



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Composición de cuatro obras en género bossa nova para guitarra y flauta traversa

Trabajo de titulación
previo a la obtención
del título de Licenciado
en Instrucción Musical

Autor:

José Napoleón

Llanos Zamora CI:

0106098858

Correo electrónico: jumbome@hotmail.com

Tutor:

Magíster Wilmer Fermín Jumbo Medina

CI: 1102014717

Cuenca, Ecuador

18-diciembre-2020

El género brasileño Bossa Nova contiene características relevantes en cuanto a su instrumentación, contexto social, compositores e intérpretes en su región de origen y en latino américa. Tomando en consideración estos puntos el presente proyecto se centra en la composición de cuatro obras para guitarra y flauta traversa con el fin de ampliar formación histórica y sobre los procesos creativos utilizados dentro del género mencionado; además como parte del proceso de culminación y formación en la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca.

Palabras clave: Composición. Bossa nova. Samba.

The Brazilian genre Bossa Nova contains relevant characteristics as for its instrumentation, social context, composers, and performers in its region of origin and Latin America. Considering these points, the present project focuses on the composition of four songs for guitar and traverse flute with the purpose of expand history information and about the compositional processes used within of genre, also as part of the completion process and education in Music School of the University of Cuenca.

Keywords: Composition. Bossa nova. Samba

ÍNDICE DEL TRABAJO

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Cronología de periodos del Jazz en Brasil	33
Tabla 2 Descripción de obras a analizar	65
Tabla 3 Explicación de las dimensiones según Jan LaRue	66
Tabla 4 Indicadores generales	67
Tabla 5 Chega de Saudade	68
Tabla 6 Explicación de secciones de Chega de Saudade	70
Tabla 7 Análisis musical de Chega de Saudade	70
Tabla 8 Indicadores análisis melódico	72
Tabla 9 Explicación sección A de Chega de Saudade	72
Tabla 10 Explicación sección A1 de Chega de Saudade	73
Tabla 11 Explicación sección B de Chega de Saudade	74
Tabla 12 Explicación sección A1 final de Chega de Saudade	75
Tabla 13 Garota de Ipanema	78
Tabla 14 Explicación de secciones de Garota de Ipanema	80
Tabla 15 Análisis musical de Garota de Ipanema	80
Tabla 16 Explicación sección A de Garota de Ipanema	82
Tabla 17 Explicación sección B de Garota de Ipanema	83
Tabla 18 Explicación sección A final de Garota de Ipanema	84
Tabla 19 Desafinado	86
Tabla 20 Análisis musical de Desafinado	90
Tabla 21 Explicación sección A de Desafinado	91
Tabla 22 Explicación sección A1 de Desafinado	92
Tabla 23 Explicación sección B de Desafinado	93
Tabla 24 Explicación sección A final de Desafinado	94
Tabla 25 Análisis acompañamiento de Garota de Ipanema	98
Tabla 26 Análisis acompañamiento de Wave	101
Tabla 27 Explicación del proceso compositivo	104
Tabla 28 Análisis musical de la composición 1	108
Tabla 29 Explicación sección A composición 1	109
Tabla 30 Explicación sección B composición 1	110
Tabla 31 Explicación sección A final composición 1	111
Tabla 32 Secciones características en el acompañamiento	112

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Partitura Chega de Saudade. Fuente: Bossa Nova Fakebook (2018).	19
Imagen 2 Primera parte samba Pelo Telefone. Fuente:	

https://terradamusicablog.com.br/pelo-telefone-registro-do-primeiro-samba-completa-100-anos/	25
Imagen 3 Mapa de Brasil y sus principales géneros de música popular según su región. Fuente: Brazilian Rhythms for solo guitar.	26
Imagen 4 Cilindros de cera. Fuente: https://sites.google.com/site/historiadelosmediosii	29
Imagen 5 Extracto partitura Wave. Antonio Carlos Jobim Corcovado Music Corp. (1967-1968).	38
Imagen 6 Tom Jobim y Frank Sinatra. Fuente: https://www.tomjobim.com.ar/ (2018)	39
Imagen 7 Foto Album João Gilberto 1961 Fuente: http://www.joaogilberto.org/ HYPERLINK " http://www.joaogilberto.org/ " (1961).....	40
Imagen 8 Astrud Gilberto. Fuente: http://www.astrudgilberto.com/biography.htm HYPERLINK " http://www.astrudgilberto.com/biography.htm " (2000).	41
Imagen 9 Nara Leao. Fuente: Pinterest (2018).....	42
Imagen 10 Stan Getz. Fuente: Discogs (2018).....	43
Imagen 11 Carlos Lyra. Fuente: http://www.carloslyra.com/ HYPERLINK " http://www.carloslyra.com/ " (2018)	44
Imagen 12 Ari Barroso. Fuente: Efemérides Musicales (2012)	45
Imagen 13 Ronaldo Boscoli. Fuente: GGN (2013).	46
Imagen 14 Vinicius de Moraes. Fuente: http://www.viniciusdemoraes.com.br/ (2018)	46
Imagen 15 Viola de mão. Fuente: http://www.kahlilgibran.org/instruments.html#.XQwleIhKhEY	49
Imagen 16 Laúd. Fuente: https://ca.wikipedia.org/wiki/Lla%C3%BCt#/media/Fitxer:Hans_Holbein_d._J._030.jpg	50
Imagen 17 Machete. Fuente: http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-MACHETE.HTML	50
Imagen 18 Tambores surdo. Fuente: pt: en:Image:Olodum-drummers.jpg.....	56
Imagen 19 Paulinho Nogueira. Fuente: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Baden_powell_1971.jpg	59
Imagen 20 Craviola. Fuente: https://uniqueguitar.blogspot.com/2009/11/giannini-craviola-12-string.html	60
Imagen 21 Bade Powell. Fuente: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Baden_powell_1971.jpg	61
Imagen 22 Arreglo musical de Insesatez por Claus Ogerman	63
Imagen 23 Foto de Helô Pinheiro, la Garota de Ipanema. Fuente: NAVAS - SÁNCHEZ ÉLEZ, María. Río de Janeiro: Cuerpo y latido de una ciudad. Madrid. 2010.	78
Imagen 24 Garota de Ipanema arreglo de Rubinho parte 1	96
Imagen 25 Garota de Ipanema arreglo de Rubinho parte 2	97

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Patrón básico de bossa nova para guitarra. Tomado de Merino (2012).	22
Gráfico 2 Evolución del patrón básico de Samba en clave. Fuente: The Brazilian Guitar Book. 53	
Gráfico 3 Ejemplo de patrón rítmico en clase de Bossa Nova. Fuente: The Brazilian Guitar Book.	54
Gráfico 4 Patrón rítmico Bossa Nova. Fuente: The Brazilian Guitar Book.	54
Gráfico 5 Patrón básico de Bossa Nova en guitarra.	55
Gráfico 6 Manejo de los bajos en la guitarra.	56
Gráfico 7 Análisis armónico-melódico de Chega de Saudade sección A.	72
Gráfico 8 Análisis armónico-melódico de Chega de Saudade sección A1.	73
Gráfico 9 Análisis armónico-melódico de Chega de Saudade sección B.	74
Gráfico 10 Análisis armónico-melódico de Chega de Saudade sección A1 final.	75
Gráfico 11 Análisis armónico-melódico de Garota de Ipanema sección A.	82
Gráfico 12 Análisis armónico-melódico de Garota de Ipanema sección B.	83
Gráfico 13 Análisis armónico-melódico de Garota de Ipanema sección A final.	84
Gráfico 14 Análisis armónico-melódico de Desafinado sección A.	91
Gráfico 15 Análisis armónico-melódico de Desafinado sección A1.	92
Gráfico 16 Análisis armónico-melódico de Desafinado sección B.	93
Gráfico 17 Análisis armónico-melódico de Desafinado sección A final.	94
Gráfico 18 Análisis melódico composición 1 sección A.	109
Gráfico 19 Análisis melódico composición 1 sección B.	110
Gráfico 20 Análisis melódico composición 1 sección A final.	111

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio

Institucional

Yo, José Napoleón Llanos Zamora, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Composición de cuatro obras en género bossa nova para guitarra y flauta travesa", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 18 de diciembre de 2020

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'José Napoleón Llanos Zamora', written over a horizontal line.

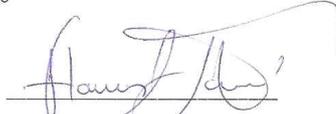
José Napoleón Llanos Zamora

C.I.: 0106098858

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, José Napoleón Llanos Zamora, autor del trabajo de titulación "Composición de cuatro obras en género bossa nova para guitarra y flauta travesa", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 18 de diciembre de 2020



José Napoleón Llanos Zamora

C.I: 0106098858

DEDICATORIA

El presente trabajo va dedicado a mis padres, puesto que han sabido guiarme arduamente con responsabilidad y honradez para así poder culminar una etapa muy

importante de mi vida.

A Geovanny, mi hermano del alma, por su apoyo infinito y por ser un gran ejemplo de familia.

AGRADECIMIENTOS

De manera muy especial a toda mi familia quienes se han preocupado por mi bienestar.

A todos los maestros de la universidad quienes desinteresadamente han aportado con sus conocimientos y sus recomendaciones durante mi carrera escolar y de manera especial a mi director de tesis, Mgst. Wilmer Jumbo Medina por ser el guía en un proyecto tan importante en mi perfil profesional.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto se enfoca en la creación musical para formato guitarra y flauta travesera del género bossa nova tomando como base para este trabajo sus características principales. El objetivo primordial de la presente investigación está centrado en la creación de cuatro obras del género basados en el análisis de la información en cuanto a su contexto histórico, análisis de obras y asimilación de un proceso compositivo que lleve a su desarrollo.

En sus inicios la bossa nova surgió con el formato mencionado basado en la utilización de un instrumento de acompañamiento que imite la percusión de la samba -género de donde se deriva la bossa nova- y la melodía realizada

primordialmente por la voz que a su vez es cantada en portugués, la misma que se desarrolla sola sobre la base rítmica de la *violao* o guitarra. En nuestro proceso compositivo se cambiará la melodía que realiza la voz por un instrumento melódico de similares características como es la flauta travesa, obviando la letra con el propósito de darle prioridad a la armonía y a la creatividad.

En el capítulo uno se desarrollan antecedentes históricos de la Bossa Nova, así como influencias extranjeras, principales compositores, intérpretes, letristas y una breve descripción sobre cómo se desenvuelve la melodía en la voz. En el capítulo dos se exponen aspectos del contexto histórico sobre la guitarra en Brasil desde sus inicios hasta cuando fue catalogado como instrumento principal de la cultura brasileña con la llegada de la bossa nova; así mismo se expone una breve descripción de la flauta travesa en la región. De la misma manera se hablará sobre la “clave” de la samba de la cual surge el género en estudio, finalizando el capítulo con los principales guitarristas de la época como Baden Powell, Paulinho Nogueira y Joao Gilberto quienes catapultaron el ritmo de bossa nova en la guitarra.

En el capítulo tres se desarrolla el análisis de obras referentes de bossa nova, tomando en cuenta su popularidad y año de creación. Las canciones escogidas son del compositor brasileño Tom Jobim, considerado uno de los más grandes referentes del género en desarrollo. Luego del análisis se procede a la explicación de las obras del autor utilizando tablas y gráficos de análisis para mejor entendimiento del lector, finalizando el capítulo con su respectiva explicación sobre el proceso compositivo.

Capítulo 1: La Bossa Nova

“Brasil desde los tiempos de la colonización portuguesa ha sido invadido por influencias extranjeras. Por primera vez, a través de la Bossa Nova, nosotros fuimos capaces de influir en alguien.” (Tom Jobim)

La bossa nova constituye uno de los géneros más representativos de la música popular brasileña -MPB- y además uno de los géneros latinoamericanos de mayor influencia en América. En este capítulo se revisarán las características más relevantes del género en estudio en cuanto a su contexto histórico, político y social en el que surgió. Por otro lado, se hablará sobre la samba como género antecesor,

así como la influencia norteamericana en la música popular brasileña desde sus inicios, divididos por periodos donde se tratará los géneros que llegaron a resultar de las diversas fusiones de todos los estilos locales y extranjeros para dar como resultado la bossa nova. Se tratará brevemente sobre la voz en el género ya que servirá como conocimiento base sobre la técnica utilizada en el desarrollo de la melodía para la realización de las composiciones que se presentarán al final. Y para hacer más completa la investigación se hablará de los principales referentes del bossa nova, como instrumentistas, cantantes, compositores, escritores quienes comprometidos con la cultura brasileña hicieron lo posible para que el género prevalezca en Brasil.

1.1. Contexto histórico

La música brasileña en general se ha desarrollado en dos contextos como menciona Aldeguer (2016), la una línea marcada por la tradición escrita de origen europeo o también llamada “erudita” y la tradición no escrita, proveniente de la combinación de la música europea, indígenas y africanas presentando características propias y en momentos entrelazándose unas con otras. Si bien la música brasileña tiene diferentes géneros a favor hay que recalcar los indicios y los orígenes de la misma: África. Se puede evidenciar la similitud con este continente debido a los ritmos en común, como por ejemplo las batucadas. Los lugares de Brasil en donde se introdujeron la “música seria” son Bahía (Pernambuco), Río de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais.

La bossa nova surge a finales de los años 50 como una variante de cantar y tocar la samba, de manera sincopada, suave y a medida que emerge se van incorporando materiales arreglísticos y técnicas del jazz norteamericano. Músicos como Johnny Alf ya en sus composiciones utilizaba recursos del be-bop y cool jazz, siendo este para muchos colegas, así como para el mismo Jobim, uno de los precursores del bossa nova. Es así que los músicos ya incluían nuevos elementos armónicos e instrumentales tomando como referencia las canciones de Alf o porque algunos compositores destacados viajaban a los Estados Unidos y regresaban con dichas influencias a su región (Tom Jobim Oficial, 2018).

Pese a que este género obtuvo mucha popularidad, en el tiempo que surgía muchos críticos apostaban por su corta permanencia en el ámbito musical. Tremura (2017) hace referencia a lo antes dicho afirmando que:

Pero la bossa nova no llegó a existir sin crítica. El estilo fue etiquetado como "un falso fenómeno musical" por el renombrado bandolinista y compositor Jacob do Bandolim y la "velha guarda" (vieja guardia), por cambiar la estética existente de la época y desplazando y cuestionando la representación musical nacional ya establecida por la Samba y Choro. La nueva estética fue un "revira-volta" o cambio, un producto musical sofisticado de un entorno urbano (pág. 2).

Carlos Lyra, compositor brasileño y precursor del género bossa nova al igual que Jacob do Bandolim, creía en la poca permanencia del género, ya que según él, las letras hablaban de las mismas cosas románticas e intrascendentes que ya se habían dicho (Tremura, 2017).

Muy aparte de su origen africano, la bossa nova supo desarrollarse no solo

por sus raíces, sino también por la sociedad, por jóvenes que experimentaban con nuevos ritmos y nuevas armonías tal como lo menciona Castro (2013) donde explica que la clase media estaban aburridos de los géneros que sonaban en la época por lo cual, quisieron desfogarse del medio con

la música norteamericana y en el jazz. En el apartamento de Nara Leao -destacada intérprete, se reunían jóvenes conocidos como Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Ronaldo Boscôli, Milton Banana, Roberto Menescal, Chico Feitosa, João Gilberto, Luiz Carlos Viñedos y los más adultos, Johnny Alf y Vinicius de Moraes entre otros, a escuchar discos de procedencia norteamericana y a buscar nuevas propuestas musicales. De las sesiones surge el dúo entre Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes quienes conjuntamente trabajan en la película *Orfeo Negro*, del que hablaremos más adelante, siendo este proyecto esencial para que la bossa nova tome impulso, empiece a sonar en Brasil y sea conocido en Norteamérica.

En cuanto al contexto histórico, que a su vez fue también pieza clave para el desarrollo del género, el gobierno en curso apostaba por la nueva cultura y la innovación. Syroyid (2012) menciona un fragmento extraído de la página oficial de Torquinho ¹ que hace referencia al contexto político del surgimiento de la bossa nova, dice lo siguiente:

Juscelino Kubitschek (1956-60) fue primer ministro en los años dorados del desarrollo cultural, económico y social en Brasil. Kubitschek empleó y promovió el bossa nova para que se desarrollara con una política en contra de la globalización cultural de EEUU. Sin embargo, la bossa nova nace primeramente sin ninguna intención política. Se crea un estilo por pura necesidad estética, pero se acoge con finalidad política y se enfoca según el gobierno que se llevaba en aquella época: “50 años en 5”, para recuperar el atraso y modernizar el país.

Reily (1996) añade que también tuvo gran influencia la época industrial con la llegada de la nueva presidencia, además de haber obtenido por primera vez la copa del mundo, Brasil estaba a la mira de muchos y era un orgullo nacional.

Agregando a estos factores importantes, Morellato (2016) también brinda algunas otras influencias que tuvieron cabida en el desarrollo del género, se menciona que:

¹ Página oficial de Torquinho <http://www.toquinho.com.br/>

- La samba sufre procesos de cambios, modernización, toma recursos de la música clásica, jazz, bolero mexicano y literatura moderna; dando resultado nuevas sonoridades, formas, acordes nuevos, completos y auditivamente modernos e interesantes.
- Existe influencias de la música jazz estadounidense, como del Bebop y Cool Jazz, en compositores brasileños. Siendo notorio las influencias en la instrumentación, arreglos, armonía.
- En Río de Janeiro (hasta 1960) se reunían grandes artistas, políticos, músico, poetas del país dando como resultado el desarrollo del mismo, destacándose en muchos sectores a nivel nacional e internacional.
- En los años 40 y 50 sonaban en las radios la samba cancao, género que se caracteriza por exponer relatos tristes y densas, como desilusiones amorosas, traiciones. (Navas 2000).
- Jóvenes de clase media cantaban en los clubes de la ciudad de Río de

Janeiro donde interpretaban jazz e incluso escuchaban música ajena a su cultura en vinilos.

Debido a esto cambios políticos y sociales el nuevo estilo de samba se llamaría bossa nova. En esta etapa la guitarra sería reconocida como instrumento nacional de Brasil debido a las influencias artísticas de músicos como Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim y Joao Gilberto quienes a la vez impulsaron el nuevo estilo musical. La intención de los artistas mencionados era crear un estilo suave y sofisticado (líricamente y armónicamente) que era característico de la samba en esa época.

La película Orfeu Negro del director Michel Camus (francés) en 1959 marcó también un factor importante para la internacionalización de la bossa nova. En esta película de contexto clásico de la obra griega Orfeo y Eurídice contenía canciones co-escritas por Vinicius de Moraes

y Tom Jobim como se refirió en párrafos anteriores, donde se evidencia el anuncio de elementos melódicos que conlleva la bossa nova (Navas, 2010).

Swanson (2004) hace referencia a la importancia de esta obra diciendo:

Mientras que la historia pone de relieve la popularidad global de la banda sonora a Orfeu Negro, que impulsó este nuevo estilo de samba (que más tarde se llamaría bossa nova) en la escena musical internacional con canciones famosas como “*A felicidade*” (Jobim/Vinicius) y “*Manhã da Carnaval*” (Bonfá).

Ya en el año de 1959 los compositores Joao Gilberto y Tom Jobim grabaron

el primer LP de Bossa Nova llamado *Chega de Saudade* que llegaría a ser un ícono para este género y punto

74.
(BOSSA) **CHEGA DE SAUDADE (NO MORE BLUES)** - JOBIM

The musical score consists of ten staves of music. Above the staves, various chords are written in a handwritten style. The chords include: D-, D-7/C, E7/B, E7 b9, E-7 b5, A7 b9, D-, E-7 b5, A7 b9, D-, D-7/C, E7/B, E7, A-, Bb/maj7, E-7 b5, A7 b9, D-, D-7/C, E7/B, E7, E-7 b5, A7 b9, D-, D7 b9, G-, G-7/F, A7 b9/E, D-, D-7/C, B-7 b5, E-7 b5, A7 b9, D-, A7, Dmaj7, B7 b9/d#, and E-7. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and dynamic markings like accents (>).

de partida para la creación de nuevas canciones.

Cabe resaltar que esta canción compuesta por Jobim y Vinicius de Moraes fue grabada antes por la cantante Elizeth Cardosos y por el cuarteto *Os Carioca* en 1958, sin embargo, la versión, arreglo de João Gilberto enmarca una nueva estética musical (Romeiro, 2013).

Este primer LP lleva 12 canciones con el aporte de varios artistas posibles de la década y son las siguientes: *Chega de saudade* (Tom Jobim y Vinicius de Moraes), *Lobo-bobo* (Carlos Lyra y Ronaldo Bôscoli), *Brigas, nunca mais* (Jobim y de Moraes), *Haba-la-la* (João Gilberto), *Saudade fez um samba* (Lyra y Bôscoli), *Maria Ninguém* (Carlos Lyra), *Desafinado* (Tom Jobim y Newton Mendonça), *Rosa Moreno* (Dorival Caymmi), *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso), *Bim-Bom* (João Gilberto), *Aos pés da cruz* (Marino Pinto y José Goncalves) y *É luxo só* (Ary Barroso y Luis Peixoto). (Frere, 2014).

