



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

**MANOSEANDO EL OÍDO PURITANO:
LA FUSIÓN DEL JAZZ Y RAP EN LA BRÍGIDA ORQUESTA**

Estudiante: Loreto Marisol Jerez Díaz
Profesor Guía: Juan Nuñez Olguin

Tesis para optar al grado académico de Licenciatura en Música

Santiago de Chile, 2023

A mi abuelo Ernesto Jerez.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a cada uno de mis amigos y amigas que desinteresadamente contribuyeron y facilitaron mi proceso de tesis durante este último año. A mi mamá Pamela, a mi hermano Fernando, a mi papá Arturo y a todas aquellas personas que formaron parte de mi vida durante todos mis años de formación universitaria.

Mi agradecimiento se dirige también a Juan Nuñez, mi profesor guía. Gracias por reconocer el valor en mi investigación, creer en mi proyecto y proporcionarme el estímulo para seguir adelante. Asimismo, a mi estimado profesor Sebastián Castro, quien ha sido un importante maestro en mi formación universitaria y profesional, siendo fuente de inspiración, admiración y apoyo a lo largo de mi carrera.

No puedo dejar de expresar mi gratitud a todos los miembros de La Brígida Orquesta por concederme el tiempo para conocerlos, hablar con ellos y llevar a cabo mi investigación. Especialmente agradezco a Alfredo Tauber, quien amablemente compartió parte de su trabajo como arreglista, permitiéndome utilizarlo en mi trabajo. A Italo Viveros, quien cordialmente me invitó a observar un ensayo y un concierto de la banda, mi sincero agradecimiento. Estoy profundamente agradecida por la oportunidad de escucharlos, aprendí mucho de ustedes.

Finalmente, y porqué no, reconocermé y agradecerme a mí misma, por perseverar a pesar de las adversidades.

CAPÍTULO 1: ASPECTOS GENERALES	5
1.1 Motivación.....	5
1.2 Relevancia.....	7
1.3 Problema de investigación.....	8
1.4 Objetivo general.....	8
1.5 Objetivos específicos.....	8
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	9
2.1 Breve reseña histórica del jazz y el rap.....	9
2.1.1 Breve historia del jazz.....	9
2.1.2 Breve historia del rap.....	15
2.1.3 Fusión musical en el mundo y Chile.....	21
2.2 La Brígida Orquesta.....	24
2.2.1 Origen y conformación.....	24
2.2.2 Particularidades y relevancia.....	26
CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO.....	28
3.1 Enfoque metodológico.....	28
3.2 Preguntas.....	29
3.3 Análisis de datos.....	30
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS.....	31
4.1 Selección de entrevistados.....	32
4.2 Formulación de preguntas para las entrevistas.....	33
4.3 Análisis.....	35
4.3.1 Respecto a la metodología de trabajo y cómo ésta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto.....	35
4.3.2 Respecto a la fusión de estilos desde las diferentes perspectivas como intérpretes, compositores o arreglistas según corresponda.....	43
4.3.3 La identidad como factor determinante.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	56
ANEXOS.....	59
Anexo 1: Tabla de preguntas.....	59
Anexo 2: Transcripción de entrevistas.....	62

CAPÍTULO 1: ASPECTOS GENERALES

1.1 Motivación.

La primera vez que escuché a La Brígida Orquesta fue el año 2017 cuando salió a la luz su primer EP homónimo. Si bien llevaba muchos años siguiéndole la pista al Mc¹ Matiah Chinaski, escucharlo por primera vez recitando sobre una base instrumental que no es sampleada², llamó mi atención y la de todo mi círculo más cercano. Esta propuesta musical nueva tenía algo de particular que me llamaba muchísimo la atención, pero aún no podía descifrar qué era exactamente.

Durante parte de mi adolescencia vibré con el rap chileno, afroamericano y español. Bandas como Makiza, Mente sabia Crú, Liricistas, Dr. Dre y Kase.O sonaban por mis audífonos cada vez que salía por las calles del centro de Santiago. Atenta a los beats, métricas, rimas y sobre todo las letras de las canciones, fui reconociendo el lenguaje propio del estilo. Años después, cuando entré a mi primera carrera universitaria, comenzó un verdadero descubrimiento y asombro por otros estilos musicales que, hasta el momento, jamás había escuchado. Llegó a mi vida el Jazz y las big bands. Comencé a reconocer que Monk, Parker, Miles y Nina Simone, estaban presentes en muchos de los samples que usaban raperos afroamericanos que escuchaba de adolescente. Si bien sabía que las bases y samples obviamente venían de otras canciones que mezclaba el Dj ³ (figura muy importante en el surgimiento del rap y la cultura hip-hop), el cruce que ocurría entre el jazz y el

¹ Abreviatura de Master of ceremony (maestro de ceremonia) quien en un principio fue el encargado de animar las fiestas clandestinas que se hacían en el Bronx. Con el paso de los años los Mc pasaron a ser quienes rapean y cantan líricas sobre una base instrumental o sampleada por Dj's.

² Sample es un método donde se toman muestras de un audio o de una canción para generar nuevos instrumentos o melodías.

³ Dj es la abreviatura para disk jockey o pinchadiscos en español. Es la persona encargada de seleccionar y mezclar música pre grabada.

rap, para mí, era (y es) una explosión.

En nuestro país han surgido bandas que han fusionado el rap con otros estilos de música; por ejemplo, Los Tetas, Caras Largas, Cómo asesinar a Felipes, Filip Murrari, entre otras. Sin embargo, La Brígida Orquesta propone una fusión interesante y llamativa. El jazz y el rap comparten linaje e historia, y si bien dichos estilos emergen en momentos históricos distintos, son consecuencia de la necesidad de refugio y resistencia identitaria para afrodescendientes e inmigrantes latinos en Estados Unidos. La necesidad de rebelarse y encontrarse con otros similares, corre por las venas de la creación de ambos estilos musicales.

En Chile, sin embargo, la práctica y difusión del jazz ha sido muy baja en comparación con la del rap. Siempre se ha asociado el disfrute de este, a una elite cultural que nos ha hecho creer que se debe tener mucho capital o conocimiento musical para poder disfrutar y hacer jazz. El surgimiento de La Conchalí big band, fue una ruptura revolucionaria para la historia de la educación musical en Chile. Formando musicalmente a escolares en una comuna vulnerable, ha sido una gran escuela para músicos como Gabo Paillao, Ítalo Viveros, Alfredo Tauber y Aldo Gómez. Dichos músicos, son algunos de quienes hoy integran La Brígida Orquesta.

La fusión y el trabajo que se genera musicalmente en esta banda, es por lo bajo interesante e innovador. Convergen en ella las esencias del nacimiento de ambos estilos (jazz y el rap), y se propone la eliminación del Dj y base musical pregrabada, para dar paso a los instrumentistas tocando en vivo quienes deben ensamblar y sincronizar con la fluidez y la forma de recitar característica de Matiah Chinaski.

Es ahí donde radica lo que personalmente llama mi intención y alimenta esta tesis investigativa; poder comprender y aprender, desde la mirada y vivencia de quienes integran esta banda, la fusión del jazz y el rap.

1.2 Relevancia.

Como se mencionó anteriormente, la fusión de ambos estilos se ha dado desde el comienzo de los años 1970's, cuando Dj's mezclaban discos durante las fiestas clandestinas en el Bronx. Actualmente, existen bandas han modificado la figura del Dj y la han reemplazado por compositores e instrumentistas, creando así, nuevas posibilidades para experimentar musicalmente.

Las investigaciones analíticas musicales que se han realizado sobre la fusión del jazz con el rap no son escasas, sin embargo, son pocas las que tienen como factor la incorporación de instrumentistas tocando en vivo con él/la Mc y la eliminación del beat o sample. Dichas investigaciones o análisis académicos contemplan, casi siempre, la fusión de estos dos estilos enfocándose en un solo instrumento que por lo general es piano y/o batería.

Instrumentalmente, La Brígida Orquesta integra no solo batería, bajo y piano, sino que además cuenta con un bloque de bronce (saxofones, trompetas y trombones), el cual podría ser considerado casi como un pequeño ensamble independiente. Lo interesante de esta nueva propuesta musical radica en la integración de compositores, intérpretes, Mc, y el trabajo de ensamble que se tiene con la finalidad de equilibrar, tanto el rap como el lado instrumental y compositivo.

Esta investigación tiene como finalidad realizar un análisis musical sobre la fusión que propone La Brígida Orquesta, cómo se aborda la composición y el trabajo de ensamble de músicos con Mc. Como gremio es importante poder mirar y explorar proyectos musicales nuevos, poder comprenderlos y poner atención en las formas en que los músicos abordan dichos proyectos; con el fin de aprender de ellos y explorar nuevas formas de hacer música.

1.3 Problema de investigación.

La fusión musical entre el jazz y el rap ha sido un tema con bastante estudio en contextos/países de habla inglesa; sin embargo, esta misma temática ha sido poco estudiada en países de habla hispana y Chile.

Si bien en Chile hay investigaciones que abordan dicha fusión musical, existe poco material que se desarrolle basado en estudios de caso y/o análisis musicales. Teniendo esto en consideración, las siguientes dudas nacen con la intención de guiar y abrir paso a esta investigación: ¿Cómo se integra la interpretación del jazz y rap dentro de La Brígida Orquesta? ¿Qué barreras interpretativas se presentan al momento de ensamblar con el Mc? ¿Cómo se integra, compositivamente, el jazz y el rap? ¿De qué forma se fusionan ambos estilos?.

1.4 Objetivo general.

Analizar las formas en las que, los músicos de La Brígida Orquesta, interpretan musicalmente la base instrumental y el rap del mc, mediante la exploración de las dinámicas de trabajo, compositivas e interpretativas de la banda.

1.5 Objetivos específicos.

- Detallar la metodología de trabajo de La Brígida Orquesta y cómo esta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto.
- Identificar las formas en que los músicos de La Brígida Orquesta fusionan el jazz y el rap, ya sea desde su perspectiva como intérpretes, compositores o arreglistas.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 Breve reseña histórica del jazz y el rap.

2.1.1 Breve historia del jazz.

Para los músicos de jazz del siglo XIX en Nueva Orleans, los bailes africanos que vieron en el Congo Square fueron “los primeros recuerdos que dieron forma a la imagen que tenían de sí mismos y la percepción de lo que significaba ser un músico afroamericano” (Gioia, 2007, p.9). En una ciudad en donde, gracias al comercio se congregaron personas de distintos lugares del mundo, los esclavos africanos con necesidad de reencontrarse identitariamente, comenzaron a desarrollar formas de mantener viva sus culturas y raíces. Cantando y haciendo música en el cotidiano, se fueron forjando los cimientos en los que poco a poco comenzaron a desarrollarse estilos musicales influyentes para toda la música occidental.

Siendo algunos de los estilos más importantes que surgen de esto el ragtime y el blues, estos son considerados como estilos antecesores del jazz. Según Gioia (1997) los músicos del momento dejaron como herencia las estructuras de la mano izquierda en el piano; el uso de la nota grave de bajo o una octava en los tiempos uno y tres, alternaba con el uso de un acorde en el registro medio en los tiempos dos y cuatro, y se entremezclaban con distintas rítmicas en la mano derecha.

A pesar de la decadencia y pobreza que se empezaba a vivir en Nueva Orleans tras la incorporación del ferrocarril como transporte para la comercialización cerca de 1920, los habitantes de la ciudad no dejaban de festejar y tener actividades de recreación colectiva. Los desfiles, pasacalles, pruebas deportivas, entierros y funerales, se convirtieron en el escenario perfecto para los músicos de la ciudad. Sobre todo para las bandas de metales, quiénes fusionaron

elementos musicales de las bandas de guerra con sonoridades del ragtime. Sin embargo, el aumento de la pobreza y la discriminación racial, obligó a muchas familias y músicos a migrar a otras ciudades en busca de mejor calidad de vida. Chicago y New York se convirtieron en las ciudades-refugio principales. Louis Armstrong se unió a la Creole Jazz Band en este contexto migratorio; y fue ahí donde destacó con sus innovaciones musicales. Al predominar su sonido, dió inicio a La era del solista (Gioia, 1997) utilizando la síncopa y jugando musicalmente con duraciones, embocadura y colocaciones de nota; intensidad y repeticiones de las mismas. Con un novedoso empleo del scat singing⁴ y el choruses en stop-time⁵.

Ampliando el abanico de posibilidades, al momento de tocar en conjunto la “aparición del estilo de las *big bands*, con su sutil entrelazamiento de cuatro secciones (saxofones, trompetas, trombones y sección rítmica), puede parecer *a posteriori* una evolución inevitable en el desarrollo de la música del jazz” (Gioia, 1997. p. 116). En las *big bands*, se comenzaron a contrastar y complementar las secciones de lengüeta y metales a través de patrones rítmicos de pregunta y respuesta; y la sección rítmica poco a poco tomó un rol de respaldo sonoro e impulso rítmico para la banda entera y los espacios de solo. De esta forma, el simple acompañamiento armónico se fue quedando atrás para poder dar paso a líneas que impulsaban la improvisación.

Con la llegada de la gran depresión en Estados Unidos, la considerable disminución de ventas de disco y la popularización de la radio, la situación laboral para músicos afrodescendientes y migrantes, empeoró radicalmente. Figuras como David Goodman, Bunny Berigan y Gene Krupa se vieron beneficiados con la enorme ventaja con la que contaban a la hora de forjar una carrera en el jazz en esta época; sin embargo, el aporte que hicieron para la consolidación del swing como

⁴ Técnica de improvisación vocal en dónde se utilizan palabras y sílabas sin sentido.

⁵ Técnica en la que la banda toca un patrón rítmico y la nota del primer tiempo de cada compás es tocada con staccato.

estilo predominante en la industria musical estadounidense durante los años 30, fue decisivo. Para la primavera de 1936 la banda de David Goodman era, sin duda, la atracción principal del momento, y con la incorporación de Lionel Hampton en 1938 rompió la barrera racial de su big band, abriendo paso a la integración racial en la industria musical; sin embargo ya para 1942 las bandas de swing y big band comenzaron a desaparecer debido a su sonido repetitivo, al enlistamiento militar de muchos músicos y a la inevitable reducción monetaria a espacios de entretenimiento y esparcimiento. Paralelamente, el Bebop comenzó a germinar en el underground de la escena musical del momento, así lo plantea Gioia (1997)

Descarada y sin inhibiciones, clandestina y nocturna, surgida en las *jam sessions* y en las giras de los grupos itinerantes, esta música no fue un producto de consumo comercial, ni fue concebida como tal en esta fase embrionaria, sino que sobrevivió en los intersticios del mundo del jazz. (p.216).

La conformación instrumental de piano, contrabajo y batería, y el uso de saxofones, trompetas y trombones como instrumentos de primera línea, no cambió. De hecho los solos de contrabajo y batería comenzaron a tomar un rol protagónico en la distribución de los solos en la improvisación. La democratización de la improvisación fue una característica incuestionable en el Bebop. Musicalmente, el desarrollo de fraseos más rápidos en corcheas y semicorcheas, y el comienzo y terminó de frases en tiempos débiles (2 y 4) fueron característicos del nuevo estilo, el cual era una evidente ruptura a la forma en que se venía tocando jazz. El desarrollo de la armonía se comenzó a complejizar y, recursos que ya eran usados, fueron la base de la experimentación musical.

Véase si no la afición de Dizzy Gillespie por los patrones descendentes en tonos o semitono, como en “Con alma” o en su tenso interludio “A Night in Tunisia”, que se

desarrolla con la austera precisión de un preludio de Bach; o bien la predilección de Charlie Parker por los acordes de sustitución II-V en “Confirmation”, “Blues for Alice” o el famoso puente de “KO KO”; o cómo el iconoclasta Thelonius Monk demina las disonancias y las estructuras acórdicas más ambiguas, alejándose tanto de lo convencional que habría de pasar más de una generación hasta que sus estrafalarias obras se hicieran habituales en el repertorio del jazz. (Gioia, 1997, p. 217).

La complejidad armónica, sin embargo, era algo implícito utilizado en las líneas melódicas y en los solos a través de intervalos amplios como b9 y #11. La exposición de una melodía monofónica y unísona al inicio y al final permitían introducciones y codas dentro de la canción, marcando los momentos de improvisación que eran los más importantes.

Los músicos del Bebop, quienes eran en su mayoría afrodescendientes, a pesar de ganar cada vez más popularidad, seguían siendo marginados en la industria musical. Para Gioia (1997) “La última generación anterior al fin de la segregación y la aprobación de la Ley de Derechos Civiles pretendió desafiar la limitación social de los afroamericano” (p.220).

Dentro de las respuestas al bebop, estuvo el resurgimiento del jazz tradicional a finales de los años 40 y el surgimiento del cool jazz. Con el surgimiento de estas variantes (y muchas más), la escena jazz se dividió y rivalizó; junto con un cambio de intereses en la sociedad en general, lo llevó a un margen de la industria.

En este contexto la prensa especializada generó más división, aquí cobra importancia el tradicional como estilo a defender (una vuelta al pasado, y no lo que vendría de moda en el futuro). Esto culminó en que la industria tuvo que elegir bandos

Con el resurgimiento del jazz en general y sobre todo el tradicional, ocurrió un fenómeno de segundas oportunidades. Músicos como Bunk Johnson y George Lewis resurgieron en fama, cuando anteriormente no gozaban de mayor conocimiento popular, principalmente por el tópico de volver a las raíces. Otros casos que estuvieron en este contexto fue Lu Watters y la Yerba Buena Jazz Band; Turk Murphy; y Bobby Hackett.

El culmine de esto fue cuando “Louis Armstrong abandonó el formato de big band que había seguido durante casi dos décadas y protagonizó un muy célebre regreso al estilo tradicional de Nueva Orleans” (Gioia, 1997, p. 298).

Desafiando también al bop y criticando este resurgimiento tradicionalista, aparece el cool jazz, enfocado también en la experimentación, tendencias y un rechazo a la conformidad (Gioia, 1997). En este estilo se considera como gran líder a Miles Davis con el disco Kind of blue 1959 . También el Modern Jazz Quartet destacó por ser el conjunto insignia del estilo. A pesar de esto no se puede negar la importancia que tendría Thornhill, banda donde estaba Davis, y las bases que sentó para la consolidación del estilo Cool. Davis siguió el desarrollo del estilo más allá de Thornhill, en una nueva propuesta donde destacaba la falta de “saxo tenor en el grupo (lo cual era casi una herejía en una orquesta de jazz); en cambio utilizaban la trompa, a menudo fundida con los otros saxos y con la trompeta de Davis” (Gioia, 1997, p.300).

Siguiendo en el contexto de rivalidad, Winthrop Sargeant crítico de música clásica del New Yorker, expresó sus dudas. En cambio se decantó por ver el noneto de Davis como un producto de la tradición clásica occidental” (Gioia, 1997, p.301).

A inicios de 1950 el Hard Bop se instala en la escena musical de Estados Unidos como una respuesta rebelde contra la marginación racista del momento. Convirtiéndose en un movimiento musical poderoso, influyente y sumamente arraigado a la cultura afroamericana, se dió inicio a la

fusión de estilos y ritmos latinoamericanos. Dando gran espacio a la improvisación y solos, músicos como Max Roach, Art Blackey, Charles Mingus y John Coltrane comenzaron a sustituir los unísonos del Bebop por líneas musicales contrapuntísticas utilizando fraseos con legatos y staccatos en contratiempos.

Durante finales de los años 50's y principios de los 60's el concepto de libertad se esparció por todas las esferas sociales de Estados Unidos. Según Gioia (1997) el movimiento de los derechos civiles de la época elevó la palabra de ser un concepto abstracto a ser utilizado como grito de guerra y una meta de vida; tanto así que importantes movimientos contra la segregación racial la utilizaron como nombre (Freedom Riders, Freedom Summers, Freedom Vote, Freedom Singers, etc). Es en este contexto en que el Free Jazz se expande en búsqueda de la libertad musical a través de la autonomía de estructuras armónicas y formas compositivas. Para el crítico Frank Kofsky "el movimiento del free jazz representaba un voto de no confianza a la civilización occidental y el sueño americano" (Gioia, 1997, p.363). Más que músicos nuevos, en esta etapa hubo una evolución y revolución musical para muchos de los artistas más destacados del jazz como Coltrane, Dolphy, Mingus, Ayler y Coleman; quienes, utilizando sonidos cacofónicos y discordantes transmitieron el ruido y la furia de la denuncia social.

Ninguno de los estilos mencionados anteriormente deben entenderse desde el purismo musical, deben considerarse como una respuesta y transformación suscrita a distintos períodos y contextos sociopolíticos. Teniendo en consideración esto, ya a finales de los años 60's y con la llegada inminente de la globalización, la fusión del jazz con otros estilos comienza a tomar cada vez más fuerza y relevancia. Hancock, Chick Corea y Alice Coltrane fueron solo algunas de las personas que comenzaron a experimentar con otras sonoridades, estilos e instrumentos.

2.1.2 Breve historia del rap.

Para comprender el nacimiento del rap se debe remontar al Bronx de 1953. La construcción de la Cross-Bronx Expressway⁶, atravesando el Bronx y desplazando a miles de familias del sector, fue el puntapié inicial para lo que años después se transformaría en uno de los escenarios más complejos que la ciudad de New York debió enfrentar. Muchas familias debieron atravesar por una migración forzosa y “para fines de los sesenta, la mitad de los blancos ya se habían ido del South Bronx, trasladándose al norte, a lugares más abiertos” (Chang, 2014, p.23), o suburbios como Levittown que fueron diseñados exclusivamente para acogerlos. Mientras tanto, guetos en Manhattan que eran hogar para familias de clase media-baja y migrantes (puertorriqueños, afroamericanos y judíos), fueron destruidos en nombre de la renovación urbana y los habitantes debieron conformarse con torres de concreto en el South Bronx que se encontraban aisladas, desoladas, totalmente marginadas. Chang (2014) señala:

El aislamiento de las elites blancas tuvo su contraparte violenta en las calles, adonde habían sido relegadas las personas de tez oscura. Cuando las familias afroamericanas, afro caribeñas y latinas se mudaron a barrios que hasta hace poco eran mayormente judíos, irlandeses e italianos, bandas de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y en las peleas callejeras. En consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en

⁶ La Cross-Bronx Expressway fue una autopista pensada para unir Nueva Jersey y Queens en tan solo quince minutos. Para Robert Moses, urbanista a cargo de la obra, las familias y habitantes del Bronx nunca fueron un problema para la construcción del proyecto.

defensa propia, y luego también por poder o diversión (p. 24).

Una vez terminada la Cross-Bronx Expressway, la violencia hacia los inquilinos, por parte de los arrendadores y muchas veces dueños de edificios, fue en aumento y rápidamente pasó de negar agua y calefacción a incendiar edificios completos. Tanto aseguradoras, como arrendadores, delincuentes y políticos, se vieron beneficiados de los incendios intencionales que se provocaban: “Entre 1973 y 1977, hubo 30.000 incendios solamente en el South Bronx. En 1975, en un largo día de junio, se registraron cuarenta en un período de tres horas” (Chang, 2014, p.27).

