio.....	25
Capítulo III. Modos	34
3.1. Definición.....	35
3.2. Panorama de modos	37
3.4.1. Maqamat.....	43
Capítulo IV. Exploración de una práctica musical: la música gitana en Santiago de Chile.....	50
4.1. Entrada a la música	54
4.1.1. La Mano Ajena.....	54
4.1.2. Sonoridades en distintos estilos.....	57
4.1.3. Música y cine	57
4.1.4. Internet	60
4.1.5. Interdisciplina.....	62
4.1.6. Otros referentes musicales	63
4.2. Identidad.....	67
4.2.1. Música gitana hecha por <i>gadjos</i>	67
4.2.2. Fusión y mestizaje.....	68
4.2.3. Empatía	71
4.3. Representaciones.....	73

4.3.1. Lo gitano	73
4.3.2. Rasgos musicales.....	75
4.3.3. Teorizaciones y rasgos tonales	78
Capítulo V. Análisis del lenguaje tonal de la música gitana	82
Carnavalito Gitano – Kustino Oro.....	86
Carnavalito Gitano – Mesecina	90
Carnavalito Gitano – Usti Usti	94
María la Mengue – Tutti Frutti.....	97
María la Mengue – Dumbala Dumba.....	100
La Gadja - Carneval	102
La Gadja – Ojos Negros	106
Doctor Vitrola - Adicto	108
Doctor Vitrola - Adicto	111
Insultanes – El Rey Nimblod	114
Insultanes – Huracán	118
La Mano Ajena – Canalla.....	123
La Mano Ajena – NY.....	126
La Mano Ajena – Spaguetti Klezmer	130
La Mano Ajena – Behusher Khusid	136
CONCLUSIONES	140
Sobre el lenguaje tonal analizado.....	141
Comentarios Finales.....	149
BIBLIOGRAFÍA.....	152
APÉNDICE I: DESCRIPCIONES DEL SISTEMA TONAL EUROCLÁSICO.....	157
Rameau.....	158
Stufentheorie ó Teoría de Grados de la Escala.....	164
Teorías de Bajo Fundamental.....	168
Teoría de Funciones	173
Heinrich Schenker	176
En resumen.....	180
APÉNDICE II: TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS	182
Preguntas Entrevista.....	183
Transcripción Entrevista Carnavalito Gitano.....	185

Transcripción Entrevista Doctor Vitrola	203
Transcripción Entrevista Insultanes	214
Transcripción Entrevista La Gadja.....	227
Transcripción Entrevista La Mano Ajena	238
Transcripción Entrevista María la Mengue	251
APÉNDICE III: TRANSCRIPCIÓN DE PIEZAS ANALIZADAS.....	274
Carnavalito Gitano – Mesecina	281
Carnavalito Gitano – Usti Usti	288
María la Mengue – Tutti Frutti.....	292
María la Mengue – Dumbala Dumba	295
La Gadja - Carneval	298
La Gadja – Ojos Negros	304
Doctor Vitrola - Adicto	305
Doctor Vitrola – Cajé Sukarije.....	311
Insultanes – El Rey Nimblod	314
Insultanes - Huracán.....	320
La Mano Ajena - Canalla	326
La Mano Ajena – N.Y.....	332
La Mano Ajena – Spaguetti Klezmer	339
La Mano Ajena – Behusher Khusid	350

Resumen

La presente memoria de título corresponde a una investigación realizada sobre el concepto de tonalidad. En primer lugar, se expone un panorama de definiciones del término incluyendo un resumen de lo que distintas teorías han planteado con respecto a lo que comúnmente se conoce como sistema tonal. A continuación se propone una revisión crítica de ello, evidenciando que tales teorías constituyen descripciones que se refieren exclusivamente a la tradición musical académica europea, para luego redefinir el concepto de tonalidad de manera que pueda dar cuenta de sistemas tonales diversos.

Esta apertura del concepto de tonalidad es ilustrada en este trabajo a partir de la exploración de la práctica musical de seis bandas chilenas de música gitana, dándose cuenta de diversos antecedentes relativos a los inicios de este género en Santiago de Chile, a cómo es abordada esta música por sus cultores y a las representaciones de los mismos en torno al imaginario de lo gitano. Posteriormente es expuesto un análisis de un total de quince piezas que son parte del repertorio de estas bandas, el cual se basa en la descripción de aspectos melódicos y armónicos tomando en consideración las teorías de las que da cuenta la primera parte de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más importantes en la formación musical superior como la que se imparte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile es el concepto de tonalidad, referido también como sistema tonal. Todo en la formación vinculada a la tradición musical académica europea orbita en torno a este concepto.

Según la definición dada por el *New Grove Dictionary of Music* (1985), el término “tonalidad” hace alusión a una cuestión particular y a otra más bien general. En particular, se refiere a "la orientación de melodías y armonías hacia una clase de altura referencial o tónica". Mientras que en un sentido más amplio, se refiere a la "organización sistemática de alturas y a las relaciones que ocurren entre ellas".

Esta memoria de título parte desde la noción de que la formación musical ligada a la tradición académica considera en menor o nula medida esta segunda acepción del concepto, y que más bien 'tonalidad' se entiende o da a entender en relación a un repertorio acotado, que es precisamente aquél del que da cuenta la academia.

Según lo que comúnmente se entiende por el término, esta orientación hacia una tónica ocurre exclusivamente en la música de la cual da cuenta la formación impartida por la institución “Conservatorio”, tal como es el caso de las carreras de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta última es heredera del Conservatorio Nacional de Música, anexo a la universidad a comienzos de la década de 1930. Más allá de las fechas en que esto haya ocurrido, lo importante es señalar que la institución Conservatorio constituye el paradigma de la educación musical que, surgido en Europa, ha sido replicado en distintas partes del mundo. Dicho modelo se ha preocupado de estudiar, por un lado, un repertorio específico, un canon constituido por la música de tradición escrita desarrollada principalmente en Europa entre 1600-1900 aproximadamente, periodo conocido como ‘de la Práctica Común’; y por otro, el aparato teórico que describe las características propias de dicho repertorio, aquello a lo que solemos referirnos como la teoría musical.

El concepto de tonalidad o sistema tonal se entiende como una característica propia y exclusiva del repertorio que constituye el canon estudiado en la academia. Aún así, rasgos de tal canon pueden observarse también en otros repertorios, como en música folklórica y popular latinoamericana, música pop o 'comercial', y un largo etcétera. Trabajos realizados

por otros egresados de la especialidad de Teoría de la Música pueden corroborar esto (Martin y Púa, 2010; Esquivel y Pérez, 2012; Castro, 2013), además de la escucha y análisis de variedad de músicas que se han desarrollado durante el siglo XX y que siguen sonando hoy en día.

El problema con esta reserva del concepto de tonalidad para un repertorio específico y acotado es que deja en una situación desigual a otros repertorios que pueden compartir características globales más o menos similares (estructuración en base a tonos, uso de escalas específicas, uso de armonías construidas sobre los grados de dichas escalas, movimientos o progresiones típicas a nivel melódico y también armónico, etc.). Tal como suele entenderse y aplicarse el concepto de tonalidad, resulta excluyente, y no permite dar cabida a una gama más amplia de músicas.

¿Cuál debiera ser el objetivo de un plan de formación en música en educación superior? Ciertamente, dependerá de lo que declare el perfil de egreso de tal plan de formación. Perfectamente, una institución podría declarar que su objeto de estudio es única y exclusivamente el canon de la música del periodo de la Práctica Común, es decir, aquella tradición musical estrechamente ligada a la escritura de la música por medio de un sistema de notación y que se desarrolló en Europa entre 1600 y 1900 aproximadamente. O, por poner otro ejemplo, alguna institución de educación podría centrar su estudio específicamente en la música folklórica chilena o latinoamericana.

La Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, de la cual ha egresado el autor de la presente memoria de título, ha estado tradicionalmente ligada al estudio del canon de la música europea desarrollada en la academia, incorporándose de a poco elementos de otras músicas más 'locales' (esto puede ser ilustrado con los Talleres de Práctica Instrumental que se ofrecen a lo largo de la carrera, basados en música chilena, latinoamericana, popular, jazz, etc.). El año 2015, tras un largo proceso de innovación curricular, se ha implementado una nueva malla para la carrera. El perfil de egreso de esta nueva carrera de Teoría de la Música declara que sus egresados "están habilitados para comprender amplia y críticamente el fenómeno musical desde una perspectiva pluralista y a partir de la vivencia de su práctica, en las distintas dimensiones que le son pertinentes en contextos socioculturales determinados." El perfil de egreso apela además a la pluralidad e

interculturalidad, así como a dar cuenta de manifestaciones musicales que se den en Chile y Latinoamérica.

¿Cómo lograr esa comprensión amplia y crítica del fenómeno musical? ¿Será suficiente para ello el estudio exclusivo de un solo repertorio del cual se ha dicho ya bastante, basándose en la teoría que describe precisamente ese repertorio? ¿Cómo dar cuenta de esa perspectiva pluralista en las actividades curriculares que conforman esta nueva malla? ¿Cómo hacerlo específicamente desde el área del Lenguaje Musical?

El programa de estudios correspondiente al primer año de Lenguaje Musical por su parte señala en los propósitos generales del curso que éste se enfoca en el “desarrollo de capacidades mínimas indispensables relacionadas con aspectos auditivos, vocales, psicomotores y de lectoescritura, que permitan comprender la música como lenguaje (...) resaltando la posibilidad de explorar repertorios diversos.” Si bien es de esperar que los objetivos de esta actividad curricular que se planteen para los siguientes niveles de este curso (Lenguaje Musical III, IV, etc.) varíen o se enfoquen en añadir otras competencias a desarrollar, podemos suponer que lo planteado para el primer año dictará una orientación a seguir más adelante.

En línea con el espíritu de innovación curricular, este trabajo pretende fomentar la reflexión en torno al quehacer pertinente a la formación musical de los futuros estudiantes de Teoría de la Música, propiciando la generación de propuestas abiertas a nuevos enfoques y/o actividades para trabajar específicamente en el contexto de asignaturas vinculadas con el Lenguaje Musical, basadas en la idea de explorar idiomas tonales de repertorios diversos. Esto es, a partir del uso de las categorías que aporta la teoría musical tradicional y según los niveles de profundidad pertinentes a la actividad curricular, estudiar variedad de repertorios o lenguajes musicales considerando las características de su organización tonal como punto de partida, entendiendo dichas categorías como herramientas útiles para realizar descripciones musicales. Es la opinión del autor de esta memoria de título que esto permitiría darle sentido a la teoría musical que se trata en la clase de Lenguaje Musical, pues promueve que el aprendizaje de aspectos teórico-musicales vaya al encuentro, incluya y conviva con una realidad musical amplia.

El camino que se seguirá para ello será cuestionar el significado que solemos atribuirle al concepto de tonalidad, el cual resulta central para la música occidental en general, así como para la formación musical ligada a ella. Se espera, con dicho cuestionamiento y reformulación de la definición del término, facilitar la inclusión de repertorios diversos por medio de conceptos teóricos amplios que den cuenta de dicha diversidad, abriendo el espectro de músicas a tratar en la clase de Lenguaje Musical, democratizando repertorios y comprendiéndolos como ejemplos distintos de la expresión de la cultura humana, pero igualmente válidos.

Haremos entonces una revisión del concepto de tonalidad y las posibilidades de su significado. Veremos algunos ejemplos que, pese a la variedad de acepciones que puede tener el término, favorecen sólo una que tiende a ser excluyente. Revisaremos las principales teorías desarrolladas por distintos autores que describen el lenguaje tonal occidental, y posteriormente replantaremos el concepto de tonalidad desde una perspectiva más amplia.

En una segunda parte, brindaremos una justificación de la necesidad de esta perspectiva amplia de la tonalidad por medio del estudio particular de un repertorio que podemos caracterizar como tonal, analizando una práctica musical específica y vigente en Santiago de Chile hoy en día con énfasis en la caracterización de su lenguaje tonal. Esta música escogida corresponde a la llamada música gitana, la cual viene siendo cultivada en nuestro país desde hace aproximadamente diez años y sigue vigente y con proyección en la actualidad.

En síntesis, el objetivo general de este trabajo consistirá en proponer una reformulación del concepto de tonalidad a partir del estudio de una práctica musical específica. Para ello, se hará una revisión de distintas definiciones y caracterizaciones del concepto de tonalidad, y una propuesta sensible a una amplia variedad de prácticas musicales que existen hoy en día más allá de la música académica. Con el fin de ilustrar esta redefinición del término, se explorará una práctica musical actual y vigente en Santiago de Chile comúnmente denominada como música gitana, dando cuenta del contexto en que se ha desarrollado y caracterizando el lenguaje tonal existente en ella.

Se entiende que existe una diversidad de repertorios que pudieran servir para el propósito de ilustrar el concepto de tonalidad desde una perspectiva abarcadora, pero se escoge éste por una necesidad e interés personal del autor del presente trabajo. La estrategia es referirse a una práctica y experiencia musical en torno a la cual ha trabajado desde sus inicios en la música, con la idea de poder ordenar y sistematizar conocimientos aportados por dicha experiencia, y proyectar esta inquietud en un trabajo futuro en el que se complementen la práctica y la formación musical desde el área del Lenguaje Musical. En la misma línea, con la idea de aportar con antecedentes para caracterizar una práctica musical distinta del folklore nacional o latinoamericano –aspectos de los cuales ya está dando cuenta al menos la carrera de Teoría de la Música en cierta medida y que seguramente tendrán proyección en el tiempo– pero válida en cuanto constituye una práctica musical vigente en Santiago de Chile. No es raro encontrar hoy en día músicos callejeros con vestimentas extravagantes tocando en las salidas del metro o arriba de las micros, grandes agrupaciones de músicos y bailarinas participando de diferentes manifestaciones a lo largo de la Alameda¹, o bandas tocando regularmente en bares y pubs los fines de semana, todos con la etiqueta común de música gitana. Es la creencia del autor de esta memoria de título que es posible encontrar en el lenguaje musical propio de esta práctica elementos que permitirán criticar el concepto estrecho de tonalidad y propiciar una apertura que permita abarcar con amplitud una variedad mayor de repertorios musicales.

¹ Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, principal vía de Santiago

Capítulo I. Tonalidad

1.1 Definiciones

En esta primera parte, revisaremos distintas definiciones del concepto de tonalidad, según lo proporcionado por el artículo de Brian Hyer en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. En éste, el autor se refiere a una gama amplia de posibles significados o interpretaciones del término. Veremos, sin embargo, cómo ‘Tonalidad’ –también equiparada con el concepto ‘Sistema Tonal’– va reduciendo su campo de acción para pasar a referirse a una música acotada: lo que se ha dicho sobre tonalidad es algo que en gran parte se ha dicho sobre una música específica.

Hyer caracteriza la Tonalidad como “uno de los conceptos más importantes en el pensamiento musical occidental, y se refiere a la orientación de melodías y armonías hacia una clase de altura referencial o tónica. En un sentido más amplio, sin embargo, se refiere a la organización sistemática de alturas y a las relaciones que ocurren entre ellas.”²

Factores musicales y discursivos han contribuido a una amplia gama de posibles definiciones del término. Ha habido indecisión con respecto a qué música puede referirse: si aplica tanto a música occidental como no occidental, si dentro de tradiciones musicales occidentales debiese restringirse a la organización armónica de música de la así llamada ‘práctica común’ (1600-1910), o si debiera incluir toda música que muestre una distinción básica entre consonancia y disonancia. Además de estos dilemas musicales, dificultades discursivas emergen de los lenguajes conceptuales usados para describir un fenómeno tonal, pues los vocabularios teóricos varían dramáticamente de acuerdo al compromiso estético y epistemológico del autor. Otro problema tiene que ver con si el término se refiere a una propiedad objetiva de la música, si es algo fijo y vinculado a su estructura interna, o si tiene que ver con la experiencia cognitiva del oyente.

Es posible clasificar usos del término en dos categorías básicas correspondientes a sus formas de sustantivo y de adjetivo (‘tonalidad’ y ‘tonal’). Como sustantivo sugiere un grado mayor de abstracción y tiende a ser más controversial, pero en la práctica ambas formas usualmente convergen:

² Hyer (1985), p. 51

(a) Como adjetivo, el término describe la organización sistemática de alturas tanto en música occidental como no occidental. ‘Música tonal’ alude en este sentido a músicas basadas en los 8 modos eclesiásticos de la música medieval y renacentista litúrgica, música de los gamelan de Indonesia, los *maqamat* árabes, los ragas de India, el conjunto de armonías de tónica, subdominante y dominante de las teorías de Rameau, entre muchas otras posibilidades.

(b) Como sustantivo es a veces usado como un equivalente a lo que Rousseau llamó *système musicale*, una organización racional y autónoma de fenómenos musicales. Sainsbury, quien tradujera en 1825 a Alexander Choron, el primero en usar el término, interpretó *tonalité* como ‘sistema de modos’ antes de utilizar el neologismo ‘tonalidad’. El término constituye una abstracción teórica e imaginativa de música real que usualmente es convertida en el discurso musicológico en una realidad musical. En este sentido, es comprendida como una esencia musical prediscursiva que dota de sentido inteligible a la música, que existe antes de su encarnación en la música, y puede entonces ser teorizada y discutida apartada de contextos musicales reales.

(c) Dentro de la tradición musical occidental lo tonal es usualmente contrastado con lo modal y lo atonal, implicando que la música tonal es discontinua como una forma de expresión cultural con respecto a la música modal (anterior a 1600) y a la música atonal (posterior a 1910). Dicho de otro modo, suele entenderse que primero fue lo modal, luego lo tonal y posteriormente lo atonal.

(d) Al mismo tiempo, los historiadores musicales a veces describen la música premoderna como tonal, según lo que se desprende de (a). Se asume que continuidades históricas importantes subyacen a la música antes y después del surgimiento del modernismo musical hacia 1600, y que la diferencia crucial entre *tonalité ancienne* y *tonalité moderne* es una cuestión de énfasis más que de tipo. En este sentido, tonalidad es un término genérico que se refiere tanto a música basada en los ocho modos eclesiásticos como al conjunto mayor-menor de la música de la práctica común, repertorios que comparten gestos melódicos comunes y fórmulas cadenciales, que coordinan sucesiones de intervalos ó armonías con condiciones de disonancia y consonancia, y que evidencian una estratificación textural

básica en una voz melódica aguda sobre una línea de bajo que la soporta, con voces internas que completan la sonoridad armónica.

(e) Los fenómenos tonales son fenómenos musicales entendidos en relación a una tónica referencial (armonías de tónica, dominante y subdominante, fórmulas cadenciales, progresiones armónicas, gestos melódicos, etc.).

(f) En un sentido psicofisiológico, los fenómenos tonales son fenómenos musicales percibidos o pre-interpretados en términos de las categorías de las teorías tonales. La idea básica aquí es que un oyente tiende a percibir una nota dada, por ejemplo, un la sobre el do central como una dominante en relación a V ó como $\hat{2}$ en Sol Mayor más que como una mera frecuencia en términos acústicos (440 Hz en este caso).

(g) Como sustantivo, el término es usado como lo que en inglés se denomina *key* y que podemos traducir como ‘tonalidad de’. Por ejemplo, ‘tonalidad de Mi Menor’, ‘tonalidad de La Mayor’. En ese sentido, ambos ejemplos serían dos tonalidades diferentes. De todas maneras el concepto alude a más que el contenido de clases de alturas de una escala mayor o menor particular para describir las relaciones que rigen a dichas alturas.

(h) Quizá el uso más común del término designa la organización de fenómenos musicales alrededor de una tónica referencial en música europea del período comprendido entre 1600 y 1910, en la que existen dos modos básicos, mayor y menor, con propiedades expresivas diferentes pero análogas. El término da lugar a relaciones abstractas que controlan el movimiento melódico y la sucesión de armonías en largos espacios de tiempo musical. Al posibilitar la creación de metas musicales y regular el progreso de la música hacia esas metas, la tonalidad se ha convertido en la cultura occidental en el principal medio musical con el que trabajar los deseos de expectación y estructura. Es entendida como algo esencial a la música occidental moderna, determina la coordinación de la armonía con la melodía, de la métrica con el fraseo, y de la textura con el registro, abarcando así –dentro de su dominio histórico- la totalidad de la música.

Fetis populariza la noción de Tonalidad, definiéndola en su *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* del año 1844 como la ‘colección de relaciones necesarias, tanto sucesivas como simultáneas, entre notas de la escala’, imaginando estas relaciones

como fuerzas de atracción musical y enfocándose principalmente en las ‘notas de atracción’ que tienden hacia las ‘notas de reposo’. El primer par corresponde al acorde de dominante séptima y el segundo al de tónica. Fetis se preocupa de comprender la *tonalité moderne*, cuyo origen, expresado por el acorde de dominante séptima y su tendencia a resolver al de tónica cree rastrear en un madrigal de Monteverdi. Ya otros autores habían utilizado el concepto, como Alexander Choron ya mencionado. Luego de Fetis, varios teóricos han seguido ocupándolo también.

Son comunes las caracterizaciones de la tonalidad como la que propone Fetis. Rameau, previamente a este autor, compara la atracción de la dominante hacia la tónica como la fuerza de gravitación que se da en la naturaleza. También suele atribuírsele inteligencia y/o intención a los fenómenos tonales como al referirse a $\hat{7}$ como ‘sensible’³. En el libro *Escuchar y pensar la Música: Bases teóricas y metodológicas* de Favio Shifres y María Inés Burcet, específicamente en el capítulo séptimo *La melodía: movimiento, direccionalidad y contorno* podemos encontrar un ejemplo de esta intencionalidad que suele atribuirse a la música.

Schoenberg imagina las relaciones de atracción melódica en la música tonal como el instinto vital de los tonos; Rameau alude a una cuestión sexual, personificando a la tónica como una suerte de objeto musical de deseo; d’Lambert se refiere a la ‘amargura’ de la dominante que desea la ‘dulzura’ de la tónica, etc.

Diversas visiones proponen a la dominante como elemento activo que guía hacia la tónica, versus la noción de la tónica como elemento que gobierna al resto. Schoenberg, por ejemplo, propone a la tónica como soberana y la dominante como su vasallo. Otra noción es la de tónica como ‘hogar’, muy común en el idioma inglés y que puede apreciarse por ejemplo en el software *Mapping Tonal Harmony Pro*⁴, así como en el título de la serie de

³ $\hat{7}$ séptimo grado de la escala. Ver Capítulo V, específicamente la página 85 donde se explica la herramienta de perfil de grados de la escala.

⁴ Ver tutorial de este software en el siguiente link de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=rxM2K87QY4w>. Nótese el dibujo de una casa (*home*) que acompaña a la categoría ‘Tónica’.

siete documentales sobre música del siglo XX *Leaving Home* del año 1996 conducida por Simon Rattle.

Otra importante metáfora es la de tónica como centro, utilizada entre otros por Rameau, quien sitúa a la tónica al medio de la dominante y subdominante. Estas se encuentran una quinta por sobre y una quinta por debajo de la tónica respectivamente. En contextos musicales reales, plantea Brian Hyer, la tónica implica una conclusión, no un centro. Se llega a la tónica al final de una frase, de una sección y de una pieza completa. Incluso la idea de la dominante ubicada una quinta por sobre la tónica es cierta sólo en un sentido abstracto, ya que en la práctica real la fundamental de la dominante usualmente se encuentra una cuarta por debajo de la tónica más que una quinta sobre ella. Hyer se refiere con 'música real' a la música ligada a las características del periodo de la Práctica Común.

En la mayoría de las teorías tonales, las relaciones entre armonías son organizadas de modo que forman una representación abstracta, una red imaginaria que Fétis describe como la base de toda música. Esta estructura sustenta la música tonal y permite su comprensión. La noción de la tónica situada en una posición referencial dentro de una red abstracta de relaciones armónicas es crucial a la intuición de que ciertas armonías son más distantes de la tónica que otras. Schoenberg plantea algo al respecto en *Funciones Estructurales de la Armonía* al hablar de regiones. Weber ya había comentado anteriormente algo similar en su *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* de 1830 al referirse a los grados de cercanía de distintas tonalidades con respecto a una de referencia.

La dependencia de los discursos de las teorías tonales de imágenes de 'contenedores' o 'recipientes' es remarcable: los músicos suelen decir que una música, por ejemplo, está 'en' Do mayor, como si Do mayor fuese una suerte de receptáculo o recipiente con un volumen interior que de alguna manera contiene y da forma a la música dentro de él. En este sentido, la música tonal parece tener un interior diatónico y un exterior cromático, comprendidos usualmente como una oposición entre lo racional y lo irracional, entre lo doméstico y lo extraño o ajeno. Historias de la música del siglo XIX suelen ser narradas en términos de una progresiva absorción e incorporación de más y más cromatismo dentro de los confines diatónicos.

Revisemos a continuación qué se ha dicho sobre la tonalidad según lo planteado en (h) como el uso más común del término. Esto implicará entonces caracterizar el sistema tonal de la música de la Práctica Común, y será planteado considerando los orígenes de este sistema, para luego dar cuenta de perspectivas de distintos teóricos que se han referido a esta música.

1.2 Desarrollo del sistema tonal euroclásico

Para dar cuenta del desarrollo del Sistema Tonal de la Práctica Común, que aquí llamaremos euroclásico⁵, tomaré como referente principal el libro *The Cambridge History of Western Music Theory*, proporcionando un resumen de los capítulos referentes a Tonalidad. En esta sección se abordará parcialmente el Capítulo 24 *Rameau and Eighteenth-century harmonic theory* escrito por Joel Lester, mientras que la totalidad del mismo y los siguientes capítulos son considerados en el APÉNDICE I.

La tonalidad es un sistema cultural complejo que evolucionó tras un largo período de tiempo. Prácticamente cada aspecto de la tonalidad en su sentido armónico (armonías terciarias como estructuras composicionales primarias, conducción contrapuntística de voces conectando dichas armonías, el bajo como fundamento armónico, nociones de generación de raíz o bajo fundamental, movimiento armónico dirigido hacia metas cadenciales, la interacción de escalas diatónicas y cromatismos, y la interacción de la armonía y contrapunto con el ritmo y métrica) surgió antes de que la sintaxis armónico-tonal existiese. Aunque cada uno de estos componentes interactúa de manera intrincada en la música tonal, cada uno deriva de distintos contextos musicales, y cada uno era explicado autónomamente por enseñanzas de tradiciones teóricas independientes y de larga data. El primero en reconocer cómo esos componentes interactuaban para crear un sentido de tonalidad fue el compositor y teórico francés Jean Philippe Rameau (1683-1764). Si bien Rameau propuso

⁵ El término “euroclásico” es propuesto por Philip Tagg para hacer referencia a la música ‘clásica’ europea, también conocida como Música Clásica Europea Occidental, Música de Arte Occidental, Música de la Práctica Común, etc; música producida principal pero no exclusivamente en Europa durante los siglos XVIII y XIX. Lo euroclásico incluye el núcleo del repertorio de música estudiado en los conservatorios occidentales convencionales, escuelas de música, departamentos de música, etc. y/o tocados en salones de concierto convencionales, recitales y operas durante el siglo XX. El prefijo ‘euro’ distingue un repertorio principalmente europeo de otros tipos de música clásica, como la música clásica Hindustaní del norte de la India, la música clásica árabe, etc. Consultar el enlace <http://tagg.org/articles/ptgloss.html> para éste y otros términos definidos por Philip Tagg.

algunas ideas propias, la mayor parte de su teorización consiste en reformulaciones y combinaciones de conceptos conocidos desde hace tiempo en ese entonces en una sola perspectiva armónica.

1.2.1. Antecedentes de la teoría armónica de Rameau del siglo XVII

Teoría de acordes

Es crucial para cualquier teoría de armonía tonal la noción de que la unidad armónica básica es el acorde, no el intervalo -que los intervalos armónicos son mejor comprendidos como componentes de acordes, no que los acordes meramente surgen de la combinación de intervalos. Esa noción surgió en varias tradiciones teóricas independientes. Un ejemplo es Zarlino, quien da importancia al intervalo de tercera que forma alguna de las voces con la voz más baja. Sin embargo, Zarlino no tiene aún la noción de inversión de acordes. Para él, por ejemplo, el acorde compuesto por las notas C-E-A⁶ era una inversión de C-E-G, con una sexta en vez de una quinta a partir del bajo, pero no una inversión de A-C-E. Hacia 1600 ya existía la idea de inversión interválica. Otro ejemplo de antecedente que se acerca a la idea de acorde como materia prima de la armonía es Otto Siegfried Harnisch (c. 1568 - 1623), quien reconoce que acordes de 6ta y 6/4 eran reorganizaciones de la sonoridad básica 5/3. Unos años más tarde, Johannes Lippius (1585-1612) formaliza esta percepción proponiendo el nombre de *trias harmonica* para referirse a la misma identidad compartida por 5/3, 6 y 6/4. Hacia fines del siglo XVII al menos las tríadas 5/3 y 6/3 eran reconocibles como permutaciones de la misma armonía.

Bajo cifrado

Una de las tradiciones más importantes y que permitió el reconocimiento de 5/3 y 6/3 como los bloques armónicos de construcción primarios fue la del bajo cifrado. La práctica y pedagogía del bajo cifrado contribuyó inmensamente al extendido reconocimiento del acorde 5/3 (la simultaneidad de sonidos que usualmente no necesitaba de figuración, que no se escribía) como la unidad armónica estable primaria. Aunque el concepto de bajo cifrado estaba en desacuerdo con nociones teóricas de inversión de acordes (porque en bajo cifrado

⁶ El uso de letras para referirse al nombre de notas es común en inglés, idioma original del texto aquí traducido, y se corresponde con lo que conocemos como clave americana. Las notas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si son representadas por las letras C, D, E, F, G, A y B.

los acordes son conceptualizados a partir de la nota del bajo, no desde una raíz o fundamental), en la práctica promovía esas nociones. Esto porque músicos que tocaban instrumentos de teclado se daban cuenta, inevitablemente, de que distintas figuraciones originaban los mismos sonidos en la mano derecha. Hacia finales del s XVII los manuales de bajo cifrado frecuentemente sugerían ayuda-memorias para simplificar la realización del cifrado de acordes. De modo similar, instrumentistas de cuerdas percutidas como guitarra, laud y tiorba aprendieron a realizar los cifrados de acordes sin consideración por el bajo que sonaba. Debe destacarse que todo esto se hacía sin basarse en una teoría de inversión de acordes, sino que era una cuestión más bien práctica. Manuales de bajo continuo señalaban que C-E-G era la sonoridad a realizar en la mano derecha al encontrarse con un C sin figurar, un E con 6/3 y un G 6/4, así también para un A con cifra 7, acorde que obviamente no tiene que ver con la tríada de Do mayor.

La práctica del bajo cifrado también permitió la generación de otra noción: que sonoridades específicas usualmente ocurrían sobre ciertas notas en el bajo. Por ejemplo, dentro de la tonalidad de Do mayor, B (Si) ó E (Mi) normalmente llevarán el cifrado 6/3, lo mismo para notas alteradas cromáticamente hacia arriba (F#, G#, por ejemplo). Durante el s XVII, los manuales de bajo cifrado desarrollaron una serie de reglas nemotécnicas para ilustrar esas armonizaciones normativas, dando paso a ciertas formulas armónicas. Un ejemplo de estas reglas puede apreciarse en la Figura 1, en que a cada nota de la escala se asocia un cifrado típico.

Fig. 1:⁷



⁷ Ejemplo extraído de Lester, 2002. (p. 757)

Este tipo de guías, encontrados tanto en literatura teórica y práctica de los siglos XVII y XVIII, ayudó a codificar y promover intuiciones musicales de las normas armónicas que se hicieron parte de una sintaxis tonal coalescente. Eso sí, aún no pueden considerarse como constitutivos de una teoría de armonía.

Progresiones cadenciales

Ya desde el siglo XVI existía la noción de direccionalidad hacia metas específicas, más allá de la resolución local de disonancias. Vicentino en 1555 y Zarlino en 1558 reconocían que ciertas combinaciones de dos o más voces creaban una expectación tan fuerte del inminente arribo hacia una meta que un claro sentido de direccionalidad era percibido incluso si esa meta estaba ausente, efecto conocido como evasión de la cadencia. Estas ideas postulaban que fuerzas bajo la continuidad musical podrían ser más que la resolución local de disonancias. Estas ideas suponen que el movimiento musical surge del contexto armónico total y que la mera presencia de una consonancia no necesariamente indica un punto de reposo.

Surgimiento de sistema de tonalidades mayores y menores

El reconocimiento de un sistema de tonalidades mayores y menores durante el siglo XVII y principios de XVIII implicó una profunda reorientación para los músicos que venían involucrándose con una nueva perspectiva armónica que definía tonalidades (*keys*) no solo por la clase de altura que constituía su finalis sino también por la cualidad (especie) de la tríada construida sobre dicho final. Lippius, el teórico que propuso el término *triadis* es también el primero en señalar que la diferencia esencial entre los modos (mayor y menor) es la cualidad de la tríada construida sobre su nota final. Pero las tonalidades mayor y menor no fueron inmediatamente reconocidas como la base de la música contemporánea en ese entonces. Muchas tradiciones de raigambre alemana continuaron insistiendo durante el siglo XVIII que los modos eclesiásticos tradicionales eran la base de toda música.

La fundamental generativa

Durante el siglo XVII se realizan avances en la comprensión de intervalos musicales y acústica. La noción de la cuerda no dividida como generadora de fundamentales y

progenitora de todas las subdivisiones de la cuerda era potente y atractiva para teóricos. Gustaba además la idea de la unidad, la cuerda como generadora de diversidad. Esta noción fue confirmada más adelante con el descubrimiento por parte de Joseph Sauveur de la serie de armónicos a comienzos del siglo XVIII: una cuerda resonante, al ser escuchada con mucha atención, parecía generar una serie de tonos "fantasmas" que correspondían con la serie de armónicos naturales.

1.3. Teorías como descripciones del sistema tonal euroclásico

Todas estas nociones diversas –acordes como unidades fundamentales de composición, la inversión de la identidad de armonías, el sistema transportable de tonalidades mayores y menores, la direccionalidad de progresiones cadenciales, el ascenso y estandarización de armonización de escalas y teorías de fundamentales generativas– emergieron en el curso del siglo XVII dentro de distintas y a veces contradictorias tradiciones o prácticas, pedagogías y teoría especulativas. Lo que se necesitaba era alguien que unificase tales nociones dentro de un sistema o teoría armónica particular. Esa persona fue Rameau.

En el APÉNDICE I se aborda el panorama de las principales teorías desarrolladas para explicar y describir el sistema tonal que comenzó a desarrollarse en Europa hacia fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII en base a lo planteado en *The Cambridge History of Western Music Theory*. Para una revisión más profunda del desarrollo de las distintas teorías, se recomienda consultar dicho apéndice. Por ahora me limitaré a señalar que las diversas nociones teóricas descritas en los últimos párrafos fueron unificadas por Rameau considerando como base de su propia teoría la idea de que la fuente de todas las armonías la constituyen la tríada consonante en estado fundamental junto con el acorde disonante de séptima. Dichos acordes son para Rameau la base de la armonía. Estos acordes se construyen a partir de una fundamental o raíz. Estas ideas permiten comprender diversas estructuras verticales diferentes como distintas posibilidades disposicionales de un mismo acorde, esto corresponde con lo que hoy entendemos por inversión. Sabemos que do-mi-sol, mi-sol-do y sol-do-mi, cifrados como 5/3, 6/3 y 6/4, son las distintas inversiones de un acorde de Do mayor. Según Rameau, el movimiento de un acorde a otro puede explicarse

en términos del movimiento de sus raíces⁸, llamado bajo fundamental y que tiene un carácter normativo, es decir, ciertas progresiones de fundamentales son correctas o preferibles mientras que otras deben evitarse, pues el apropiado movimiento del bajo fundamental es lo que produce el sentido de tonalidad.

Rameau introduce los conceptos de tónica, subdominante y dominante. En un comienzo, describe el movimiento armónico del sistema tonal como la expresión de la disonancia - correspondiente con el acorde de séptima- que busca y encuentra el reposo en la consonancia, expresada por la tríada perfecta. De este modo, la tónica implica conclusión debido a la ausencia de disonancias en su constitución. Sin embargo, más adelante Rameau da más importancia a este acorde, explicando las armonías de dominante -situada una quinta por sobre la tónica- y la subdominante -una quinta por debajo de la tónica-, como armonías que orbitan en torno a ella, considerando a la tónica realmente como un centro gravitacional.

Tales nociones aportadas por Rameau constituirán la base para las posteriores teorías desarrolladas para describir el sistema tonal usualmente referido como 'de la Práctica Común', el que también llamaremos euroclásico en la presente memoria de título. Las principales teorías que describen este sistema tonal corresponden a la Teoría de Grados, la Teoría de Progresión de Fundamentales, la Teoría de Funciones y la desarrollada por Schenker.

La Teoría de Grados de la Escala se basa en la escala como generadora de armonías, proponiendo que los acordes se construyen sobre cada una de las notas de la misma, y que tienen tendencias de movimiento o progresión hacia otras armonías de forma específica. Esta teoría propone una nomenclatura que relaciona el grado de una escala comprendido como un número con la especie de la tríada tercial que se construye sobre dicho grado, constituyendo una herramienta útil que permite el análisis armónico y que de hecho utilizamos constantemente.

⁸ Por “raíz” entiéndase fundamental. Lo que entendemos por fundamental en inglés se denomina *root*, literalmente traducido como raíz. A juicio del autor, tal palabra refleja mejor lo que llamamos fundamental y por ello la traducción literal.

La Teoría de Progresión de Fundamentales ahonda en las ideas normativas de Rameau, describiendo el movimiento de acordes en función de sus raíces o fundamentales, proponiendo que distintos intervalos son más comunes que otros en tales progresiones, y que por lo tanto deben ser considerados a la hora de crear progresiones armónicas acordes con el sistema tonal euroclásico.

La Teoría de Funciones propone que los distintos acordes pueden agruparse en sólo tres entidades que rigen el movimiento armónico. Los acordes bien pueden tener función de Tónica que implica conclusión y reposo, Subdominante que significa transición hacia la Dominante, la cual implica tensión que debe conducir hacia el reposo. Esta teoría desarrolla también una nomenclatura basada en letras en combinación con números para expresar las distintas funciones (T,S,D). Además, propone que la música del sistema tonal euroclásico se rige por una progresión funcional según el orden T-S-D-T.

Finalmente, las ideas de Schenker postulan que la música del sistema tonal en cuestión puede entenderse como la expresión o elaboración de una estructura esencial y simple caracterizada por el descenso por los grados de la escala (mayor o menor) hacia la tónica y un movimiento armónico que implica las armonías de tónica, dominante y tónica.

A lo largo de este capítulo hemos abordado el concepto de tonalidad a partir de una noción más general según lo expresado en la letra (a) en la página 9, para luego referirnos al desarrollo de la tonalidad o del sistema tonal de una música particular, aquella desarrollada en Europa aproximadamente entre 1600 y 1900, periodo conocido como ‘de la Práctica Común’, abordando distintos enfoques teóricos para su descripción. Es decir, nos hemos inclinado hacia lo planteado en la letra (h) en la página 10. Si bien lo planteado en (a) propone que pueden existir diversas músicas tonales o que implican tonalidad si se basan, al menos en parte, en alturas organizadas que se relacionen entre sí, a continuación veremos que en la práctica tiende a asumirse que la tonalidad es un rasgo propio única y exclusivamente del sistema tonal que caracteriza a la música de la Práctica Común, dejando así de lado la noción más amplia del término que se quiere enfatizar aquí. Revisaremos los planteamientos de Philip Tagg al respecto, con el fin de poner en crisis la arraigada idea de tonalidad recién descrita.

Capítulo II. Hacia un concepto amplio de tonalidad

En el capítulo anterior vimos que distintas teorías se han preocupado de caracterizar el sistema tonal propio de la música del periodo de la Práctica Común. En este capítulo evidenciaremos que tales descripciones tienden a olvidar que se refieren a un repertorio extenso pero específico, reservando exclusivamente para dicho conjunto de obras musicales conceptos como sistema tonal o tonalidad, conceptos que nos convocan aquí. En la práctica, tal tipo de caracterizaciones constituye la teoría musical que se estudia en la academia, lo cual deja en una situación desigual, des-conceptualizada o mal conceptualizada, a otras músicas perfectamente vigentes en la actualidad, dificultando su cabida y pertinencia dentro la formación musical.

Consideraremos a continuación los planteamientos realizados por Philip Tagg en su libro *Everyday Tonality II*⁹ con el fin de establecer una base teórica que nos permita reconsiderar lo que suele entenderse por Tonalidad, para posteriormente aplicarla al estudio del repertorio de una práctica musical específica.

2.1. Definición de términos básicos

Para poder referirse a los elementos tonales de la música, Tagg comienza definiendo los términos *Note* y *Pitch* que podemos traducir como Nota y Altura. En música, ‘Nota’ puede hacer alusión a:

1. Cualquier sonido discreto, singular, de duración finita en una pieza musical;
2. Un sonido con una fundamental perceptible;
3. La duración relativa con respecto al pulso de cualquier sonido de una pieza musical.

Esta última acepción vinculada al aspecto rítmico puede resultar extraña para nosotros, pero en países angloparlantes lo que conocemos como redonda, blanca, negra, corchea, etc. se denomina *whole note*, *half note*, *quarter note*, *eighth note*, etc. Las palabras que acompañan al término *note* hacen referencia a la duración de estas ‘notas’ con respecto a la redonda (*whole* = entero, total). Así, la blanca corresponde a la mitad del valor entero (*half*), la

⁹ El presente capítulo de esta Memoria de Título presenta un resumen y traducción de lo expuesto por Tagg en el Capítulo I “Note, Pitch, Tone” de *Everyday Tonality II* (p. 45-64)

negra a un cuarto de ese valor (*quarter*), la corchea a un octavo (*eight*), etc. Esta introducción apunta hacia la definición del término Tono, en la cual el aspecto rítmico no tiene mayor consideración, por lo que dejaremos de lado esta tercera acepción. ‘Nota’ se refiere entonces a un sonido discreto con una fundamental perceptible.

‘Altura’, por su parte, es el aspecto del sonido determinado por la cantidad de vibraciones producidas por una nota. Esto corresponde en términos acústicos a la frecuencia de un sonido, que es medida en Hertz (Hz), y es lo que hace a una nota perceptible en términos de su fundamental. ‘La 440’, el La de referencia o estándar para la afinación en occidente, indica que esa nota produce una vibración de 440 ciclos por segundo, o bien que su frecuencia es de 440 Hz.

Señala Tagg que el concepto de altura es normalmente metaforizado en un eje imaginario vertical. Solemos situar los sonidos de frecuencias más altas arriba, y los de frecuencias bajas abajo, tal como se acostumbra en el sistema de notación. Al hacer esto, a veces contradecimos la espacialidad: en la guitarra, por ejemplo, los sonidos más agudos son producidos en la cuerda que está más abajo, más cerca del suelo, mientras que los sonidos más graves se tocan en la cuerda que está más arriba, más cerca de nuestra cabeza. En el cello o contrabajo también se da esta contradicción, las notas más agudas se producen al bajar la mano hacia el extremo inferior de la tastiera. En el piano, los sonidos graves se encuentran a nuestra izquierda y los agudos a la derecha. Pareciera que esta metáfora del eje vertical es más fuerte que la espacialidad. Como sea, cierto es que junto con el volumen y el timbre, la altura es un elemento esencial que permite a los humanos distinguir sonidos, y que puede servir como base para la organización de la música. Gran parte de la teoría musical enseñada en el Conservatorio se basa precisamente en este parámetro, siendo un aspecto muy desarrollado en el repertorio vinculado con la formación que imparte. Además, las alturas son un elemento importante en diferentes medidas en la configuración de otros repertorios asociados al folklore o la música popular.

Tagg propone la distinción entre los términos nota y tono. Nota corresponde a cualquier sonido discreto en una pieza musical, tenga éste una altura determinada o no. Así, los sonidos producidos por el bombo o el hi-hat de una batería constituirían también notas.

Podemos detectar que los sonidos producidos por el primero son sonidos más graves mientras que los que emite el hi-hat son más agudos, pero ninguno tiene una fundamental que podamos detectar. Cuando nos referimos a una nota con una fundamental discernible, usamos el término tono.

Utilizamos nombres para referirnos a estas notas con fundamentales discernibles, con una altura específica. Usamos las sílabas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si como nombres de notas, pero existen también otras formas para referirse a las notas alrededor del mundo. En inglés y alemán se usan las primeras letras del alfabeto A, B, C, D, E, F y G para hacer mención a las mismas notas ya señaladas (comenzando desde La).

Algo tonal tendrá que ver entonces con tonos. Si un fragmento musical presenta notas con fundamentales perceptibles, ese fragmento es tonal. Tagg comenta que en la teoría musical eurocéntrica el término ‘tonal’ es usado de dos maneras que “van en contra de la lógica léxica y del sentido común”¹⁰. Suele oponerse lo tonal y lo atonal, por un lado, y lo tonal y lo modal, por otro. Revisaremos estas contradicciones a continuación.

2.2. Tonal y tonical

La música de Schoenberg suele catalogarse como ‘música atonal’. El propio compositor rechazaba esta categorización, pues su música estaba de hecho estructurada sobre reglas de composición en base a series constituidas por tonos, los doce tonos que provee el sistema de afinación usado en occidente. “Ni Schoenberg, ni Berg, ni Webern fueron famosos por su uso de sonidos atonales, y de hecho no hay mucha presencia de hi-hats, cajas ó tráfico sampleado en sus obras. Los teóricos de la música euroclásica confundieron la noción de música que pretendía no organizarse en torno a un sonido eje (una tónica) con música que no contiene tonos.”¹¹

Tagg propone entonces considerar el adjetivo ‘tonal’ simplemente como calificativo de algo relativo a ‘tonos’, como ya se adelantó antes. Una música no será tonal, o bien será no-tonal ó atonal, cuando no contemple el uso de tonos, tal como lo haría un ensamble de

¹⁰ Tagg (2009), p. 52

¹¹ Tagg (2009), p. 52

percusión de tambores taiko de Japón, o un chinchinero ó una batucada dando un espectáculo en la Plaza de Armas de Santiago, por poner ejemplos más cercanos.

Nótese que el adjetivo ‘tonal’ no indica si una música organizada en base a tonos cuenta o no con una tónica, esto es, un sonido de altura determinada que funcione como eje hacia el cual tienden los demás, o en torno al cual el resto de alturas se relaciona. Siguiendo esto, cualquier música que implique el uso de tonos, independientemente de cómo estén organizados, es tonal. Se alude en este sentido a lo planteado en (a) en el capítulo anterior¹².

Músicas basadas en tonos y que contienen una nota que funciona como eje, punto de gravitación, polo de atracción, en fin, músicas que contienen una tónica, son tonicales. Músicas que no contemplan una tónica, son entonces no-tonicales o atonicales. Una pieza serialista de Schoenberg es entonces tan tonal como una pieza de Beethoven, pero está construida de manera tal que no se perciba una tónica, por lo tanto es atonical.

Tagg enfatiza que “no se refiere a ‘tónica’ en el sentido restrictivo de la teoría musical euroclásica que implica la existencia de una dominante, sino como una palabra que se refiere a centro tonal en cualquier idioma tonal”. Ello nos conecta con la resolución del problema que presenta la distinción, absurda y embarazosa según Tagg, entre lo tonal y lo modal.

En la teoría musical euroclásica aparecen los conceptos de función transitoria y “tonicización”, que tienen relación con desviar la sensación de tónica hacia algún sonido o acorde distinto de la tónica global de alguna sección o pieza. Función transitoria tiene más bien que ver con el recurso utilizado para producir tal efecto, mientras que tonicización apela al sonido o acorde que adquiere el carácter de tónica. Siguiendo lo expuesto anteriormente, sería más conveniente hablar de “tonicalización” y así será planteado en los análisis de los capítulos siguientes.

¹² Ver p. 9

2.3. Tonal y modal

“Música modal vino a significar en la teoría musical convencional, música en cualquier otro modo distinto de los dos modos usados en el repertorio euroclásico de los siglos XVIII y XIX.”¹³ Estos dos modos corresponden a la escala heptatónica mayor (modo jonio) y la escala heptatónica menor que tiene tres variantes, dos de las cuales son *jonionizadas*. Este término puede entenderse como la alteración de algún o algunos grados de la escala de un modo, de manera que el resultado sea más similar al modo jonio que el modo inicial. Las variantes jonionizadas corresponderían al giro armónico de la escala menor en que $\flat\hat{7}$ es reemplazado por una sensible $\hat{7}$, y al giro melódico que altera además el $\flat\hat{6}$ de la escala menor.

“En la teoría musical convencional, los vocabularios tonales que utilizan el modo mayor y los modos menores jonionizados son usualmente calificados como ‘tonales’, como si todos los otros modos no fueran tonales, como si sus rasgos tonales distintivos no estuviesen definidos por la manera en que los tonos que los constituyen son configurados. Así mismo, el modo jonio (la escala mayor), el vocabulario tonal más común en el repertorio euroclásico, raramente es considerado un modo en los círculos teórico-musicales convencionales ‘porque es tonal, no modal’. Esta tautología absurda relega etnocéntricamente la ‘modalidad’ a un estado de alteridad divergente de la norma ‘tonal’”¹⁴. Hagamos un breve paréntesis aquí para ilustrar lo señalado por Tagg con algunos ejemplos.

2.4. Sobre el concepto de tonalidad en algunos textos de estudio

Examinemos cómo se refieren al concepto de Tonalidad algunos libros de estudio ligados a la rama de la Armonía. Veremos que algunos textos hablan de tonalidad en un sentido más general, es decir, se refieren a un sistema tonal específico, mientras que otros dan cuenta de *el* sistema tonal, como si sólo hubiese uno. En la práctica, sin embargo, pareciera ser que la formación musical tiende a comprender el término según esta segunda noción.

¹³ Tagg (2009), p. 54

¹⁴ Tagg (2009), p. 54-55

a) En *La Práctica Armónica en la Música Tonal* de Robert Gauldin se comienza señalando lo siguiente:

“Este libro trata sobre la música de una época conocida como el *período de la práctica común* –es decir, desde el Barroco tardío, alrededor de 1700, hasta el final del Romanticismo, hacia 1900– y **el sistema tonal en que se basa dicha música**. La música que nos ocupará incluye la música culta (...), así como la mayoría de géneros y estilos de la música popular del siglo XX.”¹⁵

El texto en cursiva es parte del original, el texto en negrita ha sido destacado por el autor de este trabajo con la intención de hacer notar que en la frase se hace referencia al sistema tonal de una música específica, la correspondiente al período de la práctica común.

Más adelante se define el concepto de tonalidad como “la organización general de las alturas en torno a un centro tonal o tónica en un pasaje o pieza musical. En una composición, las alturas diatónicas forman una jerarquía tonal, o niveles de importancia relativos, en la que todas las demás notas están subordinadas a la tónica.” Previamente se caracteriza a la tónica como “la clase de alturas más importante, estable y conclusiva de una composición tonal”.¹⁶

Nuevamente podemos inferir que se habla de tonalidad en un sentido general, pero a continuación se considera el siguiente ejemplo y se señala:

Figura 2:



“La tónica de esta frase es Do. Esta melodía presenta al menos cuatro características que tienden a reforzar esa sensación conclusiva de Do: (1) la repetición frecuente de Do; (2) la frecuencia de su ubicación en un tiempo fuerte, que lo acentúa métricamente; (3) el

¹⁵ Gauldin, 2008 (p. 17)

¹⁶ Gauldin, 2008 (p. 43-44)

refuerzo tonal de Do por el Sol que le antecede, creando una 4^{ta} justa ascendente o una 5^{ta} justa descendente; (4) la fuerte tendencia del Si a resolver ascendentemente en Do. Estas observaciones también se pueden aplicar a otras melodías tonales diatónicas.”¹⁷

Las características (3) y (4) se refieren a la recurrencia de un intervalo específico que refuerza la tónica, así como el movimiento típico de un grado de la escala determinado que conocemos como sensible y sabemos que, en el sistema tonal que usualmente estudiamos, tiende a ascender un intervalo de semitono hacia la tónica. Tal y como se declara al principio, estas características dan cuenta de rasgos propios del sistema tonal de una música particular, aquella circunscrita al período de la práctica común, pero ¿seguiríamos refiriéndonos a este fragmento como una melodía tonal (en el sentido amplio de lo tonal o del concepto ‘tonalidad’) si la nota Si tuviese un bemol, es decir si fuese Si \flat en vez de Si?

b) Observemos lo que se dice con respecto al concepto de tonalidad en el libro *Tonal Harmony* de Dorothy Payne y Stefan Kostka.

En la introducción dirigida al lector-estudiante del libro, titulada *To the student. Harmony in Western Music* se plantea que “algo que distingue a la música de arte occidental de muchos otros tipos de música es su énfasis en la armonía (...) En general, la música de culturas distintas a nuestra cultura europeo-americana tiene menos que ver con la armonía que con otros aspectos de la música. Complejidades del ritmo, variaciones melódicas, por ejemplo, sirven como puntos focales en alguna cultura musical particular.”¹⁸

Nótese el apellido “de arte” en este reconocimiento de lo armónico y la idea de una música europeo-americana. Luego se propone una definición de Armonía Tonal como sigue:

“El tipo de armonía con el que trabaja este libro principalmente es usualmente llamada armonía tonal. El término se refiere al estilo armónico de música compuesta durante el periodo desde aproximadamente 1650 a 1900. Esto incluiría a compositores como Purcell, Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Tchaikovsky y sus contemporáneos.

¹⁷ Gauldin, 2008 (p. 45)

¹⁸ Kostka y Payne, 2009 (p. ix – xi)

Mucha de la música popular de hoy en día está basada en armonía tonal, tal como lo era la música de Bach. Ambos tipos de música usan un centro tonal, una clase de altura que provee un centro de gravedad. Ambos tipos usan casi exclusivamente escalas mayores y menores. Tercero, ambas usan acordes que son terciales¹⁹ en su estructura. Tercial significa construido a partir de terceras. Cuarto, y muy importante, es que acordes construidos en los distintos grados de la escala se relacionan unos con otros y con el centro tonal de maneras complejas. Ya que cada acorde tiende a tener más o menos roles estándar, o funciones dentro de una tonalidad (*key*), esta característica es usualmente llamada armonía funcional.”

Se reconoce como propio de la armonía tonal características como el uso de un centro tonal (tónica), de ciertas escalas (mayor y menor), y de acordes basados en superposición de terceras que se relacionan con el centro tonal de determinadas maneras. De cierto modo, se está reservando el concepto ‘tonal’ sólo para un tipo de música, aquella que cumple con los rasgos descritos.

A continuación los autores explican que “la armonía tonal no se limita al periodo 1650-1900. Comenzó evolucionando hace mucho tiempo antes de 1650, y sigue en uso hoy en día. En la radio, en un club, en la música del supermercado, encuentras armonía tonal. ¿Por qué se dice que la armonía tonal dura hasta 1900 entonces? Porque hacia ese tiempo la mayoría de los compositores de música “seria”, “legítima” o “de concierto” estaban más interesados en armonía no tonal que en armonía tonal. Esto no significa que la armonía tonal dejara de existir en el mundo real o en la música que tuviera algún mérito artístico. Además, es importante darse cuenta de que no toda la música con un centro tonal hace uso de la armonía funcional –especialmente una buena parte de la música del siglo XX- música de Bartok y Hindemith, por ejemplo.”

Vuelve a aparecer esta idea de la música de arte al calificarse el trabajo de ciertos compositores como música seria o legítima, y al hablar del mérito artístico. Se reconoce que existen más músicas con centros tonales que no siguen las características del sistema

¹⁹ El término en inglés corresponde a *tertian*. Al no existir una traducción, se propone tercial. Este concepto alude a la superposición de intervalos de terceras.

tonal al que hace referencia el libro. Si se cumpliesen en alguna música los rasgos nombrados anteriormente excepto el uso de escalas distintas a las escalas mayor y menor, ¿identificaríamos dicha música hipotética como tonal?

Al final del párrafo se señala que existen músicas con centros tonales que no se basan en la armonía funcional, esa armonía que implica roles más o menos determinados de los acordes utilizados. Supongamos una música basada en otra escala distinta a nuestro conocido modo mayor o menor, que además implique el uso de acordes terciarios contruidos sobre los grados de dicha escala y cuyo movimiento acordal típico para reforzar su tónica fuese $\flat VII \rightarrow I$. ¿Nos referiríamos a una música que implique tales características como música tonal?

c) Revisemos ahora la Introducción a la Armonía Tonal que hace Anna Butterworth en su libro *Harmony in Practice*.

Comienza haciendo alusión a que “la mayor parte de la música escrita en la así llamada Era Tonal (1600-1900) está basada en tríadas y organizada en tonalidades (*keys*) o alrededor de centros tonales reconocibles. Esto incluye música tan diversa como un preludio de Bach, un aria operática de Mozart y un poema sinfónico de Liszt.”²⁰

Nuevamente se delimita la música a estudiar en un período específico, aquí llamado ‘Era Tonal’ y no ‘Periodo de la Práctica Común’ como los ejemplos anteriores. La música en cuestión es música que ha sido escrita y se señala que dicha música es una en la cual existen centros tonales.

Luego se señala que “las características que diferencian estilos como el Barroco, Clásico y Romántico yacen en las áreas de decoración melódica y armónica, en la variación del ritmo armónico, en el rango de las modulaciones, en las texturas y timbres de la música. Como sea que varíe, las raíces de esta música son las mismas. Durante este período la música está basada en tríadas, construida sobre las escalas mayor y menor y se mueve siguiendo progresiones lógicas y satisfactorias. Aunque parezca compleja, la armonía se basa en principios simples.”

²⁰ Butterworth, 1999 (p. xi – xiii)

Otras características que ya fueron mencionadas en los ejemplos anteriores, como el uso de tríadas (aquí no usa el concepto tercial, pero se entiende que se refiere a acordes contruidos por superposición de terceras y no simplemente acordes formados por tres sonidos), el uso de dos escalas específicas y rasgos armónicos característicos en la forma de movimientos o progresiones ‘satisfactorias’, son inherentes a la música del período estudiado, abarcando tres grandes estilos.

A continuación se comenta que la Tonalidad comenzó a desarrollarse con el paso del Renacimiento al Barroco, en el cual ocurrieron “cambios radicales en el estilo musical (...), la música del renacimiento temprano favorecía la polifonía –música en que nuestros oídos están enfocados en la progresión de líneas individuales más que en la armonía resultante de su superposición-. Esto fue dejado de lado en favor de una manera más simple y directa de expresión con una línea melódica apoyada sobre armonías contruidas sobre un bajo.”

“Este enfoque vertical coincidió con otro proceso gradual en que los ‘modos antiguos’ fueron gradualmente reemplazados por los patrones de la escala mayor y menor en que la armonía y melodía tonal están basadas. Algunas características modales, especialmente el uso de ‘sensible rebajada’ ($\flat\hat{7}$) y el acorde $\flat VII$ persistieron durante el siglo XVII y puede ser encontrado, por ejemplo, en música de Monteverdi, Purcell y Corelli. Pero a comienzos del siglo XVIII la música está ya claramente basada en tonalidades (*keys*), con cada acorde en la tonalidad teniendo un rol particular que jugar en el orden armónico de las cosas: por ejemplo, ii se moverá a V, V a I. Este rol es definido en la sucesión de acordes conocida como progresión de 5tas que gobierna el movimiento acordal en el periodo tonal, es llamado Armonía Funcional.”

Vuelven a señalarse características mencionados en los ejemplos anteriores, haciéndose un especial énfasis en el paso de los ‘modos antiguos’ al uso de la escala mayor y menor. En una nota al pie se describe a los modos como “las diferentes escalas encontradas en la música occidental antes de 1600”, agregando que “los modos más usados eran el dorio, frigio, mixolidio y eolio. Cada modo es caracterizado por a) una secuencia distinta de tonos y semitonos, por ejemplo, la supertónica bemol del frigio o la 6ta mayor del dorio, y b) por una sensible rebajada ($\flat\hat{7}$) o subtónica.”

Se menciona que la música que comienza a desarrollarse ya no se basa en modos, sino en ‘tonalidades de’ (*keys*), entendiéndose que ‘tonalidades de’ aplica al modo mayor o menor, evidenciándose que se reserva el término tonalidad sólo para estas dos escalas exclusivamente. Vuelve a aparecer la idea de acordes moviéndose a armonías específicas, caracterizando tal rasgo como armonía funcional.

Luego se describe el estilo o periodo clásico como la afirmación de la tonalidad, es decir, un periodo con las características expuestas anteriormente, y el período Romántico se caracteriza “por el énfasis en la expresividad de la música, sin abandonar los rasgos propios de la música de la ‘era tonal’. Las bases del lenguaje se mantuvieron: la música seguía basada en triadas y en tonalidades reconocibles y seguía ciertas progresiones adecuadas”. Observamos cómo el término tonalidad se va reduciendo para referirse a una tonalidad o sistema tonal específico: el que fue desarrollándose en Europa desde 1600 aproximadamente.

Para finalizar, se señala que hacia el siglo XX, se abandona el sistema tonal. En el libro en cuestión se caracteriza el siglo pasado como el “quiebre de la tonalidad”, pues los compositores se dedicaron a explorar nuevos caminos para sus creaciones. A pesar de ello, se dice que “compositores como Schostakovich y Britten siguen principios tonales con ciertas variaciones. La música ‘pop’, los musicales y la mayoría de la música de películas y de TV también ha continuado en una línea tonal.”

Los ejemplos presentados no pretenden constituir un estudio exhaustivo de qué se dice sobre el concepto de Tonalidad en libros orientados a la enseñanza de cuestiones ligadas a la teoría musical en un contexto académico, pero sí ilustrar la vinculación de este término con las características de una música específica: aquella que ha tenido históricamente mayor –prácticamente exclusiva– cabida en la academia.

En los casos presentados se evidencia la apropiación terminológica de ‘tonal’ para referirse sólo al conjunto de prácticas tonales de un breve período de la historia del continente más pequeño del mundo. Tagg plantea que esta situación es, por decir lo menos, problemática. “La falsa dicotomía ‘tonal v/s modal’ es sólo un ejemplo de esta confusión, los términos ‘pretonal’ y ‘postonal’ otra, ya que ambos evidentemente implican que la música europea

medieval y del Renacimiento es tan falta de tonos como la música de 12 tonos ('postonal', 'atonal', etc.). Pero eso no es todo, porque, por ejemplo, el pentatonismo anemitónico (que no contiene semitonos) ha estado en amplio uso alrededor del planeta antes, durante y después del así llamado 'período tonal'. ¿Y qué decir con respecto al uso de armonía terciaria en la actual era supuestamente 'postonal'? Esta confiscación unilateral y restrictiva de lo 'tonal' tiene obvias repercusiones en la noción de tonalidad."²¹

Tagg propone una redefinición del concepto de tonalidad, entendiéndolo como el sistema o conjunto de normas de acuerdo a las cuales son configurados tonos en cualquier cultura musical. Esto implica que existen más músicas tonales que la que se corresponde con el repertorio usualmente caracterizado como tonal. Diversas expresiones musicales pueden comprenderse en mayor o menor medida en base a su organización tonal.