En relación al análisis del disco –en cuanto a armonías, melodías y ritmos– Frere (2014) manifiesta que existe un abordaje de mucho contraste con los elementos musicales y la letra, como se puede apreciar en la canción *Desafinado* en dónde en un pasaje de la letra se dice “*si vos decís que yo desafinado...*”, este fragmento al ser acompañado con armonías extrañas y al mismo tiempo siendo la melodía complicada para cantar da la sensación que la canción en sí es desafinada, pero no, puesto que en su forma musical utiliza recursos que dan esa sensación de inestabilidad, características que se van a desarrollar en los próximos capítulos mediante el análisis de obras seleccionadas. Además, el mismo autor, resalta cómo João Gilberto interpreta de manera vocal las canciones, siendo característico el timbre suave, íntimo, carente de virtuosismo sin dejar de ser por esto interesante ni completa, brindando un equilibrio entre la instrumentación y la voz. También las letras se liberaron de los contextos dramáticos y trágicos como venía siendo en ese tiempo, provocando esto una innovación para la música brasileña.

En lo que respecta a las disonancias y a las construcción de armonías, compositores como el mismo Jobim, Gilberto, Mendoca, Lyra, entre otros, componían utilizando estas “notas extrañas”, pero ya no como acordes que debían reposar después de su momento de tensión -tal como se lo hace en la armonía tonal- sino que se movían libremente creando sensaciones sonoras que como ya se mencionó, parecían inestables, dónde no era notorio saber si se hacía modulaciones a otras tonalidades debido a los complejos, alterados y completos acordes utilizados, tal y como se lo puede apreciar en las canciones *Chega saudade* y *Desafinado* (Frere, 2014). Cabe recalcar que como se refiere el autor “sería incorrecto afirmar que la bossa nova introdujo las disonancias en la música popular, dado que éstas existían ya en algunas sambas que databan de hace varios años”.

De acuerdo con Faria (2001) la estructura musical del bossa nova consta de:

La forma del bossa nova es como el de la samba que es A-B ó A-B-A. La parte armónica es más bien cargada, con acordes con séptima, subdominantes. el uso de una o más tensiones es propio de este género, modulaciones en las mismas partes.

Merino (2012) hace referencia a algunas características del bossa nova, entre las cuales destaca sus temáticas melancólicas y tristes, aunque su ritmo puede ser alegre. Se desarrolla en compás de 4/4. La estructura puede constar de dos versos o hasta un verso que se repite dos o tres veces y en varios casos no incluyen un puente. Contiene en su estructura armónica acordes completos y con tensiones de 6a, 7a, 9a, 11a y 13a. Su ritmo básico se desarrolla en un patrón de dos compases con una síncopa en el segundo como se muestra en el gráfico 1. La

instrumentación en su inicio fue solamente de guitarra y voz, ya con la masificación de artistas, arreglistas y compositores se fueron incluyendo instrumentos como piano, batería, conga, saxofón, orquesta de cuerdas, etc.

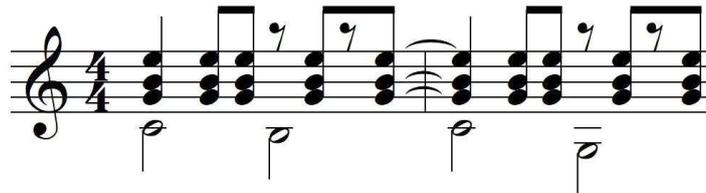


GRÁFICO 1 PATRÓN BÁSICO DE BOSSA NOVA PARA GUITARRA. TOMADO DE MERINO (2012).

Por otro lado, en cuanto a la etimología de “bossa nova” -voz nueva- no es algo que nació para llamarse así al género en estudio, si no que en su tiempo fue descrito como “una cualidad que usaban siempre los músicos como sinónimos de distinción o estilo personal” (Tom Jobim Oficial, 2018). Algunos autores como Faria (2001) mencionan al bossa nova como “una nueva forma de hacer algo, un nuevo enfoque”. Según Navas (2010) la palabra bossa nova se usó para describir “aquellas sambas basadas en las paradas repentinas en la música para encajar hablas” y también agrega que la palabra ya había aparecido en 1930 en una samba del cantante Noel Rosa, llamada *Coisas Nossas* que en su contexto dice:

“O
samba,
a
prontida
o e
outras
bossas,
sao nossa coisas”

- **Influencia de la Samba**

Como se mencionó la bossa nova tiene una estrecha relación con la Samba, de acuerdo con Faria (2001), la samba “resulta de la fusión de música Afro y ritmos brasileños encontrados en Bahía con influencias armónicas y melódicas del “Choro”. Mientras que Souza (2003) mantiene que:

La samba descende del ritmo Lunu, de fiestas en los patios, que mezclaban umbigadas (baile en que dos bailarines “chocan” sus ombligos) y patadas de capoeira, marcadas en la pandereta, el plato-y-cuchillo (usados como percusión por la falta de instrumentos

convencionales) y la palma-da-mao (forma de llamar un ritmo sincopado llevando por las palmas).

Aldeguer (2015) se refiere a la etimología de la palabra samba y afirma que viene de “Angola (África) del idioma *Kimbundu* -idiomas precoloniales más hablados de África-, de la palabra *semba*, música tradicional de Angola que a su vez significa *invitación a la danza*” (McGowan, Pessanha, 1998)². En Brasil *samba* hace alusión a muchas cosas, “principalmente describe un tipo de festividad folclórica y a un género de música moderna popular” (Sandroni, 1996).³

Por otro lado, Castro (2013) hace una breve sinopsis de la samba manifestando que surge a principios del siglo XX en Río de Janeiro, por lo general en los barrios humildes, resultó de mezclas de los tambores y el baile de Capoeira con la música en honor a las deidades y que ahora se considerada como música nacional de Brasil y género protagónico del Carnaval de Río de Janeiro. En sus inicios era música hecha para varios tambores o batuque cantado diversificándose a lo largo de los años, 20, 30 y 40 en varios sub-géneros (Morellato, 2016).

Existe una gran variedad de tipos de samba como: “*sambalanço, samba de breque, samba-enredo, samba-canção, samba-choro, samba exaltação, samba-gafieira* y partido-alto”. Cada uno de estos subgéneros se diferencian uno del otro, tanto en su manera de ejecución, su forma, su origen, letras e instrumentación (Faria, 2001).

² Citado por. Aldeguer. S. P. *Una aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia*. Revista Música, Goiania, V.12 - n.2, 2012, p. 233-242.

³ Citado por. Aldeguer. S. P. *Una aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia*. Revista Música, Goiania, V.12 - n.2, 2012, p. 233-242.

En los años 30, con la aparición de las escuelas de samba, esta ha sido destinada para la celebración del “carnaval” denominada como *samba-enredo*. El carnaval de Río de Janeiro por su parte tuvo su influencia en los carnavales de Niza y de Venecia del siglo XIX (Navas, 2010).

La samba enredo es un género de carácter bailable, alegre, elegido principalmente para las celebraciones por lo que siempre utiliza acordes en modo mayor. De igual manera utiliza pasajes sincopados característicos de estos ritmos. “Sus letras usualmente constan de contenido biográfico, histórico, literario, o folclórico de acuerdo con la celebración del año” (Faria, 2001).

Entre los compositores destacados en este género se menciona a: “Noel Rosa, Wilson Batista, Sinho, Cartola, Beth Carvalho, Jamelão, Zé Keti, Paulinho da Viola, Moreira da Silva, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho,

Moacyr Santos, Clara Nunes, Martinho da Vila y João Nogueira” (Faria, 2001).

En cuanto a la forma musical y armonías de la samba y de sus subgéneros, Faria (2001) dice que:

Por lo general son simples, en la mayoría de los casos en forma A-B ó A-B-A, en algunos casos la segunda sección está marcada por la entrada del subdominante -IV° grado-. Su armonía es similar al maxixe y choro, utiliza cuatro pares de acordes, incluso tensiones armónicas. Son escasas las modulaciones en la samba, con excepción de la samba- enredo, debido a su extensa duración. La melodía es escrita de manera simple, rítmicamente sencillas desarrollada a manera de escalas que, de arpeggios, utilizando notas acordales y en pocas ocasiones con tensiones.

Según Aldeguer (2012) y demás investigadores, coinciden en que la samba tiene un ritmo sincopado, acompañado por instrumentos de percusión y cantos en los cuales se alteran el coro y solistas. Además, es con fin bailable que según el mismo autor es a manera de evocación de las reuniones de los esclavos prófugos que realizaban en la selva como veneración a sus dioses, más

tarde esto fue copiado para lo que luego fue la samba salón, bailado en compás de 2/4 y entre parejas.

Castro (2013) brinda un dato importante acerca de la primera samba que fue grabada en 1916 llamada *Pelo Telefone* creada por Ernesto Santos conocido como Donga y Mauro Almeida.

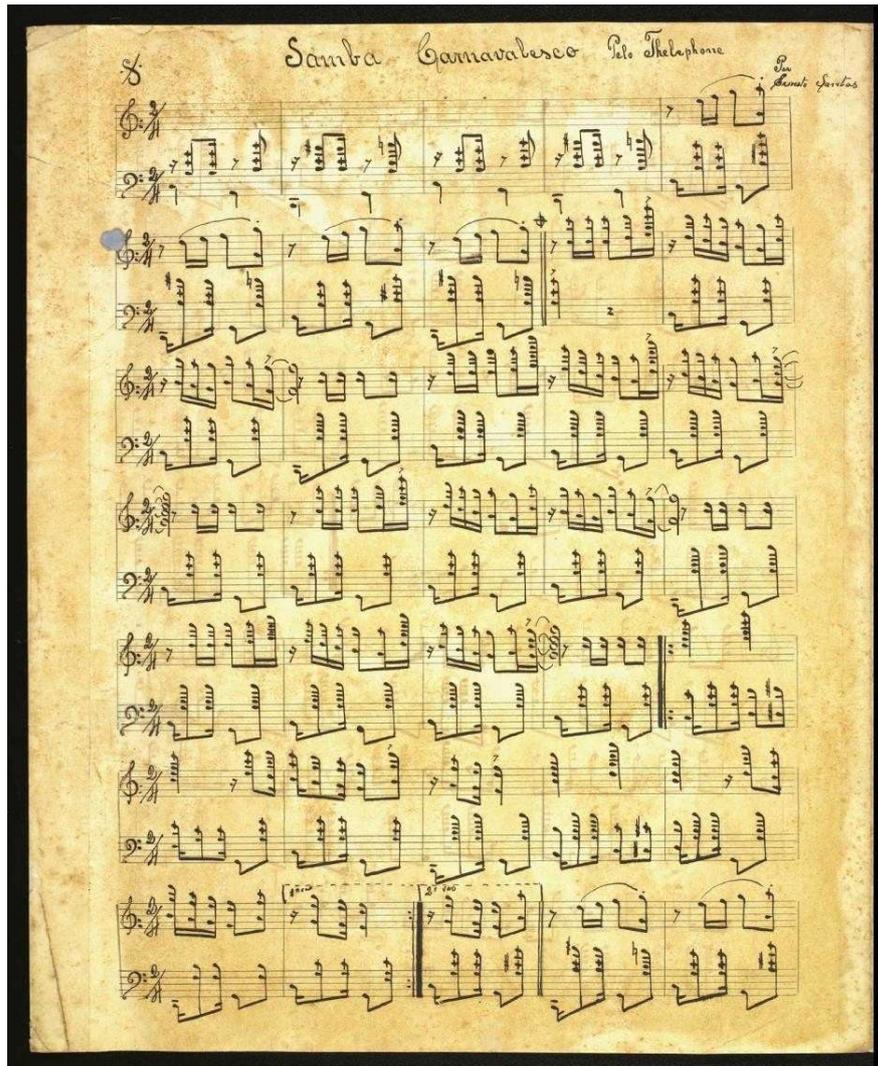


IMAGEN 2 PRIMERA PARTE SAMBA PELO TELEFONE. FUENTE: [HTTPS://TERRADAMUSICABLOG.COM.BR/PELO-](https://terradamusicablog.com.br/pe-lo-telefone-registro-do-primeiro-samba-completa-100-anos/)

[TELEFONE-REGISTRO-DO- PRIMEIRO-SAMBA-COMPLETA-100-ANOS/](https://terradamusicablog.com.br/pe-lo-telefone-registro-do-primeiro-samba-completa-100-anos/)

Morellato (2016) menciona que una vez que la bossa nova nació, la samba también se reivindicó al desarrollar otras clases de samba como la samba-mixto, *samba “rock”* y *sambalacao*.

Para finalizar esta parte histórica de la samba y su estrecha relación con la bossa nova se puede concluir entonces que esta última cambió ciertas características de su antecesor como:

- Discursos literarios: Las letras tratan en su gran parte de amor desde un punto de vista positivo, a pesar de que se hable de tristeza siempre debe estar intacto la felicidad, como lo menciona Morellato (2016), “una samba feliz”.
- También se desarrollan nuevos discursos melódicos como el uso de disonancias, creativas.
- Renovación del ritmo de samba: el ritmo de bossa nova es una versión más suave de la samba, aunque en el primer caso el ritmo de samba se simplifica, pero este no pierde su balance original. De igual manera a medida que surge una simplificación del ritmo el bossa nova ya no se vuelve bailable.
- Las armonías del bossa nova se vuelve más complejas y modernas



IMAGEN 3 MAPA DE BRASIL Y SUS PRINCIPALES GÉNEROS DE MÚSICA POPULAR SEGÚN SU REGIÓN. FUENTE: BRAZILIAN

RHYTHMS FOR SOLO GUITAR.

- **Influencia norteamericana en la bossa nova**

La historia del jazz en la cultura musical brasileña se remonta en 4 fases o periodos, el primero comprendido entre los años 1910 y 1930 que corresponde al

jazz como música para bailar en los clubes nocturnos principalmente animados por las *jazz bands*⁴. A partir de 1930 hasta 1950 se empieza a esparcir más la cultura del jazz por Brasil, gracias a las innovaciones tecnológicas, en este periodo se destacan las *big bands* surgiendo a partir de estas los primeros solistas pioneros del jazz brasileño. Desde 1950 hasta 1960 los compositores locales empiezan a interactuar con la música brasileña fusionándola con recursos del jazz dando como resultado el surgimiento del bossa nova y de la samba - jazz. A partir de este periodo viene un último, comprendido a partir de 1970 donde el jazz se empieza a desarrollar como música instrumental brasileña como parte de las propuestas de compositores como Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti, entre otros.

A continuación, se realizará una breve descripción de cada periodo, haciendo hincapié en características relevantes del mismo.

Periodo 1910-1930

Sus raíces y orígenes por parte la música popular brasileña es similar a los ocurrido en Estados Unidos de América del Norte ya que su música fue establecida en dichos territorios

⁴ Jazz band: es un conjunto musical que toca música de jazz. Estas varían en la cantidad de sus miembros y el estilo de jazz que tocan, pero es común encontrar una banda de jazz compuesta por una sección de ritmo y una sección de trompa.

⁵ Big band: La expresión en inglés big band (gran banda) hace referencia a un grupo amplio de músicos de jazz que tocan conjuntamente; puede ser traducida libremente como *orquesta jazz*. Las big bands aparecen como tales a finales de la década de 1920, aunque su *etapa de oro* es el periodo comprendido entre 1935 y 1950.

debido a que el origen viene de los negros-africanos y también, fueron los

compositores que vivían en la periferia de las ciudades quienes ayudaron a implantar los géneros mencionados.

En el inicio de esta etapa, los locales brasileños tenían un contacto marcado por los géneros propios como batuques africanos, fados portugueses, *modinhas* y *lundús*. Luego de esto, a mediados del siglo XIX empezaron a aparecer géneros musicales europeos de danza que fueron transmitidos a la población mediante la ejecución de pianistas, los llamados *planeiros*⁶ quienes llegaban a tener contacto con esta música mediante la adquisición de partituras.

Ya en el siglo XX se popularizó algunos géneros como el vals vienés, el schottisch, la polca, la cuadrilla y la mazurca que eran ejecutados principalmente por música que la mayor parte “tocaban de oído” en grupos que constaban de flauta, guitarra y *cavaquinho*⁷ surgiendo así el *choro* como primera música instrumental brasileña. En esta época la sociedad se estaba modernizando con la adquisición de fonógrafos y gramófonos para las primeras grabaciones de música popular de ese entonces como *modinhas*, *lundús*, *chulas* y tangos.

La música norteamericana llegó a Brasil mediante la distribución de cilindros de cera⁸, discos y también con la circulación de partituras. En 1916 surgen las primeras grabaciones orquestales del emergente *one-step* dando a conocer que la influencia norteamericana en esta época ya empezaba a registrarse en la música popular destinada principalmente para la danza.

⁶ Planeiro: Pianista popular que se ganaba la vida tocando en cines, fiestas familiares, bailes, matrimonios, bautizos, fiestas de aniversario, gremios musicales, grupos de bailarines y almacenes de música, muchos de esos instrumentistas no leían partituras, sin embargo, improvisaban y

demostraban técnica instrumental.

7 Cavaquinho:(“*cah-vah-KEEN-ño*”) - Un instrumento pequeño de 4 cuerdas (afinación DGAD) y de igual similitud al ukelele. Si bien es una ayuda para la guitarra en la armonización de coros y sambas, el *cavaquinho* tiene una naturaleza esencialmente rítmica.

8 Cilindros de cera: Eran pequeñas piezas utilizadas en los fonógrafos que contenían en las grabaciones de sonido en surcos que se situaban en el exterior de los mismo.



IMAGEN 4 CILINDROS DE CERA. FUENTE: [HTTPS://SITES.GOOGLE.COM/SITE/HISTORIADELOSMEDIOS/](https://sites.google.com/site/historiadelosmedios/)

En 1920 aparece las primeras agrupaciones de *jazz band* en Brasil que integran a su formato musical la batería, tuba, piano, violines, trompeta, trombón, clarinete y saxofón con los instrumentos que principalmente utilizaban como era la flauta, clarinete, mandolina, cavaquinho, guitarra. Este periodo se desarrolló principalmente en Río de Janeiro y Sao Paulo, pero también al norte y sur de Brasil incluyendo a su repertorio “nuevos géneros musicales extranjeros y arreglos orquestales más elaborados”.

Giller (2018) hace una comparación entre el jazz popularizado en Europa y en las Américas y alude que:

El jazz en Brasil fue el mismo jazz popularizado en Europa y en las Américas, una música de salón destinada a la danza, donde las bandas ejecutaban repertorios que presentaban ritmos animados por géneros básicamente norteamericanos como one-step, foxtrot, charleston y shimmy. Estos géneros novedosos fueron agregados al repertorio musical de los grupos, repertorio que estaba esencialmente formado por música brasileña, incluyendo géneros como maxixe, samba, marcha y choro.

Periodo 1930-1950

En este periodo la música norteamericana sigue llegando a Brasil mediante la radio, el cine, fonogramas y partituras. Como se mencionó en la introducción, en este periodo se empiezan a formar las *big bands* con una instrumentación de piano, batería, contrabajo, guitarra e instrumentos de viento, además de un cantante o *crooner* como se los llamaba. Por otro lado

los compositores y arreglistas seguían incursionando en nuevas sonoridades, y a la par los músicos empezaron a tener muy en cuenta aspectos de presentación, logotipos de las orquestas que por lo general iban escritos en los atriles y la importante presencia de solistas en los grupos.

En 1940 la constante interacción entre Brasil y Estados Unidos, y por parte de este último se intensificó la llegada de nuevos productos industriales y culturales; época en donde el consumo de la población iba a un ritmo acelerado influenciados por la radio, cine, revistas y discos. A partir de esto llegan nuevos géneros a interactuar con la música brasileña como el bolero, la rumba, el chachachá y el *cool jazz*; además de varios géneros brasileños como *baião*, *embolada*, *coco* y *moda-de-viola* iban ganando espacio en la radio.

La influencia de la radio tuvo mucha importancia al momento de popularizar el jazz en todo Brasil, es así que en el año 1950 existían 243 radios localizadas en las principales capitales de Brasil y algunas como la “Radio

Nacional de Río de Janeiro” tenía la audiencia en todo el país según relata la autora. De la misma manera las radios difundían géneros brasileños como la marchiña, los sambas carnavalescos, el samba-enredo, el *baião* y el samba-canción; además, el bolero mexicano fue un gran éxito no solo en Brasil, sino en latinoamérica.

A medida que el jazz iba propagándose más, empezaron a surgir otras propuestas musicales como el hard bop, cool jazz, funk, progressive, música de la Tercera Corriente y jazz modal. Hobsbawn (1990) hace referencia a los años 50 como:

...fueron marcados por una verdadera guerra de estilos y enardecidas disputas ente los defensores de las diferentes escuelas. En esta época el jazz fue reconocido por el gobierno norteamericano como un agente de propaganda del *american way of life* (modo de vida norteamericano) durante la Guerra Fría, usándolo para penetrar la barrera Este- Oeste, divulgando el estilo y enviando músicos de proyección al exterior como embajadores culturales.

Periodo 1950-1960

En este periodo se destaca el importante movimiento por parte de músicos, que empezaron a viajar de estado en estado entre los años de 1956 y 1962 en la ciudad de Curitiba fomentando el jazz. A medida que esto transcurría, en 1958 al sur de Río de Janeiro surgió la Bossa Nova, “este género marcó de modo definitivo la fusión de dos mundos musicales, el samba y el jazz, que ya venían manteniendo una relación estrecha desde hace algunas décadas” (Giller, 2018).

Compositores y músicos de bossa nova, estaban más interesados en el jazz moderno como el bebop, cool jazz, west coast y el progressive.

Según Giller (2018):

Estaba siendo forjada de alguna forma en la música de los guitarristas Aníbal Augusto Sardinha, conocido como Garoto, Laurindo de Almeida y de los pianistas Dick Farney y Johnny Alf. Pero la llegada definitiva de la bossa nova fue marcada históricamente en 1958 por el lanzamiento del sencillo Chega de Saudade (seguido en 1959 por el elepé homónimo) del cantante y guitarrista João Gilberto. Esta producción sintetizó un conjunto de procesos que directa o indirectamente eran influenciados por el jazz. Los nombres asociados al género son Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, Roberto Menescal, Nara Leão, Oscar Castro Neves y Ronaldo Bôscoli, entre otros.