Para muchas familias empobrecidas y desempleadas, las fiestas clandestinas en edificios o departamentos, se convirtieron en una fuente de ingreso viable para sustentar el pago de arriendos y el costo de vida que iba en aumento. Cumpleaños, aniversarios o el deseo de reunirse en búsqueda de hermandad y ocio, fueron las razones que excusaban las fiestas clandestinas, y la música poco a poco comenzó a “convertirse en un símbolo de unidad y cultura para las personas Afroamericanas y Afrocaribeñas del Bronx” (Knox, 2017, FALTA PÁGINA). Utilizando sistemas de sonidos (parlantes, tornamesas y micrófonos) heredado de los padres, los jóvenes comenzaron a mezclar música disco del momento. Esto se reafirma con Ullman (2016)

According to The creation myth of hip-hop, the genre was born at a Bronx res-room party in the summer of 1973. At this party, eighteen-years-old Clive Campbell, better known as DJ Kool Herc or simply Herc, established himself as a musical force to be reckoned with, and the pioneer of an exciting new music form. (p.3)⁷.

⁷ De acuerdo con el mito de la creación del hip-hop, el género nació en la sala de una fiesta en el Bronx en el verano de 1973. En esta fiesta, Clive Campbell de dieciocho años, mejor conocido como DJ Kool Herc o simplemente Herc, estableciéndose a sí mismo como una fuerza rupturista, y pionero de un excitante y nuevo estilo musical.

Herc reinó en las fiestas del Bronx hasta 1977 y pasó a ser considerado, según Chang (2014), uno de los tres reyes de la trinidad de la música hip-hop junto con Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa. Con estos tres reyes trabajando en paralelo, se da inicio a la era de los cuatro elementos del hip-hop: el Dj, el Mc, el grafiti y el b-boy⁸.

Con la llegada de nuevas tecnologías como los casetes y cds, el hip hop, los samples y las canciones que se comenzaron a producir, se esparcieron por todo New York e incluso por todos Estados Unidos. Himnos que marcaron generaciones y temáticas sobre la lírica y vivencia en la cultura del hip hop se comenzaron a escuchar por todos lados; sin embargo, para la pequeña minoría que tomaba decisiones en las grandes compañías del entretenimiento, músicos negros como Michael Jackson o Prince no eran bienvenidos en esta industria, por lo que mucho menos jóvenes negros y migrantes provenientes del Bronx. Para la sorpresa de muchos tras la producción de la película Beat Street el breakdance se coronó en la moda neoyorquina de la época, tanto así que la cadena de comida rápida McDonald's grabó publicidad basada en el hip hop (Chang, 2014, p. 320.). No obstante, la marginalidad, la violencia y el racismo que giraba en torno a la cultura del hip hop seguía incomodando y molestando a todos quienes no fuesen afroamericanos, afro latinos o descendientes de migrantes latinos. La violencia y marginación sistemática hacia las personas negras continuó proporcionando un ambiente idóneo para que las pandillas y el abuso de sustancias, como alcohol y drogas, golpeará cada vez con más fuerza y brutalidad a quienes continuaban viviendo en el Bronx y en otros lugares pobres de New York.

La industria del entretenimiento, durante años, tomó elementos del hip hop para explotarlos comercialmente y desecharlos una vez que una nueva moda se impusiera. Esta constante y cíclica

⁸ Es el nombre por el que se conocía originalmente a quienes bailaban Breaking.

ambivalencia e intermitencia por parte de la industria, arrastró a muchos mc's y dj's a delinquir, utilizar drogas e involucrarse con pandillas una vez que ya no eran útiles comercialmente. No fue hasta la llegada de las distribuidoras y los sellos independientes que la ganancia para quienes se dedicaban a rapear o producir comenzaron a ser mayores y más constantes. La posibilidad de invertir grandes cantidades de dinero en proyectos y copias contribuyeron a la creación de imperios más grandes de los que ningún artista negro de las generaciones anteriores hubiera imaginado posible.

Los monopolios mediáticos preferían a los artistas que no solo grababan, sino que además generaban toda una sinergia que fomentaba la venta de otros productos. De acuerdo al nuevo orden empresarial, una canción podía transformarse en una película, en un libro, en una banda de sonido, en un videoclip o un videojuego, o viceversa (Chang, 2014, p. 564). Dicha explotación del estilo fue empujando cada vez más la aparición de nichos marcados en este estilo musical, ya que las audiencias comenzaron a buscar la proximidad con artistas con estilos particulares, marcados o que más se adecuarán al deseo personal.

A fines del siglo XX, la generación del hip hop estaba ubicada en el centro del proceso del capitalismo internacional que generaba miles de millones de dólares: “Somos survivalistas convertidos en consumidores”, rapeaba Talib Kweli. (Chang, 2014, p. 564).

Así como las dinámicas sociales y de industria con el hip hop fueron cambiando, todos los elementos del estilo también lo hicieron. Del mismo modo en que la llegada de los cds, computadores y Daw's⁹ contribuyeron a la masificación del hip hop en Estados Unidos y en el mundo, también generó un cambio en el mismo quehacer musical del estilo: “The onset of digital

⁹ Abreviatura de Digital audio workstation (estación de trabajo de audio digital). Son programas de edición y creación de audios para computadores.

sampling and drum machine technologies further complicated the role of the Dj as the producer took over” (Ullman, 2016, p.5)¹⁰.

Para Ullman (2016) la aparición de la nueva tecnología de samples incorpora al productor como “el quinto elemento” en el hip hop. La nueva forma de hacer música (o pistas de música) permitió combinar e incorporar nuevas sonoridades y estilos a las bases de rap. “Nuevos productores como J-Dilla, Q-Tip de A Tribe Called Quest y la banda De La Soul comenzaron a incorporar samples de jazz, gospel y soul” (Knox, 2017, p.6). El mismo autor comenta que la tecnología ha permitido actualmente explorar la utilización de instrumentos en vivo y sintetizados, permitiendo no solo ofrecer música innovadora y creativa para los raperos, sino que además crea nuevas oportunidades y desafíos laborales para instrumentistas. Actualmente, artistas como Kendrick Lamar, Chaldish Gambino, Robert Glasper y Kanye West trabajan con composiciones instrumentales con más desarrollo, fusión de estilos e instrumentos análogos.

El rap es una forma musical que se caracteriza por las líricas que sumergen al auditor en un mundo conocido o inexplorado. Durante los primeros años la temática de la lírica del hip hop respondió a la necesidad de encontrar una identidad colectiva en la que adolescentes y jóvenes del Bronx se vieran acogidos y reflejados. Afrika Bambaataa, por ejemplo, reconocido por su constante trabajo en búsqueda de la hermandad mediante el hip hop, en el himno Planet Rock saca a relucir todo lo que para él fue el ambiente de las fiestas clandestinas en el Bronx. En contraposición está Grandmaster Flash and The Furious Five con The Message donde hablan sobre las frustraciones cotidianas que produce vivir en la marginalidad del gueto. La constante presencia de las pandillas en el Bronx y otras zonas marginales de la ciudad de New York no se olvida, por

¹⁰ La aparición de las tecnologías de sampling (muestreo) y batería digital complicó el rol del Dj, ya que el productor tomó el control.

lo que se pueden encontrar canciones que en cuya temáticas incluyen, de forma explícita, descripciones de asesinatos, agresiones físicas y consumo de drogas.

En cuanto al desarrollo de líricas, no se puede desconocer el gran impacto que tuvo el neo-soul femenino, las temáticas que las mujeres abordaron en un comienzo y las repercusiones que eso generó:

En esta música había una mezcla inestable de autoempoderamiento —como si estas artistas estuviesen organizando su propia “Marcha de un millón de mujeres”— y autodefensa ante la amenaza del sida y el gangsta rap, algo que tal vez puede oírse en “Doo Wop (That thing)”, de Ms.Lautyn Hill, con mayor claridad que en ningún otro tema (Chang, 2014, p. 563).

La crítica feminista que giró en torno al hip hop masculino y rap gangsta en los años 2000’s repercutieron en la baja del 15% de ventas del sector musical del rap. Esta nueva perspectiva que se presentó con molestia desde las mujeres músicas de la industria permitieron, según Chang (2014), abrir nuevos diálogos en torno a cuestiones de género que hasta ese momento habían pasado desapercibidas en la industria musical. Dichas denuncias y cuestionamientos han permitido y entregado la posibilidad de que las líricas del rap actuales vayan más allá de la ostentación de dinero, joyas, lujos y mujeres. Un ejemplo ineludible de esto es el último disco de Kendrick Lamar “Mr.Molare & The Big Steppers”.

2.1.3 Fusión musical en el mundo y Chile.

This is the music of a hip-hop band

Jazz, well you can call it that

But this jazz retains a new format

Talkin' All That Jazz - Stetsasonic

Considerando la línea genealógica entre estos dos géneros musicales de ascendencia negra, la fusión entre el jazz y el rap debería parecer natural entre ambos estilos:

El jazz (al igual que el *blues* y hoy en día el rap) fue para los afroamericanos el refugio de una violencia sin salida política; fue seguido por una implacable recuperación, ideológica y técnica, ya que el mercado fue controlado por empresarios y consumidores mayoritariamente blancos (Jackson, 2012).

Ambos estilos también cuentan con similitudes a nivel musical, así lo propone Cardenas (2019) quien evidencia la importancia de la improvisación para ambos estilos:

La improvisación es una característica que identifica estas músicas, por un lado, un instrumento o voz que improvisa sobre una forma establecida y desea transmitir un mensaje, tal como en el jazz. Por otro lado, el hip hop se ve el “free style”, que permite al cantante improvisar letras y ritmos también para transmitir una idea y/o un mensaje. (p.9).

Con la llegada de los Daw's muchos productores musicales y Dj 's pudieron experimentar más libremente con samples digitales e integrar el jazz a las producciones musicales. J-Dilla fue uno de los pioneros en esto y creó un nuevo camino para la fusión y creación de pistas para rap. Le siguieron agrupaciones como A Tribe Called Quest y el trío De La Soul.

La incorporación del uso de instrumentos musicales en la grabación o presentación en vivo fue algo paulatino: Ullman (2016) nos cuenta que la forma más obvia y natural de incorporar instrumentos en vivo es mediante el bajo y comenta que durante fines de los 90's y principios de los 00's fue justamente este instrumento el que comenzó a abrir paso en este ámbito. Sin embargo, anterior a esas décadas una de las bandas pioneras en experimentar con la fusión de ambos estilos (incluyendo también instrumentos en vivo) fueron Stetsasonic; grupo de hip hop que en 1986 con su disco On Fire comienza a mostrar un adelanto de esto, y con el primer track¹¹ de Blood, Sweat & No Tears (1991) hacen una declaración explícita de la fusión jazz y rap a nivel instrumental. También destaca el gran aporte que hicieron The Roots, para muchos, fue la agrupación con más peso y herencia musical que pasó por los escenarios Estadounidenses durante los años 90.

En la actualidad son varias las bandas o agrupaciones que han desarrollado una propuesta musical que fusiona jazz, funk y rap. Kendrick Lamar en su disco To Pimp A Butterfly colaboró con el destacado pianista de jazz estadounidense Robert Glaspot, siendo la canción For Free? la más icónica en la fusión de ambos estilos. En el álbum Black Radio, del pianista anteriormente mencionado, se proponen distintas colaboraciones con cantantes y raperos quienes tienen como base musical, instrumentos reales sonando y emulando samples mediante repeticiones de frases musicales, acordes y rítmica. También se debe mencionar a Pitch Black Brass Band quienes cuentan con una sólida y particular formación instrumental integrada casi por completo por

¹¹ El primer track tiene por nombre The Hip Hop Band - Interlude.

instrumentos de bronce (tubas, trombones, trompetas y saxofones), y a pesar de no regirse estrictamente con la fusión jazz y rap, si cuentan con una propuesta interesante basada en The Roots.

A nivel nacional desde hace un par de años la escena musical del rap y el jazz viene integrando la fusión de ambos estilos y/o la incorporación de instrumentos a las presentaciones en vivo. Antes de esto, pero casi siempre en samples: la inclusión de canciones de jazz culmina con el disco Canajazz (2011) de Frainstrumentos, donde se centra en la influencia del jazz como propuesta temática del disco; por otro lado, Mantoi/Nosecuenta de Derechos Reservados, graba sus propios pianos desde el disco Buscapalabras (2008). Pero estos casos son semillas respecto a la escena actual.

Caras Largas ha sido una de las bandas de hip hop experimental pioneras en Chile; su conformación instrumental (bajo, batería, guitarra y teclado), ha permitido presentar en vivo lo mismo que se ha grabado en estudio, sin mayores cambios. Actualmente, proyectos como Ventana Abierta, Franz Mesko, Cómo Asesinar a Felipes y La Brígida Orquesta, son quienes lideran las propuestas de fusión jazz-rap con bandas instrumentales en vivo.

2.2 La Brígida Orquesta.

No nos regalaron nada no nos pusimos a llorar tomamos la armas que

*Teníamos más cerca metale', madera, percusiones
Cuerda, letra y unas ganas tremendas de ponerla donde sea.*

No hay apuro - La Brígida Orquesta

2.2.1 Origen y conformación.

Conformada por 11 voces y 22 manos, La Brígida Orquesta nació en 2017 gracias a Gabriel Paillao, pianista, compositor y director musical de la banda. Su experiencia previa en diversos proyectos musicales de fusión, que abarcaban estilos variados junto con el rap, lo llevó a la búsqueda de un proyecto distintivo. Fue entonces cuando recordó su paso por la Conchalí Big Band, marcando su formación y escuela musical.

Presentando maquetas a Matías Castillo (Matiah Chinaski) y convocando a amigos y compañeros de otros proyectos, La Brígida Orquesta comenzó a tomar forma. El nombre del proyecto refleja la fusión de dos conceptos socialmente opuestos. "La Brígida" hace referencia a la expresión popular chilena que denota preparación extrema para una situación o incluso puede ser utilizada como sinónimo de peligro. Por otro lado, "Orquesta" es el ideal que buscan emular.

La elección del nombre no evidencia ser aleatoria. Varios integrantes se formaron en la escuela de la Conchalí Big Band, un proyecto sociocultural destacado en Santiago y posiblemente en Chile durante las últimas tres décadas. Con base en la comuna de Conchalí, la Conchalí Big Band ha sido escuela para talentosos músicos nacionales, enseñándoles desde temprana edad el lenguaje del jazz, proporcionando no solo un espacio de aprendizaje, sino también todas las herramientas necesarias para que los estudiantes se desarrollen como músicos profesionales.

El proyecto es liderado por Gabriel Paillao, compositor, pianista y director; quienes cuentan con una basta trayectoria musical y fue parte de proyectos musicales de la misma escena.

Trabajó con importantes exponentes del rap nacional como Ana Tijoux, Hordatoj, Portavoz y
Cómo Asesinar a Felipes.

Matiah Chinaski, quién es uno de los Mc del proyecto, es partícipe, de forma simultánea, de múltiples proyectos de rap tales como Mente Sabia Crew, Derechos Reservados y Ventana abierta, además de contar con más de 15 Lp como solista o colaborando con distintos exponentes del género como lo son Nosecuenta o Dj Pérez.

Felipe Salas quién es el baterista del proyecto, hace aproximadamente 17 años es parte de Cómo Asesinar a Felipes, un importante y disruptor en proyecto musical en la escena musical chilena.

Tomás Alud bajista y rapero, quien es compañero de Matiah Chinaski en el proyecto Ventana Abierta y bajista miembro del proyecto O Ru O.

Dentro de las filas de bronces que componen a La Brígida Orquesta, se encuentra Alfredo Tauber, destacado trombonista nacional formado en La Conchalí Big Band y ganador del premio pulsar a mejor artista jazz fusión gracias a su proyecto Codex Big Band.

Alejandro Mendoza, su compañero de fila en trombones, también formado en el semillero de La Conchalí Big Band, ha participado también en proyectos con conceptos de orquesta y trabajos de fila. Actualmente participa en proyectos como Mapocho Orquesta, Elemento banda y Sazón de calle orquesta.

La fila de trompetas está conformada por Italos Viveros miembro de Mapocho Orquesta y Fernando Carvacho también formado en La Conchalí Big Band y quién ha participado en proyectos como Newen Afrobeat, Makina Kandela y Mapocho Orquesta.

Por otro lado la fila de saxofones es compuesta por el multiinstrumentista chileno-inglés Edward Neidhardt en saxo tenor y flauta traversa, quién ha colaborado con Mente Sabía Crú, Dj

Pérez y Dr. Bene.

Matías Aravena a cargo del saxofón tenor, formado también en La Conchalí Big Band y ha colaborado con bandas como Movimiento Original, Ana Tijoux y Mon Laferte.

Y Pablo Jara en saxo barítono, productor, compositor y director en el proyecto Chinatown Ska.

2.2.2 Particularidades y relevancia.

La Brígida Orquesta destaca de otros proyectos musicales de fusión rap similares debido, primeramente, a su propuesta de conformación. Haciendo alusión a una orquesta o pequeña big band, cuentan con base rítmica (piano, bajo, batería), con sección de vientos metales (dos trompetas, dos trombones) y sección de saxos; teniendo en esta última, la conformación casi completa con las que califican las big bands.

La metodología de trabajo compositivo y de ensamble con la que trabajan es bastante lógica. Gabriel Paillao en una entrevista concedida a Red Bull (Una orquesta «piante» de jazz y rap: La Brígida Orquesta, 2018) cuenta que muchas de las canciones nacen de una composición más bien práctica en donde se hacen un par de beats, Matiah elige algunos y sobre estos se realizan los arreglos para los siete vientos. Como muchos de los integrantes de la banda han participado en proyectos de orquestas o big bands ya está internalizado el trabajo y ensayo por filas. Gabriel entrega los arreglos escritos en partituras por lo que el trabajo en ensayos se focaliza en ensamblar y montar, lo que permite agilizar los tiempos de ensayos y trabajo de dirección.

Para Gabriel Paillao la propuesta musical y escenografía del proyecto es una especie de resistencia a la música comercial de los últimos años.

La mirada de cómo plantearnos un proyecto así de grande, sobre todo en estos momentos en donde la música más comercial el rollo es al revés, como minimizar el formato. Nosotros somos once músicos en el escenario, de cierta forma, entramos como con algún grado de resistencia con esta música al pararnos con once personas (Oyarzún, 2022).

Desde el 2017 a la fecha (2023) la banda cuenta con dos Ep's¹² y cuatro Lp's¹³ de los cuales uno es la grabación de un show en vivo realizado durante su gira por Europa en 2018-2019. Las letras de su primer trabajo long play Corte Elegante, son un manifiesto y la carta de presentación del proyecto mismo: no, no hay mano con ese arte, escuchamos a Mingus y a Parker, periféricamente adorables, pero piente (La Brígida Orquesta, 2018, 1:18). Fue gracias a este primer álbum de larga duración, el que les permitió ser postulados a los premios índigo en categorías como: mejor álbum independiente, mejor artista independiente y mejor show en vivo, y a ganar a mejor artista revelación 2019 en los premios pulsar.

La banda se ha presentado en importantes escenarios en Chile y Santiago; Teatro Caupolicán, Teatro Cariola, La cúpula del parque O'Higgins. Además de contar con dos giras a Europa en los años 2019 y 2023, y presentarse en festivales como Renca Jazz 2022, Festival Womex Lisboa 2022 y Oslo World Festival 2022.

¹² Ep es la abreviatura de extended play (duración extendida), es un álbum musical de duración aproximada de 30 minutos o menos.

¹³ Lp es la abreviación de long play (larga duración), es un álbum musical de duración extendida.

CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO.

3.1 Enfoque metodológico.

La presente investigación se categoriza como un estudio de caso, centrándose en el proyecto musical de La Brígida Orquesta.

A pesar de las diversas definiciones atribuidas por varios autores, ciertos elementos comunes se destacan, como la ausencia de generalización. Según Simons (2011, p. 39), "En el estudio de caso, los datos a menudo no están estructurados, el análisis es cualitativo, y el objetivo es comprender el propio caso, no generalizar a toda una población". Otra definición resalta la importancia intrínseca del caso en sí mismo, según Stake (1995, citado en Simons, 2011, p. 42). Para La Brígida Orquesta, su valor como caso individual radica en la propuesta musical, el rápido posicionamiento en la escena musical chilena y en la historia formativa de sus miembros.

La elección de este enfoque cualitativo se justifica, en parte, por la necesidad de libertad para estudiar el caso específico. Según las diferencias planteadas por Corbetta (2007, pp. 42-43), en comparación con la generalización utilizada en métodos cuantitativos. Esta libertad se extiende a la bibliografía, donde La Brígida Orquesta es el objeto central de estudio, y la interpretación de su música puede ser (o no) académica, haciendo que la bibliografía juegue un papel auxiliar (Corbetta, 2007, pp. 42-43).

3.2 Preguntas

Se utilizarán entrevistas individuales semiestructuradas, definidas por Valles (1999, p. 187) como "Entrevistas estandarizadas no programadas". Estas entrevistas, que se centran en tópicos más que en preguntas específicas, ofrecen espacio para la libertad de expresión de los entrevistados, permitiendo guiar la conversación en lugar de seguir una lista predefinida. Se consideran una suerte de punto intermedio entre las entrevistas en profundidad y las programadas, ofreciendo beneficios limitados y evitando desventajas específicas (Valles, 1999, p. 196-197). Es por esto que las preguntas, a la hora de entrevistar a los músicos, no se harán en algún orden específico. Esto con el fin de darle fluidez a la conversación y poder aprovechar la información entregada.

Sin embargo, es de suma importancia que cada pregunta sea dirigida para resolver las preguntas de investigación que tienen directa relación con los objetivos específicos planteados en los puntos 1.5 de este escrito. Para esto se tomó como guía de trabajo el texto Metodología de investigación social: introducción a los oficios del autor Manuel Canales Cedrón (2006). En la página 73 del mencionado texto, Canales señala que:

El investigador debe definir cuidadosamente el concepto y luego intentar fraccionarlo en unidades teóricas menores y más simples (las que a su vez también tienen que ser definidas). Si aún esas unidades son demasiado complejas debe repetir el proceso de desagregación hasta llegar a conceptos (que en este caso podríamos llamar "subconceptos" o "subdimensiones", tales que por su simplicidad sean comprensibles y hablables por los encuestados..). (2006)

3.3 Análisis de datos

Posteriormente a las entrevistas, se tiene previsto realizar un análisis temático, destacado por Riessman (2008) por su enfoque en el contenido de las narrativas. Siguiendo los tópicos planteados por las preguntas y objetivos de investigación, se analizarán las entrevistas mediante una sistematización posterior. Esto permite abordar temas que puedan surgir como relevantes para La Brígida Orquesta y que aún no hayan sido explorados en la investigación.

Riessman (2008) subraya la flexibilidad del análisis temático, donde el contenido puede modificarse manteniendo su utilidad para el análisis. En este trabajo, esta flexibilidad se utilizará para vincular el análisis musical con las perspectivas de los miembros de la orquesta y explorar posibles conexiones con la bibliografía.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS.

En este capítulo, se presentarán y analizarán los datos recopilados a través de las entrevistas individuales realizadas. Estos datos se complementarán con la observación de uno de los ensayos generales de la banda.

Además, se abordará la selección de los entrevistados, explicando las razones que respaldan su elección. Y se discutirá la lógica de estructuración y organización utilizada en la transcripción de las entrevistas, las cuales se encuentran detalladas en el Anexo nº1.

Como se menciona en el Capítulo 3, este estudio se encuadra en la investigación cualitativa al adoptar la forma de un estudio de caso. Específicamente, para realizar un análisis exhaustivo de los resultados, se implementó la técnica de procesamiento de información mediante la triangulación hermenéutica. Es fundamental destacar este enfoque, ya que, aunque las entrevistas constituyeron la principal fuente de información, se complementarán con otras fuentes ya mencionadas. Podemos decir que:

La "triangulación hermenéutica" se define como la acción de reunir y cruzar dialécticamente toda la información relevante para el objeto de estudio, surgida a través de los instrumentos correspondientes, y que es esencialmente el cuerpo de resultados de la investigación (Cisterna, 2005, p. 68).