Precisa que dicha definición funciona bien en inglés y alemán, pues esos idiomas distinguen *tonality/Tonalität* de *key/Tonart*. Tagg sugiere el empleo del concepto 'idioma tonal' o 'sistema tonal' para referirse a 'tonalidad' como el sistema o conjunto de normas de acuerdo a las cuales son configurados tonos en cualquier cultura musical, definición que ya fue dada antes; y 'tonalidad' para el caso particular de la tonalidad de una pieza determinada, como por ejemplo "Concierto para Violín en Re Mayor". En el caso de piezas en otros modos distintos del mayor o menor, diríamos por ejemplo que la primera parte del concierto X de X compositor está en la tonalidad de Re Dorio. En el presente trabajo tal observación es acogida, acompañando la segunda acepción de 'tonalidad' con su equivalente en inglés entre paréntesis (*key*) para que se entienda claramente esta palabra en el sentido de 'tonalidad de'.

La siguiente tabla resume la redefinición de términos tratada en este capítulo.

²¹ Tagg (2009), p. 55-56

Tono	Sustantivo	Nota con una fundamental audible
Tonal	Adjetivo	Que tiene las propiedades de un tono
Tonalidad	Sustantivo	Sistema de acuerdo al cual tonos son configurados
Tónica	Sustantivo	Tono de referencia
Tonical	Adjetivo, neologismo	Que tiene tónica
Tonicalidad	Sustantivo, neologismo	Cualidad de tener tónica

La conclusión más importante que surge de todo esto es que en vez de usar ‘tonalidad’ para referirse a un conjunto muy restrictivo de prácticas tonales, el término será usado para cubrir cualquier o todos los conjuntos de prácticas tonales. Similarmente, ‘modal’ no será usado como la etiqueta etnocentrista que connota alteridades tonales sino como un adjetivo que califica la abstracción y reducción de alturas en música real a un despliegue ordenado de ocurrencias singulares de esas alturas. Revisaremos las implicancias de lo modal en la sección siguiente.

Capítulo III. Modos

Continuaré basándome en la presente sección en lo planteado por Tagg en *Everyday Tonality II*, resumiendo los principales puntos tratados en el tercer capítulo de dicho libro, relativo al concepto de modo²². Se planteará una definición de “modo” y se abordará el concepto de tonalidad o sistema tonal desde ese término. Revisaremos ejemplos de modos diatónicos y no diatónicos para ilustrar el panorama de lo modal como una realidad amplia que supera con creces los modos mayor y menor a los que estamos acostumbrados, para finalmente establecer una lista de modos a considerar en el posterior análisis que se realizará.

3.1. Definición

Modo, del latín *Modus* que significa medida, patrón, manera, básicamente significa una manera de hacer cosas. Si bien los teóricos de la edad media consideraban diferentes maneras de usar el ritmo y la métrica como “modos”, la palabra ha sido usada por largo tiempo solamente para denotar maneras específicas de conceptualizar el vocabulario tonal y su configuración. Por vocabulario tonal se entiende un conjunto de tonos o notas particulares usado en un cuerpo de música particular, ya sea un pasaje breve o una obra completa.

La noción de modo en la teoría musical deriva de dos fuentes principales: los intentos en la época medieval de sistematización del vocabulario tonal de la música litúrgica de acuerdo a conceptos árabes y de la Antigua Grecia –los modos eclesiásticos heptatónicos-diatónicos; y la clasificación etnomusicológica de vocabulario tonal usada en músicas tradicionales.

Un paso importante para lograr comprender cómo y por qué músicas diferentes suenan diferentes es reducir²³ su vocabulario tonal a la expresión de las distintas alturas de una música en eventos singulares dentro de una octava y chequear cuál de esas notas son usadas más frecuentemente o como puntos de reposo, referencia o cierre. Este esquema de notas constituyentes presentadas en orden escalar dentro de una octava vendría siendo un modo, y corresponde a una unidad conceptual que resulta de la reducción explicada.

²² El presente capítulo de esta Memoria de Título presenta un resumen y traducción de lo expuesto por Tagg en el Capítulo III “Heptatonic Modes” de *Everyday Tonality II* (p. 85-149)

²³ Aquí Tagg usa la palabra *distil*, destilar.

Para ejemplificar el concepto de modo, Tagg utiliza la melodía del himno nacional de Inglaterra.

Figura 3. Himno nacional del Reino Unido “*God Save the Queen*”²⁴



Se señala que esta melodía contiene siete tonos diferentes: Sol, La, Si, Do, Re, Mi y Fa#, y que algunos son más importantes que otros. La nota Sol es la más importante ya que la melodía comienza y termina en esa nota, la primera mitad también termina en Sol, es la nota que más se repite, etc. Por lo tanto, Sol es la nota de referencia o tónica y podemos decir que la melodía “está en Sol”. La tónica de un modo corresponde al primer grado de la escala y nos referiremos a ella con la nomenclatura $\hat{1}$. En la partitura, este y el resto de los grados de la escala aparecen señalados sólo con números arábigos, sin un acento circunflejo sobre ellos. Reservaremos el uso del acento circunflejo (^) para referirnos a los grados de la escala dentro de un texto escrito. En la partitura, se omitirá para no añadir tantos símbolos y facilitar la lectura del análisis propuesto.

En una melodía bien podrían presentarse notas bajo la tónica, o excediendo el registro de una octava. Al presentar el modo como una abstracción, como un esquema del total de notas presentes en una melodía, siempre se considerará la tónica como primer elemento y se ordenará al resto dentro de una octava a partir de la tónica.

Tagg señala que la realidad tonal, que es reducida a un modelo teórico en la representación escalar de un modo, rara vez implica movimientos escalares a través de una octava. Un modo es la abstracción de un vocabulario tonal específico, es la reducción de notas a eventos singulares. Tagg recalca que los modos no son música real, tal como el alfabeto no

²⁴ Tagg (2009), p. 87. Extraído de <http://www.tagg.org/pix/MusExx/GodSaveQueenMel.jpg>

es lenguaje en acción, y que en la práctica musical, los modos funcionan en términos de motivos característicos y términos de frases, pudiendo representar el vocabulario tonal de una pieza completa, de una sección, o de una pequeña porción de la misma.

La reducción de vocabularios tonales a modos puede ser una herramienta útil y manejable para referirse y teorizar respecto a dichos vocabularios. Ello implica reconocer cómo suenan distintos modos, familiarizarse con las notas que contienen, con cómo están configurados y con las tradiciones musicales a las que pertenecen. Si bien esta abstracción que son los modos se refieren sólo a una parte del fenómeno musical, pueden ser útiles como puntos de partida para el entendimiento de diferentes tradiciones tonales, y es precisamente lo que se intentará en el presente trabajo con respecto a un repertorio específico, como se verá más adelante.

3.2. Panorama de modos

Los modos son un fenómeno tonal y modo hace alusión al vocabulario tonal usado en una porción particular o en la totalidad de una pieza, o bien en un estilo o práctica musical. La modalidad, sin embargo, es usualmente entendida en la teoría musical convencional de occidente no tanto para identificar un vocabulario tonal específico como para designar en masa innumerables tipos de tonalidad tonal distintas de la del dualismo mayor-menor característico de la tradición euroclásica. Etiquetas como ‘jazz modal’ y ‘armonía modal’ tienden a significar un jazz y armonía que utiliza configuraciones tonales distintas a las de la tonalidad jónico-tercial de los repertorios euroclásico y de jazz estándar. Las normas tonales distintas de otros repertorios, de hecho de cualquier parte del mundo, de cualquier momento de la historia, según Tagg, son todas agrupadas bajo la etiqueta de ‘modal’. Los tres ejemplos presentados anteriormente con respecto a cómo se trata el concepto de tonalidad en algunos libros de armonía ilustran también lo aquí señalado.

La modalidad mayor-menor jonionizada del repertorio euroclásico y de la música popular que usa ese mismo sistema tonal (como los himnos nacionales, marchas, valeses, canciones, estándar de jazz, etc.) raramente es referida como modal, siendo más bien llamada tonal, sin ningún apellido, como si ninguna otra clase de tonalidad existiese.

Este uso de los conceptos de tonalidad y modalidad como algo distinto implica que los modos, por definición fenómenos tonales, no son tonales, y que un tipo de tonalidad, la euroclásica, no es modal, incluso siendo que no podría existir sin el modo jonio y los modos menores jonionizados²⁵ que definen su identidad tonal específica. Así que para evitar esta confusión terminológica que Tagg califica como vergonzosa, todos los modos, incluyendo el jonio, serán tratados como un fenómeno tonal central al entendimiento de cualquier tonalidad tonal.

Particularmente, el sistema tonal ligado a la tradición euroclásica se basa en los modos mayor y menor, que se corresponden con el modo jonio y eolio según la denominación de los modos eclesiásticos, siendo este último usualmente jonionizado. Las distintas descripciones proporcionadas en la primera parte de este trabajo y en el Apéndice I dan cuenta de este sistema tonal basado exclusivamente en estos modos. El modo mayor funciona como paradigma de esta tonalidad específica, siendo característico de este el séptimo grado de la escala que se encuentra a un semitono bajo la tónica y que tiende a ascender a ella. La armonización tercial del quinto grado de la escala, como tríada, contempla al séptimo grado, que de forma activa o dependiente suele dirigirse hacia la tónica para encontrar reposo, mientras que como tétrada incluye además al cuarto grado de la escala que actúa como una sensible superior que tiende a descender al tercer grado de la escala para dar un sentido de resolución. El modo menor natural o modo eolio es usualmente alterado de manera que ciertos grados de la escala - $\hat{7}$ en la variante armónica, $\hat{6}$ y $\hat{7}$ en la variante melódica- ascienden un semitono, resultando una estructura global más cercana al modo jonio, excepto por el tercer grado, ubicado a un intervalo de tercera menor con respecto a la tónica.

Perfil de grados del modo mayor o jonio

$\hat{1}$ 2 3 4 5 $\hat{6}$ $\hat{7}$

²⁵ La jonionización de un modo consiste en alterar uno o más de los elementos que lo constituyen de manera tal que la estructura global resulte similar al modo jonio. Tagg utiliza este concepto al referirse al modo menor eolio que en la tradición euroclásica suele ser modificado. En la variante armónica del modo menor el séptimo grado de la escala asciende un semitono, mientras que en la variante melódica se altera también el sexto grado medio tono hacia arriba. Ver Tagg (2009), p. 90.

Perfil de grados del modo menor natural o eolio

1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂

Perfil de grados del modo menor armónico

1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ 7̂

Perfil de grados del modo menor melódico

1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ 6̂ 7̂

Varios vocabularios tonales contemplan el uso de siete notas distintas que dividen la octava. Los conocidos modos mayor y menor, incluyendo sus variantes jonionizadas, cumplen con esta característica, y por tanto decimos que son modos heptatónicos. Los modos heptatónicos no son necesariamente los más utilizados en el mundo, pero aparecen en distintas teorías musicales además de la europea, como la de India, la arábica, la china, de Java, etc. En todas estas tradiciones la octava es dividida en modos de siete notas. Gracias a su extendido uso, los grados heptatónicos de la escala son ampliamente aceptados como la unidad básica para designar los tonos constituyentes de casi cualquier modo basado en cualquier tónica, no importando cuántos grados tenga el modo. Es decir que modos pentatónicos, hexatónicos, etc. pueden ser expresados considerando al modo heptatónico como referente. En este trabajo, consideraremos exclusivamente modos heptatónicos y nos basaremos en el modo mayor para referirnos a los modos con que trabajemos.

Otros modos que suele considerar la teoría musical euroclásica son los llamados modos eclesiásticos, que aquí denominaremos, siguiendo a Tagg, modos heptatónicos diatónicos. Un modo será diatónico cuando contenga cinco tonos (t) y dos semitonos (st) distribuidos de alguna manera dentro de su estructura interna. Los modos jonio y eolio recién descritos son diatónicos, pues cumplen con esta característica. El ordenamiento de tonos y semitonos del modo jonio corresponde a t-t-st-t-t-st, mientras que en el modo eolio consiste en t-st-t-

t-st-t-t. Nótese que el llamado modo menor armónico implica en su estructura, entre $\flat\hat{6}$ y $\hat{7}$, un tono y medio, por lo que no sería diatónico.

3.3. Modos heptatónicos diatónicos

Tagg se refiere a ellos como un tópico de interés tanto para historiadores de la música como para músicos contemporáneos que los estudian y utilizan para dominar los idiomas del jazz y algunos tipos de rock.

La estructura de los modos heptatónicos diatónicos presupone la división de la octava en siete notas (por ello son heptatónicos), separadas según cinco intervalos de un tono y dos de semitono (diatónicos). Esto siempre producirá un intervalo de tritono al interior del modo, por lo que puede considerarse a los modos como tritónicos además de heptatónicos y diatónicos. Define entonces a la estructura del modo el orden de los intervalos señalados, así como la posición del tritono al interior de ésta. Además de estas cuestiones estructurales, los modos implican un centro tonal o tónica en el primer grado de la escala $\hat{1}$ que generalmente puede ser identificado como un pedal real o potencial, como nota final, o más frecuentemente como la nota más recurrente en el modo.

La combinación de grados de la escala es única para cada modo, y el cómo suenan las notas en inter-relación y con respecto a la tónica, le da a cada modo su sabor único. Como nuestra afinación lo permite, los distintos modos pueden transponerse a partir de cualquier nota que funcione como tónica.

Algunos modos poseen una tercera mayor a partir de la tónica y otros una tercera menor, por lo que podemos hablar de modos mayores (M) y menores (m). Resulta así más útil hablar de modo jonio y modo eolio para dar cuenta de una variedad más amplia de modos mayores y menores.

Jonio (C/do) $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (M)

Dorio (D/re) $\hat{1} \hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \flat\hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (m)

Frigio (E/mi) $\hat{1} \flat\hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \flat\hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (m)

Lidio (F/fa) $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \sharp\hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (M)

Mixolidio (G/sol) $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \flat\hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (M)

Eolio (A/la) $\hat{1} \hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \flat\hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (m)

Locrio (B/si) $\hat{1} \flat\hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \flat\hat{5} \flat\hat{6} \flat\hat{7} \hat{8} = \hat{1}$ (m)

Agrupando los distintos modos heptatónicos diatónicos mayores y menores por cada lado podemos evidenciar las características que los distinguen.

Figura 4. Modos heptatónicos diatónicos mayores (todos comparten una tercera mayor $\hat{3}$ a partir de la tónica)

Modo	Perfil	Característica
Jonio	$\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8}$	Sensible en séptimo grado
Lidio	$\hat{1} \hat{2} \hat{3} \sharp\hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8}$	Cuarto grado aumentado
Mixolidio	$\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \flat\hat{7} \hat{8}$	Subtónica en séptimo grado

Figura 5. Modos heptatónicos diatónicos menores (todos comparten una tercera menor $\flat\hat{3}$ a partir de la tónica)

Modo	Perfil	Característica
Dorio	1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ 6̂ b7̂ 8̂	Intervalo de sexta mayor a partir de la tónica
Frigio	1̂ b2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂ 8̂	Segundo grado a un semitono de distancia, que suele funcionar como sensible superior
Eolio	1̂ 2̂ b3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂ 8̂	Intervalo de sexta menor a partir de la tónica
Locrio	1̂ b2̂ b3̂ 4̂ b5̂ b6̂ b7̂ 8̂	Intervalo de quinta disminuída a partir de la tónica

En *Everyday Tonality II*, Tagg da varios ejemplos musicales basados en estos modos, exceptuando el locrio. No haremos tal revisión acá, pero es importante recalcar que contemplar la totalidad de los modos heptatónicos diatónicos en vez de solo dos de ellos, posibilita la apertura del concepto de tonalidad a una mayor gama de tonalidades, valga la redundancia, que pueden poseer características similares o distintas a la euroclásica.

Como se dijo, estos modos son abordados en parte por la teoría musical más tradicional, y de hecho son estudiados en los programas de estudio de Lectura Musical en la Universidad de Chile, al menos en la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música.

3.4. Modos heptatónicos no diatónicos

Existen incontables modos heptatónicos en uso alrededor de todo el mundo. Tagg selecciona aquellos que un oyente occidental pueda reconocer y a los que pueda atribuir la característica de “diferente” o “exótico”, como los que poseen $b2$, $\#4$ ó un intervalo de $1\frac{1}{2}$ tonos (un tono y medio) dentro de su estructura. Consideraré también aquí tales modos, pues nos permitirán teorizar con respecto al lenguaje tonal de la práctica musical que se analizará más adelante.

Estas características son comunes en música del mundo árabe, del mediterráneo oriental, los Balcanes, Grecia, Turquía y del sur de España. La tonalidad en esas populosas regiones del mundo comparte muchos rasgos comunes, incluso a pesar de los distintos términos y etiquetas que se emplean. Tagg utiliza la palabra árabe *maqam* (مقام ; en plural *maqamat*, مقامات) para referirse a los modos utilizados en las regiones nombradas y sus tradiciones comunes. No aborda modos que contengan microtonos, pues los occidentales no estamos acostumbrados a ellos, y no podemos producirlos con nuestros instrumentos comunes como la guitarra o el teclado.

3.4.1. Maqamat

Modo, tal como fue definido anteriormente, es probablemente la noción occidental más cercana al concepto árabe *maqam* (plural: *maqamat*). La misma palabra es usada en Turquía (*makam*) y Bulgaria (макам), mientras que los griegos se refieren a los modos como dromos (δρομος). Sea cual sea su nombre, un *maqam*, como un modo, designa un vocabulario tonal específico, típicamente presentado como un despliegue de siete notas distintas, usualmente ordenadas ascendentemente dentro de una octava.

Dentro de las características particulares de los *maqamat* encontramos que son comprendidos como una octava dividida en dos partes llamadas *jins*, usualmente de cuatro notas (tetracordios).²⁶ Esto especifica notas pivotes en el vocabulario tonal en cuestión, y suelen estar conectados a ciertos registros específicos o a notas iniciales particulares en el Ud ó Oud. Un *maqam* contiene además reglas que definen su desarrollo melódico, las que describen qué notas deben enfatizarse, cuán seguido y en qué orden. Un *maqam* además se relaciona a fenómenos paramusicales con matices más profundos que la dicotomía occidental mayor/menor-feliz/triste.

Una diferencia significativa entre los modos y los *maqamat* radica en cómo es conceptualizada la octava. En los modos la octava suele considerarse como una unidad, pero en los *maqamat* se comprende a la octava como compuesta por una mitad inferior y una superior. La división ocurre en alguna parte a la mitad de la octava, usualmente, pero

²⁶ Más detalles sobre los *maqamat* pueden encontrarse en <http://www.maqamworld.com/>

no siempre, entre los grados 4̂ y 5̂. Esto supone una división en dos partes iguales de cuatro notas ó tetracordios o *jins*. Estos se asocian a características determinadas, como pueden ser ‘desierto distante’; ‘vitalidad, alegría y femeneidad’; y ‘orgullo, poder, buen juicio y masculinidad’. Así, los *maqamat* se clasifican según sus *jins* iniciales. En la figura 5 podemos encontrar dos modos asociados a la familia Hijaz: Hijaz e Hijaz Kar, ambos comienzan con el tetracordio o *jins* Hijaz.

Estos tetracordios están asociados a una posición y movimiento de la mano en el mango del laud, guitarra, sax, bouzouki, violin u otros instrumentos de cuerda que pueden tocarse con un máximo de cuatro notas (cinco si es que se incluye la de la cuerda sonando ‘al aire’) sin tener que cambiar de posición ó cuerda. En el quehacer musical esto representa un momento o gesto singular y tangible que puede funcionar como una importante unidad de estructura musical con un carácter particular.

Existen entre 30 y 40 *maqamat* en uso hoy en día. La siguiente Figura 5 presenta sólo seis de las familias básicas y las notas de al menos uno de los *maqamat* perteneciente a cada familia. Se incluyen dos modos en la familia Hijaz.

Figura 5. Seis *maqamats*²⁷

1. <i>Rast</i> 1-2-(\flat)3-4 راست	(a) maqam Rast ascent Rast ascent	1 2 \flat 3 4 5 #6 \flat 7 8	Rast Rast
	(b) Δρόμος Ραστ ≈ ionian	1 2 #3 4 5 #6 #7 8	
	(c) Rast descent	8 \flat 7 #6 5 4 (\flat)3 2 1	
2. <i>Bayati</i> 1- \flat 2- \flat 3-4 بياتي	= aeolian	1 \flat 2 \flat 3 4 5 \flat 6 \flat 7 8	Bayati Nahawand
3. <i>Nahawand</i> 1-2- \flat 3-4 نهاوند	'harmonic minor'	1 2 \flat 3 4 5 \flat 6 #7 8	Nahawand Hijaz
4. <i>Nawa Athar</i> 1-2- \flat 3-#4 نوی آثر	(a) maqam Nawa Athar Δρόμος Νιαβέντ	1 2 \flat 3 #4 5 \flat 6 #7 8	Nawa Athar Hijaz
	(b) 'Gypsy minor' 'Ukranian Dorian' 'Ukranian minor' Nikriz, Mishberak, Klezmer bulgarish	1 2 \flat 3 #4 5 \flat 6 \flat 7 8	Nawa Athar Kurd
5. <i>Hijaz</i> 1- \flat 2-#3-4 حجاز	(a) maqam Hijaz, Δρόμος Χιτζάζ, Hicaz makami, frigio mayorizado	1 \flat 2 #3 4 5 \flat 6 \flat 7 8	Hijaz Kurd
	(b) Hijaz Kar (حجاز كار), Hijaz Shad Araban, Δρόμος Χιτζάζκιάρ, хиджазкар, Freygish, 'Gypsy major', etc.	1 \flat 2 #3 4 5 \flat 6 #7 8	Hijaz Hijaz
6. <i>Kurd</i> 1- \flat 2- \flat 3-4 کرد	≈ phrygian, Kürdi makami Δρόμος Ουσάκ	1 \flat 2 \flat 3 4 5 \flat 6 \flat 7 8	Kurd Nahawand

En la figura, los seis *maqamat* son denominados según su *jins* o tetracordio inferior. En algunos casos, la estructura del tetracordio inferior se repite en el superior, y en otros no. Cada *maqam* está escrito en un pentagrama en llave de sol, acompañándose el despliegue de las notas con la descripción del perfil de grados de la escala usando números arábigos. Nótese que en algunos casos aparece el símbolo \flat con una línea tachándolo. Esto implica que la nota en cuestión es descendida un cuarto de tono, y no un semitono completo como

²⁷ Tagg (2009), p. 116. Figura extraída desde <http://tagg.org/pix/MusExx/HeptaNonDiatonic-2.jpg>

lo hace el símbolo \flat al que estamos habituados. También se utiliza el símbolo \downarrow para indicar lo mismo. La afinación temperada que utilizamos en occidente no contempla intervalos menores a los de un semitono como sí lo hacen otros sistemas de afinación en Oriente.

El primer ejemplo, Rast, posee una distancia de $\frac{3}{4}$ de tono entre los grados $\hat{2}$ y $\hat{3}$. Las variantes (a) y (c) muestran cómo es utilizado el *maqam* Rast de manera ascendente y descendente, variando los grados $\hat{6}$ y $\hat{7}$. Adaptando este *maqam* a la afinación temperada, nos encontramos con nuestro familiar modo jonio en la letra (b). Se ilustra la diferencia con respecto al original en los grados implicados usando el símbolo \sharp .

El *maqam* Bayati es similar al modo eolio, excepto por el segundo grado ubicado $\frac{3}{4}$ de tono sobre el primer grado. Este *maqam* posee un *jins* inferior con el mismo nombre, y un *jins* superior entre $\hat{4}$ y $\hat{7}$ denominado Nahawand.

Ya adelantamos el primer *jins* del *maqam* Nahawand. Su tetracordio superior corresponde a Hijaz, al interior del cual encontramos un intervalo de segunda aumentada. Este *maqam* se corresponde con el modo menor armónico.

El *maqam* Nawa Athar se basa en el tetracordio inferior del mismo nombre que posee un intervalo de segunda aumentada entre los grados $\flat\hat{3}$ y $\sharp\hat{4}$. La variante (a) contiene el *jins* superior Hijaz, configurando una escala que el programa de lectura musical denomina gitana asimétrica. Por su parte, la variante (b) contiene el *jins* superior Kurd.

El *maqam* Hijaz, cuyo *jins* inferior ya fue presentado, presenta la variante (a) cuyo tetracordio superior corresponde a Kurd, y la variante (b) que repite Hijaz en la parte superior. La primera variante suele llamarse también “frigio dominante”, y la segunda es idéntica a la llamada escala gitana simétrica.

Por último, el *maqam* Kurd combina el tetracordio inferior Kurd y superior Nahawand, correspondiéndose con el modo frigio.

Nótese que la estructura de los tetracordios Nawa Athar e Hijaz permite la construcción de modos no diatónicos al incluir en su interior un intervalo de segunda aumentada.

De aquí en adelante nos concentraremos en los modos asociados a una región específica: los Balcanes. Precisamente en dicha región converge una variedad de culturas musicales que abarca el folklore propio de países como Hungría, Bulgaria, Rumania, aquellos que integraban Yugoslavia, etc., además de la música de los gitanos de la zona y el klezmer, tradición musical vinculada al pueblo judío. En esta región, dentro de Occidente, se dan sistemas tonales que proporcionan alternativas a la tonalidad euroclásica.

Más adelante exploraré una práctica musical vigente hoy en día en Santiago de Chile asociada a esta región y que suele recibir la etiqueta de ‘música gitana’, intentando describir el funcionamiento de su lenguaje tonal. Para ello, consideraré la Figura 6 de modos balcánicos propuesta por Tagg en la página que sigue a continuación, ya que las estructuras expuestas podrían encontrarse en el repertorio de la práctica musical a analizar. Los nombres que elige Tagg son recomendados por él según los siguientes criterios:

[1] El nombre de un modo debe respetar el aprendizaje de quienes los usan haciendo música en sus tradiciones locales y no puede estar subordinado a las nociones tonales del jazz, la teoría euroclásica o cualquier otra extraña al contexto local. Por ello es que las etiquetas de los modos se vinculan con las tradiciones árabe-otomana-griega (maqam/makam/dromos) y se mantienen distantes de nociones culturales irrelevantes como “dominante”.

[2] Cuando existen varios nombres que pueden ser adecuados, se opta por el más corto.

[3] Calificativos de tipo nacional o étnico se evitan, ya que el mismo adjetivo usualmente aplica a más de un modo, ningún modo es exclusivo a una nación o grupo étnico y porque las identidades étnicas cambian en la música, tal como lo hacen sus locaciones geográficas.

Figura 6. Modos Balcánicos²⁸

Nombre recomendado	Perfil de grados	Otros nombres asociados
Hijaz	1̂ b2 3̂ 4̂ 5̂ b6̂ b7̂	Freygish, Ahava Rabba, Andaluz, Dórico flamenco, Frigio mayorizado, Dominante frigio, Frigio alterado, Flamenco.
Hijaz kar	1̂ b2̂ 3̂ #4̂ 5̂ b6̂ 7̂	Freygish, Gitano, Gitano Mayor, Gitano Español, Bizantino, Doble armónico menor, Dominante Frigio, Gitana Simétrica
Nawa atar	1̂ 2̂ b3̂ #4̂ 5̂ b6̂ b7̂	Gitana menor, Húngara menor, Húngaro gitana, Gitana Asimétrica
Nikriz	1̂ 2̂ b3̂ #4̂ 5̂ 6̂ b7̂	Rumana menor, Dorio ucraniano, Klezmer bulgarish, Misheberakh
Lidio b7	1̂ 2̂ 3̂ #4̂ 5̂ 6̂ b7̂	Rumana mayor, Adonoy Molokh, Dominante Lidio
Mustaar	1̂ #2̂ 3̂ #4̂ 5̂ 6̂ b7̂	Húngara mayor

Pensar los modos en función de un tetracordio inferior y otro superior en vez de considerar la octava como unidad indivisible, posibilita la generación de muchos más modos que los que considera la tradición euroclásica. Además, nos ayuda a tener una noción de la tonalidad de otras músicas que ocurren en Occidente, pero fuera del sistema euroclásico. Ello incluye el uso de modos diatónicos, pero también de modos no diatónicos. En *Everyday Tonality II*, Tagg brinda ejemplos variados que asocian estilos o piezas en

²⁸ Tagg (2009), p. 135

particular con modos específicos, dando cuenta además de cómo algunos modos no diatónicos –como Hijaz– han sido utilizados en occidente apelando a un carácter exótico o extranjero, o pretendiendo evocar alguna cultura o región particular, pero sin salirse de la lógica de dominante-tónica del sistema tonal euroclásico²⁹. Otros lenguajes ligados al rock y al metal se han apropiado también de este modo, asociándolo a un carácter de oscuridad y misterio.

²⁹ Revisar lo escrito por Tagg en “Y viva España” en *Everyday Tonality II*, p. 128

Capítulo IV. Exploración de una práctica musical: la música gitana en Santiago de Chile

En los capítulos anteriores fueron expuestos dos grandes tópicos. En primer lugar se mostró un panorama de lo que tradicionalmente se entiende como tonalidad haciendo un recorrido histórico de diversas perspectivas teórico-musicales que se han preocupado de describir el sistema tonal de un repertorio circunscrito a un período conocido como Período de la Práctica Común. A continuación se evidenció que éste período, además de comprender un rango de tiempo determinado, se desarrolló en un lugar específico, esto es, en la tradición de música académica europea que, siguiendo a Tagg, llamamos aquí euroclásica. En base a lo planteado por este autor, se ha cuestionado el significado tradicional que se asigna al concepto de tonalidad, sistema tonal ó incluso al adjetivo mismo ‘tonal’ para comprenderlo en un sentido más amplio: siendo lo tonal algo relativo a los tonos o alturas, tonalidad tendría relación con la manera de estructurar tonos o alturas en algún contexto musical determinado. Por lo tanto, decimos que existen sistemas tonales variados y diversos, y podemos teorizar sobre cómo están organizados en base al concepto de modo, entendido como una abstracción obtenida a partir de alguna pieza musical o un conjunto de piezas determinadas en que las ocurrencias de alturas son expresadas en una estructura ordenada de alturas. Se revisaron distintos modos que pueden encontrarse en repertorios específicos, abarcando modos que consideran el rango de una octava al ser modos heptatónicos. Entre ellos, se distinguieron modos diatónicos y no diatónicos, y dentro de estos últimos se hizo una revisión de estructuras asociadas al “mundo maqam”.

En términos melódicos y armónicos, bastante se ha dicho sobre el sistema tonal euroclásico, tal como puede apreciarse en el primer capítulo y más detalladamente en el Apéndice I de esta memoria de título. Tales caracterizaciones se tomarán en cuenta más adelante para la descripción del lenguaje tonal de la práctica musical que se abordará a continuación. Por ahora, y a partir de las redefiniciones aportadas en torno al concepto de tonalidad, me abocaré a explorar una práctica musical específica que se da actualmente y desde hace más de una década en Santiago de Chile, la que suele recibir la etiqueta de ‘música gitana’.

La música gitana es un estilo musical que han estado desarrollando en Chile desde hace aproximadamente diez años diversas bandas, algunas ya extintas o que han dado paso a nuevos proyectos, otras vigentes desde hace tiempo y también nuevas agrupaciones que

proyectan una continuación del género. Curiosamente, sus cultores no están asociados por sangre al pueblo gitano, su motivación a trabajar este estilo tiene que ver con la globalización y el desarrollo de la tecnología en el ámbito de las comunicaciones que desde hace varios años permite el acceso a contenidos provenientes de prácticamente cualquier región del mundo. Dentro de sus antecedentes más destacables está la música del cine de directores como Emir Kusturica y Tony Gatlif, así como el trabajo pionero en Chile de la banda La Mano Ajena. La música gitana en Chile se vincula principalmente a las sonoridades gitanas asociadas con la península de los Balcanes, conviviendo dentro de su lenguaje elementos de dicha región, de los gitanos y también del pueblo judío que ha habitado en esa zona. Tales elementos son en general apropiados localmente para producir fusiones musicales con otros estilos entre los que destacan el rock, el folklore y músicas populares latinoamericanas.

En el presente capítulo se expondrá una caracterización general de la práctica de este estilo. Para llevar a cabo esta tarea, se seleccionó a seis bandas vinculadas ya sea por el público, por sus propios discursos o incluso sus mismos nombres a la etiqueta de ‘música gitana’, abarcando proyectos musicales cuyas trayectorias van desde los trece años en el caso de la banda más antigua y menos de uno en el caso de la más reciente. Estas bandas son, en orden mayor a menor antigüedad, La Mano Ajena, Doctor Vitrola, Carnavalito Gitano, Insultanes, María la Mengue y La Gadja. A cada una de ellas se le solicitó aportar con al menos dos grabaciones o partituras de piezas musicales interpretadas por ellas, que reflejaran, según su parecer, una sonoridad o estilo vinculado a lo gitano. A cada banda se le realizó por separado una entrevista, contando con la participación de al menos un miembro de cada una. El o los entrevistados debían tener un rol de dirección musical, composición o arreglos al interior del proyecto musical. En esta entrevista se abordaron las preguntas señaladas en detalle en el APÉNDICE II, las que pretendían recabar información con respecto al quehacer de cada proyecto musical. Tal información constituye la descripción de cada banda al inicio de la transcripción de su entrevista en el apéndice señalado. Se consultó a los entrevistados por cuestiones que permitieran dar cuenta de la historia, motivaciones, representaciones y teorizaciones con respecto a la práctica de la música gitana en Santiago, aspectos que permiten contextualizar y caracterizar más ampliamente este estilo antes de entrar a estudiar el lenguaje tonal que en este se desarrolla.

En última instancia, se realizará una propuesta teórica que pueda dar cuenta de cómo se estructura en líneas generales el sistema tonal desarrollado en la música gitana que se cultiva en Santiago, pretendiendo abstraer estructuras ordenadas de alturas o modos que puedan describir el funcionamiento melódico y armónico de parte de este repertorio, e intentando aplicar los conceptos aportados en el marco teórico cuando sea pertinente. Previo a ello, en este cuarto capítulo se expondrá un análisis de las entrevistas realizadas a las distintas bandas consideradas para este trabajo. Todas las citas al interior de este capítulo remiten a la entrevista correspondiente a cada cultor(es), cuya transcripción completa puede encontrarse en el APÉNDICE II. El capítulo se estructura en tres secciones que dan cuenta de lo siguiente:

Entrada a la música. Esta primera parte pretende informar cómo comenzó a desarrollarse este estilo musical en Santiago de Chile, señalando los factores y referentes identificados por los cultores entrevistados que posibilitaron su llegada, cultivo y posicionamiento.

Identidad. Esta segunda sección se refiere a cómo los distintos proyectos musicales considerados para esta investigación trabajan en torno al concepto de lo gitano teniendo en consideración que ninguno de los integrantes de estas bandas pertenece a este pueblo. ¿Es esta una música realmente gitana, entonces? ¿Qué otros elementos nutren a este estilo? Estas y otras preguntas intentan resolverse aquí.

Representaciones. La última parte de este capítulo enumera algunas de las ideas o representaciones que tienen los cultores entrevistados con respecto a lo gitano en términos generales, en términos de características musicales y en términos teórico-musicales vinculados al lenguaje tonal.

4.1. Entrada a la música

4.1.1. La Mano Ajena

Siguiendo un orden cronológico, de las bandas consideradas para el presente trabajo, La Mano Ajena es aquella con mayor trayectoria en el tiempo. La llegada que tuvo su director y fundador a la ‘música gitana’ fue una suerte de encuentro directo con la fuente: durante su estadía en Francia en el año 1996 en el contexto de una gira de la compañía de teatro “Teatro del Silencio” en la que se desempeñaba como músico, Latorre tuvo la oportunidad de ver y escuchar a bandas que son señaladas como referentes importantes para el resto de los entrevistados considerados en esta investigación.

Una de ellas es Fanfarria Ciocarlia, banda gitana de bronces proveniente de Rumania, que Latorre describe como "una orquesta que nos llamó mucho la atención porque obviamente tenía ese virtuosismo, esa sonoridad que era mucho más empática con la música de La Tirana (...) Era una banda de gente que tú la mirabas y era como del tercer mundo, eran como estos viejos huachacas del matadero, que les faltaban los dientes, que andaban mal vestidos como veinte años para atrás, con ropa que se veía que habían quedado detenidos en los 80, tenían los instrumentos todos estropeados, no eran instrumentos nuevos, estaban parchados con huincha aisladora, y tocaban así endemoniadamente."³⁰

En ese viaje, Latorre pudo además escuchar a un *taraf*, agrupación compuesta de instrumentos como el violín, contrabajo, cimbalom, acordeón, entre otros, en el contexto de una función de circo donde música y performance interactuaban en una parodia de gitanos que se robaban entre sí. Aquel mismo *taraf* era el conjunto que aparece en la película *Gadjo Dilo* de Tony Gatlif. Además, Latorre estuvo presente en el primer concierto de Goran Bregovic en París en que el compositor serbo-croata se presentó con los músicos que grabaron el *soundtrack* de la película *Underground* de Emir Kusturica. Cabe destacar que en ese momento, todo lo relacionado con el este de Europa era un misterio, un nuevo mundo que podía ser explorado tras la reciente caída del Muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría y la apertura de toda una zona del continente europeo que estuvo bajo la influencia de

³⁰ Cita extraída de la transcripción de la entrevista realizada a Rodrigo Latorre. Todas las citas de este capítulo remiten a las entrevistas de cada banda transcritas en el APÉNDICE II.

la URSS. A raíz de aquel concierto de Bregovic, Latorre señala que "era una cosa que efectivamente no era nueva solamente para nosotros, sino que era nueva para el mundo de Occidente."

Ante tal novedad y falta de conocimiento al respecto, Latorre señala que sintió la necesidad de investigar más profundamente este fenómeno musical. "Efectivamente para mí en ese momento había una confusión, no tenía idea de donde eran y me exigió ir a documentar. Empecé a cachar en ese momento qué pasaba con esa música del este que era nueva, el klezmer por un lado, no había distinción, la música de Ucrania, Polonia, la República Checa o Rusia podía ser todo dentro de un mismo saco." Aprovechando la oportunidad de estar en Francia en ese momento, se dedicó a revisar la información relacionada con la música del este de Europa disponible en la Biblioteca Georges Pompidou en Francia, que constituía una fuente muy valiosa y de un volumen impensado para la época. Una etiqueta que agrupaba en parte estas tradiciones musicales era 'klezmer', y a partir de esta exploró fuentes bibliográficas y fonográficas disponibles en la biblioteca que le permitieron hacer una asociación y clasificación más bien organológica, así como comprender que este nuevo mundo musical era producto de un largo proceso de mestizaje entre repertorio judío, gitano y tradicional de Europa oriental.

"[...] muchos grupos klezmer tocaban música tradicional de algunos pueblos como Moldavia, repertorio rumano, folklore ucraniano. Y ahí empezó un reconocimiento de qué había detrás de eso que decía klezmer. Obviamente de ahí hubo un gran descubrimiento al entender que era música de mestizaje, que de alguna manera tenía que ver con ese pueblo peregrino que son los judíos, que los espacios que daban más cuenta de su presencia era desde Ucrania y muchos países del Este. Por otro lado, entender también el contexto en el que estaba esa música y cómo además ellos recogían y polinizaban a otros pueblos incorporando cosas y también tomando elementos. Entonces hablar de las horas que tú sabes que corresponden a un tipo de danza, o los mismos kolos, danzas típicas de Serbia y Croacia, eran tomadas por estos klezmerim, músicos itinerantes del klezmer y eran reversionados. Entonces hay un diálogo interesante que tiene que ver con esa experiencia musical y con esa centuria de diálogos entre gitanos y judíos."

Este viaje permitió a Latorre adquirir mucho material, sensaciones, imágenes e inquietudes que traería a Chile y que desembocarían en el estudio de este repertorio descubierto, en primera instancia, a partir de un montaje que mezclaba lo musical y el clown llamado Peperótamus Trío. Latorre cuenta “éramos tres personas, hacíamos cambios de vestuario, hacíamos como un viaje por el mundo, personificábamos personajes y tocábamos repertorio de música celta, afro y entre medio de eso música gitana y música judía. Pasábamos a Latinoamérica y hacíamos un barrido de distintos repertorios a través de la actuación. Esa fue la base para que después ampliáramos esto y nos focalizáramos en el folklore del este de Europa.” Esta focalización conduciría a la fundación de La Mano Ajena. A su vez, esta banda se transformaría en el inicio de las sonoridades balcánicas, gitanas y klezmer en Chile, siendo un proyecto pionero que generaría gran influencia en las siguientes generaciones de músicos, como se verá a continuación.

Una de las referencias que señala Matías Bustos, bajista de la banda Doctor Vitrola con respecto a sus inicios en este repertorio es La Mano Ajena, que a comienzos de la década de 2000 comenzaba a expandir los sonidos balcánicos en Santiago de Chile en conciertos descritos como verdaderas instancias de aprendizaje por el entrevistado. Así también, Samuel Muñoz, compositor de La Gadja, reconoce en La Mano Ajena una influencia tanto o más importante que la de referentes extranjeros: “La misma Mano Ajena, lo más cercano que he tenido así de comunicación también, yo estando en Copiapó hablaba con el Latorre por facebook y le preguntaba cosas [...] Yo creo que antes de los Taraf (Taraf de Haidouks), es La Mano Ajena, me abrió la sonoridad a todo eso. Es cercano, súper chileno pero también súper balcánico. Es cercano, físicamente es más cercano.” Carnavalito Gitano también tiene un vínculo con esta banda.

Carnavalito se origina en la fusión de una compañía de danza y un conjunto instrumental llamado Yapoh Trío, integrado por Hugo Paredes –director de Carnavalito Gitano–, Felipe Aguilar y Joel Viera. Estos dos personajes están íntimamente ligados con La Mano Ajena: Joel Viera fue el primer clarinetista de la banda, quien grabó en los primeros dos discos, y Felipe Aguilar fue alumno de Rodrigo Latorre, que se desempeñaba como profesor de música en el Colegio San Leonardo de Maipú al mismo tiempo que desarrollaba su carrera con La Mano Ajena. Daniela Hernández, vocalista de Doctor Vitrola, también estudió en el

mismo colegio y tuvo a Latorre de profesor. Tal es el caso también del autor de esta memoria de título.

4.1.2. Sonoridades en distintos estilos

Matías Bustos, bajista, compositor y fundador de Doctor Vitrola rastrea su interés y llegada a la música gitana en músicas populares escuchadas en su infancia que, hechas en Occidente, remitían a una sonoridad ligada a Oriente, como la canción “Mustapha” del disco *Jazz* de 1978 de la banda Queen. Otro antecedente de este sonido extranjero escuchado en un contexto occidental, esta vez en un plano más local, fue el show que montó la banda nacional Chanco en Piedra en el Teatro Caupolicán, el “Circo de los Hermanos Chanco en Piedra”, en que algunas melodías como el tema tradicional gitano Ojos Negros reforzaron el carácter circense de aquel montaje. Algo similar es planteado por Samuel Muñoz de La Gadja, quien reconoce en su historia personal una afinidad por vínculos familiares con la música árabe, además de un interés por bandas como System of a Down o composiciones de Aram Khachaturian que incorporan sonoridades ligadas a lo oriental.

4.1.3. Música y cine

Varios entrevistados señalan su interés o entrada al mundo de la música gitana a partir del encuentro con películas como *Tiempo de Gitanos* y *Gato Negro, Gato Blanco* del director Emir Kusturica y con la música presente en ellas.

Emir Kusturica es un director de cine nacido en 1954 en Sarajevo, actual capital de Bosnia y Herzegovina, ciudad que en ese momento era parte de la hoy disuelta Yugoslavia. Situada en la región occidental de la península de los Balcanes, Yugoslavia se constituyó como una república multicultural unificada por su líder y presidente vitalicio Josip Broz, más conocido como Mariscal Tito, funcionando bajo un sistema socialista alternativo al de la URSS. Tras la muerte de Tito, las tensiones entre las diversas naciones que componían Yugoslavia se acrecentaron, derivando en su disolución y en cruentas guerras.

En las películas de Kusturica dos tópicos son recurrentes y suelen ir de la mano: la música y el pueblo gitano. *Tiempo de Gitanos* de 1989 es la primera película hablada completamente en romané, el lenguaje gitano, y cuenta las desventuras de Perhan, un gitano

que siempre acompañado de su acordeón busca salir adelante en una sociedad que no da espacios a su pueblo. Para *Underground*, película estrenada en 1995 que narra la historia de Yugoslavia desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta su disolución en la década de los noventa, Kusturica contó con la participación de verdaderos músicos gitanos en algunas escenas en que una fanfarria es la acompañante obligada de cada fiesta y celebración que ocurre en el filme³¹. En *Gato Negro, Gato Blanco* (1998) el argumento gira en torno a la comedia de errores en que se ven envueltos un padre y su hijo, ambos gitanos que viven a orillas del Danubio y que deben sortear los problemas que desata un negocio que no llega a buen puerto. También en esta cinta la música interpretada por bandas de gitanos acompaña momentos festivos, como la salida del abuelo del protagonista del hospital en que estaba recluso, quien es escoltado por un conjunto de músicos al son de 'Bubamara'³².

Es importante remarcar que las músicas interpretadas por gitanos en las películas nombradas son parte del soundtrack de las mismas, y que dichas bandas sonoras fueron compuestas por Goran Bregovic en el caso de *Tiempo de Gitanos* y *Underground*, y por la No Smoking Orchestra en el caso de *Gato Negro, Gato Blanco*.

Goran Bregovic es un compositor nacido igualmente en Sarajevo, de madre serbia y padre croata, cuya obra da cuenta también de la multiculturalidad de los Balcanes. Actualmente dedicado a su Orquesta de Bodas y Funerales (*Weddings and Funerals Orchestra*) compuesta de una fanfarria gitana, polifonías tradicionales búlgaras, su guitarra eléctrica, percusión tradicional, cuerdas y cantantes masculinos de la Iglesia Ortodoxa, su colaboración con Kusturica en los '80 y '90 le permitió hacerse mundialmente conocido. La música compuesta para las películas del director es una fusión de los rasgos mencionados, sumándose además aspectos de música electroacústica con los que Bregovic también experimenta durante la última década del siglo XX.

Por otro lado, la No Smoking Orchestra es una banda en la que Emir Kusturica participa como guitarrista, y tiene sus orígenes en Zabranjeno Pusenje. Esta banda yugoslava buscaba un lenguaje propio durante los '80, intentando fusionar elementos del rock, punk y

³¹ El siguiente video ilustra la presencia de esta fanfarria en *Underground*
<https://www.youtube.com/watch?v=rPL3VAtsrHM>

³² Tal escena puede verse en el siguiente link
<https://www.youtube.com/watch?v=S5PD8CFRNvY>

también del folklore de los Balcanes. Durante esa década, Kusturica ingresó tocando bajo, como distracción a su trabajo como director de cine. Cuando estalla la guerra en los '90, la banda se separa, Zabranjeno Puseenje continúa en Bosnia y los miembros que quedaron en Serbia –Dr. Nelle Karajlic, vocalista cuyo nombre real es Nenad Jankovic, y Dejan Sparavalo, violinista– fundan la No Smoking Orchestra. Estos dos personajes colaboran intensamente en la composición de los soundtracks de las siguientes películas de Kusturica, como *Gato Negro*, *Gato Blanco* de 1998 y *La Vida es un Milagro* de 2004. En 2001, Kusturica filma un documental llamado *Super 8 Stories* en que narra con más detalle la historia de esta banda y muestra una gira realizada por ésta durante 1999-2000.

El año 2000 la No Smoking Orchestra lanza *Unza Unza Time*, su primer álbum desde la separación de Zabranjeno Puseenje, en la que aparecen nuevas versiones de la banda sonora de la película *Gato Negro*, *Gato Blanco*, además de algunas composiciones originales. En el libro que acompaña a la carátula de este disco, Dr. Nelle Karajlic se refiere a la región de los Balcanes como un puente entre Oriente y Occidente único en el mundo, en cuanto a que “en ninguna parte del planeta existe un lugar donde diferentes civilizaciones, culturas, ejércitos y religiones hubiesen coincidido como lo ha sido en los Balcanes.” La música allá “echó raíces, permaneciendo como uno de los colores locales, incluso cuando el último de los soldados de la civilización invasora se marchó, dos pasos por delante del próximo ejército conquistador. No hay otro lugar en el planeta donde tantas melodías, ritmos y armonías coexistan.” En los Balcanes, señala Jankovic, es posible encontrar “rastros árabes, griegos, españoles, italianos, incluso de la India, alemanes, rusos y turcos entretejidos en los serbios, rumanos, búlgaros, húngaros, albaneses, bosnios y macedonios. Estas músicas están tan inmersas en la zona que puede encontrarse una misma canción que tanto rumanos como serbios reclaman como propias, por ejemplo.”

El vocalista de la No Smoking Orchestra apunta a los gitanos como la génesis de la riqueza musical de la región descrita, señalando que “en los fértiles Balcanes, flores musicales de todos los colores y especies han florecido [...] siendo los gitanos quienes propagaron las semillas de este a oeste, de norte a sur. Los gitanos vienen al mundo, se casan y mueren con la música, y dejan su legado tras ellos al dejar una tierra para ir hacia el siguiente país,

dejan sus colores, sus melodías, ritmos y armonías, y las gentes locales los toman y siguen enriqueciéndolas”.

Unza Unza, más que el nombre de la canción que da título al disco, es realmente un estilo musical, cuyo fin, señala Jankovic, es producir extra-proteínas, “la sustancia indispensable para la realización de las funciones vitales de toda forma de vida: el amor [...] Unza Unza es una mezcla compuesta de distintas flores balcánicas, condensadas en un ritmo único de 2/4 que recibe onomatopéyicamente el nombre de música Unza Unza.” Básicamente, es una invitación a la alegría desenfadada, a bailar ritmos frenéticos y celebrar la vida.

Otro nombre que relaciona música, cine y gitanos y que es mencionado por algunos entrevistados es Tony Gatlif, director francés de origen argelino y de etnia gitana. En su filmografía el tema gitano en distintos sectores de Europa es recurrente, siendo sus obras más destacables *Latcho Drom* (1993) y *Gadjo Dilo* (1998).

Latcho Drom es un documental que da cuenta del recorrido hecho por el pueblo gitano en sus orígenes desde el norte de la India hasta su llegada a España. La trayectoria del filme contempla a gitanos haciendo música y bailando en Rajastán, Egipto, Turquía, Rumania, Hungría, Eslovaquia, Francia y España.

Gadjo Dilo por su parte, cuenta la historia de Stéphane, un joven francés que viaja a Rumania buscando a Nora Luca, antigua cantante gitana que él había escuchado en su infancia en los discos de su abuelo. Allí es recibido por una comunidad gitana, lo que le da la oportunidad de adentrarse en su cultura, documentar su música y su forma de vida, conocer su pasión exacerbada y los problemas propios de un pueblo fuertemente discriminado por la sociedad. Finalmente este extranjero loco (*gadjo* es la palabra usada en romané para referirse a los no-gitanos) se enamora profundamente de los gitanos y se queda con ellos.

4.1.4. Internet

A partir de la música de las películas de Kusturica y Gatlif, surgen distintas etiquetas que permitieron a distintos músicos entrevistados explorar lenguajes vinculados al pueblo gitano. Actualmente esto no resulta muy difícil de hacer con prácticamente ningún estilo de música, sin embargo es interesante recalcar que en tiempos en que el desarrollo de

proyectos ligados a lo gitano era incipiente a comienzos de la primera década del presente siglo en Santiago, tal facilidad no era tan inmediata. Ya vimos como Rodrigo Latorre comentaba que su encuentro directo con referentes que serán descritos más adelante era una novedad para Occidente completo a fines de los '90. Matías Bustos de Dr. Vitrola comenta cómo empezó a conocer más músicas ligadas a este lenguaje por medio de internet: "...me metí de lleno a investigar, a bajar música. Yo ponía 'gypsy' en Souseek y bajaba todo lo que me aparecía, lo mismo con 'klezmer'. Y así empecé a conocer." Souseek es uno de muchos softwares que surgieron a fines de los 90' y comienzos del presente siglo que permite compartir y descargar archivos de internet. Una ventaja que ofrecía este programa, además de no contener publicidad y ser bastante seguro, era la posibilidad de conectarse directamente con usuarios de cualquier lugar del mundo y explorar los archivos que compartían para libre descarga. Los archivos seleccionados para su bajada quedaban en lista de espera en caso de que el usuario que los poseyera no estuviese en línea, permitiendo su descarga futura. Este programa permitía en la práctica acceder a carpetas que pudiera tener un usuario con el nombre 'Gypsy Music', por ejemplo, y encontrar en su interior una subcarpeta con el disco completo de una banda como Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra, otra subcarpeta con la discografía de Fanfare Ciocarlia, otra más con algún disco de Les Yeux Noirs, etc. facilitando el conocimiento de distintos proyectos musicales emparentados con un lenguaje musical determinado.

Actualmente la descarga de archivos vía internet es un asunto bastante familiar para cualquier usuario de la red, sin embargo este antecedente es rescatable considerando que el desarrollo de tal tipo de software era incipiente a comienzos de la primera década del presente siglo, que el volumen de información que podía traficarse no era tan alto ni rápido como el que permite actualmente la descarga de archivos torrent, y que el portal YouTube, que en el día de hoy permite no sólo escuchar sino también ver músicas de distintas culturas facilitando la exploración de repertorios similares con la lista de sugerencias que arroja el sitio, se creó recién el año 2005 y su llenado con información no fue inmediato. Estos recursos son mencionados por las distintas bandas entrevistadas como medios que permiten la exploración de distintas músicas.

4.1.5. Interdisciplina

La relación de este estilo con disciplinas distintas a la música es un elemento que acercó a varios músicos a este lenguaje. Varios músicos lo caracterizan como versátil, como algo que se presta para fusionar artes. Hugo Paredes, director de Carnavalito Gitano, por ejemplo, comenta que su entrada a la música gitana tiene que ver con su “historia personal, con cierta cercanía con el teatro de calle, con el circo, este lenguaje común de las trompetas, música itinerante, música medio festiva, me genera un goce o un gusto por ese lado [...] cercano a proyectos que tenían que ver con la escénica, el teatro, el circo.” Otros integrantes fundadores de Yapoh Trío, antecesor de Carnavalito, son también cercanos al mundo del circo, según Paredes.

No es casual que el antecedente de La Mano Ajena hubiese sido un proyecto que realizaba un montaje de música y clown, o que la banda se haya estrenado como tal en una convención de circo el año 2001. El autor de esta memoria de título también participó con su banda, Sinestesia, en una convención de circo en Chillán el año 2008. El proyecto María la Mengue, por nombrar otro ejemplo, se constituye como una banda núcleo de cuatro músicos, a los cuales eventualmente se suman otros tres conformando un ensamble más amplio. A su vez, este ensamble a veces es acompañado por artistas circenses y acróbatas. Música gitana y circo funcionan como cómplices también desde el circo, usándose comúnmente música de este repertorio en números de trapecio, malabares o clown en el contexto de un espectáculo de circo callejero.

Otro aspecto señalado por algunos músicos considerados para esta investigación tiene que ver con la danza como punto de partida en la relación con la música explorada. Integrantes de María la Mengue señalan que la banda antecesora de su actual proyecto, Zingamáli, se origina a partir de la inquietud de la compañía de danza Sarala-kali de incorporar música en vivo a lo trabajado desde el baile. Clemente Salas, saxofonista y arreglista señala “partí en esto de Sarala-Kali, tocar música para bailarinas. Me parecía interesante en un principio esto de mezclar artes, comenzar a trabajar no solo con músicos todo el rato tocando... primero llegué como asistente, me pedían que sacara un tema, lo sacaba, lo hacía sonar y ellas podían bailar [...] Llegué por ese lado y después me empezó a interesar ciertos estilos más específicos dentro de lo que es la música gitana.” Juana Amigo, vocalista de María la

Mengue, por su parte comenta que se vio “más influenciada desde la danza, como no sabía cómo se bailaba eso antes, me di la oportunidad de averiguar cómo se bailaba. Todos nos metimos un poco a través de la danza, todos hemos ido a clases y ahí hemos aprendido mucho con respecto a lo más tradicional, o de dónde viene cada cosa, y a partir de eso definir qué es lo que queremos, buscar nuestro estilo.”

Sarala-Kali es una escuela y compañía de danza que toma el nombre de Santa Sara, la santa patrona de los gitanos. Se origina el año 2012 y es dirigida por Tamara Plotz, bailarina formada en la Universidad ARCIS que estudió distintas danzas orientales y gitanas, que a su vez mezcla con danza tribal ATS. La *American Tribal Style* o danza tribal es una suerte de fusión de danzas de cercano Oriente y del norte de África. Esta fusión desde la danza es también trabajada con un repertorio musical asociado a la mezcla de distintos estilos. Si bien parece que hay movimientos y gestos asociados a lo gitano, ello no siempre se condice con la música que acompaña el baile. Juana Amigo, vocalista y también bailarina en María la Mengue señala que es difícil visualizar esos límites o diferencias, y que según su opinión no todas las bailarinas entienden esas diferencias.

4.1.6. Otros referentes musicales

Algunos otros referentes musicales mencionados por los integrantes de Carnavalito entrevistados para la presente investigación, así como también por parte de miembros de La Gadja, Insultanes y María la Mengue, corresponden a Taraf de Haidouks y Fanfare Ciocarlia de Rumania, o la fanfarria Kocani Orkestar de Macedonia.

Taraf de Haidouks es presentado en su sitio oficial, o más bien en la página web oficial que su discográfica Crammed tiene para este ensamble, como un grupo de gitanos *lautari*, músicos tradicionales de Rumania, específicamente de una pequeña villa llamada Clejani. Conformado por una docena de brillantes instrumentistas y cantantes con edades entre los veinte y ochenta años, Taraf de Haidouks no había actuado fuera de Rumania hasta ser descubierto por Stéphane Karo y Michel Winter, de origen belga, quienes decidieron compartir su pasión por esta banda con el resto del mundo y producir sus discos. El primero de esos discos fue *Musique des Tsiganes de Roumanie*, grabado en 1991, el cual “introdujo a los oídos occidentales el rico mundo musical de los gitanos rumanos, el cual incluye

baladas medievales, melodías de danzas de sonoridades turcas de los Balcanes, e inflexiones vocales características que remiten al origen de los gitanos en el subcontinente indio.”³³ Ese primer disco de la banda fue todo un éxito, permitiéndoles continuar con varias giras por distintas partes de Europa y del mundo, así como a grabar nuevo material.

El nombre de la banda, originalmente Taraful Haiducilor, fue traducido al francés Taraf de Haidouks. *Taraf* quiere decir ensamble, orquesta o más simplemente, banda de músicos, mientras que *haidouks* significa ladrón. Esta ‘banda de forajidos’ considera en su nombre un homenaje a antiguos ladrones tipo Robin Hood de tiempos medievales que hacían justicia robando a los ricos para regalárselo a los pobres. Taraf de Haidouks es parte del ya mencionado documental de Tony Gatlif *Latcho Drom*, tocando en el segmento destinado a Rumania en su villa de origen, Clejani. Ahí puede apreciarse que la formación del *taraf* está mayoritariamente constituida por violines, además de acordeones, contrabajo, cimbalom y una flauta³⁴.

Taraf de Haidouks ha gozado de la colaboración de Kocani Orkestar, banda de bronce de gitanos de Macedonia también perteneciente a la discográfica Crammed. En su sitio web esta banda es presentada como representante de las fanfarrias gitanas típicas de la región de los Balcanes, originadas a partir de bandas militares en el siglo XIX, y está integrada por tubas, saxos, trompetas, clarinetes, acordeones, percusiones y voz. Además de interpretar típicas melodías gitanas de su región, Kocani Orkestar ha ampliado su repertorio incorporando músicas que suelen bailarse en fiestas de matrimonios en Macedonia. Se ha hecho conocida gracias a la asociación de bandas de bronce con lo gitano en las películas de Kusturica y la música de Goran Bregovic, además de ser referente de proyectos como Beirut o Balkan Beat Box, y parte del soundtrack de la película *Borat* del año 2006.

Junto a Taraf de Haidouks, grabaron el disco *Band of Gypsies* en 2001 y volvieron a trabajar juntos en *Band of Gypsies Vol. 2* del año 2011. En ambos discos, la formación del *taraf* y la banda de bronce se ensamblan en una gran orquesta, fusionando las conformaciones instrumentales más representativas de lo gitano según los entrevistados

³³ Cita tomada de la descripción de Taraf de Haidouks en el sitio <http://www.divanoprod.com/taraf/taraf-de-ha%C3%AFdouks-bio>

³⁴ Tal escena puede encontrarse en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=BQn6Qb-9mD8>

considerados en esta investigación. Ambos ensambles conforman así *Band of Gypsies*, el cual es producido por Divano Producciones. En su sitio web³⁵, caracteriza a esta fusión como ambiciosa, todas las piezas del nuevo repertorio son nuevas y exploran los contrastes de la riqueza y textura de ambas bandas. Los temas incluyen “música tradicional campestre de Rumania, pop balcánico urbano, baladas medievales, música de bandas de bronces orientales, influencias turcas, incluso música de películas de Bollywood [...] se mezclan elementos de todo lo que incluye los Balcanes, desde Rumania, Macedonia y Serbia a Bulgaria, Turquía y más allá, todo entrelazado dentro de arreglos musicales poderosos y sofisticados.”³⁶ Ambas bandas han ido renovándose, en veinte años de existencia Taraf de Haidouks ha visto un recambio generacional y lo mismo ha sufrido la Kocani Orkestar, incorporando músicos veinteañeros. Se remarca la fusión que implica este proyecto aludiendo al origen rumano de Taraf de Haidouks y macedonio de Kocani Orkestar, si bien ambos están constituidos por gitanos, hablan distintos idiomas y poseen distintas religiones, aunque el lenguaje romaní y el “lenguaje universal de la música” les permite comunicarse.