Tinhorao (2002) brinda una reseña similar a la anterior mencionando que los grupos de jóvenes de la clase media entre los renombrados fueron, Nara Leao, Roberto Menescal, Tom Jobim Ronaldo Boscoli quienes empezaron a tocar las *samba sessions* a ejemplo de las jazz bands que tocaban en las discotecas ese tiempo. Las *samba sessions* son según el autor es:

Sesiones de samba sin tiempo para comenzar ni acabar y con libertad de improvisación" (muy proliferadas en Copacabana), constituidas por "pequeños conjuntos de piano, guitarra-eléctrico, contrabajo, saxofón, batería y pistón, que se especializaron en un tipo de ritmo mixto de jazz y samba.⁹

El contexto temático del género en estudio viene extraído según Medaglia (2003) de la vida cotidiana: “del humor, de las aspiraciones espirituales y de los problemas de la banda social donde ella tiene origen”.¹⁰ Este contexto a su vez promovía “vocabulario expresivo tanto en la armonía y ritmo como en las letras, dirigidos a un contacto más íntimo con el oyente” (Daraya, 2005).

En 1962 los músicos brasileños de bossa nova como Luiz Bonfá, João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, João Donato, Eumir, Deodato,

Moacyr Santos, Don Salvador, Marcos Valle, Oscar Castro Neves, Baden Powell, Sivuca Y Raul de Souza empezaron a viajar a norteamérica y europa a brindar conciertos.

Una vez establecido la bossa nova y la samba jazz llegó la época del rock & roll, de manera que perdió popularidad y fuerza en la localidad, esto hizo que los músicos tuvieran que salir de su país de origen a buscar nuevos campos de trabajo, pues en el exterior la bossa nova y el samba-jazz aún seguían siendo populares, además de que intérpretes y compositores aún conservaban fama y eran admirados y valorados en el mercado internacional.

Periodo 1970

Este periodo está marcado principalmente por “la incorporación de elementos jazzísticos (como encadenamientos armónicos y coloraciones tímbricas) junto con elementos típicamente brasileños que hizo surgir la concepción y práctica musical que pasó a ser conocida como jazz brasileño o Música Instrumental Brasileña -MIB-”, a partir de las obras de los compositores

Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti, “precursores para la formación de varias generaciones de músicos” (Giller, 2018). Este periodo también se caracteriza por el uso de instrumentos electrónicos, por ejemplo, en el caso del compositor Hermeto Pascoal utiliza varios tipos de flautas, metales y también hace uso de elementos no musicales como sonidos de animales y hasta narraciones de partidos, donde se toma la entonación de los locutores y se hace música.

Una vez desarrollado los periodos del jazz en la cultura brasileña se puede afirmar que el jazz permaneció a lo largo en esta región y en los músicos de ese entonces; y que a su vez la música popular brasileña es el resultado de un mestizaje de diversos lugares dando como resultado variedad de ritmos y melodías, predominando el carácter de festividad en algunos casos. En un principio destinado al baile en los clubes y sociedades con la aparición de las jazz band y big bands e intensificando y atrapando a las masas gracias la difusión de este género en las radios, revistas, discos e intérpretes norteamericanos que hacían giras en Brasil, hasta llegar a “desarrollarse en diversas concepciones y ser reconocidos como Jazz Brasil o MIB” (Giller, 2018). En cada época el jazz se va fusionando con diversos géneros brasileños portando características especiales como instrumentación y performance.

TABLA 1 CRONOLOGÍA DE PERIODOS DEL JAZZ EN BRASIL

Periodo	Géneros	Instrumentación
1910 - 1930	Batuques africanos	Flauta
	Fados portugueses	Guitarra
	Modinhas	Cavaquinho
	Lundús	Clarinete
	Vals vienés	Mandolina
	Schottisch	Batería

	Schottisch	Batería
	Polca	Banjo
	Cuadrilla	Tuba
	Mazurca	Piano
	Choro	Violines
	Maxixes	Trompeta
	Canconetas	Trombón
	Frevis	Clarinete
	Marchas carnavalescas	Saxofón
	Chulas	
	Tangos	
	Foxtrots	
	One-step	
	Ragtime	
	Two-steps	
	Fox-blues	
	Shimmys	
	Charleston	
	Blues	
	Samba	
1930 - 1950	Big Bands	Piano

	Bolero	Batería
	Rumba	Contrabajo
	Chachachá	Guitarra
	Cool jazz	Cantante (crooner)
	Baiao	Instrumentos de viento metal
	Embolada	
	Coco	
	Moda-de-viola	
	Samba-boogie (boogie-woogie, chicago + samba)	
	Bebop	
	Marchiña	
	Samba-enredo	
	Samba-canción (bolero mexicano)	
	Sambas carnavalescas	
1950 - 1960	Bossa Nova	Guitarra
	Samba-jazz	Instrumentos de viento metal
	Rock & Roll	Piano
		Acordeón
		Batería

		Instrumentos de cuerda
1970	Jazz Brasileño o Música Instrumental Brasileña	Acordeón Flauta Piano Bombardino Melódica Guitarra Instrumentos electrónicos Recursos no musicales (sonidos de animales, narraciones de locutores, etc.)

- **Técnica vocal para la interpretación de bossa nova**

Para iniciar con el desarrollo de una melodía de bossa nova se a dedicado una sección para analizar la forma de interpretación de músicos precursores y reconocidos en el ámbito, puesto que será una base fundamental para saber el desarrollo de la melodía.

Según el análisis de técnica vocal de bossa nova de Morellato (2016) encontramos características relevantes enfocadas principalmente hacia la voz y que pueden ser tomadas en cuenta para crear melodías conforme a las siguientes particularidades:

- La voz debe ser suave, sin exceso de volumen, sin vibrato y adornos con ataque directo a la nota con algunas excepciones en donde se hace mordentes y apoyaturas como interpretan Joao Gilberto, Caetano Veloso y Gilberto Gil.
- La melodía juega con el ritmo y a su vez acompaña a la música.
- Es muy común la interpretación de voz y guitarra.
- Por lo general João Gilberto elegía una tonalidad que se adecue a los parámetros anteriores, tanto así que no utilizaba su registro agudo y que los graves los interpreta a manera de susurro, con mucho aire. El registro utilizado por él se limitaba a un registro medio y medio - medio grave asemejándose a la voz hablada.
- Debe existir un equilibrio entre la melodía (voz) y el acompañamiento en guitarra.
- Cantar bossa nova no es cantar “bajito”, si no con suavidad y la voz colocada.

Si bien los aspectos técnicos de la voz no son complejos a diferencia de su armonía Daraya (2005) considera a esto como un “no estrellato” ya que el cantante no trata de sobresalir enfrente del grupo que lo acompaña, sino que va igual con ella, lo que llama a eso el mismo autor como “un trabajo en equipo”. Otro aspecto a tener en cuenta según menciona el autor, es que debido a este margen de igualdad entre la voz y la instrumentación se les empezó a valorar a los profesionales de la grabación, edición, compositores de las gráficas de las portadas de los LP. Estos últimos pasaron de ser fotos a “ilustraciones más simples, a

menudo geometrizadas, ... reduciendo colores, con fondos blancos y fotografías en altos contrastes, sin detalles” (Daraya, 2005). Esto a su vez abrió paso para que se crearan grandes empresas discográficas.

- **Principales compositores**

Dando a conocer sus características musicales y su aporte en la música popular brasileña tenemos a los siguientes compositores, intérpretes, instrumentistas, algunos de ellos ya fueron mencionados en repetidas veces.

Antonio Carlos Jobim¹¹

Destacado en el medio musical como compositor, guitarrista, pianista y cantante de origen brasileño. En su habilidad como instrumentista no destaca el virtuosismo. Su voz estaba llena de vibrato además de grave siendo así su pronunciación exagerada y bien vocalizada (Syroyid, 2012).

Sus composiciones destacadas son *Garota de Ipanema*, *Chega Saudade*, *Desafinado*, *Corcovado*, *A Felicidade*, *Insensatez*, *Medição*, *Wave*.

2. Wave
(Vou Te Contar)

Antonio Carlos Jobim

PLAY 4 CHORUSES (♩ = 131)

INTRO D-7 G7 D-7 G7

DA Bb7 A-7

1. So close your
eyes, for that's a love - ly way to be
ny, don't try to fight the ris - ing sea

D7 GΔ G-7

- a - ware - of things - your heart a - lone - was meant - to see -
- don't fight - the moon, - the stars a - bove - and don't - fight me -

IMAGEN 5 EXTRACTO PARTITURA WAVE. ANTONIO CARLOS JOBIM CORCOVADO MUSIC CORP. (1967-1968).

Bohdan Syroyid (2012) menciona que:

Él mismo afirma haber recibido una triple influencia: música impresionista de Debussy (se ve reflejado en la idea musical de puntuar y colorear con los instrumentos), Heitor Villa-Lobos (en el uso de elementos brasileños), jazz americano (en la textura, planteamiento formal, armonía...).

11 "Tom Jobim." <https://www.tomjobim.com.ar/> HYPERLINK "<https://www.tomjobim.com.ar/>". Se consultó el 8 nov.. 2018.



IMAGEN 6 TOM JOBIM Y FRANK SINATRA. FUENTE: [HTTPS://WWW](https://www.tomjobim.com.ar/) HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>". HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>" TOMJOBIM HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>". HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>" COM HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>". HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>" AR HYPERLINK "<http://www.tomjobim.com.ar/>" (2018).

Joao Gilberto¹²

Nace en 1931 en Juazeiro, Bahía. Creció tocando en bandas cuando era una adolescente. A la edad de 18 años trabajó en una radio local -Radio Sociedade da Bahia- en Salvador. Entre los años 1955 y 1957 Joao regresa a Rio de Janeiro y se dedica de lleno a mejorar su técnica en la ejecución de la guitarra desarrollando así un nuevo estilo de tocar la samba, llamado bossa nova con su peculiar manera de rasguear la guitarra -*batida*- reuniendo cuatro elementos que lo vuelven tan rico al momento de ejecutar: “el bajo, el acompañamiento, los contrapuntos y la melodía”. (Syroyid, 2012).

En cuanto a su voz -como ya hablamos algo detallado antes-, no demanda mucho esfuerzo vocal, más bien es de tono relajado, sin necesidad de hacerse notar en un grupo, contando con una buena colocación de la voz, haciendo que sea lo más pura posible. (Syroyid, 2012).

¹² "The João Gilberto Discography." <http://www.joaogilberto.org/> [HYPERLINK](http://www.joaogilberto.org/)
["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/). Se consultó el 8 nov.. 2018.



1961

IMAGEN 7 FOTO ALBUM JOÃO GILBERTO 1961 FUENTE: [HTTP HYPERLINK "http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/)://HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/)WWW HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/). HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/)JOAOGILBERTO HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/). HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/)ORG HYPERLINK ["http://www.joaogilberto.org/"](http://www.joaogilberto.org/)/(1961).

Astrud Gilberto¹³

Del estado de Bahía, Brasil, creció en Río de Janeiro hasta inicios de los años 60. Luego viajó a Estados Unidos donde obtuvo la residencia en ese país. Conocida como *The Girl from Ipanema* o *The Queen of Bossa-Nova*, fue quien popularizó la obra *The Girl from Ipanema (Garota de Ipanema)* quien a su vez ganó el grammy en 1964 junto con el famoso saxofonista Stan Getz y el compositor de la obra y su esposo Joao Gilberto. El disco se denominó Getz/Gilberto.

Reconocida mundialmente por su interpretación vocal única de música americana de género jazz como *The Shadow of your Smile, It Might as well be Spring, Fly Me to the Moon, Look to the Rainbow (from her album of the same title, with Gil Evans), Love Story*. Y su voz, como afirma Philippe Bourdin “inexpresiva pero mágica”.

Después del éxito con *The Girl from Ipanema* lanzó un álbum como solista *The*

Astrud Gilberto Album siendo nominado este el álbum del año. Ha grabado canciones en diferentes idiomas, así como se ha destacado como escritores de canciones en los 70.

13 "biography - Astrud Gilberto - Official Homepage."

<http://www.astrudgilberto.com/biography.htm> HYPERLINK

["http://www.astrudgilberto.com/biography.htm"](http://www.astrudgilberto.com/biography.htm). Se consultó el 8 nov.. 2018.

Como reconocimientos internacionales ha recibido el *Latin Jazz USA Award for Lifetime Achievement* siendo incluido en el año 2002 al *International Latin Music Hall of Fame*.



*IMAGEN 8 ASTRUD GILBERTO. FUENTE: [HTTP HYPERLINK "http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"://](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM)
[HYPERLINK "http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM)
[WWW HYPERLINK](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM)
["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM".](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) HYPERLINK
["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) ASTRUDGILBERTO HYPERLINK
["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM".](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) HYPERLINK ["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) COM
[HYPERLINK "http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"/](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) HYPERLINK
["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) BIOGRAPHY HYPERLINK
["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM), HYPERLINK ["http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM"](http://www.astrudgilberto.com/BIOGRAPHY.HTM) HTM (2000).*

Nara Leão

Nace en Río de Janeiro (1942-1989), cantante considerada por el público y los críticos como la “musa” del bossa nova, debido a que en 1957 acogía en su apartamento a jóvenes talentos y amigos, siendo estos encuentros llenos de música que después serían el pilar fundamental para el surgimiento del movimiento y género bossa nova. Se caracterizaba por tener una voz dulce, suave, sin mucha

técnica vocal, frágil con influencias del jazz debido a que en su temprana edad escuchaba mucho de este género. Poco después de que salió a la luz con su particular canto dio paso a artistas nuevos o antiguos muy poco conocidos dejando marcado para siempre el aporte que brindó a la música popular brasileña¹⁴ (Morellato, 2016).

¹⁴La música popular brasileña suele denominarse con las siglas MPB.



IMAGEN 9 NARA LEAO. FUENTE: PINTEREST (2018).

Stan Getz¹⁵

De origen estadounidense, destacado instrumentista; su instrumento principal es el saxo tenor, aunque también tocaba contrabajo y fagot. En su adolescencia formó parte de destacadas orquestas como de *Dick Rogers* en el que

una gran parte de su vida estuvo influenciada por Jack Teagarden, Jimmy Dorsey y Benny Goodman. En 1947 llega a formar parte de la orquesta de Woody Herman, una orquesta mundialmente famosa del género jazz. Luego de su llegada a la orquesta grabó una improvisación que le haría un líder en lo que respecta al cool jazz, con la canción *Early Autumn*.

Syroyid (2012) hace referencia a Getz diciendo “Stan Getz fue una figura fundamental para la exportación de la bossa nova. Resultó ser un productor muy bueno, con una calidad de sonido óptima y envidiable. Sin él, la bossa nova no hubiera podido expandirse por todo el mundo debido a su tímbrica demasiado brasileña”. Grabó con grandes compositores e

¹⁵ "Stan Getz - Biography." <http://www.stangetz.net/bio.html> HYPERLINK
"<http://www.stangetz.net/bio.html>". Se consultó el 8 nov. 2018.

instrumentistas de la época como Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Chet Baker, John Coltrane, Herbs Ellis y Gerry Mulligan.

Además Syroyid (2012) afirma que John Coltrane dijo en referencia suya:

“Admitámoslo. A todos nos gustaría tocar como él lo hace, si pudiéramos.”



Carlos Lyra¹⁶

IMAGEN 10 STAN GETZ. FUENTE: DISCOGS (2018).

Fue compositor musical, así como de cine además de ser escritor brasileño: Escribió su primera canción en su adolescencia en el año de 1954 llamada *Quando Chegares*, después siguen *Menina*, *Barquinho de papel*, *Só Mesmo Por Amor*, *Aonde Andou Voce* y *Ciúme* dando realce a la música popular brasileña del tiempo.

Como menciona el propio Carlos Lyra en su biografía que en 1956 se reunían en el Bar do Plaza, como también en los hogares de Bené Nunes y Nara Leao incentivando a los jóvenes talentos de la época. Afirma también, *los primeros dúos de bossa nova fueron el propio Lyra con Ronaldo Boscoli y Jobim con Vinicius de Moraes dando paso al primer disco de João Gilberto Chega de saudade* (1959). Así mismo conjuntamente con Ronaldo Boscoli compusieron obras como *Lobo bobo*, *Saudade hizo una samba* incluidas en el disco *Chega de saudade* de J. Gilberto

¹⁶ "Carlos Lyra - Site Oficial." <http://www.carloslyra.com/> HYPERLINK "<http://www.carloslyra.com/>". Se consultó el 13 nov. 2018.

incluida su composición solista *Maria Nadie*. Ha hecho colaboraciones con Stan Getz, Vinicius de Moraes, entre otros.



IMAGEN 11 CARLOS LYRA. FUENTE: [HTTP HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/):// [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/)WWW [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/). [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/)CARLOSLYRA [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/). [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/)COM [HYPERLINK "http://www.carloslyra.com/"](http://www.carloslyra.com/)/(2018)

Ari Barroso¹⁷

Compositor brasileño (1903 - 1964) escribía canciones de samba y música popular brasileña. Se destacó como pianista, trabajó en la radio, conductor y comentarista deportivo. Sus años más relevantes en el ámbito musical fueron entre 1931-1933 en el que compuso varias canciones las mismas que fueron grabadas por cantantes famosos de la época. Su canción más famosa es *Aquarela do Brasil* (1939), una samba cargada de arreglos grandiosos sirviendo como modelo de “samba exaltación”, mismo que sirvió de base para que el género se internacionalice. Además de esto fue defensor de la música brasileña y de los derechos de la sociedad Brasileira de Autores, Compositores y Música fundada en 1944.

17 "Barroso, Ari Evangelista (1903-1964). » MCNBiografias.com."

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=barroso-ari-evangelista>
HYPERLINK "<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=barroso-ari-evangelista>". Se consultó el 13 nov.. 2018.



IMAGEN 12 ARI BARROSO. FUENTE: EFEMÉRIDES MUSICALES (2012)

Ronaldo Boscoli

Destacado periodista en los principios de su carrera profesional, además de compositor y productor de shows. Iba con frecuencia a los encuentros en la casa de Nara Leao -novia en ese tiempo- y a la vez aprovechaban para tocar y cantar canciones que después se llegaron a caracterizar como bossa nova. En el año de 1957 en una fiesta toca su primera composición *Sente* creada conjuntamente con el violinista Chico Feitosa, aquel día conoció a Roberto Menescal haciendo amistad inclusive llegando a componer canciones con el mismo *O Barquinho, Ah! Se Eu Pudesse, Canção Que Morre no Ar, Nós e o Mar y Rio*.

Juntamente con Carlos Lyra componen dos canciones *Lobo bobo* y *Saudade Fez Um Samba*, las que fueron parte del famoso disco de João Gilberto "Chega de Saudade".¹⁸

18 "Biografía de Ronaldo Bôscoli - eBiografía - eBiografía.com." 10 may.. 2016,
https://www.ebiografia.com/ronaldo_boscoli/ HYPERLINK
["https://www.ebiografia.com/ronaldo_boscoli/"](https://www.ebiografia.com/ronaldo_boscoli/). Se consultó el
13 nov.. 2018.



IMAGEN 13 RONALDO BOSCOLI. FUENTE: GGN (2013).

Vinicius de Moraes¹⁹

Compositor, cantante y escritor brasileño (Rio de Janeiro). En sus inicios se dedicaba de lleno a la literatura, lanzando varios libros a su favor. Llegaría a alcanzar la fama nacional e internacional al escribir la letra de la canción “Garota de Ipanema” de Antonio Carlos Jobim, tema que es uno de los representativos del estilo musical bossa nova en la música popular brasileña en los años 60.



IMAGEN 14 VINICIUS DE MORAES. FUENTE: [HTTP HYPERLINK "http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/):// HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/)WWW HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/). HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/)VINICIUSDEMORAES HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/). HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/)COM HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/). HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/)BR HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/)/(2018)

19 "Vinicius de Moraes: Home." <http://www.viniciusdemoraes.com.br/> HYPERLINK ["http://www.viniciusdemoraes.com.br/"](http://www.viniciusdemoraes.com.br/). Se consultó el 13 nov.. 2018.

Capítulo 2: La guitarra y la flauta traversa en Brasil

La guitarra a partir de la Bossa Nova constituye uno de los principalmente instrumentos en Brasil y su cultura, mientras que la flauta traversa, así como demás instrumentos de viento-metal han sido, desde la llegada del jazz a Brasil, un recurso indispensable en la instrumentación de la MPB. (Napoleón Llanos)

Debido a que este trabajo de titulación se enfoca principalmente en la guitarra y flauta traversa en Brasil se examinará el contexto de su trayectoria de estos instrumentos en dicho país y en su música. En cuanto a la guitarra se dispone de material bibliográfico variado que nos presenta un entorno bastante claro de este instrumento en Brasil. No obstante, en cuanto a la flauta traversa no existe mucha información bibliográfica, sin embargo, nos regiremos en un criterio de análisis basado en la escucha de varias grabaciones relevantes del género en ese país además de partituras para formatos musicales más amplios.

- **Orígenes de la guitarra en Brasil**

“Los orígenes de la guitarra en Brasil pueden ser difícil de describir debido a que no existen referencias de esta, más que registros imprecisos de instrumentos similares a la guitarra utilizados en Brasil²⁰. Esto puede deberse a que en sus inicios era un “instrumento de plebeyos y no de la élite” (Swanson, 2004). Según Reily (2001) algunos prototipos ibéricos de los que puede haberse desarrollado la guitarra brasileña que es “...la *viola de mão* (viola de mano) o simplemente viola; el laúd, el *machete* (también conocido como el *descante*); y la *guitarra*.”