4.1 Selección de entrevistados

La elección del grupo de muestra para estas entrevistas no está basada en la jerarquización de roles dentro de los músicos integrantes de La Brígida Orquesta, sino en la búsqueda de recopilar información desde diversas perspectivas y vivencias dentro del proyecto musical, considerando vínculos entre ellos, tiempo de participación en la banda y la relevancia de su instrumento en la música para el caso de la base instrumental. Dado que la banda cuenta con once integrantes, para los propósitos de esta investigación, se determinó que entrevistar a seis miembros proporciona una muestra suficiente para satisfacer los objetivos de esta investigación. Esta proporción está alineada con lo que plantea Simons (2011) como una selección de caso instrumental, en el cual se puede seleccionar “una serie de casos para investigar el tema que se está estudiando” (p. 53). También, explica la autora, los criterios para seleccionar estos casos se adaptan a las necesidades del estudio (Simons, 2011, p. 53-54).

Es por esto, que la selección del grupo de muestra considera a todos los músicos de la base rítmica (piano, batería y bajo) y a un miembro de cada sección de vientos (un trompeta, un saxo y un trombón). A continuación, los nombres de las personas entrevistadas, su rol dentro de la banda y por qué fueron escogidos.

- Gabriel Paillao. La contribución de la información entregada en la entrevista personal radica, principalmente, en ser fundador de este proyecto musical, compositor, pianista y director musical.
- Felipe Salas, baterista y miembro inicial de La Brígida Orquesta. La información que puede entregar para esta investigación tiene relación con su participación dentro de la base rítmica

que sostiene armónicamente la música. Además de considerar que la batería en el rap es un elemento fundamental.

- Tomás Allende, bajista y MC de algunas canciones. Su testimonio es importante ya que, además de ser miembro de la base rítmica que sostiene a la banda, puede contribuir con su experiencia al momento de ensamble con la banda al momento de rapear.
- Alfredo Tauber, además de ser uno de los dos trombonistas, es responsable de la dirección de los vientos y es arreglista de algunas de las canciones (sobre todo del último disco).
- Ítalo Viveros, trompetista. Formado en La Conchalí Big Band al igual que la mayoría de los miembros de la orquesta, ha sido compañero de Gabriel Paillao en otros proyectos musicales.
- Matías Aravena, saxofonista. Se integró al proyecto musical recientemente, cuando éste ya estaba en marcha, por lo que su perspectiva y vivencia para acoplarse a la banda puede otorgar información relevante.

4.2 Formulación de preguntas para las entrevistas

Para la formulación de las preguntas realizadas, se consideró responder los objetivos específicos (indicados en los puntos 1.5 pág.9) y a su vez al objetivo general de la investigación que corresponde a analizar las formas en las que, los músicos de La Brígida Orquesta, interpretan musicalmente la base instrumental y el rap del mc, mediante la exploración de las dinámicas de trabajo, compositivas e interpretativas de la banda.

En base a cada objetivo específico se plantearon las siguientes preguntas (que pueden ser revisadas en el anexo n°1):

Para el objetivo específico n°1: “Detallar la metodología de trabajo de La Brígida Orquesta y cómo esta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto”, se utilizaron subdimensiones para poder recolectar la mayor cantidad de información en pocas preguntas. Las subdimensiones creadas fueron:

- Abordaje del repertorio.
- Toma de decisiones expresivas (fraseo, ataques, dinámicas, etc).
- Metodología de ensayo.
- Utilización e importancia de la partitura.
- Dificultades interpretativas como banda.

Y las preguntas a hacer fueron:

- ¿Qué instrumento tocas en la banda?
- Como parte de una fila, ¿cómo abordan el repertorio?
- Como parte de una fila, ¿hay decisiones que tomen ustedes? (En cuanto al fraseo, dinámicas, expresiones, etc).
- ¿Cómo es el trabajo de ensamble en los ensayos generales?
- ¿Todo lo que se ensambla está tal cual escrito en la partitura?
- ¿Qué es lo más complejo de ensamblar con un Mc?

Para el objetivo específico n°2: “Identificar las formas en que los músicos de La Brígida Orquesta fusionan el jazz y el rap, ya sea desde su perspectiva como intérpretes, compositores o arreglistas”, se utilizó una subdimensión simple para poder recolectar la mayor cantidad de

información en pocas preguntas¹⁴, la cual fue Fusión e integración de estilos. Las preguntas a realizarse fueron las siguientes:

- Dentro de las canciones que tocas, ¿hay sonoridades, ritmos, patrones, que puedas identificar como característicos del jazz o el rap?
- ¿Cómo es, generalmente, el proceso de composición? ¿La composición parte desde una melodía musical o desde una letra?
- ¿La letra de la canción tiene algún tipo de relevancia para las decisiones musicales?

4.3 Análisis

A continuación, se llevará a cabo la triangulación de la información recopilada a partir de las entrevistas individuales realizadas a seis de los once miembros de La Brígida Orquesta. Esta triangulación se realizará en comparación con mi participación como observadora en el ensayo general de la banda, que tuvo lugar el 07 de septiembre del presente año.

4.3.1 Respecto a la metodología de trabajo y cómo ésta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto.

- Abordaje del repertorio y metodología de ensayo.

En relación a la pregunta sobre cómo siendo parte de una fila abordan un nuevo repertorio, Ítalo Viveros quien dijo que “junto con el Fernando, que también es ex Conchalí Big Band, somos vecinos, entonces yo creo que somos los que más nos juntamos a estudiar porque la trompeta igual es un instrumento súper acusador” (Anexo n°2) ningún otro participante se explayó en particular

¹⁴ Las transcripciones de las entrevistas completas pueden ser encontradas en el Anexo n°2.

en la respuesta correspondiente a la indagación del trabajo de fila. Por otro lado, Felipe Salas, comentó que al inicio del proyecto, a petición de Gabriel Paillao, los dos junto a Tomás Allende se juntaban a sacar repertorio de Thelonious Monk o Charles Mingus para profundizar en el lenguaje de dichos compositores.

A excepción de ellos dos, ningún otro participante entregó mayor información respecto al trabajo de ensamble de fila; sino que respondieron inmediatamente a la pregunta relacionada con el trabajo de ensamble en los ensayos generales correspondiente a la subdimensión de las metodologías de ensayo general. En relación a eso, Gabriel Paillao cuenta que al momento de, por ejemplo, ver una canción nueva, a la sección de vientos se les entrega una partitura y la sección rítmica debe aprenderlo de memoria, y la intención del ensayo general es más bien estructurar e intencionar la música. Ítalo Viveros comenta lo determinante que es para un buen ensamblaje, el lenguaje común que dominan todos

Todos dominamos el mismo lenguaje entonces, cuando montamos música, nosotros lo hacemos muy rápido. Llegan con las partes y la primera parte ya, se lee y todos leen relativamente bien, bacán. Y la segunda vuelta ya vas incorporando. La tercera ya te lo estái tratando de aprender. Y ya después de ahí en adelante es solo interpretar, y cambia mucho cuando tú interpretas la música sin estar leyéndola (Anexo 2).

Alfredo Tauber, por otro lado, especifica que la forma de ensayo depende de lo que se va a montar y así mismo lo deja entrever Felipe Salas:

Hubo un tiempo, al comienzo, que ensayabamos harto cachai? Ahora ensayamos pa` las tocatas o si hay un disco, ensayamos el disco, porque igual somos 11 personas, anda cada

uno también en hartos proyectos entonces hay que juntar ahí el tiempo. Ahora es como más, hay que grabar un disco, ensayo. Onda pa` grabar este último disco hicimos sesiones de ensayo arduas, cachai? caleta de ensayos, harto rato y bien intenso (Anexo nº2).

Sin embargo, en su mayoría a excepción de Tomás Allende quien no profundiza en este tema, coinciden en que el enfoque principal de los ensayos siempre es empastar lo máximo posible, trabajar la afinación sobre todo en intervalos complejos, y poner mucha atención a los colores y dinámicas; esto sin importar si se preparan para grabaciones o conciertos.

- Toma de decisiones expresivas (fraseo, ataques, dinámicas, etc).

A todos los entrevistados se les preguntó respecto a la autonomía en la toma de decisiones expresivas y si éstas eran tomadas como fila o ensamble. Se procederá a exponer los comentarios de cada entrevistado al respecto.

Para Tomás Allende “Hay que tener una madurez musical para tocar en una orquesta, obviamente los matices son más importantes que la chucha aquí en la Brígida, todo... hay que tocar po, eso es tocar igual po, saber tocar fuerte, saber tocar despacio.”

Matías Aravena menciona que:

sí, hay veces que necesitamos como definir ciertos tipos de articulaciones y cosas así pero generalmente le preguntamos más al compositor o al arreglista de cual es la intención que quiere, él en esa partitura, llegar a demostrar. Entonces sí hay cosas que se pueden definir como fila pero la mayor parte depende de la intención que tenga el arreglista o compositor, entonces desde ahí tratamos de no tomarnos atribuciones que después pueden ser revertidas en algún momento.

Ítalo Viveros dijo: Sí, y eso es lo bueno del ensamble y de dominar un lenguaje parecido, yo llevo tantos años tocando esta cuestión que por ejemplo los arreglos del Alfredo, cada vez es más fácil para mí interpretar lo que él quiere que suene; entonces es más rápido. Entonces hay cosas que si eeh.. por eso te digo que en el papel hay cosas que sí podrían funcionar pero en la realidad, sobre todo en vivo, sobre todo en orquesta grande, no funcionan.

Felipe Salas dijo: Sí, pal último disco ellos llegaron con las maquetas pero igual las ensayamos, entonces, ahí el Gabo mostraba sus rapeos.. el Matiah.. ahí todos iban metiendo la cuchara y opinando “oye podríai parar aquí, oye marca esto” cachai? entonces es muy como de.. yo me pongo muy al servicio de la canción y muy al servicio de la dirección, igual eeh.. como que escucho harto los comentarios de todos y trato de aplicar ahí lo mejor que salga.

Alfredo Tauber: no hay un autoritarismo en la manera de tomar decisiones pero yo soy el director de los brass, entonces yo les voy a decir cómo se toca el fraseo del arreglo, a menos que estemos leyendo un arreglo que es del Gabo y el sepa mejor lo que yo estoy interpretando.

Todos coinciden en que si bien, no hay una imposición estricta respecto a la toma de las decisiones de fraseos, expresividad o articulación, y que sí son decisiones que muchas veces se toman en colectivo, éstas siempre son conversadas y basadas en la musicalidad que desee entregar el compositor o arreglista a cargo, ya sea Alfredo Tauber o Gabriel Paillao.

- Utilización e importancia de la partitura.

Durante la realización de las entrevistas, este punto y el anterior, fueron contestados casi juntos naturalmente por los entrevistados. Tomás Allende, Tomas Alud y Felipe Salas, quienes son parte de la base rítmica, concuerdan en que el trabajo de ellos nunca ha estado mediado por una partitura, sino que por maquetas sonoras; las cuales escuchan, se aprenden de memoria, y en

caso de darse la posibilidad, modifican mínimamente siempre al servicio de la música y de la idea principal.

Por otro lado, Ítalo Viveros y Matías Aravena, miembros de la fila de vientos, sí han contado con una partitura en la cual sale escrita la melodía que llevan sus respectivos instrumentos, más, la utilización de ésta, sirve solo al momento del estudio; ya que, al igual que los miembros de la base instrumental, la interpretación es siempre de memoria. Esto debido a que tal como mencionaron en el punto anterior, hay un importante énfasis en el perfeccionamiento de la interpretación, y el objetivo general de los ensayos es poder trabajar otros aspectos musicales distintos a la lectura. Ítalo Viveros comenta que

El arreglo es difícil y todo pero tenís que hacerlo de memoria si hace rato esto.. este arreglo lo vamos a montar para el próximo concierto de la próxima semana, ya, tenemos un par de días para aprenderlo de memoria y nos ponemos también nosotros, de alguna forma, nos exigimos eso, que la memoria trabaje súper bien porque cuando te lo aprendes de memoria, el mapa, que es la partitura, empieza a interpretar. (Anexo n°2 pág)

En cuanto a Gabriel Paillao, desde su perspectiva de compositor y arreglista, responde de la siguiente manera a la pregunta ¿Y a los vientos tú les vas dando las indicaciones? ¿siempre vienen desde la dirección musical las indicaciones? (la cuál básicamente es una reestructuración de la pregunta ¿Todo lo que se ensambla está tal cual escrito en la partitura?)

Claro, todo eso está escrito. Tratamos de escribir lo más preciso a lo que queremos que suene, entonces todas las indicaciones de articulación, las dinámicas, están escritas. Entonces trabajamos en el ensayo, que además de las notas, nos

preocupemos de todo ese detalle que hace.. las notas son un 30% de la música, el cómo tocai esa nota es toda la hueá po, como la articulación, como la haci sonar.

Entonces eso lo trabajos harto. (Anexo n°2)

- Dificultades interpretativas como banda.

En relación a esta subdimensión, las preguntas realizadas fueron textuales para los entrevistados, y sus respuestas fueron diversas y en su mayoría no muy desarrolladas.

Alfredo Tauber, como director de la orquesta, planteó como una dificultad al momento de ensamblar, el pulso colectivo y la autonomía de llevarlo por parte de los vientos, y lo planteó de la siguiente manera:

Hay dos cosas, una como nuestra formación como Big Band que es un trabajo más acústico de orquesta, y tener un baterista rapero y un bajista al lado, es una, es un desafío en sentido de que estos hueones están acostumbrados a hacer los cortes. Entonces hemos hecho un trabajo super extenuante, así como super metiendole cabeza a eso, como "tengan control el batero y el bajista al lado de los bronces, y que los bronces tengan una sensación de pulso que se acople a lo que hace el batero y el bajista" cachai?, como que si bien en la música popular uno tiende a dejar al baterista de metrónomo, que tú sepas llevar un pulso interno que se pueda subir al metrónomo del baterista, hasta que la hueá camine mucho mejor que depender de los cortes del baterista (Anexo n°2).

Por otro lado, para Felipe Salas, la problemática del pulso va más bien relacionada a una dificultad en la correcta comunicación e interpretación de lo que se puede estar pidiendo en torno

a la percepción del tempo (entendido quizás como posibles rubatos) y al cómo lograr un ensamblaje preciso, y dice:

Como que, “hay que tocar un poquito más atrás” chucha yo pensé que lo estaba tocando pa atrás, cachai? Entonces yo creo que de repente cuesta como un poco la comunicación y a mí me cuesta cómo interpretarlo, cachai? pero yo creo que con los ensayos y todo eso se va logrando, pero a mí me cuesta un poco eso, cuando el Gabo como que me pide así más pa atrás o más pa delante. Eso es como meo complicado porque, claro, con la orquesta qué está sonando, son muchos elementos que hay que estar atento; entonces eso.. Pero yo creo que se ha ido solucionando bien y hemos encontrado ahí como el lenguaje que más le pegue a la cuestión. (Anexo n°2)

Para Tomás Allende, por ejemplo, su dificultad en relación al tempo la vislumbra en la canción “Error y ensayo” ya que al empezar al unísono solo saxo, trombón y bajo, la percepción del pulso puede verse alterada y requiere de mayor concentración y afirmación visual con sus compañeros para lograr una correcta entrada.

Por otro lado, tanto para Ítalo Viveros y Gabriel Paillao, la dificultad radica principalmente en la afinación y templanza de las voces al momento de ensamblar. Sin embargo, ambos coinciden también en que, gracias al trabajo de ensamble que aprendieron en la Conchalí Big Band, en realidad lo anterior no es tan dificultoso ya que todos tienen la misma escuela y llevan trabajando juntos muchos años.

Para Matías Aravena, quién se integró hace poco tiempo al proyecto, desde un punto de vista personal, para él es desafiante poder improvisar junto al rapero sin opacar ni atropellar. Sin

embargo, desde la perspectiva del colectivo, plantea que la mayor dificultad está relacionada a los niveles de dinámicas y matices que pudiesen llegar a opacar la melodía principal.

En relación al ensayo al que asistí, es relevante señalar que este fue una preparación para la presentación de la banda en la Sala Metrónomo, y se llevó a cabo después de un período de un mes y medio sin ensayar. Este detalle cobra importancia al considerar que se trató de una sesión sin la introducción de nuevos temas por ensamblar. Se debe mencionar también que Matiah Chinaski (el Mc) no participó en el ensayo; frente a esto la banda ensayó de todas formas y se demostró la autonomía de trabajo.

- Respecto al uso de partituras, todos los músicos saben de memoria sus respectivas partes, y aunque algunos utilizan partituras como referencia, la mayoría las emplea principalmente como apoyo para corroborar dinámicas que se pueden haber olvidado. Recuerdan intencionalidades de algunas frases y melodías para poder interpretarlas mejor e intencionadas correctamente.

- Respecto a la toma de decisiones expresivas: existe un acuerdo colectivo sobre los fraseos y ataques, por ejemplo, entre el saxofón y el bajo, coordinando aspectos como staccato o legato en algunas de las frases que tienen juntos.

- Respecto a la metodología de ensayo: El ensayo se inicia tocando una a una la setlist, se toca la canción completa y luego se revisa nuevamente, si es necesario, solo la sección que requiere mayor seguridad.

- Posibles “dificultades” interpretativas como banda: La atención se centra especialmente en la afinación de los voicings en la sección de vientos y en cómo se empastan entre sí. En un momento determinado del ensayo, Gabriel Paillao solicita revisar una sección en particular con la base y los bronces insistiendo en una especie de rubato en el tiempo de la base, mientras que los bronces continúan con el tempo primo.

4.3.2 Respecto a la fusión de estilos desde las diferentes perspectivas como intérpretes, compositores o arreglistas según corresponda.

La primera pregunta destinada a explorar la fusión e integración de estilos (consultar Anexo nº1, página) la cuál es: "Dentro de las canciones que interpretas, ¿puedes identificar sonoridades, ritmos o patrones que consideres característicos del jazz o el rap?" No fue formulada de manera literal a todos los entrevistados, ya que, por un lado algunos entrevistados proporcionaron respuestas relacionadas a esta subdimensión en el contexto de otras preguntas; y por otro, la pregunta fue formulada de manera variable para mantener la coherencia dentro de la dinámica de la entrevista individual. Todas las respuestas otorgadas por los entrevistados fueron distintas entre sí.

Alfredo Tauber, por ejemplo, se centró en la similitud de ambos estilos en relación a la libertad a través del arte. Algo similar plantea Felipe Salas, mencionando que para él el hip hop y el jazz no son géneros tan distintos ni tan difíciles de juntar; sin embargo, menciona una característica técnica bastante particular que tiene que ver con la composición de la batería que usa mencionando que:

El bombo es chiquitito, los jazzeros usan bombos desde 18 cachai? igual ahora pa´ grabar el Gabo quiso probar bombos más grandes y too, pero yo cuando toco en vivo, las baterías que uso son con el bombo chico, que es de 18, que es el diámetro, es más chiquitito. Y los parches también son porosos que son como jazzeros, los platillos que uso también son como más opacos, son de una línea que es jazzera cachai? El sonido es totalmente jazzero. (Anexo n°2)

Para Gabriel Paillao, “la característica así como muy simplemente, la orquesta, los 7 vientos son el jazz, y la sección rítmica lo rapero. Como eso en la música digo como lo orquestal, lo instrumental del asunto. Porque de ahí bueno, las voces son mayoritariamente rapea, como que hay coros y cosas así pero el mayor porcentaje de la música es mayoritariamente rapea. Pero diría eso, en los vientos está lo jazzero y en la sección rítmica está lo raper” (Anexo n°2 pág).

Sin embargo para Ítalo Viveros, La Brígida Orquesta maneja un lenguaje propio el cual toma los mejores elementos de cada cosa y se amoldan al proyecto.

La siguiente pregunta que busca indagar sobre el proceso de composición y arreglos, también fue reformulada para algunos de los entrevistados. Esto debido a que no todos participan en el proceso de composición y/o arreglos. La pregunta fue reformulada y, en algunos casos, adaptada al punto de vista y al manejo de información del intérprete; sin embargo, de Ítalo Viveros y Matías Aravena no se obtuvo mayor información sobre esta temática. Por otro lado, al respecto Gabriel Paillao dice:

Siempre, salvo el último disco, fue componer en mi casa, así como maquetar, yo trabajo en el ableton live, entonces grabo un piano, grabo una batería, grabo un bajo, grabo un coro

si se me ocurre algo, una melodía.. y hago harto de eso y lo hacía así, después llegaba el Matiah, le mostraba las pistas y ahí iba eligiendo lo que más nos gustara y luego le escribíamos. Y luego de escribirle la letra, le escribía el arreglo orquestal. Entonces el arreglo orquestal siempre ha estado como al servicio de la melodía, al servicio de como lo que esta pasando alrededor de un vocal.

Quién más se explayó en esta repuesta fue Alfredo Tauber, quién aclara que para cada trabajo de grabación el proceso de composición ha sido distinto:

Eso fue mutando un poco, como que cada proceso de cada placa, de cada publicación han sido diferentes, el primero fue muy el Gabo en el home estudio haciendo un beat, que el Matias eligiera tres que le gustaran e hicimos un tema en base a esos tres beats. El segundo fue ya una recopilación de hartos otros temas en los que nos fuimos un poco en la vola de, creo que estaba muy como referencia Mingus en ese disco, entonces tiene como un color más jazz-circense que fue el modelo conector de todas esas composiciones, pero hasta ese momento la mayoría son beats del Gabo, en conjunto con el Matias y hay un arreglo que hice yo en ese disco. Después en Antípoda ya empezó a ser una composición más colectiva, si bien el Gabo empezó a hacer una dirección más general, había arreglos de otras personas también en ese disco. Pero en el último disco, ya con el proyecto más consolidado, se estableció un liderazgo más natural entre el Gabo, Matias y yo.

Alfredo mismo, más adelante, se explaya y entra más en detalle respecto al proceso de composición y arreglo del último disco Música para la inmensa minoría, cuyas maquetas fueron hechas entre él, Matiah Chinaski y Gabriel Paillao en Portugal.¹⁵

Tomás Allende, por otro lado, aclara que si bien no forma parte del proceso de composición armónica o arreglo de partes, en muchas ocasiones sí compone sus líneas de bajo cuando se agrega una parte a la canción y ésta no figura en la maqueta. Se le preguntó en que se fijaba al momento de tener que rellenar espacios o hacerse cargo de continuar con la línea del bajo, a lo que respondió: “Aquí ya es responderte lo mismo, en la música misma, no sabía qué decirte en qué fijarme más que en lo que se escucha. Tratar de aportar a la música, cachai. Hay que meterle harta nota harta nota, mucho silencio mucho silencio” (Anexo n°2).

Felipe Salas menciona algo similar a lo largo de su entrevista comentando en diversas ocasiones que al momento de tener que modificar algo de la batería, siempre prioriza los cortes de secciones y la idea de la maqueta entregada como referencia.

- La última pregunta direccionada a la fusión de los estilos corresponde a la relevancia de la letra para la musicalidad, interpretación o composición.

Para Tomás Allende la letra de la canción, desde su lugar como intérprete, va más relacionada al control de los matices, el volumen y a la identificación de las melodías que pueden contener los rapeos de algunas canciones para ejecutar notas adecuadas al contexto melódico que está ocurriendo.