Otra banda de bronces muy nombrada es Fanfare Ciocarlia, asociada a la discográfica Asphalt Tango. La conformación instrumental es similar a la de Kocani Orkestar, y también ha gozado de la difusión mediante el trabajo de DJ's que utilizan su música para realizar mezclas, así como mediante su participación en el soundtrack de *Borat*. La reseña de Asphalt Tango en su sitio web³⁷ presenta a esta banda como una agrupación que al mismo tiempo cumple el desafío de entretener a la audiencia y mantener vivo el verdadero espíritu gitano, haciendo mención de su origen en el campo al noreste de Rumania, en la humilde y aislada villa de Zece Prajini habitada por ochenta familias gitanas. Allí, a diferencia de otras regiones de Rumania, “la antigua tradición otomana de las bandas de bronces que acompañaban a los ejércitos, matrimonios y funerales, continúa viva.” Fanfare Ciocarlia es señalada como una banda que gusta a públicos vinculados tanto al punk como a la música docta, y su rasgo más característico es la extrema velocidad a la que tocan sus canciones. También ha realizado giras dentro y fuera de Europa, en países como EEUU, Japón y

³⁵ <http://www.divanoprod.com/bog/band-gypsies-biography>

³⁶ Extraído del mismo link

³⁷ http://www.asphalt-tango.de/fanfare/pdf/press_release_fanfare_ciocarlia.pdf

Australia, tocando además de su repertorio más tradicional melodías occidentales como el tema de James Bond o Caravan de Duke Ellington, “gitanizando cualquier música que sus bronces tocan”. Entre sus trabajos más importantes está *Gypsy Queens and Kings* de 2007 en que colaboran con algunos de los más grandes artistas gitanos de Europa, y “*Balkan Brass Battle*”, espectáculo en que se enfrentan en vivo a otra fanfarria de los Balcanes, esta vez la orquesta de Boban Markovic de Serbia.

Otro estilo al que los entrevistados en esta investigación hacen alusión es el *manouche* o jazz gitano que se originó en Francia en la mezcla del Vals *Mussette* (vals de origen francés por lo general tocado con acordeón a botones), el Hot Jazz Americano y el sonido de la música gitana, y cuyo creador y máximo exponente fue el guitarrista gitano-belga Django Reinhardt en la primera mitad del siglo XX. Otros músicos y bandas ligados al *manouche* son Stochelo Rosenberg, Angelo Debarre, Les Doigts de L’Homme, entre otros. Es propio de este estilo el uso de la guitarra y el violín como instrumentos solistas, mientras que la base rítmica suele estar conformada por guitarra y contrabajo. Las guitarras utilizadas en este estilo corresponden al modelo Selmer–Macaferri, guitarras de origen francés diseñadas por Henri Selmer que se caracterizan por su caja y orificio en forma de D o de O. Actualmente existen en Chile algunos proyectos musicales ligados al estilo del jazz gitano, entre los que se encuentra La Nelson Domínguez, Panchito Hot Club, Nómade Jazz Gitano, Sebastián Aravena Cuarteto, entre varios otros que cultivan estas sonoridades.

Con respecto a lo gitano dentro de este estilo particular, el lenguaje tonal está más bien caracterizado por las progresiones por quintas descendentes típicas de la música euroclásica y del jazz (ii – V – I), y el aporte ‘gitano’ a este lenguaje estaría dado más bien por cuestiones rítmicas en la improvisación como el uso de tresillos, acentos, agrupaciones de tres notas y desplazamientos rítmicos que por aspectos tonales. Por ello, tal repertorio no es considerado en los análisis de esta memoria de título.

Una última cuestión quizá más sencilla: el simple hecho de participar en proyectos musicales ligados a la música gitana o balcánica ha permitido a muchas personas acercarse a este lenguaje, como lo ilustran los comentarios de los miembros de María la Mengue, o también de Carnavalito Gitano. Matías Alarcón, compositor y percusionista de Insultanes,

señala que en el hacer, en el oficio de componer para la banda que integra, ha tenido la oportunidad de ir conociendo y adentrarse en la música gitana.

4.2. Identidad

En esta sección me referiré a cómo y desde dónde las bandas contempladas para este trabajo se sitúan para hacer una música “gitana”.

4.2.1. Música gitana hecha por *gadjos*³⁸

Es importante señalar que en ninguna de las bandas consideradas en esta investigación existe algún integrante que efectivamente sea parte de la etnia gitana, por ello las comillas en el párrafo anterior. Esta es una música gitana, entonces, no hecha por gitanos, sino por chilenos en Santiago de Chile a partir de un imaginario de lo gitano, influenciado por referentes como el cine de Kusturica y Tony Gatlif, la música presente en esas películas, sus bandas sonoras, otros proyectos musicales de los compositores de dichos soundtracks que además son asociados a lo gitano, así como otras bandas que desde la etiqueta *world music* también son exhibidas por algunos sellos discográficos como representantes de las sonoridades de este pueblo.

Con respecto a la situación musical de los gitanos en nuestro país, existe el antecedente de la banda Romá, que realizó parte de la música de la teleserie *Romané* del canal estatal Televisión Nacional de Chile, la cual fue materializada en un disco titulado *Cancionero Gitano*, grabado bajo el sello Mundo Vivo el año 2000. Tal proyecto no sigue vigente hoy en día, y según comenta Rodrigo Latorre de La Mano Ajena, su director, Jorge Nicolich, es actualmente pastor de una iglesia cristiana en Villa Alemana. “Los verdaderos gitanos no están ni ahí con nosotros, los verdaderos gitanos están tocando en sus iglesias, y seguramente hacen lo más puro, que tiene que ver con darle espacio a la música del rito”, señala Latorre. Una banda gitana actual es Tribu Recab, perteneciente a una quinta generación de gitanos chilenos según lo que comenta Latorre, que se dedica a cantar sobre su fe cristiana, con letras tanto en español como romané y realizando giras por Santiago,

³⁸ *Gadjo* quiere decir ‘no gitano’ en romané.

siempre en el contexto de su iglesia³⁹. Otros proyectos musicales de los que Latorre comenta están vinculados a estilos como el rap y hip hop, o la balada romántica, y no entran en el imaginario de lo gitano construido por las bandas de las que da cuenta este trabajo.

4.2.2. Fusión y mestizaje

Teniendo en cuenta que ninguno de los proyectos consultados está integrado por gitanos, las distintas bandas se plantean desde dos tópicos recurrentes, como son la mezcla o fusión de estilos y la idea de mestizaje. Dentro de las fusiones estilísticas que los distintos proyectos proponen, aparecen referencias a lo latinoamericano como uno de los ejes más importantes, además del jazz, folklore del mundo, el rock y otros estilos. María la Mengue, que proviene de un proyecto anterior como Zingamáli inspirado en lo gitano, suma hoy en día la inquietud por realizar fusiones con repertorios vinculados a lo latinoamericano. La Mano Ajena tuvo en sus inicios ciertas inclinaciones hacia lo latinoamericano, como lo ilustran los ejemplos aportados por Latorre en su entrevista al referirse a las canciones ‘Joropo’ y ‘María derrumba mi Rumba’ del primer disco de esta banda; actualmente se ha inclinado hacia una sonoridad mucho más pesada y rockera en que la guitarra distorsionada, el bajo y la batería tienen tanto protagonismo como los instrumentos melódicos. Doctor Vitrola conjuga ambas referencias estilísticas al presentarse como una banda ‘pachanguera’ en que el rock y también la cumbia son elementos importantes. En Insultanes, lo gitano se toma como punto de partida o elemento unificador para a partir de ahí realizar fusiones diversas con rock, punk, reggaetón e incluso música electrónica. La Gadjá, por su parte, está ligada al jazz, en línea con la institución de formación musical que tienen en común sus integrantes (Instituto Profesional Projazz). Carnavalito Gitano es quizá más purista, en tanto que su horizonte es reflejar el trayecto del pueblo gitano de la manera más fiel posible, basándose en investigaciones que le permitan dar cuenta de ello, tal como lo comenta Vicente Cuadros, trompetista de este proyecto: “dentro de todo hay una investigación por tratar de hacer tanto en la música como en la danza, tratar de mantener una línea folklórica (...) si vamos a tocar un tema de cierta forma, por qué lo vamos a tocar

³⁹ En el siguiente link puede verse un videoclip de Tribu Recab. Un grupo de gitanos juega a las cartas en su carpa, mientras que uno de ellos se aleja del resto para leer la Biblia y luego hablarle a sus compañeros la palabra de Dios. <https://www.youtube.com/watch?v=bGoASzYz2zs>

así, por qué esta nota va acá, por qué las bailarinas tienen que tener cierta corporalidad. Llevar a la calle esa expresión folklórica y agregándole otras cosas, pero tratando siempre de representar un poco esa raíz.”

La llamada música gitana aparece entonces como un lugar común al cual llegan los integrantes de cada banda, aportando con los mundos musicales que cada uno posee para construir la sonoridad y el estilo de la agrupación. Algunas bandas consideran incluso que la posibilidad de fusionarse con otros estilos es una propiedad inherente de esta música.

Ninguno de estos proyectos declara hacer una música gitana “pura”, siempre hay algún ingrediente más, algún tipo de fusión con otros lenguajes musicales y/u otras disciplinas.

Matías Bustos de Doctor Vitrola señala que en su banda “tomamos un poco de todo. Depende del ánimo que tengamos al momento de arreglar los temas o yo de componerlos, pero por ejemplo, klezmer hay mucho, también hay muchos elementos del *manouche* pero sin ser *manouche*. Y *gypsy* también tenemos mucho, pero está todo mezclado con rock, con ska, con punk y con cumbia, que esa es como la tónica de nosotros, pero, como te dije antes, son elementos de esa música, no es que hagamos música gitana. Lo usamos como excusa, es como tribal rock huachaca, o *gypsy* tribal rock huachaca, así le pusimos al estilo. Pero son como los aliños que le echamos a la música, no es la música que hacemos.”

En ese sentido, se aprecia un sentimiento de respeto por la cultura a la que se hace alusión, y distintos niveles de rigurosidad con respecto a los límites entre lo propiamente gitano y lo vinculado a otros estilos.

Clemente Salas, de María la Mengue, señala que en los comienzos de dicho proyecto musical existían discusiones al interior de la banda en las que “se hablaba en los ensayos de que teníamos que estudiar lo que estábamos tocando porque partimos muy desde la intuición, qué nos gusta, qué no, arreglando los temas sin saber mucho. Hablamos en los ensayos de estudiar porque quizá estamos tocando música que ideológicamente choca, y de ahí nació el rollo de estudiar un poco más la música.”

Vicente Cuadros, trompetista de Carnavalito Gitano, señala que es importante realizar una investigación profunda de lo que se pretende imitar, de manera que cualquier elemento

nuevo que se agregue pueda “mantener el hilo del folklore, que igual es un trabajo complejo porque hay ciertas cosas que uno intenta experimentar un poco pero te das cuenta que se salen del lenguaje. Hay un límite súper pequeño entre aportar algo desde otro lado y el transgredir.”

En línea con este respeto por parte de las bandas a lo tradicional, Matías Alarcón de Insultanes señala que en su proyecto musical han querido desligarse de la etiqueta de lo gitano “para no ser *barsas*”⁴⁰, porque así como grupo de investigación, acá esta banda nunca lo ha tenido. No queremos (...) estar hablando de música de tal lado y capaz que algún entendido cache que era de otro lado. No sabemos, así que tampoco nos casamos con ese asunto. Yo según el tema que estoy haciendo trato de sacar un poco el rollo, trato de escuchar para que me entre y lo hago.”

Juana Amigo, vocalista de María la Mengue comenta que en este lado del mundo “no estamos ni geográfica ni mentalmente cercanos a ese tipo de cultura” refiriéndose a los gitanos de Europa oriental. “Tendríamos que vivir con ellos y experimentar efectivamente como es la situación para saber por qué se origina esta música. Entonces lo más cercano que nosotros tenemos es encontrar los elementos en común que tenemos a mano y conectarlos con eso que nos gusta tanto”, agrega.

Si bien se reconoce este sentimiento de respeto a la cultura gitana, por otro lado también se señala el gusto por la sonoridad, el gusto por el cómo suena esta música, simplemente, como motor que mueve a los integrantes de un proyecto a ponerlo en marcha. Matías Bustos de Doctor Vitrola, consultado por el por qué hacer este tipo de música acá en Chile, alude a una cuestión de gusto personal propio y de sus compañeros de banda, así como de un público interesado en esta sonoridad. Consultado por lo mismo, Clemente Salas de María la Mengue señala “creo que nunca nos planteamos el hecho de hacerla (esta música) desde donde estamos haciéndola, a mí al menos me pasa eso, yo creo que nos gustó mucho y queríamos hacerla sonar”, es decir, el gusto por una música específica como gatillante de la creación de un proyecto asociada a ella y posteriormente la elaboración de discursos al respecto de lo que se hace.

⁴⁰ Ser ‘barsa’ o ‘patudo’ quiere decir ser demasiado atrevido o caradura.

Este reconocimiento de lo gitano como algo ajeno y digno de ser estudiado con rigor, el gusto por la sonoridad asociada a esta cultura y la recurrente mezcla de estilos con énfasis en lo latinoamericano nos habla de un movimiento musical inspirado en otras regiones del mundo situado en y desde un contexto local.

4.2.3. Empatía

Al respecto, Rodrigo Latorre de La Mano Ajena comenta que ya desde los inicios de este movimiento musical en Santiago hubo una identificación de un sector de nuestra sociedad con la precariedad que de alguna manera se evidenciaba en la música que llegaba acá desde otro tercer mundo similar a Latinoamérica, como lo son algunos países de Europa Oriental que tras la caída de la URSS y fin de la Guerra Fría recién comenzaron a integrarse al mundo occidental durante la década de los '90.

Los iniciadores de este movimiento en Chile, según señala Latorre, fueron articulándolo no desde la facilidad que implica la disponibilidad de recursos y una situación socioeconómica favorable y cómoda, sino todo lo contrario. En la entrevista realizada, Latorre hace una ácida comparación entre la música celta que se practicaba en Santiago hacia comienzos de la década de 2000 principalmente por un sector de la sociedad para el cual un viaje al extranjero y la compra de instrumentos y discos en el exterior era una cuestión relativamente cotidiana, factores que permitían imitar tales sonoridades, pero sin un mayor aporte desde lo local. La práctica vinculada a la música gitana, en cambio, se gestó desde el esfuerzo, desde el aprovechar la oportunidad del viaje y el encuentro con una música nueva que algunos músicos tuvieron. En palabras de Latorre, esta música está “hecha desde la periferia, desde la violencia del contraste social, de andar en micro.” Esto habría facilitado la inquietud de otros músicos por dedicarse a este estilo, así como una identificación por parte del público que derivó en la masificación de esta música. Latorre comenta que “hay una empatía, hay una cosa que llegó a las bases, a lo popular, la gente logró vibrar con la música gitana, logró sentirse identificado por este tipo de música, no lo pasó por un filtro intelectual, sino que sintió que era la oportunidad de darle fiesta a su cuerpo. Eso obviamente lo hizo más valioso, porque además era una empatía con el otro tercer mundo, el este de Europa es el otro tercer mundo, y nos identificábamos con ellos y con su pobreza y sus precariedades”.

Ciertamente, puede apreciarse una línea entre lo planteado por Latorre refiriéndose a los comienzos de la música gitana en Chile y lo que otros cultores más jóvenes plantean actualmente con respecto a la empatía sentida por este pueblo, así como a una intención de dar a conocer esta música a la gente.

Juana Amigo de María la Mengue, por ejemplo, se refiere a la cultura gitana como una de gran riqueza en cuanto a lo artístico y musical específicamente, pero en una situación de precariedad social. Señala que “al menos en lo gitano y lo latinoamericano, y lo negro también que es otro pueblo al que recurrimos a través del jazz, son grupos súper como desprotegidos y súper ricos, insisto, en todo sentido, culturalmente, artísticamente, entonces hay un interés de que se recalque eso que no está llegando a todos lados.”

Samuel Muñoz, de La Gadja, al definir el trabajo que realiza su proyecto musical señala apelar al “concepto de caravana, de ir por el mundo repartiendo lo que hacemos, considerar la música del mundo para el mundo.”

Carnavalito Gitano expresa muy bien en su quehacer tanto esta empatía por el pueblo gitano como una intención de darla a conocer al público. De partida, el lugar en que se desenvuelve este proyecto por excelencia es la calle, a manera de intervención del espacio público con el deseo de irrumpir e impactar a la gente con una suerte de desborde de cultura. Catalina Scheleff, saxofonista de Carnavalito, señala como objetivo de este proyecto el conducir “toda esta conciencia cultural artística y antropológica de lo gitano desde la cual nos estamos nutriendo y tirarlo a la calle en un sentido más social, más disruptivo (...) Hacia dónde va un poco el carnavalito (...) es un rol social, para la calle.”

Otro aspecto que nos muestra la situación en que se encuentra actualmente este movimiento musical y que se vincula a lo planteado por Latorre y otros cultores, es el espacio en que se desenvuelven hoy en día algunos de los proyectos relacionados a este estilo. La presencia de lo gitano se da en una escena donde coinciden las bandas entrevistadas, escena que se encuentra al margen de grandes festivales, de la radio y la TV, que en su momento tuvo un gran auge gracias a los eventos que se realizaban en el tristemente hoy clausurado Galpón Víctor Jara en la Plaza Brasil, y que por estos días se rearticula en diversos espacios de la bohemia capitalina, especialmente en el sector de Bellavista.

Es importante mencionar además que las bandas consideradas para este trabajo no son las únicas, también hay más en Santiago, como Radio Gypsy conformada por integrantes de Carnavalito Gitano, Edario Drom donde también están presentes miembros de Carnavalito y María la Mengue, SinesteTrío, evolución del proyecto Sinestesia que tiene más de diez años de trayectoria y en el cual participa el autor de la presente investigación, así como otros miembros de La Mano Ajena, La Minga conformada por estudiantes de psicología de la PUC, entre muchos otros. También hay un desarrollo de la música gitana fuera de Santiago, siendo La Tromba de la ciudad de Concepción y Villalemanian Klezmers de Villa Alemana algunos ejemplos fuera de la capital.

A modo de conclusión para esta sección, considerando los antecedentes planteados en este análisis y lo que los cultores entrevistados señalan con sus propias palabras, podemos decir que la música llamada gitana en Santiago de Chile se lleva a cabo desde un mestizaje: aquí confluyen las influencias venidas desde fuera y un imaginario de lo gitano de los propios músicos, siempre aportando y declarando incorporar ingredientes de carácter local que logran conformar una práctica musical situada desde este lado del mundo.

4.3. Representaciones

En este último apartado correspondiente al análisis de la práctica musical de las bandas consideradas para la presente investigación con respecto a la música gitana, consideraré las representaciones o ideas que tienen los entrevistados en torno a lo gitano a partir de tres aspectos. El primero de ellos se refiere a lo gitano en general y da cuenta de rasgos señalados por los cultores con quienes se conversó que, en su opinión, caracterizan a este pueblo. El segundo se refiere a rasgos musicales que se asocian con lo gitano en un sentido más amplio, mientras que el tercer aspecto da cuenta del lenguaje musical utilizado por las distintas bandas, específicamente en términos tonales, es decir, cómo se organizan las alturas en este lenguaje en específico, así como indicios de teorización al respecto.

4.3.1. Lo gitano

Una de las características más representativas de lo gitano y que es mencionada por la mayoría de los entrevistados es la naturaleza nómada de esta cultura, lo cual tiene diversas implicancias. Una de ellas es la no pertenencia de este pueblo a las sociedades a las que

llega, lo gitano es de alguna forma algo ajeno, ya sea en Europa o acá en Latinoamérica. Por una parte esa diferencia llama la atención de los no gitanos, y por otra los mismos gitanos parecen aprovechar y acentuar esa distinción, usando vestimentas extravagantes, teniendo una manera de pararse ante la vida, una actitud muy particular y propia. Aún ante estas diferencias, se reconoce en lo gitano una tendencia a la apropiación de lo local para sí, abarcando desde el prejuicio del gitano-ladrón hasta el gitano-músico que en su oficio toma elementos de las diversas culturas que visita durante su historia y su viaje.

La profesión por excelencia del gitano es la música, los entrevistados dan cuenta de esto haciendo alusión a lo que es presentado en las películas de Kusturica y Gatlif, por ejemplo, en las cuales la música es totalmente protagonista. Dicha profesión es llevada a cabo en un espectáculo que debe ser excepcional, por una cuestión de necesidad, pues es éste el que permite el sustento. Es interesante el análisis que plantea Hugo Paredes, director de Carnavalito Gitano, señalando que “hay algo en lo gitano de la supervivencia y disposición al espectáculo. Hay que ganarse la vida, entonces yo toco y tu bailas, si vas a bailar tienes que pegarte mil vueltas en el aire, yo toco percusión a mil por hora. Tiene que ver con esa actitud desde un afán de supervivencia, construir sustentabilidad desde el espectáculo, y el espectáculo tiene que tener un grado de destreza superlativo. La música emocionalmente da cuenta de eso.”

Otra característica señalada y que también se condice con cómo se representa a los gitanos en el trabajo cinematográfico de los directores nombrados es la exacerbada polaridad emocional de este pueblo. Lo gitano es extremo: lo alegre no es sólo alegre, es fiesta, es desborde y desenfreno, y lo triste es desgarrador, es tragedia. Juana Amigo de María la Mengue comenta que el pueblo gitano “es un pueblo y una tradición súper pasional, se produce como ese ambiente que es como de mucha alegría o de mucho sufrimiento”, el ya citado Hugo Paredes por su parte aporta el concepto de visceralidad, haciendo referencia a los “saltos extremos de la emocionalidad de lo gitano, de cómo se ven a sí mismos y como se ven entre ellos. Hay algo que tiene que ver con el desborde. La emocionalidad, si es triste es muy triste y llorón, y si es festivo es muy festivo, todo para arriba, los pulsos muy acelerados. El lenguaje oscila hartito por ahí.” Esta polaridad puede relacionarse con la situación de los gitanos en los países de Europa oriental y en el mundo en general, situación

muchas veces precaria y al margen de la sociedad. Las películas “Tiempo de Gitanos” de Kusturica y “Gadjo Dilo” de Tony Gatlif ilustran en parte esta realidad.

Veamos a continuación como algunos de estos rasgos se expresan en la música que los cultores entrevistados asocian al pueblo gitano.

4.3.2. Rasgos musicales

Como se dijo anteriormente, la música es el oficio por excelencia de los gitanos, resulta para ellos muy natural, alcanzando niveles de desarrollo y virtuosismo impresionantes. Los entrevistados coinciden en que existe una suerte de manera gitana de tocar música. Uno de los aspectos implicados en ello es la sonoridad que los gitanos explotan en sus instrumentos, totalmente distinta en comparación con otros estilos que pudiesen ser más cercanos para lo que se cultiva tradicionalmente en la academia. Pablo Báez, clarinetista de Carnavalito Gitano, comenta que él realiza estudios de clarinete clásico y que la diferencia de sonoridades entre lo que estudia en la academia y lo que trabaja con Carnavalito es muy distinta, asunto que le provoca algunos problemas al intentar dominar dos maneras muy diferentes de tocar su instrumento. Tocar música gitana ha significado para él prácticamente comenzar a estudiar su instrumento de nuevo. Vicente Cuadros, trompetista del mismo proyecto musical, reconoce en la enseñanza de su instrumento también una manera más bien prolija de tocar, a la que el jazz se opone en cierta medida, siendo la música gitana otra posibilidad sonora que “saca al instrumento de su tímbrica, de su lugar de comodidad”.

También en el canto nos encontramos con una manera particular de usar la voz. Juana Amigo de María la Mengue señala que “en la voz, al menos dentro de lo gitano (...) hay una riqueza que (...) no tiene que ver con la limpieza necesariamente (...), la mayoría de la música gitana cantada tiene algo particular que tiene que ver con algo como cochinito pero rico.” Esa suciedad podría identificarse como una desafinación o mala colocación de la voz para oídos occidentales más conservadores, pero en ello está la gracia y particularidad de este estilo.

Ya se mencionó anteriormente esta polaridad emocional o visceralidad asociada a lo gitano, rasgo que también se expresa en la música. Samuel Muñoz, compositor de La Gadja, lo

ilustra comentando que “hay música muy rápida, muy virtuosa, que tú te vuelves loco escuchando, te dan ganas de saltar, de mover el cuerpo, y hay música muy lenta y muy expresiva con poco material.” Juana Amigo de María la Mengue complementa diciendo “yo siento que lo gitano va a dos extremos generalmente (...) está lo festivo o está como lo más tranquilo.” En general, los entrevistados se refieren en mayor medida a músicas más rápidas, caracterizándola como música “prendida”, carnavalesca, música de fiesta, histriónica, circense, etc.

Otra característica asociada al estilo es el virtuosismo. Algo adelantaba el comentario de Hugo Paredes en la sección anterior con respecto a la espectacularidad de la performance gitana, la cual se expresa en parte en el dominio con maestría de los instrumentos. Este alto dominio musical es exagerado, los gestos son exacerbados en la interpretación, a veces se cambian las posturas de los dedos al tocar para que lo que se toca parezca aún más complicado, para hacer un show más llamativo para el público. Y tal destreza despierta el interés de músicos por tocar este estilo, así como del público de escucharlo. Matías Bustos de Doctor Vitrola señala que “es un virtuosismo que (...) es súper entendible para la oreja de cualquier persona, puedes hacer una melodía más menos compleja, pero son súper oreja y a la gente se le queda metida. No es como los metaleros que hacen melodías que no puedes tararear, pero sí puede ser una melodía más bien repetitiva, y la gente te llega a reconocer por eso.”

Los distintos cultores coinciden en que, bien sea música muy rápida y festiva o bien sea música más lenta y dramática, la interpretación del estilo conlleva mucho sentimiento, es una performance totalmente apasionada, y lo que es tocado por los músicos excede ampliamente lo que podría indicar una partitura. Por una parte, son usadas distintas ornamentaciones. Clemente, clarinetista de María la Mengue, por ejemplo comenta que han “tratado de aprender hartos de los adornos que se hacen. De repente te aprendes una melodía que son cinco notas, pero al adornarla terminas tocando dieciséis notas.” Si bien algunas de estas ornamentaciones podrían codificarse en una partitura, la mayoría de las bandas no utiliza esta herramienta pretendiendo realizar un mapa muy riguroso de los distintos adornos al interior de las melodías, esto se trabaja a modo de estudio personal o colectivo, intentando imitar la sonoridad escuchada en una u otra fuente. Para tocar ‘gitanamente’ hay

que estar dentro de la música, realmente vivenciar el estilo. Vicente Cuadros de Carnavalito Gitano lo ilustra afirmando que “la música es algo que tienes que escuchar, tienes que estar inmerso en el lenguaje, en la cultura de lo que es para poder tocarlo como es, no como a ti te suena, no como son las notas, porque puedes tocar un tema gitano con las notas que son, pero si no lo articulas con la forma correcta, si no le das el lenguaje que tiene, no va a sonar gitano. Va a tener la sonoridad, estar dentro de la escala, pero no vas a tener el lenguaje y la única forma de adquirirlo es tocarlo y tocarlo.”

Un aspecto tocado anteriormente en otras secciones de este análisis se refiere a esta suerte de propiedad, facilidad o ductibilidad de lo gitano de mezclarse con otras disciplinas artísticas, y en el plano específicamente musical se da mucho la mezcla con otros estilos. Matías Bustos de Doctor Vitrola habla de una versatilidad propia del estilo, comentando que con éste “puedes hacer rock, jazz, metal, realmente de todo, cumbia, tango...”. Matías Alarcón de Insultanes, aludiendo a cuestiones más teóricas que se tratarán en la siguiente sección, se refiere también a una versatilidad de las escalas usadas comúnmente en este estilo, en tanto que sus estructuras son en parte similares a la escala típica del Blues, por lo que “se presta re-bien para el rock” y temas más cercanos al punk que interpretan en su banda. Señala además que estas estructuras permiten fácilmente crear melodías orgánicas, que pueden tocarse dentro de cualquier estilo o acompañamiento rítmico y que resultan cercanas para el público.

Un último asunto a tratar son las clasificaciones que utilizan los distintos cultores para referirse a la música que trabajan. Además de ‘música gitana’ o ‘gypsy’, otras etiquetas que aparecen en el discurso de las distintas bandas son ‘música de Europa del Este’ o de ‘Europa Oriental’, también ‘música balcánica’ o más usualmente ‘*balkan*’ (balcánico en inglés), hay referencias a música de países específicos como Rumania, Hungría o Bulgaria, además de ‘klezmer’. Esta última etiqueta es relacionada claramente por las diferentes bandas entrevistadas con la tradición musical del pueblo judío en general, y en algunos casos con la tradición de los judíos que habitaron específicamente en la región más oriental de Europa. Sin embargo, pareciera no existir un acuerdo en cuanto a qué hace referencia cada uno de los otros nombres enumerados. Los integrantes de María la Mengue entrevistados señalan por ejemplo que no es lo mismo música gitana que música balcánica,

para Matías Bustos de Doctor Vitrola, lo gitano es una suerte de genérico que agrupa diferentes estilos en su interior, mientras que para Rodrigo Latorre de La Mano Ajena lo balcánico vendría siendo un concepto más general que alude a una geografía dentro de la cual pueden encontrarse diversos géneros. En algunos casos, ciertas conformaciones instrumentales son asociadas tanto a lo gitano como a lo balcánico, como ocurre con la fanfarria de bronces. También el taraf se vincula a veces a lo gitano, otras a lo rumano y también a lo gitano-rumano. En la siguiente sección veremos que diversas músicas de la zona más oriental de Europa comparten rasgos en sus lenguajes musicales, lo que podría explicar esta variedad de etiquetas que se entrecruzan.

4.3.3. Teorizaciones y rasgos tonales

Una característica importante relativa a la organización tonal de la música practicada por las distintas bandas entrevistadas y que es mencionada principalmente por aquellos músicos que tocan instrumentos de viento como clarinete, saxo o trompeta, es la presencia de alturas que exceden la división de la octava en doce sonidos distintos. Esto quiere decir que en esta música es recurrente el uso de microtonos, distancias menores a un semitono entre una altura y otra que son factibles de realizar en instrumentos como los nombrados. Ello incide en la sonoridad propia del estilo, en el sonido sucio y a veces destemplado o no exactamente temperado que se comentaba en la sección anterior.

Otros puntos a los que hacen referencia los entrevistados que tienen relación con lo tratado en el marco teórico de la presente memoria de título son la distinción entre lo tonal y lo modal por un lado, y el reconocimiento y denominación de ciertas escalas o modos utilizados en esta práctica musical.

La reserva del término 'tonal' para hacer mención a música basada exclusivamente en el modo mayor jonio y en el modo menor eolio con sus distintas variantes y el adjetivo 'modal' para cualquier organización de alturas distinta a las señaladas está presente en el discurso de los músicos con quienes se conversó. Esto evidencia el peso que ejerce la teorización musical propia de la academia vinculada a la tradición euroclásica incluso en músicos que, al menos en este caso, no se están dedicando a un repertorio abarcado por tal escuela, aunque probablemente los distintos niveles de formación musical que puedan tener

están ligados inevitablemente a instituciones emparentadas de una u otra forma con el conservatorio. Comentarios como los de Pablo Báez, clarinetista de Carnavalito Gitano, quien dice “tú estás acostumbrado a escuchar música tonal, es la música que has escuchado siempre y salirte de eso es complicado” ó el de Vicente Cuadros, trompetista del mismo proyecto al compartir que le ha llamado la atención esta música porque “siento que las transiciones, las lógicas que tienen escapan a la lógica occidental de la música de tónica, cuarta, quinta, de estar en escala mayor, como que muchas veces respondiendo al lenguaje y la música eso se va un poco. Siento que es una música mucho más modal” ilustran lo mencionado.

La última cita alude además a un comportamiento armónico distinto de las progresiones típicas del sistema tonal euroclásico. Algo similar señala Matías Bustos de Doctor Vitrola en el siguiente comentario acerca de una pieza en particular:

“El tema está siempre abajo... había un tema que tocaba La Mano Ajena (...) ese tema no resuelve nunca, y está ahí, te va como... mentalmente estamos preparados para que resuelva, y si no resuelve como que algo te va haciendo un ruido interno que por lo menos a mí personalmente me llama mucho la atención.(...) esa cosa llamativa es el tema de la dominante que, si la mantienes, o sea, no solo si la mantienes, si es tu centro de, es tu sol dentro del tema, puede funcionar *perfect*.”

Otros músicos también hacen referencia a armonías basadas en una dominante. Samuel Muñoz de La Gadja comenta, por ejemplo, una progresión típica basada en los acordes de La Mayor con séptima menor y Sol Menor. Clemente de María la Mengue comenta específicamente sobre este primer acorde mayor con séptima menor y además novena bemol (por ejemplo, a partir de la nota LA: $A7b9 = La - Do\# - Mi - Sol - Si\flat$) su carácter típico en esta música, y añade que “es una sonoridad que quizá gente muy occidental te diría que no está bien, porque es feo, como no sé, no es correcto”.

Matías Alarcón de la banda Insultanes, también estudiante de Teoría de la Música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile comenta que en el lenguaje de la música que su banda pone en práctica encuentra “otras salidas a la música tradicional” que permiten refrescar el oído de las progresiones armónicas típicas de músicas más comúnmente

conocidas. Y añade “para mí la dominante-tónica no me gusta acá ni en otro lado. Estas escalas te ofrecen otras posibilidades de tensiones, de ocupar lo mismo que haces acá, la armonía a cuatro voces, las modulaciones, todo ese tipo de cosas poder ocuparlo en otro lenguaje que no sature el oído (...) y que al final igual funcione para la gente, que sea orgánico, que la gente igual lo entienda, que no esté perdida diciendo ‘en qué tono está esto, donde está el reposo’ porque igual todo el mundo entiende para dónde va el asunto”. Se evidencia en sus palabras la existencia de un lenguaje musical diferente y que además resulta familiar para el público.

Si bien los distintos comentarios apuntan hacia una misma cuestión, no se aprecia una teorización o conceptualización clara del funcionamiento armónico en general que se utiliza en el estilo al que se dedican estas bandas. Se alude a la noción de dominante o a acordes específicos para intentar explicar esto.

De lo anterior se desprende otro tópico intrínsecamente relacionado con lo armónico, como es lo melódico y las estructuras tonales o modos que se encuentran comúnmente en esta música. Se habla de la escala menor armónica como característica del estilo, y también de modos de dicha escala, entendidos como nuevos ordenamientos o estructuras dados a partir de una estructura primaria, por ejemplo, al referirse al quinto grado o quinto modo de la escala menor armónica. Considerando La como tónica de una escala menor armónica (La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Sol# – La), tenemos que el quinto grado corresponde a la nota Mi. Respetando la misma estructura de tonos y semitonos (y ‘tono-y-medios’) pero comenzando en la nota MI, tenemos el quinto modo de la escala menor armónica de La (Mi – Fa – Sol# – La – Si – Do – Re – Mi). Este tipo de denominación que se refiere a modos derivados de una estructura matriz o primaria es muy utilizada en escuelas ligadas al jazz.

Otra manera de referirse a la misma estructura es el nombre de “escala frigia dominante” ó “dominante frigia”. Algunos cultores hablan también del “camello” o “sensación camello”, aludiendo al intervalo de tono y medio que se produce entre la segunda y tercera altura de la escala.

También se hace mención a otra escala identificada como “escala doria con cuarta aumentada” ó “escala doria #4”. Matías Bustos de Doctor Vitrola relaciona esta escala específicamente con el klezmer y se refiere a ella simplemente como “escala klezmer”. También podría entenderse esta escala como el cuarto modo de una escala menor armónica. Una última estructura señalada por algunos entrevistados correspondería a un modo mixolidio con el cuarto grado aumentado.

Matías Alarcón de Insultanes es el único que se refiere a “escalas gitanas”, identificando como sonoridades gitanas aquellas escalas que incluyen una segunda menor y tercera mayor a partir de la tónica, y una escala menor que posee entre sus sonidos una 4^{ta} aumentada a partir de la tónica.

En las distintas denominaciones utilizadas tanto para aspectos armónicos como melódicos se aprecia un dominio del aparato teórico euroclásico. En el siguiente capítulo me basaré en lo propuesto por Tagg en la primera parte de este texto para proponer una teorización del lenguaje musical presente en diversas piezas de las bandas consideradas para esta investigación a partir del análisis de ellas, intentando plantear términos que reconozcan la autonomía del lenguaje tonal de este estilo.

Capítulo V. Análisis del lenguaje tonal de la música gitana

En este capítulo entraremos de lleno en la descripción y teorización del lenguaje tonal observado en un total de 15 ejemplos seleccionados del repertorio de las seis bandas entrevistadas. A cada banda se le solicitó aportar con dos composiciones propias, o arreglos o versiones de temas que consideraran que tuviesen una sonoridad propia del estilo cultivado. En el caso de La Mano Ajena y Carnavalito, se analizaron cuatro y tres piezas respectivamente, pretendiendo reflejar la mayor trayectoria de ambos proyectos musicales. La transcripción de estas piezas puede encontrarse en el APÉNDICE III.

El punto de partida para los análisis que se expondrán a continuación radica en la abstracción de modos a partir de las piezas trabajadas. En base a ello, se hará una descripción del movimiento armónico y melódico. Para el aspecto armónico se hará uso de la clave americana para referirse al nombre de acordes, y del cifrado extendido de grados⁴¹ para dar cuenta del grado sobre el que son construidos acordes, además de su especie y funcionalidad en caso de que exista. Para el aspecto melódico se usará la notación de grados de la escala que ya se ha presentado en capítulos anteriores y que se explica en la siguiente página.

Cada pieza analizada es presentada en una partitura de análisis y posteriormente descrita en una tabla de secciones. En la partitura de análisis se plantea una separación en diversas secciones de cada pieza utilizando letras y/o palabras encerradas en un cuadro al inicio de cada una de ellas, tal como en las transcripciones del APÉNDICE III. Al comienzo de cada partitura se expone el o los modos que pueden encontrarse en la pieza analizada, señalando el nombre del modo, su tónica, los sonidos que lo componen acompañados de su perfil de grados, todo esto seguido de la armonización triádica terciaria de cada grado apoyada del cifrado extendido. Es importante señalar que las especies de algunos acordes podrían no coincidir con la que sería una armonización estricta utilizando los grados de la escala

⁴¹ El cifrado extendido de grados considera tanto el grado de la escala sobre el que se construye un acorde, señalándolo con un número romano, como la especie de dicho acorde. Para un acorde construido sobre el grado “ \hat{x} ”, el cifrado extendido da el símbolo X si la especie es mayor, x si es menor, x° si es disminuido y X+ si es aumentado. Así, por ejemplo, en el modo mayor sabemos que las especies construidas sobre los grados \hat{I} a \hat{VII} son respectivamente mayor, menor, menor, mayor, mayor, menor y disminuido, lo cual se expresa como I, ii, iii, IV, V, vi y vii°. Para más información al respecto, ver Gauldin, 2008; Mateau, 2004 y 2006; y Ochoa, 2011.

expuestos, ello debido a que en la práctica algunos acordes presentan diferencias con respecto a la teoría. Se preferirá dar cuenta de cómo es armonizado cada grado en cada ejemplo presentado antes que mostrar armonizaciones teóricas.

Cada partitura consiste de las melodías principales de cada pieza, las que usualmente coinciden con lo tocado por los instrumentos de registro más alto, aunque eventualmente también puede analizarse lo que realizan otros instrumentos. En la parte superior del pentagrama se da cuenta del acompañamiento armónico de la melodía mediante la clave americana y el cifrado extendido, mientras que en la parte inferior se señala el grado de la escala al que corresponden algunos sonidos importantes de la melodía por medio de números arábigos. El uso del acento circunflejo (^) sobre estos números se utilizará sólo al hablar de estos grados en un texto escrito, con el fin de no añadir más símbolos que pudieran dificultar la lectura de la partitura de análisis.

Es importante recordar que al referirnos al perfil de grados de la escala, el modo jonio mayor es nuestro referente y está representado por $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7}(\hat{8})$.

El signo \flat denota una disminución de un semitono del grado de la escala al que anteceda, mientras que \sharp aumenta en un semitono el grado de la escala ante el cual se ubique, siempre teniendo como referente el modo jonio. De esta forma, $\hat{1} \hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \flat\hat{7}$ correspondería al modo menor eolio, $\hat{1} \hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \flat\hat{6} \hat{7}$ al modo menor armónico, y $\hat{1} \hat{2} \flat\hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7}$ al modo menor melódico. El signo $7/$ representa una sensible inferior, es decir, un sonido a un semitono de distancia de algún grado de la escala, sonido que puede no ser parte del modo identificado. En el caso de que aparezca una sensible de la tónica, simplemente se anota como $\hat{7}$.

En ocasiones se utilizan los símbolos $\hat{8}$ y $\hat{9}$, los cuales no hacen más que representar a $\hat{1}$ y $\hat{2}$ en una octava superior.

Este uso del modo jonio como referente a la hora de hablar sobre perfiles de grados de distintas escalas no es más que una herramienta didáctica, considerando la familiaridad que músicos ligados a la enseñanza musical superior pueden tener con este modo en particular

en occidente. Digamos que, ya que es la primera escala que estudiamos, la usamos como punto de referencia, pero no se pretende con esto darle al modo jonio una supremacía cultural o una jerarquía mayor por sobre cualquier otro modo que podría estar presente en el lenguaje tonal de algún repertorio determinado. Si estuviésemos más familiarizados con otro modo, perfectamente la notación de grados de la escala $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7}$ podría aplicar a este, y la referencia a otras escalas tendría que valerse de los símbolos de alteración que correspondiesen para cumplir con la estructura de tonos y semitonos de un segundo modo en función de nuestro punto de partida.

Volviendo al formato en que se presentan los análisis del presente capítulo, luego de la partitura de análisis de cada pieza se expone una tabla en que se señala el o los modos encontrados en la pieza y se comenta el movimiento armónico y melódico de cada sección haciendo una descripción de aspectos relevantes de cada una.

Kustino Oro

Carnavalito Gitano

Fa Hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

Fa Hijaz

I II bIII iv v° bVI bvii

[A] F Ebm

I I b vii

1 b6 5 4 3 4 5 b7 b2 4 3 b2

F Ebm F

I I b vii I

3 b2 1

[B] Bbm Ab Gb Ebm F

iv bIII bII b vii I

4 b6 b7 3 4 b2 b7 1 b2 1 b2 1

C

Chords: Db VI , F I

Fingerings: $\flat 6$, 4 5 $\flat 6$, 5 4 3

D

Chords: Bbm iv , $\text{Ab } \flat \text{III}$

Fingerings: 4, $\flat 6$, 5 4 $\flat 3$

Chords: $\text{Gb } \flat \text{II}$, $\text{Ebm } \flat \text{VII}$, F I

Fingerings: $\flat 2$, 3 4, $\flat 3$ $\flat 2$ 1

Carnavalito Gitano – Kustino Oro

Tonalidad: Fa hijaz, Si \flat menor armónico

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>El segundo acorde en la progresión I – \flatvii – I está subordinado a I, marcando un alejamiento del acorde construido sobre la tónica para luego retornar al mismo.</p>	<p>La melodía comienza con un gran salto entre $\hat{1}$ y $\flat\hat{6}$, descansa momentáneamente en la mitad al ascender al quinto grado ($\hat{3}$ - $\hat{4}$ - $\hat{5}$), para finalizar con un movimiento descendente hacia la tónica ($\hat{3}$ - $\flat\hat{2}$ - $\hat{1}$).</p>
B	<p>Excepto por el acorde \flatvii, la progresión iv – \flatIII – \flatII – \flatvii – I se asemeja a lo que en la Práctica Común se denomina cadencia frigia, con la salvedad de que finaliza en I y no en V.</p>	<p>La melodía se basa en un descenso a partir de las fundamentales de los acordes señalados, al terminar bordea a la tónica con el movimiento $\hat{7}$ - $\hat{1}$ - $\flat\hat{2}$ - $\hat{1}$.</p>
C	<p>\flatVI – I</p> <p>Al escuchar esta sección por primera vez pareciera ser que \flatVI actuase como tónica. La armonía resulta algo ambigua, y podría también entenderse esta parte en función de B\flatm, donde los acordes D\flat y F corresponderían a \flatIII (relativa mayor) y V.</p>	<p>Un descanso en el acompañamiento armónico sitúa a $\flat\hat{6}$ como una suerte de tónica momentánea. La frase finaliza sobre el tercer grado con el movimiento $\hat{5}$ - $\hat{4}$ - $\hat{3}$, sonido que, siguiendo lo descrito en el cuadro de la izquierda, podría interpretarse como $\hat{7}$ considerando B\flat como tónica.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
D	Misma progresión de sección B.	La construcción de la melodía es muy similar a la de B en cuanto a que se basa en un descenso a partir de las fundamentales de los mismos acordes, pero en el descenso final ($\flat\hat{3} - \flat\hat{2} - \hat{1}$) encontramos $\flat\hat{3}$, propio del modo frigio.

Mesecina

Carnavalito Gitano

Do Hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI bVII

Intro

Fa Menor: C7 V7 Bbm iv

5 4 5 4 8 b7 b6

b6 5 7/ 5 b7 b6 5 4 5 4

4 b3 _____ 2 b3 2 1

A

5 7/ 5 b3 2 1 7 1 2 2 7/ 2 4 b3 2

Fm i Bbm iv Fm i Bbm iv

1 2 b3 1 2 b3 4 5 4 b3 2

B

C
V = I (Do hijaz)

7=3 1 b2 1 3 1 3 1 b2 1 1 b2 1 3 1

1 b2 1 b7 b6 5 4 3

C

Ab
b VI

7/ 8 b9 8 7/ 8 1 b7 b6 5

Bbm
vii

C
I

7/ b7 8 b7 7/ b7 b7 1 b2 3 1 b2 1

B

C
I

3 1 b2 1 3 1 b2 1 1 b2 1

Final

1 3 5 b7 b9 8

Carnavalito Gitano – Mesecina

Tonalidad: Fa menor armónico, Do hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	<p>Podemos considerar esta sección basada en Fa menor armónico de la siguiente manera:</p> <p>V7 – iv – bIII – V7</p> <p>b III – vii° – I , entendiéndose que el último acorde posee tercera de picardía.</p>	<p>La insistencia en el movimiento $\hat{5} - \hat{4}$ caracteriza a esta sección, y precisamente ese descenso dibuja un acorde de dominante séptima que ayuda a comprender esta primera melodía en base a Fa menor armónico. El movimiento de las notas sobre las que descansa la melodía, señaladas con un calderón, es siempre descendente. Ya que Fa es la tónica, podemos decir que el movimiento melódico sobre el acorde C^7 está basado en el llamado modo frigio dominante.</p>
A	<p>El primer compás nos vuelve a situar en Fa menor armónico, luego se percibe el acorde C como una dominante que pronto resuelve al retornar a i. La armonía insiste en el mismo movimiento, para luego progresar hacia iv.</p>	<p>En la primera parte de esta sección encontramos notas señaladas como 7/. Estas funcionan como sensibles de aquel grado al que anteceden (léase sensible del quinto grado, sensible del segundo grado), su ocurrencia singular no les da la jerarquía como para considerarlas parte de un modo. El movimiento melódico va ascendiendo desde el $\hat{1}$ final de la sección de introducción hacia $\hat{4}$.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
B	<p>V=I</p> <p>En primera instancia, el acorde C es percibido como una dominante, pero al prolongarse adquiere carácter de eje tonal, de ahí que se señale la igualación y se considera en adelante el eje en Do hijaz.</p>	<p>El motivo $\hat{3} - \hat{1} - \flat\hat{2} - \hat{1}$ se repite, siendo adornado con descensos por la escala de Do hijaz aterrizando en la tónica con el movimiento $\hat{3} - \hat{1}$. La frase termina en un descenso que se detiene en $\hat{4} - \hat{3}$, cuya trayectoria es idéntica a $\flat\hat{2} - \hat{1}$, pero su carácter no es tan resolutivo.</p>
C	<p>La armonía resulta algo ambigua, el acorde de $A\flat$ pareciera ser un \flatIII, relativo mayor de Fa menor. Sin embargo, como la progresión conduce hacia el acorde de C, y de acuerdo con lo que sigue en la sección final, se expresa esta sección en Do hijaz: \flatVI – \flatvii – I.</p>	<p>La melodía alterna la prolongación de algunos grados ($\hat{1}$ y $\flat\hat{2}$) sobre los que primero suena una sensible (7/) con descensos por la escala hijaz. Debido al acorde sobre el que suena, ese primer $\hat{1}$ no tiene el carácter de tónica que sí se oye al finalizar esta frase al repetirse el motivo $\hat{3} - \hat{1} - \flat\hat{2} - \hat{1}$.</p>
Final	<p>La frase final se repite reiteradas veces para servir de base para los solos. Armónicamente corresponde a la insistencia sobre el acorde de tónica.</p>	<p>El movimiento melódico final dibuja un arpeggio de $C7^{\flat 9}$, actuando $\flat\hat{9}$ ($\flat\hat{2}$) como una suerte de sensible superior que da un carácter conclusivo al descender a $\hat{1}$.</p>

Usti Usti

Carnavalito Gitano

Sol hijaz

The score is written for guitar and includes the following sections and details:

- Scale 1:** Sol hijaz scale: 1, $\flat 2$, 3, 4, 5, $\flat 6$, $\flat 7$.
- Scale 2:** Chordal scale: I, $\flat II$, iii° , iv, v° , $\flat VI+$, $\flat VII$.
- Intro:** Sol hijaz scale in 4/4 time. Chords: G I, $\flat II$, G I, G I, $\flat II$, G I. Fret numbers: 1 2 2 1 1, 1 2 2 1 2 1 2 1.
- Section B:** Sol hijaz scale with triplets. Chords: G I, $\flat VI$. Fret numbers: 8 $\flat 9$, 8 $\flat 9$, 8 $\flat 9$, 8 $\flat 7$, 8 $\flat 7$, 8 $\flat 7$, 8 $\flat 6$, $\flat 7$, $\flat 6$, $\flat 7$, $\flat 6$, $\flat 7$, 5 $\flat 6$, $\flat 7$, 8.
- Section C:** Do menor scale. Chords: $\flat VI$, Cm i. Fret numbers: 5 $\flat 6$, 4 5.
- Section D:** Sol hijaz scale with chords. Chords: G V, Fm iv, G V=I. Fret numbers: 4, 1, 1.
- Final:** Sol hijaz scale. Chords: G I, $\flat II$, G I, $\flat II$, G I. Fret numbers: 8, 5 8, 8, 5 8, $\flat 9$, $\flat 6$ $\flat 9$, $\flat 9$, $\flat 6$ $\flat 9$.
- Section E:** Final chords. Chords: Fm $\flat VII$, G I, $\flat II$, G I. Fret numbers: $\flat 9$, $\flat 7$, 5, $\flat 9$, 8, $\flat 9$, $\flat 9$, 8.

Carnavalito Gitano – Usti usti

Tonalidad: Sol hijaz, Do menor armónico

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	Consiste exclusivamente del acorde de tónica, en el cual se insiste durante largo tiempo antes de pasar a la siguiente sección.	Simplemente se repite la tónica.
A	Se continua prolongando el acorde de tónica, esta vez contrastando con $\flat II$ para luego retornar a I.	La melodía se basa en las fundamentales de los acordes señalados, produciendo el movimiento $\hat{1} - \flat\hat{2} - \hat{1}$. Al final se añade un adorno realizado por los clarinetes en la partitura original en que se bordea el tercer grado.
B	Nuevamente encontramos sólo al acorde de tónica.	La melodía incluye tresillos que van bordeando el movimiento descendente $\hat{8} - \flat\hat{7} - \flat\hat{6} - \hat{5}$ que luego retorna a la tónica superior.
C	El acompañamiento armónico contrasta con la mayor parte de esta pieza al incluir nuevos acordes. El paso por iv desvía la sensación de tónica temporalmente hacia este acorde, para luego retornar tras la repetición de la sección hacia la tónica original expresada por el acorde de Sol mayor, el cual es reforzado por $\flat vii$.	Si bien la melodía comienza con un movimiento que a grandes rasgos realiza la trayectoria $\flat\hat{2} - \hat{1}$, el sonido Sol no se oye aquí como tónica. El peso del acorde iv comentado es tal que la sensación de tónica se traslada a la nota Do en modo menor armónico. La melodía describe así el movimiento $\hat{6} - \hat{5} - \hat{4} - \hat{1}$.

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Final	Esta vez vemos al acorde de tónica G siendo rodeado por $\flat II$ y $\flat VII$, finalizando con el movimiento I – $\flat II$ – I en el que se insiste en las secciones anteriores.	La melodía es un poco más elaborada en comparación a las primeras secciones de la pieza, aunque realiza la misma trayectoria $\hat{1} - \flat \hat{2} - \hat{1}$.

Tutti Frutti

María la Mengue

Fa# Hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI bvii

A Fa# Hijaz: I F# G F# G

b7 1 b7 1 b2 b3 b2 1

F# G F# G

I bII I bII

b7 1 b2 3 4 5

B F#

I

b6 4 5 3 4 b2 4 3 b2 1

C F# Em F#

I b vii I

5 b6 4 b6 5 3 4 b2 3 b2 1

F# Em F#

I b vii I

b6 b7 5 b6 4 3 b2 1

María la Mengue – Tutti Frutti

Tonalidad: Fa# hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	En general, la versión de María la Mengue de Tutti Frutti presenta una armonía bastante estática. Esta primera parte alterna I y \flat II, siempre retornando a I.	La melodía repite el movimiento ascendente $\hat{1}-\hat{7}-\hat{1}-\flat\hat{2}$ y descendente $\flat\hat{3}-\flat\hat{2}-\hat{1}$. Nos encontramos con un guiño al modo frigio, al ser $\flat\hat{3}$ propio de dicho modo.
B	La armonía no presenta ningún movimiento, manteniéndose siempre sobre I. Sin embargo, en la versión original de esta pieza, esta sección es armonizada con la progresión $iv-I-\flat vii-I$, correspondiendo un acorde por cada compás	En cada compás la melodía conecta un intervalo de tercera cubierto por los grados $\flat\hat{6}-\hat{4}, \hat{5}-\hat{3}, \hat{4}-\flat\hat{2}$ respectivamente. El movimiento es descendente, finalizando con $\hat{4}-\hat{3}-\flat\hat{2}-\hat{1}$.
C	De modo similar a la primera parte, un acorde, en este caso $\flat vii$, actúa como un alejamiento del acorde de tónica que siempre nos llevará de vuelta al mismo.	La melodía cantada por la voz es bastante similar a la melodía instrumental descrita en la sección anterior. El movimiento ascendente hacia $\flat\hat{7}$ inserta una pequeña variación con respecto a la melodía anterior, además de expresividad, pero el final de frase sigue teniendo la misma trayectoria.

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
D	Misma progresión anterior.	Se produce un tenso descanso cada vez que la melodía desciende hasta \flat $\hat{2}$ para luego repetir el movimiento pero llegando a $\hat{1}$. Tras la segunda repetición, la voz alcanza su punto más alto en la tónica octavada para luego descender por la escala hacia el reposo del primer grado.

Dumbala Dumba

María la Mengue

Intro
Sol mayor: I

A

gliss.

B

María la Mengue – Dumbala dumba

Tonalidad: Sol mayor/menor

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	Esta pieza está basada en la tonalidad de Sol mayor, nos encontramos con que el movimiento armónico alterna principalmente I – V – I, esto es, tónica – dominante – tónica. Vemos así como esta pieza está basada en el sistema tonal euroclásico.	Rápidos ascensos y descensos se repiten para finalizar con un movimiento gradual desde $\hat{5}$ a $\hat{1}$.
A	La primera parte de esta sección es básicamente igual a la introducción. La segunda parte contrasta al cambiar durante algunos compases de modo mayor (jonio) a menor (eolio). Un descenso en el bajo produce el movimiento $i - \flat VI - V - I$, retornando así al modo mayor inicial.	La melodía realiza un movimiento descendente desde $\hat{5}$ a $\hat{1}$. Al cambiar de modo mayor a menor, nos encontramos con el sonido distinto que brinda $\flat\hat{3}$, insistiéndose en el descenso desde $\flat\hat{3}$ a $\hat{1}$.
B	Se retorna definitivamente a Sol mayor y la armonía vuelve a alternar I – V – I.	La melodía se mueve entre $\hat{3} - \hat{5} - \hat{2}$ para finalmente reposar al descender sobre $\hat{1}$.