Swanson (2004) detalla a estos instrumentos afirmando que:

Se sabe que la viola es de origen portugués, y en el siglo XIII fue un instrumento de doce cuerdas (seis de doble cuerda) al igual que la guitarra estadounidense de doce cuerdas. Hoy en día, la viola brasileña es un instrumento de cinco cuerdas y un cuerpo mucho más pequeño que a menudo se usa para acompañar a varias músicas populares. El machete era un instrumento de cuatro cuerdas de cuerpo pequeño que se considera el "antecedente" del cavaquinho moderno, que se encuentra en varios conjuntos de música popular. La guitarra es la predecesora de la violão moderna, y fue un instrumento de seis cuerdas con un cuerpo similar a la guitarra clásica española²¹.

²⁰ Citado por: Swanson, B. *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*. 2004.

²¹ Fragmento original: “*The viola is known to be of Portuguese origin, and in the 13th century was a twelve stringed instrument (six double-coursed) much like the American twelve-string guitar. Today the Brazilian viola is a five- string double-coursed instrument with a much smaller body that is often used to accompany various folk and popular musics with their foundations in the rural interior of Brazil: namely the moda de viola, improvisatory poetry of repentista singers, and the duplas (paired singers) of música sertaneja. In the late 20th century it was also*

Según los autores citados previamente la *viola de mão* es la que más registros tiene debido a su popularidad en la nobleza portuguesa, mientras que la guitarra fue expulsada de la corte debido a su vínculo con la clase baja. La viola fue utilizada principalmente para interpretar música religiosa, posteriormente la iglesia adaptó las canciones a orquesta de cámara contemporánea, perdiendo entonces la viola importancia en el ámbito religioso. Mientras que por un lado el

instrumento perdía valor, por otro, en las clases medias y bajas se utilizaba para canciones de género popular, de esta manera florece los primeros géneros de música brasileña como la modinha (pequeña canción) relacionándose con la clase alta; y el lundú con el pueblo afro-brasileño y que a partir de estos géneros surgieron el choro y la samba (Swanson, 2004).



IMAGEN 15 VIOLA DE MÃO. FUENTE: [HTTP HYPERLINK](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)

["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY):// HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)WWW HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY). HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)KAHLILGIBRAN HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY). HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)ORG HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)/ HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)INSTRUMENTS HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY). HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)HTML HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)#.XO HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)WLE HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)I HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)H HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)K HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)H HYPERLINK
["http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY"](http://www.kahlilgibran.org/INSTRUMENTS.HTML#XOWLEIHKHEY)EY

transformed into a solo instrument through a new generation of players, which is most famously demonstrated in the work of Roberto Correa. The machete was a small-bodied four-string instrument that is considered the “antecedent” of the modern cavaquinho, which is found in various folk and popular music ensembles. The guitarra is the predecessor of the modern violão, and was a six-string instrument with a body similar to the Spanish classical guitar”.

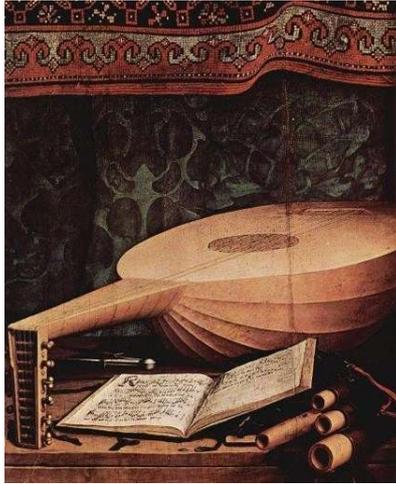


IMAGEN 16 LAÚD. FUENTE: [HTTPS://CA.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/LLA%C3%B3#/MEDIA/FITXER:HANS_HOLBEIN D. J. 030.JPG](https://ca.wikipedia.org/wiki/Lla%C3%B3#/media/Fitxer:Hans_Holbein_D._J._030.jpg)



IMAGEN 17 MACHETE. FUENTE: [HTTP HYPERLINK](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)

["http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-"://](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-"INSTRUMUNDO](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[MACHIM-", HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[MACHIM-"BLOGSPOT HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[MACHIMBO-MACHIM-", HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[MACHIM-"COM HYPERLINK "http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)
[MACHIMBO-MACHIM-"/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM- MACHETE.HTML](http://instrumundo.blogspot.com/2012/05/CAVAQUINHO-MACHIMBO-MACHIM-)

A partir de siglo XVIII empezaron a llegar a Brasil varios inmigrantes portugueses en busca de oro y diamantes, lo que llegó a generar que el valor cultural europeo se vea impuesto en el país, esto generó que la viola fuera “ocultada” por la cultura local debido a que los europeos de la clase élite la asociaban con la clase baja (Reily, 2001). Este proceso hizo que la viola perdiera importancia en el pueblo brasileño la misma que fue reemplazada por “un instrumento

culturalmente aceptable, el piano” convirtiéndose entre mediados y finales del siglo XIX como instrumento de las élites culturales brasileña, mientras que la viola fue considerado un instrumento vulgar (Swanson, 2004).

En tanto el piano seguía siendo utilizado para la música de salón y clubes de la clase élite brasileña, el violao se estaba convirtiendo en un instrumento preferido de las masas, debido a su fácil, cómoda transportación y su bajo costo, puesto que los pianos solo eran adquiridos por la clase alta y que, según Swanson (2004) fue por esas características que el *violao* se llegó a “conceptualizar como el verdadero instrumento brasileño”.

Un personaje importante que impulsó a que el violao tomará fuerza en Brasil fue Catulo da Paixao de Cearense que introdujo el violao a la burguesía carioca debido a que tenía una estrecha relación con los políticos, millonarios y escritores que conocía en las reuniones de élite a las que era invitado a brindar conciertos. Debido a esto, Catulo es considerado como uno de los grandes

embajadores del instrumento en sus principios. Otros compositores como Joaquim Antonio da Silva Calado, Anacleto de Madeiros, Ernesto Nazaré también fueron personajes que se involucraron en la composición de obras enfocadas al violao. En nuestra época quizá el más importante compositor con obras para guitarra de géneros populares de Brasil sea Heitor Villa-Lobos, que en un principio aprendió a tocar el violonchelo por medio de su padre para más tarde involucrarse en el aprendizaje de la guitarra y la composición de obras enfocadas en este instrumento, destacándose *choros* para guitarra lo que llevó a que esta sea considerada como símbolo de identidad nacional en Brasil.

Tremura (2017) señala que “quizá la influencia más fuerte de la bossa nova en el jazz sea el uso de la guitarra”. El mismo autor menciona que en la época de surgimiento del bossa nova la

guitarra no fue aceptada como el instrumento legítimo debido a que en los Estados Unidos ésta no formaba parte de los grupos de jazz por lo cual resultó impresionante que João Gilberto pueda incluirla como instrumento principal y que definiera la correcta ejecución de esta, dándole el ritmo y el sonido melódico característico.

La *batida*, como fue nombrada por Gilberto a la manera de tocar bossa viene inspirada del “sonido que producían las caderas de las lavanderas de Juazeiro en Bahía cuando ellas pasaban equilibrando los fardos de ropa en la cabeza en el lugar donde él nació” tal como lo dice el mismo João (Strega, 2009).

Esta peculiar manera de acompañar consiste básicamente en que la línea melódica, -ya sea interpretada por un instrumento o en la mayoría de los casos de la voz- y el tiempo base de la rítmica -realizada por la guitarra de acompañamiento- parecen estar desfasados, lo que genera que al momento que se pulsan las cuerdas se genera una especie de ritmo doble, dónde la métrica quizás es la misma, pero los acentos caen en instantes diferentes. Así, se tiene una sensación de continuo movimiento, de un reposo imposible, sin embargo, no deriva en desorden (Frere, 2014).

Swanson (2004) afirma de igual manera que la guitarra fue reconocida como instrumento nacional debido a las influencias artísticas de Gilberto y que esta llega a ser conjuntamente con la voz una simplificación de lo que es la samba, imitando o repensando los instrumentos de percusión de dicho género como el tamborin y bombo. Además, el surgimiento del bossa nova y la utilización de la guitarra para interpretar dicho género sirvió para cruzar las divisiones sociales del país (Reily, 2001). Swanson, 2004 añade que la guitarra con cuerdas de nylon quedó plasmada como “*La guitarra brasileña a nivel internacional*” (Béhague 1973; Castro, 1991)²².

²² Citado por: Swanson, B. *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*. 2004.

Donat (1994) brinda algunas indicaciones a tener en cuenta para una correcta interpretación como el uso de cuerdas de *nylon*; la mano derecha hace el ritmo mediante el pulgar y dedos; para la ejecución de bossa nova se hará uso de las uñas así las yemas para producir un sonido cálido y brillante; además mantiene que el acompañamiento no es muy exigente técnicamente.

Se menciona que el ritmo de bossa surge a partir del patrón básico de samba, pero con una ejecución suave. Por ello se hará un breve acercamiento de este ritmo antes de adentrarse al género en estudio. Por otro lado, Faria (1995) habla acerca de la “clave” y menciona que “es una celda rítmica, raíz de la mayoría de los patrones rítmicos”. Este pasaje corto y repetitivo es tocado por un instrumento de percusión conocido como “claves”. El mismo autor en su libro “*The Brazilian Guitar Book*” hace una breve cronología del ritmo de samba para finalmente llegar al patrón básico 5 que sería el ritmo característico de este género, habiendo por supuesto variaciones del mismo.

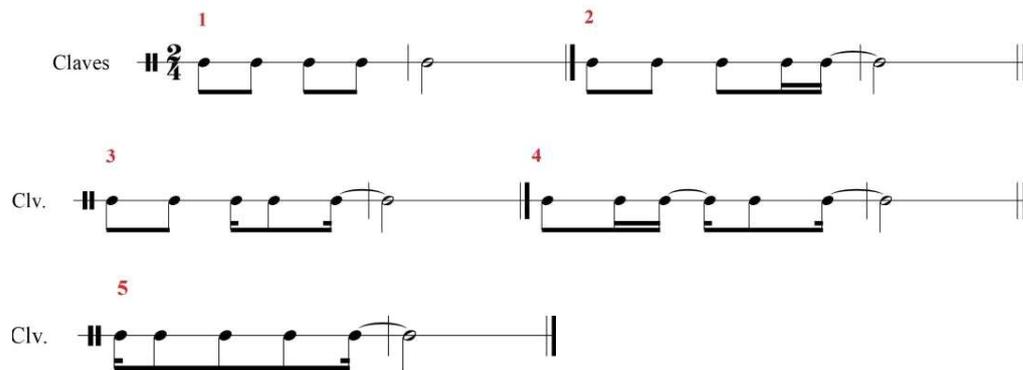


GRÁFICO 2 EVOLUCIÓN DEL PATRÓN BÁSICO DE SAMBA EN CLAVE. FUENTE: THE BRAZILIAN GUITAR BOOK.

- **Clave en la bossa nova**

En el bossa nova la “clave” puede ser imitada por cualquier otro instrumento de percusión que como por el golpe de aro en un conjunto de batería (Faria, 1995). En el bossa nova el patrón rítmico es desarrollado en dos compases.

El ejemplo que plantea de ritmo de clave en el género en estudio es el siguiente:

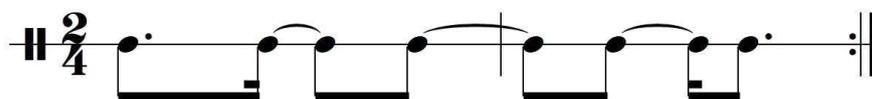


GRÁFICO 3 EJEMPLO DE PATRÓN RÍTMICO EN CLASE DE BOSSA NOVA. FUENTE: THE BRAZILIAN GUITAR BOOK.

El patrón rítmico señalado anteriormente puede ser invertido la figuración del primer compás en el segundo, pero una vez ejecutado no se puede invertir (Faria, 1995).

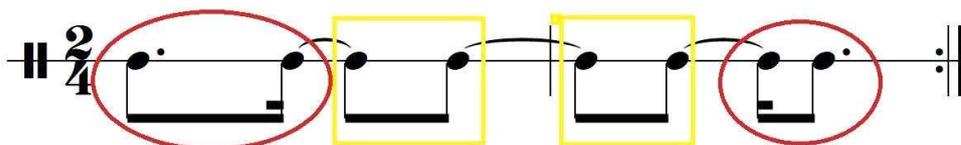


GRÁFICO 4 PATRÓN RÍTMICO BOSSA NOVA. FUENTE: THE BRAZILIAN GUITAR BOOK.

La ejecución de este ritmo en la guitarra se hará con los dedos 1, 2 y 3 y pulgar de la mano derecha. Los dedos 1, 2 y 3 realizarán “*la imitación de la sección rítmica de un conjunto de samba*” (Faria, 1995). Y con el dedo pulgar se ejecutarán los bajos en las cuerdas graves (4ta, 5ta y 6ta cuerda) intercambiando entre la raíz y quinta del acorde siempre y cuando la quinta se encuentre más grave que la raíz. En el caso de que la raíz esté colocada en la 6ta cuerda se mantiene la misma nota a medida que pasa el ritmo.

A partir de este ritmo base se desarrolla variaciones del mismo, autores como Faria (1995) proponen como se ve en el gráfico 4, cabe acotar que autores como Tremura (2017) menciona que João Gilberto nunca hacía el mismo ritmo en toda la canción, sino que intercambiaba diferentes motivos rítmicos por ende se le llama ritmo base del cual se podrá hacer variaciones, pero manteniendo las

características como la síncopa y el movimiento del bajo.



GRÁFICO 5 PATRÓN BÁSICO DE BOSSA NOVA EN GUITARRA.

En el gráfico anterior tenemos que el ritmo base se desarrolla en un compás partido, aunque en algunas partituras encontraremos que se mueve en un compás de 4/4 y 2/4; autores como Donat (1994) sostiene que el tempo más común utilizado en la samba y bossa nova es el 2/4, pero debido a que gran parte de su música ha sido publicada en Norte América y por ende para su uso en ese país se encuentran partituras escritas en 4/4 o tiempo partido. El patrón básico abarca dos compases, los mismos que pueden estar precedidos por el mismo acorde en ambos compases o uno en el primero y otro en el segundo.

El movimiento de la voz del bajo como menciona Tremura (2017) es la imitación del “tambor surdo” (bombo)²³ que se realiza en la tónica y quinta del acorde en los tiempos 1 y 3 con acento en 3er tiempo de cada compás. Donat (1994) por su parte mantiene que “el pulgar de la mano derecha tocará las notas graves en las cuerdas A (5a) y E (6a)”. En este caso el acorde C6/9

²³ El *surdo* es un tambor cilíndrico y de sonido grave. Hecho principalmente por madera o metal y con pieles a los lados de este. Su principal función es marcar el tempo en la samba y también se lo utiliza en bandas militares marcando el pulso binario en las marchas.

permite el libre movimiento del bajo desde su fundamental (5ta cuerda) hasta su quinta grave (sexta cuerda); en algunas ocasiones la disposición del acorde no

A continuación, se expondrá otras características de este ritmo a tener en cuenta para la correcta ejecución.

El bossa nova debe sonar sutil, suave, debido a que es la primera característica de este género, para ello nada mejor que hacer uso de cuerdas de nylon que debido a su naturaleza produce un sonido con las características antes mencionadas. El uso de este tipo de cuerdas se debe también a la influencia clásica de los instrumentistas que en ese tiempo y hasta la fecha utilizan la guitarra clásica con cuerdas de nylon para la interpretación de obras.

Una mano derecha independiente a la izquierda genera variedad y contraste en el sonido. El uso de las uñas para pulsar las cuerdas genera un sonido fino y plástico, mientras que pulsar las cuerdas solo con las yemas produce un sonido carente de brillo. Las pulsaciones hechas por la mano derecha y las digitaciones de acordes realizadas en la mano izquierda impide que se haga uso de vitelas o púas en la mano derecha, debido a que los dedos 1, 2, 3 y en algunas ocasiones el 4to - dependiendo las tensiones que contenga el acorde- deben pulsar las cuerdas al mismo tiempo a excepción del dedo pulgar que como lo explicamos tiene otra función.

La guitarra brasileña tiene varias influencias como por parte de instrumentistas clásicos, así como populares. Lo que es claro que la guitarra en el tiempo de surgimiento del estilo bossa nova ayudó a reducir la brecha entre las clases sociales en Brasil y también este instrumento desdibujó las estrictas líneas del arte y de la música popular (Swanson, 2004).

Swanson (2004) también dice que la guitarra brasileña es por lo que es, no es la guitarra clásica, ni la guitarra “fingerstyle” es simplemente una identidad de sí misma.

- **Influencia de Baden Powell y Paulinho Nogueira en la guitarra brasileña**

"La guitarra no era algo que formaba parte de nuestro universo, y aquí había alguien haciendo toda esta magia en la guitarra clásica. João Gilberto era una especie de profeta" (McGowan, Chris y Pessanha 2009: 69)²⁴, haciendo referencia que la guitarra fue una fuerte influencia del bossa nova sobre el jazz.

Uno de los mayores aportes al bossa nova por parte de João Gilberto sin duda fue el ritmo y el sonido melódico que desarrolló así como de otros intérpretes que aportaron para que el acompañamiento de bossa nova en la guitarra sea como la que escuchamos. La singular técnica de acompañarse a sí mismo quiso ser copia por varios intérpretes. João tocaba el acompañamiento sin repetir nunca el mismo patrón, algo que “alteraría el patrón tradicional y constante de la samba” (Tremura, 2017).

A Gilberto se le atribuye el papel principal del estilo de tocar la guitarra en la bossa nova, pero también hubo guitarristas como Luiz Bonfá, Carlos Lyra, Paulinho Nogueira y después Baden Powell que también ayudaron a asentar las bases de este nuevo estilo en la guitarra. Todos estos guitarristas fueron instruidos en el ámbito de la guitarra clásica y que con su técnica adquirida mezclaron nuevos estilos como sus predecesores (Swanson, 2004).

Paulinho Nogueira (1929-2002)

Nogueira aprendió a tocar la guitarra a la edad de once años con su hermano, teniendo como maestro a su padre. Su primer LP lanzado fue en el año de 1958, lo que le proclamó como uno de los grandes guitarristas de Brasil. A escrito varios materiales pedagógicos enfocados en la

²⁴Citado por Tremura Welson en *Reflections on Bossa Nova, An Ageless Musical Style*. 2017.

guitarra (1964) además de escribir un libro titulado *Paulinho Nogueira, Method for Guitar and Other Harmonic Instruments* (1967).



IMAGEN 19 PAULINHO NOGUEIRA. FUENTE: [HTTP://DE.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/DATEI:BADEN POWELL 1971.JPG](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Baden_Powell_1971.jpg)

El estilo característico de Nogueira fue clásico que el resto de guitarristas de su época, sin influencias del jazz. Su técnica se sostuvo en tener uñas muy cortas o sin uñas brindando un sonido suave característico del instrumentista (Swanson, 2004). Sus composiciones tenían influencias de Bach, Villa-Lobos y Garoto. Como adición a esta breve biografía se menciona que además diseñó un instrumento llamado *craviola*²⁵ y construido por un Luthier de nombre Gianini.

25 Instrumento musical de 6 y 12 cuerdas. El nombre de *craviola* viene de la unión de “cravo” y “viola”.



IMAGEN 20 CRAVIOLA. FUENTE: [HTTPS://UNIQUEGUITAR.BLOGSPOT.COM/2009/11/GIANNINI-CRAVIOLA-12-STRING.HTML](https://uniqueguitar.blogspot.com/2009/11/giannini-craviola-12-string.html)

Baden Powell (1937-2000)

Comenzó a instruirse en la guitarra a la edad de siete años con Jaime Florence, destacado guitarrista de la época en Rio de Janeiro. A la edad de diez años comenzó a tocar profesionalmente después de haber ganado un concurso en una radio amateur. A la edad de dieciocho años tocaba en los bares nocturnos de Río donde conoció a Jobim. Tuvo una estrecha relación con Vinicius de Moraes

que conjuntamente grabaron éxitos de la música popular brasileña. Se vió fuertemente influenciado por el jazz estadounidense, además participó en varios festivales de jazz en Francia y Alemania, inclusive grabó varios estándares conocidos en el mundo del jazz como *All the things you are*, *Round Midnight*, *Stella by starlight*.

Su estilo estaba enfocado en el virtuosismo, destacándose por sus fascinantes pasajes rápidos y sonar como dos guitarras a la vez en sus piezas solistas. Entre sus composiciones se encuentran desde sambas rápidas hasta sutiles bossa novas, preludios e inclusive mezclando varios géneros en una sola pieza.

Autores como Swanson (2004) afirman que:

... las composiciones de Powell no siempre fueron específicas de la guitarra, lo que significa que las melodías podrían sostenerse por sí mismas sin el uso de la guitarra. Esto no quiere decir que Powell no compuso para la guitarra, sino que su pensamiento era como un pianista, ya que trataba a todas las voces por igual.



IMAGEN 21 BADE POWELL. FUENTE: [HTTP://DE.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/DATEI:BADEN_POWELL_1971.JPG](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Baden_Powell_1971.jpg)

Las influencias de Powell y Negueira hicieron que la guitarra sea aceptada en la música brasileña tanto en las clases media y de élite de la sociedad. La

mezcla de virtuosismo e influencia jazzística de Powell y el estilo clásico de Nogueira dió origen a una nueva generación de jóvenes guitarristas como Egberto Gismonti, Ulysses Rocha, Paulo Bellinati, Marco Pereira y Yamandú Costa. Además, influyeron a nuevos vocalistas/guitarristas dándoles ideas para ampliar el estilo de acompañamiento como es el caso de João Gilberto.