¹⁵ Se recomienda leer completa esta parte de la entrevista. Se encuentra en el Anexo 2 pág

Felipe Salas menciona que la mayoría de las veces escucha la letra después de que la batería ya está grabada o aprendida; sin embargo, cuando ya está en conocimiento de ésta, trata de buscar cortes en la batería para poder darle mayor intencionalidad y apoyo a lo que está ocurriendo. Por otro lado, Ítalo Viveros comenta que la letra de las canciones cumple un rol guía:

Obviamente hay un hilo conductor que es como la columna vertebral que es como la letra cachai? y todo lo que va pasando, todas las instancias que van pasando son.. y también, claro, como para apoyar. Apoyar o incluso al revés, a veces la letra es para apoyar a la orquesta; osea por eso que tampoco es Matiah Chinaski y La Brígida Orquesta como mucha gente piensa. De hecho él mismo lo dice, yo soy parte de la orquesta, no soy él. Él rapea y todo pero nosotros lo sentimos como parte del engranaje, porque son muchos.

4.3.3 La identidad como factor determinante.

A lo largo de las entrevistas, surgió un nuevo tema que resulta pertinente considerar en el análisis para aprovechar la perspectiva de los entrevistados. Este tema se relaciona con la identidad de la banda, de la cual podrían derivarse dos subdimensiones para una comprensión más completa de la información:

- Subdimensión 1: Formación.
- Subdimensión 2: Diferenciación con otros proyectos de fusión.

La información relacionada a ambas subdimensión del tópicó “Identidad como factor determinante” no necesariamente se obtuvo mediante una pregunta específica o reiterada durante

las entrevistas, sino que fue un aspecto presente en muchas respuestas a lo largo de las conversaciones. Por lo que para una mayor comprensión, sobre este tópico, se recomienda leer la transcripción de las entrevistas que pueden ser encontradas en el Anexo n°2 página.

- Respecto a la Formación.

Respecto a este tópico, es importante considerar que, sólo dos de los seis entrevistados no se formaron en La Conchalí Big Band; por esto mismo, a lo largo de las conversaciones que se mantuvieron, no hubo naturalmente desde su parte, algún tipo de comentario respecto a cómo la formación ha sido un factor determinante para la sostenibilidad y éxito de este proyecto musical. Al ser éste un tópico nuevo que surgió en durante el análisis mismo de la investigación, no se formuló ningún tipo de pregunta textual hacía los entrevistados para poder indagar más sobre esto. Por lo tanto, toda la información recolectada se presenta a lo largo de muchas respuestas a las distintas preguntas hechas en las entrevistas.

Matías Aravena, Gabriel Paillao, Alfredo Tauber e Ítalo Viveros, concuerdan en lo crucial que ha sido para el proyecto el haberse formado en La Conchalí Big Band, en donde el trabajo de fila y de ensamble se desarrolla todo el tiempo. Matías Aravena por ejemplo, menciona que:

(..) hay varios puntos que no son necesario hablarlos y conversarlos, ya que como la mayoría somos de la misma escuela, tenemos la misma formación y la misma concepción sobre como tocar en ensamble y todos juntos. Entonces, desde ahí se hace fácil igual ya que es como familiar el concepto de la música (...)

Gabriel Paillao menciona, dentro de su respuesta a las dificultades que pudiesen presentarse al momento de ensamblar junto con un Mc, que si bien hay un tema de afinación que requiere de

trabajo constante; el hecho de que todos los viontistas se hayan formado en la misma escuela y bajo los mismos conceptos y metodologías de trabajo, facilita enormemente poder realizar un empaste rápido, pulcro y ordenado.

Alfredo Tauber concuerda, sin buscalo, con lo dicho anteriormente, mencionando que el paso de ellos por La Conchalí Big Band no solo los ayudó a formarse como músicos viontistas de música popular, sino que además les enseñó el trabajo de empaste y fiato entre ellos. Además añade que aprender la metodología de trabajo dentro de las big bands ha contribuido en demasía al eficaz proceso de montaje. Menciona que:

(..) en ese sentido como que las Big Bands funcionan mucho con esta misma jerarquía que te hablo de la Brígida, como que hay jefes de fila, pero igual las filas responden al primer alto. Y el primer alto igual tiene que estar como por la sección rítmica y el platero la lleva en la sección rítmica, y no sé, hay pequeñas jerarquías que se engloban dentro de una más grande pero que todas tienen que ver con hacer que la música suene bien no más po, no tener el jefe porque sabe más no más, todas son en función de que se logre de que suene, que se logre lo que se tenga que lograr.

Por otro lado, para Ítalo Viveros, la eficacia y el expedito trabajo de la banda se fundamenta con el hecho de que todos comparten el mismo lenguaje musical. Señala que, haberse formado con Carmelo Bustos y compartir referentes musicales como Glen Miller, Count Basie y Duke Ellington ha sido trascendental. Reitera que la idea general de la música siempre está presente destacando como elemento unificador el trabajo de ensamble, la escucha mutua y el reconocimiento sobre la variabilidad en los roles instrumentales; y explica que esto se debe a la costumbre de trabajar todos

juntos y de conocerse hace años. Es enfático y determinante al mencionar que la excepcionalidad de su caso radica en que todos provienen de la misma escuela y menciona que:

Se da relativamente fácil porque es de costumbre, por eso te digo, que este es un caso como excepcional porque somos todos de la misma escuela; pero si tú tratas de armar un proyecto como éste con gente que no se conoce y que no domina, no suena, y soy super tajante con la hueá, no suena. Aunque sean muy buenos, no suena.

- Respecto a la diferenciación con otros proyectos de fusión.

Para la obtención de la información que atañe a este tópico, no siempre fue necesario formular una pregunta al respecto dentro de las conversaciones con los entrevistados; es por esto, que en algunas de las transcripciones se puede encontrar la pregunta hecha literalmente y en otras entrevistas ésta respuesta se deja entrever en relación a otro tópico consultado.

A pesar de esto, Gabriel Paillao, Tomás Allende y Felipe Salas concuerdan en que lo más característico, y lo que diferencia a La Brígida Orquesta respecto a otros proyectos musicales de fusión de rap/jazz, es la parte de orquesta o pequeña big band con la que cuenta la banda. Gabriel Paillao, fundador de La Brígida, menciona que intencionalmente pensó en un proyecto el cual se diferenciara del resto, y que gracias a esta búsqueda de distinción, fue que nació la idea de juntar la escuela musical en que la se formó (big band) y con un lenguaje que manejaba (rap).

Alfredo Tauber quién ha estado junto a Gabriel Paillao desde el principio de la idea de éste proyecto (ya que han compartido en otras bandas y tiempos en giras), comenta que para él, La Brígida Orquesta es distintiva por la exploración y búsqueda de la expresión de la libertad musical.

Es una banda que desde el principio no fue fundada con la intención del estrellato o búsqueda de un sustento económico; sino que más bien, nació desde la necesidad de hacer música propia, poniendo a disposición, y buscando la manera de converger, todo lo aprendido en sus años de formación en La Conchalí big band (lenguaje, formas de trabajo, referentes, etc). Dentro de la conversación, en algún momento también se habla del énfasis que le dan a sacar el máximo de provecho a los bronces, y de lo característico que puede llegar a sonar los arreglos y composiciones de la banda. Para Alfredo, esto se debe a que:

(...) Porque uno se dedica a la música, se dedica a hacer letras sobre beats, y no lo digo de manera despectiva pero son oficios diferentes, nosotros somos músicos, y eso tiene otro camino, otro enfoque, otro resultado... Pero en Chile es, como que las bandas tienen que deben tener bronces como un lujo: "Tenemos este show importante así que llevemos este trío de bronces" pero no desarrollan ese trabajo como de ensambles, de taller..

Sin saberlo, el punto de vista de Ítalo Viveros es concordante con lo que plantea Alfredo Tauber. Para Ítalo: Yo creo que la forma de arreglar es super de la brígida orquesta, de arreglar los vientos cachai? porque en general un arreglista que no toca vientos, que son la mayoría, no cacha cómo funcionan, cómo suenan, hasta donde dan o no dan en el registro, los colores, como se pueden fusionar con otros instrumentos. Entonces como aquí los arreglistas sí son vientistas en la mayoría, conocen, los arreglos son muy ricos armónicamente; no usan a los instrumentos, hay partes que sí una canción u otra donde hay mucha rítmica que ocupan los instrumentos de viento, pero en general son mucha melodía. Melodías sobre melodías o capas sobre capas, entonces tú te dai cuenta que no se usa la orquesta como un accesorio,

sino que incluso, se llama la brígida orquesta, porque lo que más se le da énfasis es al sonido orquestal, cachai? desde matizar hasta lo espectacular y grande que puede sonar siete instrumentos de viento sonando al mismo tiempo. Entonces, en ese sentido, yo creo que la proyección de esta fusión es la que le da esa particularidad al color del proyecto; porque tú sabi que a pesar de que hay rap, te vai a encontrar con mínimo alguien soleando, un climax, una parte donde queda alguien solo (...) y lo rico que tiene esto es que no se usan a los instrumentos como accesorio como un acompañamiento más o como el arroz graneao, sino que todo lo contrario, se le trata de sacar el mejor provecho posible a que haya un instrumento cantando que es como le decimos nosotros que es que tenga una melodía súper clara, no tenemos cantante en la orquesta, listo.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación surge de la necesidad de explorar la fusión musical entre el jazz y el rap en Chile, dada la limitada presencia de material académico que profundice en este ámbito. La elección de La Brígida Orquesta como objeto de estudio, se justifica por su propuesta musical innovadora y su rápido ascenso en la escena musical chilena.

El objetivo general de este estudio de caso es analizar las formas en que los músicos de La Brígida Orquesta interpretan musicalmente la base instrumental y el rap del MC. La búsqueda de respuestas se realizó mediante la exploración de las dinámicas de trabajo, composición e interpretación presentes en la banda. La investigación propone abordar interrogantes tales como ¿Cómo se integra la interpretación del jazz y el rap en La Brígida Orquesta? ¿Qué desafíos interpretativos surgen al colaborar con el MC?

La metodología de trabajo en La Brígida Orquesta, consiste en enviar las maquetas de las composiciones a los músicos, con el objetivo de que quienes forman parte de la sección rítmica aprendan sus partes. En contraste, los integrantes de la sección de bronces reciben partituras con indicaciones musicales mucho más detalladas y específicas las cuales, posteriormente son memorizadas. La partitura pasa luego a utilizarse como referencia para recordar fraseos y dinámicas y cualquier tipo de indicación.

Aunque el escrito musical plasmado en la partitura contiene muchas indicaciones musicales, elementos como fraseos y ataques de notas, son algunas veces decididos de manera colectiva pero se prioriza consultar la intencionalidad al compositor o arreglista correspondiente.

La dinámica y regularidad de ensayos generales varía según las circunstancias, como la grabación de un disco, la preparación de una presentación en vivo o la incorporación de material nuevo.

La metodología de trabajo expuesta tiene un impacto en la interpretación y musicalidad colectiva de dos maneras. En primer lugar, todos los intérpretes deben memorizar la música para lograr la mayor concentración posible en la ejecución de la música y la interpretación misma. En segundo lugar, al tratarse de un trabajo colectivo en donde cuentan con la presencia de los arreglistas y compositores, se facilita la atención y trabajo a detalles específicos para transmitir con precisión la intención musical.

Los entrevistados reconocen las barreras interpretativas como aspectos que requieren mayor atención durante el proceso de trabajo y no como una dificultad persistente y grave. Transmiten confianza en su capacidad para abordar y mejorar estos desafíos debido a la experiencia de trabajar juntos en diversos proyectos hace años, y por la formación compartida que los une.

En cuanto a la fusión del jazz y el rap en La Brígida Orquesta, los músicos la identifican en la propuesta musical de una pequeña orquesta estilo big band, ensamblando con una base rítmica rapera. Consideran que esta fusión entre ambos estilos es natural y no demasiado difícil, ya que el jazz y el rap comparten raíces comunes y han estado entrelazados a lo largo del tiempo.

Dentro de la investigación surgió la formación de los instrumentistas de viento de La Brígida Orquesta, como un factor determinante para el buen funcionamiento de la banda.

A pesar de la limitación temporal que impidió un análisis musical detallado propuesto como material que pudiese permitir el enriquecimiento de la comparación en esta investigación, se propone, para futuras investigaciones, que exploren las influencias musicales en cada disco de la banda y como se refleja en los arreglos de cada trabajo producido. Se agradece nuevamente a Alfredo Tauber por su generosa contribución a esta investigación poniendo a disposición parte del arreglo, de su autoría, de la canción "El Olvido".

Como recomendación para investigaciones futuras, se sugiere indagar en la historia del jazz y el hip-hop en Chile, considerando el elitismo musical asociado a la llegada de estos estilos al país.

Esta investigación aspira a haber aportado a la generación de nuevo conocimiento y se ofrece como recurso para aquellos interesados en la música, en el trabajo de La Brígida Orquesta o la fusión musical del jazz y el rap en Chile y en el mundo. Especialmente para músicos intérpretes, ya que esta investigación, fue una indagación a las formas de trabajo de músicos con una larga y variada trayectoria de trabajo, los referentes musicales que influyen en proyectos, y cómo se percibe y trabaja, la música desde distintas perspectivas.

En caso de que se desee una mejor comprensión musical sobre la fusión del jazz y el rap o sobre La Brígida Orquesta, se deja a disposición una playlist hecha en spotify; la cual contiene no solo canciones de La Brígida Orquesta, sino que de otros proyectos musicales que fusionan el jazz y el rap desde otro lugar, y además contiene algunos tracks de artistas que los mismos entrevistados nombraron ya sea como inspiración, comparación, etc.

<https://open.spotify.com/playlist/5iuOTW3JNlJ90lQcnQUXe1?si=5d8597392d494529>

BIBLIOGRAFÍA

Angelines Sencianes Menor. (2015). *Las voces del rap. Introducción al rap y análisis lingüístico-literario*. [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Zaragoza.

Canales, M. (ed.). (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Lom Ediciones.

Cardenas, S. (2019). *UNA APROXIMACIÓN AL JAZZ Y AL HIP HOP MEDIANTE LA INTERPETACIÓN DE LA BATERÍA Y EL RAP* [Proyecto de grado]. Pontificia Universidad Javeriana.

Chang, J. (2014). *Generación Hip Hop* [Impreso].

Chang, J. H. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*.
<http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA7447480X>

Corbetta, P., Fraile, C., & Fraile, M. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Equipo. (2020). La Brígida Orquesta amasa tu mente con las dosis precisas de rap, jazz y teatro. *POUSTA*. <https://pousta.com/rap-teatro-y-jazz/>

@gepatinho. (2020, 13 mayo). *Hijo del arte periférico: Gabo Paillao, lucha y consecuencia del director musical de La Brígida Orquesta y el triunfo en Pulsar 2019 - La Celda de Bob*. La Celda de Bob. <https://www.laceldadebob.cl/2019/07/gabo-paillao.html>

Gioia, T. (2013). *Historia del jazz*. TURNER.

Knox, G. (2017). Closing the Gap: An Analysis of the Musical Elements Contributing to Hip-Hop's Emergence into Popular Culture. *Murray State's Digital Commons*.

<https://digitalcommons.murraystate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1495&context=scholarweek>

Levine, M. (1995). *Teoría del jazz* [Kindle].

Lidia Cheikh Santos. (2017). *EL RAP: ENTRE MÚSICA Y POESÍA* [Tesis para Fin de Grado]. Universidad de Valladolid.

Lomas, J. (2019). *JAZZ ES LA MADRE DEL HIP HOP: Análisis armónico de los recursos musicales característicos y estilísticos de cuatro temas emblemáticos de Robert Glasper para adaptarlos y aplicarlos en dos arreglos y dos composiciones en un recital*. [Trabajo de titulación]. UDLA.

Manuel, P., & Marshall, W. E. (2006). The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall. *Popular Music*, 25(3), 447-470.

<https://doi.org/10.1017/s0261143006000997>

Oyarzún, M. (2022, 9 diciembre). La Brígida Orquesta y su “resistencia artística” a las tendencias. *La Cuarta*. <https://www.lacuarta.com/urbana/noticia/la-brigida-orquesta-y-su-resistencia-artistica-a-las-tendencias/E5ERDTPUTVBC7J2MPE3E2VFTOU/?outputType=amp>

Riessman, C. (2008) *Narrative methods for the human sciences*. Thousand Oaks: Sage Publications. Pp. 53-76.

Rosales, N. (2023, 16 mayo). *Gabo Paillao, director musical de La Brígida Orquesta: "Hay que distinguir entre la cultura del entretenimiento y lo artístico"*. La Máquina Medio. <https://lamaquinamedio.com/gabo-paillao-director-musical-de-la-brigida-orquesta-hay-que-distinguir-entre-la-cultura-del-entretenimiento-y-lo-artistico/>

- Salazar, S. (2021). *El jazz: padre y madre del hip hop* [Proyecto de investigación para optar al título de maestro en Música]. Universidad del Bosque.
- Sánchez, I. G. (2021). Del jazz al rap. De la reproducción mecánica a la reproducción digital de la música negra norteamericana. *El Oído Pensante*, 9(1).
<https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8684>
- Sierra, M. (2023, 24 abril). La radiografía de La Brígida Orquesta sobre la música chilena: “Este país es súper rapero”. *SACH / Solo Artistas Chilenos*.
<http://soloartistaschilenos.cl/?p=39559>
- Simons, H. (2011). El estudio de caso: Teoría y práctica. Ediciones Morata, S.L. Madrid.
- Stacey, R. (2022). Aquí tienes una breve guía de los distintos estilos de hip-hop. *Red Bull*. <https://www.redbull.com/cl-es/diferentes-estilos-de-hip-hop-guia>
- Ullman, J. (s. f.). *From The Ground Up: Cultural and Musical Implications of Live-Instrumental Hip-Hop*. UVM ScholarWorks.
https://scholarworks.uvm.edu/castheses/28/?utm_source=scholarworks.uvm.edu/castheses/28&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Una orquesta «piante» de jazz y rap: La Brígida Orquesta*. (2018, 6 julio). [Comunicado de prensa]. <https://www.redbull.com/cl-es/hiphop-la-brigida-orquesta>
- Valles, M (1999) Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. Síntesis: Madrid
- Williams, J. C. (2010). The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music. *The Journal of Musicology*, 27(4), 435-459. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.4.435>

(2019). *RITMO Y POESÍA: ANÁLISIS DEL RECONOCIMIENTO DEL VALOR
POÉTICO DE LA MÚSICA RAP* [Tesis Grado en Humanidades]. Universitat Pompeu
Fabra.

ANEXOS

Anexo 1: Tabla de preguntas

Título	MANOSEANDO EL OÍDO PURITANO: LA FUSIÓN DEL JAZZ Y RAP EN LA BRÍGIDA ORQUESTA
Alumno/a	Loreto Marisol Jerez Díaz

Pregunta o problema de investigación
<p>La fusión musical entre el jazz y el rap ha sido un tema con bastante estudio en contextos/países de habla inglesa; sin embargo, esta misma temática ha sido poco estudiada en países de habla hispana y Chile.</p> <p>Si bien en Chile hay investigaciones que abordan dicha fusión musical, existe poco material que se desarrolle basado en estudios de caso y/o análisis musicales. Teniendo esto en consideración, las siguientes dudas nacen con la intención de guiar y abrir paso a esta investigación: ¿Cómo se integra la interpretación del jazz y rap dentro de La Brígida Orquesta? ¿Qué rol cumplen los instrumentos de La Brígida Orquesta en la base instrumental? ¿Qué barreras interpretativas se presentan al momento de ensamblar con el Mc? ¿Cómo se integra, compositivamente, el jazz y el rap? ¿De qué forma se fusionan ambos estilos?.</p>

Objetivo General

Analizar las formas en las que, los músicos de La Brígida Orquesta, interpretan musicalmente la base instrumental y el rap del mc, mediante la exploración de las dinámicas de trabajo, compositivas e interpretativas de la banda.

Objetivos Específicos

- Detallar la metodología de trabajo de La Brígida Orquesta y cómo esta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto.
- Identificar las formas en que los músicos de La Brígida Orquesta fusionan el jazz y el rap, ya sea desde su perspectiva como intérpretes, compositores o arreglistas.

Objetivos específicos	Subdimensión	Preguntas
<p>1. Detallar la metodología de trabajo de La Brígida Orquesta y cómo esta influye en la musicalidad e interpretación de los músicos que forman parte del proyecto.</p>	<p>1. Abordaje del repertorio.</p> <p>2. Toma de decisiones expresivas (fraseo, ataques, dinámicas, etc).</p> <p>3. Metodología de ensayo.</p> <p>4. Utilización e importancia de la partitura.</p> <p>5. Dificultades interpretativas como banda.</p>	<p>1. ¿Qué instrumento tocas en la banda?</p> <p>2. Como parte de una fila, ¿cómo abordan el repertorio?</p> <p>3. Como parte de una fila, ¿hay decisiones que tomen ustedes? (En cuanto al fraseo, dinámicas, expresiones, etc).</p> <p>4. ¿Cómo es el trabajo de ensamble en los ensayos generales?</p> <p>5. ¿Todo lo que se ensambla está tal cual escrito en la partitura?</p> <p>6. ¿Qué es lo más complejo de ensamblar con un Mc?</p>
<p>2. Identificar las formas en que los músicos de La Brígida Orquesta fusionan el jazz y el rap, ya sea desde su perspectiva como intérpretes, compositores o arreglistas.</p>	<p>1. Fusión e integración de estilos.</p>	<p>1. Dentro de las canciones que tocas, ¿hay sonoridades, ritmos, patrones, que puedas identificar como característicos del jazz o el rap?</p> <p>2. ¿Cómo es, generalmente, el proceso de composición? ¿La composición parte desde una melodía musical o desde una letra?</p> <p>3. ¿La letra de la canción tiene algún tipo de relevancia para las decisiones musicales?</p>

Anexo 2: Transcripción de entrevistas.

Título	MANOSEANDO EL OÍDO PURITANO: LA FUSIÓN DEL JAZZ Y RAP EN LA BRÍGIDA ORQUESTA
Alumno/a	Loreto Marisol Jerez Díaz (L.J)

Entrevista 1: Ítalo Viveros (I.V)	Subdimensión o Tópico
-----------------------------------	-----------------------

L.J: ¿Cómo llegaste a integrarte a la brigida?

I.V: Lo que pasa es que el Gabo Paillao es ex conchalí también.

L.J: ¿Son de la misma generación?