Carneval

La Gadja

Mi hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI bvii

La hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI bvii

A E
Mi hijaz: I

3 1 5 3 3 1 3 5 4 b2 b6 4 4 b2 b7 b2 1

E I F bII E I
3 b2 4 3 b2 1

B Am iv=i E V F bVI E V=I

b3 1 5 4 2 5 2 b3 1 5=1

A' E I F bII E I

E I F E

1 5 3 1 1 5 1 3 b2 b6 4 b2 b7 b6 5

Dm E F E Dm E

bvii I bII I bvii I 5 4 3 b2 1

La hijaz: A Bb A

I II I 1. Dm iv

3 4 3 4 5 4 3 b2 1 b2 3 4 5 7/ 3 4 3 4 5 4 3 b2 1 b2 3 4 3 b2 1

2. Dm iv D° iii°/E hijaz D° vii°/E

b7 b6 5 4 8 b7 b6 5 b2 1 4 3 5 3 3 3

A E F E

Mi Hijaz: I II I

1 5 3 b2 1 b7 b2 1 b7 5 1 3 b2 b6 4 3 b2 1 3 b2 1 b7 b2 1

Dm E

bvii I

1 5 3 b2 1 b7 b2 1 b7 5 1 3 b2 b6 4 3 b2 1 3 b2 1 b7 b2 1

La Gadjá – Carnaval

Tonalidad: Mi hijaz, La hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>La armonía alterna los acordes contruidos sobre el primer y segundo grado, siendo $\flat II$ un acorde que marca un alejamiento de la tónica, para inevitablemente volver a I luego.</p>	<p>La melodía de esta sección constituye el motivo principal de esta pieza, repitiéndose y variándose reiteradas veces. El motivo dura dos compases, presentando leves diferencias al finalizar. La primera parte está basada en el arpeggio del acorde contruido sobre la tónica, luego asciende hacia el acorde contruido sobre $\flat 2$ para pronto descender nuevamente a $\hat{1}$. Llama la atención el arpeggio de $\flat vii$ que ocurre en la melodía armonizado con el acorde de tónica, como si la melodía retrasara su resolución pese a que la armonía ya ha vuelto a I.</p>
B	<p>El centro tonal se desvía al escucharse el acorde de La menor, pero vuelve hacia Mi conforme avanza la progresión. Considerando ese desvío, podríamos expresar el movimiento armónico de esta breve sección como $iv=i - V - \flat VI - V=I$.</p>	<p>La melodía describe un movimiento que se mantiene entre $\hat{5}$ y $\hat{2}$, para luego finalizar bajando a Mi y retomar el modo hijaz. Si bien el primer compás se basa en el arpeggio de La menor como una tríada, en los siguientes compases aparecen más notas además de las de la tríada del acorde señalado para cada compás.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A'	<p>El intercambio de acordes es similar al de la sección A, aunque hacia el final tenemos que primero $\flat vii$ antecede al acorde de tónica que venía normalmente ocupando el tiempo de un compás completo, y luego el mismo acorde $\flat vii$ reemplaza a $\flat II$ para marcar el breve alejamiento y retorno a tónica.</p>	<p>El primer sistema es idéntico a la sección A. El segundo sistema muestra una armonización inferior que hace el violín a la melodía anterior en la partitura original, terminando su intervención con el movimiento $\flat \hat{7} - \flat \hat{6} - \hat{5}$. En los cuatro últimos compases la melodía varía totalmente, primero se mueve entre $\hat{3}$ y $\flat \hat{6}$, luego salta a $\flat \hat{7}$ para finalizar descendiendo hasta $\hat{1}$. Nuevamente el movimiento $\flat \hat{2} - \hat{1}$ ocurre al final.</p>
C	<p>Ocurre una modulación directa al cambiar el eje tonal hacia La, trasladando la configuración de hijaz a la nueva tónica. El movimiento I-$\flat II$-I se hace presente, agregando el acorde iv al final. Al terminar la sección, nos encontramos con dos acordes disminuidos. El primero puede comprenderse como iii° de Mi hijaz, tonalidad a la que se retornará. El segundo, $D^\#^\circ$, podría entenderse como una sensible de Mi, tomándose prestado este recurso propio del sistema tonal euroclásico para producir una tensión que resolverá al retornar a A.</p>	<p>La melodía se mueve en torno a $\hat{3}$ y $\hat{5}$ para descender en el último compás hasta $\hat{1}$ ($\hat{4} - \hat{3} - \flat \hat{2} - \hat{1}$). Las figuras atresilladas son arpeggios de los acordes disminuidos señalados.</p>

Ojos Negros

La Gadja

A
Re menor:

5 7/ 5 $b6$ 5

$A7$ $V7$ Bb bVI $D7$ $V7/iv$

8 7 2 1

Gm iv Dm i $A7$ $V7$

$b6$ 5

Bb bVI $D7$ $V7/iv$ Gm iv Dm i

4 3 $b6$ 5

Bb bVI $A7$ $V7$ Dm i

1

La Gadjá – Ojos Negros

Tonalidad: Re menor armónico

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>El tema principal de esta pieza, sobre cuya armonía se realizan series de solos improvisados más adelante, está estructurado bajo la lógica del sistema tonal euroclásico. El centro tonal corresponde al acorde Dm. Si bien la sección comienza con el acorde A, este actúa como dominante de Dm, mal que mal, hacia ese acorde se dirige la progresión armónica del tema. “Ojos negros” es parte de la tradición del jazz y como tal se basa en los cimientos de las progresiones de quintas descendentes propias del sistema tonal euroclásico.</p>	<p>La melodía comienza de manera tal que podríamos interpretarla como basada en el modo hijaz kar. Este gesto podría remitir a lo gitano, sin embargo, tal como se plantea en el cuadro de la izquierda, el sonido Re funciona como centro tonal en esta melodía en base a la escala menor armónica, por lo que el movimiento $la, sol\#, la, sib$ no constituye una bordadura sobre tónica, sino que sobre $\hat{5}$.</p> <p>La melodía comienza moviéndose entonces en torno a la para luego ascender a la tónica. Desde ahí sigue un largo descenso desde $b\hat{6}$ a $b\hat{3}$, el que pronto se repite y varía realizando el movimiento $b\hat{6} - \hat{5} - \hat{8}$.</p>

Adicto

Dr. Vitrola

La hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI bvii

A

La hijaz: A I Bb bII A I

1 3 b2 1 b2 1 b7 1 b2 1

b7 1 b2 1 1

Gm b vii A I

b7 1 b2 4 1

Gm b vii A I

b7 1 b2 4 1

B Dm iv

b6 5 b6 b7 b6 5 b6 5 6

A I

8 1

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>La primera parte de esta sección alterna los acordes contruidos sobre $\hat{1}$ y $\hat{2}$, $\flat\text{II}$ siempre retorna a I. Luego, el acorde $\flat\text{vii}$ constituye un alejamiento que también retorna al acorde de tónica.</p>	<p>La melodía describe un movimiento descendente desde $\hat{3}$ a $\hat{1}$, finalizando gradualmente en primera instancia y luego con el salto $\hat{4} - \hat{1}$ a modo de variación. Este último movimiento se reitera a continuación, cuando la trayectoria ascendente $\hat{7} - \hat{1} - \flat\hat{2} - \hat{4}$ es compensada por el salto hasta la tónica.</p>
B	<p>El acorde de tónica en que termina la sección anterior puede sentirse como una dominante en el sentido euroclásico, que resuelve en el primer acorde de esta sección. Puede sentirse así una tonicalización del acorde Dm al oírse por primera vez, sin embargo el retorno al acorde de La mayor y su extensión desecha tal posibilidad. Más adelante, iv es sucedido por $\flat\text{vii}$ antes de retornar a I.</p>	<p>La melodía que realiza la voz, señalada con figuras rítmicas cuyas plicas están hacia arriba, se mueve básicamente entre $\flat\hat{6}$ y $\hat{5}$, descendiendo al quinto grado al finalizar, sin tener un carácter muy conclusivo. La melodía del acordeón, escrita con plicas hacia abajo, ornamenta los espacios que deja la voz, descendiendo por la escala desde $\hat{8}$ a $\hat{1}$, ascendiendo y volviendo a descender solo hasta $\hat{3}$. Luego, el descenso termina en $\hat{1}$, dando un sentido más conclusivo y conectando con la repetición de la melodía de la sección A.</p>

Caje Sukarije

Dr. Vitrola

Mi frigio

1 b2 b3 4 5 b6 b7

I bII bIII iv v° bVI bvii

A Am
Mi frigio: iv

1 4 b3 4 b3 4 b3 4

G **F** **E**
bIII bII I

b3 b2 b2 1

B Dm E
b vii I

b2 1 b2 b2 1 b2 b3 b2 b2 1

C Am G F E
iv bIII bII I

1 b6 4 b3 5 b3 2 4 b3 b2 b2 1

D E Dm E F E Dm E
I b vii I bII I b vii I

1 8 b7 8 b9 1 8 b7 8

Am G F E
iv bIII bII I

8 b7 8 b7 8 b7 b6 b6 5 b7 b6 5

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>En primera instancia podríamos decir que esta pieza está basada en el modo menor armónico de La. El primer acorde Am que se extiende por cuatro compases podría ayudar a afirmar ello, sin embargo considerando que armónicamente ésta y las siguientes secciones se mueven hacia el acorde E, decimos que está en modo frigio. Superponiendo terceras a cada grado de la escala, deberíamos tener que la especie del acorde de tónica fuese menor, sin embargo este acorde es usado consistentemente como un acorde mayor y por ello se escribe como I.</p>	<p>Tras insistir sobre $\hat{4}$, la melodía realiza un descenso gradual hacia la tónica, pasando por el movimiento $\flat\hat{2} - \hat{1}$ al final.</p>
B	<p>En esta parte, la armonía se mueve hacia el acorde de tónica desde $\flat vii$.</p>	<p>La melodía se mantiene más bien estática sobre el segundo grado de la escala, extendiéndose por varios compases antes de descender a la tónica.</p>
C	<p>Volvemos a ver la progresión de la sección A, esta vez sin extender el acorde construido sobre $\hat{4}$.</p>	<p>Tras un salto desde $\hat{1}$ a $\flat\hat{6}$, la melodía desciende abarcando la fundamental y la tercera de los acordes señalados, para aterrizar finalmente en la tónica con el movimiento $\flat\hat{2} - \hat{1}$.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
D	<p>En la partitura de análisis la ocurrencia del primer movimiento armónico I – $\flat vii - I$ es reducida, pero originalmente se repite varias veces antes de dar paso a $\flat II$ para luego retornar a tónica y reafirmarla con la progresión descrita. Más adelante volvemos a encontrarnos con la progresión presente en secciones anteriores.</p>	<p>El movimiento melódico se basa en las fundamentales de los acordes escritos en la partitura de análisis. Luego, la melodía realiza una trayectoria descendente, esta vez desde $\hat{8}$ hasta $\hat{5}$ de manera gradual, transportando el movimiento $\flat 2 - \hat{1}$ a $\flat \hat{6} - \hat{5}$.</p>

El Rey Nimblod

Insultanes

Mi Nikriz

1 2 $\flat 3$ $\sharp 4$ 5 6 $\flat 7$

i II $\flat III$ $\sharp iv^\circ$ v vi° $\flat VII^+$

A

Em

Mi nikriz:

1 $\sharp 4$ 5 4 $\flat 3$ 2 1 $\sharp 4$ 5 6 6 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$

1 $\sharp 4$ 5 4 $\flat 3$ 2 1 $\sharp 4$ 5 $\sharp 4$ $\flat 7$ 6 $\flat 2$

A° $\sharp iv^\circ$ $G^\circ 7$ $iii^\circ 7$

1 $\sharp 4$ 5 4 $\flat 3$ 2 1 $\sharp 4$ 5 6 6 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$

1 $\sharp 4$ 5 4 $\flat 3$ 2 1 $\flat 3$ 2 1 $\sharp 7$ 2 1

$\flat G$ $\flat III$ B V Em i

B

Em

5 $\sharp 4$ $\flat 3$ $\sharp 4$ 8 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ $\sharp 4$ 5

6 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ 1 $\flat 3$ $\sharp 4$ 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ $\sharp 4$ 5 $\flat 3$ $\sharp 4$ $\flat 3$ 2 $\flat 3$ $\sharp 4$ 5

$F^\circ 7$ II

Em
i

B \flat 5
Fr

8 2 b3 2 8 b7 6 b7 6 5 #4 5 8 b3 #4 5 #4 b3 #4 5 8 b7 #4

Insultanes – El Rey Nimblod

Tonalidad: Mi nkriz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>El acompañamiento armónico gira en torno al acorde de Em construido sobre el primer grado de la escala o tónica. En primera instancia, tenemos una extensión de i que se mueve hacia $\#iv^\circ$ y luego a iii° antes de retornar a tónica. Podemos interpretar el acorde $G\#^\circ$ como un intercambio modal: este acorde es tomado del modo hijaz. La segunda mitad de esta sección retorna al acorde de tónica para finalizar con la progresión $i - \flat III - V - i$, tomando prestado el acorde B desde el modo menor armónico.</p>	<p>Consideremos la melodía principal ejecutada por la trompeta. El primer compás funciona como una melodía que pregunta, mientras que el siguiente constituye una respuesta. El mismo esquema se repite variando las respuestas. El primer compás comprende un ascenso desde $\hat{1}$ a $\hat{5}$ para descender gradualmente, sin pasar por $\#4$ al bajar. Las respuestas en cambio comprenden entre $\#4$ y $\flat\hat{7}$. La segunda respuesta finalizar en $\flat\hat{2}$ ($\flat\hat{9}$), saliéndose momentáneamente del modo nkriz. En la última, tenemos un movimiento más conclusivo descendiendo hacia $\hat{1}$ y pasando por $\hat{7}$, tomando el recurso de la sensible inferior desde el modo menor armónico.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
B	<p>El acorde i sigue funcionando como tónica, encontramos que II actúa como alejamiento momentáneo para volver a retornar sobre i. Más adelante el acorde de Si\flat con quinta disminuida puede interpretarse como una sexta francesa por enarmonía, pero este acorde no guarda relación con el modo nikriz. Podría comprenderse como una combinación de sonidos del modo nikriz (a\sharp y d, $\sharp\hat{4}$ y $\flat\hat{7}$) y hijaz (e y g\sharp, $\hat{1}$ y $\hat{3}$).</p>	<p>Tras una breve introducción que insiste en el movimiento $\hat{5} - \sharp\hat{4} - \flat\hat{3} - \sharp\hat{4}$, la melodía desciende desde la octava a $\flat\hat{3}$, asciende hasta $\hat{7}$ y vuelve a bajar hasta $\hat{1}$. Sólo aquí se siente un sentido más conclusivo, pues luego la melodía realiza una trayectoria similar pero asciende a las octava para volver a comenzar y finalizar abiertamente en $\sharp\hat{4}$ por sobre la octava. La melodía completa está construida sobre el modo nikriz.</p>

Huracán

Insultanes

Do nikriz

1 2 b3 #4 5 6 b7

i II bIII #iv° v vi° bVI+

Re hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI+ bvii

A Do nikriz: Cm i i° 3 3 Cm i 3 F#° # iv°

1 b3 #4 5 #4 b3 2 1 b3 6 b7

1. Cm i i° 3 3 I. Cm i 3 F#° # iv°

1 b3 #4 5 #4 b3 2 1 b7 6 6 5 6 5 #4 2

2. Cm i A° vi°

b7 6 6 #4 b3 b3=b2

B Re hijaz: D I Cm vii D I Eb II

1 8 5 8 b2 b7 4 b2 | 1 5 1 5 b6 b2 4 b2

1. Gm/Bb iv6 Eb II Cm vii 2. Gm/Bb iv6 C°7 iii°4/3 Eb/Bb II6/4

1 5 1 3 b2 4 b7 b2 | 8 b6 4 1 4 3 b2 1 | 8 b6 4 1 4 3 5 4

C F#°7 = A°7 v°7

3 5 | b7 b2 5 b7 b6 5 b7 b2 5 b7

D D I Eb II D I Eb II D I Cm vii D I Cm vii

1 b7 b2 4 b2 | 1 b7 b2 4 3 | 1 b7 1 b2 | 1 5 4 3 b2 b7

Final D I Cm vii D I

5 4 3 b2 5 4 3 b2 | 5 4 3 b2 1

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>En el análisis de la partitura podemos ver los acordes i, i°, $\#iv^\circ$ y $\#vi^\circ$. En estricto rigor, el acorde i° está conformado realmente por las notas c, $e\flat$ y $f\sharp$, lo que no corresponde a una estructura tercial, sin embargo podemos entender $f\sharp = g\flat$ para expresarlo así. Los acordes $\#iv^\circ$ y $\#vi^\circ$ de especie disminuida contienen los mismos sonidos que i°. Independientemente de sobre qué grados de la escala podamos construir acordes de estructura tercial para analizarlos según el cifrado extendido de grados, lo importante radica en que el acorde de tónica juguetea entre la especie menor y disminuida, desestabilizándose para llegar a situar una nueva tónica en las siguientes secciones.</p> <p>Considerando una visión más global, y ya la mayor parte de esta pieza está en Re hijaz, podemos decir que esta primera sección está construida sobre el acorde Cm que corresponde a $\flat vii$.</p>	<p>La melodía de esta primera parte comienza moviéndose claramente sobre do nikriz, sintiéndose do como tónica. La trayectoria comienza ascendiendo desde $\hat{1}$ a $\hat{5}$ y retornando a tónica. Más adelante asciende desde $\flat\hat{3}$ a $\flat\hat{7}$ sin concluir. Luego, se repite el movimiento inicial, pero en el último compás la melodía desciende sin volver a tónica. Considerando que la siguiente sección se estructura sobre el modo de Re hijaz, podemos decir que la última nota ($e\flat$, $\flat\hat{3}$ en do nikriz) actúa como sensible superior para lo que seguirá ($e\flat$, $\flat\hat{2}$ en re hijaz).</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
B	A partir de esta sección el centro tonal se rearticula sobre el sonido Re en base al modo hijaz. El acorde de tónica es ahora mayor, y en esta sección los acordes $\flat II$ y $\flat VII$ lo rodean. Hacia el final, el acorde de iv nos aleja de I , pero nuevamente aparecen $\flat II$ y $\flat VII$ para retornar hacia I cuando se repite esta sección.	La melodía está basada en los arpeggios de los acordes mencionados en el cuadro a la izquierda. Vemos cómo el movimiento de retorno a la tónica, si bien existen saltos al interior de cada arpeggio, es siempre gradual: $\flat \hat{2} - \hat{1}$.
C	Esta sección constituye un contraste entre la anterior B y la siguiente D, la armonía se basa en el acorde disminuido construido sobre $\hat{5}$, cuya inestabilidad reposará luego en el acorde de tónica.	Nuevamente el arpeggio constituye la melodía, esta vez sobre v° . Vemos como $\flat \hat{6}$ funciona momentáneamente como sensible superior hacia $\hat{5}$ en la mitad.
D	Se retorna al centro tonal que constituye el acorde I , y nuevamente encontramos este vaivén entre I y $\flat II$, y I y $\flat VII$.	La melodía que describe el bajo se basa en las fundamentales de los acordes implicados en la armonía, apareciendo ciertas notas que sirven como retorno hacia $\hat{1}$. Además de $\flat \hat{2}$, tenemos $\hat{3}$ y $\flat \hat{7}$. La melodía anotada en la parte superior del sistema corresponde a los clusters tocados por la guitarra, siendo los arcos anotados arriba la representación de estos bloques de sonidos.

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Final	Para finalizar, otra vez encontramos la progresión I – \flat vii – I con el acorde construido sobre $\flat\hat{7}$ subordinado al acorde de tónica.	Un descenso gradual desde $\hat{5}$ hacia $\hat{1}$ marca el final de la pieza, encontrando nuevamente la sensible superior $\flat\hat{2}$ para reposar en la tónica.

Canalla

La Mano Ajena

Mib hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

I bII iii° iv v° bVI+ bvii

Intro Eb Dbm Eb Dbm
Mib hijaz: I b vii I b vii

1 1 b7 1 1 b7 b7 b2

5 Eb Dbm Eb Dbm
I b vii I b vii
1 1 b7 1 1 b7 b7 b2 5 8 3 b2

A Eb I

8 b6 5 4 3 b2 1 3 5 8 b6 5 4 3 b2 b2 b7 1

Dbm b vii Eb I
8 b6 5 4 3 b2 1 3 5 b7 b7 4 b2 b6 5 4 5 3

B Dbm b vii Eb I

b2 3 4 5 b2 b9 8 b6 5 3 b2 1

Dbm b vii Eb I
b2 3 4 5 2 5 4 b2 b6 8 b9 8

Dbm b vii Eb I
b2 3 4 5 b9 b6 4 b2 4 3 1

La Mano Ajena - Canalla

Tonalidad: Mib hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	<p>En la transcripción de esta primera parte no encontramos acordes terciales, sino más bien grandes unísonos. Sin embargo, considerando los acordes usados en las secciones que siguen a continuación y sumando el aspecto melódico, podemos decir que el existe el siguiente acompañamiento armónico: I – $\flat vii$ – I – $\flat vii$, en el cual $\flat vii$ y las notas asociadas a éste actúan como un refuerzo de la tónica.</p>	<p>La melodía consiste de un primer momento más estático en que se alterna $\hat{1}$ y $\flat \hat{7}$, al cual le sigue un ascenso y descenso por la escala, siendo los puntos más importantes en esta trayectoria el más alto $\flat \hat{7}$ y el más bajo $\flat \hat{2}$ antes de retornar a $\hat{1}$. En el último compás podemos ver un movimiento poco común en hijaz, según lo observado en otras piezas, en que $\flat \hat{2}$ no resuelve inmediatamente a $\hat{1}$, sino que asciende a $\hat{3}$ para desde ahí descender a tónica.</p>
A	<p>El acompañamiento armónico de esta sección se basa en el acorde de tónica, el cual es extendido por varios compases para ser reforzado al final por el movimiento $\flat vii$ – I.</p>	<p>El movimiento de la melodía es bastante curioso. La primera mitad de la sección contiene un descenso desde la $\hat{8}$ a $\hat{1}$, ascendiendo para conectar con un siguiente descenso. Esta primera mitad finaliza en tónica de esta manera $\flat \hat{2}$ – $\flat \hat{7}$ – $\hat{1}$, mientras que la segunda mitad resulta menos conclusiva al terminar con el movimiento $\hat{4}$ – $\hat{5}$ – $\hat{3}$.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
B	Además de invertirse la agrupación rítmica (2+2+3 en la sección anterior y 3+2+2 en ésta), el acorde construido sobre $\hat{7}$ ocupa un espacio de tiempo más largo, para finalmente retornar a I. Podríamos interpretar esta extensión de $\flat vii$ como una breve modulación directa a $Re\flat$ nigriz.	La melodía de esta sección tiene un carácter bastante inestable expresado por el grado $\flat \hat{2}$ que funciona como una suerte de pedal al inicio de prácticamente cada compás, el cual asciende hasta $\hat{5}$ abarcando un intervalo de tritono. Tal inestabilidad se compensa cuando tras cuatro compases, la melodía desciende produciéndose el movimiento $\flat \hat{2} - \hat{1}$.

N.Y.

La Mano Ajena

Sol nikriz

1 2 b3 #4 5 6 b7

i II bIII #iv° v vi° bVII+

La mustaar

1 #2 3 #4 5 6 b7 7

I #ii° iii° #iv° V+ vi bVII+? VII

Intro

Gm

Sol nikriz: i

5 #4 b3 2 b3 #4 5 6 5 #4 b3 #4 5

5 #4 b3 2 b3 #4 5 6 5 #4 b3 1

A

Gm

i

8 b7 8 b7 8 b7 6 5

8 b7 6 5 #4 b3 6 5 #4 b3 2 1

b3 2 1 #4 b3 2 1

La Mano Ajena – NY (New York)

Tonalidad: Sol nikriz, La mustaar

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	Si bien la introducción consta de un gran unísono realizado por todos los instrumentos, podemos entender el descanso sobre la nota Sol como la expresión del acorde de tónica (i).	La melodía nos presenta el modo nikriz, comenzando en $\hat{5}$ y manteniéndose en un registro medio al interior de la escala para finalizar descendiendo y reposando en tónica con el movimiento $\flat\hat{3} - \hat{1}$.
A	Tanto en esta como en las siguientes secciones veremos cómo la armonía se mantiene estática sobre el acorde de tónica, que en este caso es Gm, sin observar la presencia de otros acordes subordinados a éste.	La melodía comienza con un largo pedal sobre $\hat{8}$ que desciende hasta $\hat{5}$ en la primera mitad. Luego se repite el inicio de esta melodía para finalmente descender desde $\hat{6}$ hasta $\hat{1}$, esta vez gradualmente ($\flat\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$). Más adelante se repite la primera melodía, variando el comienzo con el movimiento $\hat{6} - \flat\hat{7} - \hat{6} - \flat\hat{7} - \hat{8} - \flat\hat{7}$.

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
B	En esta sección cambia el eje tonal y el modo de forma abrupta, pasando desde Sol nikriz a La mustaar. La armonía vuelve a mantenerse estática sobre el acorde de la nueva tónica (I).	El primer sistema muestra la melodía que realiza el clarinete, en la cual las notas del arpegio de tónica que se corresponden con los grados $\hat{1}$, $\hat{3}$ y $\hat{5}$ son reforzadas con sensibles inferiores que calzan con grados del modo mustaar. El segundo sistema representa la segunda melodía que realiza el violín, donde otras notas del arpegio de tónica son reforzadas de la misma manera. Nótese el final más conclusivo de la segunda repetición, el que asciende hasta alcanzar la octava.
C	Esta sección retorna al modo de Sol nikriz, cambiando abruptamente de nuevo el centro tonal. También aquí la armonía se mantiene estática sobre i, aunque contrasta levemente al final al producirse el movimiento $G^5 - F^5 - E^5 - D^5$.	La melodía insiste sobre el motivo $\#4 - \hat{5} - \#4 - \flat\hat{3} - \hat{1}$. Vemos aquí como el cuarto grado puede actuar momentáneamente como sensible inferior de $\hat{5}$, y así también moverse descendentemente hacia $\flat\hat{3}$. Luego la melodía salta a la tónica una octava arriba para descender gradualmente hasta $\hat{5}$.
Corte	Más que una sección, estos cuatro compases representan un breve quiebre que realiza el cimbalom para acelerar el tempo y cambiar el eje otra vez hacia La mustaar.	Nuevamente se cambia el eje hacia La mustaar, llevando la melodía un sentido ascendente desde $\hat{1}$ a $\flat\hat{7}$ primero y luego hasta $\hat{8}$ con un sentido más conclusivo.

Spaguetti Klezmer

La Mano Ajena

Do nikriz



1 2 $\flat 3$ $\sharp 4$ 5 6 $\flat 7$



i II $\flat III$ $\sharp iv^\circ$ v $\flat VI$ $\flat VI+$

Re hijaz

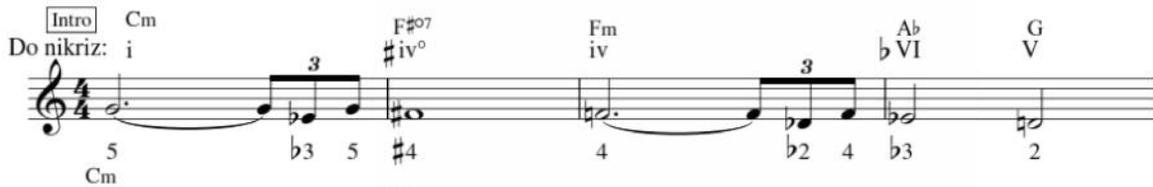


1 $\flat 2$ 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$



I $\flat II$ iii° iv v° $\flat VI+$ $\flat VII$

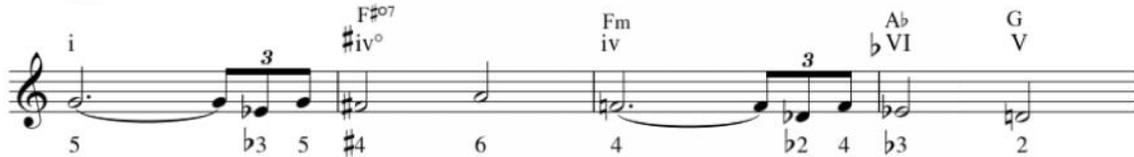
Intro Cm



Do nikriz: i $\sharp iv^\circ$ F $\sharp 07$ Fm iv $\flat VI$ G V

5 $\flat 3$ 5 $\sharp 4$ 4 $\flat 2$ 4 $\flat 3$ 2

Cm



i $\sharp iv^\circ$ F $\sharp 07$ Fm iv $\flat VI$ G V

5 $\flat 3$ 5 $\sharp 4$ 6 4 $\flat 2$ 4 $\flat 3$ 2

A Cm



1 2 $\flat 3$ 1



5 5 5 $\sharp 4$ 5 6 5 4 $\flat 3$ 2 1 5 5 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ 2 1 7 1 5 5 5 $\sharp 4$ 5 6 5 4 $\flat 3$ 2 1 5 5 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ 2 1 7 1



C $\flat 5$ B $\flat 5$ A $\flat 5$ G $\flat 5$ Cm 8 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$ 5 6 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ 2 $\flat 3$ 2 1 C $\flat 5$ B $\flat 5$ A $\flat 5$ G $\flat 5$ Cm 8 $\flat 7$ 6 5 $\sharp 4$ 5 6 5 $\sharp 4$ $\flat 3$ 2 1 $\flat 7$ 1

C⁵ B^{b5} A⁵ G⁵ Cm C⁵ B^{b5} A⁵ G⁵ Cm

8 b7 6 5 #4 5 6 b7 6 5 #4 b3 2 b3 2 1 8 b7 6 5 #4 5 6 5 #4 b3 2 1 7 1

Puente D
Re hijaz: I

B D I

1 3 b2 3 3 3 1 3 b2 3 3 5 4 3 3 b2 3 1

b6 3 5 4 5 4 3 4 3 b2 3 b2 1

D I

3 7/ 3 5 7/ 5 8 3 7/ 3 5 7/ 5 3 7/ 3

38 D I

5 8 7 8 5 7/ 5 3 7/ 3 1 b6 5 4 5 4 3 4 3 b2 3 b2 1=2

C Cm i
Do nikriz:

8 b7 6 5 8 3 b7 3 6 5

E^b III Cm i

b7 6 5 b3 b7 6 5 b3

D Cm i

8 b7 6 5 8 3 b7 6 5

E^b
 \flat III

b7 6 9 8 6 5 \flat 3 2 \flat 3 4 \flat 3 2

C^m
 i

1 2 \flat 3 #4 5 \flat 6 6q 7b 7q 8

La Mano Ajena – Spaguetti Klezmer

Tonalidad: Do nikriz, Re hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Intro	<p>La progresión armónica inicial de esta pieza combina los modos nikriz y menor armónico. En primera instancia tenemos el acorde de tónica y #iv°, para luego seguir con acordes propios del modo menor armónico como iv, bVI y V, incorporando el movimiento euroclásico típico de V – I al repetirse la sección.</p>	<p>La melodía describe en general una trayectoria descendente abarcando el movimiento $\hat{5} - \#4 - 4 - b3 - 2$, resolviendo en tónica al iniciar la sección siguiente.</p>
A	<p>Esta sección se mantiene más bien estática sobre el acorde de tónica. El único contraste aparece bien avanzada esta primera parte cuando la guitarra refuerza el movimiento descendente de la melodía con power chords, remarcando $8 - b7 - 6 - 5$.</p>	<p>En primer lugar, se insiste sobre el movimiento $\hat{1} - 2 - b3 - \hat{1}$ que sitúa y refuerza la tónica. Luego tenemos dos movimientos melódicos que se repiten, el primero bordea el quinto grado $\hat{5} - \#4 - \hat{5} - \hat{6} - \hat{5}$ y desciende a tónica, el segundo desciende directamente desde $\hat{5}$, llegando a la sensible inferior. Hacia el final de esta sección aparece la tónica una octava más arriba, insistiéndose nuevamente en un descenso hasta $\hat{1}$. Se observa cómo el movimiento que incorpora la sensible inferior resulta más concluyente que el que desciende sólo hasta $\hat{1}$.</p>

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
Puente	Estos cuatro compases cumplen la función de instalar una nueva tónica abruptamente, cambiando el eje hacia Re hijaz.	La extensión de la nota Re y su transporte una octava más arriba se utiliza como recurso para tonalizar este sonido.
B	El acompañamiento se basa exclusivamente en el acorde construido sobre la nueva tónica (I).	La melodía sobre Re hijaz comienza con $\hat{1}$, se aleja hacia $\hat{3}$, vuelve a empezar en $\hat{1}$ y alejarse para retornar gradualmente. El mismo esquema se repite para luego descender desde $\flat\hat{6}$ hasta $\hat{1}$ transportando el mismo motivo gradual descendente. Más adelante podemos ver como la melodía se basa en el arpegio de tónica, siendo cada sonido de éste reforzado con una sensible inferior. La sección finaliza con el mismo motivo descendente descrito, el cual conecta con la nueva tónica de la próxima sección.
C	El eje retorna a Do nikriz en esta sección. La armonía se mueve entre el acorde de tónica i y $\flat III$ que funciona como una suerte de relativo mayor, haciendo un paralelo con el modo menor armónico.	La melodía describe un movimiento descendente desde $\hat{8}$ a $\hat{5}$ sobre el acorde de tónica, y luego de $\flat\hat{7}$ a $\flat\hat{3}$ sobre el acorde construido sobre el tercer grado. Durante este segundo acorde podríamos decir que nos encontramos en presencia del modo lidio sobre Mib .

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
D	La armonía sigue el mismo movimiento descrito anteriormente.	La melodía es prácticamente idéntica a la anterior, variando el final en el que Mib lidio es reforzado insistiéndose en la presencia de la nota La. La sección finalizar con un rápido movimiento ascendente que incluye cromatismos y una sensible inferior hacia la tónica.

Behusher Khusid

La Mano Ajena

Mi hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

A musical staff showing the notes of the Mi hijaz scale: 1, b2, 3, 4, 5, b6, b7.

I bII iii° iv v° bVI bvii

A musical staff showing the chords for the Mi hijaz scale: I, bII, iii°, iv, v°, bVI, bvii.

La hijaz

1 b2 3 4 5 b6 b7

A musical staff showing the notes of the La hijaz scale: 1, b2, 3, 4, 5, b6, b7.

I bII iii° iv v° bVI bvii

A musical staff showing the chords for the La hijaz scale: I, bII, iii°, iv, v°, bVI, bvii.

A E
Mi hijaz: I

1 b7 6 b7 1 3 3 1 3 3 5 4 3 b2 1 b7

E
V/iv

6 b7 1 b7 1 b2 b7 1

Section A: Musical staff with notes and fingerings. Chords E and I are indicated above. Fingerings: 1 b7, 6 b7 1, 3 3, 1 3, 3 5 4 3 b2 1 b7. A repeat sign is present at the end.

B Am E Am
La menor: i V i

1 2 b3 b3 2 1 7 3 2 7 2 5 2 b3 2 1 7 1 2 7 1

Section B: Musical staff with notes and fingerings. Chords Am, E, and Am are indicated above. Fingerings: 1 2 b3, b3 2 1 7 3 2 7 2 5 2 b3 2 1 7 1 2 7 1.

C E F
Mi hijaz: I bII

3 1 3 5 3 1 b7 6 b7 1 b2 3 1 3 5 b6 5 4 3 4

E F
I bII

Section C: Musical staff with notes and fingerings. Chords E, F, and bII are indicated above. Fingerings: 3 1 3 5 3 1 b7 6 b7 1 b2 3, 1 3 5, b6 5 4 3 4. A repeat sign is present at the end.

D A Gm A
 La hijaz: I \flat vii I

3 1 5 4 3 \flat 2 1 \flat 7 \flat 2 1

A Gm A
 I \flat vii I

3 \flat 7 6 3 \flat 2 1

E A Gm A
 I \flat vii I

1 3 5 \flat 6 5 \flat 7 1 6

A Gm A
 I \flat vii I

5 4 3 \flat 2 1

La Mano Ajena – Behusher Khusid

Tonalidad: Mi hijaz, La menor armónico, La hijaz

Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
A	<p>Esta pieza es parte de la tradición musical judía de Europa oriental denominada klezmer. Si bien es sólo un caso, está considerada aquí para ejemplificar que es posible encontrar similitudes entre piezas de origen gitano o judío en cuanto al lenguaje tonal que utilizan.</p> <p>Basada en Mi hijaz, esta primera sección extiende el acorde de tónica sin que otros acordes lo refuercen.</p>	<p>La melodía se mueve en un ámbito marcado por $\hat{5}$ en la parte superior y $\hat{6}$ en la parte inferior. El movimiento $\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{7}-\hat{1}$ del principio es bastante característico en el inicio de otras melodías klezmer. La melodía insiste en los grados $\hat{1}$ y $\hat{3}$, y finaliza de esta forma: $\flat\hat{7}-\hat{1}-\flat\hat{2}-\flat\hat{7}-\hat{1}$.</p>
B	<p>El último acorde E de la sección anterior se escucha como una dominante que resuelve en Am. El sonido La se siente durante esta sección como eje tonal, por lo que decimos que en esta parte estamos en presencia del modo menor armónico, alternándose los acordes $i-V-i$.</p>	<p>La melodía se basa en la estabilidad que genera $\hat{1}$ y $\flat\hat{3}$, interrumpida por $\hat{7}$ y $\hat{2}$ para luego retornar a la tónica La siguiendo el mismo movimiento con que termina la melodía de la sección anterior ($\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{7}-\hat{1}$).</p>
C	<p>Abruptamente se retorna a Mi hijaz. El acorde de tónica es extendido y luego reforzado por $\flat II$, que siempre retorna al acorde de Mi mayor.</p>	<p>La melodía realiza una trayectoria marcada por las notas del arpeggio de tónica, teniendo mayor importancia en este caso $\hat{3}$. También aquí encontramos el movimiento asociado al klezmer descrito antes. Previo a volver a comenzar, la melodía se</p>

		mueve en torno a $\hat{4}$ ($\hat{4}-\hat{3}$).
Sección	Descripción armónica	Descripción melódica
D	Otra modulación abrupta ocurre al comenzar esta sección, el eje tonal se articula ahora en La, también en modo hijaz. El acompañamiento armónico refuerza al acorde de tónica con el vaivén I – \flat vii – I.	La melodía comienza en $\hat{3}$ y tras un par de saltos realiza una serie de descensos y ascensos. Vuelve a aparecer $\hat{6}$ cuando la melodía baja para volver a subir hacia la tónica, y los finales de frase reposan en $\hat{1}$ siguiendo un movimiento descendente siempre gradual.
E	Encontramos el mismo movimiento armónico de la sección anterior.	Esta última melodía comienza con el arpeggio de tónica, descansando momentáneamente sobre $\hat{5}$. Otra vez tenemos $\hat{6}$ por debajo de la tónica. Para finalizar, un breve descenso, largo ascenso y otra vez descenso gradual para terminar sobre $\hat{1}$.

CONCLUSIONES

Sobre el lenguaje tonal analizado

En las piezas seleccionadas pueden encontrarse ejemplos del sistema tonal euroclásico en cuanto a que existen movimientos armónicos basados en la progresión $V \rightarrow I$ (i) así como elementos melódicos vinculados a ello, como el uso del modo mayor jonio y menor armónico, con tendencias melódicas como la resolución de sensibles inferiores hacia arriba, y en general una dirección melódica descendente como la descrita por Schenker en el Apéndice I. Encontramos sólo dos piezas basadas exclusivamente en este lenguaje tonal, y algunos ejemplos singulares al interior de otras piezas. Ya que estamos familiarizados con el lenguaje euroclásico y el Apéndice I da cuenta de distintas descripciones del mismo, y por cierto la presencia de elementos vinculados a tal sistema tonal es menor en las piezas analizadas, no se profundizará en ello aquí.

Tres modos descritos en el marco teórico de este trabajo fueron encontrados en las piezas analizadas⁴². Estos corresponden a mustaar, nikriz y hijaz, y conforman la base del sistema tonal observado en este repertorio. Revisemos a continuación cómo se configura cada uno.

El modo mustaar es el que tiene menos apariciones, y de hecho se puede encontrar sólo en algunas secciones particulares de algunas piezas, no observándose piezas completas basadas en él. Teóricamente ofrece posibilidades variadas y algo rebuscadas al armonizar terciariamente los grados de su escala, sin embargo en la práctica solo se despliega sobre el acorde construido sobre el primer grado. Dicho esto, al menos en las piezas que fue encontrado, mustaar funciona más bien como un arpeggio del acorde de tónica cuyos sonidos componentes, ya sea como tríada o tétrada, son reforzados con sensibles inferiores.

Figura 7. Perfil de grados del modo mustaar

î	#2= / 7	3	#4= / 7	5	6= / 7	b7	7	8
---	---------	---	---------	---	--------	----	---	---

Así, los grados #2, #4, 6 y 7 tienen una jerarquía muy menor, estando subordinados a los sonidos 3, 5, 7 y 8 que conforman el acorde de tónica respectivamente.

⁴² Ver Figura 6. Modos Balcánicos, p. 49

Algunos de los músicos entrevistados se refieren a la escala menor armónica como un rasgo tonal característico de la música que practican. Otros son más específicos y hacen mención a los modos derivados de la escala menor armónica. Esto supone a esta escala como una suerte de estructura primaria a partir de la cual pueden generarse nuevas estructuras respetando la configuración interna de semitonos propia de la escala, pero cambiando el punto de partida y por tanto el orden de tonos, semitonos y “tono y medios”.

Consideremos el perfil de grados de la escala menor armónica en la parte superior de la siguiente figura y su configuración interna de semitonos señalada en la parte inferior, correspondiendo *st* a un semitono, *t* a un tono y *t*^{1/2} a un tono y medio.

Figura 8. Perfil de grados y configuración interna de semitonos de la escala menor armónica

1̂	2̂	b3̂	4̂	5̂	b6̂	7̂	8̂
	<i>t</i>	<i>st</i>	<i>t</i>	<i>t</i>	<i>st</i>	<i>t</i> ^{1/2}	<i>st</i>

Estableciendo 4̂ como punto de partida, tenemos que el orden de semitonos se reordena en *t*, *st*, *t*^{1/2}, *st*, *t*, *st*, *t*, resultando la siguiente configuración.

Figura 9. Perfil de grados y configuración interna de semitonos del cuarto modo menor armónico (modo nikriz)

1̂	2̂	b3̂	#4̂	5̂	6̂	b7̂	8̂
	<i>t</i>	<i>st</i>	<i>t</i> ^{1/2}	<i>st</i>	<i>t</i>	<i>st</i>	<i>t</i>

Si hacemos el mismo procedimiento a partir de 5̂ de la escala menor armónica, resulta el orden de semitonos *st*, *t*^{1/2}, *st*, *t*, *st*, *t*, *t*, y el perfil de grados señalado en la figura:

Figura 10. Perfil de grados y configuración interna de semitonos del quinto modo menor armónico (modo hijaz)

1̂	♭2̂	3̂	4̂	5̂	♭6̂	♭7̂	8̂
	<i>st</i>	<i>t/2</i>	<i>st</i>	<i>t</i>	<i>st</i>	<i>t</i>	<i>t</i>

Los perfiles de grados y por tanto también las configuraciones de semitonos expresados en las figuras 9 y 10 coinciden con los modos nikriz y hijaz.

El modo nikriz aparece en varias de las piezas analizadas, abarcando gran parte de una pieza o también solo una sección. En general, el movimiento armónico en piezas o secciones basadas en nikriz es más bien estático. Cuando una melodía está en modo nikriz, lo más usual es que esté acompañada solamente del acorde de tónica *i*. Este acorde es de especie menor, pero debido a cuestiones melódicas su sonoridad transita entre la especie menor y disminuida. Ello porque la estructura del modo nikriz incluye además de *♭3̂* que le da su especie, *#4̂* (enarmónico con *♭5̂*) el que actúa a veces como sensible de *5̂*, por tanto ascendiendo hacia ese grado, pero también se hace parte en movimientos descendentes. Sumado a *6̂* que también junto a *#4̂* suele bordear a *5̂*, tenemos que la sonoridad del acorde de tónica transita entre lo menor y disminuido.

Otra posibilidad en cuanto al movimiento armónico que se da en nikriz es que el acorde construido sobre *2̂* (II) actúe como acorde subordinado a *i*, dándose en ocasiones la progresión *i – II – i*, donde se aprecia esta menor jerarquía de II al actuar como contraste que retorna a la tónica. En ocasiones II puede tonalizarse si es que se extiende durante cierto tiempo o si se cambia el eje tonal definitivamente hacia este sonido, pasando a ser I en modo hijaz.

Otro acorde que se observa aunque en menor medida en nikriz es *♭III*. Este acorde funciona como una sonoridad contrastante de especie mayor que actúa de manera similar a como lo hace *♭III* en el modo menor armónico, esto es, como un relativo mayor cuyo peso es lo

suficientemente grande como para dar temporalmente la sensación de tónica. Al menos en los ejemplos considerados, este acorde finalmente da paso a un retorno a i, por ello se indica que su tonalización es transitoria.

Elementos armónicos euroclásicos también son observados en nikriz, ello dado principalmente por el uso eventual de acordes contruidos sobre grados propios del modo menor armónico, como el acorde iv construido sobre $\hat{4}$ y no sobre $\#\hat{4}$. Además, en algunos momentos se incorpora una sensible a la escala, $\hat{7}$, cuya trayectoria ascendente típica resuelve en la tónica una octava arriba, participando en el acorde V que resuelve en tónica ($V \rightarrow i$). En nikriz el acorde construido sobre $\hat{5}$ es de especie menor, por lo que al aparecer el acorde V estamos en presencia de un recurso propio del modo menor armónico y por tanto del sistema tonal euroclásico.

En cuanto a aspectos melódicos, ya se comentó el rol de $\#\hat{4}$ y $\hat{6}$. Las melodías suelen abarcar descensos ya sea desde $\hat{5}$ o desde $\hat{8}$, y terminan en la tónica luego de movimientos también descendentes, siendo más comunes las trayectorias graduales como $\flat\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$, aunque también se dan saltos desde $\flat\hat{3}$ a $\hat{1}$. Otro grado en el que las melodías suelen descansar transitoriamente es $\hat{5}$ por medio de movimientos descendentes también graduales desde la tónica $\hat{8} - \flat\hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$. Tal descenso es común en el bajo y también en el acompañamiento armónico. Normalmente, luego de este movimiento $\hat{5}$ será bordeado por $\#\hat{4}$ y $\hat{6}$ para finalmente reposar en la tónica.

El modo que se encuentra con más frecuencia en las piezas analizadas es hijaz, estando presente tanto en la mayor parte de o también en la totalidad de algunas piezas. Ya que se encuentra en nueve de las quince piezas consideradas en el presente análisis, podemos decir que hijaz constituye el rasgo tonal más característico de la práctica musical abordada en este trabajo.

En hijaz encontramos mayor variedad en cuanto al aspecto armónico en comparación con los modos mustaar y nikriz que fueron comentados previamente. El acorde de tónica en hijaz es de especie mayor, y si bien es usado como tríada, en teoría al constituirse como tétrada su sonoridad es idéntica a la de un acorde de dominante séptima. Tal sonoridad se hace presente al escuchar un acorde de tónica como tríada acompañando una melodía que

pasa por todos los grados de la escala hijaz. De ahí que algunos cultores comenten esa sensación de hijaz de “estar abajo”, de no resolver. Al estar familiarizados con el sistema tonal euroclásico basado en la relación dominante-tónica que expresa tensión-reposo, es inevitable asociar al acorde de tónica en hijaz a una tensión, puesto que como se dijo, suena como o tiene el color de una dominante, mas no una función de dominante en términos armónicos. Volveremos a esto más adelante.

Dos recursos son utilizados para reforzar la sensación de tónica. El primero de ellos es simplemente la prolongación del acorde mientras que el segundo implica el uso de acordes subordinados a I. Los acordes que más se usan para cumplir esta función son $\flat vii$ y $\flat II$.

Ambos acordes poseen a $\flat \hat{2}$ dentro de los sonidos que los constituyen, grado cuya tendencia es la de descender hacia $\hat{1}$. Decimos entonces que es una sensible superior cuya tendencia es a descender por semitono y resolver en tónica. Es más común el movimiento armónico $\flat vii - I$, el cual ofrece mayor contraste con respecto a I al implicar un acorde de especie menor. Cuando este se extiende durante cierto tiempo, adquiere una sensación temporal de tónica basada en el modo nikriz. También se da el movimiento $I - \flat II - I$, quizá más tenso que el ejemplo anterior al trasladar la sonoridad de I medio tono hacia arriba para luego descender. Ya que cumplen una misma función, ambos acordes suelen alternarse formando progresiones como $I - \flat II - \flat vii - I$ ó $I - \flat vii - \flat II - I$. Podríamos decir que estos acordes comentados cumplen una función de dominante en cuanto a que ofrecen un contraste con respecto a I que siempre retorna precisamente al acorde de tónica.

Otro acorde que suele estar presente en progresiones de piezas o secciones en el modo hijaz es aquel construido sobre $\hat{4}$, cuya especie es menor. En general este acorde suele seguir al acorde de tónica, conformando un alejamiento de la tónica para luego retornar a esta por medio de los acordes subordinados $\flat vii$ ó $\flat II$ comentados en el párrafo anterior.

Al producirse la progresión $I - iv - etc.$ sobre todo al ser I el último acorde de una sección y iv el primero de la siguiente, entramos en una región de cierta ambigüedad armónica, pues, familiarizados con el sistema tonal euroclásico, podemos comprender tal progresión como

V – i considerando al segundo acorde como nuestra tónica en el modo menor armónico. Si el segundo acorde se extiende por suficiente tiempo, tal sensación se afirma y decimos que se produce una modulación al tonalizarse iv como i en modo menor armónico. En los análisis de partituras expuestos se muestran estas distintas perspectivas, que plantean iv como un simple acorde transitorio, otros como un acorde que se escucha con un peso tal que se oye como una nueva tónica por cierto tiempo. Independiente de qué opción se adecúe más a nuestro escuchar, iv nunca es tonalizado definitivamente, esa sensación es siempre temporal, pues tras unos cuantos compases más o menos encontraremos un retorno al modo hijaz y a su tónica I.

La denominación ‘dominante frigio’ que algunos de los cultores entrevistados mencionan podría implicar que una progresión de acordes como E – Am – Dm – E (en hijaz: I – iv – \flat vii – I) se entienda desde un enfoque armónico euroclásico, esto es, V – i – iv – V empezando y terminando en una dominante que no resuelve. Sin embargo tal enfoque no sería correcto en cuanto a que no refleja fielmente el centro tonal o el acorde de tónica en hijaz, que en el ejemplo expuesto sería la nota mi y el acorde E, no el sonido la o su acorde Am.

Un último acorde relevante que ocurre en algunos ejemplos es \flat VI, el cual adquiere un rol similar al de iv en cuanto a que implica un alejamiento del acorde de tónica y cierto nivel de tonalización temporal. Podemos decir que así como \flat vii puede ser reemplazado o seguido por \flat II, iv puede también ser intercambiado o sucedido por \flat VI cumpliendo una misma función.

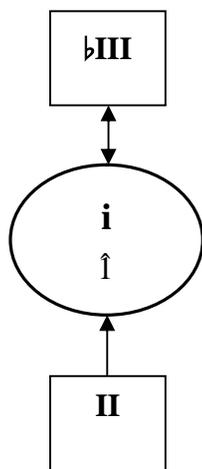
Otro aspecto importante es la aparición de un giro melódico-armónico que da cuenta del modo frigio en piezas basadas en hijaz. Este corresponde al descenso $\hat{4}$ - $\flat\hat{3}$ - $\flat\hat{2}$ - $\hat{1}$. En algunas piezas este movimiento melódico ocurre siendo armonizado sólo con el acorde de tónica variando el tercer grado del modo hijaz sólo en la superficie melódica. En otros, tal trayectoria es descrita por el acompañamiento armónico con la progresión iv – \flat III – \flat II – I. Sólo una de las piezas está basada exclusivamente en el modo frigio, es decir, que incluye

$\flat\hat{3}$ y no $\hat{3}$ en sus melodías. Sin embargo, el acorde de tónica es de especie mayor, por lo que podemos sostener que en la práctica el modo frigio funciona como el modo hijaz.

En términos melódicos es común el movimiento gradual descendente en la pieza y/o secciones analizadas basadas en hijaz. Como se comentó previamente, en hijaz encontramos una sensible superior a medio tono de la tónica en el segundo grado $\flat\hat{2}$, cuya tendencia es la de descender a la tónica. Este movimiento produce un reposo en $\hat{1}$ y suele encontrarse tanto desde $\hat{3}$, $\hat{4}$, $\hat{5}$ ó incluso la escala completa desde $\hat{8}$ o también $\flat\hat{9}$ que corresponde a $\flat\hat{2}$ una octava más arriba de la tónica. También es posible encontrar el movimiento $\hat{4}-\hat{3}$ similar a $\flat\hat{2}-\hat{1}$ en cuanto al descenso de semitono pero con un carácter mucho menos conclusivo y más abierto.

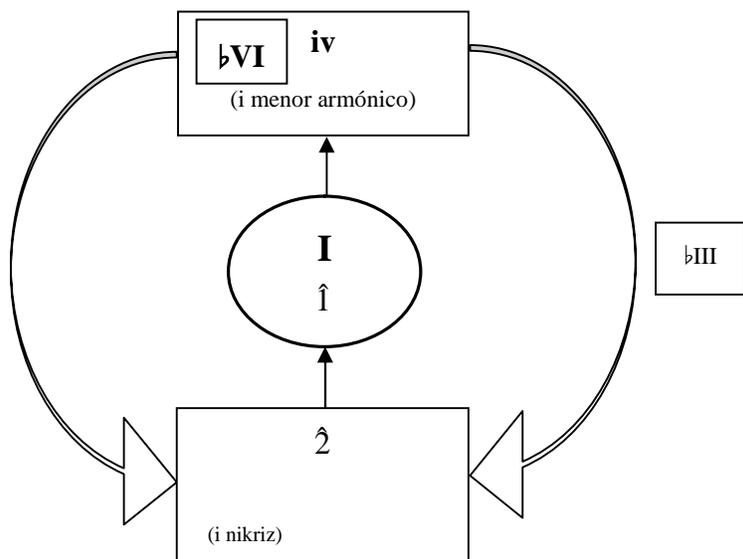
Para finalizar, los siguientes modelos armónicos resumen el comportamiento de los modos nirkiz y hijaz observados en las piezas analizadas. En ambos se sitúa al acorde de tónica en la figura circular al centro del esquema, señalando el grado de la escala que mejor representa la sensación de tónica y que para los dos modos es $\hat{1}$. Los acordes que funcionan subordinados a la tónica y que por tanto suelen progresar hacia ese acorde aparecen en la parte inferior del esquema. Otros acordes que se alejan de la tónica y que pueden funcionar como nuevas tónicas temporales se ubican en la parte superior. Las flechas señalan el orden más común de las progresiones, que siempre se dirigen finalmente hacia el acorde de tónica.

Figura 11. Modelo armónico del modo nikriz



En el caso de nikriz, el modelo es más simple. El acorde de tónica puede ser reforzado por el acorde construido sobre el segundo grado, situado por debajo, o bien puede perder su peso tonal cuando aparece el acorde $bIII$ ubicado en la parte superior, el cual de todas maneras volverá hacia la tónica original.

Figura 12. Modelo armónico del modo hijaz



El modelo armónico del modo hijaz muestra más posibilidades. El acorde de tónica puede

ser reforzado por dos acordes que contienen a $\hat{2}$, la sensible superior que descenderá en $\hat{1}$. Es posible que de prolongarse el acorde $\flat vii$ se sienta una tonalización temporal del modo nikriz. I puede progresar hacia iv perdiendo su sensación de tónica, estableciéndose el modo menor armónico como eje. Eventualmente, iv puede ser seguido de $\flat VI$ cumpliendo una función similar. Luego, la armonía continuará hacia los acordes de la región inferior antes de retornar a la tónica, pudiendo aparecer $\flat III$ en la progresión si son conectados los acordes iv y $\flat II$.

Comentarios Finales

El análisis realizado en la presente memoria, resumido escuetamente en los modelos armónicos propuestos, permite dar cuenta de las características propias del lenguaje tonal de la práctica musical explorada. Dicho de otro modo, por medio del trabajo realizado es posible visualizar el sistema tonal en que se basan las piezas consideradas, y por extensión el estilo mismo asociado a la llamada música gitana en Santiago de Chile. Esto da la posibilidad de apreciar en líneas generales cómo son organizados tonos en esta práctica musical, es decir, son develadas las tonalidades que entran en juego en ella.

Esto permite poner en crisis el significado que suele asociarse a los conceptos de tonalidad o sistema tonal, demostrando que al menos en la práctica musical explorada es posible encontrar maneras distintas de organizar alturas, basadas en otras estructuras de tonos o modos, con sus reglas o tendencias melódicas y armónicas específicas, e incluso con funciones armónicas propias. ¿Cómo será en la infinita variedad de prácticas musicales que existen hoy en día? En el caso de la tradición euroclásica el aspecto tonal está muy desarrollado, y muchas otras músicas se articulan en base a los mismos pilares melódicos y armónicos, por ejemplo. Ello no quita que existan otras posibilidades de organización de tonos, y si bien pueden considerarse más simples o menos sofisticados, no por eso dejan de ser menos válidos o dejan de constituir sistemas tonales.

El análisis armónico y melódico a partir de la abstracción de modos resulta ser una herramienta simple y útil para caracterizar lenguajes tonales, la que perfectamente podría ser considerada en actividades propias de la clase de lenguaje musical tanto por profesores

como estudiantes. ¿Cómo se configura el lenguaje tonal de una pieza en específico, del determinado trabajo de un compositor, de algún disco o de la discografía completa de una banda, de un conjunto de agrupaciones musicales, de un estilo determinado...? Es una pregunta que perfectamente podría abordarse en distintos niveles de una carrera como Teoría de la Música o cualquier otra que brinde una formación musical. Abrir el concepto de tonalidad y explorar lenguajes tonales permitiría dar cuenta desde la teoría musical de variedad de prácticas musicales en concreto desde el punto de vista de lo tonal, incluyendo aquellas que sean más cercanas para los propios estudiantes. Esto podría acercar y contextualizar los contenidos y habilidades a desarrollar en el área de lenguaje musical, otorgándole así sentido a la formación.

Ciertamente, el lenguaje tonal es sólo un ámbito dentro del universo musical, y lo aquí expuesto es solo una parte de este ámbito. Otras cuestiones que aparecieron en las conversaciones con los músicos entrevistados que no fueron consideradas en el análisis de esta memoria de título y que podrían ser objeto de futuras investigaciones también ligadas en mayor o menor parte al aspecto tonal, podrían ser el indagar qué tipo de ornamentaciones son propias del estilo, caracterizar cuál es esa manera gitana de tocar y/o cantar que señalan los cultores en las entrevistas realizadas, explorar cómo se articulan los solos al momento de improvisar, estudiar también el lenguaje tonal de referentes gitanos o europeos y observar qué elementos se repiten entre la práctica musical “original” y la acá realizada, qué innovaciones son propias del ámbito local y qué rasgos podrían no estar siendo considerados por los cultores en este lado del mundo, entre otras.

Por último, cabe señalar la positiva valoración dada por el autor de esta memoria de título a toda la etapa de exploración de la práctica musical considerada previa al análisis del aspecto tonal. Además de brindar una contextualización más allá de lo específicamente tonal para el presente trabajo, tal experiencia ha sido muy enriquecedora en cuanto a que ha permitido valorar la propia trayectoria dentro de la práctica musical explorada en la que también está inserto. La realización de las entrevistas a los cultores ha brindado la oportunidad de conocer el trabajo de otros pares, abarcando desde los primeros elementos que les llamaron la atención y les motivaron a sumergirse en este repertorio hasta sus conceptos y representaciones de qué es lo gitano y cómo es abordado localmente. Esto a su

vez echa a andar la reflexión en torno a qué elementos más allá de lo musical propiamente tal están presentes en la propia práctica musical y cuáles de ellos potenciar en proyectos actuales y futuros.

Finalmente, la presente memoria de título ha permitido la sistematización de nociones adquiridas durante el tiempo que ha sido dedicado a la práctica de esta música y conocimientos y habilidades desarrolladas en el contexto de la formación musical universitaria vinculados con el análisis y la teoría musical. El trabajo realizado para tal ordenamiento ha requerido un esfuerzo propio del “poner en papel” una mixtura de conocimientos y habilidades, y comienza a brindar luces del futuro quehacer a nivel profesional.

Es de esperar que la redefinición del concepto de tonalidad aportada en esta memoria de título sea bien acogida, asimilada y posteriormente complementada a partir de una variedad tan amplia como sea posible de repertorios que contemplen en mayor o menor medida la organización de alturas. Así también, se espera que este trabajo anime a estudiantes y profesores a observar sus prácticas musicales propias, a caracterizarlas y describirlas, bien sea en los términos aportados aquí o en base a otros que puedan ser más pertinentes a cada realidad musical en específico.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes escritas y digitalizadas

ARAVENA, SEBASTIÁN

2015 *Congruencias y Diferencias entre el Lenguaje Improvisativo de Django Reinhardt y Luis Silva*. Monografía (Título profesional de intérprete en jazz y música popular mención guitarra eléctrica). Profesor guía: Daniel Navarrete LL. Santiago, Chile. Instituto Profesional Projazz.

BENWARD, BRUCE & SAKE, MARILYN

2009 *Music in Theory and Practice*, vol. 1. Nueva York, Mc-Graw Hill.

BERNSTEIN, DAVID

2002 “Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy” En: Christensen, Thomas (editor). *The Cambridge History of Music Theory*. Cambridge. Cambridge University Press, p. 778 – 811

BUTTERWORTH, ANNA

1999 *Harmony in Practice*. Reino Unido. The associated board of the Royal Schools of Music.

CAPLIN, WILLIAM E.

1998 *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York. Oxford University Press.

CASTRO, SEBASTIÁN

2013 El Bossa Nova y el Cifrado de la Armonía Popular, Aportes para la Práctica del Análisis Armónico. Tesis (Profesor especializado en Teoría de la Música). Profesor guía: Winston Moya C. Santiago, Chile. Universidad de Chile

DRABKIN, WILLIAM

2002 Heinrich Schenker. En: Christensen, Thomas (editor). *The Cambridge History of Music Theory*. Cambridge. Cambridge University Press, p. 812 – 844

DE LA MOTTE, DIETTER

1998 *Armonía*. Barcelona. Idea Books S.A.

ERLIJ, EVELYN

s/f *Un caos perfecto: El cine de Emir Kusturica*. Disponible en

http://www.uchile.cl/documentos/un-caos-perfecto-el-cine-de-emir-kusturica_49536_16.pdf

ESQUIVEL, HÉCTOR & PÉREZ, ESTEBAN

2012 *Procedimientos Modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona*. Tesis (Profesor especializado en Teoría de la Música). Profesor guía: Claudio Acevedo E. Santiago, Chile. Universidad de Chile

GAULDIN, ROBERT

2009 *La Práctica Armónica en la Música Tonal*. Madrid. Ediciones Akal.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

2011 *Posfolklore: Raíces y Globalización en la Música Popular Chilena*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. Vol. 187-751 septiembre – octubre 2011

HYER, BRIAN

1985 “Tonality” En: Sadie, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XIX, 5ta edición. London, MacMillan.

JULIEN, PATRICIA

2011 *The Function of Non-Functional Harmony*. Jazz Educators Journal. Septiembre. Disponible en <http://www.patriciajulien.com/non-functional-harmony-patricia-julien.pdf>

KELLEY, ROBERT

s/f *Introduction to Schenkerian Analysis: "The effect of being passing" A Philosophical Basis for the Importance of Analysis*. Sin datos. Disponible en

<http://www.robertkelleyphd.com/schenker.htm>

KOSTKA, STEPHAN & PAYNE, DOROTHY

2009 *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. Nueva York. McGraw Hill ediciones.

LATHAM, ALISON

2008 *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. Fondo de Cultura Económica.

LESTER, JOEL

2002 “Rameau and Eighteenth-century harmonic theory”. En: Christensen, Thomas (editor). *The Cambridge History of Music Theory*. Cambridge. Cambridge University Press, p. 753 – 777

MARTIN, PALOMA & PÚA, CLAUDIO

2010 *La Armonía en el Tango, un Estudio desde el Análisis Armónico*. Tesis (Profesor especializado en Teoría de la Música). Profesor guía: Claudio Acevedo E. Santiago, Chile. Universidad de Chile.

MARTÍNEZ, ALEJANDRO

2013 “La imaginación armónica: algunas consideraciones en torno a la percepción musical en los escritos de Rameau” en: *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, (Melanie Plesch, editora), Buenos Aires, 2013, Gourmet Musical Ediciones, (pp.327-348).

MATEAU, MIGUEL ÁNGEL

2004 *Armonía práctica, volumen 1*. Valencia, España. Ab Música ediciones musicales.

2006 *Armonía práctica, volumen 2*. Valencia, España. Ab Música ediciones musicales.

MILLER, GABRIEL

2008 *Death and Resurrection of Function*. Tesis (Doctor of Philosophy). Ohio, Estados Unidos. Ohio State University. Disponible en

https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1217299779/inline

OCHOA, LUIS

2011 *Armonía: un Puente entre lo Académico y lo Popular*. Cusco. Editado por el autor.

PISTON, WALTER

1998 *Armonía*. España. SpanPress Universitaria

REYES, ALEJANDRO

2004 *Armonía Funcional*. Santiago. Fondedoc, Pontificia Universidad Católica de Chile.

SHIFRES, FAVIO [et. al.]

2013 *Escuchar y Pensar la Música*. La Plata, Argentina. Editorial de la Universidad de La Plata.

SCHOENBERG, ARNOLD

1954 *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Editorial Labor.

TAGG, PHILIP

2009 *Everyday Tonality II*. New York & Montreal. Edited by the author. Disponible en

<http://tagg.org/html/FFabBk.htm>

TOMASACCI, DAVID & WILLIAMS, BENJAMIN

2010 Distinguishing Subdominant and Predominant Behaviour in Functional Analysis. Ohio State University. Disponible en:

<http://williamscomposer.com/research/sub-vs-pre-dominant.pdf>

TYMOCZKO, DMITRI

s/f *Root motion, Function, Scale-degree: a Grammar for Elementary Tonal Harmony*.

Sin datos. Disponible en:

<http://dmitri.mycpanel.princeton.edu/files/publications/tonaltheories.pdf>

WEBER, GOTTFRIED

1846 *Theory of Musical Composition*. Boston. Wilkins, Carter and Company. Disponible en:

<http://catalog.hathitrust.org/Record/008602657>

Fuentes electrónicas

TAGG, PHILIP. Music Examples (notation/transcription) on Tagg's website [en línea]

<http://tagg.org/pix/MusExx/MusExxIdx.htm> [consulta: 28/sep/2015]

Artículos de periódicos electrónicos

Ponce, David. Banda Conmoción, Carnaval Repartido [en línea] 18/mar/2011

<http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=464768> [consulta: 10/oct/2015]

Ponce, David. Segunda Cumbre Gitana, "Lo gitano es instintivo" [en línea] 07/may/2010

<http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=411890> [consulta: 10/oct/2015]

Sin autor. La Historia de Complicidad entre Emir Kusturica y el Público Chileno [en línea]

09/oct/2008 <http://www.emol.com/noticias/magazine/2008/10/09/325227/la-historia-de-complicidad-entre-emir-kusturica-y-el-publico-chileno.html> [consulta: 10/oct/2015]

Sitios Web

www.kustu.com

<http://critica.cl/cine/emir-kusturica-estudio-de-las-principales-caracteristicas-de-su-trabajo-filmografico>

<http://goranbregovic.rs/biography/>

<http://www.divanoprod.com/bog/band-gypsies-biography>

http://www.asphalt-tango.de/fanfare/pdf/press_release_fanfare_ciocarla.pdf

<http://openmusictheory.com/>

<http://www.schenkerguide.com/>

<http://www.artes.uchile.cl/carreras/4954/teoria-de-la-musica>

<http://www.maqamworld.com/>

APÉNDICE I: DESCRIPCIONES DEL SISTEMA TONAL EUROCLÁSICO

DESCRIPCIONES DEL SISTEMA TONAL EUROCLÁSICO

En el presente Apéndice se da cuenta del desarrollo del Sistema Tonal de la Práctica Común en base a lo planteado en *The Cambridge History of Western Music Theory*, proporcionando un resumen de los siguientes capítulos: el Capítulo 24 *Rameau and Eighteenth-century harmonic theory* escrito por Joel Lester; el Capítulo 25 *Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy* por David W. Bernstein; y el Capítulo 26 *Heinrich Schenker* por William Drabkin. Ya en los títulos de los capítulos a tratar podemos observar que estaremos hablando sobre Armonía, esto debido a que precisamente este aspecto constituye uno de los rasgos más característicos de la música de la Práctica Común. De aquí en adelante, nos basaremos mayormente en el aspecto armónico para dar cuenta del sistema tonal que se pretende caracterizar.