- **La flauta en Brasil**

Para entender la importancia del uso de la flauta en el repertorio de la música popular brasileña y particularmente en el género Bossa Nova se tiene que partir desde popularización en el siglo XIX, principalmente en los estados de Rio de Janeiro y Salvador.

Este instrumento según menciona fue muy utilizado para interpretaciones como solista en géneros europeos como valeses, polkas, mazurcas, scottish. A través del choro– siglo XIX,

primera música popular brasileña- los compositores empezaron a crear obras enfocadas principalmente en la flauta para la interpretación de sus melodías e improvisaciones, además de esto se unían instrumentos como el cavaquinho en la parte rítmica y la guitarra haciendo contrapuntos, formato fundamental para la interpretación del género Choro. El compositor Joaquin Antonio da Silva Callado fue uno de los precursores del género componiendo canciones como “Flor amorosa” donde resalta la flauta como instrumento solista, además se destacan otros instrumentistas como Alfredo da Rocha Vianna Júnior, más conocido como

Pixinguinha y Benedito Lacerda quienes llegarían a ser la primera generación de flautistas según Marcondes (2018). Con el desarrollo del género se fueron incorporando al formato anterior instrumentos de percusión como el pandeiro e instrumentos de viento como el saxofón y el clarinete. Ya en la actualidad optan por agregar instrumentos electrónicos como bajos eléctricos, guitarra eléctrica y percusiones más completas.

Como siguiente generación de flautistas importantes en la MPB consta Altamiro Carrilho (1924-2012) y en una tercera generación involucrada en el ámbito jazzístico consta Léa Freire, Carlos Malta y también el flautista Toninho Carrasqueira que más bien fue influenciado por el estilo de Pixinguinha que recorría en la música erudita, llanto y la música improvisada.

Ya con el surgimiento del bossa nova la flauta también fue importante debido a que las obras compuestas en ese entonces hacían uso del instrumento de forma contrapuntística, además de realizar arreglos dentro de una canción; tal es el caso que en *Chega de Saudade* (Jobim- Moraes) el flautista Copinha (1910-1984) fue partícipe ejecutando la parte introductoria de esta obra emblemática para Brasil.

Varios compositores y arreglistas como Roberto Menescal, Chico Buarque, Jobim han incluido en formato musical la flauta travesa para ejecutar segmentos solistas o para improvisaciones en sus obras. Según Gilibert (2005) en un artículo publicado en la web menciona que en la discografía de la música popular brasileña

la flauta se hace presente en 1562 discos grabados con lo cual resaltamos la importancia del instrumento en este país y en su música.

Debido a estos factores históricos, además de poseer una tesitura amplia, su timbre suave semejante al de la voz y brindar contraste con un instrumento de cuerda como es la guitarra se ha incluido a la flauta para la interpretación de obras inéditas del presente proyecto investigativo.

Para resaltar aún más la importancia se obtuvo partituras de obras como Insensatez (Jobim) y Corcovado en donde el arreglista Claus Ogerman incluye a este instrumento en el formato musical.

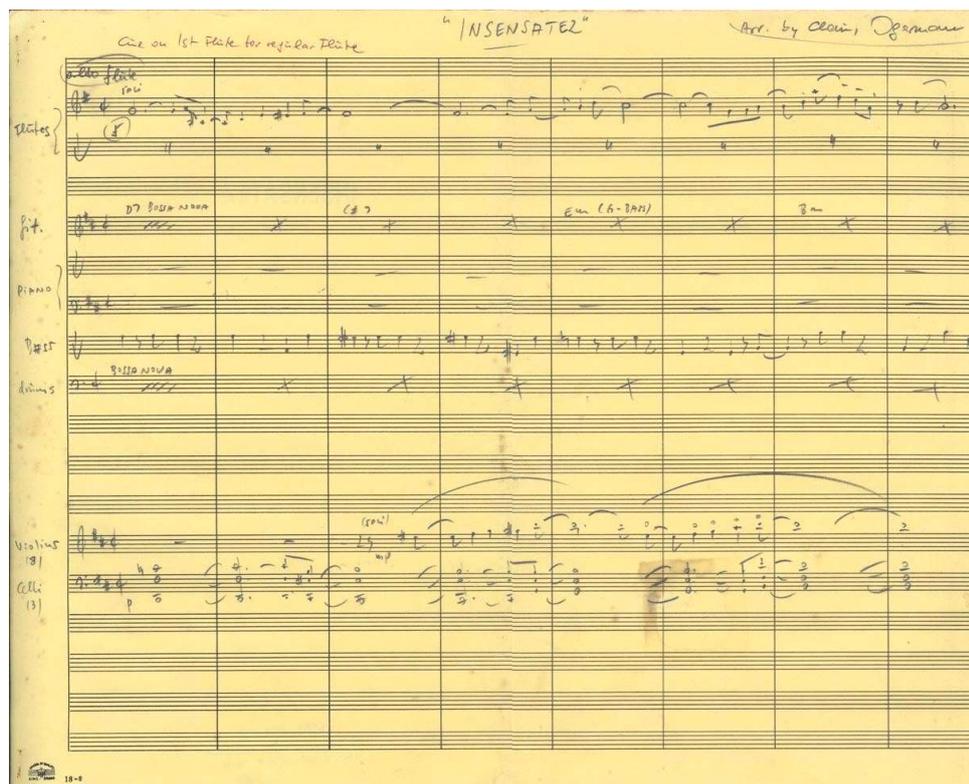


IMAGEN 22 ARREGLO MUSICAL DE INSENSATEZ POR CLAUD OGERMAN

Capítulo 3: Análisis de obras referentes de bossa nova

El jazz y la bossa nova guardan cierta similitud en cuanto a características como estructura armonía; y ya más tarde con la llegada de músicos extranjeros se incorpora la improvisación.

(Napoleón Llanos)

Para desarrollar el análisis de tres obras de bossa nova, en su selección hemos considerado como elementos de referencia tres características: su popularidad, su época y sus componentes técnico-musicales.

TABLA 2 DESCRIPCIÓN DE OBRAS A ANALIZAR

Canción	Autor/es	Año de creación	Descripción
Chega de Saudade	Jobim, Moraes	1958	<i>Esta obra es la primera bossa nova creada y conocida en el género, en ella encontramos las pautas necesarias para entender la estructura armónica – melódica en los inicios de este.</i>
Desafinado	Jobim/Mendoca	1958	<i>Canción descrita como bastante compleja por varios autores en cuanto a su armonía y melodía, en ella observaremos recursos que las obras anteriores no han desarrollado.</i>
Garota de Ipanema	Jobim, Moraes	1962	<i>Canción popularmente conocida en la región, grabada varias veces nos permitirá entender la estructura armónica melódica y saber el porqué de su popularidad.</i>

Para entender las particularidades de las obras escogidas anteriormente utilizaremos los criterios analíticos presentes en el tratado “Análisis del estilo musical” del autor Jan LaRue (1989), quién según su propuesta considera que para el desarrollo analítico de las obras escogidas deben ser analizados los elementos musicales como el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y crecimiento formal. De esta manera propone tres grupos o dimensiones a las que el autor se enfrentará

dependiendo el objetivo de este.

TABLA 3 EXPLICACIÓN DE LAS DIMENSIONES SEGÚN JAN LARUE

Dimensiones grandes	<i>Comprende el análisis de obras con varias partes o movimientos, es el caso de las sinfonías en donde se tendrá que analizar el movimiento, obra y grupo de obras.</i>
Dimensiones medias	<i>Se refiere básicamente al análisis de piezas que participan en una obra como la sonata en donde se analiza el periodo, párrafo, sección y parte.</i>
Dimensiones pequeñas	<i>Este enfoque está direccionado hacia el tipo de obras populares en donde se analizará el motivo principalmente, las semifrases, frases, sumándole a esto el análisis de contraste dinámicos, textura temática, movimientos melódicos y ritmo con la finalidad de encontrar modelos de construcción accesibles que nos permitan replicar obras originales en función de los mismos.</i>

Los lineamientos seleccionados para el proceso analítico de las obras están basados en el criterio de las pequeñas dimensiones, adicionalmente a este criterio vamos a utilizar algunos signos indicadores, nomenclaturas del autor que describimos a continuación.

TABLA 4 INDICADORES GENERALES

INDICADORES

Periodos parte A y B		<i>Marca las secciones o partes que comprende la obra.</i>
Motivo principal		<i>Indica la idea principal de la obra, de la cual se derivarán más motivos ya sean melódicos o rítmicos.</i>
Puente		<i>Indica pasajes generalmente cortos que sirven como transición hacia otra sección.</i>

- **Chega de Saudade: breve contexto histórico y análisis**

Si bien el título de *Chega de Saudade* hace referencia a una canción relevante para la música popular brasileña es también el primer LP que se lanzó el 1958 bajo ese nombre (Navas, 2010). Este LP según la autora fue lanzado al público por el bahiano João Gilberto, que a su vez contenían canciones de los compositores Carlos Antonio Jobim y Vinicius de Moraes. El LP *Chega de Saudade* no tuvo gran acogida una vez estrenado, pero como menciona Castro (1990) se puede considerar como un hito de la MPB. El disco contenía canciones como Luciana, Estrada Branca, Outra Vez y Chega de Saudade. En estas dos últimas composiciones fue la primera vez donde se introdujo la *batida* de João Gilberto, el mismo que participó tocando la guitarra (Barbosa, 2008) y donde se evidenció el uso de acordes disonantes inspirados en el jazz con

letras que abordaban temas sencillos (Navas, 2010).

TABLA 5 CHEGA DE SAUDADE

Música	Antonio Carlos Jobim
Letra	Vinicius de Moraes
Años de composición	1958, Brasil
Años de grabación	1958

Score

Chega de Saudade

A

Motivo parte B

Jobim

(Im) Dm (Im) Dm7/C (V7/V7) E7/B (V7/V7) E7(b9)

(IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A7(b9) (Im) Dm (IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A7(b9)

(Im) Dm (Im) Dm7/C (V7/V7) E7/B (V7/V7m) E7 Vm Am

(VI) Bbmaj7 (IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A7(b9)

A1

(Im) Dm (Im) Dm7/C (V7/V7) E7/B (V7/V7) E7

(IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A7(b9) (Im) Dm (V7/IVm) D7(b9) Puente

(IVm) Gm (IVm) Gm7/F (V7) A7(b9)/E (Im) Dm (Im) Dm7/C

(VIm7(b5) préstamo menor melódica) Bm7(b5) (IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A7(b9) (Im) Dm (V7) A7

B Chega de Saudade

33 (I) Dmaj7 (V7/IIIm7) B 7(+13)/D# (IIIm7) Em7

37 (IIIm7) Em7 (V7) A7 (acorde dismiuido de función especial) D° (I) Dmaj7

41 (IIIm7) F#m7 (acorde dismiuido con función dominante) F° (IIIm7) Em7

45 (V7/V7) E7 (IIIm7(b5)) Em7(b5) (V7) A 7(b9)

A

49 (I) Dmaj7 (I) Dmaj7/C# (VIIm7) Bm7 (V7/V7) E7

53 (V7/VIIm7) F#7 (VIIm7) Bm7 (sustV7) Bbm7 (IIIm7/IV) Am7 (V7/IV) D 7(b9)

57 (IV) Gmaj7 (VII préstamo menor natural) C7 (IIIm7) F#m7 (V7/IIIm7) B7

61 (V7/V7) E7 (IIIm7) Em7 (V7) A 7/G (IIIm7) F#m7 (V7/IIIm7) B7

65 (V7/V7) E7 (IIIm7) Em7 (V7) A7 (I) D

TABLA 6 EXPLICACIÓN DE SECCIONES DE CHEGA DE SAUDADE

Parte A	<p>Este extracto de la canción se conforma de 12 compases por frase, que a su vez cada frase terminará con la cadencia iim7 – V7 – I.</p> <p>Se evidencia también que la frase inicial se repetirá en los siguientes 12 compases con una variación en los 5 compases finales como especie de transición para pasar a la parte B. Hay que tomar en cuenta que los motivos utilizados en este fragmento se volverán a usar en la parte B.</p> <p>Se destaca también los motivos principales al inicio de cada frase.</p>
Parte B	<p>Está conformada por 16 compases y se entiende que es una nueva frase debido a que se desarrolla en una nueva tonalidad (D mayor) y a su vez el motivo que se encuentra en el compás 3 es diferente al anterior. También termina el periodo con una cadencia iim7 – V7 – I.</p>
Parte A1	<p>Similar a la parte A ya que en sus primeros 8 compases realiza la misma figuración rítmica, solamente que en tonalidad mayor. Luego de eso hay una combinación de motivos utilizados tanto en la parte A y B que dan como resultado un puente de 12 compases para finalizar la obra con cadencia iim7 – V7 – I.</p>

TABLA 7 ANÁLISIS MUSICAL DE CHEGA DE SAUDADE

Forma	A	A1	B	A1
# compás	1 -16	16 - 32	33 - 48	49 – 68
Tonalidad	Dm	Dm - Gm	Dmaj7 - Em7	Dmaj7 – Am7 – Gmaj7 – E7
Escala	D menor armónica	D menor armónica,	Re mayor – Re	Re mayor

		melódica	menor natural	
Progresiones armónicas comunes	<p>i - i - V7/V7 -</p> <p>V7/V7 - IIm7(b5) - V7 - i - IIm7(b5)</p> <p>- V7 - i - - V7 -</p> <p>V7/V7 - Vm -Vm</p> <p>- VI - VI -</p> <p>IIm7(b5) - V7</p>	<p>i - i - V7/V7 -</p> <p>V7/V7 - ii - V7 - i</p> <p>- V7/IVm7 - IVm -</p> <p>IVm -V7 - i - i - VIm7(b5)(escala melódica) - ii - V7- i - V7</p>	<p>I - V7/iim7 - iim7</p> <ul style="list-style-type: none"> • IIm7 - IIm7 V7 • I disminuido de función especial - I • IIIIm7 - acorde disminuido de función especial - iim7 - iim7 - V7/V - V7/V - IIm7(b5) - V7 	<p>I - VIm7 - V7/V -</p> <p>V7/V - V7/vim7 -</p> <p>V7/VIm7 - VIm7</p> <ul style="list-style-type: none"> • sustV7 IIm7/IV • V7/IV - IV - <p>VII7 (préstamo de Re menor natural)</p> <ul style="list-style-type: none"> • IIIIm7 - V7/IIm7 • V7/V - IIm7 - V7 - IIIIm7 - V7/IIm7 - V7/V - IIm7 - V7 - I
Armonía	<p>Hace uso de resoluciones indirectas en dos ocasiones.</p> <p>También utiliza la progresión IIm7(b5) - V7- Im para resolver a la tonalidad original.</p>	<p>Hace uso de resoluciones indirectas en una ocasión.</p> <p>También utiliza la progresión IIm7(b5) - V7- Im para resolver a la tonalidad original o a su vez tonalizaciones V7 - I para moverse momentáneamente a otra tonalidad.</p>	<p>Lo característico de esta parte es que utiliza acordes disminuidos para resolver a la tonalidad original o modular a otra como se indica.</p> <p>También hace resoluciones indirectas y para finalizar hace la cadencia <i>two-five</i> para ir a la parte final.</p>	<p>La armonía es similar a la sección A1 anterior, utilizando resoluciones indirectas. A esto le añade sustitutos tritonales para modular a Am y también tonalizaciones; finalizando en cadencia <i>two-five</i>.</p>

Parte A

TABLA 8 INDICADORES ANÁLISIS MELÓDICO

●	Notas del acorde, tensiones
●	Notas anticipadas
●	Notas de paso
●	Notas de escalas modales

The musical score consists of four staves in 4/4 time, key of D minor. The analysis includes the following elements:

- Staff 1:** Chords (Im) Dm and (Im) Dm7/C. A box labeled "Resoluciones indirectas hacia:" contains (V7/V7) E7/B and (V7/V7) E7(b9). A blue arrow points from this box to the A7(b9) chord in Staff 2.
- Staff 2:** Chords (IIIm7(b5)) Em7(b5), (V7) A7(b9), (Im) Dm, (IIIm7(b5)) Em7(b5), and (V7) A7(b9). A green box labeled "Escala frigia" highlights the notes G, A, B, C, D, E, F, G in the melody.
- Staff 3:** Chords (Im) Dm, (Im) Dm7/C, (V7/V7) E7/B, (V7/Vm) E7, and Vm Am.
- Staff 4:** Chords (VI) Bbmaj7, (IIIm7(b5)) Em7(b5), and (V7) A7(b9).

TABLA 9 EXPLICACIÓN SECCIÓN A DE CHEGA DE SAUDADE

Forma	<p>Está definida por 8 compases cada frase, dando la suma de dos frases un periodo y por ende la parte A. Teniendo dos frases de ocho compases cada una.</p> <p>Lo que puede ser relevante es que hace uso de resoluciones indirectas.</p>
Melodía	<p>Utiliza en su gran mayoría notas del acorde con sus respectivas anticipaciones, además utiliza tensiones como 9nas y 11nas en algunos casos no muy frecuentes. También hay notas de paso, pero sobresale las notas del acorde.</p>

Parte A1

Resoluciones indirectas hacia:
(V7/N7) E7/B (V7/N7) E7

(Im) Dm (Im) Dm7/C

(V7) A7(b9)

(V7) A7(b9)

(V7/IVm) D7(b9)

(Im) Dm (Im) Dm7/C

Resolución indirecta hacia:
(VIm7(b5) préstamo menor melódica) Bm7(b5)

(V7) A7(b9)

(Im) Dm (V7) A7

Notas cromáticas de la escala sin resolución

GRÁFICO 8 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE CHEGA DE SAUDADE SECCIÓN A1.

TABLA 10 EXPLICACIÓN SECCIÓN A1 DE CHEGA DE SAUDADE

Forma	La forma está basada en dos frases de 8 compases cada una. También destaca las resoluciones indirectas, tanto con acordes dominantes V7 – I; como acordes disminuidos con función dominante.
Melodía	La primera frase de 8 compases es similar casi en su totalidad con una variante armónica en su final para dar paso a los siguientes 8 compases finales de esta parte. Lo que sobresale en su melodía principalmente es el uso de notas del

acorde, así como notas de escalas modales como Locrio y Frigio sumado a su vez notas de paso lo que brinda variedad a esta sección.

Parte B

GRÁFICO 9 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE CHEGA DE SAUDADE SECCIÓN B.

TABLA 11 EXPLICACIÓN SECCIÓN B DE CHEGA DE SAUDADE

Forma	Tiene una forma de dos frases con 8 compases formando un periodo, destacando acordes disminuidos con función dominante.
--------------	---

Melodía	<p>La melodía se desarrolla en tonalidad mayor con notas del acorde, tensiones, notas de paso y notas anticipadas.</p> <p>Se evidencia intervallos grandes como 6tas descendentes y el uso de arpeggios ascendentes y descendentes.</p>
----------------	---

Parte A1

49 (I) Dmaj7 (I) Dmaj7/C# (VIIm7) Bm7 (V7/V7) E7

53 (V7/VIIm7) F#7 (VIIm7) Bm7 (sustV7) Bbm7 (IIIm7/IV) Am7 (V7/IV) D7(s9)

57 (IV) Gmaj7 (VII préstamo menor natural) C7 (IIIIm7) F#m7 (V7/IIIm7) B7

61 Resolución directa a: (V7/V7) E7 (IIIm7) Em7 (V7) A7/G (IIIIm7) F#m7 (V7/IIIm7) B7

65 (V7/V7) E7 (IIIm7) Em7 (V7) A7 (I) D

GRÁFICO 10 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE CHEGA DE SAUDADE SECCIÓN A1 FINAL.

TABLA 12 EXPLICACIÓN SECCIÓN A1 FINAL DE CHEGA DE SAUDADE

Forma	<p>Se la nombra parte A1 debido a que regresa a la melodía principal desarrollándose en similares progresiones armónicas, pero permaneciendo en tonalidad mayor.</p> <p>En esta sección, la forma varía, ya que la primera frase está desarrollada en 8 compases que es similar a la parte A, mientras que la segunda tiene 12 compases, lo que a su vez le permite desarrollar la melodía y reposar.</p> <p>Se puede evidenciar el uso de acordes sustitutos, resoluciones indirectas generando variedad y generando modulaciones cortas.</p>
Melodía	<p>Los ocho primeros compases se desarrollan como en su mayoría, con notas del acorde, notas de paso, notas anticipadas y tensiones del acorde, pero ya al final se evidencia el uso de modos como en el compás 58 y 60.</p>

Entonces se puede concluir que la obra *Chega de Saudade* a pesar de ser una de las primeras Bossa Novas creadas tiene mucho material compositivo como:

- Una forma ABA.
- Cambio de tonalidades entre secciones A y B.
- Resoluciones indirectas.
- Tonicalizaciones.
- Acordes disminuidos de función especial o resolutive.
- Uso de cadencias *two-five* al final de cada frase o para ir hacia otra tonalidad momentáneamente.
- Uso constante de notas anticipadas.
- Uso de modos en cuanto a sus notas.
- Uso en su gran mayoría de notas del acorde y tensiones en su melodía.