I.V: Él es más joven que yo, como una generación después que yo. De hecho el Alfredo es como dos después que yo. Y el Gabo en un momento le armó una banda al portavoz y me invitó a tocar con él y ahí empezamos a hacer más amistad, cachai? y bacán, la banda era muy bacán. La banda era trompeta, saxo y una base rapero pero así, muy buena. El bajista era ex Conchalí, él también, el Matí también que toca tenor, un tiempo tocó el Andrés Pérez y bacán, fue muy bacán, de hecho nos empezó a ir bien y bueno, algunos ataos ahí, de banda, y se terminó ese proyecto y el Gabo quedó con muchas ganas de formar una orquesta rapera, que es como el concepto que él quería. Que era como.. era como que le gustaba mucho el rap y venía como del mundo del jazz y decía como no poder fusionar ambas cosas, mas encima, es muy cuático lo que pasa con Conchalí porque el Matías (Matiah Chinaski) es de Conchalí, el Portavoz es de Conchalí, la mayoría de los Mente sabía (Mente Sabía Crew) son de Conchalí, entonces lo músicos que tocamos con ellos son de la Conchalí, los de la Big Band y de la Mapocho Orquesta son muchos de Conchalí. Entonces algo pasa allá con la zona norte que.. algo pasa. Entonces somos como contemporáneos sin conocernos con el Chinaski, con el Portavoz.. tenemos una edad parecida pero ellos haciendo rap y nosotros haciendo jazz de alguna manera y en algún momento eso se juntó, y se lograron cosas muy bacanes. Entonces de ahí salió la idea.. De hecho yo me acuerdo muy bien que siempre hablábamos con el Gabo, de otras cosas y siempre estaba con esa inquietud de “a quién puedo llamar?” porque él quería trabajar con cabros jóvenes para que tuvieran tiempo para participar en la hueá (proyecto) porque él sabía que no podría ofrecer lucas desde un principio. Entonces, yo no sé porque no me invitó desde un principio cachai? Fue cuático.. Entonces él ya tenía a unos cabros que habían salido de la conchalí que tenía en mente, y yo le decía “sí, yo creo que con él y con él y con él” y de repente algo pasó y me llamó. Y ahí empezamos a trabajar y después ya no nos dimos ni cuenta, y ya ni sé ni cuántos años han pasado pero así. Por una cuestión de amistad y que también habíamos trabajado juntos, el Gabo también tocó varios años en la Mapocho (Mapocho Orquesta), la Mapocho ya va a cumplir 10 años, el Gabo Empezó con la Mapocho, entonces tambien, la Conchalí Big Band, la Mapocho Orquesta, osea siempre trabajando juntos en muchas cosas. Y probablemente, claro, para que se le hicieran las cosas más fáciles, más rápido, tenía que llamar a gente que sabía, que dominaba un lenguaje parecido que es como el swing. El swing, el jazz, todo lo que viene después, el soul, el funk, todo viene de ese lenguaje; obviamente se toca de diferentes maneras pero el sabor de tocar

bien funk, que le cuesta mucho al chileno el tocar swing, viene de eso, de lo más antiguo cachai? Y eso fue lo que.. nuestra formación fue así, tocando clásicos, Glen Miller, Count Basie, Duke Ellington, y todos los compositores que trabajaban con ellos. Entonces, desde octavo hasta cuarto medio, escuché, toqué, tenía las partituras, de hecho era muy cuatico lo que pasaba porque creamos nuestro propio mundo entonces nosotros no escuchábamos nada que no fuera eso, era muy difícil salirse. De hecho por eso creo que el Gabo si se salió, se salió hacia el rap que igual es una cuestion que tiene toda su raíz en la musica negra, en el swing, pero de alguna manera lo mutó, pero no se salió a la cumbia, no se salió a hueas más lejanas. Eso fue lo que nos pasó a nosotros, rallabamos la papa con todos estos iconos del jazz, un respeto así profundo con todo este tipo de música; de como tocarla, de saber tocarla, saber como interpretarla. Entonces yo creo que esa es la raíz de porque le resultaron las cosas así al Gabo y de porque tiene ese lenguaje la banda cachai? Porqué yo he tocado en muchas partes, he viajado mucho y no es fácil tocar swing.. en Chile. Es difícil tocar el swing realmente como se tiene que tocar el swing. Realmente la forma de tocarlo, de interpretarlo, de articularlo.. Y nosotros afortunadamente tuvimos a un maestro que es Carmelo Bustos, que es el profesor de saxo en la Conchalí Big Band, que era el director de la Huambaly, y él era.. él realmente era el porqué todos en la Conchalí Big Band, sobre todo los saxos que salieron unos saxos increíbles de ahí, tocan como tocan; con esa calidad de sonido, leen muy bien, improvisan muy bien y además tiene un swing exquisito.. todos

Identidad/Formación

L.J: Para ti, como instrumentista o intérprete, que es lo más difícil de tocar la base de rap en la brigida, o hay algo a lo que le prestes más atención? ..Cómo aboradas ensamblar con el Mc y qué cosas son dificultosas o para la banda puede ser más difícil.

I.V: Lo que pasa es que hay una diferencia, porqué quizás puede ser como que nos encasillan en que hacemos rap, e igual nosotros le ponemos color en la onda rapera y todo, pero rap era más lo que hacíamos con portavoz que era bajo, una guitarra, un piano, dos bronces y todo un poco más estilo beat pegado. Aquí se fusionan las cosas, pero yo siento que aquí es música más orquestada, entonces claro, la batería lleva un patrón fijo que cambia poco pero los que vamos como surfeando arriba de eso, de una cuestión pegada, somos la orquesta. Entonces en ese sentido no es difícil cuajar ambas cosas. Por ejemplo, matizar o la agógica de los pulsos, o articulación diferente o un sin fin de cosas, entonces siento que no hay, no están alejados los lenguajes para que cueste tocar sobre un beat pegado de rap. Eso es lo que siento yo personalmente, entonces no es eso lo que siento sea la dificultad para el intérprete. La dificultad está en primero en ensamblar cachai? y aquí afortunadamente llevamos muchos años tocando juntos, tenemos al mismo profesor cachai? todos dominamos el mismo lenguaje entonces, cuando

Metodología/Dificultades

Metodología/Dificultades

<p>montamos música, nosotros lo hacemos muy rápido. Llegan con las partes y la primera parte ya, se lee y todos leen relativamente bien, bacán. Y la segunda vuelta ya vas incorporando. La tercera ya te lo está tratando de aprender. Y ya después de ahí en adelante es solo interpretar, y cambia mucho cuando tú interpretas la música sin estar leyéndola; porque también he estado en muchos proyectos donde se toca la música leyendo, nadie se sabe nada de memoria.. Entonces he pasado por todas esas instancias y me he dado cuenta que es más fácil, para nosotros, ocupar la memoria. Eso más que nada, así de fácil se nos ha hecho porque dominamos un lenguaje parecido.</p>	<p>Identidad/Formación</p> <p>Identidad/Formación</p>
<p>L.J: Y al momento de ensamblar temas nuevos, ¿cómo lo hacen? ustedes tienen ensayo de fila o llegan al ensayo general..</p>	
<p>I.V: Claro, eeh.. lo que pasa es que en un principio se hacían pruebas de cómo sonaría.. los arreglistas hacían las pruebas de cómo podría sonar el ensamble, pero ya no, ya están tan claros de cómo suena cada uno, del registro de cada uno, los instrumentos que puede doblar.. Por ejemplo hay varios que tocan flauta travesera, de repente soprano, yo a veces toco flugel... Entonces ya esos conceptos los arreglistas lo dominan y llegan con las partituras super bien escritas, la mayoría de las veces, y nosotros leemos eso y yo creo que se va mejorando ensayo tras ensayo, la idea está, y de repente hay cosas que en el computador suenan pero a veces no suenan en lo real. Cada vez son menos las veces que pasa eso pero se va cuajando cuajado hasta que se logra. Pero la idea general siempre está y nosotros tenemos un concepto que nos une, que es esto del ensamble, de escucharnos, de que no siempre yo voy con la segunda trompeta; la mayoría de las veces voy con el primer alto, a veces con el tenor. Entonces todas esas cosas nosotros ya estamos en ese juego de que ya, a la tercera pasada tratamos de saber con quién vamos, siempre. Para afinar, para ver dentro del voicing, con quién vamos o las diferencias entre cada instrumento cachai? Se da relativamente fácil porque es de costumbre, por eso te digo, que este es un caso como excepcional porque somos todos de la misma escuela; pero si tú tratas de armar un proyecto como éste con gente que no se conoce y que no domina, no suena, y soy super tajante con la hueá, no suena. Aunque sean muy buenos, no suena.</p>	<p>Metodología/ensayo</p> <p>Identidad/formación</p>
<p>L.J: Dentro de las canciones hay algún tipo de sonoridad, ritmo, patrones que tú identifiques como más del jazz o del rap. O como para ti, este proyecto logra fusionar estos dos estilos.</p>	<p>Identidad/distinción</p>
<p>I.V: Yo siento, súper súper súper en serio, que es un lenguaje super propio cachai? tomamos los mejores elementos de cada cosa y la amoldamos a lo que nos gusta a nosotros. Por qué, a mí me gusta hartito el rap pero no estoy todo el día escuchando rap. Yo creo que la mayoría que somos vientistas,</p>	

estamos todo el día escuchando jazz, big band, quintetos de jazz, entonces, no sé, como que no...

L.J: Y qué elementos tú sientes que son particulares de ustedes..

I.V: Yo creo que la forma de arreglar es super de la brígida orquesta, de arreglar los vientos cachai? porque en general un arreglista que no toca vientos, que son la mayoría, no cacha como funcionan, como suenan, hasta donde dan o no dan en el registro, los colores, como se pueden fusionar con otros instrumentos. Entonces como aquí los arreglistas sí son vientistas en la mayoría, conocen, los arreglos son muy ricos armónicamente; no usan a los instrumentos, hay partes que sí una canción u otra donde hay mucha rítmica que ocupan los instrumentos de viento, pero en general son mucha melodía. Melodías sobre melodías o capas sobre capas, entonces tú te dai cuenta que no se usa la orquesta como un accesorio, sino que incluso, se llama la brígida orquesta, porque lo que más se le da énfasis es al sonido orquestal, cachai? desde matizar hasta lo espectacular y grande que puede sonar siete instrumentos de viento sonando al mismo tiempo. Entonces, en ese sentido, yo creo que la proyección de esta fusión es la que le da esa particularidad al color del proyecto; porque tú sabi que a pesar de que hay rap, te vai a encontrar con mínimo alguien soleando, un climax, una parte donde queda alguien solo. Entonces son muchas atmósferas que se van creando dentro de una sola canción y eso es lo que nos gusta a nosotros cachai? porque que sea todo el rato plano, con alguien rapeando encima es lo normal, pero aquí no. Aquí el Matiah (Chinaski) se calla un rato, hay un solo y vuelve. A veces ni si quiera repea, rapea otro.. y lo rico que tiene esto es que no se usan a los instrumentos como accesorio como un acompañamiento más o como el arroz graneao, sino que todo lo contrario, se le trata de sacar el mejor provecho posible a que haya un instrumento cantando que es como le decimos nosotros que es que tenga una melodía súper clara, no tenemos cantante en la orquesta, listo. O uno que solee, o uno que, por ejemplo el Matiah va rapeando, y uno va como acompañando lo que rapea. Entonces, la riqueza musical que se encuentra es lo que le da la diferencia a otras propuestas.

L.J: oye y el instrumento que me decías tú que a veces va acompañando al Matiah o la melodía.. se lo van dividiendo entre saxos, trompetas y trombones, tienen..

I.V: Depende de la canción o el tema es cómo se va probando y se va definiendo, por ejemplo hay uno donde el Matiah va rapeando y el saxofón, que es el Matías el otro Matías jaja, va -nosotros le decimos florear- que es como el Matiah dice una frase y el otro le contesta así como una especie de diálogo sin ser diálogo. El Matiah no está respondiendole a él pero el saxo sí está respondiendole al Matiah, entonces generalmente, hay partes donde

Identidad/distinción

también, el Matiah va rapeando y yo, en un tema que se llama Desde acá, toco con sordina y yo voy soleando. Él va rapeando pero yo voy soleando, sin tratar de entorpecer lo que va diciendo él y sin tapanlo cachai? como si fuese una orquesta que esta sonando en una radio, un poco atrás y ese es el imaginario de nosotros, pero en vivo. Eso que usan los Dj's que pescan y aprietan un botón y suena una orquesta antigua como en vinilo cachai?, todos esos efectos nosotros, de alguna u otra manera sin llegar a eso, tratamos de evocarlos tocando en vivo. El control de matices, la afinación, eso, eso es más o menos.

L.J: Eres parte del proceso de composición o de arreglos.

I.V: No

L.J: Y cómo instrumentista, cuando te pasan un arreglo, como fila por ejemplo tienen la potestad de poder decidir, staccato o..

I.V: Sípo, y eso es lo bueno del ensamble y de dominar un lenguaje parecido, yo llevo tantos años tocando esta cuestión que por ejemplo los arreglos del Alfredo, cada vez es más fácil para mí interpretar lo que él quiere que suene; entonces es más rápido. Entonces hay cosas que si eeh.. por eso te digo que en el papel hay cosas que sí podrían funcionar pero en la realidad, sobre todo en vivo, sobre todo en orquesta grande, no funcionan. Y ahí es donde uno mete mano y dice "Alfredo sabís que esto no va a sonar, esto sí va a sonar.. mira que pasa si aquí, articulamos de esta manera.." todo eso sí va cambiando en el proceso, siempre siempre siempre para mejorar la música. Eso es lo otro que hay, que aquí no hay alguien que te diga, que por ejemplo los arreglistas que llegan con un tema - con lo difícil que es arreglar- que llega con un tema y tú le decís como "oye esta parte.." o decir como "oye esto no", te va a decir déjame escuchar.. AAAH sí, tení razón, a ver cambiemoslo. Siempre es un respeto y un amor por la música tal, que sabemos que cualquier comentario que sea musical va siempre en beneficio de la música. Por ejemplo, si hay algo que me cuesta, y yo digo sabís que con todo el estudio del mundo esta hueá no va a salir Alfredo.. yo la cambio o me la cambia él, siempre pensando en que es lo que suena mejor y lo que suena mejor es lo que suena más relajado, más fácil, no que sea fácil de tocar sino que suena fácil tocado. Entonces sí, todos los músicos tenemos, incluso de cosas que no nos atañen solamente a la fila sino que como de repente "oye sabía que la batería en esta parte me parece que.." o "oye sabís que la voz en esta parte debería, no debería entrar ahí" o el bajo; todo eso se va perfeccionando ensayo tras ensayo. Así que sí, conversamos mucho sobre la música nosotros, no llegamos ahí a leer como ya, esta es la hueá que nos pide; no, todo lo contrario. De hecho en la Mapocho (La mapocho orquesta), pasa exactamente lo mismo. Está la parte y la conversación de conceptos, de

Identidad/formación

hecho hoy día nos pegamos unas conversaciones que yo ya.. pero son súper necesarias; desde el pulso, de como sentí el pulso hasta como se escucha que la batería este allá y otro instrumento al otro extremo, todas esas cosas se conversan para tenerlas claras..

L.J: Y tienen esas conversaciones ustedes en el ensayo?

I.V: Siempre, siempre, siempre, siempre. Siempre queremos tocar mejor, siempre queremos mejorar, siempre queremos tocar más afinado. Siempre queremos, tocar en todas partes, sonar afinado es super difícil, por las condiciones sonoras, por lo que somos nosotros. Entonces, de hecho, lo que más hacemos es conversar sobre la música, tratar de mejorar. Nunca, de hecho, yo creo que nos falta mucho que nunca estamos conformes; la gente dice “oooh la hueá, sonó espectacular” pero uno sabe donde y cuando pasó qué. Entonces la próxima vez que uno va a tocar eso, siempre trata de pulirlo. Eso también le da, ese impulso que tiene la banda, ese impulso de tratar de mejorar. De hecho yo creo a pasado con la música que hemos estado haciendo, desde el primer disco hasta el que tenemos hasta ahora, este me encanta hueón, osea me encanta como quedó el último. Agilao. De hecho, que me emocione siendo que estuve en todo el proceso y que yo lo escuche y diga waaaaau. Y que pa ver ese show yo pagaría así, una banda sonando así de potente, las melodías están bonitas cachai? como que digo ya sí, pagaría por ir a un espectáculo así y esta bueno.

L.J: Oye y por ejemplo las letras que hace el Matiah, bueno, me dijiste que no eras tan parte del proceso de composición pero, te fijas en la letra al momento de interpretar o crees que no es necesario..

I.V: Obvio, sí, obvio. **Porque lo que dicen, lo que están diciendo tiene que ver con la música casi siempre,** y sí creas.. la música se crea así, se crea desde la base primero; base primero con un poco de armonía, después la letra y después, sobre la letra, el arreglo. Obviamente hay un hilo conductor que es como la columna vertebral que es como la letra cachai? y todo lo que va pasando, todas las instancias que van pasando son..

L.J: como para apoyar en..

I.V: Claro, **como para apoyar. Apoyar o incluso al revés, a veces la letra es para apoyar a la orquesta;** osea por eso que tampoco es Matiah Chinaski y La Brigida Orquesta como mucha gente piensa. **De hecho él mismo lo dice, yo soy parte de la orquesta, no soy él..** Él rapea y todo pero nosotros lo sentimos como parte del engranaje, porque son muchos. Osea el hueón bacán, rapea la raja, siempre está así pero super preocupado; él tambiénpo, le encanta la música, está preocupado de la música todo el rato, música música música.

Fusión/letra

<p>Entonces se nota, cachai? se nota que él tampoco quiere ese protagonismo innecesario, porque claro, una orquesta grande apoyando al loco.. Nopo, él sabe que esta metido, es uno de los que esta metido.. y eso lo tiene super claro él, por eso es que funciona así la cuestión, y suena así tambien.</p> <p>L.J: Y cuando te pasan por ejemplo un arreglo, te pasan la letra también?</p> <p>I.V: No, solo el arreglo. La letra después la escuchamos cuando se monta con todos.</p> <p>L.J: Mmmh y ahí van tomando como..</p> <p>I.V: Ahí vamos cachando ahí, que dijo, no sé, alguna parte donde se pueda apoyar o no sé, dijo algo y la orquesta responde, tiene que ir en concordancia con lo que está hablando. Entonces todo eso va mutando.</p> <p>L.J: Cómo como fila porque son dos trompetas no?</p> <p>I.V: sí</p>	<p>Fusión/letra</p>
<p>L.J: Como bronces, como abordan ustedes una canción nueva o una canción como que ya está, o no sé, tienen ensayos ustedes dos</p>	<p>Metodología/letra</p>
<p>I.V: Osea junto con el Fernando, que también es ex Conchalí Big Band, somos vecinos, entonces yo creo que somos los que más nos juntamos a estudiar porque la trompeta igual es un instrumento súper acusador. Sí tú te pifiai así en nada, onda ni siquiera quebraste la nota, sino que se te quedó pegado el pistón o te carraspeo la nota, se nota altiro. Entonces generalmente los que más estamos claros antes del ensayo con la música sobre todo ahora siempre que se exige cuando se va a montar algo nuevo, así como una semana para otra o incluso hasta días, es de memoria. El arreglo es difícil y todo pero tenis que hacerlo de memoria si hace rato esto.. este arreglo lo vamos a montar para el próximo concierto de la próxima semana, ya, tenemos un par de días para aprenderlo de memoria y nos ponemos también nosotros, de alguna forma, nos exigimos eso, que la memoria trabaje súper bien porque cuando te lo aprendes de memoria, el mapa, que es la partitura, empieza a interpretar. Y a mí me ha cambiado totalmente la forma de ver la música desde que estoy en La Brigida y de como interpreto, cachai? antes, hace años, yo me preocupaba de rendir como individualmente como trompetista, que todo suene lo más impecable posible pero cuando me separé de eso y me metí como en el general y en el como debería sonar, me cambió todo el concepto. Yo ya no escucho solamente mi voz, sino que escucho mi voz, cual es el rol de mi voz dentro de la sección que estamos tocando; porque quizás un tema puede ser muy plano de arriba a abajo como lo estamos tocando, pero la</p>	<p>Metodología/ensayo</p> <p>Metodología/partituras</p>

mayoría de los arreglos no son así. De hecho, yo paso de flugel a trompeta muchas veces , y taa y de repente puu pasó a la trompeta al toque y de vuelta al flugel. Y el flugel se toca de otra manera, se sopla de otra manera, la afinación es otra. Entonces todas esas cosas, que tiene que ver con aprenderse la música primero de memoria y después interpretarla lo mejor que podai, hace que suene cada vez mejor. Eso.

Entrevista 2: Gabriel Paillao (G.P)	Subdimensión o Tópico
<p>L.J: Lo primero que quiero saber es tu nombre, lo que tocas, o lo que haces dentro de la banda y cómo aprendiste a tocar el instrumento al que te dedicas.</p> <p>G.P: Mi nombre es Gabriel Paillao y soy director y pianista de La Brígida Orquesta y toco piano, teclado y piano desde hace 15 años más o menos y aprendí a tocar inicialmente en una iglesia donde había música y luego en la Conchalí Big Band que fue mi escuela musical como primordial.</p> <p>L.J: ¿Son de la misma generación con alguno de los otros músicos? De la Conchalí?</p> <p>G.P: Sí, con algunos. Por ejemplo con el tenor que es el Matías eeh.. el Tauber que es el trombón, ellos. Y está el Italo que es de una generación más grande que yo, el chino que también es de una generación más grande, el Fernando que es de una generación más chica. Hemos como tres generaciones de la Conchalí Big Band en los vientos.</p> <p>L.J: Oye y me podrías contar cómo nació el proyecto de La Brigida?</p> <p>G.P: Yo creo que nace con la necesidad de hacer algo distinto, así como inicialmente. Como que en ese tiempo yo venía, ponte hace 10 años atrás, yo venía haciendo bandas. Armando proyectos con diferentes cabros, ligados al rap porque me gusta el rap; y como yo venía del jazz y ahí, de entre la música que a mi me gustaban, como pianistas que me gustaban gringos y la hueá, caché a algunos que hacían weas mas raperas entonces ahí empecé a volver al rap desde el jazz, y empecé a armar bandas acá. Me acuerdo que arme, al principio, una banda con el Funky flu que era de salvaje decibel, ahí conocí al Matiah, al Andy, al portavoz. Después armamos una banda con el Andy, después toqué en Como Asesinar a Felipes, y empecé a hacer un camino ligado al rap y al aprendizaje en relación a cómo esta música yo la podía interpretar; que también era una hueá súper abierta porque tampoco era que alguien me iba a enseñar como se tocaba la cosa, sino que, en ese tiempo todavía era un lenguaje incipiente como en el medio musical.. había poca gente que tocara rap, así como bateristas que tocaran rap y supieran tocar como un beat eran muy poco. Bajistas que supieran tocar líneas de bajo raperas, súper poco, hasta el día de hoy son súper pocos, es un hueá de, como bien como particular, siento. Y en eso apareció La Brígida Orquesta cuando yo ya veía que lo que yo hacía al</p>	

principio, de como armar bandas, como que ya habían hartas bandas. Entonces al principio como que no habían tantas y yo estaba ahí como medio interesado en generar como un proyecto que no existiera, y cuando ví que ya había harto movimiento de eso dije como ya, que puedo hacer que no sea lo mismo que ya está haciendo tanta gente, como poder desmarcarme artísticamente. Y ahí me acordé de la big band, como que yo crecí tocando en una big band po, conozco el sonido, conozco el lenguaje, el rap también lo conozco; entonces ahí dije ya la big band es el formato que tengo entre manos que es parte de mi lenguaje, es parte de mi escuela. Entonces ahí fue como ya, hagamos esto, y ahí empecé a imaginar el proyecto. Y cuando me imaginé el proyecto lo imaginé al toque con el Matiah, lo conocía hace un rato al Matiah ya, me gustaba como rapero me gustaba, entonces fue como.. A él fue al primero que le hablé, no le hablé a nadie más, me dijo que sí altoque, aparte que él ya conocía mi trabajo, como lo que yo hacía con el Frente sur que era también trabajo de dirección musical; entonces le propuse la hueá y acepto al toque y como que confió altoque que la hueá iba a ser una hueá seria. Y eso fue po.

Identidad/distinción

L.J: Y fue intencionado lo de la big band, me dijiste, lo pensaste así.