Rameau

Jean-Philippe Rameau encarna las aspiraciones intelectuales del siglo XVIII. Comparado por sus contemporáneos con Descartes y Newton, Rameau buscó reducir un complejo cuerpo de datos empíricos de práctica armónica a un sistema racional gobernado por un principio simple. Inspirado en el espíritu científico emergente en su época, es decir, en el contexto de la revolución científica de los siglos XVII y XVIII, Rameau se propone dilucidar los principios que gobernaban el encadenamiento de estructuras verticales en la práctica musical del bajo continuo. En ese entonces, “explicar un fenómeno considerado natural era equivalente a explicarlo en términos mecánicos. La concepción mecanicista del Universo, que recibió un gran impulso a partir de los escritos de Descartes en el siglo XVII, constituía la visión ‘moderna’ de la naturaleza que había reemplazado a las explicaciones animistas, teleológicas y las ‘fuerzas ocultas’ de las filosofías aristotélica y escolástica. En otras palabras, todo en el Universo debía ser reducido a materia y movimiento; cualquier fenómeno de movimiento apreciable debía ser explicado por medio del impacto mecánico de la materia sobre la materia.”⁴³

El resultado, que apareció por primera vez en su *Traité de l'harmonie* en 1722 y que fue evolucionando en sus tratados posteriores, estaba construido sobre las siguientes premisas:

⁴³ Martínez, 2013

1) La tríada consonante en estado fundamental y el acorde disonante de séptima construido al añadir una séptima al primer acorde, constituían la fuente de todas las armonías por medio de la inversión y otros procesos, es decir, todos los acordes en uso en ese entonces pueden comprenderse dentro de una de estas dos categorías, como tríadas o tétradas ya sea en estado fundamental o en la forma de alguna de sus posibles inversiones.

2) El *son fundamental* es el generador de las tríadas y acordes de séptima. Esto es lo que entendemos por fundamental y que en inglés se denomina *root* (raíz). En adelante, fundamental, raíz o raíz acordal querrán decir lo mismo. La idea es que a partir de un sonido fundamental los acordes de tríada o tétrada son construidos.

3) El movimiento desde un acorde a otro es mejor entendido como una progresión de las raíces o fundamentales de los acordes, con la resultante conducción de voces siendo la apropiada conexión entre las notas de dichos acordes. Esta progresión de fundamentales es lo que Rameau denomina *base fondamentale* o bajo fundamental.

4) El bajo fundamental constituye el movimiento que dirige y guía a la música hacia un sentido de tonalidad (*key sense*) y finalmente a una coherencia tonal debido a la identidad o similitud entre el movimiento de bajos fundamentales y la direccionalidad de las cadencias.

Generando este sistema teórico particular que incluía muchas nociones de diversas tradiciones de la teoría musical del siglo XVII, Rameau pudo resolver problemas que la teoría más antigua no había podido, además de proponer descripciones del sistema tonal que estaba desarrollándose en Europa por medio de su teoría. En primer lugar, logró explicar la gran gama de estructuras verticales utilizadas en la práctica del bajo continuo, expresadas con distintas cifras en el bajo cifrado, como distintas posibilidades de expresión de un mismo acorde, fuese éste una tríada o una tétrada. Esto a su vez permitió fácilmente explicar la resolución de muchas disonancias que parecían extrañas en ese entonces, y que para nosotros resultan obvias hoy en día. Así, su enfoque explica por qué la quinta de un acorde con cifrado 6/5 es una disonancia: su esencia no es la de una quinta consonante con el bajo, sino la de una séptima construida sobre el bajo fundamental del acorde. Rameau pudo fácilmente explicar otras disonancias comunes que parecían desafiar las normas de resolución, como la cuarta sobre el bajo en un acorde V4/3 que resuelve a un acorde I (una

cuarta que se mantiene como sonido común entre las dos armonías en vez de resolver hacia abajo como la mayoría de las disonancias debiera). Rameau demostró que esta llamada ‘cuarta irregular’ era la fundamental del acorde de dominante. La inversión de acordes se convirtió no sólo en una característica que podía ser usada como mnemotecnia, sino también en un camino para entender el comportamiento de la armonía y la conducción de voces.

Con respecto a la generación de acordes, Rameau propone que todos los acordes pueden construirse a partir de las divisiones de la cuerda de un monocordio (a partir de un principio simple), basándose en los intervalos de quinta y de tercera mayor y menor. Combinando estas variables de forma adecuada, Rameau genera las dos estructuras básicas de la armonía: la tríada y el acorde de séptima, a partir de los cuales deriva el resto de los acordes en uso en esos días, los expresados por el bajo cifrado. Sin embargo, ni Rameau ni muchos sucesores podrán justificar según principios naturales el acorde menor o el acorde disminuido con séptima disminuida. Más adelante dirá Weber que los grandes compositores probablemente no tenían idea de la razón de 2:3 que implica una quinta, lo que no les impedía para nada hacer uso de ese intervalo en su música, queriendo decir que tales explicaciones alusivas a lo natural, a cómo la música o las materias primas de la música, en este caso los acordes, se deducen a partir de la naturaleza, no tienen mayor sentido en cuanto a que lo importante es el uso que se les dé en ciertos contextos.

En el Libro Segundo de su *Traité*, Rameau muestra cómo los acordes son usados en la práctica, cómo son animados en una sucesión temporal. Se refiere a la sucesión de las fundamentales o raíces de esos acordes como bajo fundamental (*basse fondamentale*), el cual expresará siempre movimientos derivados de la tríada, es decir, intervalos de quinta y tercera. Cualquier otro movimiento observado en el bajo será interpretado sólo en función de estos intervalos, como es el caso del doble empleo de la disonancia. El típico enlace I – ii6/5 – V, por ejemplo, es comprendido como un enlace I – IV (con sexta agregada), observándose un movimiento de quinta descendente en el bajo. A continuación, el acorde de subdominante con sexta agregada es reinterpretado como el acorde de séptima construido sobre el segundo grado de la escala en primera inversión (ii6/5), el cual progresa por movimiento de quinta descendente en el bajo hacia V. Esto permitió a Rameau

interpretar progresiones comunes sin el uso de movimientos graduales en el bajo, evidenciando su interés en la progresión de fundamentales que en teorías posteriores tendrá gran importancia.

En un primer momento de su desarrollo teórico, Rameau se basa en una antigua explicación del movimiento propia del contrapunto para explicar la conexión entre acordes, elevando el papel de la disonancia, específicamente la de 7ma menor, a motor del movimiento en la sucesión de armonías, siendo la cadencia perfecta el paradigma para ilustrar esta explicación. Esta es abordada en su tratado en una escritura a varios sistemas, uno por cada voz, mostrando la conciencia del movimiento de las voces al pasar de un acorde a otro. Rameau sostenía que sólo entendiendo la progresión acordal subyacente podría comprenderse bien la esencia de la escritura a voces.

En un principio, las cadencias no constituyen solamente el final de las frases para Rameau tal como se comprende hoy en día, sino como modelos de movimiento armónico en general. Él veía la música como una serie de enlaces acordales o cadencias interconectadas en que la mayoría de las conclusiones son evadidas por la alteración de uno o ambos acordes. Según Rameau, al menos en los primeros desarrollos de su teoría, la música es conducida por la disonancia de 7ma o 6ta agregada, involucrando grandes movimientos de fundamentales por quintas hasta un punto de consonancia y reposo.

“Todo acorde perfecto constituye una tónica [*tonique* o *son principal*] y no lleva disonancias, expresando un punto de reposo y estabilidad. La disonancia -presente en forma explícita o virtual en los restantes acordes-, ejerce una fuerza que se opone al reposo de aquella. La disonancia exige la continuación del movimiento armónico -mediante una sucesión de acordes que Rameau llama simples dominantes- hasta el arribo a una *dominante-tonique* (un acorde mayor con séptima menor) que precede y anuncia la estabilidad de la tónica por medio de una *cadence parfaite*”⁴⁴.

“En esta concepción, la tónica solo expresa débilmente su jerarquía tonal. Aquello que la caracteriza es únicamente la ausencia de disonancias; en otras palabras, es el cambio en la cualidad acórdica (el pasaje de un estado disonante a otro consonante) y no su

⁴⁴ Martínez, 2013

conceptualización como un centro tonal presupuesto lo que determina su función en la estructura armónica.”⁴⁵

Dentro de los tipos de cadencias, Rameau distingue la cadencia perfecta y la cadencia irregular. En la cadencia perfecta dos rasgos determinan el movimiento armónico y la esencia en sí de la cadencia. Por un lado, la presencia de la disonancia de 7ma y la nota sensible en el acorde de séptima, que resuelven descendiendo a la tercera y ascendiendo a la fundamental del acorde de tónica respectivamente. Y por otro, el movimiento del bajo fundamental: un salto de quinta descendente ó progresión por quinta (descendente). En los comienzos de su desarrollo teórico, Rameau entiende cualquier tríada y cualquier acorde de séptima como acordes con sentido de tónica y de dominante respectivamente. Más adelante reservará estos conceptos para el acorde construido sobre la tónica y el cuarto grado de la escala tal como se entiende actualmente.

La Cadencia Irregular (*cadence irreguliere*) ocurre cuando el acorde construido sobre el cuarto grado de la escala se mueve hacia el acorde de tónica. El acorde en cuestión lleva una sexta agregada que lo hace disonante y que lo mueve a resolver en tónica. También en esta cadencia observamos un movimiento de quinta en el bajo, en este caso de quinta ascendente.

El ejemplo anterior, la cadencia irregular, ilustra la introducción de un nuevo concepto en la teoría de Rameau: el de Subdominante. Esto tiene que ver con un enfoque adoptado por Rameau en que explica la música ya no desde el motor de movimiento constituido por la resolución de disonancias en consonancias como se explicó anteriormente, enfoque caracterizado como Cartesiano por algunos autores⁴⁶, sino con un énfasis distinto, proponiendo la organización tonal de una tonalidad específica (*key*) basada en la idea de la tónica rodeada por una quinta superior e inferior: una dominante y una subdominante. Rameau se refería a esta organización como *triple proportion* porque cada tono corresponde al tercer armónico del previo, y así cada nota es una proporción triple con respecto a la anterior. En Do mayor, por ejemplo, si F = 1, entonces F, C y G se corresponden con 1:3:9. De aquí surgían entonces tres funciones armónicas (aunque

⁴⁵ Martínez, 2013

⁴⁶ Tal caracterización se observa en Martínez, 2013

Rameau nunca usó el término 'función'): la tónica representada por una tríada, la dominante cuya función era descender por quinta y que incluía una disonancia de séptima a partir de la fundamental, y la subdominante, cuya función era ascender por quinta y que poseía una sexta añadida a partir de la fundamental. Rameau propone además a la sexta añadida a la subdominante como derivada de la misma tercera disonante añadida sobre la dominante (como tríada) para crear la séptima, pero esta vez establecida por debajo de la subdominante. Ambas disonancias tienden a moverse hacia la tercera del acorde de tónica. Este nuevo enfoque enfatiza el poder gravitacional de la tónica, con la dominante y subdominante subordinadas a ella.

Hacia mediados del siglo XVIII, las teorías de Rameau habían evidentemente influenciado la perspectiva estructural de la música de la mayoría de los músicos de Europa. Las ideas de raíz o fundamental del acorde, la primacía de las tríadas y los acordes de séptima como armonías básicas, la importancia de la subdominante como un complemento funcional a la dominante, la progresión armónica determinada según la progresión de fundamentales, entre otras, se convirtieron en parte del discurso musical común. En decenas de tratados publicados en la segunda mitad del siglo XVIII, diversos teóricos europeos trabajaron con el paradigma rameauliano del bajo fundamental. Otra consecuencia del trabajo de Rameau es la invención de símbolos analíticos para referirse a las armonías de una tonalidad específica por parte de diversos teóricos. Las propuestas de Rameau transformaron el pensamiento antiguo que se tenía de cómo interactuaban las notas, y significó el trabajo previo que permitió el desarrollo y conceptualización de la armonía, conducción de voces y de las fuerzas que daban direccionalidad a la música llamada tonal, además de darle a la teoría armónica el carácter de ciencia.

Las propuestas de Rameau dieron pie al desarrollo de diversas teorías que explican y describen el sistema tonal que se desarrolló en la tradición europea a partir de 1600 aproximadamente, hasta 1900. A continuación revisaremos a los principales exponentes de algunas de ellas para caracterizar mejor el sistema tonal o la tonalidad de la música de dicho período.

Stufentheorie ó Teoría de Grados de la Escala

Un principio central en la teoría de Rameau es que los acordes son generados por un sonido fundamental perteneciente al grado de una escala de alguna tonalidad. Algunos antecedentes de esta noción pueden encontrarse ya en el siglo XVII en la provisión de reglas que pedagogos de Bajo Continuo enseñaban para seleccionar acordes con los que armonizar grados de la escala. Estas reglas, usualmente basadas en qué armonías eran apropiadas para los distintos grados de la escala, evidencian una conciencia emergente de relaciones tonales. Manuales de bajo continuo del siglo XVIII usualmente incluían armonizaciones paradigmáticas de escalas ascendentes y descendentes en líneas de bajo, que asignaban armonías específicas a los grados diatónicos de la escala en mayor y menor.

La Teoría de Grados de la Escala se basa precisamente en la escala como generadora de armonías, propone que los acordes se construyen sobre cada una de las notas de la misma, y que tienen tendencias de movimiento o progresión hacia otras armonías de forma específica. Esta teoría fue en principio desarrollada por Gottfried Weber.

Gottfried Weber (1779 – 1839)

Fue un compositor y teórico alemán destacado por su aporte a la teoría musical. En línea con la mayoría de los teóricos de principios del siglo XIX, tendió a evitar el lado especulativo de las teorías de armonía a favor de consideraciones más prácticas. En su tratado *Versuch einer geordneten theorie der tonsetzkunst*, Weber critica a los teóricos por situarse ajenos a la práctica musical: él creía que la teoría dependía de la práctica. Su modelo fue la música de la tradición clásica vienesa, su teoría era guiada por estándares que derivó del examen minucioso de repertorio así como de su propio gusto y juicio estético. Su método era más bien descriptivo y empírico que deductivo, como lo fue la tradición de la teoría especulativa de la que Rameau es representante.

Weber se diferencia de Rameau en cuanto a que plantea que la teoría de la música no puede reducirse a un solo principio, rechazando las explicaciones físicas y matemáticas de relaciones musicales y señalándolas como simple pedantería. Los grandes compositores no tenían idea de que la proporción de una quinta es 2:3, dice Weber, y la escala no es

derivada de la serie de armónicos porque no puede producir todas las notas de la escala afinadamente. Criticaba además los intentos por derivar la tríada menor desde la naturaleza.

En cuanto a su aporte, Weber se considera el padre de la Teoría de Grados. Propone siete tipos fundamentales de acordes: tres tríadas (mayor, menor, disminuida) y cuatro acordes de séptima o tétradas (dominante, menor, mayor y semidisminuida). Como varios otros teóricos del siglo XIX, considera el acorde de séptima disminuida como un acorde de novena sin fundamental, no realmente un acorde fundamental. La mayoría de los acordes son derivados de esos siete acordes fundamentales a través de alteración cromática, la adición de notas y otros procedimientos.

Weber presenta su teoría de grados de la escala acordales a partir de los siete acordes fundamentales y sus transformaciones. Los acordes de tónica, dominante, dominante séptima y subdominante expresan una tonalidad en su manera más simple. Estos acordes, así como el resto, están contruidos sobre los grados de la escala mayor y menor. Utiliza los números romanos que introdujera otro teórico anteriormente –Joseph Abba Vogler– pero los refina para distinguir la cualidad o especie de las tríadas con mayúsculas y minúsculas. El resultado es de catorce acordes fundamentales en el modo mayor y diez en menor.

Luego de esto, Weber se preocupa de cómo progresan estos acordes de uno en otro. Calcula que existen 6888 posibilidades, aunque muchas de estas son inusuales. Sin embargo él rechaza proponer reglas en su tratado, ya que incluso algunas de las menos agradables progresiones pueden ser útiles en ciertos contextos musicales. En este sentido, critica a los teóricos de la línea de Progresión de Fundamentales por su enfoque prescriptivo de las sucesiones armónicas. La teoría no debería proponer limitaciones para el arte, es a través del análisis de trabajos artísticos que la teoría debería deducir sus reglas, según Weber. Por ejemplo, propone un contraejemplo del uso de progresión de fundamentales descendente por grado conjunto en Mozart (en primera inversión), cosa que según la teoría de Progresión de Fundamentales está prohibido.

Weber invoca el juicio empírico del oído para definir una tonalidad (*key*) en términos de relaciones alrededor de la tónica. La tónica se concibe entonces como un punto central, un eje en torno al cual el resto de los acordes están dispuestos. Una tonalidad expresa su

identidad a través de los acordes contruidos sobre los grados de su escala y continúa expresando su identidad por medio de una suerte de inercia hasta que un nuevo acorde no perteneciente al tono original es escuchado y establecido como nuevo centro tonal. Esto implica que Weber no tiene una idea de la Tonalidad en la que distintas modulaciones están subordinadas a un tono gobernante, sino que entiende cada modulación como un cambio de tono.

Durante el siglo XVIII, los teóricos alemanes usualmente se referían a la relación entre las tonalidades con el término *Verwandtschaft*. Los distintos tonos eran clasificados según la similitud en el contenido de notas de colecciones diatónicas. Weber continúa esta tradición clasificando tonalidades según su grado de relación en base a la tabla de la figura 13.

Figura 13.

TABLE OF THE RELATIONSHIPS OF KEYS.

<i>C</i>	—	<i>a</i>	—	<i>A</i>	—	<i>f</i> ♯	—	<i>F</i> ♯	—	<i>d</i> ♯	—	<i>D</i> ♯	—	<i>b</i> ♯	—	<i>B</i> ♯	—	<i>g</i> ×
<i>F</i>	—	<i>d</i>	—	<i>D</i>	—	<i>b</i>	—	<i>B</i>	—	<i>g</i> ♯	—	<i>G</i> ♯	—	<i>e</i> ♯	—	<i>E</i> ♯	—	<i>c</i> ×
<i>B</i> b	—	<i>g</i>	—	<i>G</i>	—	<i>e</i>	—	<i>E</i>	—	<i>c</i> ♯	—	<i>C</i> ♯	—	<i>a</i> ♯	—	<i>A</i> ♯	—	<i>f</i> ×
<i>E</i> b	—	<i>c</i>	—	<i>C</i>	—	<i>a</i>	—	<i>A</i>	—	<i>f</i> ♯	—	<i>F</i> ♯	—	<i>d</i> ♯	—	<i>D</i> ♯	—	<i>b</i> ♯
<i>A</i> b	—	<i>f</i>	—	<i>F</i>	—	<i>d</i>	—	<i>D</i>	—	<i>b</i>	—	<i>B</i>	—	<i>g</i> ♯	—	<i>G</i> ♯	—	<i>e</i> ♯
<i>D</i> b	—	<i>b</i> b	—	<i>B</i> b	—	<i>g</i>	—	<i>G</i>	—	<i>e</i>	—	<i>E</i>	—	<i>c</i> ♯	—	<i>C</i> ♯	—	<i>a</i> ♯
<i>G</i> b	—	<i>e</i> b	—	<i>E</i> b	—	<i>c</i>	—	<i>C</i>	—	<i>a</i>	—	<i>A</i>	—	<i>f</i> ♯	—	<i>F</i> ♯	—	<i>d</i> ♯
<i>C</i> b	—	<i>a</i> b	—	<i>A</i> b	—	<i>f</i>	—	<i>F</i>	—	<i>d</i>	—	<i>D</i>	—	<i>b</i>	—	<i>B</i>	—	<i>g</i> ♯
<i>F</i> b	—	<i>d</i> b	—	<i>D</i> b	—	<i>b</i> b	—	<i>B</i> b	—	<i>g</i>	—	<i>G</i>	—	<i>e</i>	—	<i>E</i>	—	<i>c</i> ♯
<i>B</i> bb	—	<i>g</i> b	—	<i>G</i> b	—	<i>e</i> b	—	<i>E</i> b	—	<i>c</i>	—	<i>C</i>	—	<i>a</i>	—	<i>A</i>	—	<i>f</i> ♯
<i>E</i> bb	—	<i>c</i> b	—	<i>C</i> b	—	<i>a</i> b	—	<i>A</i> b	—	<i>f</i>	—	<i>F</i>	—	<i>d</i>	—	<i>D</i>	—	<i>b</i>
<i>A</i> bb	—	<i>f</i> b	—	<i>F</i> b	—	<i>d</i> b	—	<i>D</i> b	—	<i>b</i> b	—	<i>B</i> b	—	<i>g</i>	—	<i>G</i>	—	<i>e</i>
<i>D</i> bb	—	<i>b</i> bb	—	<i>B</i> bb	—	<i>g</i> b	—	<i>G</i> b	—	<i>e</i> b	—	<i>E</i> b	—	<i>c</i>	—	<i>C</i>	—	<i>a</i>

Su modelo mide exhaustivamente todas las relaciones tonales posibles y suplanta otros modelos del siglo XVIII basados en círculos para expresar esto. Es una de las primeras representaciones gráficas de relaciones entre tonalidades concebida por teóricos. Considera la similitud en contenido de notas y paralelismos, con un eje vertical determinado por intervalo de quintas, y un eje horizontal por paralelismo y relación de tercera. Tómese como referente la tonalidad de Do mayor expresada al centro de la tabla por la letra C. Hacia arriba se muestra su tonalidad más cercana emparentada por una quinta superior, el tono de Sol mayor (G), mientras que abajo nos encontramos con Fa mayor (F). Hacia la derecha nos encontramos con La menor (a), su tonalidad relativa situada una tercera menor hacia abajo, que expresa su cercanía en los ejes verticales con Mi menor (e) y Re menor (d); hacia la izquierda tenemos Do menor (c), su tonalidad paralela, que expresa su relación con los tonos de Sol menor por arriba y Fa menor por abajo en el eje vertical. Estas relaciones mostradas pueden apreciarse a partir de cualquier tonalidad expresada en la tabla.

Weber propone además la idea de significado múltiple, en que un acorde puede ser entendido como perteneciente a más de una tonalidad (G como I de Sol mayor, IV de Re mayor, V de Do mayor, etc.). Su sistema de notación con números romanos fue ampliamente difundido durante la segunda mitad del siglo XIX en Alemania, Francia, Inglaterra e incluso llegó a Estados Unidos.

La Teoría de Grados que comenzó a desarrollar Weber permite entender las progresiones armónicas en piezas musicales como el movimiento de acordes construidos sobre los grados de la escala que conforma dicho fragmento. La escala es así la generadora de las armonías de una pieza musical. La representación gráfica de los acordes con el sistema de notación de números romanos permite observar los acordes usados más comúnmente y hacia dónde tienden a moverse. A partir de la idea del significado múltiple, se puede comprender el paso desde una tonalidad hacia otra por medio del uso de acordes comunes a ambas.

Esta teoría describe una música basada en la escala mayor o menor, muestra el uso favorecido de ciertos acordes y señala qué movimientos son menos comunes o restringidos, permite comprender el paso por distintos ejes tonales (tónicas) sobre los cuales se replican

las características anteriores, es decir, nuevos ejes sobre los que se derivan escalas mayores o menores y acordes que se construyen sobre las mismas. Todas estas son características del sistema tonal de la música de la Práctica Común, aunque este enfoque teórico bien puede utilizarse para cualquier música basada en alguna escala determinada y en acordes contruidos sobre los grados de dicha escala.

Teorías de Bajo Fundamental

Las teorías de bajo fundamental o teorías de progresión de fundamentales descienden de los aportes que realizó Rameau. Recordemos que uno de los enfoques que este teórico tenía era precisamente la atención por el movimiento del bajo fundamental. Estas teorías enfatizan la relación sucesiva entre acordes más que los acordes en sí, considerando los intervalos con que puede medirse el movimiento de la fundamental de un acorde al progresar hacia otro, así como los movimientos más típicos que se dan en el sistema tonal de la Práctica Común. Dmitri Timoczko en su artículo *'Root Motion, Function, Scale-degree: a grammar for elementary tonal harmony'* señala que una teoría de progresión de fundamentales pura plantea que las progresiones tonales sintácticas pueden ser caracterizadas solamente en términos del tipo de movimiento de fundamentales entre dos armonías. Las progresiones tonales buenas o correctas implican un conjunto restringido de posibilidades de movimiento de fundamentales, tales como el movimiento por quinta descendente o tercera descendente, mientras que progresiones malas o atípicas muestran movimientos poco comunes, como el descenso por intervalo de segunda.

Simon Sechter (1788 – 1867)

Uno de los teóricos que se liga a la Teoría de Progresión de Fundamentales, si bien también se relaciona con la Teoría de Grados de la Escala, es Simon Sechter.

Sechter fue un profesor de teoría musical, el más influyente en Viena (Conservatorio de Viena) durante el siglo XIX, que revitaliza la teoría en dicha ciudad, la que había estado dependiendo mucho de pedagogías de bajo cifrado. Sus ideas son difundidas y posteriormente llegan hasta Schoenberg y Schenker en el siglo XX. Sechter brinda a las enseñanzas contemporáneas de bajo continuo la influencia de las teorías de progresión de fundamentales y de grados de la escala. Procede tal como Weber a partir de la escala,

analizando los acordes contruidos sobre sus grados y propone las tríadas y acordes de séptima como armonías fundamentales sin tratar de justificar estos acordes de ninguna manera científica como ya se acostumbraba en el siglo XIX. Fusiona las tres formas de escalas menores en una, por lo que obtiene trece armonías fundamentales en el modo menor y siete en el mayor. Utiliza letras y números para referirse a estos acordes, tal como Weber. Una tonalidad es articulada por la presencia de grados de la escala diatónicos, según Sechter. Vemos en estas características de su quehacer su vinculación con la Teoría de Grados de la Escala.

En relación con su enfoque ligado a la teoría de progresión de fundamentales, Sechter plantea que el bajo fundamental puede proceder por intervalos de quinta y tercera descendentes. Progresiones ascendentes de los mismos intervalos son permitidas, excepto aquellas que impliquen un tritono o la quinta impura (en la afinación justa, que defendía Sechter, la quinta entre el segundo y sexto grado de la escala es más pequeña). El movimiento gradual del bajo fundamental era explicado en base a la idea de un bajo oculto, es decir, suponiendo progresiones intermedias entre los acordes en cuestión. Cuando el bajo asciende por movimiento gradual, en el caso de $C \rightarrow Dm$ por ejemplo, Sechter asume un movimiento de tercera descendente oculto desde C a A, para luego producir un movimiento de quinta descendente (o cuarta ascendente) desde A a D.

Sechter propone además la Sucesión Sechteriana, un paradigma del movimiento armónico de fundamentales ideal de la música tonal, caracterizado por el intervalo de quintas descendentes. Este movimiento además proveía un modelo para la modulación, así como un ejemplo del movimiento preferido del bajo fundamental.

En los ejemplos citados íntegramente a continuación⁴⁷, nos encontramos con un movimiento gradual ascendente y otro descendente del bajo fundamental con su respectivo bajo oculto (*example 25.5 a y b* en la Figura 14).

Le siguen dos ejemplos de elaboración del bajo fundamental. La primera es diatónica y la segunda cromática. La idea aquí es que el movimiento melódico de una o más voces superiores no altera la ‘zona de dominio’ del bajo fundamental. Las armonías que no

⁴⁷ Bernstein, 2002

‘calzan’ se consideran armonías subsidiarias, de menor categoría ante la presencia del bajo fundamental. Desarrollando las implicancias del bajo oculto y posibles elaboraciones de las progresiones de bajos fundamentales como las de los ejemplos expuestos, Sechter abrió la posibilidad de concebir los grados de la escala en términos de espacios más amplios, y puede decirse que pavimentó el camino para las ideas de prolongación y niveles estructurales que desarrollará más adelante Schenker.

Figura 14.

790

DAVID W. BERNSTEIN

Example 25.5

(a) Ascending fundamental bass progression by step with “concealed” fundamental

(b) Descending fundamental bass progression by step with “concealed” fundamental

Example 25.6 Diatonic elaboration of a fundamental bass progression from Sechter’s *Grundsätze*, p. 38

Example 25.7 Chromatic elaboration of a fundamental-bass progression progression from Sechter’s *Grundsätze*, p. 200

Schoenberg

Schoenberg hizo un trabajo importante tanto en el ámbito de la composición como en el de la teoría. Si bien su obra musical se destaca por su llamada orientación atonal o post-tonal, su trabajo teórico se centra en describir el sistema tonal que se desarrolló en la tradición académica europea previamente.

En su libro ‘Funciones estructurales de la Armonía’, Schoenberg adopta un enfoque centrado en el movimiento de armonías a partir de sus fundamentales. Comienza aclarando que “el significado estructural de un acorde depende exclusivamente del grado de la escala. La presencia de la tercera, quinta o séptima en el bajo sirve sólo para proporcionar mayor variedad a la “segunda melodía”. Las funciones estructurales las ejercen las progresiones de fundamentales”⁴⁸. Schoenberg distingue tres tipos de progresiones de fundamentales, clasificándolas de la siguiente manera:

1) Progresiones Fuertes o Ascendentes, dentro de las que contempla las progresiones de cuarta hacia arriba o quinta hacia abajo, y las progresiones de tercera hacia abajo. Schoenberg aclara que el término fuerte se utiliza a causa de los grandes cambios que se producen en la constitución del acorde, ejemplificando con el caso de la progresión de cuarta hacia arriba en que la nota fundamental del primer acorde se degrada convirtiéndose sólo en la quinta del segundo acorde. Por otro lado, en el caso de la progresión de fundamental de una tercera hacia abajo, la nota fundamental del primer acorde resulta aún más degradada, transformándose en la tercera del segundo acorde.

2) Progresiones Descendentes, que implica el movimiento de fundamentales por cuarta hacia abajo ó quinta hacia arriba, y por tercera hacia arriba. Schoenberg caracteriza estas progresiones señalando que no tienen el poder de conquista de las progresiones ascendentes, sino que promueven el ascenso de rango de notas inferiores. En I-IV, por ejemplo, la quinta del primer acorde siempre asciende de valor al convertirse en fundamental del segundo acorde. En I-III⁴⁹, la tercera del acorde asciende a fundamental.

⁴⁸ Schoenberg, 1954

⁴⁹ En Schoenberg, así como en otros autores ligados a la Teoría de Progresión de Fundamentales, no se observa el uso del cifrado extendido de grados.

3) Progresiones Superfuertes, por movimiento de segunda hacia arriba o hacia abajo. En estas progresiones, todas las notas del primer acorde son "conquistadas", es decir, eliminadas completamente.

Schoenberg, dando claves para realizar composiciones dentro del lenguaje tonal que explora, señala que las progresiones ascendentes pueden utilizarse sin restricción, aunque cuidando la monotonía que pueden producir, como la del círculo de quintas consecutivas IV-VII-III-VI-II-V-I-IV. Señala que las progresiones descendentes suelen usarse como un simple intercambio (I-V-V-I), pero que resultan mejor utilizadas en sucesiones de tres acordes (I-V-VI ó I-III-VI), resultando así progresiones fuertes. Por último, las progresiones Superfuertes deben considerarse como demasiado fuertes para usarlas profusamente.

Observamos en los ejemplos dados por el autor la idea de notas más y menos importantes dentro de la estructura del acorde (fundamental, quinta y tercera), la cual le permite caracterizar las progresiones que estamos discutiendo. Schoenberg no hace alusión a bajos ocultos como lo hiciera Rameau o Sechter, sino que reconoce la posibilidad de que se den movimientos por intervalo de segunda, teniendo en consideración que son menos usadas. Nos encontramos también con un carácter normativo en su recomendación de uso de progresiones, lo que no es más que una descripción de cómo se articulan estos movimientos de fundamentales en el lenguaje tonal específico de la música de la Práctica Común.

Más allá de las complicaciones de las teorías de progresión de fundamentales en cuanto a su interpretación de movimientos graduales como saltos de tercera y quinta, cierto es que brindan un enfoque para analizar el sistema tonal que estamos revisando: la observación de los intervalos que rigen el movimiento del bajo fundamental. En el caso de la música de la práctica común, las diversas visiones expuestas destacan el movimiento por quinta descendente como el de mayor importancia, la que se evidencia en la cadencia auténtica, el movimiento de V → I que es caracterizado como aquel que más decisivamente establece una tonalidad.

Teoría de Funciones

Como vimos anteriormente, Rameau empleó el término Subdominante en primer lugar para el acorde construido sobre el cuarto grado de la escala. Más adelante, exploró la importancia funcional de este acorde, igualándolo en importancia con el acorde de dominante por ser su contraparte simétrica. La atribución de armonías fundamentales que Rameau da a la tónica, subdominante y dominante tuvo un impacto significativo en teóricos posteriores. Uno de ellos fue Hugo Riemann, a quien se le atribuye la Teoría de Funciones.

Hugo Riemann (1849-1919)

Riemann fue un musicólogo y teórico musical alemán que desarrolló un nuevo enfoque para describir la tonalidad, conocido como Teoría de Funciones. Si bien, tal como dice Gabriel Miller en *Death and Resurrection of Function*⁵⁰, Riemann nunca expuso un significado claro y consistente del concepto de función, de sus escritos puede deducirse lo que sigue.

Funcionalidad en la música tonal concierne al comportamiento de los acordes en relación a la tónica. Una Teoría de Funciones difiere de una Teoría de Grados en que la primera va más allá de la descripción de acordes de acuerdo con su posición dentro de la escala y constituye una raciocinación sistemática de relaciones acordales alrededor de un centro tonal.⁵¹

Las teorías de funciones tienen dos componentes. Por una parte, consisten en la agrupación de acordes dentro de categorías, entendiendo a los acordes dentro de una categoría como equivalentes o similares funcionalmente. Por otra parte, estas teorías postulan que el movimiento armónico no se da aleatoriamente entre una y otra categoría, sino que siguen un orden preferencial.

Estas categorías son las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante.

Tónica (T) es la función más importante, es la armonía central de una tonalidad, aquella a la cual todas las demás se refieren o con la que están relacionadas, aquella de la que derivan

⁵⁰ Miller, 2008

⁵¹ Tymoczko, s/f.

su significado. Es representada por excelencia por la tríada construida sobre el primer grado de la escala o tónica de una tonalidad, y es sinónimo de estabilidad, es la función que marca el reposo.⁵²

La función de Dominante (D) es la que corresponde a acordes cuyo rol primario es el de progresar hacia la tónica, acordes que contienen la sensible del tono. La mayoría de las veces es representada por una tríada mayor o tetrada mayor con séptima menor construida sobre el quinto grado de la escala, acordes que llevan incluida la nota sensible que produce un impulso de resolver a la Tónica.

La función de Subdominante (S) es también llamada a veces función de Predominante (P ó también Pd), pues se atribuye a acordes que tienden a progresar hacia la dominante. El acorde construido sobre el cuarto grado de la escala es su representante en la mayoría de libros de armonía, sin embargo es el acorde construido sobre el segundo grado de la escala en primera inversión el más utilizado por los compositores para progresar hacia V. De este modo, la función de Subdominante queda relegada a su posición entre Tónica y Dominante, de ahí que se catalogue como Predominante, señalándose el movimiento de IV → I, que correspondería al paso de una función de Subdominante a Tónica, como una prolongación de la armonía de tónica, una suerte de adorno sobre dicha función, más que un ejemplo de S progresando a T. Esto resulta coherente si consideramos que la función que progresa por excelencia hacia la Tónica es la Dominante, tal como se aprecia en la música del período de la Práctica Común. Sin embargo, otras músicas posteriores que comparten algunos rasgos con el sistema tonal de ese período elevan el papel de la Subdominante quizá incluso más que el de la Dominante como función que guía hacia la Tónica.⁵³

Los acordes de tónica, dominante y subdominante (I, IV, V) representan por excelencia las funciones de Tónica, Dominante y Subdominante (T, D, S). Otros acordes que representan estas funciones pueden obtenerse a partir de un movimiento paralelo (en modo mayor, una tercera hacia abajo; en modo menor, una tercera hacia arriba desde la fundamental del acorde) ó de *'leading-tone exchange'* (intercambio por sensible, también llamado contracorde. La fundamental del acorde se reemplaza por su sensible, una nota medio tono

⁵² Reyes, 2004

⁵³ Para más ideas al respecto, revisar Tomasacci, 2010

más abajo). Otra manera de comprender este aspecto es entendiendo a los acordes que comparten sonidos con los prototipos de T, D ó S como representantes de dichas funciones. En Do Mayor, el acorde Dm, paralelo menor de la Subdominante (Sp), comparte con la S las notas *fa* y *la*.⁵⁴

Para Riemann, la armonía menor es una inversión simétrica de la armonía mayor: esta última consiste en una quinta y una tercera sobre la fundamental, y la armonía menor en una quinta y tercera bajo la fundamental. Es decir, en un acorde menor, para Riemann, la fundamental se corresponde con lo que identificamos como la quinta del acorde. La nota Si sería la fundamental de un acorde de Mi menor, por ejemplo.

La Teoría de Funciones implica que una función mantiene una esfera de autoridad o campo de actividad sobre porciones del discurso armónico, y que esas porciones tienden a progresar según el prototipo T – S – D – T⁵⁵. Estas funciones tienden a mantener el mayor status sobre secciones particulares de la progresión armónica que dominan, las otras armonías están bajo la autoridad de aquellos pilares armónicos. Las posibilidades de expansión de T, S y D incluyen, entre otros, los adornos melódicos, suspensiones, acordes de 6/4, inversiones, etc.

Figura 15.

C: I I₄⁶ I⁶ IV I₄⁶ IV⁶ D₄⁶ : ⁵/₃ I IV₄⁶ I
 T ----- S ----- D ----- T -----

En la figura 15, extraída de *Death and Resurrection of Function* de Gabriel Miller, en Do mayor podemos apreciar que en el primer compás se extiende la función de Tónica (T) por medio de la presentación del mismo acorde en sus distintas inversiones. En el segundo

⁵⁴ Caplin, 1998

⁵⁵ Miller, 2008

compás la función de Subdominante (S) también se extiende por medio de una inversión del acorde, la que es conectada por medio de un acorde en segunda inversión (I 6/4). En el tercer compás, la función de Dominante abarca el compás completo. Nótese que el acorde que ocurre primero no se cifra como I 6/4, sino directamente como una dominante con doble apoyatura. Finalmente, el último compás extiende la función de tónica incorporando un acorde de IV 6/4 que lo adorna.

Esta teoría provee una mirada un poco más amplia de la armonía, no tomando atención al movimiento armónico que implica cada acorde, sino observando con algo más de perspectiva el comportamiento de los acordes dentro de regiones funcionales que pueden abarcar más de un acorde. Podemos encontrar un enfoque similar en cuanto a su perspectiva en las teorías de Schenker.

Heinrich Schenker

Schenker (1868-1935) se ha mantenido como uno de los teóricos más importantes e influyentes de la historia de la música occidental mucho tiempo después de sus escritos sobre armonía, contrapunto y análisis. Su influencia fue modesta durante su tiempo de vida, pero ha crecido enormemente desde la mitad del siglo pasado, considerándosele como una figura paradigmática en universidades estadounidenses, actualmente ganando terreno también en Europa.

La teoría Schenkeriana es caracterizada como un complejo conjunto de principios reguladores inicialmente concebidos para explicar la música tonal de los siglos XVIII y XIX. Schenker es conocido por su trabajo teórico, aunque también hizo aportes relacionados con la interpretación: le interesaba hacer sugerencias de cómo interpretar, y su teoría en parte puede resultar útil para ello. Schenker frecuentemente proponía que una performance inspirada de un trabajo solo podía obtenerse siguiendo la ruta de su composición desde la base a la superficie.

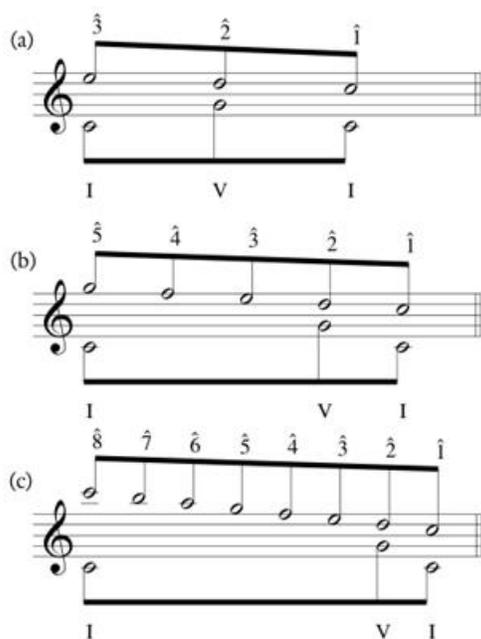
El entendimiento sobre la música que tenía Schenker podría reducirse al concepto de jerarquía. Para Schenker, la música -la gran música, o las obras maestras- es tonal, de ahí que una composición es gobernada en última instancia por su acorde principal, la tríada de tónica; todas las otras funciones armónicas están subordinadas a la tónica, y el análisis

debiera siempre hacer distinción entre armonías esenciales y de paso. Similarmente, las notas de una melodía pueden ser descritas como esenciales o transicionales. La noción de 'esencial' versus 'de paso', de 'armónico' versus 'no-armónico', aplica no solo a la superficie de la música, sino que concierne a los niveles más profundos también: una armonía puede ser esencial en un nivel, pero transicional en otro, una nota de paso en un nivel podría ser el comienzo de una progresión lineal importante en otro.

Uno de los conceptos importantes en Schenker es *Stufe*, el que suele traducirse como grado de la escala (*scale degree/scale step*), expresión con una connotación melódica. Pero *stufe* es un concepto armónico, uno que distingue armonías importantes de otras transicionales, asignándole diferentes valores a acordes que podrían ser iguales. Este concepto aparece ya en *Harmonielehre* en 1906, y representa un hito en la visión jerárquica de Schenker de la estructura musical. Lo transicional debe, por definición, ser dependiente de los puntos que lo circunscriben.

El contenido musical, según Schenker, es creado por el despliegue de la tríada de tónica, referida a veces como el *Klang in der Natur*: el acorde de la Naturaleza. Este despliegue es logrado en primera instancia "horizontalizando" el contenido del acorde como un movimiento de dos voces. La voz superior, llamado *Urfinie*, realiza un descenso gradual diatónico desde una nota de la tríada de tónica hasta su fundamental, recorriendo el ámbito de una tercera, quinta u octava. La voz inferior, llamada *Bassbrechung* ó bajo arpegiado comienza con la fundamental, salta al quinto grado de la escala y retorna a la fundamental.

Figura 16.



Esta configuración de la *Ursatz* sobre el bajo arpegiado se denomina *Ursatz*. No sólo representa la melodía en su forma más rudimentaria, la escala, sino que además la progresión armónica básica que subyace la mayor parte de la música de los siglos XVIII y XIX: I - V - I.

Es esencial en la propuesta de este autor la idea de capas o niveles en la estructura de la música. La *Ursatz*, que representa el contenido tonal de una obra a su nivel más básico, llamado *Hintergrund* y usualmente traducido como base subyacente, da lugar a diseños armónico-contrapuntísticos más elaborados. Se concibe así a la Tonalidad como la elaboración ó prolongación de una estructura simple. Esto genera un desarrollo en etapas hasta que la elaboración final es alcanzada: la pieza misma con todos sus detalles de ritmo y tempo, dinámicas, articulaciones y escritura en partitura. Este nivel es llamado *Vordergrund*, la superficie o nivel más superficial de una composición. Entre el *Hintergrund* y *Vordergrund* yace una capa intermedia, un área cuya complejidad y alcance depende del tamaño y naturaleza de la composición, pudiendo abarcar varios niveles.

La teoría de Schenker es acompañada por una metodología de análisis que si bien nunca fue explicitada paso a paso por su autor, ha sido desarrollada por diversos teóricos durante el

siglo XX. El objetivo de este tipo de análisis es develar las distintas capas de una pieza musical desde su superficie para finalmente develar su base subyacente: la *Ursatz* que la estructura. Schenker especula o fantasea con los métodos que pareciera haber seguido el compositor para construir alguna pieza en específico. Haya seguido el compositor tales métodos o no, este tipo de análisis aporta con buenas ideas que pueden utilizarse en el proceso inverso: la composición de piezas o realización de arreglos musicales.⁵⁶

Por cierto, y si bien lo siguiente no es parte de la teoría de Schenker, podemos observar algunos rasgos comunes en otro enfoque que describe la tonalidad ligado a la psicología de la música. En el capítulo IV de ‘Escuchar y Pensar la Música’ de Favio Shifres, escrito por María Inés Burcet, la autora hace un repaso de algunos estudios empíricos que se refieren a lo tonal, en el que diversos investigadores han propuesto modelos cognitivos para la comprensión de las relaciones tonales focalizando principalmente en la organización jerárquica que los oyentes asignan a la altura tonal y proponiendo representaciones geométricas para codificar y visualizar estas relaciones. Se señala además que “los diferentes estudios permitieron validar las descripciones proporcionadas por la teoría musical respecto a la jerarquía tonal, asumir que el oyente percibe relaciones jerárquicas entre las alturas de una pieza musical y, al mismo tiempo, comprobar que esta habilidad es altamente dependiente de la familiaridad con el lenguaje tonal en cuestión.”⁵⁷

Tomando como base la estructura de la escala y analizando qué grados de ella resultan más estables o conclusivos, los estudios comentados en el artículo permiten identificar diversos niveles de estabilidad asociados a grados específicos de la escala: 1,3 y 5, representados por el Nivel b de la tabla que sigue a continuación. El Nivel a corresponde exclusivamente a la tónica, el Nivel c a los grados de la escala mayor en este caso, y en Nivel d al total cromático. Los mismos grados son los que abarca el movimiento melódico en las *Ursatz* de Schenker en la figura 17 presentada anteriormente.

⁵⁶ El libro ‘La Práctica Armónica en la Música Tonal’ de Robert Gauldin, así como el sitio web www.schenkerguide.com proporcionan recursos para adentrarse en este tipo de análisis.

⁵⁷ Burcet en Shifres, 2013

Figura 17. Representación gráfica basada en el modelo de Deutsch y Feroe 1981, extraída de ‘La escala como modelo teórico para el Análisis de Atributos Melódicos’

Nivel a	Do											
Nivel b	Do			Mi				Sol				
Nivel c	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si					
Nivel d	Do	Reb	Re	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Lab	La	Sib	Si

Algo similar propone Gauldin en *La Práctica Armónica en la Música Tonal* que, desde una perspectiva más teórica que empírica, se corresponde con los estudios comentados. Se trata del concepto de cadencia a nivel melódico, y se analiza en función de los grados de la escala implicados en los finales de frases, distinguiendo 3 tipos de cadencias: conclusivas, en que las frases terminan en el primer grado de la escala; menos conclusivas, en que la melodía reposa en los grados 3 ó 5; y no conclusivas, en que la melodía termina sobre los grados 2, 7 ó realizando el movimiento 4 – 5.⁵⁸

En resumen

Tras revisar algunas definiciones del concepto de Tonalidad intentando abarcar un espectro amplio de posibilidades de significado del término, se ha dado cuenta en este capítulo del sistema tonal de la música de la Práctica Común específicamente, por medio de la revisión de teóricos destacados que han descrito dicho sistema. Revisamos en primera instancia los antecedentes en cuanto a prácticas y nociones teóricas que se desarrollaban en Europa hacia el siglo XVII, los que serían más adelante reunidos y unificados en una gran propuesta teórica por Jean-Philippe Rameau. El trabajo de Rameau es considerado como el inicio de la teorización con respecto al sistema tonal de la música que se desarrollaría en Europa durante el período de la Práctica Común. A partir de las nociones de este autor, siendo la idea de la tónica –a nivel armónico y también melódico– como el eje o centro en torno al cual gravitan el resto de armonías la esencia del sistema tonal desarrollado en el periodo de la Práctica Común, diversos teóricos desarrollarían posteriormente sus visiones con respecto al sistema tonal. Hemos dado cuenta de las perspectivas más destacadas que describen la tonalidad: la Teoría de Grados de la Escala que comprende los acordes como

⁵⁸ Ver Gauldin, 2009 (p. 56)

construcciones sobre los grados de la escala en que una pieza musical está basada, y que se refiere a las tendencias de dichos acordes de progresar hacia otros; la Teoría de Progresión de Fundamentales que se basa en el movimiento interválico realizado por el bajo fundamental para describir las progresiones típicas, más comunes o preferibles dentro del sistema tonal; la Teoría de Funciones que agrupa acordes que comparten grados de la escala dentro de sus estructuras en tres funciones armónicas principales y que regula la progresión de funciones en un orden específico (TSDT); además de las ideas de jerarquía y existencia de estructuras subyacentes que estructuran y caracterizan a la tonalidad, según Schenker. Complementando esta diversidad de teorías, podemos hacernos una idea de las características generales del sistema tonal correspondiente a la música de la Práctica Común.

APÉNDICE II: TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS

Preguntas Entrevista

Se detalla a continuación la pauta de preguntas que se siguió en las entrevistas realizadas a las seis bandas contempladas en esta memoria de título. Las preguntas no se llevaron a cabo necesariamente en el orden indicado acá, y ya que varias apuntan hacia mismos temas, tampoco fueron formuladas exactamente todas en las entrevistas, y por ello se señalan como preguntas que guiaron la conversación con los cultores.

Fecha:

Lugar de reunión:

1. Datos ¿Quién eres y qué haces?

- Nombre entrevistado(s).
- Nombre de proyecto musical.
- Integrantes e instrumentos.
- ¿Existe algún vínculo con alguna institución? (Por ejemplo: compañeros del mismo colegio, de universidad, miembros de compañía de teatro, etc.)
- ¿Cómo y cuándo se originó el proyecto?
- ¿En qué consiste el proyecto?
- ¿Crean temas propios, tocan covers, hacen arreglos?
- ¿Cómo es la metodología de trabajo para crear/arreglar/montar temas?
- Discos grabados/editados. Presencia en redes sociales (sitio web, facebook, twitter, youtube)
- ¿En qué medio se desenvuelve el proyecto, dónde tocan?
- ¿Comparten escenario? ¿Con quiénes? ¿Qué otras bandas similares en Santiago de Chile conoces? ¿Existe una escena de este estilo en Santiago?

- Recepción del público. ¿Hay interés?

2. ¿Por qué esta música?

- ¿Cómo llegaste a esta música?

- Referentes extranjeros y locales.

- ¿Qué tiene este estilo que te/les llamó la atención?

- ¿Por qué hacer este tipo de música acá?

- ¿Qué etiqueta le pondrías a esta música y qué la caracteriza?

- ¿Qué rasgos en general de esta música la hacen ser 'etiqueta'? ó ¿Qué es lo 'etiqueta' en esta música?

- ¿Cómo desde el proyecto construyen un concepto o un imaginario de (poner etiqueta acá)?

3. Lenguaje Tonal

- ¿Qué rasgos son propios de esta música en términos específicamente musicales?

- ¿Qué caracteriza esta música en términos melódicos y armónicos?

Las entrevistas fueron grabadas en audio para posteriormente ser transcritas. El resultado de ese procedimiento se expone a continuación.

Transcripción Entrevista Carnavalito Gitano

Carnavalito Gitano

Integrantes:

Rodrigo Assef – bombo y accesorios

Byron Lopez – bombo

Hugo Paredes – bombo, doholla y accesorios

Anahí Mondaca – accesorios

Valeria Perez – accesorios

Luis Romero – acordeón

Romina Concha – acordeón

Karla Ponce – acordeón

Pablo Báez – clarinete y arreglos

Bogus Malewski – clarinete

Joel Viera – clarinete y saxo alto

Tulio Sandoval – saxo alto

Catalina Schellef – saxo tenor y arreglos

Vicente Cuadros – trompeta y arreglos

Camilo Ortega – trompeta

Descripción:

Carnavalito Gitano es una comparsa carnavalera que incluye principalmente música y danza en su propuesta, abordándose además otras disciplinas artísticas relacionadas con lo teatral, plástico y visual. Integrado por alrededor de veinte bailarinas, además de quince músicos que tocan instrumentos de bronce, percusiones y acordeones, Carnavalito Gitano surgió hace tres años a partir de la inquietud de fusionar un proyecto musical como era

Yapoh Trío –vinculado al klezmer y la música balcánica– con una compañía de danza. Este proyecto funciona como un gran colectivo en que las distintas áreas como la dirección general, los arreglos musicales y la danza tienen personas a cargo, realizando audiciones cuando es necesario incorporar a más gente a trabajar. Si bien no es su objetivo central, en la práctica Carnavalito funciona como una suerte de escuela en que quienes ingresan a trabajar en la compañía reciben capacitaciones y con el tiempo se van sumergiendo en el aprendizaje de un lenguaje común.

El proyecto se basa en la investigación desde la danza y la música de la ruta que ha seguido el pueblo gitano desde el comienzo de su viaje en el norte de India, dando cuenta en su propuesta de sonoridades y bailes que recrean esta región, así como el Medio Oriente y los Balcanes, zonas por las que han circulado los gitanos. El repertorio musical de Carnavalito se basa principalmente en arreglos de temas tradicionales que pretenden ser fieles al folklore, y en la creación de piezas inspiradas en los lenguajes musicales de las regiones nombradas. El año 2014 Carnavalito gana un Fondart que le permite financiar el montaje de su espectáculo que aborda el peregrinaje gitano, el cual se proyecta para la realización de un remontaje e itinerancias para el próximo año.

Si bien su escenario principal es la calle, Carnavalito Gitano ha circulado por algunos escenarios como el ya cerrado Galpón Víctor Jara, el Cine Arte Alameda, El Clan, el Club Ibiza, entre otros, compartiendo con bandas como Dr. Vitrola, La Conmoción y Villalemanian Klezmers.

Transcripción entrevista a Carnavalito Gitano

Realizada el 30/09/2015 en Liceo Paula Jaraquemada, lugar de ensayo

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

C: Catalina Scheleff, saxofonista y arreglista

V: Vicente Cuadros, trompetista y arreglista

P: Pablo Báez, clarinetista y arreglista

H: Hugo Paredes, director de Carnavalito Gitano

R: cuéntenme cómo se llaman y de qué se trata el proyecto Carnavalito Gitano

C: Carnavalito parte hace dos años y medio, tres años, a raíz de una inquietud de un grupo de músicos que tocaban gitano que decidieron agruparse también con un grupo de bailarinas de tribal, gypsy, vientre, que siempre trabajaban juntos y que decidieron complementarse y formar un proyecto nuevo. Ese proyecto tuvo la ambición de ser una Comparsa de carnaval, por ende, con mucha mucha gente. Y ha llegado a ser lo que es ahora, que es una comparsa carnavalera o colectivo artístico si se quiere, porque se mezcla la danza con la música como se planteó en un principio, pero también hay distintas áreas artísticas en las cuales estamos tratando de desenvolvernos y de complementar, como es el teatro y la estética. Estamos empezando, hace un tiempo que estamos tirando en marcha un proceso de aprendizaje, de complementación, para poder tirar a la calle, que es el nicho donde se desenvuelve el carnavalito gitano por excelencia, tratar de tirar a la calle todo un rollo de impacto sociocultural, lo cual está respaldado por investigación y por todo el trabajo que estamos haciendo en ensayo para nosotros poder implementar como músicos o como bailarines el viceversa, música en la danza, danza en la música, el teatro y la estética, y crear un hilo conductor en el show del pasacalle mismo, show que es una historia que trata de representar los distintos momentos, movimientos y propuestas que hubo en todo el trayecto que hicieron los gitanos desde la India, pasando por la península de los Balcanes, Mesopotamia que se yo. Hay lugares que no hemos abarcado como España o

Latinoamérica, lo cual sí implementamos el año pasado en un Fondart que hicimos una obra de teatro, pero no todo el Carnavalito.

Estamos tratando de agarrar todas esas áreas en todo aspecto. Ahora hay una directora de estética con su equipo de trabajo que investiga lugar por lugar, baile por baile, el kalbelia... En el vestuario se están implementando cosas simbólicas, y eso, todo en pos de que ese hilo conductor sea cada vez más representativo y por cierto, que en la calle se note que está como un peldaño por sobre la realidad. Porque también es un carnaval, no es una obra de teatro donde te vistes tal cual, es una cosa exagerada, extrapolada.

V: aun así, sin salir mucho del lenguaje folklórico de cada una de las piezas. Porque igual las piezas que tocamos no son todas de un mismo origen, está el kalbelia que es un poco más oriental, como otros temas que quizá son más balcánicos. Dentro de todo hay una investigación por tratar de hacer tanto en la música como en la danza, tratar de mantener una línea folklórica, como en el fondo, si vamos a tocar un tema de cierta forma, por qué lo vamos a tocar así, por qué esta nota va acá, por qué las bailarinas tienen que tener cierta corporalidad. Llevar a la calle esa expresión folklórica y agregándole otras cosas, pero tratando siempre de representar un poco esa raíz.

P: y con los recursos que tenemos también, porque hay música que a paila es súper difícil de hacer para nosotros, porque está el microtonalismo, hay que destemperar el instrumento o tratar de buscarlo uno mismo pero es difícil, porque también tú estás acostumbrado a escuchar música tonal, es la música que has escuchado siempre y salirte de eso es complicado.

C: en términos realistas, nosotros estudiamos esto acá, en todas las áreas que mencionamos. Nos nutrimos lo más que podemos y con los conocimientos que tenemos de antemano, por ejemplo la directora de danza estudia en la Chile, tiene experiencia previa. Y ahí se mezcla un poco la experiencia con el aprendizaje que tenemos acá, por eso es un proyecto en pañales todavía, porque nosotros estamos aprendiendo. Tenemos ciertas bases teórico-musicales que nos ayudan a entender mejor.

V: toda la gente que llega a Carnavalito tiene cierto interés por la música, por el folklore gitano, pero en general el acercamiento que uno tiene a esa música es más por interés que

por folklore mismo, entonces como que no está tan incorporado dentro tuyo por ejemplo esa sonoridad, los cuartos de tono, quizá un poco ciertas escalas, ciertas sonoridades porque igual se genera mestizaje en muchas cosas. Pero aun así no es algo que está tan arraigado en nuestra cultura, como que ahora ha habido un poco más un boom de la música y de la cultura gitana, están apareciendo hartas bandas, hartas están agarrando cierto sonido, cierto lenguaje, pero en general no es algo que este muy ahí en la radio, en los grandes espacios, entonces como que igual no es fácil. Igual tratar de rescatar una cultura que tiene algo de ajeno, que es como un poco la historia del pueblo gitano de ser ajeno, de ser un pueblo nómade, de estar constantemente viajando, llegando a lugares distintos, desconocidos, y apropiándose también del lugar donde estás. En el fondo nosotros tampoco somos gitanos.

Es como apropiarse también, igual la cultura gitana siempre se ve sujeta a cambios por el mismo hecho de ser una cultura nómade, de estar viajando constantemente, apropiándose de ciertas cosas, Entonces creo que hay un trabajo de retroalimentación de Carnavalito, de tener nosotros una base folklórica de investigación sobre la cual trabajar pero también implementar ciertas cosas que son ajenas intentando mantener el hilo del folklore, que igual es un trabajo complejo porque hay ciertas cosas que uno intenta experimentar un poco pero te das cuenta que se salen del lenguaje. Hay un límite súper pequeño entre aportar algo desde otro lado y el transgredir, es un poco complejo pero yo creo que el trabajo que se está haciendo se está haciendo súper consciente, entonces yo creo que estamos tratando de llegar a un buen puerto con eso.

C: el objetivo del Carnavalito va por agarrar toda esta conciencia cultural artística y antropológica de lo gitano desde la cual nos estamos nutriendo y tirarlo a la calle en un sentido más social, más disruptivo. Cada área y nosotros mismos tenemos dificultades de lidiar con eso, para llegar a eso, claro, somos una comparsa gigante y aspiramos a ser más gente. No es lo mismo tocar un cuarto de tono solo que con una fila de cinco clarinetes. Hacia dónde va un poco el carnavalito, y la aceptación que uno recibe de la gente que ve al carnavalito, es un rol social, para la calle.

R: me da la impresión de que Carnavalito funciona como una escuela

V: hasta cierto punto, porque no somos una escuela per sé, como lo es la Chin chin (tirapié) u otros espacios de carnaval donde se entra a aprender. Carnavalito si bien estamos todos aprendiendo en el proceso, igual la idea es llegar con ciertos conocimientos básicos del instrumento, en el caso de las bailarinas cierta capacidad corporal, pero igual aun así en el proceso vas aprendiendo. Yo entré conociendo súper poco de música gitana, con súper poco lenguaje, y a medida que fui tocando y escuchando, empecé a aprender un poco pero más por interés personal, no fue que entrara a Carnavalito a aprender... o sea sí, yo sí, pero no es la función de Carnavalito.

C: en el fondo no es el objetivo, pero es una comparsa con un ideal muy pulento al cual queremos llegar y en ese proceso nosotros mismos los que estamos liderando estamos también aprendiendo.

R: ¿cómo ingresa gente?

C: queremos que siga ingresando gente y cada cierto tiempo se hacen audiciones separadas (de música, danza, etc). Una vez entraron caleta de bailarinas, éramos pocos músicos y en el pasacalle las bailarinas iban cuatro cuerdas más adelante y ni siquiera escuchaban. Entonces si estimamos que faltan músicos hacemos audición. Las bailarinas también por su lado, pero también tiene que haber una nivelación.

R: ¿cómo son las audiciones? ¿Cómo hacen el llamado, quiénes entran?

V: la convocatoria es pública, cualquier persona interesada puede enviar su información. Nosotros mandamos una ficha para tener en cuenta las capacidades, el instrumento, el tiempo que ha tenido de experiencia en carnavales, en bandas, en música gitana o no. Se evalúa todo eso, los estudios también. El filtro no es muy exigente tampoco en ese aspecto. Cuando llegan hay una audición en la cual se les envía dos temas, tocamos todos juntos primero, hacemos algunos ejercicios sociales para conocernos, algunos juegos para distender el ambiente, y después los hacemos tocar.