- **Garota de Ipanema: breve contexto histórico y análisis**

Según Navas (2010) es la canción brasileña más conocida que cuenta con 169 grabaciones entre las cuales señala las interpretaciones de Sarah Vaughan, Stan getz, Frank Sinatra (con Jobim en 1967) o Ella Fitzgerald, Cher, Jarabe de Palo, Nat King Cole, Herb Alpert and the Tijuana Brass, Madonna. En 1963 fue lanzada internacionalmente con el LP *Getz/Gilberto*. Norma Gimble había adaptado la letra al inglés y fue rebautizada como *The Girl from Ipanema* y cantada por ese entonces por la esposa de Gilberto, Astrud. En un principio la canción se titulaba *Menina que passa* que había escrito Jobim y Vinicius como parte de un musical que estaban preparando llamado *Dirigível* con la siguiente letra:

Vinha cansado de tudo de tantos caminhos tão sem poesia
tão sem passarinhos com medo da vida com medo de amar

quando na tarde vazia tão linda no espaço eu vi a menina
que vinha num passo cheio de balanço caminho do mar

Estos versos según Navas (2010) “reflejan el cansancio y el vencimiento de la vida, la soledad y el miedo al amor del poeta”.

No conformes con la letra Moraes y Jobim decidieron modificarla. Un día ambos se encontraban sentados en el bar Veloso decidieron dedicar los versos a una chica que solía pasar por ahí rumbo a la playa. Por ende, el bar Veloso ahora se le conoce como *Garota de Ipanema*. La canción final y la que se conoce

actualmente está estructurada con los siguientes versos que en resumen “exalta la belleza como redención del mundo” (Navas, 2010).

Olha que
coisa mais
linda mais
cheia de
graça
é ela a menina
que
vem e
que
passa
num
doce
balan
ço, a
camin
ho do
mar.

Moça do
corpo
dourado do
sol de
Ipanema
o seu balançado
é mais
que um
poema
é a
coisa
mais
linda
que eu
já vi
passar.

Ah, porque
estou tão
sozinho ah,
porque tudo é
tão triste ah, a
beleza que
existe
a beleza que

não é só
minha e
também
passa
sozinha.

Ah, se
ela
soubes
se que
quand
o ela
passa
o
mund
o
inteiri
nho se
enche
de
graça
e
fica
mais
lind
o
por
caus
a do
amo
r.



IMAGEN 23 FOTO DE HELÔ PINHEIRO, LA GAROTA DE IPANEMA. FUENTE: NAVAS - SÁNCHEZ ÉLEZ, MARÍA. RÍO DE

JANEIRO: CUERPO Y LATIDO DE UNA CIUDAD. MADRID. 2010.

TABLA 13 GAROTA DE IPANEMA

Música	Antonio Carlos Jobim
Letra	Vinicius de Moraes
Año de composición	1962, Brasil
Año de grabación	1962

The girl from Ipanema

Job

The musical score for "The Girl from Ipanema" is presented in 4/4 time. It features a melody with various harmonic structures and chord progressions. Key elements include:

- Section A (Measures 1-4):** Starts with Fmaj7 and G7. Harmonic analysis includes (I) and (II7 préstamo de Lydio).
- Section B (Measures 9-12):** Starts with Fmaj7 and Gbmaj7. Harmonic analysis includes (IV tonalidad de Db).
- Section A (Measures 25-28):** Starts with Fmaj7. Harmonic analysis includes (I).

Other harmonic analysis includes: (IIIm7), (sust V7), (I), (sust V7), (bVII), (IIIm7 en tonalidad de E), (bVII7), (IIIm7 tonalidad de F), (bVII), (IIIm7/II), (V7/II), (IIIm7), (V7), (I), (V7 préstamo de Lydio), (IIIm7), (sust V7), (I), (sust V7).

A continuación, se realiza un cuadro de análisis de la canción en cuanto a su forma, tonalidades, escalas utilizadas, progresiones armónicas, su melodía y un resumen de la armonía utilizada.

TABLA 14 EXPLICACIÓN DE SECCIONES DE GAROTA DE IPANEMA

Parte A	<p>Este extracto de la canción se conforma de 8 compases con repetición, terminando la misma con un acorde sustituto.</p> <p>El motivo principal de la sección se evidencia en el primer compás.</p>
Parte B	<p>Está conformada por 16 compases y se entiende que es una nueva frase debido a que se desarrolla en una nueva tonalidad (Gbmaj7).</p> <p>Lo característico y muy importante que destacar es que en esta parte existen tres modulaciones:</p> <p>La primera con duración de 4 compases se desarrolla en Db</p> <p>Tonalidad de E mayor en cuatro compases Tonalidad de F mayor en cuatro compases</p> <p>Y regresa Gm7 que es segundo grado de la tonalidad original Fmaj7.</p> <p>El motivo principal es simple y se identifica en el compás dos de esta sección.</p>
Parte A1	<p>Similar a la sección primera, con la diferencia de que no hay repetición.</p>

TABLA 15 ANÁLISIS MUSICAL DE GAROTA DE IPANEMA

Forma	A	B	A
# compás	1-8	11-26	27-34
Tonalidad	Fmaj7	Dbmaj7 – Emaj7 – Gm7 Fmaj7	Fmaj7

Escala	Mayor, Lidia	Menor, mayor, lidia, locria	Mayor, Lidia
Progresiones armónicas	I – II7 – iim7 – V (sustituo tritonal)	IV/Db – bVII – iim7/E – bVII – iim7/Gm7 – bVII – V7 – im7 -V7/Fmaj7	I – II7 – iim7 – V (sustituo tritonal) - I
Armonía	Utiliza acordes de escalas paralelas como Lidia, además uso de sustitutos tritonales para resaltar la tonalidad.	Hace cuatro modulaciones utilizando su IV° de la tonalidad original y bVII° prestado de la escala locria. En su última modulación hace uso de la cadencia iim7 – V7 – I, cerrando esta parte con un acorde dominante para regresar al tema.	Utiliza acordes de escalas paralelas como Lidia, además uso de sustitutos tritonales para resaltar la tonalidad.

Parte A

The musical score for 'Parte A' is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a box labeled 'A' and contains a melodic line starting on F4. Above the staff, the Roman numeral '(I)' is written above the Fmaj7 chord, and '(II7 préstamo de Lydio)' is written above the G7 chord. The second staff starts at measure 5 and contains a melodic line starting on G4. Above the staff, '(IIm7)' is written above Gm7, '(sust V7)' is written above Gb7, and '(I)' is written above Fmaj7. A green box highlights the notes G4, A4, B4, and C5, with the text 'Escala lidia' written above it. The third staff starts at measure 9 and contains a melodic line starting on F4, with '(I)' written above Fmaj7.

Parte B

GRÁFICO 11 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE GAROTA DE IPANEMA SECCIÓN A.

TABLA 16 EXPLICACIÓN SECCIÓN A DE GAROTA DE IPANEMA

Forma	Definida de 8 compases haciendo uso de acordes de préstamos modales como Lidio y sustituciones tritonales.
Melodía	Hace uso frecuente de notas del acorde, tensiones y resaltando notas características de los modos en desarrollo.

B (IV tonalidad de Db)

13 Gbmaj7

(bVII) B7

(IIIm7 en tonalidad de E) F#m7

17 (bVII7) D7

(IIIm7 tonalidad de F) Gm7

21 (bVII) Eb7

(IIIm7/II) Am7

(V7/II) D7(+9)
Escala lidia

25 (IIIm7) Gm7

(V7) C7(+9)
Escala lidia

Parte A

GRÁFICO 12 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE GAROTA DE IPANEMA SECCIÓN B.

TABLA 17 EXPLICACIÓN SECCIÓN B DE GAROTA DE IPANEMA

Forma	Definida de 16 compases con variaciones en las tonalidades.
Melodía	<p>La melodía se transporta dependiendo el movimiento de los acordes, pero manteniendo el mismo motivo; en este caso ambos se moverán un tono y medio desde la nueva tonalidad Dbmaj7 hacia tonalidad de Emaj7 y después se moverá medio tono hacia tonalidad de Fmaj7.</p> <p>Hace uso de notas del acorde en su totalidad y algunas notas características de los acordes modales en uso.</p>

GRÁFICO 13 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE GAROTA DE IPANEMA SECCIÓN A FINAL.

TABLA 18 EXPLICACIÓN SECCIÓN A FINAL DE GAROTA DE IPANEMA

Forma	Definida de 8 compases haciendo uso de acordes de préstamos modales como Lydio y sustituciones tritonales.
Melodía	Hace uso frecuente de notas del acorde, tensiones y resaltando notas características de los modos en desarrollo.

Se concluye entonces que la canción “Girl from Ipanema” contiene las siguientes características:

- Forma ABA..
 - Hace uso de acordes de préstamo modal.
 - Uso de acordes sustitutos tritonales para terminar una sección.
 - Variación de tonalidad tres veces en la sección B.
 - Desarrollo de una melodía que se mueve en su mayoría a grado conjunto con notas del acordes, tensiones y notas características de acordes modales.
 - Uso de acordes dominantes para pasar de una sección a otra.
-
- **Desafinado: breve contexto histórico y análisis**

Según Castro (2002) menciona que esta canción fue compuesta por Jobim y Mendoca debido a los comentarios que estos hacían hacia los cantantes de los clubes nocturnos al interpretar estas canciones fuera de tono, lo cual les motivó a escribir “*una samba que parecería ser una defensa de lo fuera de tono, pero que conllevaba complejidad y disonancias*”.

Existe una historia que Camara (2001)²⁶relata que:

Newton y Tom se divertían mucho en el apartamento de Prudente de Moraes. Hicieron muchos comentarios críticos, irónicos y de risa acerca de algunos de los cantantes del club nocturno Carioca quien cantaba muy fuera de tono y a quienes habían tenido que acompañar “heroicamente” en piano. El tema se volvió recurrente en las conversaciones de ambos. Pero ahora, las conversaciones y críticas se habían convertido en una burla. Y el tema de una canción, de una samba que los dos estaban componiendo (...) sería, en verdad, un homenaje y al mismo tiempo, atrapar a estos agresores de la buena audición musical. (...) En los inicios, para Newton y Tom, tomaban sus vueltas turbulentas y tradicionales al piano, la samba fue una

broma; una inteligente y divertida sátira. No pensaban en grabarlo o en ventas de discos. La cuestión es que la pieza comenzó a estructurarse a sí misma - la música y las letras a la vez - y cuando menos se los esperaban, la canción estaba lista. “Se puso interesante”, atestiguaron²⁷.

Éste y varios encuentros entre estos dos artistas dio lugar a que llegaran a componer diecisiete canciones. Aunque a Jobim se lo reconoce como el principal compositor, él afirma que tanto él, como su compañero Newton escribieron la música y letra de Desafinado. “Trabajamos juntos en la parte musical. Todo estaba mezclado. Tenía el lápiz y el cuaderno y me senté al piano. Lo hicimos todo juntos. Fue diferente de lo que hago, por ejemplo, con Chico Buarque

²⁶ Citado por BOLLO,; CORREA, COSTA. *The historic recordings of the songs Desafinado: Bossa Nova development and change in the international scene*. Brasil. 2017. pág. 101-103.

²⁷ Fragmento original: Newton and Tom had a lot of fun in the apartment at Prudente de Moraes. They made lots of critical, ironic, and laughing comments about some of the Carioca night club singers who sang badly out of tune and who they had had to “heroically” accompany on piano. The subject became recurrent in the conversations of both. But now, the observations and critiques had become mockery. And the theme of a song, of a samba that the two were composing (...) would, in all truth, pay homage to and, at the same time, snare these aggressors of good musical hearing. (...) In the beginning, for Newton and Tom, taking their turbulent and traditional turns at the piano, the samba was a joke; an intelligent and funny satire. They did not think about recording it or about record sales. The thing is that the piece began structuring itself – the music and the lyrics simultaneously – and when they least expected it, the song was ready. “It got interesting”, they attested.

”(Jobim, 1994, p. 12).²⁸

Según explica Bollo (2017) Newton Mendoca no es conocido como el compositor de esta obra por el público y los medios de comunicación debido a su temprano fallecimiento en 1960; hecho ocurrido antes de que la canción Desafinado llegue a ser famosa.

A continuación, se muestra la letra en idioma original seguido de la partitura correspondiente con su respectivo análisis armónico.

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isso em mim
provoca imensa dor Só
privilegiados têm ouvido
igual ao seu Eu possuo
apenas o que Deus me deu
Se você insiste em classificar
Meu comportamento de
antimusical Eu mesmo
mentindo devo
argumentar
Que isso é bossa nova, Isso é muito natural

Que isso é bossa nova, Isso é muito natural
É que os desafinados também
têm um coração Fotografei
você na minha Rolleyflex
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
Ele é o maior que você pode
encontrar, viu? Você com a
sua música esqueceu o
principal

Que no peito
dos desafinados
No fundo do
peito bate
calado No peito
dos desafinados
Também bate
um coração

TABLA 19 DESAFINADO

Música	Antonio Carlos Jobim
---------------	----------------------

²⁸Citado por BOLLO,; CORREA, COSTA. *The historic recordings of the songs Desafinado: Bossa Nova development and change in the international scene*. Brasil.

2017. pág. 101-103.

Letra	Newton Mendoca
Año de composición	1958, Brasil
Año de grabación	1958

Score

Desafinado

Bossa Nova

Antonio Carlos Jobim
Newton Mendoca

A

Classical Guitar

(I) F maj 7 (V7/V) G 7(#11)

5 (IIIm7) G m7 (V7) C 7 (II/II) A m7(b5) (V7/II) D 7(b9)

9 (IIIm7) G m7 (VI) D maj 7 (V7/II) D 7(b9)

13 (V7/V) (subV7/bII) G 7(13) (bII) G#maj 7

A1

Cl. Gtr. (I) F maj 7 (V7/V) G 7(#11)

21 (IIIm7) G m7 (V7) C 7 (II/II) A m7(b5) (V7/II) D 7(b9)

25 (IIIm7) G m7 (VIIm7) D m7 (V7/III) E 7(#9)

29 (III) A maj 7 (subV7/II) A b7(#5) (V7/V) G 7(13) (subV7/I) G b7

B

2 Cl. Gtr. (I) A maj7 (I#° = V7/II) B^b° (IIIm7) Bm7 (V7) E7

37 Cl. Gtr. (I7) A maj7 (Im7) Am7 (IIIm7) Bm7 (subV7/I) B^b7(#11)

41 Cl. Gtr. (I7) C maj7 (I#° = V7/II) C^b° (IIIm7) Dm7 (V7) G7

45 Cl. Gtr. (IIIm7) Gm7 (V7/II) D7(+9) (V7/V) G7(13) G7(+13) (V7) C7 C7(+9)

A

Cl. Gtr. (I) F maj7 (V7/V) G7(#11)

53 Cl. Gtr. (IIIm7) Gm7 (V7) C7 (IIIm/II) Am7(+5) (V7/II) D7(+9)

57 Cl. Gtr. (IV) Bbmaj7 (IVm) Bbm6 (IIIm7) Am7 (bIII°) A^b°

61 Cl. Gtr. (V7/V) (subV7/bII) G7 G7 (bII) Gbmaj7

65 Cl. Gtr. (V7/V) G7 (V7) C7 (I) F6 (V7) C7(+9) (I) F6

TABLA 20 ANÁLISIS MUSICAL DE DESAFINADO

Forma	A	A1	B	A
# compás	1-16	17 - 32	33 - 48	49 - 68
Tonalidad	Fmaj7, Gm7, G7	Fmaj7, Gm7, Amaj7	Amaj7, Cmaj7	Fmaj7, Gm7

Escala	Mayor, Lidia, Frigia	Mayor, Lidia, Frigia	Mayor	Mayor, Lidia, Frigia
Progresiones armónicas	I - V7/V - IIm7 - V7 - II/II - V7/II - IIm7 - VI - V7/II - V7/V - bII	I - V7/V - IIm7 - V7 - II/II - V7/II - IIm7 - VIm7 - V7/II - III - subV7/II - V7/V - subV7/I	I - I#° - IIm7 - V7 - I7 - Im7 - IIm7 - subV7/V - I7 - I#° - IIm7 - V7 - IIm7 - V7/II - V7/V - V7	I - V7/V - IIm7 - V7 - IIm/II - V7/II - IV - IVm <ul style="list-style-type: none"> IIm7 - bIII° - subV7/V bII - V7/V - V7 - I - V7 - I
Armonía	<p>Hace uso tonal y modal, además se evidencia el uso de la cadencia iim7-V7- i para generar una modulación en la segunda frase.</p> <p>Utiliza acordes de sustitución tritonal para volver a la tonalidad.</p>		<p>La armonía se mueve en una nueva tonalidad (Amaj7), con progresiones tonales como modales, haciendo uso de tonalizaciones para resaltar la nueva tonalidad.</p> <p>En la segunda frase se evidencia una nueva tonalidad (Cmaj7), de igual manera con armonía modal y tonal haciendo en los últimos dos compases ciclo de quintas alternadas para volver al tema principal en su tonalidad original.</p> <p>Se destaca el uso de acordes disminuidos</p>	<p>Se evidencia la misma estructura que la parte A principal en cuanto a los ocho primeros compases haciendo uso de acordes como II7 que es préstamo de la escala Lidia.</p> <p>Para la parte del puente final, previamente se ha utilizado un acorde disminuido con función dominante (Ab°) para dar paso al G7 y desarrollarse en los grados III (lidio) y bII (frigio o locrio) terminando con una cadencia plagal en la tonalidad original.</p>

		como acordes de paso para moverse entre su armonía.	
--	--	---	--

Parte A

The image displays a musical score for 'Parte A' with four staves. The first staff is for Classical Guitar, starting with a box labeled 'A' and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes highlighted in yellow and purple. Above the staff are chord symbols: (I) Fmaj7 and (V7/V) G7(#11). The second and third staves are for Classical Guitar (Cl. Gtr.), starting at measure 5 and 9 respectively. They show a similar melodic line with notes highlighted in yellow and purple. Above these staves are chord symbols: (IIIm7) Gm7, (V7) C7, (II/II) Am7(♯5), (V7/II) D7(♭9), (IIIm7) Gm7, (VI) Dmaj7, and (V7/II) D7(♭9). The fourth staff is also for Classical Guitar (Cl. Gtr.), starting at measure 13. It shows the melodic line with notes highlighted in yellow and purple. Above this staff are chord symbols: (V7/V) (subV7/bII) G7(13) and (bII) G♭maj7. Blue boxes labeled 'Retardos' are placed under the C7 chord in the second staff and the G7(13) chord in the fourth staff.

GRÁFICO 14 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE DESAFINADO SECCIÓN A.

TABLA 21 EXPLICACIÓN SECCIÓN A DE DESAFINADO

Forma	Dos frases compuestas por ocho compases cada una. Desarrollada a especie de pregunta y respuesta entre las frases.
Melodía	Hace uso en su mayoría de notas del acorde, tensiones permitidas, con muy poco movimiento sobre notas extrañas. Además, se evidencia el uso de notas retardadas las mismas que forman síncopas.

Parte A1

Cl. Gtr. (I) Fmaj7 Lydio (V7/V) G7(#11)

Cl. Gtr. 21 (IIIm7) (V7) (II/II) (V7/II) Gm7 C7 Am7(b5) D7(b9)

Cl. Gtr. 25 (IIIm7) (VIIm7) (V7/III) Gm7 Dm7 E7(#9)

Cl. Gtr. 29 (III) (subV7/II) (V7/V) (subV7/I) Amaj7 Ab7(#5) G7(13) Gb7 Lydio

Retardos

©

GRÁFICO 15 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE DESAFINADO SECCIÓN A1.

TABLA 22 EXPLICACIÓN SECCIÓN A1 DE DESAFINADO

Forma	<p>Compuesta de dos frases de ocho compases cada una.</p> <p>La segunda frase se diferencia de la parte anterior por su variación interválica del motivo, además de cambio de armonía dando como resultado un puente para pasar a la parte B.</p>
Melodía	<p>Utiliza notas del acorde, tensiones, retardos. La melodía se mantiene en el motivo principal.</p>

Parte B

B

2 (I) A maj7 (I#° = V7/II) Bb° (IIIm7) Bm7 (V7) E7

Cl. Gtr.

37 (I7) A maj7 (Im7) Am7 (IIIm7) Bm7 (subV7/I) Bb7(#11)

Cl. Gtr.

41 (I7) C maj7 (I#° = V7/II) C#° (IIIm7) Dm7 (V7) G7

Cl. Gtr.

45 (IIIm7) Gm7 (V7/II) D7(b9) (V7/IV) G7(13) G7(b13) (V7) C7 C7(b9)

Cl. Gtr.

GRÁFICO 16 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE DESAFINADO SECCIÓN B.

TABLA 23 EXPLICACIÓN SECCIÓN B DE DESAFINADO

Forma	Por su cambio de tonalidad cada ocho compases su puede justificar que está conformada por dos frases.
Melodía	Se mantiene en el motivo principal, pero modifica sus intervalos debido a que la armonía cambia constantemente. Hace uso de características de las partes anteriores, como notas del acorde, notas de paso, etc.

Parte A

A

Cl. Gtr. (I) F maj7 (V7/V) G7(#11)

Cl. Gtr. 53 (IIIm7) Gm7 (V7) C7 (IIIm/II) Am7(b5) (V7/II) D7(b9) Retardos Retardos

Cl. Gtr. 57 (IV) Bbmaj7 (IVm) Bbm6 (IIIm7) Am7 (bIII°) Ab°

Cl. Gtr. 61 (V7/V) (subV7/bII) G7 G7 (bII) Gbmaj7 Escala Lidia

Cl. Gtr. 65 (V7/V) G7 (V7) C7 (I) F6 (V7) C7(b9) (I) F6 Retardos

GRÁFICO 17 ANÁLISIS ARMÓNICO-MELÓDICO DE DESAFINADO SECCIÓN A FINAL.