G.P: Sipo

L.J: Y a todos los músicos los llamaste intencionalmente? porque ya habías trabajado con ellos?

G.P: Claro, justamente. Y en verdad porque también estaba haciendo un proyecto que no tenía ni un recurso entonces necesitaba que mis amigos me apañaran po

L.J: MMmh (afirmando)

G.P: No les podía ofrecer plata de ningún tipo, pa ensayar, pa asegurar sueldo, alguna plata como por tocar.. no había nada de eso, como que, eeh.. llamé a la gente que yo sabía que podía ir, iba a estar ahí apañando porque me apañan. Entonces por eso los elegí a ellos, eran los que estaban ahí a la mano y me gustaba como tocaban.

L.J: Emm.. ¿Cómo son los procesos de composición para ti? De dónde nace o cómo nace

G.P: ¿Con La Brígida orquesta?

L.J: Sí

G.P: Siempre, salvo el último disco, fue componer en mi casa, así como maquetar, yo trabajo en el ableton live, entonces grabo un piano, grabo una batería, grabo un bajo, grabo un coro si se me ocurre algo, una melodía.. y hago harto de eso y lo hacía así, después llegaba el Matiah, le mostraba las pistas y ahí iba eligiendo lo que más nos gustara y luego le escribíamos. Y luego de escribirle la letra, le escribía el arreglo orquestal. **Entonces el arreglo orquestal siempre ha estado como al servicio de la melodía**, al servicio de como lo que esta pasando alrededor de un vocal. ¿Qué es esa hueá que está suena hueón?
(Esta sonando un camión de basura)

L.J: Jajaja delante estábamos en una plaza con el tomás ... (07:54)

G.P: jajaja yapo y.. se me fue la onda

L.J: Emm. la música a disposición de la letra..

G.P: A claro, y ahí resolvíamos como con el arreglo y
(Nos interrumpe un hombre que estaba vendiendo un reloj nuevo, se lo ofrece al Gabo y le dice que no)

Y.. (Sonido de camión de basura) y.. así de esa forma lo hacía en ese momento, más en la casa y después en el ensayo íbamos probando lo que había hecho en la casa. Y ahora el último disco nopo, lo hicimos juntos con el Matiah y con el Tauber. Nos juntamos a hacer las pistas, a fumarnos un pito, a tirar ideas y ver qué salía.. Entonces fue mucho más así. Los arreglos los hicimos después igual, pero la generación de las maquetas fue en conjunto.

L.J: Ya, los arreglos siempre llegan..

G.P: Sí, siempre llegan después, porque eso se escribe, como que ya bajai la canción, como que tengan la letra y dejamos los espacios donde nos imaginamos que queremos hacer eso. Y por ejemplo ahora el Tauber, pal último disco, hizo como 3 arreglos, yo hice como 3, algunos fueron en par y hicimos los 8 temas, osea los 10 temas.

L.J: Y al momento de montar en los ensayos, por ejemplo, les pasan las partes a los chiquillos? como al resto?

G.P: Sí

L.J: Y ahí ensamblan?

G.P: Ajá

Fusión/proceso
composición

<p>L.J: O ya llegan con todo listo?</p> <p>G.P: Llegamos con la partitura pa los vientos, la sección rítmica se lo tiene que aprender de memoria. Entonces yo antes les mando la música a ellos pa que le saqué el rollo a la batería, al bajo, pa que se aprendan un poco de que se trata la cosa; y luego de eso, eeem.. llegamos al ensayo y empezamos a estructurar, con ellos ya sabiendo lo que tienen que tocar. Y los vientos leyendo ahí como a primera vista.</p> <p>L.J: Y a los vientos tú les vas dando las indicaciones? siempre vienen desde la dirección musical las indicaciones? por ejemplo las dinámicas</p> <p>G.P: Claro, todo eso está escrito. Tratamos de escribir lo más preciso a lo que queremos que suene, entonces todas las indicaciones de articulación, las dinámicas, están escritas. Entonces trabajamos en el ensayo, que además de las notas, nos preocupamos de todo ese detalle que hace.. las notas son un 30% de la música, el cómo tocai esa nota es toda la hueá po, como la articulación, como la haci sonar. Entonces eso lo trabajamos mucho.</p> <p>L.J: Y ensamblar con el Matiah, en este caso, o con quién este rapeando, hay alguna dificultad que tú sientas que.. el ensamblar una pequeña como big band y alguien que este rapeando encima?</p> <p>G.P: Tiene que ser gente que este acostumbrada a tocar en ensamble porque sino puede ser un poco desastroso. Porque imagínate, 7 voces, medias destempladas que no logran afinar entre sí, porque no se conocen, porque no están acostumbrados a afinar.. Como que es distinto afinarte con un afinador a 440 y estar ahí afinado, y afinarte con un ensamble en donde la afinación se va a volver relativa igual po.. como, tenía que seguir a alguien. Entonces eso de seguir a un otro, en las big band, sucede todo el rato; hay un director de fila, director de los vientos, director general.. Entonces, en ese sentido, a nosotros se nos hace súper fácil porque los cabros tienen esa escuela po entonces podemos hacer una hueá solo de vientos y poder poner una voz encima y que quedé bien, porque podría ser un desastre. Porque se vuelve como.. son muchas voces sonando, muchos intervalos hueviados, afinar..</p> <p>L.J: Y, me imagino, que hay decisiones musicales que no están en el papel po.. por ejemplo lo que ví en el ensayo ayer, que hayan frases que vayan para atrás o para adelante, hay decisiones que se toman en torno a quién esta rapeando? como Matiah por ejemplo? Hay algún tipo de esas decisiones que se toman en torno a como el Matiah, o tú..</p>	<p>Metodología/partitura</p> <p>Metodología/ensayo</p> <p>Identidad/formación</p> <p>Identidad/formación</p>
---	--

G.P: Yo creo que lo que tiene que ver con el Matiah, o de las voces, es ser consciente como del lugar. Como si acaso es un tutti de orquesta que está en un primer plano o es un background que va sonando varios decibeles más atrás, lo que va pasando con la voz.. Yo creo que una cuestión de matices es algo importante a considerar cuando está la voz ahí en frente sonando. Además de eso, las consideraciones, yo creo que tiene que ver con la afinación en el caso de los vientos, de estar escuchando al compañero, del trabajo en equipo en ese sentido.

L.J: em.. hay algun tipo de dificultad que tengan como banda al ensamblar no sé, por ejemplo el Alfredo me decía que como tener a un batero rapero y a un bajo también, como que ahí hay problemas con el pulso cachai? o el sentía que eso podía ser una dificultad cachai? Como tratar de que haya un pulso colectivo.

G.P: A claro, yo creo que **sí, el pulso colectivo es de lo más difícil de concientizar en una banda..** emm.. pero yo creo que tiene que ver igual con el ensayo. Ponte tú este último tiempo no hemos estado ensayando mucho, hemos estado ensayando como muy puntualmente, entonces lo que tu escuchaste ayer en el ensayo por ejemplo, eeh.. **lo que escuchaste tú ayer fue el ensayo de no haber tocado en como un mes y medio.** Y a mí eso, de alguna forma, me gusta hasta cierto punto, porque le da más vertiginosidad al asunto. Deja la música como.. siento que tiene, por un lado el ensayar hartito y tenerlo todo bajo control es bacán y te da una sensación, y la otra de frescura cuando no has tocado en hartito tiempo igual es bacán. Entonces, en este caso, venimos un poco con esta sensación, un poco a vivirlo al choque, lo que le da como algo entretenido. Entonces yo creo que ese factor, del pulso colectivo, se vuelve importante en ese caso, cuando no estai ensayando tanto, por ende, no teni tan en la cabeza o en el inconsciente, personal y colectivo, de cómo es que la cosa es, cachai? como que siempre estai un poco como con un porcentaje pequeño de especulación, y eso tiene su lado bueno y su lado malo.

L.J: Para tí, como compositor de La Brigida, como para ti es la fusión del jazz y el rap?

G.P: En la orquesta?

L.J: SÍ

G.P: Bueno, así como muy simplemente, la orquesta, los 7 vientos son el jazz, y la sección rítmica lo rapero. Como eso en la música digo como lo orquestal, lo instrumental del asunto. Porque de ahí bueno, las voces son mayoritariamente rapea', como que hay coros y cosas así pero el mayor

Metodología/dificultad

Metodología/ensayo

Fusión

<p>porcentaje de la música es mayoritariamente rapea'. Pero diría eso, en los vientos está lo jazzero y en la sección rítmica está lo raper.</p> <p>eemm..</p> <p>Y creo que es parte del estilo igual, como que así debiese ser. Como que si tocai hueas como que tienen que ver como con el rap o con música que vienen del beat, como que la sección rítmica debiese ser rapera. Tener ese lenguaje pa que pueda sonar la cosa, sino es como un beat nomás.</p> <p>L.J: Me podrías profundizar como, en lo que para ti es el lenguaje de una base rapera..</p> <p>G.P: Es que, por ejemplo, piensa que no sé, uno de los productores más emblemáticos del rap es J Dilla y él tiene una forma muy particular de tocar las baterías, entonces, la escuela como del rap es como un.. no sé po.. estudiar a chopin po, si eri pianista. J Dilla es como un ejemplo muy bacán en ese sentido, entonces si no lo conocí y tocai rap, no vai a poder encontrar el flow realmente, porque las cajas no van donde uno cree cachai? no van en el 2 y en el 4, sino que van como adelante del beat o atrás del beat eem.. o si la caja va como en una parte, el bombo va en otro.. y todo el rato es un vaivén, como un desequilibrio en la hueá, como que.. y ese es parte del lenguaje del asunto, pero eso es parte de un lenguaje, porque no sé po, el rap noventero que aquí es lo que más suena, lo que más se escucho siempre, no tiene tanto ese, ese flow corrido, es más <i>bum bap bum bap</i>. Entonces pa mí, pa que una cosa suene rapera, en el estilo que a mí me gusta, necesariamente el baterista tiene que conocer del rap como cultura; así como, hueas como que son importante pa cualquier estilo po. Eh.. lo mismo pasa con el jazz, pa que un músico pueda tocar jazz, requiere hartos años de estudio del lenguaje y de lo que eso contiene, que la improvisación, que todo eso. En este caso es lo mismo con el rap po, solo que el rap es como, no algo igual po.</p>	
--	--

Entrevista 3: Felipe Salas (F.S)	Subdimensión o Tópico
<p>L.J: Primero quería preguntarte tu nombre, qué instrumento tocas y cómo aprendiste a tocar.</p> <p>F.S: Ya, me llamo Felipe Salas y toco la batería en La Brígida Orquesta y en otros proyectos. Y toco desde chico, desde los 12 años mas o menos empecé a tocar, porque me gustó, osea me gustaba la música de muy chico y típico en el colegio hacer una banda con un amigo y.. él tocaba guitarra así que.. a mí me hubiese gustado tocar guitarra la verdad pero, pero toqué la batería. Pero igual</p>	

me gustaba toda la música en general cachai? Después estudié música más grande, osea estudié siempre con profe porque mis papás son profes, entonces me decían que si uno estudia cachai? que si querí dedicarte en serio y todo, hazlo en serio cachai? Entonces estuve con hartos profes particulares, toda mí.. desde los 13 hasta que salí del colegio, iba a clases de batería. Después me metí a estudiar en la moderna yo, hace tiempo, yo tengo 44 años, osea te estoy hablando de.. eso fue como en los 2000

L.J: Sipo, debe haber sido cuando era una escuela chica y funcionaba como escuela

F.S: Sipo, si , igual quedaba en Vitacura ya, porque al comienzo partió en Providencia pero muchos profes eran muy bacanes y ahí estudié música y ahí también me encanté de otras cuestiones cachai? del piano y de otras cosas, como que me abrió mucho la mente musical también po. Pero así yo empecé po. Y cuando estudiaba en la moderna también ahí formé una banda con otros compañeros, los Como Asesinar a Felipes, los cachai? los fomé estudiando ahí en la moderna, como el 2006, el Gabo (Gabriel Paillao) después tocó ahí po

L.J: Yo los conocí una vez por MTV

F.S: En MTV?

L.J: Sí

F.S: AAh buena

L.J: Sí, una vez dieron.. y me acordaba que anotaba.. tenía cable en ese tiempo y me sentaba a ver el MTV y video que pasaba y me gustaba, iba anotando ahí y conocí a CAF

F.S: Bueeena

L.J: Mucho tiempo

F.S: A mí MTV me encantaba cuando chico, era pero lo mejor

L.J: Oye y te especializaste en algún tipo de batería (haciendo referencia a un estilo), tú tocas como batería rap o de todo o.. ?

F.S: De todo, me gustaba harto el rap. Yo vivía en La Florida entonces, en La Florida en el año 96-97-98, bueno en general en todo Santiago pero bueno, en esa época hubo mucho rap; hubo un boom fuerte chileno cachai? de cerca de

donde yo vivía eran los Tiro de Gracia, entonces imagínate, ahí todos eran raperos. Mi hermano grande igual me mostraba hartos rap, entonces me gustaba el rap. Pero también me gustaba otra música cachai? no es como que solamente me gustara solo el rap. Me gustaba hartos el rock cachai? Jazz, en la moderna en la escuela, conocí hartos de música Latinoamericana cachai?.. Entonces la teoría, mi gurú, como el que más me gusta así como que es mi referente es un baterista de una banda que se llama The Roots, que es uno que tiene como un afro, que se llama Questlove. Y él para mí, es así una referencia cachai? entonces me lo tuve que estudiar cuando tenía que transcribir en la moderna o estudiar, siempre hacía de The Roots cachai? como sacándole el rollo. Porque la gracia de él es que toca como una maquina, como que él quiere copiar una máquina, no quiere eeh.. no quiere parecer tan humano tocando sino que.. De ahí viene hartos el rap, como de repetir una cuestión, un loop miles de veces, porque eso pasa. Muchas veces cuando tú meti a un baterista a una banda de rap como que se empieza a soltar más la cuestión, el baterista empieza a meter más arreglos, más detalles, a florear más las cuestiones entonces ya termina siendo otra cuestión. Pa mí, como que mi enfoque es como ojalá ser muy pegado y repetitivo, como.. me entendí

L.J: Sí sí

F.S: Como que parezca más como rap más tradicional cachai? no como..

L.J: Oye como llegaste a tocar en La Brigida?

F.S: Por el Gabo, el Gabo me llamó, viste que tocamos juntos en CAF del 2013 al 2015, entonces ahí nos conocimos, después el Gabo se fue a tocar con la Ana (Ana Tijoux). Después armó un par de proyectos más y cuando armó La Brigida me dijo que quería armar un proyecto como con el Matiah, a mi me gusta como rapea el Matiah también, y nos empezamos a juntar con el Tomás, el Gabo, el Matiah y yo. Nos juntábamos ahí en Recoleta, a ensayar y ahí, osea, más como un poco la idea, la onda, improvisar cachai? Como a jugar un poco pa conocernos igual, y así llegué a La Brígida po, por invitación del Gabo cuando recién estaba así como...

L.J: La idea

F.S: Era muy la idea, cachai? Nunca me imaginé que después íbamos a ser once, iba a ser esta cuestión grande cachai? Ahí éramos los cuatro nomás, yo sabía que estaba pensado como pa orquesta pero nos juntabamos hartos como, como el Gabo tenía en su cabeza.. así como clarito.

<p>L.J: Emm.. cuando montan un tema de La Brigida, a ti te pasan las partes? las sacas tú? como es el montaje..</p> <p>F.S: No, no me pasan parte. Es como pura oreja, tiran ideas, y ahí yo las voy adaptando un poco,les trato de dar mi onda también.. Eh.. hartas veces, osea, ponte tú en el último disco, como que las maquetas ya estaban super armadas, porque ellos las hicieron en España, entonces llegaron con las canciones más armadas cachai?. Entonces tampoco había como mucho donde moverse ahí po, como que yo las adapté un poco a mi forma de tocar pero como que igual estaban bien.. ahí me puse a disposición de la música nomás. En el primero y en el Ep como que ahí jugué un poco más, y de ahí también le metía un poquito más cachai? en la creación, pero no, nunca ha sido con partitura, nunca he visto una partitura. Lo que sí hicimos con el Gabo al comienzo fue que, antes de, empezar a ensayar escuchábamos harto a Thelonious Monk y nos sacabamos temas de Thelonious y de distintas cuestiones más.. pa cachar un poco del espíritu de la forma de tocar, como que hicimos un taller antes, no sé si el Gabo te lo contó..</p> <p>L.J: No no</p> <p>F.S: Bueno, eso hicimos al principio, se le ocurrió a él, se le debe haber olvidado.. Pero nos hacía sacar unos repertorios de jazzes(? así como.. al Tomás y a mí, nos juntábamos los tres, como pa darle ahí.. pa cachar la onda y pa que sonara parecido a ese tipo de jazz, que era el que él buscaba, que era como Charles Mingus, cachai? que es de los años.. muy de esa onda.</p> <p>L.J: Oye, y ya, me contabai que en el último disco tenían como los temas más armados pero en los anteriores, al menos los íbas haciendo tú. Ehh.. las decisiones que tomabai en torno a la batería o como, a patrones que hacer y todo eso, los hacías pensando siempre en la música primero o en la letra del Matiah? como era el ensamble o como nacía hacer la batería</p> <p>F.S: Más en la música, siempre más en la música, el Matiah es más como los cortes, cachai? cuando él está rapeando. Pero me pasa que muchas veces yo escucho la letra después de la batería cachai?</p> <p>L.J: Claro</p> <p>F.S: Como que hartas veces me pasa que, en vivo, ya me voy aprendiendo la letra, voy cachando la letra, entonces ahí le voy haciendo cortes al Matiah cachai? mientras estamos tocando, que ese es el recurso típico de rap porque.. el rap antes el Dj, como decías tú, y lo único que hacía el DJ era como cortar y volver. Entonces en el rap a mi me gusta mucho rescatar eso en mi forma de</p>	<p>Metodología/uso de partitura</p> <p>Metodología/ensayo</p>
--	---

tocar batería, trato que sea muy como en los inicios cachai? porque despues llego mucho el virtuosismo de la batería y, no sé si cachai algo de batería, pero hay unas cuestiones que les dicen como los *gospel chops*, que son estos que vienen como de la iglesia, como medios canutos (el entrevistado imita sonidos de la batería) cachai? los bateristas hacían como millones de cuestiones y bacán, pero esa no es mi onda. Mi rollo no es ese, mi rollo es tratar de que suene bien, de que suene con onda, es que suene el beat así pero muy rapero. Y el sonido que me gusta también es jazzero, cachai? me gustaban muchos bateristas jazzeros.. David Jones, me gustaba mucho, y como suena mi batería, yo trato de que suene bien jazzera en sonido, aunque esté tocando rap o rock, lo que sea, me gusta el sonido jazzero de la batería, eso es lo que busco en cuanto al sonido. Y uso una batería jazzera con un bombo chiquitito y todo lo que uso es pa que sea jazzera la cuestión cachai? No puede sonar de distinta forma.

L.J: Y me podrías comentar como que elementos usai para que suene jazzera? que yo no cacho nada de batería

F.S: Sí. El bombo es chiquitito, los jazzeros usan bombos desde 18 cachai? igual ahora pa grabar el Gabo quiso probar bombos más grandes y too, pero yo cuando toco en vivo, las baterías que uso son con el bombo chico, que es de 18, cachai? que es el diámetro, es más chiquitito. Y los parches también son porosos que son como jazzeros, los platillos que uso también son como más opacos, son de una línea que es jazzera cachai? El sonido es totalmente jazzero..

L.J: Ya

F.S: Pero en la grabación al Gabo le gusta jugar más, entonces en la grabación del último disco, lo pasamos por la SP, por máquinas, por miles de cuestiones pa que sonara bien cochina, cachai?

L.J: Jajajaja

F.S: Cochinsona..

L.J: Oye y cuando tienes que ensamblar por ejemplo, con la banda, con los bronces, hay algo que.. cómo es? hay algo que cueste o que tú sientas que cueste? Porque igual los chiquillos me contaban que igual hacen pocos ensayos, que hacen ensayo solo cuando van a tocar pero, si haces memoria o algo así.. cómo es ensamblar

F.S: Hubo un tiempo, al comienzo, que ensayabamos harto cachai? ahora ensayamos pa las tocatas o si hay un disco, ensayamos el disco, porque igual como 11 personas, anda cada uno también en hartos proyectos entonces hay que

Fusión

juntar ahí el tiempo. Ahora es como más, hay que grabar un disco, ensayo. Onda pa grabar este último disco hicimos sesiones de ensayo arduas, cachai? caleta de ensayos, harto rato y bien intenso. Al comienzo íbamos a la sala de los Felipes (Como Asesinar a Felipes) ahí en barrio Italia y ensayabamos en Girardi, en esa calle ensayabamos eehh.. más seguido pa practicar y que la banda.. sé ensamblara. Yo lo que hago es tratar de escuchar, yo cuando toco estoy escuchando todo lo que hacen todos, trato de estar como muy pendiente de lo que hacen todos pa ir de repente acompañando cachai? pa ir haciendo algunas cosas, algunos acentos que hacen los de la orquesta, como que eso es lo que me trato de aprender cachai? Como.. algunos, marcar algunos cortes, algunas cosas, porque no es todo cachai? porque en ese sentido no es tan Big Band el trabajo que hacemos como base rítmica cachai? Nosotros yo creo que le ponemos como más elemento rap, así como la marcha más rapera.. Entonces como que yo hago hartas cuestiones con el Tomás, con él como que me ensamble más, “paremos aquí, hagamos esto”, con él es como más así. Como que yo con él y el Gabo tratamos de hacer una cuestión como que bien.. Y algunas cosas las marco de la orquesta, pero como que si tengo que irme más como con alguien es con ellos cachai? con los de la base rítmica

L.J: Ya, y esas decisiones, por ejemplo los cortes y cosas así, las toman dentro de los ensayos también?

F.S: Sí, pal último disco ellos llegaron con las maquetas pero igual las ensayamos, entonces, ahí el Gabo mostraba sus rapeos.. el Matiah.. ahí todos iban metiendo la cuchara y opinando “oye podríai parar aquí, oye marca esto” cachai? entonces es muy como de.. yo me pongo muy al servicio de la canción y muy al servicio de la dirección, igual eeh.. como que escucho harto los comentarios de todos y trato de aplicar ahí lo mejor que salga.

L.J: Eemm.. Bueno entonces me decías que en realidad tú no le prestai mucha atención a la letra o, en verdad, se la prestabai después..

F.S: Sí, pero no es porque no me importe, es porque no está. Es porque cuando estamos componiendo las canciones muchas veces no esta la letra.

L.J: Ya

F.S.: De hecho pa este último disco las letras las hicieron casi al final cachai? yo escuchaba cuando las estaban grabando, por primera vez que las escuchaba ahí cachai? entonces no es que no les preste atención por falta de importancia, sino que..