R: ¿se envían los temas antes?

V: sí, antes, en partitura y audio.

C: ambas, porque aquí ha llegado caleta de músicos que tocan gitana que son secos pero no leen música. Entonces tampoco se puede hacer un filtro tan sesgado por leer música. Pero si vas a entrar igual vas a tener que leer partituras, igual vas a tener que ir aprendiendo eso y nosotros hacemos capacitaciones. Te puedes acercar a mí, al Pablo o al Flaco, la primera parte del ensayo es como nivelación, como parciales. Yo me quedo con los saxos, el Pablo con los clarinetes y se resuelven dudas, se aclaran cosas. El trompetista anterior aprendió acá a leer música. Primero se tira la convocatoria, ellos responden que están interesados y ahí se manda la ficha. La ficha es para tener la noción de con quién estamos hablando y poder preguntarle cosas mas allá de dónde estudiaste.

V: y después durante la audición se evalúa el conocimiento de las partes de los temas que mandamos, la interpretación del instrumentista, la capacidad de improvisar. Para entender el nivel del músico. Nosotros no pensamos que la comparsa necesita músicos de conservatorio que esté tocando las corcheas tal cual y que el fortísimo lo haga fortísimo. Es lo ideal, pero se entiende que en la música gitana no es la partitura lo que manda, sino que también existe un lenguaje, una forma de tocar, lo mismo que en el jazz. Tú lees una partitura y está todo en corcheas, pero tú sabes que la corchea se toca swing, sabes que acentúas la segunda corchea. Dentro de eso se evalúa entonces la interpretación, conocimiento del lenguaje y la improvisación también, que es importante dentro del estilo y dentro de la capacidad de enfrentarte como músico a la música. Estando en un escenario, en un pasacalle, saber dónde estás parado. La improvisación te demuestra que esa persona puede manejarse sabiendo dónde está parada, es decir que si se pierde en un tema por lo menos va a saber cuál es la tonalidad, va a saber dónde está parado. Eso es más o menos lo que evaluamos en las audiciones.

C: y aquí todos improvisamos, las bailarinas también hacen ejercicios de improvisación.

(Llega Hugo, director de Carnavalito y responde a la primera pregunta planteada)

H: Carnavalito hoy por hoy se define como una comparsa carnavalera, vale decir, que tiene que incluir básicamente en sus lenguajes música y baile para la calle, y a la vez se construye y proyecta como un colectivo artístico, desde la perspectiva que esta misma diversidad de lenguajes más ampliados te da la posibilidad de crear lenguajes nuevos que

tienen que ver con la puesta en escena y con los distintos formatos de presentación del que puede dar cuenta el trabajo de la comparsa. Entonces ahí tienes que incluir elementos teatrales, plásticos, visuales. Todo esto respondiendo también a una investigación, lo que da cuenta que hay un núcleo y una visión constante de investigación del quehacer de la compañía, eso hoy por hoy. Cuando empezamos básicamente era unir música y baile. En este caso un proyecto que se llamaba Yapoh Trio que investigaba en el klezmer y la música balcánica. Con Felipe Aguilar y Joel Viera, y esto unido a un grupo de baile que se llamaba Kabila Kuna que era una compañía de danza tribal fusión que incluye elementos de danza tribal, danza del vientre, algunos elementos latinos. Esa compañía la dirigía Bárbara Soto que era la pareja de Felipe. Por ahí un poco por la historia común de los que ahí habitábamos o cohabitábamos parte la idea de ensamblar esto.

Al principio en tocatas, pegas... y ahí parte la idea que se empieza a sistematizar el trabajo más integral. Un día nos tiramos el rollo de tirar una comparsa para la calle, un grupo grande. Aparece el nombre de carnavalito gitano porque era el formato: música gitana para la calle. Eso se estrena en enero de 2013 en una fiesta gitana del Galpón Víctor Jara. De ahí hasta ahora tres años hasta llegar a este punto que incluye los elementos que te menciono. Música, danza, investigación histórica, territorial, visual y plasmar una puesta en escena que cubre también lo teatral. Incorpora elementos teatrales en cuanto a representación, a temáticas, representar ciertos arquetipos ligados a lo gitano. El año pasado con el financiamiento de Fondart montar una obra de teatro danza para la calle. Se montó el año pasado y se hizo la temporada entre octubre y diciembre, el espectáculo quedó guardado luego de la partida de algunos integrantes del proyecto. El guión daba cuenta de plasmar en la danza la ruta de los gitanos con una puesta en escena como de espectáculo de feria, itinerante. Se proyecta una itinerancia para 2016.

R: ¿qué trabajan: temas propios, covers, arreglos? ¿Cómo trabajan?

H: en cuanto al repertorio partimos con lo que teníamos con Yapoh Trio, tradicionales balkan y algunos klezmer. Esto lo empezamos a pasar por las sonoridades o bases rítmicas que nosotros reconocíamos como gitano, que es lo que conocemos como fanfarria balkan, Europa del este. Esas bases rítmicas y ese tipo de ensamble. Entonces el primer repertorio venía de este universo klezmer y música fusión de Europa del este con toque gitano. En el

camino fuimos tratando de ver qué repertorio tenían las bandas gitanas desde los bronces. Ahí empezaron a aparecer músicas mas cargadas a lo balcánico. En un momento aparece también la inquietud de tomar otros lenguajes que incluye la ruta gitana, en este caso desde la danza. Aparece desde el cuerpo de baile la inquietud de armar un tema que fuera turcorom. Ahí hay rescate de melodías, cifras de compases irregulares turcos, e hicimos un acercamiento a un tema tradicional (Armut Agacci) que se incluye al repertorio. Luego de esta investigación producto del Fondart del año pasado incluimos repertorio o géneros musicales como algunos temas que ya tocábamos o que están dentro del cancionero más conocido, pasándolo por ritmologías nuevas o irregulares que corresponden a Egipto, Turquía, para contextualizar un poco cierta parte de la historia en oriente, y nos acercamos a ritmos de danza kalbelia. Investigamos un poco los ritmos, armonías...y algunas melodías o tipos de escalas que nos acercaban para allá, y ahí nos aparece una composición ahí desde la danza. No rescatamos un tema tradicional de la India, sino que nos acercamos a través de ritmología y ciertas escalas para construir el cuadro. Como que funciona, si bien no es tan riguroso en ese sentido, oscila en los colores, ritmología y en los momentos que sugiere ese tipo de música para la danza.

Pasamos también por Rumania y ahí rescatamos cingérica, el acercamiento a ello fue también desde la ritmología y del carácter más festivo y acelerado desde la danza, también ahí hay varias fórmulas, o escalas, o arreglitos que responden a una territorialidad mas balcánica.

V: estos temas últimamente lo que hemos hecho como cuerpo de arreglos es agregarle segundas voces, distribuir las voces, en un concepto súper practico de tener conciencia de lo que significa un pasacalle. Los instrumentos tienen limitaciones y el pasacalle es una exigencia. Tratamos de dividir las voces. Igual ahora estamos trabajando a investigar para hacer temas propios. Ya hay dos temas propios en el pasacalle y estamos empezando a trabajar para tener composiciones propias, que en el fondo yo creo que es la idea en un proyecto musical. En base a eso estamos componiendo, empezando un proceso de apropiarnos un poco de este lenguaje, de generar algo nuestro, generar algo propio. Dentro de eso lo más concreto es que estamos haciendo un Manele, que es como un reggaetón gypsy. Es complejo porque no es como llegar y decir “voy a hacer una rítmica en una

escala, en la menor gitana y voy a ponerle un ritmo de reggaetón” como que igual tienen algunas lógicas, si tu escuchas hay una parte donde va la voz que la melodía es más simple, entremedio unos puentecitos con clarinete y sintetizador que hacen unas frases que son como brígiditas, entonces requiere estudio y estamos en eso. Estamos empezando a investigar un poco para hacer creaciones propias que tengan sentido con el lenguaje, con el folklore.

R: ¿éstas melodías que arreglan, de dónde salieron?

V: son melodías del repertorio, que de por sí, si escuchas los registros de las canciones, hay segundas, terceras voces que ya están hechas. Desde terceras ascendentes o descendentes, armonizar melodía principal.

C: hay dos temas de Carnavalito, cingerica y kalbelia, que responden a la inquietud de representar ciertos momentos culturales y espaciales de la ruta de lo gitano. Esos también obviamente están arreglados, tienen sus voces. Y los temas que hagamos, todo se arregla para una comparsa grande enfocada en los bronces, para la calle.

R: ¿dónde tocan, dónde han tocado, han compartido con otras bandas?

H: cuando empieza el Carnavalito lo hace en el circuito de lo que eran las fiestas gitanas en el Galpón Víctor Jara, tocamos unas cuatro veces ahí. Había otras tocatas temáticas que armábamos nosotros en el Bar Santa Filomena, en el Cine Arte Alameda. Hubo un buen rato en que se estaba armando esta idea, cuando aun no éramos suficientes para salir a la calle, en que armamos tocatas. Club Ibiza, El Clan, Maestra Vida, Fonda Permanente, Caupolicán. Ahí nos toco compartir con bandas emergentes de esta como nueva escena que oscila en lo gitano, y con distintos tipos de... todo.

R: ¿con qué bandas gitanas han tocado?

H: con (Dr.) Vitrola, La Conmoción, en las fiestas gitanas con los Villalemanian Klezmer.

R: con respecto al público, ¿cómo los percibe el público, hay una escena gitana o interés por el lenguaje en el público?

H: en particular, yo reconozco en el público de la música gitana un segmento que responde a un perfil sociocultural bien particular. No es prejuicio, es una lectura. Yo trabajo hartito en la Fonda Permanente como dj y producción, o barra, o guardia, etc. El público de la Fonda Permanente, que es más pachanguero, que goza de lo latino, la cumbia chilena, no es necesariamente un público que iría a ver música gitana. Si tú colocas la música gitana en su espacio, se la van a vacilar. De hecho hemos tocado como tres veces en la Fonda Permanente. Ahí una vez tocamos con Antonio Ríos, ‘nunca me faltes’ y todo, y era cuático porque el loco va con una banda medio sound y dos chiquillas que bailan, silicona, colalés... gente nos vio a nosotros, después venía él, y gente se empezó a ir.

De esas dinámicas de las tocatas, yo creo que hay público para todo. El público en particular que pudiera gustarle la música gitana es gente que disfruta de la música del mundo. Gente que ve espectáculos de danza, gente que consume espacios culturales musicales o festivos, que tienen que ver más con lo afrolatino o con otro tipo de fusiones. Yo conozco gente que le gusta la música gitana y le gusta la música gitana. Y hay una escena, circuitos, hay portales, blog, paginas... en torno a cultivar eso en sus distintas funciones. Es una minoría súper minoría. Yo creo que la música gitana ya se instaló como tantos otros lenguajes de músicas del mundo en la música popular o en el creativo colectivo. Entiéndase como que de las bandas que pueden tocar en Santiago o en Chile puedes encontrar de todo, yo siento que lo gitano es como uno más con su gusto particular. Y como te decía igual responde a cierto estrato sociocultural, porque no están a la mano, implica que tengas acceso a ciertos canales de información, a haber visto cierto tipo de cine, a tener en tu familia alguna influencia o descendencia que tenga que ver con lo oriental o lo extranjero, lo que te hace tener un poco en la paila más eso. En Chile esta la música chilena que sale en la radio, lo que muestran en la tele o la cumbia, eso ves como lo más masivo. Lo gitano no responde necesariamente a lo mismo, pero ya hay un reconocimiento del lenguaje. La gente escucha música gitana y dice “ah eso es gitano”. Cuando escuchabas Kalashnikov de Goran Bregovic en el ‘97 tu decías ‘qué es esto’.

V: igual yo siento que eso, que la escena gitana como que se está formando en Chile. Como que están habiendo mas bandas, hay un interés y todo, pero siento yo que en general la reacción más favorable que he visto del público ha sido cuando uno irrumpe, cuando uno

llega un poco de sorpresa. Porque la gente tiene cierta noción en sí de lo gitano, de la música, hay como ciertas nociones, no hay como un conocimiento. Entonces cuando llega, cuando llegamos nosotros, por ejemplificar algo, cuando llegas con una noción clara, con un folklore y un lenguaje distinto, te llama mucho la atención, te choca un poco. Tiene que ver un poco con los gitanos de llegar a distintos lugares con su pinta, su perso, con su música y llamar la atención, no pasa desapercibido. Lo que he visto en donde hemos tocado y bailado es ese quiebre con la realidad que te da el Carnavalito. Por ejemplo una vez en la Fonda Permanente hicimos un pasacalle, estaba la gente tomando chela y de repente un combo de 25 minas bailando, 20 tipos tocando, todos vestidos con brillantes, todos pintados, altiro es como una *patá en el hocico* de cultura.

Entonces yo por lo menos eso he visto que es donde más pega donde el tema gitano... ahora se están armando fiestas como temáticas. Vi una banda en Concepción, La Tromba, muy buenos. Está el bichito, está el interés y ahora está empezando a explorarse un poco, como fue también la cumbia, que se empezó a explorar, se empezó a mezclar, cumbia colombiana, chilena, el monstruito de la cumbia chilombiana, y ahora como que existe cumbia hasta como de todo. En el fondo es como la mixtura, se está dando un poco. En general son mezclas lo que yo he visto.

H: lo que pasa en Concepción no es tan descabellado. La Tromba lleva varios años, antes fue la Romería de Santa Fortuna. Y hay un personaje muy relevante en Concepción que es el DJ Negro Pésimo, Germán Estrada, DJ que contribuyó mucho a la escena de la música gitana acá en Santiago y en Concepción, un gran investigador, es un pedazo de productor y gestor, de la generación de Los Tres, como de esa edad, y da cuenta en Concepción de haber tenido participación en la génesis y proyección de muchas bandas. Es un loco que ha contribuido al diálogo en cuanto a la oferta musical. Ha contribuido a que aparezca una posibilidad, o como un género.

Quería agregar algo sobre el repertorio y el tipo de ensamble: nosotros respondemos a una dinámica de comparsa carnavalera, por ende somos para la calle. El formato que da la posibilidad de hacer eso y de irrumpir –porque como lo rescataba el Flaco, uno de nuestros valores y armas es la posibilidad de intervención, de llegar a tocar irrumpir en la gente e intervenir el orden- esas posibilidades te las dan los bronces. Nuestro acercamiento a la

música más oriental responde a las sonoridades o a propuestas de ensamble y arreglos que te da esa información pero desde este ensamble. Tratamos de acomodar eso al ensamble. Por ejemplo el kalbelia, referente a la India, lo trabajamos así.

V: rescatar el lenguaje, la idea general, la composición de la música con los recursos que tenemos y manejamos. Se está considerando incorporar una fila de violines pero debe ser una fila que en la calle se escuche, mínimo 5 violines.

R: con respecto a la música, ¿cómo llegaron a esta música en particular, qué referentes tienen de acá y/o de afuera, por qué esta música, qué les llamó la atención?

H: podríamos hablar de lo que nos inspiró en la fundación del colectivo reconociendo algunas experiencias personales. Como génesis, en mi caso, yo conozco la música gitana por las películas de Kusturica en el año 97, 98. Por historia personal con cierta cercanía con el teatro de calle, con el circo, este lenguaje común de las trompetas, música itinerante, música medio festiva, me genera un goce o un gusto por ese lado. Estamos hablando de hace 15, 16 años. Después un poco por ...ya estudiando música, visualizándolo como un lenguaje particular y reconocido dentro de las distintas investigaciones a las que uno tiene acceso -folklore, música clásica, contemporánea, jazz- aparece también la música gitana como un elemento más a investigar. Pero también cercano a proyectos que tenían que ver con la escénica, el teatro, el circo.

Yo creo que por la posibilidad de lo escénico, o del volumen, o la atmósfera que sugiere este tipo de música, por el impacto, la posibilidad de intervención, la fiesta. En el caso de Joel, ya viene de un proyecto como La Mano Ajena, y también con una visión de investigación del klezmer, la música de Europa del este y el folklore judío. El Felipe Aguilar viene del mundo del circo también. En particular haciendo eco de la impronta musical de los que en ese momento nos juntamos a parir el proyecto en ese momento. El lugar común era un grupo de bailarinas de danza oriental. Se piensa siempre como proyecto integrado.

V: yo en lo particular entré a Carnavalito sin mucho conocimiento del lenguaje, música gitana. Yo fui aprendiendo en el camino, conociendo distintos lenguajes. A mí lo que me llama la atención además de la sonoridad es... me llamó la atención la Fanfare Ciocarlia.

Yo tenía desde mi instrumento, la trompeta, como que veía la prolijidad del instrumento o el lenguaje, la forma de tocarlo como algo un poco más pulcro. También escuchaba hartoo jazz y dentro de eso se da que desde el lenguaje, la ejecución del instrumento, puede ser menos técnico, pero tiene otra forma de ser menos técnico. Me llamó la atención la forma de ejecutar el instrumento que no se ve en otros tipos de música, que creo responde a emular otros tipos de instrumento, cuando los saxos suenan como rasposos, los clarinetes, las trompetas igual a veces.

Me llamó la atención sacar al instrumento de su tímica, de su lugar de comodidad. El explotarlo también en lo que es la destreza, los solos, la improvisación, llegar a improvisar que es algo que a mí me llama mucho la atención de la música. Dentro de la improvisación buscar ese lenguaje, conexión, y buscar ciertos referentes. Hicimos una capacitación con el Joel, me mostraba unos cantos del Corán y cómo eso tenía cierta relación, o comparábamos ciertos solos en el sentido de mantener una nota y dentro de esa nota oscilar, te hace un poco volver, como que guardaba similitud con eso de que era un acto religioso. Como que guarda caleta de sentido o de importancia ese tipo de sonoridad, ese tipo de solo porque te acerca a eso, a algo un poco más profundo que tocar por tocar y por la buena onda, siento que le da otra cosa. Otro referente la Kocani Orkestar, los Taraf de Haidouks y Manele, no recuerdo los nombres (Ionut Cercel).

P: yo llegué a la música gitana porque empecé a escuchar jazz y por el manouche. Pero entré a Carnavalito sin saber nada de lenguaje, aquí aprendí todo lo que sé de gitano. Llegué hace como año y medio, casi dos años. Llegué porque alguien me mandó la convocatoria en facebook. Yo tenía ganas de tocar en algún grupo... así que audicioné y aquí estoy. Después empecé a escuchar mas grupos, cachar más la onda... yo que estudio clarinete clásico, como que la diferencia entre las sonoridades es súper distintas y eso también me ha traído problemas. Porque hay profesores que, tienes que tener una sonoridad súper centrada, limpia, es todo lo opuesto a la música gitana. Ahí he tenido que luchar entre tocar en algunos lados bien y en otros lados tocar como más... como buscar el sonido más sucio. Buscar los cuartos de tono que con el clarinete tienes ciertas posiciones en que le sacas unos dedos y se te desafina la nota. Es todo un estudio que hay que hacerle al instrumento, estudiarlo de nuevo, es complicado.

R: ¿qué caracteriza al lenguaje? En lo musical, según su práctica y experiencia. ¿Qué es lo gitano en la música gitana, qué tiene esto que no tiene otro lenguaje?

H: a nosotros la investigación, si es por ir desentrañando qué nos acerca al género, habla de esta como visceralidad, estos saltos extremos de la emocionalidad de lo gitano, de cómo se ven a sí mismos y como se ven entre ellos. Hay algo que tiene que ver con el desborde. La emocionalidad, si es triste es muy triste y llorón, y si es festivo es muy festivo, todo para arriba, los pulsos muy acelerados. El lenguaje oscila hartito por ahí. Esa búsqueda también de la destreza, de demostrar maestría. Hay algo en lo gitano de la supervivencia y disposición al espectáculo. Hay que ganarse la vida, entonces yo toco y tu bailas, si vas a bailar tienes que pegarte mil vueltas en el aire, yo toco percusión a mil por hora. Tiene que ver con esa actitud desde un afán de supervivencia, construir sustentabilidad desde el espectáculo, y el espectáculo tiene que tener un grado de destreza superlativo. La música emocionalmente da cuenta de eso.

V: dentro de ese desborde de emocionalidad en un solo, yo siento que dentro del lenguaje es re-interesante cómo dentro de este proceso de viaje y mezcla, como que no hay una forma estricta. Dentro del solo si quieres, de lo más básico y estas en el Sol7, sabes que vas a ocupar como lo que vendría siendo el quinto grado de la menor armónica, sabes que en eso te puedes manejar. Pero te das cuenta escuchando la música que muchas veces se escapa a eso. De repente te pillas con un locrio... con un lidio dominante, con un mixolidio también, como que busca mucho el lenguaje dentro de esta destreza, notas de paso, caleta de notas de paso, falsas, de repente destrezas con el mismo instrumento dentro de la misma nota. Con ciertas llaves hacer una misma nota. Sonoridades que no es algo complejo, pero como que el espectador dice 'oh ese tipo está dejando la embarrá'.

Igual es curioso, porque me llama hartito la atención las tonalidades, las melodías gitanas, porque... eso me ha llamado hartito la atención de esta música porque siento que las transiciones, las lógicas que tienen escapan caleta a la lógica occidental de la música de tónica, cuarta, quinta, de estar en escala mayor, como que muchas veces respondiendo al lenguaje y la música eso se va un poco. Siento que es una música mucho más modal. Y dentro de eso es re-interesante cómo se va transformando dentro de ese mismo acorde, mismo tema, esa A, te aparece una cuarta sostenida, no sé, va cambiando.

C: nosotros tratamos de sacarle el rollo a la música gitana tratando de llevarlo y entenderlo del mapa y el plano de la música tonal que es lo que conocemos. Por ende si le pasamos una partitura a un cabro está escrita en cuanto a eso. Pero aunando más en el estilo personal e interpretativo, los hacemos improvisar caleta. Tiene que ver más que con una nota, más que eso es un sonido. Personalmente me llama la atención de la música gitana... me llama atención la cultura gitana por la visceralidad. Por ende yo lo aplico a lo que hago, toco saxo, pasé todo el primer año de Carnavalito tocando con un sonido terrible limpio que era lo que me pedía mi profe, estaba aprendiendo, pero... me encanta esa cosa disruptiva, falta de respeto e indolente ante la respuesta de hacer lo q quieras, agarras el saxo y tocas así, que suene un armónico terrible feo, pero queda pulento porque eso es lo que quieres hacer, lo que quieres lograr para poder plasmar otra cosa en otra persona. Como decía el Hugo esto gira en torno a resolver necesidades a través del espectáculo, no a una doctrina académica, al ponerse al extremo en distintas direcciones. Entonces para mí la música gitana es eso, es uno de los tantos cúmulos de extremos que hay en el mundo.

P: esto es gitano porque somos un piño, somos una tribu, están las chiquillas, están los cabros. Se vive el acompañarse, el agruparse, la comunidad que trasciende incluso... pasa a los planos personales. Me parece que eso también genera un complemento a la puesta en escena que es importante. Se siente. Y hace lo que la gitanidad representa. Lo visceral, exacerbar los gestos y las interpretaciones. Exageración.

R: cuando arman temas, cómo se refieren a aspectos teóricos, melódicos, armónicos?

V: por lo general seguimos la metodología de la escuela de Viena de la paila. Mira, toca, esto es así. ...hasta que se lo aprenden. Hay harta gente que son músicos del Carnavalito que no leen o no conocen mucho de teoría, entonces el mayor acercamiento que podemos hacerles es demostrar. Creo yo también que es como se ha transmitido la música hace mucho tiempo, oralmente, igual dentro de todo nosotros estamos haciendo capacitaciones teóricas de armonía clásica básica, escalas mayores, menores, construcción de acordes, un poquito de modos para que los cabros se orienten un poco más y trabajen un poco en sus casas. Pero no es tan teórico el trabajo en conjunto, hay diferencias de conocimientos con respecto a la teoría en los intérpretes, entonces es más fácil hacerlo así. La parte más teórica de hacer arreglos, división de voces, etc. cuando nos juntamos los tres ahí hacemos más

justificaciones teóricas, busquemos la quinta pata al gato, pero en el sentido de comparsa es enseñarlo.

C: es el único camino que tenemos. Hay miles y millones de cosas que son las más importantes que no las puedes decir con la partitura, 'toca lidio', no po. Lo gestualizas, lo tocas todo y lo exageras para que el otro también lo haga. Yo creo que es el camino más honesto para poder con tanta gente.

V: yo creo que la música gitana tiene algo como... como que la música más de conservatorio es un poco mas práctica en el sentido de transmitirla en partituras, pero yo siento que la música es algo que tienes que escuchar, tienes que estar inmerso en el lenguaje, en la cultura de lo que es para poder tocarlo como es, no como a ti te suena, no como son las notas, porque puedes tocar un tema gitano con las notas que son, pero si no lo articulas con la forma correcta, si no le das el lenguaje que tiene, no va a sonar gitano. Va a tener la sonoridad, estar dentro de la escala, pero no vas a tener el lenguaje y la única forma de adquirirlo es tocarlo y tocarlo. Que significa una forma de tocarlo súper propia como puede ser el son, el klezmer, es música que no logras entender de forma de palabra, partitura, es música que tienes que tocar para hacer una aproximación real.

Transcripción Entrevista Doctor Vitrola

Doctor Vitrola

Integrantes:

Ignacio Morales – Batería

Daniela Hernández – Voz

Vasco Burgos – Guitarra y trombón

Eduardo Merino – Clarinete

Amy Jones – Guitarra

Maggie Radack – Violín

Matías Bustos – Bajo y voz

Descripción:

Dr. Vitrola es un proyecto musical que se origina el año 2010 que se declara como una banda de rock gitano, haciendo una mixtura entre manouche, música gitana y klezmer, rock, punk y cumbia. Durante su trayectoria, la banda ha sufrido varias modificaciones en cuanto a integrantes e instrumentos para llegar a tener la formación de hoy en día, manteniéndose su fundador y compositor principal.

Su repertorio está compuesto principalmente por creaciones propias de la banda, y suele frecuentar los escenarios de locales de la bohemia capitalina como El Clan, Club Ibiza, Maestra Vida, entre otros. A lo largo de su existencia, la banda ha participado de algunas Cumbres Gitanas compartiendo escenario con La Mano Ajena y la Banda Conmoción. Más recientemente, Dr. Vitrola ha estado presente en varios Jolgorios Gitanos, eventos organizados por el bajista de la banda en los que han tocado también junto a Insultanes. Actualmente Dr. Vitrola está comenzando a grabar su primer disco.

Entrevista Matías Bustos, Doctor Vitrola

Realizada el 24/09/2015 en domicilio particular del entrevistado, La Florida

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

M: Matías Bustos, bajista y compositor de la banda

R: ¿cómo se llama el proyecto y qué tocan?

M: somos Dr. Vitrola, somos 7 músicos, compongo principalmente yo, y los arreglos los hacemos principalmente con el Vasco, pero todos aportan.

R: ¿tienen algún vínculo con alguna institución?

M: Vasco, Amy y Maggie trabajan juntos en un instituto de inglés, son profesores de inglés. Con Ignacio somos compañeros desde Presto Inorquesta.

R: ¿cómo y cuando se originó el proyecto?

M: hace como seis años, éramos un trío, con dos personas que ya no están en la banda. Partimos tocando covers y adaptaciones de temas. Por ejemplo hicimos 'Padre Nuestro' de Los Fabulosos Cadillacs en versión manouche, teníamos un tema de Leonardo Favio que lo hicimos más power, cosas así, pero igual habíamos empezado a componer, aun hay temas de esa época que tocamos actualmente.

R: ¿hacen temas propios, covers, arreglos?

M: Hacemos de todo, pero principalmente temas propios.

R: ¿de dónde salen los temas, en qué se inspiran?

M: más a nivel personal, se me ocurren no más. Voy caminando, o en la ducha y empiezo a tararear, improvisando, digo 'oh, eso me gustó' y lo escribo. Escribo la idea y empiezo a trabajar en el resto del tema.

R: ¿cómo montan temas, cómo es la metodología de trabajo?

M: Primero nos juntamos la Dani, el Vasco y yo. Decimos 'ya, tengo este tema', si no tiene letra se le inventará una letra, sino puede ser instrumental. Les muestro la maqueta base tarareando o con guitarra y de ahí empezamos a sumar cosas, vamos haciendo los distintos arreglos, armonizaciones y todo.

R: entre tres van armando ¿cómo se suman los demás?

M: Partitura, tu parte, tu parte. Obviamente la partitura no es la ley, cualquier sugerencia que tenga alguno de los chiquillos se hace, se ensaya, se prueba y si nos gusta queda definitivo.

R: ¿tienen disco, demo?

M: No, la otra semana empezamos a grabar disco. Tenemos un demo pero súper antiguo que no refleja la formación actual de la banda. En soundcloud tenemos un demo antiguo, hay material en youtube pero grabados por el público.

R: ¿en qué medios se desenvuelve el proyecto, dónde están tocando?

M: si, estamos haciendo tocatas nosotros solos en cualquier parte. Tocatatas autogestionadas siempre. Los jolgorios gitanos que los hago yo. Estoy en la producción de eso. Los jolgorios nacieron cuando cerraron el galpón Víctor Jara. En ese tiempo yo trabajaba en La Chingana haciendo sonido y ahí me dejaron hacer una fiesta y le puse 'jolgorio gitano', porque el lema de la chingana era 'jolgorio nacional', por eso le puse jolgorio gitano. En la Peña del Nano Parra también hemos tocado, en El Clan, en Club Ibiza. Como la banda toca como de todo, en estilo musical es bastante pachanguera, podemos tocar en cualquier parte, obviamente no en una tocata metal, pero no nos cuesta compartir escenario con bandas de cumbia, mas rockera, incluso hemos tocado con bandas reggae.

R: ¿con qué bandas estan compartiendo escenario más a menudo?

M: con La Mano Ajena recientemente, igual habíamos tocado juntos antes en el galpón, con La Golosa Orquesta, con Cholomandinga hemos tocado hartas veces, con La Moral Distraída, con Santa FERIA.

R: cuéntame sobre los jolgorios gitanos

M: desde hace como 3 años estamos metidos en eso. Pero claro partió con Dr Vitrola y Paila'e Cobre que ahora son los Insultanes, esos fueron los primeros. También han estado con bailarinas, con grupos de danza.

R: ¿en qué consiste un jolgorio gitano?

M: es una tocata de música balkan, básicamente, o música de Europa del este con todo lo que incluye. Igual hicimos una vez uno latino e invitamos a La Culebrera. Esto es gypsy, balkan, klezmer, rumba, como esa onda. Han tocado bandas medio españoladas también, como Carmencho y sus Secuaces, que tocan música más española, medio flamenco, esa onda.

R: ¿cómo es la recepción del público?

M: es prendida, la gente va a desordenarse ahí, saltos, tomatera, todos vueltos locos, todos bailan. Es la idea igual, es gente que no va a escuchar ni cumbia ni reggaetón, va a escuchar otra música, entonces salen un poco de los estándares de lo que es el público creo yo, o sea, ni siquiera van a jotear, van a bailar, y los calentones que van a ver a las minas que bailan.

R: ¿dirías que hay una especie de escena armada con público siguiendo ya sea a Dr. Vitrola o los jolgorios gitanos?

M: yo creo que está volviendo a nacer porque se perdió un poco con el galpón. El galpón antes se llenaba para las fiestas. Pero de a poco los jolgorios han ido convocando más y más gente, entonces yo creo que se está rearmando.

R: ¿en el galpón organizaste también eventos?

M: sí, pero no Jolgorios Gitanos, ahí se llamaban Galponazos Mortales. Ahí tocábamos Kitra, Santa Feria y Dr. Vitrola ponte tú, nada que ver una banda con otra, pero era más abierto para el público. Eran bandas no tan conocidas a las que les hacía bien tocar juntas. Nos iba bien, hicimos como tres galponazos para el tiempo de las marchas estudiantiles de 2011.

R: ¿cómo llegaste a esta música?

M: de chico siempre me llamó la atención la sonoridad de la escala menor armónica, pero te hablo de chico chico, colegio, básica. Llegue a través de otra música: hay un tema de Queen, Mohamed algo... y también el concierto de Jimmy Page y Robert Plant al final cuando tocan Kashemir, hacen unas adaptaciones demasiado... no es tan balkan, un poco más hindú quizá.

Y claro me llamo la atención pero sin saber que era música que venía de ese lado del mundo. Siempre me pico el bichito de esa música. Después vino la teleserie Romané y yo dije 'oh, qué simpática la música', pero tampoco lo asocié a nada. Y el 99 fue el Circo de los Chanco en Piedra, ahí tocaron mucha música rusa, hicieron hartos pasajes como, no sé, tocaron ojos negros de Django Reinhardt en una introducción para un tema, y yo dije 'tengo que hacer esto'.

Después entré a una banda de Ska. En ese contexto un amigo de la banda nos hizo ver películas Gato Negro Gato Blanco, Tiempo de Gitanos de Emir Kusturica. A partir de ello nació la Presto Inorquesta en el año 2002 aproximadamente, proyecto anterior a Dr. Vitrola en que trabajábamos temas propios, era música muy de circo y muy gitana. Ahí me metí de lleno a investigar, a bajar música. Yo ponía 'gypsy' en soulseek y bajaba todo lo que me aparecía, lo mismo con 'klezmer'. Y así empecé a conocer. Primero componiendo desde lo más básico, la escala menor armónica, usaba el quinto grado, con el camello al medio. Y klezmer, que básicamente como siempre lo he entendido una escala doria con el cuarto grado aumentado. Prostituímos eso hasta el fin de los tiempos, lo usamos para todo. Y todavía sigo componiendo así, un poco más elaborado, tratando de no abusar tanto, incorporando más escalas también.

R: ¿qué referentes de afuera y/o de acá tienes?

M: yo creo que todos partimos con Kusturica. Ahí entendimos harto de lo que trata de transmitir también la música, fiesta, alegría, webeo, desorden. Tiene que ver con sus películas también, hasta los documentales que tiene este director tiene partes que son medio ridículas, reflejan la alegría del pueblo gitano. Aunque no son los gitanos que andan leyendo la mano acá en el centro, son los gitanos de verdad.

Goran bregovic.

De acá La Mano Ajena, aunque éramos como contemporáneos de La Mano Ajena, íbamos a las tocatas como a aprender, como eran más viejos... Cuando salió también System of a Down, que incorporo el rock a la música rara esta.

Pero ahora estoy escuchando bandas más rockeras. Bandas como Kultur Shock, Russkaja, Gogol Bordello.

Bandas de klezmer, la Budapest Klezmer Band, New Orleans Klezmer All Star, bandas argentinas también como Me darás mil hijos, POR (Pequeña Orquesta Reincidentes), de Colombia La Mercosur, que es como klezmer con cumbia, Monsieur Periné, que es más swing, más manouche, Gypsy Ska Orquesta de Venezuela.

R: ¿qué tiene el estilo que te agarró?

M: yo creo que la oscuridad del estilo. Que puedes hacer cosas muy oscuras pero no dejan de ser alegres. La sonoridad que te da estas escalas tiende a ser oscura. En el cine usan la escala menor armónica para las películas de terror más antiguas, o mucho tritono en el caso del klezmer. Como que eso me agarró más. Y también el virtuosismo que se puede llegar a tener, que es un virtuosismo que sin ser muy 'tiririri' es súper entendible para la oreja de cualquier persona, puedes hacer una melodía más menos compleja, pero son súper oreja y a la gente se le queda metida. No es como los metaleros que hacen melodías que no puedes tararear, pero si puede ser una melodía más bien repetitiva, y la gente te llega a reconocer por eso. Yo creo que eso es lo que más me gusta del estilo.

Lo otro es lo versátil, puedes hacer rock, jazz, metal, realmente de todo, cumbia, tango.

R: ¿por qué hacer esta música acá en Chile?

M: en mi caso es por gusto. No es que yo quiera rescatar el espíritu balkan, no estoy ni ahí. Básicamente por gusto y lo bueno es que hay hartos, mis compañeros de banda que me apañan, y también hay bandas amigas que nos dedicamos a esto, no tiene que ver con una cosa de hacer un rescate cultural ni nada de eso. Yo de la cultura gitana cacho la música, la historia de los gitanos y sería todo, no cacho nada más. La historia la cacho precisamente por la música, estudiando pedagogía hice un trabajo sobre esto y descubrí muchas cosas, que vienen de India, no Egipto, y toda la vuelta que se dieron hasta llegar a España. Allá

agarraron la cultura árabe... los gitanos siempre han sido ladrones para todo, entonces agarran aspectos de la cultura árabe, española, del norte de África, todo. Iban migrando de un lado a otro... de ahí a ser como una especie de exponente, de demostrar... no.

Nosotros decimos que somos una banda gitana pero no gitana a la vez. Usamos la música como excusa para hacer otra música.

R: ¿no te ha generado algún conflicto hacer una música como importada?

M: no, es que en ese caso no podríamos siquiera tocar rock, de hecho no podríamos tocar cumbia, nada... con suerte cueca. Los vales del sur, el vals no es de acá, es de Alemania. La música del norte es más del norte... entonces la música ya está demasiado expandida a nivel mundial, toda la música, que en verdad así como cosas de identidad cultural, a menos que seas un purista de algún estilo, no existe, siempre le vas a meter algo. Hay bandas de rock que tienen percusión latina y tocan rock, como los Guns n Roses. ¿Por qué tienen percusión latina? porque les gusta no más. Yo creo que si quieres hacer algo nuevo ya no puedes, pero tienes que agarrar cositas de distintos lados, hacer un popurrí de cosas.

R: volvamos a las etiquetas. Gypsy, klezmer, balkan ¿son cosas distintas, son lo mismo?

M: son distintos, totalmente. Yo creo que el Gypsy en sí abarca, es como el genérico, porque en Gypsy puedes tener bandas desde manouche, hasta bandas de vientos como fanfarrias, pero también bandas como los Taraf de Haidouks que son puras bandas de cuerda (contrabajo, violín, cimbalom y una flauta) y listo. Eso corresponde a los distintos lugares donde se va generando la música, no te podría hablar de países porque no me acuerdo. De parte más de Europa del este están estas fanfarrias grandes, para el lado de Europa del oeste están las bandas más jazzeras por decirlo así, con más swing... tiene toda la rama del flamenco que también yo lo consideraría dentro del Gypsy en sí.

En cambio el Balkan tiene que ver más con otro tipo de sonoridades creo yo, como Balkan Beat Box, que sin contar el aspecto electrónico, los locos son mucho más tribales. Como que la música es mucho más para viajarla que para disfrutarla, o sea que la disfrutas igual pero, no sé si me explico, no tengo el don de la palabra parece, pero tiene que ver con una

cosa más de piel que de sentimiento... no sé. ¿Cómo te lo explico? No sé, es un poco más espiritual, podría decirlo, no sé cómo explicarlo bien.

Y el Klezmer tiene que ver con el folklore judío, aunque no es solamente eso, pero tiene que ver mucho más con el folklore de los Judíos. Estemos de acuerdo o no con los judíos hacen una música la raja. Pero es una música mucho más como más recta, mucho más docta si se puede decir, porque de partida los judíos son más mateos, estudian caleta.

R: ¿algún referente claro de cada uno que ilustre lo gypsy, lo balkan, lo klezmer?

M: si po, Gypsy, yo creo que Goran Bregovic es lo más Gypsy que hay, o Fanfare Ciocarlia. Del Balkan, hay unas bandas... Balkan Beat Box igual refleja caleta, no por el nombre, por el espíritu, que es mucho más... es como más calentona, yo creo, de frentón. Yo creo que esa es la diferencia, una es música para escuchar, para bailar (gypsy) y otra es para (tener relaciones sexuales). Y de Klezmer hay caleta, la Budapest Klezmer Band por ejemplo.

R: ¿cómo desde el proyecto Dr. Vitrola toman esto, o qué de esto toman ustedes y cómo lo trabajan?

M: yo creo que tomamos un poco de todo. Depende del ánimo que tengamos al momento de arreglar los temas o yo de componerlos, pero por ejemplo, Klezmer hay harto, también hay hartos elementos del manouche pero sin ser manouche. y Gypsy también tenemos harto, pero está todo mezclado con rock, con ska, con punk y con cumbia, que esa es como la tónica de nosotros, pero, como te dije antes, son elementos de esa música, no es que hagamos música gitana. Lo usamos como excusa, es como tribal rock huachaca, o gypsy tribal rock huachaca, así le pusimos al estilo. Pero son como los aliños que le echamos a la música, no es la música que hacemos.

R: si tuvieras que decirle a alguien “esto es lo que yo hago”...

M: rock gitano, le diría rock gitano de frentón. Es rock gitano, no gitano rock. Que se note que es rock, a eso le agregas el apellido.

R: hablando de lenguaje tonal, ¿qué rasgos son propios de esta música?

M: yo creo que el uso de escalas menores armónica, esta se usa harto, la escala mixolidia con el cuarto grado aumentado y la escala klezmer que es la escala doria con el cuarto grado aumentado también... o sea, esa es la base, pero igual, si quieres ponerte cromático lo haces y te va a sonar bien igual. Aparte que como es bastante libre esta música puedes usar muchas notas de paso, si quieres hacer una armonización te va a sonar bonito igual, una progresión de acordes...Puedes irte cromático para arriba y va a sonar. No es difícil, o sea, para el que sabe, no es difícil manipular todas estas escalas y combinarlas. Puedes estar haciendo klezmer y después pasarte a un menor armónico pero de la... o sea puedes estar haciendo un Re menor haciendo klezmer y después te pasas a un La7 para hacer la escala menor armónica de re y te va a sonar igual, pero desde el quinto grado de la escala menor, re menor armónico.

Yo creo que eso desde el punto de vista armónico melódico, o sea, el uso de las tensiones los 5tos, 4tos y 6to grado es fundamental. Porque así yo creo es como se genera la sensación rica que da esta música, porque puedes hacer un tema completo que esté en el quinto grado y te va a sonar igual, pero, como que mentalmente tu sabes que necesitas resolverlo y no lo resuelves nunca, no tenís el tan-tán, no existe, te quedas en el “taaaan” y estas todo el tema ahí, y sobre todo si el tema es más lentito, más rica todavía.

El tema está siempre abajo... había un tema que tocaba La Mano Ajena, creo que era del Joel, Los Desiertos, un tradicional no sé... ese tema no resuelve nunca, y está ahí, te va como... mentalmente estamos preparados para que resuelva, y si no resuelve como que algo te va haciendo un ruido interno que por lo menos a mí personalmente me llama mucho la atención. Yo creo que va por ahí.

Y lo otro es la rítmica, tienes un universo rítmico enorme. Como te dije, lo puedes mezclar con cosas muy latinoamericanas o muy rockeras, Pero los ritmos de allá, no sé, los horos, los baladí, las polkas... también te van generando cosas. Puedes hacer un tema con puras percusiones. Bueno pero eso es más para cosas de danza, no se... o puedes hacer una introducción de un tema muy larga de puras percusiones, incluso con cosas medio reguetoneras...

R: armónicamente parece que lo entiendes desde una dominante que no resuelve

M: claro, pero no todo es así. Hay temas que sí resuelven todo el rato y que están así *perfect*, pero esa cosa llamativa es el tema de la dominante que, si la mantienes, o sea, no solo si la mantienes, si es tu centro de, es tu sol dentro del tema, puede funcionar *perfect*, una cosa que no puedes hacer por ejemplo en el punk, o podrías efectivamente, pero te sonaría a eso, o si lo haces en el rock te queda System of a Down. Yo creo que eso es lo que más me llama, o lo que yo encuentro más característico dentro de este estilo.

Transcripción Entrevista Insultanes

Insultanes

Integrantes:

Emanuel Díaz – Clarinete / Coros

Diego Osses – Violín/ Trompeta /Coros, composición y arreglos

Matías Flores – Saxo Alto / Coros

Benjamín Mateluna – Saxo Tenor / Coros

Diego Alarcón – Sintetizador / Voz

Iván Araya – Bajo / Voz

Arturo Barrios – Guitarra

Matías Alarcón – Percusiones / Coros, Composición y arreglos

Francisca Palanque – Batería

Santiago Corvalán - Sonidista

Descripción:

Insultanes se origina a mediados del año 2013 bajo el nombre Pail'e Cobre en el contexto de la toma de la Facultad de Artes sede centro de la Universidad de Chile que se daba en ese entonces. Inicialmente, estudiantes de música de la facultad se reunieron a tocar música balcánica en un formato exclusivamente acústico, haciendo versiones de temas tradicionales. Luego de un tiempo y tras un recambio de integrantes, nuevos músicos ingresan al proyecto incorporándose instrumentos eléctricos como la guitarra, el bajo y el sintetizador, lo que dio origen a un sonido más versátil y ligado a la fusión de estilos. La banda se define, de hecho, como un conjunto de música gitana fusión en la que el concepto de lo gitano en parte unifica al repertorio –conformado ahora en gran parte por composiciones propias–, permitiéndose la exploración por estilos tan diversos como el rock, punk, música electrónica y reggaetón.

La banda se encuentra actualmente en el proceso de edición y mezcla de su primer EP grabado en el estudio del Centro Cultural de San Joaquín. Dentro de los escenarios en que se ha presentado, destacan el Club Ibiza, el Bar Raíces y la Fonda Permanente, lugares siempre asociados a la fiesta, que es el horizonte hacia el cual apunta su música. Algunas bandas dentro del estilo con las que han compartido en algunos eventos son Dr. Vitrola y La Mano Ajena.

Transcripción entrevista Insultanes

Realizada el 01/10/2015 en la Facultad de Artes centro, Universidad de Chile

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

M: Matías Alarcón, percusionista y compositor de la banda

R: cuéntame cómo te llamas, cómo se llama el proyecto y en qué consiste.

M: me llamo Matías Alarcón, el proyecto se llama Insultanes y somos una banda de música gitana fusión.

R: ¿qué significan estas dos palabras, lo gitano y la fusión?

M: básicamente nos juntamos a tocar música gitana y toda la gente, todos los integrantes vienen de diferentes estilos con diferentes gustos, entonces lo de fusión quiere decir cualquier cosa. Y lo de música gitana básicamente es el camino, lo que une a las canciones, lo que les da un estilo. Básicamente un pie forzado que pusimos para no tocar cualquier cosa, para que la cosa suene a algo, para generar un estilo. Como nos juntamos a tocar música gitana por ahí nos fuimos, pero hemos incluido lo que a cada uno le gusta. Al principio era mucho jazz, ya no mucho, ahora es mas reggaetón, punk, música electrónica, más eso.

R: ¿los temas que partieron tocando eran covers?

M: sí, arreglos típicos, Kustino Oro, arreglos de ese tipo. El Diego es hijo de un trompetista de la Conmoción y también con el Mati habían participado en los inicios de la Rimbambum, entonces tenían esta cosa como de comparsa gitana. Y tenían como este repertorio cuando fue la toma y quisieron hacer un grupo, una mini comparsa ocupando ese repertorio, el Hava Nagila, etc.

R: repertorio más de fanfarria

M: si, así como partió el asunto. Y el formato era como tradicional. Los vientos fueron los que llegaron, dos saxos, clarinete, violín que era el Diego que justo estaba aprendiendo a tocar trompeta en esa época, la Cristal que estaba aprendiendo acordeón, el Milo contrabajo, Mario guitarra, y dos cabros que tocaban en un ensamble que se llama Banjara de música medio gitana árabe, como oriental. Son como más aplicados, los dos percusionistas eran de ahí.

R: ¿cuándo empezó la banda?

M: para la toma del 2013 de acá, ahí surgió, yo no estaba, pero surgió la idea de armar un grupo. Le pusieron Pail'e Cobre y se dedicaron a tocar. Eran pura gente de la Chile, los cabros de Banjara no. Eran amigos del Diego, él los trajo para acá, fuera de eso era pura gente de la Chile.

R: ¿cuánto rato estuvieron como Pail'e cobre?

M: como a mediados de año... como en junio, yo entre a la banda como en octubre. Y entré yo a tocar darbuka, en ese rato entró la Pancha a tocar batería, yo darbuka porque se habían ido los percusionistas. Hubo un recambio de integrantes, ahí empezó harta mutación hasta que ya como en mayo de 2014 ya habían cambiado varios integrantes, se mantenía el Mati, Diego y Ema, saxo alto violín-trompeta y clarinete, y el resto era gente nueva.

R: ¿la gente nueva que entró es de la Chile?

M: no, gente de la Projazz, la Pancha es de la UTEM, el resto sí de la Chile. La mayoría es de la Chile, ha congelado y todo pero hay relación con la facultad.

R: ¿en qué están ahora, los temas que tocan son propios, son arreglos?

M: la mayoría son nuestros, de los arreglos que tocamos, tocamos dos que son de Balkan Beat Box que no es tampoco una cosa tan tradicional. Fue un grupo que igual se escuchó hartito. Porque se empezó a transformar la banda dentro de Pail'e Cobre... yo nunca había escuchado música gitana en mi vida, tenía la darbuka por otra cosa, porque me gustaba el sonido y lo ocupaba en una banda punk que tenía, pero como nadie más tenía darbuka en la

facultad me llamaron, ahí empecé a aprender y todo. Los cabros escuchaban harta música balcánica más electrónica como Balkan Beat Box.

R: ¿algún otro referente?

M: los cabros cachan mas, la orquesta Ciocarlia, la Kocani, esas cosas escuchaban hartos los cabros, yo nunca fui muy cercano a la música gitana. Cuando traté de meterme dije 'voy a hacer un tema', busqué cosas que me gustaban y llegué a los Taraf de Haidouks, ese tipo de música fue lo que más me atrajo. Pero fue así como desordenado. Ya de ahí los temas que se empezaron a hacer fue parte de conocerse, de empezar a trabajar no más. Yo me relajé y traté de no pensar que estaba haciendo temas para un grupo de investigación ajeno a mí y que tenía que cumplir con un estilo, sino que traté de absorber un poco y me dediqué a escribir tranquilo, y así lo hicieron el resto de los cabros. Ya hay un repertorio más propio y los arreglos que hay también son más propios. Nuestra formación difiere mucho de Balkan Beat Box y cada uno le ha puesto su estilo. El guitarrista por ejemplo es seco con los pedales y eso lo ha metido en todos los temas. Igual seguimos haciendo arreglos.

R: ¿cómo trabajan los arreglos?

M: los arreglos más que nada es como lo que quedó de la época anterior, que igual nos salvaron hartos rato. Teníamos varios arreglos y ahí fuimos dejando los que más nos gustaban. Al principio los hacíamos para tocar en la calle, después con banda agregando instrumentos. El guitarrista le empezó a poner más efectos, el Diego usa efectos también en el violín. La estructura de las partes ha sido algo que se ha ido dando con el tiempo. Los arreglos fue lo que quedó de antes. Fuimos armando juntos al nuevo formato. Habían quedado, los que nos han gustado han quedado todavía y los que no los hemos sacado. Con los arreglos ha sido así, con las composiciones propias no tanto.

Los que hemos hecho temas son el Negro, el Diego y yo. Cada cabro tiene su forma de trabajar, yo al menos soy muy ordenado, hago un midi, escribo las partes y llevo la parte a cada uno. Obviamente que después muchos no pescan su parte y cambian, al menos en el lado armónico, en el lado melódico es más peludo. Pero guitarrista, bajista, tecladista acomodan las cosas, la batería igual. Pero yo parto de esa guía, es una guía sólida que no sufre muchas alteraciones.

R: ¿los otros cabros también usan partituras?

M: sí, pero ahí es como... los cabros son más relajados en ese sentido, a veces no llegan tanto con una partitura de principio a fin, sino que con partes que vamos ordenando. Llegan con ideas de estructuras y las vamos planteando y vamos armando el tema. Hay otro tema que hicimos como entre todos, viendo por parte, agregando las cosas. Igual mixto el trabajo, a mí me cuesta trabajar así, yo cuando hago un tema llego con todo. Antes tocaba punk, arrendábamos salas de ensayo, entonces no era rentable menos a esa edad llegar a la sala a ver qué hacíamos.

R: ¿tienen material grabado, página web, facebook?

M: sí, cuando empezamos a ponernos el nombre Insultanes y nos pusimos a lanzar con la propuesta estética y todo, nos preocupamos mucho de grabar videos. Donde hemos tenido presentaciones importantes nos hemos preocupado de grabar. El facebook lo tratamos de mantener bien activo. Tenemos un soundcloud pero el único material que tenemos fue lo que sacamos para el sello de San Joaquín cuando una vez que nos seleccionaron llamaron a todas las bandas y tocabas un tema en vivo, unas maquetas para el equipo de producción musical, esas maquetas son todo lo que tenemos para difundir.

R: ¿esa convocatoria de dónde salió?

M: la Pancha estudia trabajo social, trabajó su práctica en el Centro Cultural de San Joaquín y cachó toda la movida. Y justo a principio de este año hubo una convocatoria, se armó un sello en el Centro Cultural y se hizo convocatoria a bandas de la comuna a participar y grabar un EP. Participamos con lo poco nada que teníamos grabado. Salieron 14 bandas seleccionados. Hace poco grabamos, principios de septiembre. Va a estar como a fines de diciembre. Lo mezclan allá. No sé como funcionará con otras bandas, pero Insultanes es una banda de músicos, también yo soy sonidista y tenemos un sonidista entonces vamos súper claros con lo que queríamos. El trabajo fue súper en equipo.

R: ¿dónde han estado tocando, en qué tipo de escenarios, han compartido con bandas?

M: hay momentos, el año pasado cuando empezamos estuvimos tocando en eventos que nos salían. Por allá por Huechuraba, el papá del Diego organizó unas cosas, es de la

Conmoción y es bien movido. Armaba eventos, en esa ocasión tocamos con Chorizo Salvaje, en el aniversario de La Pincoya tocamos con Juana Fe, una vez en la UTEM con Santa FERIA y la Combo Tortuga. Pero son cosas ficticias porque nosotros no éramos una banda... una cosa bien hecha, fue algo como anecdótico.

R: igual buena tocar con eso grupos...

M: sí, pero si ahora tocamos con ellos queda un contacto, se ve algo... esas veces fuimos y no dejamos ninguna sensación, fue como de transición no más. No creo que alguien se acuerde de nosotros de esa vez. Pero este año no ha sido así, al principio los que nos dieron más apoyo fue la Rimbambum para conseguir espacio. Fuimos al Bar Raíces, al Club Ibiza... este año tenemos el asunto claro, es como un producto unificado, canciones propias, propuesta estética, show escénico. Ahora cuando tocamos quedamos bien parados y se han empezado a abrir espacios. Antes siempre íbamos a telonear a la Rimbambum, ahora estamos cerrando en varios lados. En Ibiza hemos tocado como tres veces. Hemos tocado con la Rimbambum, Dr. Vitrola, Golosa la Orquesta y después con ustedes (La Mano Ajena). Y ahí se han ido abriendo espacios de a poco, uno que no toca cumbia igual es peludo, pero esta movido, hemos tratado de echar mano a los apoyos que tenemos. El asunto ha sido entre bares y muchos beneficios. Pero ahí se han ido abriendo espacios, hemos ido conociendo bandas así como pasó con ustedes también. Ahora el 15 de octubre tenemos una en la Fonda Permanente con la Chinchín y nuestro plan al menos es seguir abriendo espacios sin discriminar hasta tener el EP, el material, y ahí sentarnos a ver dónde queremos tocar, con quién queremos ir, pero por mientras abrir espacios. Una cosa es hacer contacto con bandas y otra con el espacio. Uno que no toca cumbia, no tiene el EP, no es como que cualquier local te diga bien y toca. Hay que tener buenas relaciones con las bandas y con el local.

R: ¿cómo ha sido la recepción del público?

M: desde este año ha sido bacán, nos ha ido súper bien y en general le gusta caleta a la gente. Y el escenario ahí funciona, si estás tocando, si está la gente bailando, el tema es rápido y la gente se pone a saltar, es funcional el asunto. Para nosotros sería fome estar tocando y que esté la gente quieta escuchando, por mucha atención que nos pongan y nos

feliciten hay un poco de fracaso ahí. Pero no ha sido así, al menos este año. Yo no sé si la cosa estuvo acompañada de un cambio musical o de una cosa estética en general, fue una preocupación a la que le dimos inicio una vez que tocamos en mayo en el Bar Raíces con la Rimbambum, ahí nos preparamos, vimos cómo nos vestíamos cada uno, qué es lo que hacíamos, etc. Desde ahí que la reacción del público ha sido súper buena, nos ha ido súper bien.

R: ¿hay público que sigue lo gitano?

M: sí lo hay, pero no sé si es tan numeroso. Lo gitano pega y hay harta gente que le gusta, pero yo pondría en duda lo de la gente fiel a lo gitano, lo veo difícil. No veo muchas bandas haciendo cosas propias, yo cacho lo que hacen ustedes, nosotros y creo que no conozco más bandas que estén haciendo cosas propias. Cacho Carnavalito que hacen comparsa, música tradicional y todo, pero bandas que pueden ser de fiesta que es a lo que va la gente, yo no cacho mucho, así que no sé si me atrevería a hablar de una escena gitana o de un público gitano. Si hubiera gente que estuviera metida en la volada gitana y se dedicara a ir a todo eso, tendría súper pocos eventos para ir, pocas cosas para ver. En general es gente que va a todas no más. La cosa gitana igual pega.

R: ¿cómo llegaste a la música gitana?

M: yo tengo una banda de grindcore, hago los temas, canto y por haber trabajado con samplers conocía varios sonidos de percusión y el de la darbuka me gustaba. Pololeaba con una niña que bailaba gitano, ella me dijo que se llamaba darbuka y dónde conseguirlo. Me compré el tambor y tocaba en mi banda grindcore. Al año siguiente cuando se formaron los cabros, los percussionistas fallaban hartito, necesitaban alguien que los reemplazara y aparecí yo. Ahí me metí más de cerca, mi ex bailaba y escuchaba la música, pero ahí ya tuve la experiencia de tocar y entender más como funciona. Igual fue lento porque llegué desde el tambor, entonces fue cuando empecé a hacer, cuando empecé a cachar los acordes, las voces. No me gustaba mucho, tuve que saber qué ramas de lo gitano me interesaban más y lo demás fue el hacer y hacer, pero ahora estoy súper metido en el asunto.

R: ¿qué ramas?

M: el asunto de los Taraf, música más frenética, más rápida, no era mucho de la fanfarria que era más lo que hacían los cabros. Yo me metí por ese lado y después por un lado más pop, más fusión, de las fusiones electrónicas que se hacen. Como que por ese lado me fui enganchando, la música así como Kusturica nunca escuché mucho.

R: ¿qué referentes tienes de eso?

M: no sé si tengo más referentes, cacho un par de temas de uno y otro. Cuando voy a hacer un tema de tal estilo, busco grupos del estilo. Pero los busco, no soy mucho de escuchar música gitana. Por eso en parte nos hemos querido desligar de la etiqueta, para no ser barsas, porque así como grupo de investigación, acá esta banda nunca lo ha tenido. No queremos cagar afuera del tiesto y estar hablando de música de tal lado y capaz que algún entendido cache que era de otro lado. No sabemos, así que tampoco nos casamos con ese asunto. Yo según el tema que estoy haciendo trato de sacar un poco el rollo, trato de escuchar para que me entre y lo hago.

R: estudias un poco cuando quieres hacer un tema

M: sí, por ejemplo tengo un tema que es como un dub (reggae electrónico bien pegado), y partió porque estaba con mi ex que hacía su trabajo de investigación con Carnavalito, y estaba escuchando una música turca en 9/8 que era como 2+2+2+3 y estaba viendo un video, lo encontré ondero, y nos pusimos a trabajar un ritmo así. En base a lo que escuché en ese video armé un plan tonal, 'ah esto está en modo frigio' y trabaje en eso. Y el resto de la pega fue escuchar dub. U otro tema que hice como medio reggaetón también caché lo de las escalas, posibilidades, la escala como gitana y sus posibles modos que puedes trabajar ahí, trate de ver las voces, y el resto fue escuchar reggaetón. Así ha sido, según el tema. Otro tema que hice escuché mucho de los Taraf, los acordes que usan, qué escala usaban, era como una escala menor y el resto era escuchar punk. Siempre más o menos por eso está la etiqueta de fusión, porque así ha funcionado el asunto al menos para mí.

R: considerando los referentes que usaste para hacer los temas, ¿qué te llamo la atención de eso para hacer un tema así?

M: Por ejemplo lo del 9/8 era el ritmo, a pesar que era una métrica como difícil tenía una cosa orgánica y que era ondera. En ese sentido en la banda hay una intención de hacer música de fiesta. Todos los temas están enfocados a eso. Que la cosa funcione así, es música funcional igual. Y eso, la cosa sonaba como ondera, era gitano, que de alguna forma es como un pie forzado que tenemos para componer, tácitamente, nadie lo ha dicho pero es como lo estamos haciendo. Yo no llegaría con un tema así nada que ver que no tenga nada que ver con lo gitano. Eso fue un asunto rítmico, a pesar de que era una métrica atípica, había un asunto orgánico y bailable dentro de eso. En el caso de ese tema turco lo que hacía melódicamente era un modo frigio muy sencillo, de verdad muy modal que volvía siempre a lo mismo, muy nada. No fue mucho lo que mezclé de eso, fue más el asunto rítmico.

Y de otros referentes, como Taraf de Haidouks, ha sido más un asunto de la versatilidad que tienen las escalas. La gitana asimétrica de alguna forma por tener una cuarta aumentada se presta re-bien para el rock, porque como tiene 3ra menor, 4aum y 5ta tienes casi una escala de blues, entonces se presta hartito para trabajar con eso y básicamente todos los temas más punk mas rock están en esa escala. Aparte que son escalas que son como bien orgánicas para hacer frases bailables.

R: ¿a qué te refieres con orgánico?

M: con orgánico me refiero a algo que te llega al cuerpo, no es algo que la gente va a tener que interpretarla, que entenderla. No es música para músicos, a pesar de que sea atípica y que haya que estudiarla y que manejarla, que la música que se haga no sea para los músicos, sino que cualquier persona la entienda, y si el objetivo de la música es que se baile, ojalá que se baile.