TABLA 24 EXPLICACIÓN SECCIÓN A FINAL DE DESAFINADO

Forma	Estructura de dos frases, la segunda desarrollada a manera de puente final conformada por ocho compases, mientras que la primera frase está conformada por doce.
--------------	--

Melodía	Uso evidente de notas del acorde, tensiones, notas retardadas, notas de paso y escasas notas características de un modo en particular. Todo esto sobre el mismo motivo rítmico melódico que está presente en toda la obra.
----------------	--

De esta manera se concluye que “Desafinado” contiene las siguientes características relevantes:

- Forma ABA.
 - Desarrollo de puentes para cambiar a un parte o para terminar la obra.
 - Uso de acordes disminuidos como acordes de paso.
 - Utilización de acordes de sus escalas modales.
 - Uso de acordes de sustitución tritonal.
 - Uso de cadencia iim7 – V7 – I.
 - Nueva tonalidad entre las partes A y B.
 - Mismo motivo utilizado en todas las partes.
 - Uso de notas del acorde y tensiones la melodía.
- **Análisis de adaptaciones de música bossa nova para guitarra**

Ya que el proyecto se enfoca en composiciones que involucran a la guitarra como instrumento de acompañamiento principal hemos recurrido al análisis de obras de bossa nova para guitarra sola, este ejercicio nos ha permitido un mejor entendimiento de las partes rítmicas de cada composición. Al igual que en análisis anteriores, vamos a utilizar indicadores creados por el autor para su

mejor entendimiento.

Nuestro primer análisis se ocupa de la obra “Garota de Ipanema”, cuya estructural la hemos desarrollado en líneas anteriores, ahora nos corresponde, desde la perspectiva rítmica.

Garota de Ipanema

Samba

Transcrição para Violão de
RUBINHO

música de Antonio Carlos Jobim
letra de Vinícius de Moraes

Introducción

VIOLÃO

A

B

© Copyright 1963 by Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes - Rio de Janeiro - Brasil
© Copyright assigned to Editora Elpa Ltda. - Rio de Janeiro - Brasil
Edição autorizada para venda no Brasil à Edições Musicais RCA Ltda. - S. Paulo - Brasil por convênio com Editora Elpa Ltda.
Todos os direitos autorais inerentes são reservados.

RW - 1

IMAGEN 24 GAROTA DE IPANEMA ARREGLO DE RUBINHO PARTE I

A1

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela menina que vem e que passa
 Num doce balanço, caminho do mar
 Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado é mais que um poema
 É a coisa mais linda
 Que eu já vi passar

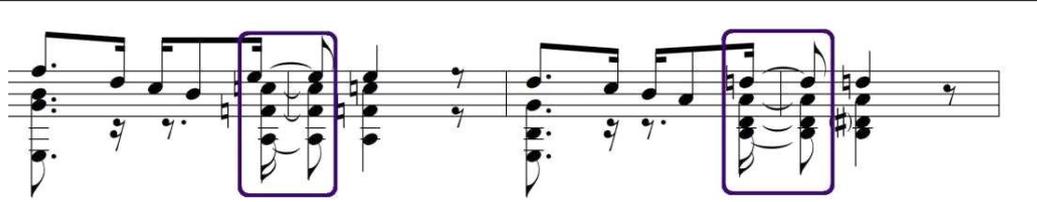
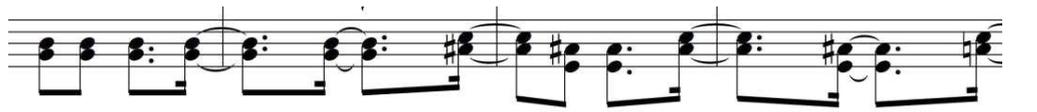
Ah! porque estou tão sozinho
 Ah! porque tudo é tão triste
 Ah! beleza que existe
 A a beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha
 bis Ah! se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteiro
 Se enche de graça
 E fica mais lindo
 Por causa do amor

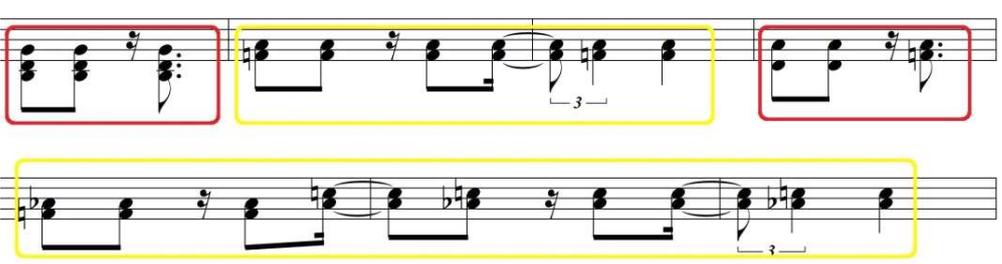
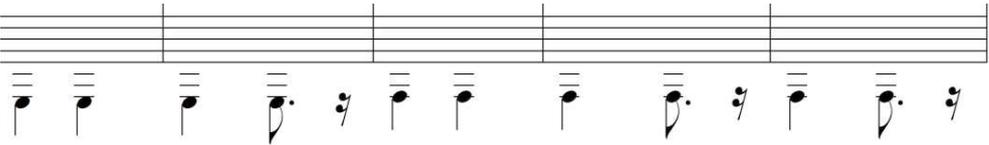
RW - 1

IMAGEN 25 GAROTA DE IPANEMA ARREGLO DE RUBINHO PARTE 2

TABLA 25 ANÁLISIS ACOMPAÑAMIENTO DE GAROTA DE IPANEMA

Color	Característica

<p>Rojo</p>	<p>Muestra la forma de la obra. En este caso la obra consta de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Introducción (4 compases) • Parte A (8 compases) • Parte B (16 compases) • Parte A1 (12 compases)
<p>Morado</p>	<p>Muestra la síncopa, indispensable y característico del género. Aunque solo se lo señala en la parte de la introducción, nótese que la síncopa se hace presente a lo largo de la canción conectando compases; habiendo algunas excepciones de la misma cuando se termina una frase o un parte.</p> 
<p>Amarillo</p>	<p>Muestra el patrón rítmico de acompañamiento principal, del cual se obtendrán variaciones del mismo tanto en la parte A como en la parte B.</p> 
<p>Naranja</p>	<p>Muestra el patrón rítmico variado, como se menciona anteriormente, en el bossa nova por lo general se utilizan varios patrones rítmicos de acompañamiento en la guitarra, esto hace que la obra sea interesante auditivamente ya que no mantiene un ritmo constante.</p> <p>También se observa que algunos motivo rítmicos de compases anteriores son utilizados posteriormente.</p> <p>A continuación se muestran en colores diferentes para indicar los motivos rítmicos utilizados en distinto</p>

	<p style="text-align: center;">orden.</p> 
Verde	<p>Muestra la nota pedal realizada por el bajo, que por lo general en la guitarra se tocará con el dedo pulgar.</p> <p>El bajo al igual que el ritmo es constante y mantiene en lo posible las mismas notas o se mueve por grado conjunto, proveyendo a la obra balance para que el ritmo y la melodía se mueve más libremente.</p> 
Azul	<p>Muestra los 4 últimos compases del final de la parte B. Lo característico de esta parte es que el ritmo que venía siendo constante y cambiante ahora se vuelve casi nulo; lo que le provee estabilidad es el bajo que se mueve ascendentemente y descendentemente a grado conjunto y algunos acordes que se tocan en tiempos fuertes y síncopas característico del género.</p> <p>Además, estos compases son un anticipo para volver a la parte A1 provocando un descenso y relajación en el patrón rítmico.</p>
Cian	<p>Indica algunos silencios antes del inicio de cada frase, se puede decir que se usa para dar reposo a lo que viene siendo las secciones, esto a su vez brinda variación y estabilidad entre las partes; además no está presente la síncopa que conecta al siguiente compás lo que quiere decir que lo siguiente es independiente a lo que se vino desarrollando.</p>

Score

Wave

Bossa Nova

Tom Jobim
ALAIN DE MAGALHÃES

A

5

9

B 2.

13

17

A

21

25

29

TABLA 26 ANÁLISIS ACOMPAÑAMIENTO DE WAVE

Color	Característica
-------	----------------

<p>Naranja</p>	<p>Indica la forma de la canción, en este caso se compone de:</p> <p>A desde el compás 1 al 12</p> <p>B desde el compás 13 al 22</p> <p>A desde el compás 23 al 33</p>
<p>Rojo</p>	<p>Muestra el patrón rítmico. A diferencia del anterior, este hace apoyo a la melodía en ciertos tiempos del compás, evitando que suene sobrecargado debido a la complejidad armónica que esta obra tiene. En algunos pasajes en donde la melodía hace escalas o arpeggios el patrón rítmico está casi ausente. Es indispensable como ya sabemos el uso de la síncopa para conectar entre compases.</p> 
<p>Amarillo</p>	<p>Indica la línea del bajo. Se puede notar que es usado como pedal y brinda estabilidad a la melodía cuando el acompañamiento no se hace presente o está ausente en algunos compases, como es el caso del compás 15, 19, 24, 27.</p> <p>Se ve que el bajo no hace intervalos demasiado grandes que van más allá de las 4tas justas. Este se mueve a grado conjunto y en algunos compases, como es el caso del compás 5 y 6, la línea del bajo se mantiene en la misma nota pedal.</p> 

Verde	Muestra los silencios, por lo general estos reposos tanto en la línea del acompañamiento como del bajo se hace uso para terminar una frase, o una parte, haciendo notorio el cambio de una parte a otra.
--------------	--

- **Presentación y análisis de las obras creadas**

Para el proceso creativo hemos considerado los análisis previamente realizados de varias obras representativas de bossa nova, desde su visión armónica y estructural, adaptaciones de obras para guitarra sola, con la finalidad de realizar un trabajo similar a los análisis y a su vez agregando detalles como introducciones, cambios de compás y contra melodías desarrolladas en la guitarra. Estos detalles se los puede encontrar indistintamente en las cuatro obras creadas, puesto que al ser escrito para dos instrumentos resulta un tanto limitante insertar varias ideas sin que se pierda el objetivo principal del proyecto que es crear bossa nova.

Además, para poder crear obras de bossa nova se tomó en cuenta el libro de Ted Pease, *Jazz Composition, Theory and Practice* puesto que este tiene las bases fundamentales para crear jazz que como se ha mencionado, el bossa nova tiene mucha similitud con el jazz en cuanto a su forma y armonía. Y para complementar el proceso compositivo también se hizo uso del libro de Rodolfo Alchourrión, *Composición y arreglos de música popular* que al igual que el libro anterior pone a consideración varias pautas para tomar en cuenta en la composición y arreglos.

- **Forma**

Como se pudo evidenciar en el capítulo anterior mediante el análisis de las obras, la mayoría de ellas mantienen una estructura ABA. Cada parte está compuesta por un número de compases que va desde 12 hasta 16. A esta forma básica, se le han agregado puentes que sirven

de transición para pasar de una parte A a B, como es el caso de la obra “*Desafinado*”; o viceversa, para regresar al tema principal. Cada parte está conformada por dos semifrases que contienen la mitad del número total de compases.

- **Progresiones y acordes comunes**

Lo que más destaca en este punto es el uso de la cadencia ii -V7 – I en tonalidad mayor o menor, pero no solo se le usa para concluir una frase o un periodo, sino también para generar variedad en cualquier parte de la obra creando modulaciones repentinas. En el caso de las obras creadas se tomó en cuenta este detalle y se lo ha incluido en gran parte en los finales de frase y dependiendo el comportamiento de la melodía principal.

También se hizo uso de tonalizaciones directas, así como indirectas para generar más tensión al momento de querer brindar un ambiente sonoro que se salga de la tonalidad original.

En cuanto a las progresiones, se evidencia que no existe un patrón a seguir, sino más bien es a gusto del compositor y según como vaya desarrollándose la melodía. En este caso se ha tratado de realizar progresiones donde un acorde se encadene

con el siguiente mediante notas en común o mediante el uso de acordes secundarios y acordes de sustitución tritonal, pero teniendo en cuenta que se debe utilizar acordes de todo el universo armónico que se tiene a disposición, como escalas paralelas y escalas modales.

- **Melodía**

Para el desarrollo de la melodía se tomó en cuenta aspectos como el movimiento de la voz en las obras de bossa nova a través del análisis y a través de lo indagado por Morellato (2016). En este caso al no poseer letra las composiciones se ha optado por hacer las melodías un

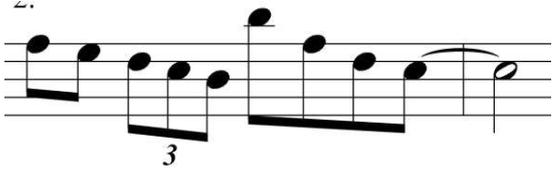
poco más complejas en ciertas partes, pero manteniendo el movimiento de la misma con saltos interválicos no complejos en su mayoría, aunque como se pudo evidenciar en el análisis de *Chega de Saudade* el compositor desde el primer compás hace uso de intervalos de 6ta descendentes, 5tas y 4tas dando a entender que en pocos de los casos se hace uso del virtuosismo vocal. En las introducciones o puentes se puede hacer uso de material melódico con saltos interválicos más complejos, pero con notación rítmica más calmada con la intención de lograr contraste entre la melodía del desarrollo de las partes ornamentales como introducciones, puentes y codas.

Para demostrar de mejor manera el proceso creativo a continuación se muestra un cuadro explicando los pasos y recursos que se tomaron en cuenta.

PARTE A

<p>Tonalidad</p>	<p>Se escogió en base a la tesitura en que la flauta se escuche claramente, en este caso, y en la mayoría se hizo en C, puesto que las melodías comenzarán entre 3ras sobre o bajo C4.</p> <p>En otros casos se ha desarrollado la melodía en registro grave, puesto que se buscaba imitar a la voz cuando se habla, como es el caso de la Bossa Nova 2.</p>	
<p>Motivo</p>	<p>El motivo principal se obtuvo de las improvisaciones que se hacía sobre</p>	

	<p>cualquier acorde, a manera de escuchar y sacar ideas de estas sesiones, pero teniendo presente, sobre todo, que no deben ser motivos complejos.</p> <p>En el caso de la Bossa Nova 1, el motivo se obtuvo de la reducción de tiempo de las notas blancas a negras, y de negras a corcheas.</p>	
--	---	--

<p>Desarrollo del motivo</p>	<p>En esta parte se trató de involucrar al motivo en varios compases de manera que sea percibido de manera rápida por el escucha terminando la frase con una nota larga.</p> <p>También se trató de hacer una especie de conversación entre las frases y finalizar con escalas descendentes en las secciones para que sea notorio el final.</p>	
------------------------------	---	--

PARTE B

<p>Tonalidad</p>	<p>En las obras analizadas sus características son que la parte B debe cambiar de tonalidad, ya sea de mayor a menor o a una tonalidad mucho más lejana.</p> <p>En mi caso he optado por moverme por varias tonalidades mediante acordes dominantes, de sustitución tritonal, acordes disminuidos con función dominante o mediante la progresión ii-V7-I.</p> <p>Cabe recalcar que en varios casos no cambia la armadura puesto que la armonía se mueve por varias tonalidades y la armadura podría confundir al lector, en este caso cada nota va con su</p>
------------------	---

	<p>respectiva alteración si es que el caso lo amerita.</p>
--	--

<p>Motivo</p>	<p>Como se observó en los análisis, la mayoría de los casos el motivo en la sección B cambia en cuanto a su figuración y melodía, por ende, he utilizado este recurso para aplicarlo en las composiciones obras.</p>	 <p>Motivo parte B</p>
<p>Desarrollo del motivo</p>	<p>En este caso el motivo nuevo va a ser repetido varias veces en esta parte, pero también se utilizó recursos rítmicos de la sección A para desarrollarlos y hacerlos más complejos; y a la vez recursos nuevos al final, para brindarle soporte y calma a la melodía.</p>	 <p>Motivo A modificado en la parte B</p>
<p>En cuanto a la armonía utilizada, como ya se vino haciendo incapié, no existe un patrón básico a seguir, más bien se ha hecho uso constante de recursos como tonalizaciones directas o indirectas, modulaciones repentinas con la progresión ii-V7-I, el uso de acordes de sustitución tritonal y sobre todo se rigió por las notas en común que tiene un acorde con el siguiente para generar suavidad en la armonía, pero en algunos casos se optó por hacer más densos los cambios repentinos de tonalidad ya que fue decisión del autor.</p>		

Bossa Nova

Napoléon Llanc

A

Cmaj7(9) Dm7 D♭7(9)

3 Cmaj7(9) Dm7 Em7 Fm9

7 B♭7 Ebmaj7 Abmaj7 Cm7

11 Dm7(♭5) G7 Cmaj7 D♭7 D♭7(9) Dm7(♭5) G7 Cmaj7(9)

B

15 Cmaj7 F#° A#7 D#maj7 G7 C7(♭9) Fm7

19 G#m7(♭5) C#7 F#m9 F#m7(♭5) B7 Emaj7

23 Bm7 B♭7 Amaj7 D#m7 C#m7 D#m9 D°

27 C#maj7(9) D#7 C#maj7 D7(9) G7

A

31 Cmaj7(9) Dm7 Em7 Fm9

35 B♭7 Ebmaj7 Abmaj7 Cm7

39 Dm7(♭5) G7 Cmaj7 D♭7 D♭7(9) Dm7(♭5) G7 Cmaj7(9) Dm7

43 D♭7 Cmaj7(9) Dm7 D♭7 Cmaj7(9)

©

TABLA 28 ANÁLISIS MUSICAL DE LA COMPOSICIÓN I

Forma	Introducción	A	B	A
# compás	1-2	3 - 14	15 - 30	31 - 45
Tonalidad	Cmaj7	Cmaj7	C#maj7 – D#m7 – Fm7 – F#m9 – Emja7 – Amaj7	Cmaj7
Escala	Natural	Natural	Natural	Natural
Progresiones armónicas	Imaj7 – iim7 – Iib7 (sustituto tritonal)	I – iim7 – iim7 – ivm9 (eólico) – V7/IIIImaj7(eólico) – V7/VIIImaj7 (eólico) – im7 (eólico) – iim7(b5) – V7 – Imaj7	Imaj7 – iim7(b5) – V7 – D#maj7 - V7- V7- Fm7 - iim7(b5) – V7 – F#m9 - iim7(b5) – V7 – Emaj7 – vm7 – Vb7(sustituto tritonal) – Amaj7 – iim7 – iim7 <ul style="list-style-type: none"> • ivm7 - D°(disminuido función dominante) – C#maj7 • II7 -Imaj7 - V7 – V7 – (Cmaj7) 	I – iim7 – iim7 – ivm9 (eólico) – V7/IIIImaj7(eólico) <ul style="list-style-type: none"> • V7/VIIImaj7 (eólico) – im7 (eólico) – iim7(b5) • V7 – Imaj7- iim7 • Iib7 (sustituto tritonal) - Imaj7
Armonía	Los compases 1 y 2 es una introducción desarrollada en la tonalidad de Cmaj7 seguido de su iim7 y del sustituto tritonal de V (Db7).	Compases 1- 3 muestra una progresión en los grados de la tonalidad base. Desde el compás 4 al 7 se evidencia acordes de intercambio modal generados de la escala eólica. Terminando en cadencia iim7(b5) – V7 - I	Desde el inicio de esta parte se resalta en primer tiempo la nueva tonalidad (C#maj7). Inmediatamente la progresión empieza a resaltar otros grados como D#m7, Fm7, F#m7 y Emaj7 con la cadencia iim7(b5) –V7 – im7 ó Imaj7 hasta el compás 22. En el primer tiempo del compás 23 se evidencia el Bm7 que, al estar en la tonalidad momentánea de Emaj7 llegaría a ser el vm7 de la escala dórica. Luego de eso se hace presente un acorde sustituto tritonal para resolver en una nueva tonalidad momentánea que es Amaj7. Desde allí hasta el primer tiempo del compás 25 se desarrolla en la progresión de la tonalidad indicada para luego hacerse presente un acorde disminuido con función dominante resolviendo hasta la tonalidad de C#maj7. A partir de este último	Esta parte es igual a la principal, con la diferencia que al final se integra acordes de la introducción.

			<p>acorde se juega con el grado II7 de la escala Lidia. Al final termina con una progresión en 5tas de dominante resolviendo hacia la tonalidad de la parte A</p>	
--	--	--	---	--

Parte A

GRÁFICO 18 ANÁLISIS MELÓDICO COMPOSICIÓN 1 SECCIÓN A.

TABLA 29 EXPLICACIÓN SECCION A COMPOSICIÓN 1

<p>Forma</p>	<p>Conformada por 10 compases con una variante en la segunda vuelta de la escala descendente final.</p> <p>Está compuesta por dos frases de 4 compases a manera de pregunta y respuesta finalizando los dos últimos compases con una resolución.</p>
<p>Melodía</p>	<p>Desarrollada en su mayoría con notas del acorde, también incluye notas anticipadas, notas de paso y retardos.</p> <p>Los intervalos se mueven entre segundas mayores en su mayoría, pero también se desarrolla en escasas ocasiones con intervalos de terceras menores y octavas.</p> <p>La melodía de los cuatro primeros compases inicia a tiempo, mientras que a partir del cuarto compás la melodía es modificada</p>

en duración haciendo que inicie esta nueva sección con nota anticipada. Es así que, a pesar de mantener el mismo patrón rítmico e interválico, pero modificando su duración en ciertos puntos de la melodía se logra variación y dando sensación de una respuesta.