L.J: Es por el proceso de cómo se hace

<p>F.S: Claro, por eso me enfoco más en la parte musical</p> <p>L.J: Oye y tú sientes como que les falta, osea no es falta pero, em.. hay algo que a la banda le cueste ensamblar con ustedes, que son una base rítmica más como de hip hop? Por ejemplo el Alfredo me contaba que él a veces siente que ustedes llevan el beat y como que a la banda le cuesta seguir el pulso, el pulso como colectivo.. Hay algo así que tú puedas identificar como “sí, esto puede que quizás al principio esto costó como trabajarlo en grupo”</p> <p>F.S: MMMh.. sí, a veces es difícil cuando el Gabo como que quiere lograr.. Porque hartas veces lo que tratamos de hacer es como que la base vaya como en una marcha y la orquesta vaya un poquito más atrás o mas adelante.. esas cuestiones cosas pasan a ser super subjetivas cachai?</p> <p>L.J: Claro</p> <p>F.S: Como que, “hay que tocar un poquito más atrás” chucha yo pensé que lo estaba tocando pa atrás, cachai? Entonces yo creo que de repente cuesta como un poco la comunicación y a mí me cuesta cómo interpretarlo, cachai? pero yo creo que con los ensayos y todo eso se va logrando, pero a mí me cuesta un poco eso, cuando el Gabo como que me pide así más pa atrás o más pa delante</p> <p>L.J: Claro</p> <p>F.S: Eso es como meo complicado porque, claro, con la orquesta qué esta sonando, son muchos elementos que hay que estar atento; entonces eso.. Pero yo creo que se ha ido solucionando bien y hemos encontrado ahí como el lenguaje que más le pegue a la cuestión. El Tauber es el director de la orquesta, entonces él tiene que ahí ver.. él es el encargado</p> <p>L.J: Jajajaja sí, igual ha sido muy entretenido hablar con todos ustedes porque todos tienen como informaciones distintas</p> <p>F.S: Aaaah sipo, demás. Cada uno lo siente distinto. Pero yo encuentro que, con respecto a lo que tú estai haciendo, no sé si los demás te lo habrán dicho, pero yo siento que el rap y el jazz son como.. no son como tan diferentes cachai? yo no lo siento así, son de distintas épocas pero como que siento que más como no estai juntando algo que es tan difícil de juntar, creo yo. Siento que no son lejanos, pa'ná.. siento que son casi lo mismo, pa mí; no, en serio, no lo veo como cosas tan distintas, solo que son de épocas distintas cachai?, y acá en Chile se le dió al jazz como otra connotación, y quizás, no solo en chile quizás</p>	<p>Metodología/dificultades</p> <p>Metodologías/dificultades</p> <p>Fusión</p>
---	--

en el mundo, pero yo siento que acá en Chile como que son muy como elitistas cachai? muy de elitista, muy de virtuosismo pero si tú te remontai el jazz viene igual de protesta, y era como bien militante también po. Y después el rap también. El rap también era, como medio contracultura las cuestiones. En cuanto al ritmo tampoco es tan distinto encuentro jajajja Tú lo encuentras muy distinto?

L.J: No, no, pa'na

F.S: Ah ya

L.J: De hecho también, en mi escrito en la tesis, en la primera parte que ya hice que es como que definiendo mi tesis un poco, también digo lo mismo po. Como que siento que son estilos que, claro, son en épocas distintas pero que tienen como el mismo espíritu y también muchos de los raperos tomaban discos de jazz de los papás en la casa.

F.S: Totalmente

L.J: Entonces no son como estilos que ooh son polos totalmente distintos..

F.S: JDilla.. todos esos tipos samplean puras hueás jazzeras así.. Si, no, yo creo que es casi lo mismo, pero acá en Chile es como más diferente.

L.J: Mmmh (afirmación)

F.S: No sé cómo será en otro países pero acá en Chile el jazz es como esto y el rap es como esto. Entonces muchas veces cuesta como juntarlos, así como imaginarse, por la visión que tienen las personas de esos dos estilos de música

L.J: Claro, de hecho yo creo que por eso también, La Brígida Orquesta pegó como tan fuerte, porque yo le decía a los chiquillos que cuando salió el primero EP, con todo mi círculo quedamos como QUÉ (sorprendidos) Una Big Band con el Chiaski..

F.S: Jjajajajajja son la raja

L.J: Sipo y era como, esto es. Porque sé a mi me ha tocado, por la misma tesis, hacer investigaciones de otros grupos en Estados Unidos y otros lugares, que mezclan..

F.S: Rap con Jazz

<p>L.J: Claro, y no son tan escasos</p> <p>F.S: Sipo, sipo</p> <p>L.J: Igual hay hartos</p> <p>F.S: Sipo, sipo. Yo creo que la Big Band es como algo muy característico cachai?</p> <p>L.J: Claro, pero acá como que no se había dado</p> <p>F.S: No, no. Y no sé si en el mundo hay tantas orquestas así. A veces son sin raperos, no sé, sin alguien que esta rapeando digo. Pero sí, yo creo que la orquesta pa mí es lo máximo y estar tocando con ellos pa mí también es bacán, es entretenido, yo lo paso bacán tocando.</p> <p>L.J: Lo que encontré por ejemplo, en Estados Unidos, es que hay una banda que no me acuerdo como se llama, que son puros bronces</p> <p>F.S: No tiene batería.. Ah si los cacho</p> <p>L.J: Y hay alguien rapeando encima. Y tienen unas tubas</p> <p>F.S: Sipo</p> <p>L.J: Y todos los instrumentos son puros bronces</p> <p>F.S: Sipo, sí, son buenos</p> <p>L.J: Y, bueno, acá en Chile no se había dado el junte del jazz y el rap, osea sí, pero por ejemplo en sampleaos, cachai?</p> <p>F.S: Sipo, sipo, exacto</p> <p>L.J: Pero no como la banda en vivo ahí tocando</p> <p>F.S: Sí, totalmente</p> <p>L.J: Bueno, y eso es lo que a mí me llamó la atención po, saber si había dificultades por ejemplo, porque tení al Dj haciendo la tornamesa cachai? y no sé, como intérprete siento que igual puede tener tintes distintos el estar tocando en vivo</p>	<p>Identidad/distinción</p>
---	-----------------------------

F.S: Sipo, sipo. Pero yo creo que, por lo menos el camino que estamos llevando, creo que es no alejarse del jazz porque el jazz siempre va a estar; pero como que La Brígida esta tomando el camino natural de ir encontrando un sonido propio cachai?. Y eso, puedo creer, que en el último disco se nota más porque el Gabo canta más.. entonces empieza a aparecer un poco, yo encuentro, la música como el rock latino como... No en la música, sino que harto en las cantadas cachai? medio como Spinetta, Fito Páez, esa onda. Así como que igual se están metiendo ahí en la música y en bacán, porque ahí empieza a agarrar como un sonido más propio también cachai?

L.J: Sí, yo también siento que el último disco es como más tranquilo.. osea, siento yo, que tiene como más desarrollo, como más musicalidad, en comparación al primero, no como musicalidad sino que hay un.. no sé

F.S: Sí sí, más entretenido, armónicamente y todo eso. El primero es como más la orquesta cachai? es como la onda así.. Igual como que en la banda empezó a pasar eso cachai? con los Felipes (Como Asesinar a Felipes) al principio sonaba de una forma, después mutó en el camino.. Sí

L.J: Bacán.. hay algo más que me quieras contar, como

F.S: Emm.. no, eso

L.J: AAh se me ocurrió otra pregunta jajaj

F.S: Sí dime

L.J: Ya, es que yo no cacho mucho de batería, entonces no sé si tú podrías decirme así como si hay alguna diferencia entre la batería, ya no tanto de los elementos sino como patrones y cosas así, entre la batería jazz y batería como rapera

F.S: Sipo, ahí hay una diferencia grande, ahí es donde está la mayor diferencia creo yo. Porque la batería jazz va como volando cachai? es como más etérea.. así son las baterías jazz; en cambio, en el hip hop, la batería tiene que ir marcando el beat, marcando el tempo del 1 (primer tiempo), ir en el 1 cachai? La batería cumple una función más rítmica así como de estructura. En cambio en el jazz es como más libre, no tení que estar haciendo.. como marcando nada tanto, no se marcan mucho los tiempo.. osea no hay que estar marcando el beat tan fuerte cachai? en cambio en la batería rap sipo. En el hip hop va marcando la caja en el 2 y en el 4, en los tiempos.. marcar eso bien.. en la mayoría de los casos hay que hacerlo ahí igual y estar marcando harto eso. En cambio la batería jazzera es mucho más abierta cachai? no tiene como esas obligaciones..

Entrevista 4: Alfredo Tauber (A.T)	Subdimensión o Tópico
<p>L.J: Cómo integran ustedes estos dos estilos como lo ven ustedes, cómo lo conciben. Qué instrumento</p> <p>A.T: Toco trombón y teclados y guías del coro. Ese es mi rol como instrumentista en la banda. Pero como en la parte más organizacional trabajo como director de ensambles, y bueno desde el último disco, compuse algunas cosas del disco también, y hago arreglos para el ensamble.</p> <p>L.J: Cómo te uniste</p> <p>A.T: Con el Gabo que es el director. grl. de la banda somos amigos desde cabro chico, estudiamos los dos en la Conchalí Big Band y así como una historia resumida de lo que pasó. Con el Gabo teníamos proyectos anteriores juntos, más enfocados al jazz, tuvimos <i>sixtetos</i>[sic], y el Gabo tuvo un primer intento de una banda media jazz-<i>rap</i>, así como el 2012. Y después medio que fueron experimentos que no prosperaron, después con el Gabo seguimos tocando en diferentes proyectos, y fuimos hartos años parte de la banda de la ana tijoux, y ahí fantaseando, me acuerdo que andábamos de gira en europa, hueón sería bacán estar haciendo esta misma hueá pero tocando unos temas de nosotros. Y ahí fue como ya sí tení razón. Volvimos a Santiago de esa gira y volvimos a armar un proyecto, un quinteto, que no prosperó tanto, y en eso al mismo tiempo el Gabo empezó a experimentar armando otros lotes. El Gabo en un momento armó una banda que era con el funky flu, que era uno de los salvajes decibel, que luego se desarmó. DEspués tuvo una banda con el portavoz, el andi, que era el frente sur, que por un rato también se desarmó, hasta que llegó el Matias (chinaski), y ahí el Gabo escribió unos arreglos y se juntó con el Matias armó el proyecto, y la de la primera idea era armemos un ep para echarnos a andar y veamos que pasa. En eso me llamó a mi que ya teníamos esa afinidad de estar trabajando juntos. Ya grabamos ese ep y fue como ya veamos qué pasa y al ep le fue bien, entonces fue como ya hay que hacer una tocata entonces, lanzar el ep. y desde ahí que hemos seguido trabajando hasta ahora, y ha sido no tan planeado la verdad, no tan así como "hagamos una banda a la que le vaya bien para que" nada, fue el impulso genuino de una búsqueda artística de hacer un proyecto que tuviera un impacto más grande, acompañados de un rapero que ya tuviera una volá especial, diferente, y bueno da la casualidad geográfica también que el Matias es de Conchalí. Entonces hay como un rollo medio territorial, de vinculación identitaria con, como con la vida de barrio. Entonces desde ahí que hemos seguido trabajando, a medida que el proyecto empezó a oficializarse y</p>	

volverse más serio, tuvimos que ir poniéndole nombre a los trabajos que hacía cada uno, pero al inicio era muy hueón tengo estos temas podi venir a grabar el viernes, ya voy, grabamos. Como con Gabo siempre hemos estado en esa dinámica de de. porque también compartimos mucho tiempo muerto, como en hoteles, hueás así, cuando andamos de gira entonces.. "ah mira hueón esta maqueta que hice" y nos mostrabamos música, y empezamos a encontrar un lenguaje en común que nos permitió seguir trabajando juntos en esa clase de cosas.// yo estudié en la Conchalí Big Band pero nunca viví en Conchalí en realidad oficialmente, soy como un hijo adoptivo de la Conchalí Big Band, nunca estuve en la nómina oficial que contabilizaba a los alumnos del... oficialmente es un proyecto para los alumnos de los colegios municipalizados de la Conchalí. Pero yo iba y me hacían clases y aprendí la mayor parte de las cosas que se hacían ahí. Entré cuando tenía 16, huevieé mucho en mi casa con que quería hacer música, y me salí del colegio y me fui a la Conchalí, todos los días en la Conchalí, y después terminé el colegio con exámenes libres, como a los 20, cuando terminé segundo medio me salí del colegio. Y por casualidades de la vida encontré un profesor que era ex alumno de la Conchalí también que me llevó pa allá y ahí me quedé. Pero los alumnos de la Conchalí oficialmente parten más chicos, generalmente como que iba el profe y decía van a haber unos talleres en la tarde como si quieren probar instrumentos blablabla, entonces es como de los 12 años en adelante. Yo entré como a los 16 porque no venía de...

L.J: Y te tocó estar en la misma generación del Gabo? porque el Gabo también...

A.T: No el Gabo estaba como... tiene como 2 o 3 años más que yo, así que él se estaba yendo cuando yo entré, entonces no nos conocimos ahí mismo tocando en la Conchalí, pero todos nuestros amigos en común... nos juntabamos a jamear o hacer cosas que hacen los niños de 16. Em, y ahí nos conocimos al rato, al par de semanas, como éramos del mismo círculo, muchos son los músicos que tocan en la Brígida, muchos son músicos que tocan en la Mapocho orquesta, entonces hay una gran... una camada de músicos de esa generación que ahora están tocando en bandas...

L.J: Si po, de hecho yo encuentro que la Conchalí es un proyecto bacan de enseñanza. Tengo unos compañeros que están haciendo la tesis de eso porque ellos tocan en la Conchalí

A.T: En la Conchalí de ahora

L.J: Sí, y tengo de profe a Emilio bascuñán también así que

A.T: Si po el Emilio está dirigiendo ahora la Conchalí desde que Guillermo se fue.

L.J: Oye y el resto de los músicos, porque me dijiste que no era tan planeado, el resto de los músicos como llegó porque, ustedes pensaron en algún momento

como que queremos hacer un formato que se parezca a una Big Band más o menos. O sea, no sé si ustedes lo hacen consciente pero de afuera se ve como una pequeña Big Band,

A.T: No claro, lo es, lo es. de hecho esos primeros arreglos que hizo el Gabo fue como hagamos una Big Band pero en un formato más pequeño que sea algo más fácil de mover. Pero que traiga adelante ese legado que tenemos de la Conchalí y sumarlo a esa búsqueda del bop que teníamos en ese momento, como muy influenciados con el rap de la zona norte, el Gabo era de quilicura en esa época, entonces estaba muy involucrado como en lo que te mencioné antes, como territorialmente, como no había esa cultura, ahí mismo en Conchalí estaba muy efervescente esa cultura del rap y yo llegué al rap porque 1: me juntaba con cabros que escuchaban esa música. y también porque viene como de una línea directa del jazz, como que el rap musicalmente es heredero del jazz entonces hay mismo, hay quienes escuchaban a parker y después te poni a escuchar la música de los 50 y de los 60, de los 70, llegai a los 80 y ahí escuchai a miles tocando como de los primeros beats medios electrónicos raperos, con marcus miller tocando bajo, entonces como que van en un tejido parecido, un camino parecido, entonces por ahí el Gabo llegó a ese formato, que también es algo que yo he explorado antes, que yo antes tocaba en una banda que se llamaba Santiago Downbeat, que era una Big Band. Que era el mismo formato de hecho, dos trompetas, dos trombones, y tres saxos, que es como media Big Band, más la sección rítmica. entonces ya sabíamos que ese formato funcionaba, y que era algo que se podía trabajar y que tenía todavía el color de Big Band. Entonces claro, ese primer ep, que son 3 temas, que lo hicimos en ese formato pero ahí por ejemplo, como era un experimento, grabé yo los dos trombones del ep, un trompetista grabó las dos voces de la trompeta, y creo que dos saxofonistas grabaron las 3 voces. Entonces cuando todo eso estaba armado y decidimos hacer esa tocata de presentación del ep, tuvimos que elegir músicos que pudieran tocar esto y ahí nos fuimos a los compañeros de la Conchalí igual. El Gabo trabajó unos años con los Felipes, Como asesinar a felipes, Felipe salas que es el batero de la Brígida, el tomás alud, que es el bajista de la fundación del Matias que había trabajado un rato con él. Y los bronces que los elegimos entre los dos con el Gabo, buscando gente que quisiera participar, había otros músicos más conocidos, famosillos, pero que tienen más pega entonces era más difícil invitarlos a... por ejemplo ese ep lo grabó el Nacho Roseló, que es el trompetista, que era el de santa fería, de hace como 10 años, que tiene pega y siempre anda de gira, entonces era como medio difícil invitarlo a que fuera parte de la banda, entonces ahí entró el italo y el fernando que son los trompetistas de la banda ahora. los saxos, por ejemplo los grabó pablo jara, en ese tiempo el Pablo no tenía tanto tiempo, pero ahora está de nuevo y está tocando para... desde el último disco hasta ahora.

L.J: Para saber, en la mayoría de las canciones... a ver, cómo se conforma el trabajo compositivo que tienen ustedes, me interesa saber cómo nacen las canciones, si nace primero una melodía, o si el Matias les presenta una letra...

A.T: **Eso fue mutando un poco, como que cada proceso de cada placa, de cada publicación han sido diferentes**, el primero fue muy el Gabo en el home estudio haciendo un beat, que el Matias eligiera tres que le gustaran e hicimos un tema en base a esos tres beats. El segundo fue ya una recopilación de hartos otros temas en los que nos fuimos un poco en la vola de, creo que estaba muy como referencia Mingus en ese disco, entonces tiene como un color más jazz-circense que fue el modelo conector de todas esas composiciones, pero hasta ese momento la mayoría son beats del Gabo, en conjunto con el Matias y hay un arreglo que hice yo en ese disco. Después en Antípoda ya empezó a ser una composición más colectiva, si bien el Gabo empezó a hacer una dirección más general, había arreglos de otras personas también en ese disco. Pero en el último disco, ya con el proyecto más consolidado, se estableció un liderazgo más natural entre el Gabo, Matias y yo, entonces una vez que asumimos eso, nos dimos cuenta que teníamos la capacidad de tomar la dirección del proyecto y pasarnos más la película con lo que era lo que queríamos que pasara más con el proyecto en realidad, entonces el año pasado justo tuvimos una gira a Portugal, y negociamos un poco con un sello que estábamos trabajando. Tenemos un sello sueco que nos hace algunas cosas de la Brígida, y negociamos con ellos para que nos adelantaran un poco de plata del disco nuevo, y con esa plata nos quedamos tres semanas en Barcelona e hicimos el disco allá. Entonces compramos... como que armamos un home studio en el departamento, un departamento enano. Dormíamos en el living y otro en la pieza que había y nos repartimos en el departamento pero armamos un home studio como así como un audiomusica de allá, compramos unos monitores un micrófono, hueás pa poder tocar, y estuvimos dos semanas grabando mucha música, todo lo que se nos ocurriera, y de eso resultó el disco. Como que fue un proceso más colectivo, en el sentido de que estábamos todos proponiendo ideas, y si bien el Gabo sigue siendo el director general, el director artístico del proyecto si quieres ponerle un nombre más específico, las ideas salieron de todos. Ahora bien, Matias igual es el letrista del proyecto, en este disco hay más letras del Gabo también, y hay harta música que hice yo también, entonces como que ahora nació un proyecto más colectivo entre los 3, sumado al resto de la orquesta que es como el soporte para llevar a cabo esa música.

L.J: Oye y las composiciones como que nacen primero... o sea me has dicho que han cambiado con el tiempo pero nacen primero desde la música, desde el beat, o ...

A.T: **Si por lo general pensamos más en la música y la música como que nos evoca algo, una temática en la que se desarrolla una letra. Pero es muy como "cacha estos acordes papapa", "Oh y a mi se me ocurrió una batería así", "ya**

Metodología/composición

probemosle un bajo" Y cuando ya hay como una maquinita sobre la que podí comanar, nos empezamos a pasar la película con que queríamos hablar, en ese momento como estábamos muy inspirados con estar en otro país haciendo música, era como muy onírico en ese sentido, que en realidad era una hueá que yo había querido hacer siempre, irme a otro lado a hacer música, fue super efervescente la creatividad que surgió en ese momento, hicimos como 30 temas, de los que elegimos 8 que son el disco nuevo, y salieron algunos coros. Así como un par de frases que se repetían en algún momento, entonces desde esas pequeñas frases como que se ramifican el resto de las ideas, entonces... el núcleo creativo es como colectivo pero las ramificaciones son más como afloran las personalidades de cada uno a través del proyecto. Entonces si bien hay cosas del disco que son colectivas, como que los arreglos que hago yo son como yo pasando a través de los temas, las letras que hace el Matias es él pasando a través del tema. Entonces se presta el material como para una reinterpretación del material que hacemos juntos. No sé si me fui muy en otra rama de lo que me estabas diciendo, pero al final nunca hubo una fórmula, no podría decirte "para hacer un tema de la Brígida, hay que juntar 3 tazas de batería rapera, con una pizca de bajo jazz", cachai, no la hueá es como muy así como tener ideas, y juntarlas, y ver qué hacemos con eso. Fui a una master class del Jim Mcmillar la semana pasada, en el thelonious, y él hablaba de que cualquier hueá podía ser una idea. Como tener una idea no es algo tan importante en realidad, cualquier hueón puede tener una idea. Pero lo importante es qué vas a hacer con esa idea y cómo la desarrollai, y en el desarrollo de la idea está como la belleza de la idea, más que en la idea misma. Entonces jugamos muy desde ahí, como de escribir, anotar todas las hueás que se nos ocurrieran, y pasó un mes, y nos juntamos de nuevo, y escuchamos las 30 pistas. Fue como "ya esta está buena" "ya anótala" "no, esta no, está terrible fea" y ahí elegimos. Fue como un proceso natural de curatoría del material que vas generando, para ver qué se parece más y cómo englobas eso en un concepto finalmente. Tiene que ver más con podar.

L.J: Cómo darle una forma y ver cuál es la columna vertebral detrás de la...

A.T: Claro, claro. Siento que igual, como tenemos experiencia, como que eso ya podemos hacerlo sin que se haga un trabajo, como que haya que hacer de manera muy metódica. Al final el Matias se pone a escribir, como las ocho canciones que hizo se tratan relativamente de lo mismo, porque igual la manera de escribir del Matias es super poética-interpretativa, entonces como que se generó esa columna vertebral de manera natural cachai.

L.J: Oye, entonces por lo que me dices todos los músicos saben leer, por ejemplo los de la Brígida, la mayoría, entonces usted-

A.T: Sí, el Matias no.

Metodología/composición

L.J: Ah el Matias no

A.T: Porque su enfoque igual es más como...

L.J: Como de letra. Entonces ustedes por ejemplo llegan y le presentan al resto de la orquesta las partes.

A.T: Claro, sí. **Escribimos arreglos y se montan procesos de ensayo dependiendo de lo que vamos a montar.** Por ejemplo, cuando armamos el primer ep, que eso lo había escrito el Gabo solamente, como que llegué al estudio me pasó las partituras y grabé lo que me pasó en las partituras. Pero ahora que hicimos el proyecto más colectivo, nos juntamos y los trabajamos los arreglos, vemos que no sé ponernos de acuerdo en los solos: "listo este tema, listo este tema, entonces como que no todos podían tener solos de piano", entonces ahí tení como que llegar a consensos para que tenga sentido...

L.J: Como todos los temas la misma fórmula, o el mismo espacio

A.T: Claro como cuando uno en el colegio uno decía, tú hací la introducción, yo hago la bibliografía y de ahí lo juntamos antes de la clase, y ahí resulta cualquier hueá po, como que igual había que juntarse para tomar esa decisión juntos.

L.J: Oye y los músicos por ejemplo, ustedes tienen como ensayo general como para escuchar como se escucha jajaja. O como que llegan y pasan las partes y ahí se arreglan. Me interesa saber si los intérpretes o los músicos de ahí toman decisiones por ejemplo en el fraseo o en dinámicas, o en cosas ya más técnicas como...