Eso ha sido el asunto, buscar otras salidas a la música tradicional. A mí al menos, si aquí en la academia ya me molesta la dominante-tónica, me tiene chato, ya no la ocupo en nada, ya en la cumbia me da asco. Igual es algo súper personal mío, pero es como algo de la banda querer hacer música de fiesta diferente a la que escuchamos siempre, con otro lenguaje, otra cosa. Tampoco creemos que seamos los primeros en hacerlo, no es ese el asunto, pero al menos lo que tenemos acá, que sea hacer otra cosa también para nosotros. A mí no me gusta la cumbia nada, no es el caso de los cabros, a algunos igual le gusta. Yo cuando hago

un tema trato de sacar eso. Para mi la dominante tónica no me gusta acá ni en otro lado. Estas escalas te ofrecen otras posibilidades de tensiones, de ocupar lo mismo que haces acá, la armonía a cuatro voces, las modulaciones, todo ese tipo de cosas poder ocuparlo en otro lenguaje que no me sature el oído, que no me tenga chato, y que al final igual funcione para la gente, que sea orgánico, que la gente igual lo entienda, que no esté perdida diciendo ‘en qué tono está esto, donde está el reposo’ porque igual todo el mundo entiende para dónde va el asunto, a pesar de que nunca hayan escuchado música gitana. Y a veces igual pasa que la música gitana es muy pega en un tono, cuesta mucho modular, cambiarse de tono. En ese sentido entiendo que digas que es modal, que funciona así como un modo donde todo esta así, que se va y vuelve, que está como en eso. Pero ahí tratamos de ingeniárnosla. Pero más que nada esa es la atracción con esos estilos, una cosa nueva, más refrescante, no sé, algo diferente de lo que uno hace acá.

R: saliendo un poco de la teorización, ¿qué otra cosa, si es que la hay, reconoces en el estilo gitano que te llama?

M: igual con ‘gitano’ estas pescando una cantidad de países, culturas... Para mí gitano son como, son básicamente escalas raras. No me he dado el trabajo de ver de qué lugar es cada uno, es una sonoridad, para mí es eso el gitano, es la escala con 2da menor y 3ra mayor, escala menor con 4ta aumentada, para mi esas sonoridades son gitanas. Con el tiempo he aprendido un poco, pero no me he dado el trabajo de buscar de qué lado es cada uno. Y lo que me ha llamado la atención del asunto es la sonoridad y las posibilidades que tiene, con los Taraf de Haidouks como el asunto de la energía que hay, hay una cosa que... no sé, sonoridades nuevas que no manejaba mucho. Como las baladas, canciones que son lentas y los músicos igual tocan a mil por hora. Son cosas que te llaman la atención, son otros acordes... son, que yo no entiendo al menos, son colores nuevos, si me preguntas qué grado es, qué acorde es, yo no tengo ni idea hasta que hago un tema y voy cachando como funciona. Y otro asunto es como el color, como funciona y como pega con estilos más modernos, eso es lo que me llama la atención. Ese ha sido yo creo el fuerte de la banda. Mi plus a la hora de componer, aparte de haber estudiado acá, es que siempre me he dedicado al rock, eso es lo que cacho. Lo de música gitana para mi es el bicho raro, lo nuevo.

Me empezó a gustar la música gitana desde el hacer. A pesar que mi ex bailaba, yo la apoyaba, pero no llegaba a escuchar música gitana a mi casa. Fue desde el hacer, desde el oficio de componer. Hasta el día de hoy no he hecho canciones tristes gitanas, han sido para bailar o más punk, entonces no he estado absorbiendo nuevas emociones, sino que lo que absorbí fue el lenguaje para hacer lo que siempre he hecho. Fue una aproximación más desde el recurso musical. No fue que estuve conociendo un nuevo mundo que me apasionó, tomé el recurso para hacer música que siempre he estado haciendo. Por eso no sé si tengo esa empatía con el asunto tan gitano tan puro, no lo he hecho antes. Pero con el tiempo las cosas se van dando juntas, he ido conociendo cosas nuevas y le he encontrado el brillo, pero ha sido más de ahora.

Transcripción Entrevista La Gadja

La Gadja

Integrantes:

Constanza Velásquez – Violín, Violectra

Nicolás López – Clarinete

Samuel Muñoz – Acordeón

Jorge Miranda – Guitarra y bandola

Rodrigo Montero – Contrabajo

Vinicio González – Percusiones

Descripción:

La Gadja es una banda que surge a comienzos del año 2015 al reunirse sus integrantes, todos estudiantes del Instituto Profesional Projazz, a trabajar en torno a piezas del repertorio manouche. El proyecto se define como una banda de gypsy jazz fusión, abarcando además del jazz gitano algo de música latinoamericana y sonoridades balcánicas. Es importante dentro de La Gadja la improvisación, muy en línea con su escuela de formación musical, así como el concepto de caravana, vinculado a una intención de hacer partícipe al público en un espacio fraterno en su espectáculo, y a una suerte de mística interna de la agrupación.

El repertorio de la banda está mayoritariamente compuesto por versiones de temas típicos del jazz manouche como *Les Yeux Noirs* ó *Douce Ambiance* de Django Reinhardt, aunque actualmente La Gadja está trabajando en la creación de composiciones propias, siempre en un formato instrumental. La banda se ha presentado en espacios propios de la escena del jazz nacional como lo son el Club de Jazz Thelonious y el Club de Jazz de Santiago, y han compartido escenario en otros espacios con María la Mengue, proyecto también ligado a la música gitana. La Gadja frecuenta además el espacio callejero, el cual valora y reconoce como un espacio de encuentro con el público, así como con otras agrupaciones vinculadas a lo gitano.

Transcripción entrevista La Gadja

Realizada el 25/09/2015 en domicilio particular del entrevistado

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

S: Samuel Muñoz, acordeonista y compositor de La Gadja

R: ¿cómo se llama el proyecto y qué hacen?

S: el proyecto se llama La Gadja. Lo principal o lo básico como nosotros partimos fue agarrar repertorio del swing, del jazz manouche, de ese repertorio más o menos y agarrarnos de eso para empezar a arreglar. En un principio eso, tomar lo que ya existe para empezar a arreglarlo, con tintes latinoamericanos y gitanos. Desde la música igual rumana, búlgara, como ese concepto de música, y por otro lado lo andino, lo latino. Desde el alero gitano nos agarramos harto del jazz gitano, del jazz manouche y las sonoridades más balcánicas. La Gadja, más que ser como una banda solamente, tiene el concepto de caravana, que va más allá de lo musical y de por ejemplo en cada tocata tener un invitado, o conocer gente y movernos en círculos así. Tiene que ver con el camino, con que nosotros vamos avanzando, de repente se dan oportunidades para tocar en lugares como lo que te decíamos recién, en la escuelita, en la calle... Tener ese concepto como de caravana, de ir por el mundo repartiendo lo que hacemos, considerar la música del mundo para el mundo.

R: ¿desde cuándo trabajan en esto?

S: desde el año pasado nos juntamos yo acordeón, clarinete y guitarra. Y con ellos empezamos a sacar repertorio manouche. Y este año nos propusimos armar algo más grande, este año empezó La Gadja a mediados de abril, y ya en mayo estábamos tocando.

R: ya han hecho arreglos de temas, ¿están haciendo temas propios?

S: En un principio, yo igual tenía varios temas armados de antes, en una volé mía, que tenía como labor de compositor que de tener una banda, de director de banda. Para tener temas y

de repente si llegaba a una banda, iban a estar. Hay como uno o dos (temas) que son de esos. Después cuando el formato estaba ya armado, somos violín, clarinete, guitarra, contrabajo y percusiones, y acordeón, ahí se armaba una idea de qué se podía trabajar. Los temas de los timbres, los matices, las posibilidades de cada uno para tocar, de lenguaje de cada uno... entonces esas composiciones que hice yo escribiendo, pero basado en algo que ya existía. Entonces son como composiciones más para La Gadja pero que La Gadja las toca y las interpreta, de repente hay partes que son más interpretadas que a la papa como en una partitura.

R: ¿escribías en partitura?

S: sí, ocupaba finale o de repente grababa cosas y después las elaboraba, pero la mayoría de las cosas escritas. Más que porque estén escritas y para leerlas, es para tener registro en concreto, en esta parte va esta nota y este acorde, para que no sea una idea muy vaga y de repente acordarse, igual como que la cambias un poco o harto. Entonces para que estuviera el registro en concreto de una idea, de una canción o composición. Trabajar sobre algo ya elaborado, por lo mismo. Trabajamos desde el swing, ese repertorio que es algo que ya existe y nosotros igual. Por ejemplo, tenemos un tema que se llama Carnaval que agarramos solo la primera A y B y eso lo lupeamos a manera de entrada para las tocatas o cosas así. En el fondo son como melodías que están ahí, que las podemos ocupar como queramos, es como un portafolio de ideas. De ahí mismo salen ideas para arreglos, de repente no necesariamente son canciones aparte. Es material que está ahí disponible. Pensando en La Gadja, en la instrumentación, pensando en todas esas cosas.

R: el grueso del repertorio son arreglos

S: hasta ahora sí. Estamos pensando en abrir la sonoridad en gitano y latinoamericano. Hasta ahora estamos todavía en gitano, pero nos estamos metiendo por ahí. En lo gitano estamos explorando también las bulerías, que son ritmos flamenco, un poco más elaborado, son en 12/8 pero con acentos súper raros y cuentas raras.

Entonces como abarcar lo más posible pero sin ser marabunta, sin pecar de gula. Bulería no tenemos todavía nada compuesto pero trabajamos sobre el ritmo, de repente improvisamos sobre eso para internalizarlo. En lo gitano igual la Koni tiene harto lenguaje gitano porque

le gusta, bueno yo igual de chico escucho de eso. Por ejemplo el Negro no tanto, él va más desde el jazz, desde el swing, de la guitarra virtuosa trabajando eso.

Se confabula todo en eso. Al final el gitano está presente en muchas cosas, está presente allá en Europa, incluso acá en la cueca. Está escondido en varios lugares que se resumen a lo mismo, que es encontrar la raíz no más. Como hacer música de raíz. Y eso igual responde a la recopilación, a escuchar música tradicional. Yo creo que igual va hartito por ahí, como escuchar el folklore del mundo. Ahí está la mayoría de la música que existe en todo el mundo, yo creo que viene de ahí, de la raíz de todo, del folklore no más.

R: ¿cómo trabajan los temas? ¿Usan partitura, trabajan desde ahí?

S: Los temas que yo he hecho he llegado así, con la partitura, lo escuchamos un par de veces y sobre eso trabajamos. Los arreglos, tocamos los temas y “oooh que pasa si ponemos esto acá” y ahí lo probamos y si no funciona lo pasamos. O de repente ideas improvisativas, estamos tocando y “oh eso está muy bueno, toca eso mientras tu toca eso y mientras va esta parte de la canción que ya existe”. Todavía estamos en el descubrimiento igual de la manera de trabajar. Hasta ahora hemos trabajado con partitura, con algo ya escrito, con improvisación que yo creo que es el 80% del trabajo. Bueno, la copia que yo creo que es el 90% del trabajo. Porque todo existe igual, el mismo tema de ocupar temas que ya existen, copiar entre nosotros también. No necesariamente copiar una idea y plagiar, sino copiarnos entre nosotros. De repente salen ideas bonitas cuando tú copias a tu amigo, cuando escuchas. Entonces yo creo que la manera de trabajar de nosotros depende mucho de escuchar y estar atentos a todo lo que está pasando. De repente si escuchas algo y tienes una idea, lánzala, Y si es una idea que viene desde acá (apunta a su cabeza) o desde el corazón, como que llega directo y calza perfecto y los demás la entienden. La labor de la improvisación más que nada, más que desde las partituras. Igual como te digo todavía estamos descubriendo, así que es un camino.

R: ¿en qué medios se están desarrollando, con quiénes están tocando, están compartiendo escenario con otras bandas?

S: Hasta ahora compartíamos mucho con una banda que se llama La Compañera. Son dos minas que conocimos después de la primera tocata que tuvimos y que hacen como música

teatro, como súper conceptual en cuanto a teatro, el dramatismo y todo. Trabajamos con ellas desde el alero del jazz, porque la cantante ahí es cantante de jazz. Nosotros igual tocamos swing y enganchamos por ahí, tocamos con ella y junto a ella, como Gadja y como La Compañera. Eso nos llevó en un círculo de pubs, en el Thelonius... Con ella fuimos también a Valparaíso en una chingana, en un cerro que, tu cachai las chinganas, en la época del 1800 de Chile principios de 1900, se juntaban y gente abría el patio de la casa, hacían almuerzo, y la gente iba para allá a cantar, tocar cueca... es como gente que abría su casa para hacer algo colectivo.

Fuimos a eso a Valparaíso, y fue re-bonito igual porque tiene que ver con algo de lo gitano, el tema de la fiesta, el tema de que la música está siempre presente, de la hermandad, de la fraternidad entre las familias...

Acá en Santiago el círculo con el que más nos podemos mover hasta ahora son los pubs, los bares, ahí tratando de conocer gente. Pero el camino más grande y más fructífero ha sido la calle, tocar así porque sí no más. Tocar de repente, estar sentado, oye toquemos un rato y ya bacán, solos llegan, es como una ampolleta de polillas, empiezas a tocar y empieza a llegar gente, gente que no cacha música y gente que cacha. Así hemos conocido a mucha gente que es como del círculo. A los mismos Carnavalito Gitano los conocimos tocando en el bella porque sí, porque teníamos ganas. Después yo andaba con el acordeón y con una amiga en el parque Brasil y toqué porque sí, por tocar, y llegaron los mimos, así se va encontrando gente. Es bacán ese círculo de la calle, ahí pasa todo, en la calle están todos, todos recorremos la calle.

R: ¿comparten con bandas del mismo estilo?

S: sí, hace poco compartimos con María la Mengue en el festival La Siembra ahí en la Casa de los Diez. Más gitano no mucho, cuando partimos compartimos escenario con el Forastero Fernández, cantante rapero que toca con Jazz Santiago, banda de jazz, más jazz tradicional, más swing. Hemos compartido con La Compañera, pero del círculo gitano no mucho todavía, para allá vamos. En la calle hemos compartido con los Perro Negro que son algunos de Carnavalito Gitano, nos encontramos en el bella y andaban con bronces, banda de bronce... más que eso no mucho.

R: ¿cómo es la recepción del público?

S: Impresionante. Porque igual la gente se vuelve loquita. Yo rescato caleta cuando ahora estuvimos en Chiloé, había poca gente igual vacilando, moviendo la cabeza, así moviendo la pata, y de un rato se llenó, y todos vueltos locos, saltando, golpeando el shop en la mesa, vueltos locos, sureños igual, curaitos. Después cuando tocamos en Quellón fue una ocasión especial, se estaba juntando harta gente como que no se veía hace rato, igual la recepción súper buena, enganchando con música que no habían escuchado antes, la gitana, vacilando los tumbaos. O acá los niños, en la calle así tocando, los niños se quedan así pegados, tú les tocas con intención de hipnotizarlos y te terminas hipnotizando tú con lo pegado que esta el cabro chico.

La recepción es súper buena, porque es música igual para moverse, y no sé po, los colores de los instrumentos ponte tú cuando hemos tocado contigo igual la recepción es distinta porque se enganchan con los instrumentos y ahí se detienen a escuchar. No tanto como a ver un espectáculo de un grupo que está tocando en un lugar y tu pagaste por ir a verlo, sino como de verdad cerrar los ojos y escuchar lo que estás escuchando, oír lo que estas escuchando. Entonces es bacán eso, esa recepción, hacer a la gente escuchar, más que ir a entretenerse, mostrarles algo nuevo, mostrarles algo que sale de acá (apunta a su corazón), con el tema de la improvisación por ejemplo, pasa hartito que a la gente le llega, tocas algo más lento y la gente “aaah por fa no”.

Es bonito eso cuando se conecta, cuando conectamos con la gente desde la intención de la música, más que desde la estética, como de la intención, entonces la recepción ha sido súper bonita. Hay gente que se ha pillado con los ojos cerrados, moviéndose, y loco, gente que nunca ha escuchado música gitana empieza a mover las manos. Es cuático, es como mágico. Súper mágico. Yo creo que esa es la recepción, mágica.

R: sobre la música en sí, ¿cómo llegaste acá?

S: Yo llegué a esto por la batería, curiosamente, yo partí tocando batería obsesivamente. Como desde quinto básico que partí una flauta y me puse a tocar. Llego el profe, me pasó unas baquetas y ahí no dejé de tocar. Yo tocaba con la batería del colegio. No tenía batería por tema de espacio, ruido, plata. Yo tenía que llegar a mi casa a hacer música. Le pegaba a

cualquier cosa y después me quedó chico. Mi papá me regaló una guitarra y ahí de nuevo. Empecé a escuchar música...System (of a Down) de hecho, los primeros temas en guitarra, System.

Cuando empecé a agarrar la guitarra empecé a descubrir el flamenco, la música peruana, la música chilena. Y a través del flamenco empecé a llegar música muy rara como el manouche. El manouche caché que era jazz gitano, ¿y qué volá los gitanos? Y ahí como que descubrí todo el mundo.

Eso coincidió con que estaba escuchando harto Juana Fe, y ahí estaba el Inti González que tocaba acordeón bacán. Ahí fue la primera vez que dije 'oh que volá el acordeón en la música popular.' Y después caché que los gitanos igual hacían harto con el acordeón. Y empecé a cachar... Porque yo lo que hacía antes era leer caleta. Y una vez agarré el diagrama de los bajos del acordeón y caché cómo funcionaba. Después al tiempo agarré un acordeón por un amigo que tenía uno. Como ya cachaba un poco, sabía donde poner los dedos, lo demás fue práctica, más que la cresta.

Con el acordeón, en Copiapó yo no conozco ningún acordeonista. Conozco a uno, que ni siquiera es de Copiapó. Este es un instrumento a valorar porque en mi realidad era un instrumento difícil de encontrar y también la responsabilidad es grande. Tienes que hacerlo con intención y con ganas, no porque tú no más tocas el acordeón tocar lo que quieras, sino la música con respeto, más encima nuestra folklore tiene acordeón. Yo lo vi como una responsabilidad, como un estandarte tocar un acordeón y tocarlo lo más bien posible, pero no tanto en técnica ni virtuosismo, sino como entenderlo. El acordeón me llevó a entender un montón de cosas, como la respiración en la música, la misma intención, los matices, todo eso. Es como un piano portátil. Mi profe siempre me decía cuando chico 'estudia piano, ahí vas a entender todo'... con el acordeón ahí bacán. La batería me llevó directamente al acordeón a través de todo lo que aprendí al medio. Conversando con amigos cachamos que teníamos la música gitana en común.

R: ¿qué referentes tienes?

S: Mi primer referente, el máximo, el metal. Los Taraf (de Haidouks), Django Reinhardt, no tanto él en sí, sino el manouche mas en general, igual reconociéndole a Django lo que

hizo y todo lo que reformuló. Los Taraf (de Haidouks), la Fanfare Ciocarlia. La misma Mano Ajena, lo más cercano que he tenido así de comunicación también, yo estando en Copiapó hablaba con el Latorre por facebook y le preguntaba cosas: qué onda este acorde. Súper niño fan.

Yo creo que antes de los Taraf, es La Mano Ajena, me abrió la sonoridad a todo eso. Es cercano, súper chileno pero también súper balcánico. Es cercano, físicamente es más cercano.

R: ¿qué de esta música te agarró, por qué no te quedaste en el metal?

S: porque yo creo que la música gitana tiene de todo, es súper completa en cuanto a intenciones. Hay música muy rápida muy virtuosa que tú te vuelves loco escuchando, te dan ganas de saltar, de mover el cuerpo, y hay música muy lenta y muy expresiva con poco material, yo creo que apela mucho a la complejidad de la simpleza. De repente tienes una progresión de La7 y Sol menor y la puedes hacer chupete con un montón de escalas y de sonoridades y de silencios, y un montón de cambios rítmicos y con poco material. Es súper bonito eso, que con poco trabajan mucho. Aunque sea muy pegado, aunque sea muy monótono, tú entras en la música, la entiendes. Aparte yo igual tengo como raíces árabes, mi vieja desde que yo era chico escuchaba música palestina, árabe, con oud, con esas cosas. Yo me reencontré con la música árabe.

En el metal partí con System (of a Down), Metallica, Guns n Roses... siempre lo que más me gustaba era lo que sonaba como árabe, como System, eso me fascinaba. La música era súper árabe, súper armenio. En música clásica un poco, a Beethoven lo más escala menor armónica, también Kachaturian. Siempre revoloteando por ahí, por una afinidad inconsciente de que mi mamá escuchaba y me hablaba de los palestinos y los árabes, y por una afinidad corporal, yo tocaba batería, era medio hiperquinético y esta música es súper histriónica. Una cosa lleva a la otra.

R: etiquetas, ¿cómo llamar a esta música?

S: Yo apelo caleta a que es música mestiza. Música tradicional mestiza, música tradicional del mundo. Creo que una buena descripción es música mestiza, no tanto como la mezcla de

todo, sino la influencia de una cosa, otra cosa, otra cosa, que convergen en algo totalmente nuevo que quizá te rememora algo, que quizá se parece a algo, pero no es la intención, no es hacer música gitana con tinte latinoamericano, es hacer una composición que te suena, te inspiraste según lo que has vivido.

R: igual has hablado de música gitana, balkan

S: Claro es que igual se hace la diferencia, si yo escucho a los Taraf yo no escucho música rumana con inspiración búlgara, con inspiración de los indios... se escucha pero es tradicional, tiene un fundamento, es como sustancial, una célula de la música, encuentro yo. Si yo hago un geampara no va a ser un geampara tradicional, aunque suene como rumano, no va a ser tradicional, va a ser inspirado en él. De ahí lo mestizo. Respetar harto la tradición y la raíz.

Ahora hay mucha gente que toca cueca por ejemplo y le pone acordes más cuáticos, súper modal... pero no ve lo sustancial, que es una música que se tocaba con guitarra y voces no más. Es importante respetar la raíz de la música tradicional. Y a eso yo apelo caleta, no decir que yo hago música gitana, porque yo no hago música gitana, no soy gitano, y de ahí el nombre de La Gadja, no somos gitanos, estamos haciendo música inspirada en eso, bajo ese alero, pero no es gitana. No así los Carnavalito, que tienen como todo un estudio, se metieron en la volá desde la antropología, desde la vida de la música. Nosotros no, es más desde la sonoridad y las intenciones propias, como la improvisación y la fiesta y los arreglos colectivos y todas esas cosas.

R: de todas maneras lo gitano es algo que ustedes trabajan y consideran

S: sí, de todas maneras. Si, igual está súper presente. Es lo sustancial igual de todo, está por debajo del manouche, debajo de... lo que se me ocurre a mí, cualquier cosa que haga me suena gitana, no sé si desgraciadamente, pero hay tanta influencia que todo sale parecido. Y por algo se dice lo gitano, tu escuchas algo que no es gitano... está en la oreja.

R: ¿qué caracteriza a esa música?

S: en lo concreto yo creo que las escalas igual, la menor armónica desde el quinto grado, no sé, todas esas cosas en concreto... pero yo igual rescato harto el tema de la colectividad, el

tema de que la fiesta está siempre presente. En el funeral por ejemplo los locos tocan música rápida para alegrar a la gente o música lenta para recordar a las personas.

Entender el fundamento de algo sustancial, de algo propio, algo único, te lleva a poder interpretarlo y hacer algo parecido o hacer algo igual.

R: en términos melódicos, armónicos, ¿qué dirías que caracteriza al lenguaje?

S: por ejemplo la frigia dominante, o... igual es raro, hay caleta de tipos de abordar lo gitano, ponte tu Calusul de Toni Iordache tiene las dos terceras en la melodía, ahí se te va todo a la mierda. Más como la sonoridad, o una escala menor natural no más con apoyatura en la oncena sostenida, son como pequeñas cositas. En cuanto a progresiones, La7 - Sib7 por ejemplo. Ó La7 - Solm. O el acompañamiento típico “pumpampumpam”. El violín, acordeón, clarinete, la darbuka, los crótalos, las bandas de bronce grande, los panderos.

R: ¿por qué hacer este tipo de música acá?

S: yo la haría en cualquier parte del mundo. Porque acá encontré a La Mano Ajena, porque acá encontré a la gente con quien poder hacer esa música y le encontraba sentido hacerla. Por un tema de la cotidianidad de la vida, acá se escucha tanta música que de repente es lenta, pero que no tiene la energía de la música gitana. Que tu escuchas y al tiro empiezas a saltar, es súper histriónica. Acá en Chile falta eso de la alegría de la música, le falta a la gente ver algo más que estético (...) falta que la gente despierte, que sienta el arte más que verlo no más.

Transcripción Entrevista La Mano Ajena

La Mano Ajena

Integrantes:

Rodrigo Latorre – Guitarra, voz, dirección musical

Cristián Aqueveque – Bajo

Danka Villanueva – Violín

Esteban Núñez – Clarinete

Alejandro Herrera – Flauta traversa, flauta de pan, kaval, ney

Samuel Álvarez – Batería

Rodrigo Contreras – Címbalom

Descripción:

La Mano Ajena es una banda precursora en cuanto a la música balcánica, gitana y klezmer en Chile, constituyendo el referente más importante para las nuevas generaciones dedicadas al cultivo de estas sonoridades en el país. Fundada hacia el año 2001 como un proyecto de investigación en el lenguaje musical del klezmer, la banda se estrena como tal en una convención de circo el año 2002. El año 2005 lanza su primer álbum con el Sello Azul de la SCD, al que seguirá Radio Galena (2008) y Raza Quimera (2012), discos que dan cuenta de un repertorio que fusiona elementos gitanos, judíos y balcánicos con la música popular latinoamericana y el rock. La Mano Ajena levantó una escena dedicada a la música gitana por medio no solo de su música, sino también de la organización de eventos como las tocatas “A manos llenas” y las Cumbres Gitanas, compartiendo escenario con agrupaciones como Juana Fé y la Banda Conmoción, y brindando espacio para que otros proyectos ligados a la música gitana dieran a conocer sus propuestas, siendo el hoy clausurado Galpón Víctor Jara el principal espacio de difusión de este movimiento. La banda realizó giras internacionales por España, Dinamarca y también Serbia, donde fue invitada por Emir Kusturica y su No Smoking Orchestra en enero de 2009, con quienes ya habían compartido escenario en su visita a Chile del año 2008.

Tras la salida de su vocalista, baterista y clarinetista, la banda se toma un receso para reaparecer con una nueva formación el año 2013, re-versionando viejos temas en una clave más rockera y pesada, así como creando nuevas composiciones también vinculadas al rock y a la exploración de rítmicas complejas presentes en el folklore de los Balcanes. Actualmente la banda prepara la grabación de su cuarto disco, y se encuentra difundiendo su renovado repertorio en locales como El Clan, Club Ibiza, Maestra Vida, Club Matadero, entre otros, tocando junto a otras bandas vinculadas a sonoridades similares como Insultanes y SinesteTrío.

Transcripción entrevista a La Mano Ajena

Realizada el 08/10/2015 en domicilio particular del entrevistado

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

L: Rodrigo Latorre, director musical de La Mano Ajena

R: la idea es preguntarte, más que de la situación de La Mano ahora, cómo partiste tú con esta música. Entiendo que en ese viaje que hiciste con la compañía de teatro te empezaste a meter...

L: claro, efectivamente, era el año 96 y yo estaba egresando de la escuela de música y tuve una invitación a participar en una compañía de teatro que es una compañía de teatro franco-chilena, y esa compañía que se llama Teatro del Silencio está dirigida por un dramaturgo que se llama Mauricio Celedón que, al igual que Andrés Pérez, estudiaron en la escuela de Marcel Marceau, luego ambos hicieron carrera y lograron ingresar al Theatre du Soleil, que es una compañía de teatro contemporáneo más importante, que mucha gente lo confunde con el Cirque du Soleil, pero es distinto. La directora es Ariane Mnouchkine, es además una escuela de teatro que acoge a jóvenes actores de todas las latitudes del mundo, gente de India, de Pakistán, en ese momento había gente latina, chilenos. Ese fue el contexto en el cual yo ingresé a un trabajo que me demandaba por un lado ser profesional de la música y desempeñarme como intérprete con una compañía de teatro. Tuvimos la fortuna que dentro de ese equipo multidisciplinario habían bailarines, había gente de circo, y el director de coreografía era un bailarín belga que estaba muy vinculado con la música del este de Europa. Él había tenido la posibilidad de viajar, tenía una pasión por lo que era la música rumana y a través de él tuve la posibilidad de llegar a tener los primeros discos de Taraf de Haidouks el año 96, acá en Chile. En un proceso de creación de un espectáculo que se llamaba 'Nanaqui, el hombre que se dice poeta', sobre la vida de Antonin Artaud, y de ahí empecé a ir descubriendo algunas pautas de esta música, sonoridades que no eran populares, en ese momento recién... en los '80 cae el muro de Berlín y hubo un proceso

más menos de 10 años en que empezó recién a salir de un lado al otro, la música del este de Europa. Yo tuve la posibilidad de llegar el año '97 a Francia con esta compañía, y ese mismo año históricamente se hacía el primer concierto de Goran Bregovic en el Olympia de París Con el mismo elenco original con el que se había grabado la película Underground.

Era una cosa que efectivamente no era nueva no solamente nueva para nosotros, sino que era nueva para el mundo de occidente. En la misma gira había un pueblito que se llama Luxey que está al sur de Francia, al borde con el país Vasco, en que se hacía un festival de música que era una maravilla que organizaba la gente de un pueblo que era así como El Monte, y que vivía muy poca gente, como 2000 personas, pero hacían un festival que lograba reunir a más de 15000 personas en una población volante que superaba desorbitantemente lo que ellos eran como pueblo. Cortaban un puente, cortaban la entrada y entraban grupos que venían de España, Francia, Inglaterra. Era una cuestión que tenía escenarios por todos lados. El primer espectáculo era a las doce de la noche y esto terminaba a las siete de la mañana con un paso doble, con repertorio de corrida de toros.

En ese festival había una orquesta que nos llamó mucho la atención porque obviamente tenía ese virtuosismo, esa sonoridad que era mucho más empática con la música de La Tirana, y era primera vez que veíamos una fanfarria: la Fanfare Ciocarlia que no era conocida. Era una banda de gente que tú la mirabas y era como del tercer mundo, eran como estos viejos huachacas del matadero, que les faltaban los dientes, que andaban mal vestidos como veinte años para atrás, con ropa que se veía que habían quedado detenidos en los 80, tenían los instrumentos todos estropeados, no eran instrumentos nuevos, estaban parchados con huincha aisladora, y tocaban así endemoniadamente.

Más encima tenían un rol dentro de esta fiesta, que era ir tocando en un pasacalle y meterse a los bares, chupaban todo, dejaban seco, les tiraban un billete y se iban a otro bar. Como era una fiesta costumbrista, donde había de todo, comida, los novillos cocidos con cuscús dando vuelta, la gente con sus trajes tradicionales. Efectivamente para mí en ese momento había una confusión, no tenía idea de dónde eran y me exigió ir a documentarme. Empecé a cachar en ese momento qué pasaba con esa música del este que era nueva, el klezmer por un lado, no había distinción, la música de Ucrania, Polonia, la República Checa o Rusia podía ser todo dentro de un mismo saco. Y ese era el momento en que había que ir

aclarando y encontrando los tips. En ese momento ni siquiera se hablaba de tips, no había internet, era una cosa no masiva. Entonces había que llegar a la fuente, y la fuente más importante en ese momento era la biblioteca Georges Pompidou en Francia, que era maravillosa porque de alguna manera concentra el espíritu de lo que es la República francesa, donde todos los ciudadanos tienen derecho a estar informados y a tener acceso a la información.

Entonces entrabas y era maravilloso, había un piso que era solamente como la biblioteca nacional nuestra, era un puro piso de música, donde había algo como la antigua Feria del Disco llena de todas las latitudes del mundo. Había un espacio donde había música de Chile, y tú pasabas con un carrito y echabas discos, después podías reservar una hora para ver videos. En ese tiempo una mediateca era una cosa impensada, ir a ver DVD a una biblioteca era una cosa de locos. Revistas de todos lados del mundo.

Y ahí empecé con 'klezmer', empecé a cachar los grupos, esto lo otro, las agrupaciones organológicas, empecé a cachar que se empataban, que muchos grupos klezmer tocaban música tradicional de algunos pueblos como Moldavia, repertorio rumano, folklore ucraniano. Y ahí empezó un reconocimiento de qué había detrás de eso que decía klezmer. Obviamente de ahí hubo un gran descubrimiento al entender que era música de mestizaje, que de alguna manera tenía que ver con ese pueblo peregrino que son los judíos, que los espacios que daban más cuenta de su presencia era desde Ucrania y muchos países del Este. Por otro lado, entender también el contexto en el que estaba esa música y cómo además ellos recogían y polinizaban a otros pueblos incorporando cosas y también tomando elementos. Entonces hablar de las horas que tú sabes que corresponden a un tipo de danza, o los mismos kolos, danzas típicas de Serbia y Croacia, eran tomadas por estos klezmorim, músicos itinerantes del klezmer y eran reversionados. Entonces hay un diálogo interesante que tiene que ver con esa experiencia musical y con esa centuria de diálogos entre gitanos y judíos.

R: me hablaste del klezmer, ¿los gitanos estaban en la misma?

L: es que curiosamente ahí hay un tema. Después tuve la posibilidad, en ese momento estaba en una etapa de descubrimiento y de entrar a documentarme. Musicalmente no había

mucho, no había ni transcripciones, no como ahora, que encuentras un *realbook* de la música judía, o encuentras transcripciones a la pata de Naftule Brandwein el gran clarinetista del klezmer que es casi como el Charlie Parker del klezmer. En ese tiempo no había mucha documentación, pero sí se sabía y tenías la posibilidad de decir ‘ah, este instrumento que ocupan está en la música rumana y también en la música húngara’. Entonces mi conexión fue primero por un tema de asociación organológica. Ahí empecé a escuchar música rumana, un poco de música, y así construyendo un imaginario que tenía que ver con el este de Europa, que todavía no logro distinguir tampoco todos los matices. Pero ahí hay un tema, hay más allá de una sonoridad, estructuras, formalidades, técnica, hay mundo, escalas, armonías.

Después producto de la misma situación, tenía un compañero que trabajaba en un circo, era un acróbata y su nombre era Marin, como marino. Él trabajaba en un circo en Francia y me invitó a su circo que se llamaba Roumain, el circo rumano. Me invita a una función y es primera vez que veo un taraf en vivo. Y la música era hecha en vivo, tenías a los gitanos atrás haciendo una parodia de lo que son en sí mismos, una cosa de la transa. Que se robaban la billetera, que le sacaba la plata, que la tiraba para el lado, era una cosa muy divertida, eran gitanos. Era muy familiar, era un circo muy chiquitito, hasta el día de hoy tiene tradición y están en un lugar que es la *Place de Clichy* en París. Ahí logré identificar eso que tiene que ver con el folklore rumano, con sus características de virtuosismo, con los rudimentos de algunos instrumentos. Porque efectivamente escuchar un clarinete tocado por un rumano que es casi como un ganso, escucharlo en el contexto clásico romántico, es otro instrumento, y escuchar a una chica que cantaba de una manera desgarradora... Este mismo había grabado en una película que se llama *Gadjo Dilo*. Era una tremenda banda dentro de un proyecto familiar que era un circo tradicional rumano. En algún momento salían bailando haciendo estas destrezas con palmas y baile, prácticamente como que de cintura para arriba no se movían, pero para abajo estaba todo pasando entre las patas y las manos. Tuve la posibilidad de ir a ver a Bregovic a este primer concierto, justo coincidió que teníamos unos días libres, era muy caro pero pudimos hacer el esfuerzo, porque era una inversión para la vida. Llegaron gitanos de todos lados, se presentó el Angelo Debarre, que era alguien a quien no conocían mucho. Yo no lo cachaba, después empecé a rallar, a comprar discos, traer músicos. Teloneó él y el grupo Arbat donde tocaba el acordeonista de

Les Yeux Noirs. Esa fue la previa, muy cargada al manouche, que es lo que más identifica a los gitanos franceses, y después el show de Bregovic, que era otra cosa, obviamente con el coro ortodoxo de Belgrado que ya eran como cuarenta personas, más la orquesta de cuerdas, más las voces búlgaras, más la fanfarria, él con su Mac y en ese tiempo había un negro que tocaba percusión y cantaba. Mortal.

En ese tiempo se lanzó el primer disco de París Combo, yo aluciné con ellos. Pude haber sido el primero que se trajo un cassette de ellos para acá. Te hablo del año 97, puro cassette. Ahí cachando el rollo de cómo ellos iban para atrás, a mezclar, a darle un espacio a lo que era la música popular desde lo que era su propia tradición. Es como acá darle el espacio a la Huambaly, nos damos esa licencia, darle el espacio al bolero, al tango, a lo que de alguna manera nos hace sentido en nuestra historia, al foxtrot.

R: viste todo esto allá, volviste a Chile. Trajiste todo eso.

L: claro, me vine cargado de discos, imágenes, sensaciones. Yo creo que a nivel más sensorial, y a nivel de esas sensaciones, el haber estado en fiestas que no se acaban nunca, donde te pasean por las emociones, escuchabas una canción que te hacía sentir sin entender nada, tu decías 'lo intenso que es me emociona, no tengo idea qué dice, pero me emociona hasta el tuétano', después la alegría máxima saltando y mezclándote con la gente, y fundiéndote en alegría con la gente. Eso finalmente es lo que yo creo que quería trasladar, sentía la responsabilidad de trasladar acá.

Así fue como de alguna manera, muy sin grandes perspectivas ni siendo muy ambicioso, decidí que iba a hacer un proyecto de investigación del folklore del este de Europa. Así, nada más que juntarnos a investigar, a entender el lenguaje y hacer repertorio. Partimos por lo que nos salía más fácil, que era el klezmer, y empezamos a hacer en la primera etapa mucho repertorio klezmer y algunas cosas que correspondían al folklore gitano, gitano ruso, algunas cosas rumanas, y eso. Ahí identificando también algunas cosas que no entendíamos todavía, métricas de la música búlgara, todo lo que tenía que ver más con estas heterometrías, cosas que se escapaban en ese momento y creo que ahora es un poco más cercano. A lo mejor no del todo, pero sí las hemos ido abordando desde la creación y desde la interpretación. Lo más cercano que en ese tiempo nos habíamos metido era como tratar

de tocar un geamparale, pero no más que eso. Partimos como un trío, violín, guitarra, saxo, después se sumó un ex-alumno mío que es Joel Viera que ahora está en Buenos Aires estudiando con Moguilevsky dedicado al klezmer. Después buscamos otro instrumento que fuese un anclaje a varios repertorios y tuvimos varios acordeonistas, como Ángel Guerra, que ahora es un connotado músico del folklore de la cueca urbana, además es payador, toca guitarrón chileno. Después se incorporó el Cristián Mardones que tocaba muy bien el acordeón, que había tenido una profesora de acordeón alemana, muy en la técnica, tocaba súper bien pero estaba complicado por sus tiempos porque era actor. De ahí me encontré con Chispita, que tocaba acordeón y empezamos a tocar. Empezamos a compartir material, y él empezó a levantar un conocimiento en función de eso, de la escucha, del análisis. No había por donde, no había un tratado, nada. Lo que había escrito remitía a lo clásico, no había nada folklórico. De hecho, las czardas estaban pensadas desde el concepto de la academia, no del folklore, no había ninguna orientación de cómo llegar a ese lenguaje, a ese sabor que uno encuentra por ejemplo en la clave, la forma de tocar, la síncopa, o tener el tresillo, la corchea swing. Hay cosas que están dentro de un lenguaje y que no estaban descritas, no declaradas aún.

R: se meten en el lenguaje escuchando los mismos discos que traes tú, sacando los temas.

L: claro. Ahora yo creo que después hay un destape y una posibilidad de acceso que en un momento era impensado, tenías una discografía que era de todo el mundo, tenías una cantidad de bandas de relevancia y otras a nivel amateur, y que ya después no te sorprendía. De alguna manera esta cosa de la conectividad, de la globalización después tampoco pasó a ser... fue un rato no más. Yo recuerdo haber tenido una carpeta con toda la discografía de todo Kusturica, todo Les Yeux Noirs, toda la Fanfare Ciocarlia. Y no lo escuchaba, porque ya no había... para qué, para qué tanto.

R: hablando más de La Mano Ajena, ¿en qué año partió ya como proyecto? ¿Se juntaron como La Mano Ajena o como amigos a tocar no más?

L: como amigos no más, primero partió el año 2000 con un espectáculo pequeño que se llamaba Pepepótamus Trío. Éramos tres personas, hacíamos cambios de vestuario, hacíamos como un viaje por el mundo, personificábamos personajes y tocábamos repertorio

de música celta, afro y entre medio de eso música gitana y música judía. Pasábamos a Latinoamérica y hacíamos un barrido de distintos repertorios a través de la actuación. Esa fue la base para que después ampliáramos esto y nos focalizáramos en el folklore del este de Europa. En el año 2001 empezamos a trabajar en serio, el 2002 estrenamos en una convención de circo con el nombre de La Mano Ajena y haciendo un repertorio de una hora de klezmer y gitano. Después tuvimos la necesidad de bajar todas estas ideas y llevarlo a un sincretismo. Empezamos a hacer nuestras propias composiciones, y ahí salen temas que, no teniendo... No tenían a lo mejor los recursos o el peso, eran bastante instintivos, pero un tema como 'Tango a la Django' podía perfectamente ser como el primer guiño a la cultura del manouche antes de que se abiera el tema. Lo que creo es que eso empieza a hacer La Mano Ajena, empieza a dejar abierta algunas puertas de desarrollo de músicas que después tuvieron mucho más, grupos lograron profundizar mucho más.

Fuimos los primeros en hacer música gitana, pero al mismo tiempo inspirados por esto que estábamos haciendo, la Conmoción empieza a hacer también repertorio balcánico. Empieza primero a tocar versiones de las clásicas fanfarrias y a hacer incluso algunos temas de autoría. Eso yo creo que fue lo más interesante, así como el 'Tango a la Django', la 'Balada del Hombre Invisible' también está como en la clave del jazz manouche, no siéndolo. Fueron atisbos de lo que nosotros creíamos era como todo dentro de un paquete, del imaginario de lo que era la cultura gitana. De hecho hay temas más cercanos a la rumba flamenca como 'María derrumba mi rumba'. Esto es como el fractal. Esto no sabes a donde termina, este concepto de que esto va para allá, esto se va ramificando, finalmente todo lo que somos como comunidad, como humanidad, tiene que ver con la concatenación de experiencias y de información.

Después tuvimos la necesidad de ver cómo incorporábamos elementos que tuvieran que ver con nuestro propio folklore, con nuestra Latinoamérica. Hicimos joropo mezclado con toques entre contemporáneos y klezmer, o con todo el punk a cuestras hacemos una versión del 'Ot Azoi' súper rockabilly y surf. Después de eso ya no teníamos ningún prejuicio, empezamos a entender que teníamos un campo muy amplio de exploración y empezamos a acercarnos más al rock, que era el lenguaje que teníamos todos en común. Desde ahí es donde empiezan a haber cambios mucho más sustanciales hasta el día de hoy, de ir

validando el rock como cultura para ir a amparar esta sonoridad, y colocar en esta base de rock estos instrumentos tan nobles como el cimbalom, el violín, la flauta de pan y el clarinete explorado desde otros lenguajes como la sonoridad más turca o más klezmer.

Yo creo que La Mano Ajena ha sido un proyecto y es un proyecto que es muy inquieto, que más allá de la sonoridad, es capaz de situarse desde acá. No se para desde Europa, sino que desde Latinoamérica con todas sus precariedades, y se hace partícipe o responsable de ir levantando discurso desde ahí. No habla del ‘opa, opa’ y la jarana y que todo es *fucking amazing*, no, no entra en el discurso de la cosa rockera gypsy punk gringa y tampoco nos creemos gitanos locos de las películas de Kusturica, en ningún caso.

R: cuando parte La Mano, hablaste la Banda Conmoción, ¿había otras bandas haciendo algo parecido? Había una escena en el Galpón.

L: yo creo que es súper importante resaltar de que en el mismo tiempo que estábamos desarrollando, cultivando lo que tenía que ver con la música gitana, también estaba la música celta, y había un movimiento de músicos que tocaban en el irish no se cuanto, gente engrupida tocando gaita, wizzle y fiddle. De alguna manera hacían de esta experiencia una alteridad, tomaban, recogían y ¡lo hacían igual! Eso sentimos nosotros que ha sido la apuesta y el gran desarrollo que ha tenido la música gitana, hay una empatía, hay una cosa que llegó a las bases, a lo popular, la gente logró vibrar con la música gitana, logró sentirse identificado por este tipo de música, no lo pasó por un filtro intelectual, sino que sintió que era la oportunidad de darle fiesta a su cuerpo. Eso obviamente lo hizo más valioso, porque además era una empatía con el otro tercer mundo, el este de Europa es el otro tercer mundo, y nos identificábamos con ellos y con su pobreza y sus precariedades. Así como nosotros miramos a los gringos ellos ven a Alemania, Francia. Y quienes lo hicieron no fueron los... esto no viene así como ‘ay yo me fui de viaje y estudié en Cambridge, me fui a gira de estudios en Inglaterra y me traje discos de música celta, y me traje este bodhram’. Aquí era totalmente distinto, éramos nosotros los pelientos maipucinos, gente que ha tenido la experiencia del viaje que tuvimos la posibilidad de encontrarnos con esta cosa. Esto tiene ya un matiz, tintes distintos, porque está hecho desde la periferia, desde la violencia del contraste social, de andar en micro. Y está hecho además con los instrumentos con que disponíamos. No es que tuviste que comprarte la guitarra Selmer... ahora se puede, pero en

ese tiempo ni siquiera existía Ebay. Ahora se puede porque hay otro concepto, que es el endeudamiento. Esta sociedad te permite tener cualquier cosa. Ya es parte de lo que somos. Ya se puede, no es algo impensado.

Yo creo que en estos tiempos en que está todo, es como una ensalada rusa, uno logra ver que esas primeras bandas como los Mama Paska, Gitano –los que grabaron el tema ‘El Rey de los Hueones’ de la película del mismo nombre– el DJ Negro Pésimo, la Romería de Santa Fortuna de Concepción, de acá los Manouche de Valparaíso, los Sinestesia, la Orquesta de la Memoria que también jugaban con ese imaginario y que son los actuales Combo Ginebra, y después pensar todo lo que pasa. Se va Joel y arma Alem y luego Exil. Por otro lado el Felipe Aguilar que trabajaba con nosotros y arma una compañía de teatro, pero después arma el Carnavalito Gitano. Ahí obviamente el imaginario de las chiquillas que bailan maravilloso, que también son parte del movimiento. Todo esto es más que la música, es una búsqueda de la libertad, y esa búsqueda uno la siente tocando, escribiendo, el otro la siente bailando. De ahí mismo podemos decir que hay un desarrollo de la música, del gypsy, del manouche, desde la academia. Creo que es mucho el aporte que se hace desde la academia (Projazz), que son los primeros que desarrollan en forma seria el abordar un lenguaje musical que tiene raíz en el folklore. Ahí tienes un mundo más, desde la Nelson Domínguez a Gypsy Trío, y De Perilla, los Ariscogatos, los bailarines de swing, Panchito Cabrera.

Otras dos cosas importantes. Toda esta cuestión está hecha desde un imaginario, todo esto es un concepto, una construcción que parte yo creo desde una ficción, porque los verdaderos gitanos no están ni ahí con nosotros, los verdaderos gitanos están tocando en sus iglesias y seguramente hacen lo más puro, que tiene que ver con darle espacio a la música del rito. Los gitanos que al menos yo conozco acá en Chile son el maestro Jorge Nicolich que ahora es pastor de una iglesia cristiana en Villa Alemana donde hay un asentamiento súper grande de gitanos, también en Quilpué. Él fue el director del grupo Romá, yo lo conocí cuando estaba haciendo mi tesis en musicología, tomé contacto con él a partir de Davor Miric, el violinista que grabó con ellos y que también grabó en el primer disco de La Mano Ajena. Y el otro grupo que me parece es importante porque tiene una connotación especial, se llama la Tribu de Recab, son esta como cuarta o quinta generación de gitanos

chilenos que vuelven a encontrarse y asumirse dentro de su lenguaje. Y sus letras también tienen que ver con el tema religioso y cristiano, hacen mucho movimiento y giras por Santiago, pero a nivel de iglesia. Ellos van y llevan todo su mensaje, todo lo que tiene que ver con su fe, algunas de sus canciones están en español y otras en romané. Ellos no entran en ese imaginario, tienen violín ahora pero mucho tiempo las melodías pasaron a la guitarra, mandolina y el acordeón, porque eran instrumentos con los que se podía hacer música. De hecho yo creo que el contrabajo por ejemplo es un instrumento que ahora con el tema de la accesibilidad empezó a aparecer nuevamente para ellos.

El grupo Romá es la banda más representativa de la comunidad gitana chilena, y hay otros gitanos que hacen desde hip hop y mucha ranchera, música romántica, balada. Está el Gino que canta mortal, pero es una voz así como de Rojo, puede cantar flamenco y todo pero está en un contexto más de lo global.

R: estas etiquetas de las que hablaste al principio, con tu experiencia, ¿puedes hacer diferencias entre gitano, klezmer, balkan?

L: sí, a esta altura uno tiene la posibilidad de encontrarse que dentro de lo balkan hay un montón de cosas, distintas tradiciones musicales. Ya perfectamente sabes cuándo un repertorio corresponde a fanfarria, cuando es un taraf, o repertorio klezmer, o cuando hablamos del yiddish, el tema del verso, las letras, el contenido lírico empieza a incorporarse dentro de la música. Obviamente uno tiene sus músicas predilectas, la música búlgara me encanta pero todavía no logro meterme mucho en eso de sentirla, disfrutarla, pero sí la música serbia me encanta, es maravillosa la riqueza que tiene, a nivel de virtuosismo. Lo flamenco, el gypsy o manouche, totalmente identificado.

R: con gypsy te refieres a manouche.

L: el manouche, sí, de hecho entre ellos se habla de gypsy, y allá le llaman lo tzigane a lo que tiene que ver con Europa oriental.

R: ¿y balkan es como una suerte de genérico, como más amplio?

L: sí, porque tiene que ver con lo que es territorialmente los Balcanes.

Transcripción Entrevista María la Mengue

María la Mengue

Integrantes:

Juana Amigo – voz

Gaspar Olivares – acordeón

Clemente Salas – clarinete, saxo y arreglos

Diego Silva – violín y arreglos

Descripción:

María la Mengue es un proyecto que estudia la música gitana y latinoamericana, rescatando repertorios y también fusionándolos, además de creando composiciones propias que reflejen los lenguajes musicales abordados. Esta agrupación integra, además de música, danza y artes escénicas vinculadas al circo y las acrobacias. Como tal tiene un origen muy reciente en agosto del presente año, sin embargo María la Mengue está ligada a un proyecto anterior llamado Zingamáli originado en 2013 que tras un recambio de integrantes y de propuesta artística pasó a tomar el actual nombre. Del mismo modo, Zingamáli tuvo sus orígenes en la compañía de danza Sarala-kali, en 2011. Dicha compañía sigue vigente hoy en día. Los comienzos de María la Mengue están entonces estrechamente ligados a la danza, inicialmente el conjunto musical era pensado como una banda que pudiera proveer de repertorio en vivo para el show de las bailarinas de la compañía. Tras las transformaciones que sufrió el proyecto, en la actualidad María la Mengue se concibe como un núcleo conformado por una banda musical a la cual suelen acoplarse otros músicos formando un ensamble más grande, además de acróbatas para ocasiones especiales como presentaciones importantes o trabajos remunerados. Si bien gran parte de las canciones previamente trabajadas siguen siendo consideradas dentro del repertorio actual de la banda, el interés por la fusión con lo latinoamericano es un aspecto nuevo en María la Mengue. La banda se encuentra en proceso de grabación de un demo para dejar registro de su material.

Este grupo de músicos ha circulado mayoritariamente por escenarios de festivales de danza tribal, oriental y tradicional gitana, además de eventos temáticos vinculados a lo gitano, y

más recientemente en festivales del ambiente 'eco', como ellos lo definen. María la Mengue ha compartido escenario con otros proyectos musicales vinculados a lo gitano, como son Carnavalito Gitano, Paile' Cobre (actualmente Insultanes), La Gadja y SinesteTrío. Pero por sobre todo, la instancia que más valora la banda es la de salir a tocar a la calle y las micros, frecuentando el barrio Lastarria y el sector del Parque Forestal.

Transcripción Entrevista María la Mengue

Realizada el 24/09/2015 en domicilio particular de los entrevistados

R: entrevistador y autor de la presente memoria de título

J: Juana Amigo, vocalista

C: Clemente Salas, clarinetista, saxofonista y arreglista

R: bueno, primero, quiénes son, qué hacen, de qué se trata el proyecto

J: somos un proyecto musical que incluye danza y un poco de artes escénicas llamado María la Mengue, que intenta hacer un estudio por ciertas culturas, específicamente la gitana y la música latinoamericana, y con eso produce fusiones o simplemente rescatar repertorios. Y también a partir de esto intentamos componer inspirados en estas culturas.

R: fusión, rescate y también creación

C: idealmente, a través del rescate, entender un poco cómo funcionan los estilos, cómo funcionan los lenguajes y tratar de a través de eso componer, un poco con el pie forzado de que funcione con ese lenguaje, eso un poquito.

R: ¿tienen algún vínculo con alguna institución?

J: nosotros veníamos de una compañía anterior que ahora se transformó. Veníamos de una compañía compuesta por bailarinas y músicos. A partir de decisiones con respecto al estilo que queríamos entregar a la gente y de la estructura de quienes se quedaron como intérpretes, se formó otro tipo de ensamble, de ahí surgió María la Mengue.

C: Originalmente la música fue pensada para apañar a las bailarinas. Éramos un grupo de músicos que le hacía la música a bailarinas. Antes fue Zingamalí y antes de eso Sarala-kali. Sarala-kali era una compañía de danza que tenía músicos para hacerles la música en vivo, ahí nosotros sacábamos repertorio según lo que nos pedían las bailarinas.

J: Después se fue transformando en algo más de común acuerdo entre bailarinas y músicos, se fue generando más como colectivo, después llegó a ser, después del filtro que te mencionábamos, terminó siendo una banda de música que funciona en colaboración con grupos de danza, de acrobacia, a partir de este ensamble se trabaja como un colectivo de distintos grupos.

R: ¿cuándo se originó el proyecto específicamente?

J: María la Mengue funciona hace poco, desde el mes de agosto de 2015, oficialmente como grupo, pero como tenemos repertorio antiguo retomamos eso, lo modificamos e hicimos arreglos profundizando un poco este estudio que estamos... antes no estaba esta intención de mezclarlo con cosas latinoamericanas en la compañía anterior, en cambio ahora como fusionamos eso hubo una necesidad de hacer los arreglos en función a eso.

R: ¿hacen temas propios, covers, arreglos?

C: así como covers, yo creo que nunca hemos tocado un tema “a la pata”. Siempre hemos hecho versiones, arreglos de los temas. Por ahora estamos tocando dos composiciones nuestras.

J: pero estamos igual trabajando otras más, hay varias que no hemos expuesto al público, pero que sí las estamos trabajando.

R: ¿versiones de?

J: de repertorio tradicional. Latinoamericano, hay algunas que son populares y otras tradicionales. Populares está el vals peruano, el tinku; y de tradicional lo gitano está más lo rumano, está por ejemplo Dumbala o Djelem (el Djelem no es rumano) y otras populares como el Tutti frutti.

C: también música balcánica, hemos hecho un par de arreglos, que según entiendo no es música gitana

J: no, no es música gitana.

R: ¿cómo hacen temas, cómo arreglan temas y cómo los trabajan?

J: yo siento que postulamos a cosas, por ejemplo, hay composiciones que algunos dicen ‘oye este tema lo estoy haciendo’ lo postulamos y todos decimos ‘ya’, apañamos. En mi caso, yo propongo coreografías, me gustaría hacer una coreografía de este tema, ¿podemos hacer una coreografía con este tema? Hagamos un arreglo para esto.

Por ejemplo había una necesidad de fusionar India con el Altiplano, postulamos una canción para hacer un estudio de cómo se fusionaba, y a partir de ello surgió el tinku. Cada integrante va postulando su idea a partir de la intención que tenemos de reunir estos dos mundos, y a partir de eso se va generando repertorio. También a partir de eso se van postulando las composiciones.

C: yo creo que no hay una metodología definida, depende de quién trae la propuesta. A veces alguien trae una propuesta muy en pañales y la vamos gestando entre todos, o a veces trae una propuesta muy lista y se dice ‘tú has esto, tú esto otro’. Y probamos y funciona. Pero también jugamos mucho a la lluvia de ideas en los ensayos, entonces alguien dice ‘yo podría, en vez de esto, hacer tal cosa’, nunca nos cerramos a probar las ideas, probar idealmente todo.

J: a partir de eso definimos, hay una lluvia de ideas, después vamos limpiando, definiendo más estilísticamente qué le pertenece más a cierto mundo en cuanto a qué tipo de ensamble o sonoridad vamos a usar para que se acote más a eso. Al principio es entregar ideas y de ahí se va produciendo.

R: ¿trabajan con partituras, por ejemplo?

C: usamos clave americana. Nunca hemos hecho partituras. En general hemos funcionado... Los primeros temas que el Grillo (uno de los músicos de la banda) me enseñó a mí eran enseñados de oído, no me mandó los temas, tocaba la melodía frente a mí y yo probaba ir armonizando, probando. Siempre ha sido medio folklórico en ese sentido, siento yo. En los vientos ahora yo estoy tratando de ordenar un poco más la cosa, usando un poco de teoría. Casi todos leen en el grupo (partituras), pero no hemos ocupado ese recurso.

J: en base a eso, igual el Cleme y Grillo cumplen la función de hacer arreglos, de vientos, de voces. Las partituras se usan para ordenarse (por parte de) quien hace los arreglos.

C: un arreglo sí lo escribí, pero nunca les mostré la partitura, era para ordenarme yo.

R: ¿tienen algún disco, demo?

C: hay caleta de videos en internet, y tenemos grabaciones de distinta calidad de Zingamáli, lo que éramos antes de María La Mengue. Ahora estamos grabando un disco *home studio*, que es un proceso lento. Nos gustaría grabar tocando todos al mismo tiempo. No nos gusta mucho la idea del metrónomo, pero estamos grabando por pistas actualmente.

R: ¿dónde están tocando?

J: últimamente hemos ido a hartos festival del ambiente 'eco'. Como el ambiente muy hippie, no sé cómo explicarlo ortodoxamente

R: ¿esos son festivales de música?

C: de todo...

J: nos hemos dado cuenta que nuestro público es mucha gente hippie, muy hippie, les gusta eso. Nos invitan a cosas así, ecofonda, cosas veganas. También porque el productor del grupo es vegano. Hartos eventos lo invitan a él, la gente q mas hace sintonía es bien hippie.

C: también tocamos hartos en la calle, mucho más en la calle que en presentaciones. No sé si más por necesidad o porque nos gusta, a mí personalmente me gusta hartos tocar en la calle.

R: ¿se hacen monedas tocando?

C: sí, o sea la idea del disco es eso... Hacer plata para vivir, queremos hacer un 'disco cuneta' para poder venderlo a dos lucas en la calle. En la calle nunca tocamos el ensamble completo, a diferencia de las presentaciones, sólo los que están y en base a eso se toca lo que se puede.

R: ¿esas presentaciones son pegadas?

J: presentaciones... nos pagan pero no es que cada uno se sienta con un sueldo. En la buena onda, pero también nos pagan. Tiene que ver con que este proyecto está naciendo, es lo que

tenemos que hacer por mientras. Estamos tratando de acotarnos a situación de ensayar y grabar y no tanto presentarnos.

C: ahí en el verano queremos encerrarnos para poder reagruparnos bien.

R: ¿comparten escenario con otras bandas?

C: sí, estamos con unos cabros de la Projazz, los Gadja que también están haciendo esto, Algo bueno pal corazón (reggae), Dervache...

J: ese mismo grupo de música bien hippie...

C: los hippies apañan a todo. Es como música que yo siento que podría compartir una energía quizá un poco, energía medio festivalera, medio prendida. Lenguaje musical yo creo que no compartimos mucho, quizá con los Gadja.

J: cuando éramos Zingamalí nos movíamos más dentro de un circuito gitano entre comillas. Una vez tocamos con uds. En el Cine Arte Alameda, nunca hemos compartido con Carnavalito, es que era como bien similar... compartimos una vez en el The Clinic.

C: los Insultanes que antes eran Paila'e Cobre, con esos cabros hemos compartido.

J: dentro de la danza, harto grupo de danza. Muchos festivales de danza, porque harto era danza en el trabajo de la compañía, nos invitaban más a eso (...) Danza oriental, tribal y tradicionales gitanas, y danza teatro, pero danza teatro oriental.

R: hagamos un paréntesis con eso ¿me puedes explicar qué es danza tribal, oriental son danzas distintas, son lo mismo?

J: es medio difícil de entender a primera vista. La danza oriental tiene que ver con el mundo de la danza egipcia moderna, que por alguna razón nos conecta también por ahí. Porque la danza oriental ahora también se fusiona mucho con cosas gitanas, pero por música, más que culturalmente. La danza tribal es una danza que es un producto muy moderno de Estados Unidos que mezcla todo esto, danza oriental, flamenco, danza de la India, música gitana, entonces también por ende nos invitan como musicalmente por eso, y danzas tradicionales gitanas por lo mismo. Y ahora vamos a ir a ese festival solo de danza tradicional.

R: ¿tradicionales gitanas de dónde?

J: claro, tradicionales gitanas de Egipto, Rumania, África del norte, España, India, Europa del este que es Rumania, Hungría, turca, como esas danzas en general y danzas folklóricas de esos mismos lugares, entonces como que musicalmente encajamos por ahí.

R: ¿las músicas que interactúan con estas danzas son las mismas al final o son cuestiones muy...?

J: son como primos, como por ejemplo en el tema de lo oriental hay muchas cosas que son bien camello, que suenan bien gitano, por decirlo de alguna manera. Entonces ahí la gente la vacila desde ese lado. En el tribal se ocupa mucho –porque como es un producto no tradicional, sino moderno- se puede ocupar cualquier música

C: esos cabros apañan a todo.

J: se puede ocupar cualquier música. De hecho Sarala-kali era bien tribal, por eso terminó haciendo distinta música, no solamente gitana. Entonces ahí apaña cualquier tipo de música, cualquiera, de verdad cualquiera. Pero pega mucho la música gitana por lo mismo, por esa sensación media camello. Lo que queda como Goran Bregovic, Kusturica, es una cosa prendidaailable.

R: ¿esa es la sensación camello?

J: no, la sensación camello es como muy frigia dominante... claro, eso, no sé cómo explicarlo.