Parte B

The musical score for 'Parte B' consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 15-18) features chords C#maj7, F#7, A#7, D#maj7, G7, C7(b9), and Fm7. The second staff (measures 19-22) features G#m7(b5), C#7, F#m9, F#m7(b5), B7, and E maj7. The third staff (measures 23-26) features Bm7, Bb7, Amaj7, Bbm7, C#m7, D#m9, and D°. The fourth staff (measures 27-30) features C#maj7(9), D#7, C#maj7, D7(9), and G7. The melody is written in treble clef with various note values and rests, including anticipations and delays.

GRÁFICO 19 ANÁLISIS MELÓDICO COMPOSICIÓN 1 SECCIÓN B.

TABLA 30 EXPLICACIÓN SECCIÓN B COMPOSICIÓN 1

Forma	Conformada por 16 compases con una variación en el compás al iniciar esta sección, pero al mismo tiempo siendo parte de esta puesto que en su armonía da a conocer una nueva tonalidad.
Melodía	Existe una clara evidencia de que se desarrolla con notas del acorde, notas de paso, anticipaciones y retardos. El motivo principal es nuevo, para generar variación con respecto a la parte A, el mismo que al encontrarse en el

segundo compás se va desarrollando manteniendo la estructura de subir y bajar, en el compás 22 y 24 se puede ver que es una estructura rítmica similar al motivo de la sección A, pero que fue alterado en cuanto a la altura de las notas, en este caso a manera de arpeggio. Luego en el compás 26 hasta el final se brinda una melodía más calmada generando variación y preparación para entrar a la sección principal.

Parte A

GRÁFICO 20 ANÁLISIS MELÓDICO COMPOSICIÓN I SECCIÓN A FINAL.

TABLA 31 EXPLICACIÓN SECCIÓN A FINAL COMPOSICIÓN I

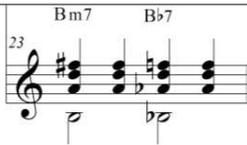
Forma	Misma estructura que la del inicio, con la diferencia que al final se le adiciona la parte de la introducción en guitarra haciéndola parte de esta sección.
Melodía	La melodía es igual a la sección principal, no se ha modificado nada, puesto que esto es característico en la música bossa nova.

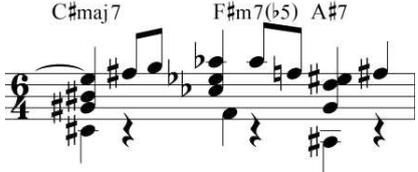
Acompañamiento en guitarra

En esta parte se analizará la sección rítmica destacándose primeramente el ritmo de bossa nova, cabe recalcar que el ritmo es solo una base que presentan varios autores antes mencionados como Faria y Donat y que puede ser modificado en cuanto a su rítmica para que no sea tan monótono, pero siempre respetando los lineamientos como las síncopas. Aparte del ritmo, también resalta ciertas melodías al final de las frases a manera de fillers, que en su mayoría logran ser fillers rítmicos modificando las alturas ya sea a manera de escala o arpeggios, ó en otros casos al inicio de las partes haciendo como una especie de transición entre secciones. No se ha abusado de este recurso arreglístico, por lo que podemos verlo en algunas secciones y en otras no.

Por otro lado, se aprecia en algunas obras introducciones que hace la guitarra, este se ha hecho con la finalidad de lograr variación para que al igual con los fillers, el acompañamiento en guitarra no permanezca estático haciendo solamente la parte rítmica.

TABLA 32 SECCIONES CARACTERÍSTICAS EN EL ACOMPAÑAMIENTO

Motivo rítmico	
Cambios rítmicos	

Puente	
Filers	

Conclusiones

Como resultado del análisis y creación de las obras, podemos afirmar que la estructura del bossa nova es similar en su mayoría de composiciones, al igual que su armonía más compleja y siempre buscando salirse de la estructura tonal con el uso de recursos armónicos de un universo mucho más complejo como escalas modales, escalas paralelas y escalas alteradas. La similitud con el jazz es evidente con el uso de recursos compositivos constantes como la progresión ii-V7- I, tonalizaciones repentinas y el uso de acordes con tensiones haciéndolos estructuralmente más elaborados y ricos sonoramente. En las obras originales creadas en este proyecto, además de esto se evidenciará elementos adicionales

como introducciones, puentes y cambios de compás, lo cual llegaría a ser aporte del autor puesto que esto no es común encontrar en los estándares originales. En cuanto a las melodías se concluye que no demandan de virtuosismo en cuanto a la ejecución de saltos interválicos complejos o pasajes melódicos rápidos, sino más bien una estructura un poco lineal puesto que el centro de atención está en su armonía. Escribir bossa nova al tratarse de un género que no es propio de la localidad demandó la responsabilidad de indagar sobre el

contexto histórico, estilístico e interpretativo a manera de querer recopilar la mayor información

posible, complementando a esto las aptitudes aprendidas durante los estudios realizados en la universidad aumentando el perfil profesional propio. El proyecto inicial se enfocó en la demostración práctica de los cuatro temas a manera de crear una visión general de lo realizado con la participación de músicos locales, pero que debido a la emergencia sanitaria por la que estamos atravesando se tomó la decisión de presentar a manera de grabación de audio.

Bibliografía

Affanini, F. (2014). Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova. *Per Musi*, 169-175.

Astrud Gilberto. (2016). Obtenido de Astrud Gilberto: The

Official Website: <http://www.astrudgilberto.com/>

Barbosa, C. C. (2008). *A Bossa Nova, Seus Documentos E Articulacoes: Um*

Movimento Para Além Da Música. UNISINOS.

Brown University Library. (s.f.). Obtenido de Brazil: Five centuries of change:

<https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-6/bossa-nov/>

Coelho, F. (2019). *Vinicius de Moraes*. Obtenido de Visa e obra de

Vinicius de Moraes: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br>

Donat, P. (1994). *Bossa Nova For Guitar*.

Élez, M. V.-S. (2010). Rio de Janeiro: Cuerpo y latido de una ciudad. *Ángulo recto*, 119-129. Faria, N. (1995). *The Brazilian Guitar Book*. Sher Music Co.

Ferreira, M. (2019). *Carlos Lyra site oficial*. Obtenido de Carlos

Lyra Biografía: <http://www.carloslyra.com/>

Gilibert, D. (06 de Agosto de 2005). *Flautístico*. Obtenido de El rol protagónico de la flauta en la MPB: <http://flautistico.com/articulos/el-rol-protagonico-de-la-flauta-en-la-mpb>

Giller, M. (2018). Breve panorama histórico del Jazz en Brasil. *Revista musical chilena*. González, S. C. (2013). *El Bossa Nova y el Cifrado de la Armonía Popular*. Santiago.

Hefte, H. (2019). *Stan Getz- "The Sound" Pionner of Cool, Bossa Nova & Modern Jazz*.

Obtenido de Stan Getz- "The Sound" Pionner of Cool, Bossa Nova & Modern Jazz: <http://stangetz.net/>

Instituto Antonio Carlos Jobim. (2019). Obtenido de

<http://www.jobim.org/acervodigital/>

<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10868/browse?type=datecreated>

Joao Gilberto Oficial. (s.f.). Obtenido de Bio

Joao Gilberto:

<http://www.showbras.com.br/joaogilberto/>

Kirschbaum, C. (2012). *How do Outsider Styles Become Legitimated? The Introduction of Bossa Nova in the Jazz Field*. Insper.

Korman, N. F. (2001). *Inside the Brazilian Rhythm Section*. Sher Music Co.

López, A. M. (2012). *Ritmo latinoamericanos*. México: Grupo Editorial M-Utveckling.

Marcondes, J. (18 de Mayo de 2018). *Facultad de Música Souza Lima*.

Obtenido de La flauta travesa en Brasil:

<https://souzalima.com.br/blog-es/flauta-transversal/>

Morellato, T. (2016). *Análisis Interpretativo de la Voz en la Bossa Nova*.

Valencia: DCADHA. Pérez-Aldeguer, S. (2012). Una aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia. *Revista*

Música Hodie, Goiânia, 233-242.

Sher, C. (1997). *The Latin Real Book*. Sher Music Co.

Swanson, B. L. (2004). *Marco Pereira: Brazilian Guitar*

Virtuoso. Florida. Syroyid, B. (2012). *Tom Jobim: Bossa*

Nova. Málaga.

The Six Strings. (2019). Obtenido de Bossa Nova Collection for Solo

Fingerstyle Guitar: <http://www.thesixstrings.com/index.html>

Tom Jobim: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim el maestro soberano.

(2019). Obtenido de Bossa Nova: <https://www.tomjobim.com.ar/p/bossa->

www.tomjobim.com.ar/p/bossa-nova.html

Tremura, W. (2017). *Reflections on Bossa Nova, An Ageless Musical Style*.

Obtenido de <https://welsontremura.com/>:

<https://welsontremura.com/index.php/publications-by>

Anexos

Obras originales

Obras de referencia completas

Bossa Nova I

The score is divided into four systems, each with a Flute (Fl.) line and a Classical Guitar (Cl. Gtr.) line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 2-15):
 Fl. starts at measure 2 with a *f* dynamic, then *mf* at measure 15. Chords: C#maj7, F#7, A#7, D#maj7, G7, C7(b9), Fm7.

System 2 (Measures 16-19):
 Fl. continues with *mf* dynamics. Chords: G#7, C#7, F#m9, F#7, B7, Emaj7.

System 3 (Measures 20-26):
 Fl. features *f* and *p* dynamics. Chords: Bm7, Bb7, Amaj7, Bm7, C#m7, D#m9, D7.

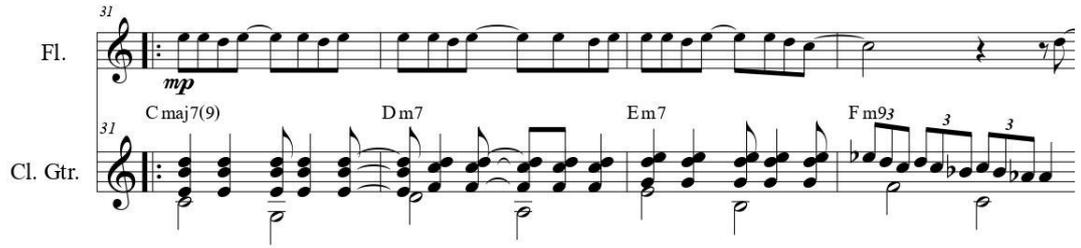
System 4 (Measures 27-30):
 Fl. continues with *p* dynamics. Chords: C#maj7(9), D#7, C#maj7, D7(9), G7.

Bossa Nova I

31

Fl. *mp*

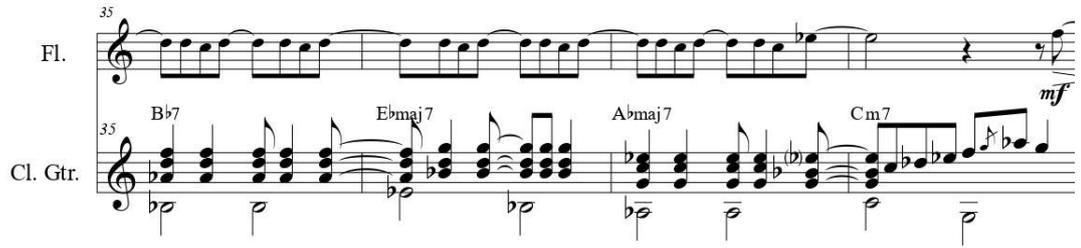
Cl. Gtr. Cmaj7(9) Dm7 Em7 Fm9₃ 3 3



35

Fl. *mf*

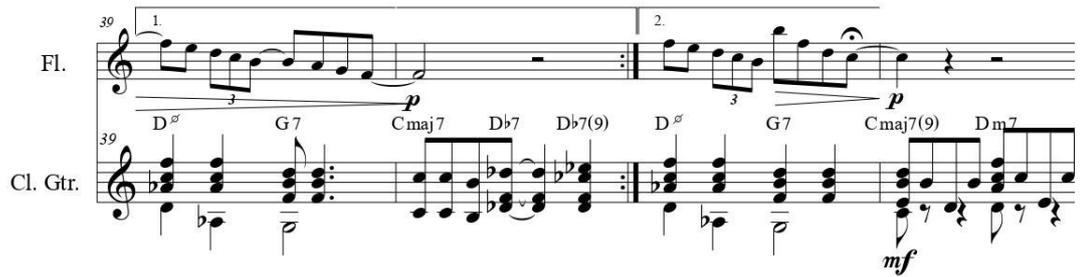
Cl. Gtr. Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Cm7



39

Fl. 1. 2. *p*

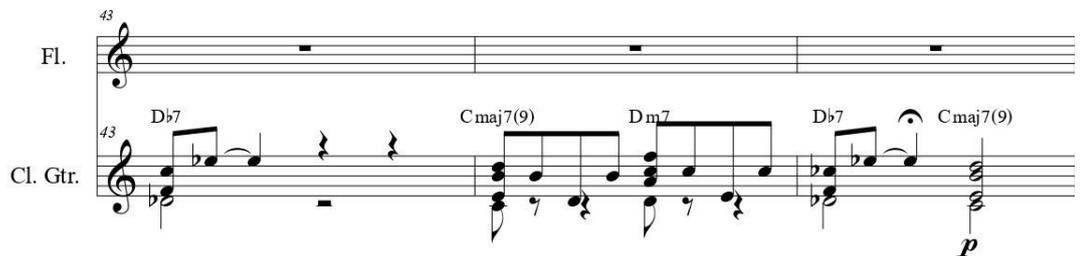
Cl. Gtr. D[♯] G7 Cmaj7 Db7 Db7(9) D[♯] G7 Cmaj7(9) Dm7 *mf*



43

Fl.

Cl. Gtr. Db7 Cmaj7(9) Dm7 Db7 Cmaj7(9) *p*



Bossa nova II

Napoleón Llanos

Flute

Classical Guitar

Fl.

Cl. Gtr.

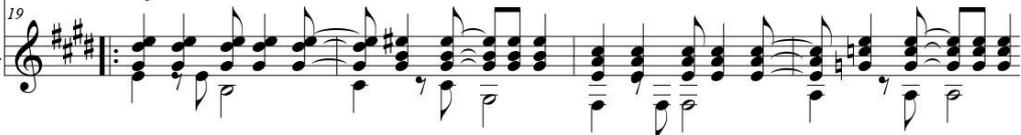
11

15

Chords: Em, F#7, F#7(b9), F#m7(b5), B7(b9), Em9, E7(b9), Am, B7(b9)/D#, C#m7(b5), B7

2
19 *Bossa nova II*

Fl. 

Cl. Gtr. 

Emaj7 C#7 F#m Am7

23

Fl. 

Cl. Gtr. 

G#m G#m7 Gm7 F#m7 F#m7 B7 Emaj7

27

Fl. 

Cl. Gtr. 

Emaj7 F#7 F#m Amaj7

31

Fl. 

Cl. Gtr. 

Am7 G#m G#m7 Gm7 F#m7 F#m9 B7

Bossa nova II

35

Fl.

Cl. Gtr.

Emaj7 Emaj7 F#7 F#7(9)

39

Fl.

Cl. Gtr.

F#m7(b5) F#7(9) Emaj7 F#m7 B7(9) Emaj7 E7(9)

45

Fl.

Cl. Gtr.

Am7 B7(9)/D# Emaj7 Emaj7

49

Fl.

Cl. Gtr.

rit. C#m7(b5) F#m7 B7(9) Emaj7 B7 Emaj7

Bossa Nova III

Napoleón Llanos

(♩=110)

System 1:
Flute: *mp*
Classical Guitar: *mp*
Chords: Cmaj7, Cmaj7, Dm7(b5)

System 2:
Fl. (5):
Cl. Gtr. (5): Dm7, D°, G7alt

System 3:
Fl. (9): *mf*
Cl. Gtr. (9): *mf*
Chords: Cmaj7, Cmaj7, Dm7

System 4:
Fl. (13): *mf*
Cl. Gtr. (13): E7(b9), E7(b9), Amaj7, Gsus

Bossa Nova III

The score is divided into five systems, each with a Flute (Fl.) and Classical Guitar (Cl. Gtr.) part. The guitar part provides harmonic support with chords and a rhythmic pattern, while the flute part plays a melodic line. Dynamics and articulation are indicated throughout.

System 1 (Measures 17-20):
 Fl.: *mp*
 Cl. Gtr.: *mp*
 Chords: F#m7(b5), B7(#9), E maj7, C#m7, F#m7 (triplets)

System 2 (Measures 21-24):
 Fl.: *mf*
 Cl. Gtr.: *mf*
 Chords: B7, E maj7, G#7, Am7 (triplets)

System 3 (Measures 25-28):
 Fl.: *mp*
 Cl. Gtr.: *mp*
 Chords: D7(b9), G maj7, G#7, Am7

System 4 (Measures 29-32):
 Fl.: *f*, *mf*, *mp*
 Cl. Gtr.: *f*, *mf*, *mp*
 Chords: D7(b9), Dm, Bbm6, F#m7(b5)

System 5 (Measures 33-36):
 Fl.: *mf*, *p*
 Cl. Gtr.: *mf*, *p*
 Chords: B7(#9), Bbm6, D7, G7(b9)

Bossa Nova III

The musical score for "Bossa Nova III" is arranged for Flute (Fl.) and Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.). The piece is in 7/8 time and consists of five systems of music.

- System 1 (Measures 37-40):** The Flute part begins with a melodic line starting on G4. The Clarinet/Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords: Cmaj7, Cmaj7, and Dm7(b5). The dynamic is marked *mf*.
- System 2 (Measures 41-44):** The Flute part features a melodic line with triplets. The Clarinet/Guitar part continues with chords: Dm7, G7, Em7(b5), A7(13), and G7alt. The dynamic remains *mf*.
- System 3 (Measures 45-48):** The Flute part continues its melodic line. The Clarinet/Guitar part uses chords: Cmaj7, Cmaj7, and Dm7. The dynamic is *mf*.
- System 4 (Measures 49-52):** The Flute part has a melodic line with accents. The Clarinet/Guitar part uses chords: E7(b9), E7(b9), Amaj7, and G7alt. The dynamic is marked *f*.
- System 5 (Measures 53-56):** The Flute part has a melodic line with triplets. The Clarinet/Guitar part uses a Cmaj7 chord. The dynamic is marked *p*.

Bossa Nova IV

Napoleón Llanos

Classical Guitar

Gmaj7

espress.

5

a tempo

Fl.

mf

Cl. Gtr.

Gmaj7

Cm9

mf

9

Fl.

Cl. Gtr.

Gmaj7

Cm9

13

Fl.

mp

Cl. Gtr.

Eb7(b9)

Abmaj7

17

Fl.

1. rit.

p

Cl. Gtr.

Am7(b5)

D7(b9)

Gmaj7

Ab7

3

3

2
21

Fl.

Cl. Gtr.

Gmaj7

Ab7

23

a tempo

Fl.

Cl. Gtr.

Dmaj7

Ebmaj7

27

Fl.

Cl. Gtr.

Fm7

F7

Bbmaj7

31

Fl.

Cl. Gtr.

Ebmaj7

Bm7(b5)

35

Fl.

Cl. Gtr.

Cm7

Am7(b5)

D7(b9)

f

p

39

Fl. *mf*

Cl. Gtr. *mf* Gmaj7 Cm9

43

Fl.

Cl. Gtr. Gmaj7 Cm9

47

Fl. *mp*

Cl. Gtr. Eb7(b9) Abmaj7

51

Fl. *f* *rit.* *p*

Cl. Gtr. Am7(b5) D7(b9) Gmaj7

55

Cl. Gtr. *espress.* Gmaj7 Ab7 Gmaj7

INSENSA

ARR BY *Claus O.*

HAL MIL
MUSIC COPYING
1697 Broadway, N.Y.

(A) 1st CHORUS - 2 -

Tr.

B.

Sopr.

3m A#dim Dm6

Solo
five chords at 81.

only 2...
(p)

18-8

3

tr.

git. G G Cmaj7 Em6 F#7

p.

b.

dr.

Violins
 Violins
 Cello

2nd time
 1st time
 1. + 2. time
 p
 di.
 dolce
 pp

142

- 4 -

①

se.

fl.

p.

b.

d.

2nd
vi.

1st

Celli

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top center, there is a page number '- 4 -'. In the upper left corner, a circled number '1' is written. The score consists of several staves. The first staff is labeled 'se.' and contains horizontal lines. The second staff is labeled 'fl.' and has notes with 'x' marks above them, along with some handwritten text like 'G#0' and 'Gua;?'. The third staff is labeled 'p.' and contains a series of notes with stems. The fourth staff is labeled 'b.' and contains notes with stems. The fifth staff is labeled 'd.' and contains notes with stems. The sixth and seventh staves are grouped together with a bracket and labeled '2nd vi.' and '1st' respectively. The eighth staff is labeled 'Celli' and contains notes with stems. There are various other markings, including a circled 'only' at the end of the eighth staff. At the bottom left, there is a small logo and the number '18-8'.

- 5 -

①

only 1st time!

mf

Dr.

Pi. D7 C#7 Em6 F#7

P.

B. (C1) (C2) (C3) (C4) h r 2 r 5 r r 2 r

d.

Str. *only 2. x*

18-8

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into systems of staves. On the left side, the instruments are labeled: Fl. (Flute), H. (Horn), P. (Piano), V. (Violin), and C. (Cello). The Flute part has some notes in the first two measures. The Horn part has two 'x' marks in the first two measures. The Piano part has a wavy line in the first two measures and some notes in the third. The Violin part has a melodic line with notes and rests. The Cello part has some notes and rests. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A large, hand-drawn oval encircles a section of the score in the middle-right area. At the bottom left, there is a small logo and the number '18-8'.