R: ¿Kusturica y Bregovic es una sensación qué?

J: Bregovic, Kusturica es como una sensación como prendida, eso pasa con eso.

C: es como fiestera.

J: El otro día hacíamos ese análisis, ese tipo de música no es gitana, es muy fusión gitana, Kusturica y Bregovic, en su momento no se sabía muy bien de dónde venía. Entonces era una música interesante, extraña y muy prendida, como que se veía como étnica, y por eso las bailarinas la tomaron. Hasta el momento no salían danzas que le pertenecieran a esa

música, ¿se entiende? Me cuesta explicar, es medio enredado, es como que todo se entremezcla, no hay nada muy definido, exceptuando la danza oriental que es netamente Egipto. Todo lo demás como que se entremezcla y como que no hay límites definidos.

C: ¿Por qué se llama oriental?

J: porque le pusieron ese nombre desde lo occidental. Allá se llama Raks Sharqui. Pero ¿se entiende? A mí me cuesta un poco explicarlo, no hay muchos límites. Especialmente en la danza tribal. Casi todas hacen tribal ahora, No hay música definida para lo tribal, entonces en verdad que todo sirve.

C: pero para las danzas tradicionales gitana no sirve de todo.

J: eso no se aplica, porque es danza tradicional.

R: ¿y por ejemplo qué músicas usarías para oriental y no para tradicional gitana?

J: es que por ejemplo la danza oriental tendría que ser fusión para ser no tradicional. Y la danza oriental casi nunca se baila con música gitana pero como que en el ambiente pega. Una bailarina nunca va a bailar danza oriental con música gitana, pero una bailarina de tribal sí, porque la bailarina de eso también es medio tradicional la oriental pero funciona por paila. Además también hay muchos gitanos en Egipto, los gitanos llevan la música al mundo y por eso también pega. Por eso también se parece mucho la música oriental con la del flamenco, muy en esa volá, el viaje de los gitanos.

C: en el tribal también bailan cosas más contemporáneas, techno, hop lo mezclan...

R: ¿hay repertorios específicos para cada una de esas danzas?

J: oriental, música egipcia. Le pusieron ese nombre desde lo occidental. Allá se llama Raks, pero hablando como occidental. En tribal vale todo. Tradicional gitana solo música tradicional gitana que depende del lugar.

C: si bailas música tradicional de Rumania...

J: si es de la India tiene que ser música de la India. El cingérica... Nosotros tocamos Dumbala que no sé si tradicional, pero bien popular de Taraf de Haidouks, allá los gitanos

rumanos lo bailan con cingerica que es una danza bien especifica. Esa la bailamos nosotros, esa es una danza gitana. El cingerica nació de cómo llevaron los gitanos a la música permitida cuando Coceascu que era como el dictador de esa época, permitió cierto tipo de música, y los gitanos llevaron esa música permitida a su estilo y ahí nació el cingerica. Esa danza la hacen ellos mismos, los gitanos. No sé como qué año será, como años veinte por ahí, cuando sale el cingerica. Y de ahí salió toda la volá de Taraf de Haidouks. A partir de esa volá como prendida, pero que... finalmente lo permitido en esa época era el ensamble, no podía ser un ensamble fuera de lo tradicional húngaro rumano. Entonces hicieron algo prendido con esos instrumentos no más, los gitanos, finalmente fue eso.

R: no creo que podamos resolver el tema de la danza y la música ahora, pero podemos acercarnos.

J: es que es difícil, ni para las bailarinas es más fácil entenderlo. De hecho no todas las bailarinas entienden bien la diferencia.

C: y hay muchas que creen entenderlo...

J: de hecho muchas bailan klezmer pero no saben qué es lo que es el klezmer.

R: ¿klezmer es una forma de danza particular?

J: no po, pero lo usan mucho dentro de danza tribal. Podría ser parte de un repertorio específico de danza tribal pero que pertenece a un mundo nada que ver.

C: tribal yo había escuchado, o sea vi un video la otra vez de tribal, que eran como unos vaqueros con unas botas con puntas súper largas....

J: es que el tribal es el nombre comercial que le pusieron las que gestaron este lenguaje. Le pusieron ATS que es *american tribal style*, es súper patentá, no tiene... por eso es tan contemporáneo, es como el zumba.

R: con respecto al público, ¿cómo sienten que los recibe el público?

C: a mí me da mucha risa apropósito de los eventos hippies, porque no hay ninguna mala reacción, como que ellos los hippies aman todo, te abrazan, te dicen que es lo mejor. Yo lo

he hablado con los cabros de la banda, que tengamos cuidado con eso, porque te dicen que todo está bueno, pero son muy poco críticos los hippies.

J: yo siento que como están en esta filosofía de apañar y gozar todo, de repente como que lo gozan mucho, así como que tocamos un tema súper piola e igual lo bailan... Hacen caleta de biodanza. No encuentro que sea malo tampoco, nosotros lo pasamos bien así, la gente se prende con cualquier cosa. Hemos tenido suerte en ese sentido, pero tampoco podemos abusar de ese público.

C: en la Casa de los Diez, al dueño o administrador le gusto mucho el proyecto y nos está dando espacio. Respondiendo a la pregunta, yo creo que hay súper buena recepción.

R: ¿y pensando en el trabajo previo de Zingamalí?

J: yo creo que hay mejor recepción en comparación a lo que hacíamos con Zingamalí. Como estamos en un ambiente de confianza entre nosotros, nosotros disfrutamos más al tocar. Cuando la danza se apropia del escenario a la gente le da más miedo de participar, pero ahora no bailamos tanto, o bailo yo o la Tamara entonces la gente participa más. Como que quizá hay un diálogo mucho más directo que antes.

R: ¿hay un público detrás de este estilo, lenguaje? ¿Hay gente siguiendo este estilo?

C: yo creo que sí. Pero es raro porque nosotros estamos en un proceso de que nos encantan muchos lenguajes diferentes de distintos folklores, entonces estamos encontrando nuestro lenguaje. Creo que hay gente que disfruta más de ciertas partes del espectáculo, más latinoamericana, más judía, prendida klezmer, etc. yo creo q si hay gente que sí sigue el estilo.

R: no les pregunto por seguidores de ustedes, sino les pregunto sobre la onda en general.

J: yo creo que tiene que ver con la energía más que el estilo. Como que la gente, al menos con quienes hemos estado, anda buscando música que seaailable, que pueda moverse y participar, pero sin que sea lo típico. Quizá lo que pasa con Banda Conmoción, La Mano Ajena, que son músicas exóticas pero que son súperailables. Yo creo que tiene que ver con eso. También hay una moda entre comillas de lo étnico o como de sonidos más

exóticos que está llegando mucho en estos momentos. Siento que también hay gente que está buscando eso. Yo creo que desde Kusturica y Bregovic que eso exótico llegó a lo occidental... También están pegando las teleseries turcas.

C: igual yo creo que en Chile hay como una onda con el oriente.

R: ¿cómo llegaron a esta música, qué referentes tienen de afuera o de acá mismo, qué tiene el lenguaje que les llamó la atención?

C: yo mi caso particular partí en esto de Sarala-kali, tocar música para bailarinas. Me parecía interesante en un principio esto de mezclar artes, comenzar a trabajar no solo con músicos todo el rato tocando... primero llegué como asistente, me pedían que sacara un tema, lo sacaba, lo hacía sonar y ellas podían bailar.

R: ¿esos temas ya los conocías o los conociste por esto?

C: temas que conocí por eso, no los conocía de antes. Llegue por ese lado y después me empezó a interesar ciertos estilos más específicos dentro de lo que es la música gitana, después músicas más tradicionales del mundo, empezamos a abarcar como este concepto de música mestiza, un poco como de... no solo gitana ni música de Europa del este, que en un momento estuvimos súper metidos en eso siento yo, y empezamos a abordar otras cosas y a meternos más en el folklore de cualquier tierra en el fondo, como del mundo.

J: yo siento, tratando de ver como los casos de cada uno, yo siento que fue una urgencia de hacernos cargo de algo que no estábamos muy seguros de qué era. Hubo en un momento un llamado por parte de esto de estar en la compañía de danza que todos llegamos de otra manera, cachamos que nos estaban pidiendo ciertas músicas, por las cosas de la vida se fue saliendo de la danza y quedamos con una música y quedamos con esa urgencia y necesidad de indagar más y profundizar más de qué se trataba esto efectivamente, y a través de eso yo creo que nos fuimos enamorando cada vez más. Y a través de eso todos fuimos viendo qué nos gustaba más de cada cosa, y a través de eso también componiendo en base a lo que nos estaba gustando.

R: ¿por dónde entraron? ¿Kusturica? ¿Comenzaron por ahí?

J: yo creo que a partir del repertorio que se nos presentó primero, comenzamos a indagar en base a ese repertorio, quiénes eran estos locos, qué tocaban, de dónde venían y comenzar a expandirnos un poquito más.

C: ahí mismo cachamos que algunas cosas no nos gustaban tanto dentro de lo que teníamos que tocar para las bailarinas, cachamos que la fusión era lo que no nos gustaba y cachamos que lo que más nos gustaba era lo tradicional.

J: yo me vi más influenciada desde la danza, como no sabía cómo se bailaba eso antes, me di la oportunidad de averiguar cómo se bailaba. Todos nos metimos un poco a través de la danza, todos hemos ido a clases y ahí hemos aprendido mucho con respecto a lo más tradicional, o de dónde viene cada cosa, y a partir de eso definir qué es lo que queremos, buscar nuestro estilo. Y a partir de eso buscamos que como estábamos haciendo música tradicional gitana, como muchos grupos también teníamos que buscar nuestra identidad, a partir de eso surgió la necesidad de buscar en la identidad latinoamericana, cuáles eran los elementos comunes para atraerlo a nosotros también, para que tenga también más sentido en nuestra ubicación geográfica y cultural.

C: yo creo que partimos bien interesados en la música balcánica, yo me acuerdo que en el principio le poníamos hartoooo. Comenzamos con ensambles de cocek como la Kocani Orkestar, también el klezmer nos ha agarrado mucho el corazón a todos. A mí me gusta mucho en lo personal Giora Feidman que es un clarinetista.

J: igual, reconociéndolo, dentro de la volá cinematográfica, de lo que se ha recuperado en las películas, hemos sacado harta música de eso. Al principio fue mucho de eso, como de Tony Gatlif.

C: 'Gadjo Dilo' es de él.

J: claro, Gadjo Dilo es de él. Finalmente era música que nos gustó porque era música que sonaba en la película. Fue muy intuitivo al principio y de ahí fuimos profundizando más.

C: yo me acuerdo que en algún punto teníamos discusiones, se hablaba en los ensayos de que teníamos que estudiar lo que estábamos tocando porque partimos muy desde la intuición, qué nos gusta, qué no, arreglando los temas sin saber mucho. Hablamos en los

ensayos de estudiar porque quizá estamos tocando música que ideológicamente choca, y de ahí nació el rollo de estudiar un poco más la música.

J: como hacernos cargo.

R: ¿qué hay en la música en sí que los llamó, los atrajo?

J: yo siento que nosotros en común tenemos una atracción muy grande por complementar lo musical a través de otras cosas, como lo escénico, lo teatral, incluso lo estético, o la danza también. A mí me pasa que dentro de lo gitano es súper viable eso, porque los gitanos son súper expresivos, el mismo bailarín de flamenco también va a tocar y también va a cantar, en el círculo de la danza y la música gitana se da eso de que el cantante sale arrancando y se va a tocar y se va a hacer un solo de zapateo. Entonces se complementa a diferencia de otros tipos de estilo, mucho el agrupar otros tipos de arte. Eso nos ha llamado la atención y por eso nos hemos quedado en eso de complementar las artes, nos gusta complementar.

Hay otra cosa que tiene que ver, esto como medio caótico que tiene lo gitano, pero al mismo tiempo ordenado. Hay una situación constante en lo gitano –y hablo muy particularmente- que es como una fiesta pero al mismo tiempo, o dentro de esa misma pasión también hay un sistema que es súper interesante de analizar. Y por lo mismo, porque es un pueblo y una tradición súper pasional, se produce como ese ambiente que es como de ‘¡EEEH!’ o de mucho sufrimiento, pero que tiene todos sus elementos particulares que lo hacen ser ese pueblo. Yo siento que como personalidad nos identifica mucho eso.

C: yo creo que también tiene que ver con este aire como carnalesco que tiene la música, como medio circense también por así decirlo, y todos nosotros también somos un poco como payasos. Creo que tiene que ver con eso, esta onda medio fiesterera que tiene la música. A mí en lo personal me llamo mucho la atención el tema de las escalas por ejemplo que se usan, o los ritmos, o las acentuaciones dentro de... Por ejemplo uno de chico acta en Chile escucha cierta música en 4/4 con acentuaciones súper claras, estos tipos pescan el 4/4 pero te tiran los acentos en lugares súper distintos y eso a mí en lo personal eso me llamó mucho la atención, como se puede pescar un recurso súper simple y agotarlo hasta el final, cómo usarlo de muchas maneras distintas.

R: ¿qué etiquetas o nombres usan para esta música que escuchan y hacen?

J: nosotros le habíamos puesto un nombre como para identificarnos, que era música gitana mestiza. Que tiene como un origen de un interés por lo gitano pero que lo mestizamos con otras cosas, especialmente con lo latinoamericano. Que tiene que ver con que nosotros nos fuimos en un rollo de entender por qué estas culturas eran tan ricas en lo musical y en lo artístico, pero al mismo tiempo como que no hay un interés muy profundo a nivel global por resaltar esa riqueza. Al menos en lo gitano y lo latinoamericano, y lo negro también que es otro pueblo al que recurrimos a través del jazz, son grupos súper como desprotegidos y súper ricos, insisto, en todo sentido, culturalmente, artísticamente, entonces hay un interés de que se recalque eso que no está llegando a todos lados. Al mismo tiempo nos unen como ciertos pueblos que quizá necesitamos que se unan.

C: si yo creo que música gitana es como una buena etiqueta que yo creo que le pondría cualquier persona, quizá. Pero también estamos como agregando esto de... Yo creo que lo distinto va por salirse del recorrido que hicieron los gitanos por tierra y agarrar un poco de lo que hay en otras partes del mundo. Dentro de lo que tocamos específicamente hay klezmer, hay una cingérica por ahí.

R: ¿qué sería klezmer? ¿No es lo mismo que gitano?

C: klezmer es más específico de los judíos, tiene esto del 'punchipunchi'. Se une mucho a lo gitano sí.

J: de hecho el otro día estaba haciendo esta averiguación de que hay muchos gitanos judíos que están en gran parte del klezmer. Y por eso hay una sonoridad tan parecida. Y que también por lo mismo como los músicos del klezmer eran como un grupo rebelde dentro de los judíos, no rebelde de que se salieran, sino que eran como los vacilones, se juntaban obviamente en los carretes con los gitanos que también eran vacilones. Entonces ahí compartieron mucho, eran como dos grupos de músicos, como los negros insisto, que se juntaron y se mezclaron, entonces hay mucha influencia ahí de lo gitano.

C: además que estaban muy juntos geográficamente también, yo creo. Por lo menos de donde viene el klezmer más en su origen. Pero el klezmer muchas veces tiene un sentido

mucho más religioso también, hay temas que tienen un sentido como de ceremonias, matrimonios, de distintas cosas.

J: como los gitanos también.

C: sí, pero yo digo como específico de su religión judía.

R: ¿Por qué hacer esto acá? Igual ustedes hacen una mezcla, pero me da la impresión de que igual les genera algún conflicto de identidad y que por eso la mezclan con algo más local.

J: claro, es que igual uno tiene que cuestionarse esas cosas, siento yo, para tener un discurso un poco más sólido en el sentido de la misma pregunta, por qué hacer esto. Yo siento que por ese mismo entendimiento de la música universal, de cómo por qué ciertos grupos estamos... de por qué se toca rock, o por qué cierto grupo toca rancheras, a nosotros nos enamoró lo gitano de alguna u otra manera, pero al mismo tiempo necesitamos acercarnos de alguna manera, acercarlo, hacerlo más propio y por dos razones. Por una razón discursiva y por otro, por entenderla desde nuestra ubicación. Nosotros no estamos ni geográfica ni mentalmente cercanos a ese tipo de cultura. Tendríamos que vivir con ellos y experimentar efectivamente como es la situación para saber por qué se origina esta música. Entonces lo más cercano que nosotros tenemos es encontrar los elementos en común que tenemos a mano y conectarlos con eso que nos gusta tanto.

C: yo creo que nunca nos planteamos el hecho de hacerla desde donde estamos haciéndola, a mí al menos me pasa eso, yo creo que nos gustó mucho y queríamos hacerla sonar. Para mí nunca ha tenido un rollo... quizá últimamente ha tenido un rollo más de que, a mi me gusta tocar hartito en la calle por mostrarle a la gente cosas que no suenen en la radio acá en Chile. Tu pones la radio... Para mi sinceramente hay muy pocas radios que pongan buena música acá en Santiago, muy pocas. Nosotros nos subimos a la micro a tocar música y le hablamos a la gente de la música, de dónde viene, qué es, porque yo creo que es como una tarea culturizadora, un poco, que creo que es bueno abrirle el mundo a la gente, que entiendan que la música no es solo lo que tienen en la radio, o como las bandas más famosas que hay posters en todos lados. Sino que también hay música tradicional que ni

siquiera tienen autor por así decirlo, pero que se escucha en otros lugares. Para mí tiene ese sentido un poco.

J: volvimos a lo intuitivo, como que igual a todos nos gusta un poco, ahora que lo pienso sin mentalizarlo tanto, a todos nos gusta ciertas cosas también gitanas y ciertas cosas latinoamericanas, ... si nos gusta un bolero y no tiene nada que ver con el repertorio que estamos tocando, qué tanto, ahí comenzamos a abrir. En mi mente traté de mentalizarlo para meterlo dentro de un discurso, pero en realidad también tiene que ver con lo intuitivo, de que nos gustó naturalmente a todos, se ha dado.

C: también tiene como de gusto en común. Porque todos tenemos por nuestro lado de repente un gustito que no lo traemos a la banda, porque tampoco los demás lo comparten. No tiene que ver con que no pegaría, siento que no nos preocupa tanto eso, si pegaría o no con el estilo de la banda, si a todos nos gusta algo, le damos no más.

R: ¿qué es lo gitano en la música gitana, qué la hace ser gitana musicalmente hablando?

J: el ensamble yo creo...

C: yo creo que tiene que ver un poco con la improvisación. Entender el tema que estamos tocando más que como una partitura que tiene todos los cortes claros y todo, como un, como se dice en español, un '*mood*', como un ánimo, una onda, entender como la onda del tema pero al final igual ir jugando. Nosotros hemos tratado de aprender harto de los adornos que se hacen. De repente te aprendes una melodía que son cinco notas, pero al adornarla terminas tocando dieciséis notas. Tiene que ver con... cómo explicarlo bien... Por ejemplo en el jazz yo siento que el foco está muy en poder enfrentarse a la armonía de una buena forma, pero el lenguaje funciona mucho a través de corcheas o figuras más bien planas, porque el foco está más en la armonía, como en melódicamente frente a la armonía. En lo gitano siento que es, no diría lo contrario, pero muy distinto, porque tiene que ver con hacer que una nota suene como súper... Que tenga un sentido muy claro. Las expresiones más claras. De repente pasa que uno se sube a tocar y estás enojado, y tocas enojado y adornas enojado. Yo creo que lo gitano está un poco en eso.

J: si, yo creo que va por ahí. Estoy totalmente de acuerdo con respecto al sentimiento, igual, como que se da naturalmente. Y además también a la improvisación colectiva. Igual es válido eso. No suena mal y tampoco nos interesa que suene bien. Nos damos esa libertad, No es porque sea desordenado y nos mandamos a todos a la..., sino que hay algo rico dentro de eso caótico entre comillas.

C: medio ritual, quizá.

J: claro y como de interpretar, como súper expresivo también.

R: ¿cómo desde el proyecto trabajan el concepto de lo gitano?

J: yo creo que a través un poco, no tanto de lo estético, porque finalmente igual hacemos como un chamullo, cada uno se va en la volá, 'a ver qué me pongo'... pero igual tratamos de usar algo como exótico, igual nos vestimos. Usamos un vestuario pero no estrictamente riguroso con respecto a lo gitano, sino con lo que nos acercamos nosotros hasta el momento.

C: la Pao nos dijo la otra vez que sonábamos gitanos por algo, creo que por la improvisación... como de ir improvisando escuchando a los demás. No sabría explicarlo bien en verdad.

J: y también por ciertos códigos que hemos aprendido con el tiempo que utilizan en la música, como ciertos gritos, o ciertas jergas, o también se evidencia en la danza cuando bailamos que hacemos una danza específica de tal lugar. O también desde lo que hablamos, explicamos un poco de lo que se trata, y tratamos de sonar así. No sé si por ahí va la cosa.

R: ¿qué rasgos son propios de la música gitana, tratando de teorizar un poco?

J: a mí a priori, como sensación no desde la música porque no la entiendo mucho teóricamente, en general la sensación del contra (contratiempo) me evoca mucho lo gitano. No es toda la música, pero la mayoría de alguna u otra manera se genera por que en la danza se siente mucho. A diferencia de otras danzas que va súper a tierra la sensación, la mayoría de las danzas gitanas son como hacia arriba, como saltando. Yo creo que eso también responde a alguna cosa dentro de lo teórico que yo no sé cómo explicarlo.

C: no sé, claro es que la música gitana es demasiado amplia para encasillarla en cosas, nos hemos encontrado con mucha música en dos, que funciona en dos tiempos, creo que tiene hartito que ver con lo del contra, como de tener un tiempo fuerte y un tiempo débil constantemente como contrapartes todo el rato. Las escalas, nos hemos encontrado con modos que se usan mucho como la menor armónica, la frigia dominante o cosas así. Como este tipo de tensiones, como tener un acorde mayor pero que la séptima es menor y la novena es bemol, que es una sonoridad que quizá gente muy occidental te diría que no está bien, porque es feo, como no sé, no es correcto, no sé. Yo creo que esos rasgos. Y lo que yo decía antes como de los ritmos, de los acentos, de las expresiones. Por ejemplo en el klezmer se usa caleta lo de variar caleta las expresiones en una misma melodía. Tratar de tocar la primera nota muy fuerte, la segunda en pianísimo, y la siguiente... Tiene que ver con lo expresivo.

J: hay una cosa que me pasa también con esta música que tiene que ver con la ornamentación y la improvisación. Hay unos códigos que... yo siento que lo gitano va a dos extremos generalmente, por lo general, no siempre es así. Está lo festivo o está como lo más tranquilo. Hay obviamente cosas que son distintas pero por lo general vacila entre estas dos cosas. Y en las dos se encuentran ornamentaciones que siempre tienen que estar. Nunca es muy planito, como que siempre es muy rico, como un jugueteo, un cosquilleo que siempre existe. También tiene que ver con la improvisación, siento yo.

C: la ornamentación, según lo que yo he leído un poco, viene mucho porque la música, antes de que hubiese instrumentos de vientos, se cantaba mucho y se usaban los melismas. Y después cuando quieres imitar con un instrumento de viento este melisma con la voz, que tiene notas que no están dentro de los doce tonos, se juega a bordear esa nota, entonces aparecen estos adornos que son medio saltarines, como de buscar una nota que no está en esos espacios de las notas que te ofrece el instrumento. En caso de los instrumentos de caña, jugar mucho con la embocadura para no generar la nota exacta. Se usa mucho usar afinaciones distintas de repente, como un color distinto.

J: eso mismo pasa en la voz. En la voz, al menos dentro de lo gitano, quizá es difícil generalizar, pero intentando hacerlo, hay una riqueza que tiene que ver con lo particular de las voces que se encuentra en la música gitana, que no tiene que ver con la limpieza

necesariamente, exceptuando los rusos que cantan como muy líricamente porque los rusos son así como naturalmente sin gracia, pero la mayoría de la música gitana cantada tiene algo particular que tiene que ver con algo como cochinito pero rico.

C: alguien hiper-occidental te diría que esa persona está cantando desafinado, por ejemplo.

J: claro, o mal colocado. Técnicamente hay cosas que se salen de lo que entendemos que está bien, pero eso es lo mejor, siento yo. Como los cantantes flamenco que se hacen daño al cantar, pero suena bien porque hay una cosa interpretativa que es como lo primordial. Pero eso es lo más básico finalmente. Que tiene que ver con qué tan importante es la interpretación en esta música. A partir de eso se salen las personalidades de cada intérprete. Se evidencia mucho, a diferencia de otras músicas, es lo colectivo también, pero hay una cosa de que el intérprete se nota mucho a través de lo que está tocando. E insisto tiene que ver con lo expresivo.

C: lo primordial tiene que ver como con el sentimiento, con lo que se quiere expresar. Pero también hay ramas de música gitana que están muy influenciadas por la academia un poco. Como bandas que eran militares o bandas de alguna especie y que se encontraron con este otro estilo y crearon su propio aporte a la música gitana, pero igual con teoría adentro, Siendo que por otro lado quizá tenís mucha música gitana que... son personas que quizá tocan los instrumentos no con las posturas correctas, pero logran sacar los sonidos que ellos quieren.

J: claro, un diálogo entre lo teórico y lo más natural quizá. Igual yo creo que eso también tiene que ver con el sonido gitano específicamente. Que tiene que ver con la capacidad de adaptación que ellos tienen dependiendo de donde están. Ellos agarran el ensamble, el estilo y lo llevan a su manera de tocar que es súper gitana. En todos los lugares que han visitado sacan cosas que son de ahí y los complementan desde su lugar. Yo creo que también tiene que ver con eso, con ese sonido gitano.

R: sobre los referentes, bandas que escuchen

J: yo creo que hay como tres estilos. Lo balcánico, las bandas de bronce que hemos escuchado hartas, cocek en general es súper balcánico. Tiene que ver también con el término

que el otro día descubrimos de los *lautari* que es el tipo de ensamble que tenemos, que es como lo que ustedes (SinesteTrío) también tienen, que es como de cuerdas exceptuando al Cleme. Y que tiene que ver también con grupos como rumanos, húngaros. Y en un momento nos dio también por escuchar, no sé si a todos, pero también nos influenció mucho lo de España, en un momento comenzamos a averiguar mucho. Y ahora el klezmer.

C: yo por lo menos con Gaspar y Grillo, estamos trabajando mucho en eso. Estamos muy metidos en estudiarlo mucho, ver las diferencias que hay ya dentro del estilo klezmer, hay como especificidades de distintas intenciones, tienes temas que son para cosas prendidas, temas que son como las baladas. Y todo tiene algún sentido no sé si religioso, pero muy lógico para ellos, como que ellos te sabrían decir al tiro cuál es un *freilach*, cuál es un *nigun*, que son diferentes nombres que aparecen en el asunto.

R: ¿ejemplos de balkan, *lautari*, España?

J: Taraf de Haidouks es *lautari*, grupo de músicos gitanos rumano tradicional.

C: bueno Giora Feildman en el klezmer.

J: España nos dio mucho con Camarón de la Isla. Mucho tiempo pegados escuchando más que tocando.

C: balcánico está la Zlate Balkan Band. Y la que te había mencionado, Kocani Orkestar. En klezmer la Amsterdam Klezmer Band, que es más moderno.

J: todos escuchamos distintas músicas, no es que todos nos hayamos sentado a influenciarnos de algo. A todos nos ha gustado en algún momento. Ahora yo estoy escuchando mucha música turca, los chiquillos mucho klezmer.

C: han influenciado también muchas cosas que no tienen que ver con lo gitano. Yo estuve estudiando mucho tiempo jazz, escuchando prácticamente solo jazz mucho, hasta que me metí más a esto, a la música del mundo, o no sé, con el Gaspar antes tocábamos cosas nada que ver, como hay caleta de cabros que vienen de la música hippie, o también rock argentino. Hay influencias que tienen que ver con otros lenguajes, pero han llegado recibos de esos otros lenguajes.

J: en ese sentido Los Jaivas, no es que sea nuestro pilar, pero el cómo fusionaron lenguajes, yo creo que también nosotros queremos apuntar a eso. Como una manera bien sensible de fusionar y bien respetuosamente, O bandas así como latinoamericanas que las hemos vacilado harto. Más que todo, cosas como acercamientos del folklore desde distintas visiones más modernas.

APÉNDICE III: TRANSCRIPCIÓN DE PIEZAS ANALIZADAS

TRANSCRIPCIÓN DE PIEZAS ANALIZADAS

En este Apéndice III se encuentran las transcripciones de las 15 piezas aportadas por las bandas entrevistadas para el presente trabajo. Éstas son:

Carnavalito Gitano	Kustino Oro (v)	https://www.youtube.com/watch?v=XCwp5mxKXQ4 https://www.youtube.com/watch?v=OSPY98y1_Q8
	Mesecina (v)	https://www.youtube.com/watch?v=CPW8s2QaIzM https://www.youtube.com/watch?v=4brmDkJmHsA
	Usti usti (v)	https://www.youtube.com/watch?v=XCwp5mxKXQ4 (desde 7:30) https://www.youtube.com/watch?v=dre8zZHEH5s
María la Mengue	Tutti Frutti (v)	https://www.youtube.com/watch?v=jMJSrm21ptM (desde 5:10) https://www.youtube.com/watch?v=SqipDaAL_6c
	Dumbala dumba (v)	Versión de Taraf de Haidouks https://www.youtube.com/watch?v=_D5jLowgLJE
La Gadja	Carneval (o)	No disponible
	Ojos Negros (v)	https://www.youtube.com/watch?v=ACfrYmqW3A4 https://www.youtube.com/watch?v=Ua-MWLJvGvM
Doctor Vitrola	Adicto (o)	https://soundcloud.com/doctor-vitrola/adicto
	Caje Sukarije (v)	https://www.youtube.com/watch?v=FGzC7uymVOM https://www.youtube.com/watch?v=4oK3NQvS08Y
Insultanes	El Rey Nimblod (o)	https://www.youtube.com/watch?v=n-rsaa7xUNs
	Huracán (o)	https://www.youtube.com/watch?v=D3Ua7lpej4U
La Mano Ajena	Canalla (o)	https://www.youtube.com/watch?v=zuslxYkvZxc (desde 2:45)
	New York (o)	https://www.youtube.com/watch?v=DJK1VuZjgh4
	Spaguetti klezmer (o)	https://www.youtube.com/watch?v=jidksw4yehc Versión original del disco Radio Galena
	Behusher khusid (o)	https://www.youtube.com/watch?v=-_A7OEzKzoE

En la segunda columna, la letra (o) indica que el tema es original de la banda, mientras que la letra (v) indica que el tema es una versión a partir de otro referente musical. En la tercera columna de la tabla pueden encontrarse links a videos en el portal YouTube con

presentaciones en vivo de cada tema interpretado por cada banda, además de un segundo link correspondiente a la versión de referencia en el caso de temas que no son originales.

Es importante señalar que hasta la fecha la única banda de esta lista que posee producciones discográficas es La Mano Ajena, por lo que resulta más conveniente observar videos de presentaciones de estos proyectos musicales para tener una referencia de su trabajo. En el caso de La Mano Ajena, el tema Spaguetti klezmer es parte de uno de sus discos, mientras que los otros corresponden a nuevo material aún no grabado⁵⁹. El video del tema Tutti Frutti de la banda María la Mengue contiene una presentación de Zingamáli, proyecto anterior de los mismos integrantes junto a otros músicos que ya no están presentes. Dumbala dumba no tiene un registro hecho por esta banda, por lo que sólo se adjunta la versión de referencia del grupo Taraf de Haidouks. En el caso de La Gadja, el tema Carnaval no está disponible en YouTube ni otro sitio web.

Las transcripciones incluyen las secciones principales de estas piezas, por lo que no constituyen una escritura detallada de principio a fin, sino más bien un resumen de cada una. La estructura de cada pieza está señalada en la parte superior izquierda, haciendo mención del orden en que se tocan las secciones indicadas en la partitura. No se incluyen en las transcripciones solos o secciones de improvisación, así como tampoco indicaciones de dinámica durante la partitura. En la parte superior se señala el título de cada pieza y bajo ella el nombre de la banda que la interpreta, mientras que en la esquina derecha se señala el nombre del compositor, sea miembro de la banda u otro. Algunas piezas se indican como tradicionales, siendo piezas sin un compositor identificado.

Las fuentes de estas transcripciones son variadas y dependieron de los materiales con que contaban las bandas entrevistadas y lo que estuvieron dispuestas a compartir. En el caso de La Gadja e Insultanes, fueron recibidos archivos MIDI y partituras en formato digital, Carnavalito Gitano, María la Mengue y Doctor Vitrola enviaron archivos de audio que luego fueron transcritos, mientras que las piezas de La Mano Ajena fueron directamente transcritas por el autor de la presente memoria de título, quien es miembro de tal proyecto musical, con la solicitud de su director de abordar sólo repertorio que la banda esté tocando

⁵⁹ El tema Beshusher Khusid es parte del primer disco de la banda, sin embargo actualmente es interpretado en un estilo mucho más vinculado al rock.

actualmente. Todas las transcripciones fueron realizadas con el software de edición de partituras Sibelius.

En la práctica, sobre todo al escribir y/o transcribir música en partituras, resulta mucho más simple hacer uso del sistema teórico euroclásico, en parte porque nos es familiar y en gran medida también porque los softwares que podemos utilizar para este propósito están basados en tal sistema. Coméntese esto en relación con las armaduras usadas en cada partitura de este Apéndice III. Las armaduras remiten al sistema tonal euroclásico que se rige por los modos jonio mayor y eolio menor, siendo el primero de ellos el que determina las alteraciones correspondientes según la tónica sobre la que se estructure un modo.

Ante esta familiaridad, y por una cuestión netamente práctica, se optó por mostrar las transcripciones realizadas bajo el sistema teórico euroclásico, con la idea de facilitar la lectura de las partituras a continuación expuestas. Sin embargo, sería quizá más correcto codificar estas piezas considerando las armaduras o alteraciones propias de los modos sobre los que están estructurados y que son develadas en el análisis que se expone a continuación. Así, en vez de usar la armadura de re menor (si \flat) para una pieza en La hijaz, podría plantearse para este modo en la armadura la alteración \flat para la nota si y \sharp para la nota do. Lo importante es señalar que el uso de armaduras en este apéndice apela a una fácil lectura y en ningún caso pretende identificar a priori como tónicas a aquellas notas a las que podría pertenecer una armadura en el sistema tonal euroclásico.

Estructura: A B C D
Solos sobre A
A B C D Final

Kustino Oro

Carnavalito Gitano

Original de Goran Bregovic

A ♩=100

Clarinete
Saxos
Trompeta
Acordeón
Tuba

♩=100

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features five staves: Clarinete (treble clef), Saxos (treble clef), Trompeta (treble clef), Acordeón (treble clef), and Tuba (bass clef). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The tempo is marked as quarter note = 100. The Clarinete, Saxos, and Trompeta parts play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The Acordeón part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in a chordal texture. The Tuba part plays a bass line of eighth notes.

4

Cl.
Sxs.
Tpt.
Ac.
Tb

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features five staves: Cl. (treble clef), Sxs. (treble clef), Tpt. (treble clef), Ac. (treble clef), and Tb. (bass clef). The key signature remains three flats. The Clarinete part has a melodic line with a quarter rest in measure 5. The Saxos part continues with a rhythmic accompaniment. The Trompeta part has a melodic line with a quarter rest in measure 5. The Acordeón part continues with a rhythmic accompaniment. The Tuba part continues with a bass line of eighth notes.

7 B

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb

10 C

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb

14 D

Cl.
Sxs.
Tpt.
Ac.
Tb.

17 Final

Cl.
Sxs.
Tpt.
Ac.
Tb.

Estructura: Intro, A, B, C,
B (sin texto), Final (base para solos)
A, B, C, B, Final

Mesecina

Carnavalito Gitano

Original de Goran Bregovic

Intro **Lento y libre** **Carnavalito Gitano – Mesecina**

Voces

8

Ne-ma vi-se sun - ca ne-ma vi-se me-se - ca Ne-ma te-be ne-

Clarinete

Saxos

Trompeta

Acordeón

Lento y libre

Tuba

4

B \flat m A \flat C

V. $\frac{8}{8}$ ma ve-ne Ni-ceg vi-se ne - ma_ joj_ Po-kri - la nas rat-na ta-ma po-kri-la

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb

7

A \flat E $^\circ$ F

V. $\frac{8}{8}$ nas ta-ma joj_ A-ja se pi - tam mo-ja dra ga_ Sta ce bi - ti sa na-ma.

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb

A
10 $\text{♩} = 60$ **acelerando de a poco**

V. $\text{Me - se - ci - na, me - se - ci - na jo - j joj jo - j joj}$

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac. $\text{♩} = 60$ **acelerando de a poco**

Tb.

12

V. $\text{sun - ce si - ja, sun - ce si - ja jo - j joj jo - j joj}$

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

14 $\text{♩} = 100$

V. $\text{♩} = 100$
 Sa ne-be__ sa zrak pro-bi__ ja

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

$\text{♩} = 100$

Tb.

16 [B]

V. $\text{♩} = 100$
 Ni-ko ne-zna Ni-ko ne-zna Ni-ko ne-zna

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

19

V.
 8 Ni - ko ne-zna ni - ko ne-zna sta to ci__ ja

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

C

22

V.
 8

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

24

V.

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 8/8. The Violin (V.) part has whole rests. The Clarinet (Cl.), Saxophone (Sxs.), Trumpet (Tpt.), Acoustic Guitar (Ac.), and Tuba (Tb.) parts all play eighth-note patterns. The Clarinet and Trumpet parts have a melodic line, while the Saxophone, Acoustic Guitar, and Tuba parts provide a rhythmic accompaniment.

B

26

V.

Cl.

Sxs.

Tpt.

Ac.

Tb.

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. A rehearsal mark 'B' is placed above measure 26. The key signature and time signature remain the same as in the previous system. The Violin (V.) part has whole rests. The Clarinet (Cl.), Saxophone (Sxs.), Trumpet (Tpt.), Acoustic Guitar (Ac.), and Tuba (Tb.) parts continue with their respective eighth-note patterns. The Clarinet and Trumpet parts have a melodic line, while the Saxophone, Acoustic Guitar, and Tuba parts provide a rhythmic accompaniment.

28

V.
 Cl.
 Sxs.
 Tpt.
 Ac.
 Tb

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 28 and 29. The score is for a six-piece ensemble: Violin (V.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sxs.), Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (Ac.), and Trombone (Tb). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 8/8. In measure 28, the Violin part has a whole rest. The Clarinet, Saxophone, Trumpet, and Alto Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part plays a similar eighth-note pattern. In measure 29, the Violin part remains at rest. The other instruments continue their patterns, with some changes in dynamics and articulation.

Final

30

V.
 Cl.
 Sxs.
 Tpt.
 Ac.
 Tb

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 30 and 31, marked as the 'Final'. The instrumentation remains the same as in the previous block. In measure 30, the Violin part has a whole rest. The other instruments continue their rhythmic patterns. In measure 31, the music concludes with a double bar line. The Violin part has a whole rest. The other instruments play a final rhythmic figure before the piece ends.

Estructura: Intro A B C
A, C, Solos sobre A
C, A, Final

Usti Usti

Carnavalito Gitano

Original de Kocani Orkestar

Intro $\text{♩} = 110$

Clarinete

Saxos

Trompeta

Accordion $\text{♩} = 110$

4

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

7

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

9

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

10

[B]

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

12

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

14

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

16

Cl.

Sxs.

Tpt.

Accord.

18 Final

Cl.
Sxs.
Tpt.
Accord.

20

Cl.
Sxs.
Tpt.
Accord.

Estructura: A, B, C, D
Solos sobre B
A, B, C, D

Tutti Frutti

María la Mengue

original de Tony Gatlif

A $\text{♩} = 100$

Voz

Violin

Clarinete

Acordeón

8 **B**

Voz

Vln.

Cl.

Ac.

C 13

Voz

Tu-tti fru-tti te ke... las te ke-las te gil-ja-vas te ke-las te gil-ja... vas

Vln.

Cl.

Ac.

19 **D**

Voz

e Ro-men- car... te pag_jas chi za-lav so te ke -ra-u pa-la la-te me me-rau

Vln.

Cl.

Ac.

25 1.

Voz

chi za-lav so te ke - ra - u pa - la la - te me me - rau

Vln.

Cl.

Ac.

29 2.

Voz

Ay chi za-lav so te ke - ra - u pa - la la - te me me - rau.

Vln.

Cl.

Ac.

Estructura: Intro, A, B
Intro, A, B, Intro

Dumbala Dumba

Tradicional de Rumania

Violin

Clarinet in B \flat

Voz

Acordeón

♩=150

6

Vln.

Cl.

Voz

Ac.

A

gliss.

Oh! hai dad-ma-le Mar-ga-re-t'on

12

Vln. 

Cl. 

Voz 

toar-ce-te. Oh! hai dad-ma-le Mar-ga-re-t'on-toar-ce-te. In-toar-ce-te a

Ac. 

18

Vln. 

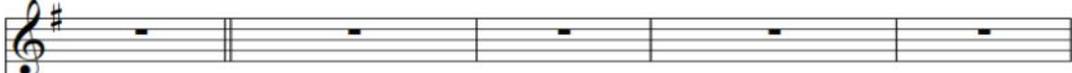
Cl. 

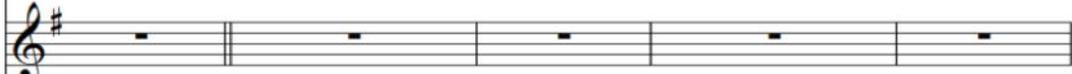
Voz 

sa la mi-ne a-min-doi so fri-gem bi-ne In-toar-ce-te a - sa la mi-ne a-min-doi so

Ac. 

24 B

Vln. 

Cl. 

Voz 

fri-gem bi-ne Dum ta-ke du-me-la-ke dai du-ma-la-la Dum ta-ke du-me-la-ke dai du-ma-la-la

Ac. 

29

Vln. 

Cl. 

Voz 

Dai du-me-la-ke dai du-ma-la - la Dum ta-ke du-me-la-ke dai du-ma-la - la

Ac. 

Estructura: A, B, A, B
C, D, A, B, A

Carneval

La Gadja

Samuel Muñoz

A

Violín

Clarinete

Acordeón

Guitarra

Contrabajo

Detailed description: This block contains the first four measures of section A. The Violín and Clarinete parts play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, and finally F#4. The Acordeón part features a rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Guitarra part is silent. The Contrabajo part plays a simple bass line with notes G2, A2, B2, and C3.

3

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

Detailed description: This block contains measures 5-8 of section A. The Violín and Clarinete parts continue the melodic line from measure 4, ending on F#4. The Acordeón part continues its rhythmic accompaniment. The Guitarra part remains silent. The Contrabajo part continues its bass line, ending on C3.

B
5

Vln. Cl. Ac. Gtr. C.B.

This musical system covers measures 5 and 6. It features five staves: Violin (Vln.), Clarinet (Cl.), Acoustic Piano (Ac.), Guitar (Gtr.), and Contrabass (C.B.). The Violin, Clarinet, and Acoustic Piano parts are in treble clef, while the Contrabass part is in bass clef. The Guitar staff is empty. Measure 5 begins with a box labeled 'B' and the number '5'. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Measure 6 continues the melodic lines, with the Clarinet and Acoustic Piano parts featuring trills and slurs.

7

Vln. Cl. Ac. Gtr. C.B.

This musical system covers measures 7 and 8. It features the same five staves as the previous system. Measure 7 begins with the number '7'. The Violin, Clarinet, and Acoustic Piano parts continue with eighth and sixteenth notes. The Clarinet and Acoustic Piano parts have trills marked with a '3' and a slur. The Contrabass part has a triplet of eighth notes. Measure 8 concludes the system with a double bar line.

A'
9

Vln.
Cl.
Ac.
Gtr.
C.B.

11

Vln.
Cl.
Ac.
Gtr.
C.B.

13

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Violin (Vln.) part starts with a half note chord (C4, G4) and continues with eighth notes. The Clarinet (Cl.) part has a half note chord (C4, G4) followed by eighth notes. The Acoustic guitar (Ac.) part features a half note chord (C4, G4) and eighth notes. The Electric guitar (Gtr.) part has a series of triplets of eighth notes. The Contrabass (C.B.) part has a half note chord (C4, G4) and eighth notes.

14

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

Detailed description: This system contains measures 15 and 16, and measures 5 through 8 of the system. The Violin (Vln.) part has eighth notes in measure 15, a half note chord (C4, G4) in measure 16, and eighth notes in measure 17. The Clarinet (Cl.) part has eighth notes in measure 15, a half note chord (C4, G4) in measure 16, and eighth notes in measure 17. The Acoustic guitar (Ac.) part has eighth notes in measure 15, a half note chord (C4, G4) in measure 16, and eighth notes in measure 17. The Electric guitar (Gtr.) part has chords in measure 15, a half note chord (C4, G4) in measure 16, and chords in measure 17. The Contrabass (C.B.) part has eighth notes in measure 15, a half note chord (C4, G4) in measure 16, and eighth notes in measure 17.

16 C

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

18

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

21 A

Vln. 2.

Cl. 3

Ac. 3 3 3

Gtr. 2.

C.B.

24

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

Estructura: A, Solos sobre A, A

Ojos Negros

La Gadja

Tradicional gitano

A

Violín

Clarinete

Acordeón

Guitarra

Contrabajo

A7 Dm

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features five staves: Violín, Clarinete, Acordeón (treble and bass clefs), Guitarra, and Contrabajo. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The Violín and Clarinete parts play a melodic line: quarter notes G4, A4, Bb4, quarter notes C5, Bb4, A4, quarter notes G4, F4. The Acordeón bass line consists of quarter notes G2, A2, Bb2, quarter notes C3, Bb2, A2, quarter notes G2, F2. The Guitarra staff shows chords A7 and Dm. The Contrabajo part plays quarter notes G2, A2, Bb2, quarter notes C3, Bb2, A2, quarter notes G2, F2.

4

Vln.

Cl.

Ac.

Gtr.

C.B.

A7 Bb D7

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features five staves: Vln., Cl., Ac. (treble and bass clefs), Gtr., and C.B. The Vln. and Cl. parts play a melodic line: quarter notes G4, A4, Bb4, quarter notes C5, Bb4, A4, quarter notes G4, F4. The Ac. bass line consists of quarter notes G2, A2, Bb2, quarter notes C3, Bb2, A2, quarter notes G2, F2. The Gtr. staff shows chords A7, Bb, and D7. The C.B. part plays quarter notes G2, A2, Bb2, quarter notes C3, Bb2, A2, quarter notes G2, F2.

Estructura: A, B, A como base para solos
A, B

Adicto

Dr. Vitrola

Matías Bustos

A $\text{♩} = 53$

Voz

No sé por qué ten-go es-tas

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

Acordeón

$\text{♩} = 53$

4

Voz

ga-nas pe-ro ten - go que con - tar des-de el dí-a en que nos co - no-

G.E.

B.E.

Ac.

8

Voz

ci-mos los re-cuer - dos ya son mar. Y ya no que - da

G.E.

B.E.

Ac.

13

Voz

más, pe - ro vol - ve - rá

G.E.

B.E.

Ac.

19

Voz

Mú-si - ca fies ta y ta - ba-co nos hi - cie - ron es-ca - par del

A Bb A

G.E.

A Bb A

B.E.

Ac.

23

Voz

mun-do que ha-bía-mos cre - a-do de nos - tal-gias que ya no es - tán. Y

A Bb A

G.E.

A Bb A

B.E.

Ac.

27

Voz

ya no que - da más pe - ro vol - ve -

G.E.

B.E.

Ac.

33

Voz

rá Te to-mo y te ve - o co-mo na-die lo ha he-cho y

G.E.

B.E.

Ac.

B

37

Voz

8

sien-to en tu cuer-po el ca - lor co-mo se me va.

G.E.

B.E.

Ac.

41

Voz

8

Res - pi-ro y te sien-to de cer-ca y de le-jos, los

G.E.

B.E.

Ac.

45

Voz

8

dí-as se a-lar-gan al do-ble cuan-do no es - tás.

G.E.

B.E.

Ac.

49

Voz

8

A

G.E.

B.E.

Ac.

Estructura: A, B, C
B, D, A, B, C
B, C, D

Caje Sukarije

Dr. Vitrola

Original de Esmá Redzepova

A

♩=110

Voz

Ca - jo - ri - je su - ka - ri - je ma phir un - de pa - la man - de

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

5

Voz

ma phir un - de pa - la man - de ca - je ca - je

G.E.

B.E.

9 **B**

Voz

Ha - ljan pe - kljan man ca - je su - ka - ri - je mo vod - zi li - ljan

G.E.

B.E.

12

Voz

ca-je su-ka-ri - je I - rin man ca - je

G.E.

B.E.

17 [C]

Voz

Ah, ah ah ah ah ah

G.E.

B.E.

21

Voz

ah ah ah ah

G.E.

B.E.

25 [D]

Voz

G.E.

B.E.

33

Voz

G.E.

B.E.

41

Voz

G.E.

B.E.

Estructura: A, B, A, B, A
Otras secciones no se incluyen
en este análisis.

El Rey Nimblod

Insultanes

Matías Alarcón

[A] $\text{♩} = 200$

The musical score is for section A, marked with a tempo of quarter note = 200. It is in 4/4 time and consists of seven staves. The Clarinete part has a melodic line with slurs and accents. The Saxo Alto and Saxo Tenor parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trompeta part has a melodic line with slurs. The Guitarra and Bajo Eléctrico parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Sintetizador part is silent.

Clarinete

Saxo Alto

Saxo Tenor

Trompeta

Guitarra

Bajo Eléctrico

$\text{♩} = 200$

Sintetizador

4

Cl.
S. A.
S. T.
Tpt
Guit
B. E.

This musical system covers measures 4 and 5. It features six staves: Clarinet (Cl.), Soprano Alto (S. A.), Soprano Tenor (S. T.), Trumpet (Tpt), Guitar (Guit), and Bass Electric (B. E.). The Clarinet, Soprano Alto, and Trumpet parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Soprano Tenor part is also in treble clef but has a key signature of one flat (Bb). The Guitar and Bass Electric parts are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 4 begins with a rest for all instruments, followed by a series of eighth and quarter notes. Measure 5 continues the melodic lines for the woodwinds and brass, while the guitar and bass provide harmonic support with chords and single notes.

6

Cl.
S. A.
S. T.
Tpt
Guit
B. E.

This musical system covers measures 6, 7, and 8. It features the same six staves as the previous system. The Clarinet, Soprano Alto, and Trumpet parts continue their melodic lines with eighth and quarter notes. The Soprano Tenor part plays a steady eighth-note accompaniment. The Guitar and Bass Electric parts provide harmonic support with chords and single notes. Measure 6 starts with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Measure 7 continues the melodic lines for the woodwinds and brass, while the guitar and bass provide harmonic support. Measure 8 concludes the system with a final note and a rest.

9

Cl.
S. A.
S. T.
Tpt
Guit
B. E.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 9, 10, and 11. It features six staves: Clarinet (Cl.), Soprano Alto (S. A.), Soprano Tenor (S. T.), Trumpet (Tpt), Guitar (Guit), and Bass Electric (B. E.). The Clarinet part has a melodic line with slurs and ties. The vocal parts (S. A. and S. T.) have a similar melodic line. The Trumpet part has a melodic line with slurs and ties. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of chords. The Bass Electric part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

12

Cl.
S. A.
S. T.
Tpt
Guit
B. E.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 12, 13, and 14. It features six staves: Clarinet (Cl.), Soprano Alto (S. A.), Soprano Tenor (S. T.), Trumpet (Tpt), Guitar (Guit), and Bass Electric (B. E.). The Clarinet part has a melodic line with slurs and ties. The vocal parts (S. A. and S. T.) have a similar melodic line. The Trumpet part has a melodic line with slurs and ties. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of chords. The Bass Electric part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

14

Cl.
S. A.
S. T.
Tpt
Guit
B. E.

This musical system covers measures 14, 15, and 16. It features six staves: Clarinet (Cl.), Soprano Alto (S. A.), Soprano Tenor (S. T.), Trumpet (Tpt), Guitar (Guit), and Bass Electric (B. E.). The Clarinet, Trumpet, and Soprano Alto parts have melodic lines with various accidentals. The Soprano Tenor part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bass Electric part has a simple eighth-note bass line.

17

Guit
B. E.
Sint.

This musical system covers measures 17, 18, and 19. It features three staves: Guitar (Guit), Bass Electric (B. E.), and Synth (Sint.). Measure 17 is marked with a boxed 'B' and contains a whole rest for the Guitar and Bass Electric parts. In measures 18 and 19, the Guitar part plays a complex, syncopated chordal pattern. The Bass Electric part plays a simple eighth-note bass line. The Synth part has a melodic line with eighth notes and a few accidentals.

20

Cl.

S. A.

S. T.

Tpt

Guit

B. E.

Sint.

Detailed description of measures 20-22: Measure 20 features a Clarinet (Cl.) entry with a quarter rest followed by a quarter note G4, and a Soprano Alto (S. A.) entry with a quarter rest followed by a quarter note G4. The Soprano Tenor (S. T.) part has a whole rest. The Trumpet (Tpt) part has a whole rest. The Guitar (Guit) part plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The Bass Electric (B. E.) part plays a bass line with quarter notes. The Synth (Sint.) part plays a melodic line with eighth notes. Measure 21 continues the instrumental accompaniment. Measure 22 shows the Clarinet (Cl.) and Soprano Alto (S. A.) parts with whole rests, while the other instruments continue their accompaniment.

23

Guit

B. E.

Sint.

Detailed description of measures 23-25: Measure 23 continues the instrumental accompaniment with the Guitar (Guit) and Bass Electric (B. E.) parts. The Synth (Sint.) part plays a melodic line with eighth notes. Measure 24 continues the accompaniment. Measure 25 shows the Synth (Sint.) part with a melodic line that ends with a whole note G4, marked with a 'be' annotation.

26

Guit.

B. E.

Sint.

29

S. A.

S. T.

Guit.

B. E.

Sint.

32

Guit.

B. E.

Sint.

Estructura: A, B, C, D
A, B, C, D, Final

Huracán

Insultanes

Matías Alarcón

A ♩ = 97

Clarinete

Saxo alto

Saxo tenor

Trompeta

Guitarra

Bajo Eléctrico

Sintetizador

♩ = 97

Guit.

Cl

S. A.

S. T.

Tpt.

Guit.

B. E.

This system of music includes six staves. The Clarinet (Cl) and Saxophone Alto (S. A.) parts feature eighth-note patterns with triplets. The Saxophone Tenor (S. T.) and Trumpet (Tpt.) parts play eighth-note triplets. The Guitar (Guit.) part has a bass line with a flat key signature and a steady eighth-note accompaniment. The Bass Electric (B. E.) part has a simple bass line.

Cl

S. A.

S. T.

Tpt.

Guit.

B. E.

This system continues the musical piece. The Clarinet (Cl) and Saxophone Alto (S. A.) parts continue with eighth-note patterns and triplets. The Saxophone Tenor (S. T.) and Trumpet (Tpt.) parts continue with eighth-note triplets. The Guitar (Guit.) part continues with a bass line and eighth-note accompaniment. The Bass Electric (B. E.) part continues with a simple bass line.

Cl

S. A.

S. T.

Tpt.

Guit.

B. E.

Cl

S. A.

S. T.

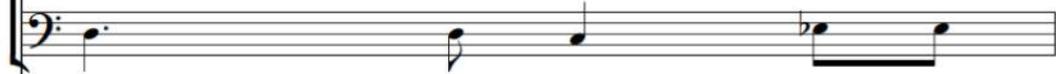
Tpt.

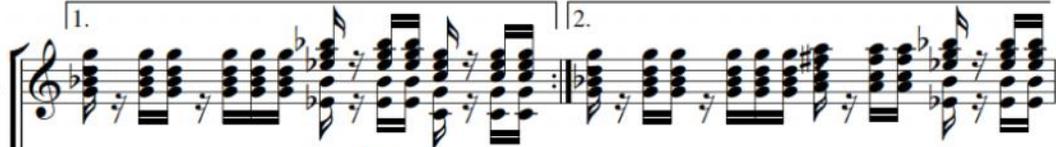
Guit.

B. E.

[B]

Guit. 
B. E. 
Sint. 

Guit. 
B. E. 
Sint. 

Guit. 
B. E. 
Sint. 

©

Cl

S. A.

S. T.

Tpt.

Guit.

B. E.

Sint.

Cl

S. A.

S. T.

Tpt.

B. E.

D

B. E.  Bass line for the first system, measures 1-2. The notes are G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3.

B. E.  Bass line for the second system, measures 3-4. The notes are G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3.

Guit.  Guitar line for the first system, measures 1-2. It features a melodic line with a sharp sign and a dotted note, and a bass line.
 B. E.  Bass line for the first system, measures 1-2. The notes are G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3.

Guit.  Guitar line for the second system, measures 3-4. It features a melodic line with a flat sign and a dotted note, and a bass line.
 B. E.  Bass line for the second system, measures 3-4. The notes are G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F#3, G3.

Estructura: Intro, A, B, A, B, Intro
Otras secciones no se incluyen en este análisis

Canalla

La Mano Ajena

Samuel Álvarez

♩ = 170 Intro

Violín

Flauta de Pan

Clarinete

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

Cimbalom

♩ = 170

3

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

6 A

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

10

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

15

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

20 B

Vln.
Fl.
Cl.
G.E.
B.E.
Cim.

24

Vln.
Fl.
Cl.
G.E.
B.E.
Cim.

28

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

32

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

35

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 35, containing measures 35, 36, and 37. The score is for a symphony or concert band and includes parts for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Grand Ensemble (G.E.), Bass Ensemble (B.E.), and Cymbals (Cim.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. Measures 35 and 36 are marked with a repeat sign. The Vln., Fl., and Cl. parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The G.E. part plays chords, and the B.E. part plays a bass line. The Cim. part is silent in measures 35 and 36 but has a rhythmic pattern in measure 37.

14

Vln.

Fl.

Cl.

G.E. (8)

B.E. (8)

Cim.

18

Vln.

Fl.

Cl.

G.E. (12)

B.E.

Cim.

22

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

(16)

26

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

(20)

30 B

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

33

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

36 C

Vln.
Fl.
Cl.
G.E.
B.E.
Cim.

40

Vln.
Fl.
Cl.
G.E.
B.E.
Cim.

43

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

46 CORTE

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

Estructura: Intro, A, Puente,
B, C, D, A

Spaguetti Klezmer

La Mano Ajena

Rodrigo Latorre

♩ = 150 Intro

Violín

Flauta de Pan

Clarinete

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

Címbalom

♩ = 150

4

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

8

A

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

12

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

16

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

20

Vln. 

Fl. 

Cl. 

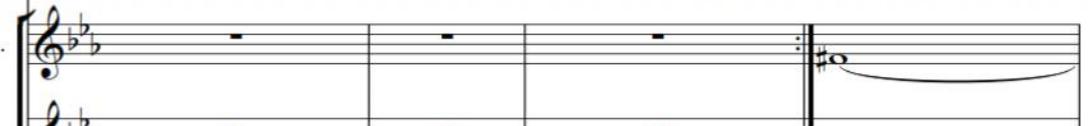
G.E. 

B.E. 

Cim. 

24

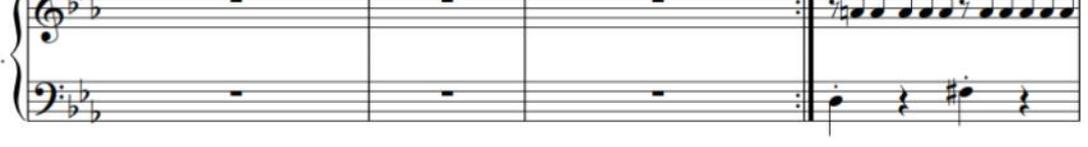
Vln. 

Fl. 

Cl. 

G.E. 

B.E. 

Cim. 

Puente

28

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

31 B

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

40 C

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

43

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

46

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

This system of musical notation covers measures 46, 47, and 48. The Vln. part features a melodic line with a long note in measure 47 and a slur over measure 48. The Fl. part is silent. The Cl. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The G.E. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The B.E. part plays a simple eighth-note bass line. The Cim. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

49

Vln. Fl. Cl. G.E. B.E. Cim.

This system of musical notation covers measures 49, 50, and 51. The Vln. part features a melodic line with a triplet in measure 49 and a long note in measure 50. The Fl. part is silent. The Cl. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The G.E. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The B.E. part plays a simple eighth-note bass line. The Cim. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

52

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

55

D

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

58

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

61

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

64

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

68

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

Estructura: A, B, C, B
C, D, E, Solo sobre A
D, E

Behusher Khusid

La Mano Ajena

Tradicional Judío

A

$\text{♩} = 120$ *f*

The musical score is arranged in six staves. The top five staves are for Violín, Flauta de Pan, Clarinete, Guitarra Eléctrica, and Bajo Eléctrico. The bottom staff is for Cimbalom. The score is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The first section, marked 'A', consists of two measures. The Violín, Flauta de Pan, and Clarinete parts play a melodic line starting on G4. The Guitarra Eléctrica part plays a rhythmic accompaniment of chords. The Bajo Eléctrico part plays a bass line. The Cimbalom part plays a rhythmic pattern. The score is marked with a forte 'f' dynamic.

Violín

Flauta de Pan

Clarinete

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

$\text{♩} = 120$

Cimbalom

3

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

5

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

[B]

8

Vln. 1. 2. 3

Fl.

Cl. 3

G.E.

B.E.

Cim. 1. 2.

11 C

Vln.

Fl.

Cl. 3

G.E.

B.E.

Cim.

13

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 and 14. The Violin (Vln.) part features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 14. The Flute (Fl.) part is silent, indicated by a whole rest. The Clarinet (Cl.) part mirrors the Violin's melodic line. The Grand Ensemble (G.E.) part consists of sustained chords, with a long horizontal line above the staff in measure 13. The Bass Ensemble (B.E.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cymbal (Cim.) part has a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

15

D

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15, 16, and 17. A rehearsal mark 'D' is placed above measure 15. The Violin (Vln.), Flute (Fl.), and Clarinet (Cl.) parts all play a complex, fast-moving eighth-note pattern. The Grand Ensemble (G.E.) part features a series of chords, with a long horizontal line above the staff in measure 15. The Bass Ensemble (B.E.) part continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cymbal (Cim.) part has a steady eighth-note pattern in the right hand and rests in the left hand.

E

18

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

21

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

24

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.

26

Vln.

Fl.

Cl.

G.E.

B.E.

Cim.