A.T: Siempre hay... **no hay un autoritarismo en la manera de tomar decisiones pero yo soy el director de los brass, entonces yo les voy a decir cómo se toca el fraseo del arreglo, a menos que estemos leyendo un arreglo que es del Gabo y el sepa mejor lo que yo estoy interpretando** cachai? Ahora siempre si el trompetista te dice "Oye hueón necesito respirar aquí a la mitad de la hueá porque no me da" Obvio hay que modificar lo que sea pero generalmente tenemos esos roles para seguir a esa persona que tiene el rol como de...

L.J: Como compositor del arreglo, para saber quién es la persona que más... como la intencionalidad...

A.T: Si po, es que no sé po, que cuando tú te toca dirigir un ensamble, hay otras cosas, nociones, que tienes que tener en cuenta al momento de armar voicings, de tener cuidado con ciertas entonaciones, entonces es como tu trabajo como

Metodología/ensayo

Metodología/toma
desiciones y ensayo

director, decirle al trompetista, que esa nota que le está quedando desafinada, que está preocupado de escuchar al barito no se va a dar cuenta que tiene una quinta justa, y ese es un intervalo fácil de afinar, cachai? Como que tú tienes que saber entregarle esa información a la gente que estés dirigiendo, para que termine de sonar la idea que estás tratando de transmitir con el arreglo. Yo en general tengo como el... igual con la Brígida no es tan difícil hacer eso porque son buenos músicos, cachai entonces...

L.J: Me imagino que igual que vengan todos de la Conchalí, tienen todos ese lenguaje...

A.T: Todos tienen training de tocar en ensamble, de tocar en filas, de leer bien las partituras, Cachai?, con otros ensambles a veces puede ser más difícil, entonces para nosotros es importante escribir para las personas, no escribir pal instrumento, cachai? como que yo sé que el italo llega hasta esta nota aguda, y que este registro le suena bien y que este registro de acá no le suena tan bien, entonces mejor este registro se lo escribo al fernando, cachai? Esa clase de decisiones tienes que tomar como cuando estás escribiendo para un grupo, y no pa instrumentos sin cara, entonces como que esa clase de cosas, se conversan hartito entre el Gabo y yo que hacemos como la dirección del grupo en general.

L.J: Qué es lo que tú has visto o tú percibes que ha sido como dificultoso para poder ensamblar con un mc, con el Matias. Que es como ustedes están tocando la base instrumental, como que ya no está el dj por ejemplo que puede... no sé.

A.T: Sí, hay algo que es como que tiene que ver mucho con la percepción es cuando escucha los discos que a uno le gusta, esos discos están mezclados y masterizados, están comprimidos, están procesados de alguna manera, tocar en vivo es una hueá super diferente, una hueá con la que hemos trabajado mucho es con los matices y con los ansiedad en general, como que depende mucho de que los, de que los bronces puedan controlar los matices. A ver espérate, déjalo ordenarlo en mi cabeza para no decirte puras hueás.

L.J: Sí, obvio jajaja

A.T: Emm... ya mira, hay dos cosas, una como nuestra formación como Big Band que es un trabajo más acústico de orquesta, y tener un baterista rapero y un bajista al lado, es una, es un desafío en sentido de que estos hueones están acostumbrados a hacer los cortes. Entonces hemos hecho un trabajo super extenuante, así como super metiendole cabeza a eso, como "tengan control el batero y el bajista al lado de los bronces, y que los bronces tengan una sensación de pulso que se acople a lo que hace el batero y el bajista" cachai?, como que si bien en la música popular uno tiende a dejar al baterista de metrónomo, que tú

Identidad/formación

Identidad/formación

sepas llevar un pulso interno que se pueda subir al metrónomo del baterista, hasta que la hueá camine mucho mejor que depender de los cortes del baterista, entonces eso, y de escuchar mucho a tus compañeros y de tocar juntos mucho tiempo, saber que hay cosa que... sobretodo en el rap que tiene una especie de swing que en lo que no todo es cuantizado, no todo va en los cuadritos perfectos, cachai? Entonces ese es un trabajo que se hace mucho en Big Band, trabajar el swing, trabajar el lenguaje y juntar criterios. Juntar criterios de articulación, de subdivisión, de subdivisión sobre todo para lograr ese swing, entonces por ejemplo un beat de batería común y corriente "pum chi pa pum chi pa" así como cuadro, es fácil tocar sobre eso porque toda la distancia entre las corcheas son equivalentes, pero cuando escuchai un beat de Dylan o M.F. Doom, que es "ka tshi tshi tshi ka" con la caja pa delante eso genera otra sensación, genera una tensión rítmica que tú tení que saber sobrellevar con las melodías que estás tocando encima de eso cachai? Entonces hemos hecho un trabajo como bien aplicao a esa clase de cosas para entender qué es lo que estamos haciendo y que se transmitan las ideas que estamos tratando de hacer. Como ese trabajo se hace mucho pensando en cómo lo va a percibir el oyente, porque tú podí crear una partitura hermosa lo que sea, y ponerle como que a quí la flauta es la voz principal, pero en un contexto donde no hay microfono pa la flauta, la flauta suena menos que patá en la raja y la trompeta se lleva el protagonismo, el oyente va a pensar que la trompeta lleva la orquesta, cachai? Entonces cómo balanceamos eso, hay que tomar esas decisiones para que tu mensaje llegue como tú querí que llegue. Entonces esa pa mí es como la relación que existen entre esos discos exquisitos que le gustan a uno, que suenan bacán las Big Band, pero que están masterizados, comprimidos, lo que sea, versus tocar en vivo. Y lo otro que es más visto como el item pulso y subdivisión, lo otro es el color. El color es algo que trabajamos mucho y que también está íntimamente relacionado con la ansiedad en términos de las dinámicas. Como que los bronces son instrumentos que responden timbrísticamente muy diferente en sus extremos de dinámica, entonces nosotros buscamos todo el rato el color de la Big Band de... de swing así cincuenta, que se graba con cierto tipo de micrófono, en cierto tipo de teatro, que suena todo mucho más opaco, entonces nosotros también hacemos ese trabajo buscando ese color y eso requiere que nosotros tomemos un poco más de espacio para lograr ese sonido más pastoso, más oscuro, entonces todo eso ha sido como un trabajo que si bien podí ponerlo en términos prácticos, como decir "tocar más despacio" igual es conceptual, cacahi? Como que los músicos con los que tocamos tienen que estar enterados de porqué estamos haciendo lo que estamos haciendo, entonces, no sé, hubieron un par de cambios en la Brígida este año, y eso tiene que ver directamente con que esos otros músicos no estaban pudiendo encajar en la búsqueda que estábamos llevando con la Brígida con el ensamble.

Metodología/dificultades

<p>L.J: Por ejemplo con el Matias no tienen problemas para ensamblar como orquesta...</p> <p>A.T: Ahí va muy de la mano los matices. Los matices tienen mucho que ver en ese sentido, porque también con la orquesta, no sé po cuando cabro chico también me tocó un millón de veces tocar repertorio de Sinatra y uno como instrumentista tiene que saber cuando llevar la melodía y cuando soy un background no más. Y creo que eso no ha sido un problema en general porque nosotros tenemos como esa escuela de saber reconocer esa clase de cosas, y el que no las reconoce se hablará en ensayo, cachai? Como hueón esa trompeta dos en esa frase está tocando muy fuerte pero en un background así que bajale cachai? así que eso se va conversando en los procesos de montaje... como pa, para lo mismo, para que se entregue bien el mensaje. Si la orquesta está sonando fortísimo y la letra no se escucha, está mal. Ahora, eso tiene dos maneras de montaje para cuando grabamos el disco y para cuando se toca en vivo. Hay cosas que en el en vivo simplemente vamos a acomodar o resolver de maneras diferentes porque no, son parámetros muy diferentes. Las salas responden diferente, la microfónica con la que tocaste en Santiago, probablemente no la tengas en Chillán, cachai. Entonces se trata como de elegir bien qué es lo que querí tener bajo control y que cosas dejai que sean [interrupción].</p>	<p>Identidad/formación</p> <p>Metodología/ensayo</p>
<p>L.J: Me interesa saber cómo pactan ustedes como ensamble, por ejemplo ustedes tienen ensayo de fila cuando se les manda una canción nueva al momento de grabar un disco...</p> <p>A.T: Sí por lo general a mí me gusta hacer un par de ensayos de fila con los bronce y a veces el Gabo también hace un par de ensayos de fila con la sección rítmica y la otra semana nos juntamos todos juntos, como que nosotros evitamos llegar a leer al ensayo. Eso no se hace jaja. Es como lo que hablamos, en una perspectiva más general, lo que uno espera de un músico profesional es que cuando tú le mandes las partes una semana antes, el hueón llegue con las hueás leídas po, no que llegue a leer, a que llegue a revisar detalles al ensayo po. Al ensayo vas a ensamblar, no a leer la música por primera vez, entonces generalmente hacemos un par de ensayos para asegurarnos que eso suceda realmente y en realidad igual adelantai pega porque piuta es muy normal que corte las partituras... y se te haya olvidado un staccato, toda esa clase de hueás. Pero son en sellos que son como muy al callo con ese sonido de saxo que está peluo, o con esta articulación. Hay hueás que... temas que si hay que armar uno vamos directo a la "b" como que no tocamos los temas de corrio, y asegurarte que lo difícil esté un poco más resultó antes del ensayo general cosa de que en el ensayo general nos dediquemos a ensamblar y juntar y armar la idea, más que uno esté así como tocando despacito porque está leyendo la hueá y no te la cachaste bien pa hoy día.</p>	<p>Metodología/ensayo</p> <p>Metodología/ensayo</p>

L.J: Oye y en los ensayos generales, qué son lo que más corrigen, en caso de corregir cosas o a lo que más le ponen como atención.

A.T: Yo creo que son como las cosas que te decía antes cómo generar una sensación de pulso como...

L.J: Colectiva

A.T: Colectiva y a los matices y al color. Eso es como lo más importante como que define a la orquesta en general con el... o cuál es el sonido, la actitud que pretende generar la orquesta. Entonces, por ejemplo hay temas que son del corte elegante, que es el primer disco, el primer ep, que son con ese color más mingus que te decía, más circense, que requieren que las trompetas sean más brillantes. Pero hay otros temas de este disco que está todo así como...

L.J: Como bien de abajo...

A.T: Más melow, más opaco, más tranquilo. Entonces también desde eso uno escribe los arreglos pensando en esa clase de cosas, cachai. Yo como arreglista tengo que saber que la trompeta entre el sol y el sol es como su registro más cómodo y que ahí yo le puedo pedir que toque pastocito, si es de sol pa arriba, aunque le pidai que toque, simplemente la trompeta no suena así de ese registro pa arriba, entonces es como uno pensar el arreglo para que suene así y lo otro después transmitirle eso a los músicos para que lo interpreten de esa manera

L.J: Pasando como al... o sea me interesa saber qué elementos tú consideras que son o que ves que son, no voy a decir propios del jazz y del rap que tú sientes que ustedes tratan de trabajar o tratan ahí de juntar

A.T: Hay hartas cosas que los hermanan. Emm... pero creo que así como concepto general así más grande es la conceptualización de la libertad a través del arte. Creo que eso es lo que más representa el estandarte de lucha de la Brígida como la búsqueda de la expresión a través de lo que hacemos. porque claro hay un monton de hueás técnicas que podría decirte como "no es que la armonía que se usa en el rap es parecida a la del jazz", pero creo que lo más general es eso como que desde las raíces fundacionales del jazz está esta búsqueda de la libertad desde el blues desde la expresión. Entonces eso es lo que yo creo que hace que funcione que vienen de la misma raíz. Pero eso ya muy conceptualmente hablando en términos generales, en términos más concretos está esta herencia directa del hip-hop con el jazz como lo de los que... no sé po, que la música de los 80 y 90, que uno escucha de los raperos gringos, son puras hueás sampleadas de los 60 de los vinilos caseros po, entonces hay

Fusión

<p>una relación directa con la música que escuchaban los hueones que uno escucha como raperos que esos hueones escuchaban los vinilos de los papás, de los abuelos, que escuchaban jazz cachai, entonces hay una herencia cultural directa en ese sentido, em, para los cabros también existe esa relación más territorial como de zona norte y lo que significó nuestros días en la Conchalí Big Band, como una vía de escape del estatus quo. Como nosotros la Brígida es un proyecto que nos sirve para mostrar lo que hacemos y pa sustentar lo que hacemos. Como que es un proyecto así de ambicioso porque necesitamos que dé esos resultados, porque el Gabo igual tiene sus volás como solita por otro lado y hace sus beats y lo que sea, yo igual hago mis hueás, y el Matias tiene la mente sabia hace mucho años y tiene muchos proyectos, no es como que ese hueón tenga un proyecto con el que le va bien y por eso se metió a la Brígida para que ahora sí le vaya bien, cachai. Es un proyecto que el motor de la hueá es la exploración de la búsqueda de la expresión de la libertad que buscamos tener a través de la música. En esos términos que son más románticos, es super volátil la hueá en realidad, tiene que ver mucho más con las ganas que teníamos de hacerlo que decir "hagamos un proyecto pa que nos vaya la raja" cachai. Si nos va la raja bacán igual, pero tiene mucho de... que sea consecuencia de eso, no de "hagamos rap porque esa hueá va a pegar en 5 años más", cachai, en realidad no es así. Tiene que ver mucho más con ese relato de antes, que te decía que estábamos en la volá "que está bacán hacer esta hueá pero con música de nosotros". Porque hasta ese momento con Gabo igual era como músicos contratados entonces. Hueá que seguimos siendo cuanod nos salen pegas, la pega es la pega igual. Pero era muy en la búsqueda de tener una independencia creativa pa poder desarrollar las cosas que tú querí hacer, si bien uno siempre tiene referentes y todo como que es inevitable que una parte de ti atraviese las cosas que hací si es que no estái deliberadamente copiando. Es normal que las cosas que uno hace sea una mezcla de todas tus influencias. Pero revisitadas o miradas desde otro ángulo cachai?, entonces eso creo que une esos dos mundos, para nosotros más allá de decirte "no es que cuando chico nos gustaba mucho el rap" cachai, que sí pero...</p> <p>L.J: Pero como que convergen Naturalmente en ese sentido según lo que me contai</p> <p>A.T: Claro, es que en ese sentido no es una mezcla nueva en realidad, como que hay discos jazz-rap del 85 cachai. Entonces tiene que ver con nació el proyecto que nos interesa a nosotros y cómo ocupa un lugar que no estaba siendo ocupado en el medio que nosotros estamos cachai. Como que no hay un proyecto que se le equipare a la Brígida. No lo digo en términos competitivos, lo digo porque es un proyecto super único en nuestro contexto, quizás en estados unidos habrá algunas bandas más jazz rap pero no creo que ninguno sea demasiado parecido a la Brígida, esa hueá como que lo hace único.</p>	<p>Fusión</p> <p>Identidad/distinción</p>
--	---

L.J: Sí de hecho siento yo que es un proyecto súper particular, y me acuerdo cuando salio el primer ep de la Brígida, todo nuestro círculo estaba como "hueón escuchaste está hueá, Y con el chinaski" y bueno ahora en el proceso de hacer la tesis tengo que hacer investigaciones, buscar como bandas también que tienen esto de bronces con rap, y de lo que he buscado y de lo que he encontrado tampoco he visto una banda con un concepto similar

Identidad/distinción

A.T: Sí en EEUU pasa mucho que los artistas de repente les va un poco mejor y se arman una banda, pero esa hueá dura poco, no hay enfoques como desde hacer una orquesta.

L.J: Traerla

A.T: "Pongamosle bronces pa que se vea más bacán arriba del escenario" como que, entonces la hueá termina siendo como un accesorio.

L.J: Sí, siento que las composiciones se nota mucho eso, o a lo mejor yo también quedé... como soy música lo noto. Claro, por ejemplo una amiga y profe mía, la Vale, la Milla

A.T: Ya buena, la Vale

L.J: Tocó hace muchos años con Bronco Yotte, como pa unas sesiones en vivo parece. Por ejemplo a mi me gusta mucho el Bronco pero no tiene eso de banda.

A.T: No po, en realidad siempre es él

L.J: Claro, como desde el sampler como que salen los bronces, los acompañamientos, pero es como eso, no tiene como el sustento de Big Band o de ensamble que le da como otro...

A.T: Que eso es también porque uno se dedica a la música, se dedica a hacer letras sobre beats, y no lo digo de manera despectiva pero son oficios diferentes, nosotros somos músicos, y eso tiene otro camino, otro enfoque, otro resultado, cachai? Pasa mucho eso que... bueno también que en Chile los bronces no son instrumentos que estén muy involucrados en lo popular, en tanto al folklore, o sea... Los bronces están asociados básicamente a las sonoras, a las cumbias, pero no es como normal, que como por ejemplo el instrumento insigne de Chile es la guitarra de palo, es muy normal que cualquier familia tiene una guitarra de palo en el living de la casa, aunque nadie toque guitarra de palo o guitarras en la casa, pero que tengai una trompeta no es tan común en realidad, no es parte del folclore latinoamericano en general, hay hueones que han desarrollado el

folclore a través de estos instrumentos. Pero no es parte del folclore realmente, a excepción de lo que pasa en el norte con la tirana, y todo eso que ahí sí es muy folclórico porque está enfocado más a lo religioso y en realidad al carnaval. Pero no sé... No conocí seguramente a ningún trombonista chilote que haga trotes chilotes pa trombón, no existe esa hueá, existe no sé po, Jorge Peña o esa clase de compositores del siglo XX que trataron de incluir la música folclórica más chilena hacia la orquesta y ahí como que repartieron un poco e hicieron arreglos con ensambles y cosas así, pero eso no está como en el adn de la música chilena. Entonces en latinoamérica no hay fábricas de bronces, entonces eso hace que no esté incluido en lo que uno espera de una banda, como que en los balcanes, todas las hueás tienen bronces porque las hueás se hacen allá, entonces es normal, es parte de la cultura de ellos y... se arma así porque es así no más, no hay cuestionamiento respecto a eso. Pero en Chile es... como que las bandas tienen que deben tener bronces como un lujo: "Tenemos este show importante así que llevemos este trío de bronces" pero no desarrollan ese trabajo como de ensambles, de taller, con la...

Identidad/distinción

L.J: Claro, y sacarle el lenguaje a cada instrumento, o el trote. Es lo que yo he visto por ejemplo en las Big Bands, o en los ensambles de la u tocando con más bronces, que claro po a todos les podí repartir una voz, pero es super distinto conocer el instrumento y saber qué rollo le podí sacar y la sonoridad y...

A.T: Claro, en ese sentido como que las Big Bands funcionan mucho con esta misma jerarquía que te hablo de la Brígida, como que hay jefes de fila, pero igual las filas responden al primer alto. Y el primer alto igual tiene que estar segmentado como por la sección rítmica y el platero la lleva en la sección rítmica, y no sé, hay pequeñas jerarquías que se engloban dentro de una más grande pero que todas tienen que ver con hacer que la música suene bien no más po, no tener el jefe porque sabe más no más, todas son en función de que se logre de que suene, que se logre lo que se tenga que lograr. Se me fue lo que me habías preguntado en realidad emm...

L.J: A Mí igual jajaja No me acuerdo

A.T: Estábamos hablando de que no había otras bandas que tengan, que desarrollen eso... Igual pienso que la Conchalí ha hecho eso de alguna manera. Como que metió los bronces en la música popular, no sé. Hay muchos proyectos que son como satélites de la Conchalí Big Band en los que están músicos que son, no sé po, como te decía en los santa feria, o en la mapocho orquesta, o en la Brígida orquesta, o los china town ska, los Santiago Downbeat en algún momento, como que han habido hartos proyectos que vienen de ese herencia de trabajo en Big Band, de trabajo en fila. Y en esa época eramos tres hueones de la Conchalí, entonces pienso que destacamos porque eso tenía más su trabajo de

Identidad/formación

<p>taller de ensamble, porque hay mucho brass que no suena como ensamble, si no que suena como tres hueones tocando al mismo tiempo que depende de que... no tienen como ese fiato, que se logra con ese trabajo de tomarse el tiempo, de... de hartas hueás que yo siento que los músicos populares no se dan la paja de hacer, como... esto que te hablaba de la afinación de nante. El otro día hablé con un loco de la Big Band de Carl, o sea no de la Big Band de Carl, si no de la Big Band de la superior. Y me decía que tenían problemas de afinación y hueás, y yo le empecé a explicar unas cosas que yo pienso que cualquier trompetista debería saber y como que quedó loco así como "ooh la hueá volá". Y le dije ya, si querí me preguntai pero... está como esa... como una manera más callejera de hacerlo, que igual está bien, de alguna manera no estoy muy a favor de la academia o de la institucionalización del arte, y pienso que la gente haga las hueás como les parece bien, porque hay que tener actitud y cojones para hacer lo que a ti te parece. Pero hay información que está ahí hace siglos que no podí obviarla. Entonces como que si tú no vai a esa información porque pensai que lo vai a hacer de tu manera mejor, estái siendo súper ingenuo, así que requiere investigación lo que querai hacer po, cachai. A menos que te creai que soi un genio y que vai a inventar una hueá nueva. Que puede ser, pero no te vas a demorar tan poco probablemente como piensas que te vas a demorar, y probablemente llegues más rápido si investigas para atrás antes.</p> <p>L.J: Sí, de hecho me estaba acordado de, no sé, mientras hablabai como de todo el trabajo que tenemos como fila de trompeta, o que yo he notado, o que noto en mí en la forma en que me enseñan a ser solista po, como de tocar más fuerte, o eso mismo de, no sé, hasta tocar en la calle, como la falta de control de volumen, o de ensamble cachai. Como la falta de empaste con otras cosas, como de querer destacar o de no saber que estás destacando más o que estás saliendo un poco de eso.</p> <p>A.T: Claro</p> <p>L.J: Como que siento que también hacen falta caleta de proyectos colectivos que formen personas, o músicos populares, que sepan eso. Como ese trabajo de empaste</p> <p>A.T: Claro, por ejemplo Carl tiene esa hueá terrible clara, ese hueón ha hecho Big Bands increíbles cuando trabajo en... discos que uno escucha ahora ese hueón estaba tocando ahí en ese mismo circuito de música. Pero están super olvidados desde la enseñanza, esa clase de cosas que son como mucho más... que se aprenden como en la práctica, que tan teóricamente. Que por ejemplo si tu le empezai a enseñar a un cabro chico acerca de los armónicos de la trompeta, es una hueá super pajera de aprender, es más fácil enseñarle que el do se toca así, que el re se toca así, que toque la melodía no más, pero hay hueás que te</p>	<p>Identidad/formación</p> <p>Identidad/formación</p>
---	---

van a llevar... al final, reconocer el problema es la parte más importante de que encontrar cómo resolver ese problema. Pero si no puedes reconocer ese problema es porque no estás prestando suficiente atención, entonces como que pasa algo loco con los bronces y es que... las campanas de los bronces están adelante de tu cara po, entonces tú nunca escuchai tu trompeta como la escuchan los demás.

L.J: Claro

A.T: Entonces uno tiene que saber anteponerse a esa clase de cosas po, saber cómo responde tu instrumento y esa clase de hueás se ven solo como la experiencia de tocar muchas veces con gente, de grabar y escuchar las grabaciones que hací, o de compensar cosas. Por ejemplo, los instrumentos más graves, y me voy a ir en volá sólo para ponerte un ejemplo, los instrumentos más graves responden más lento, entonces tienen que saber que tienen que tocar un poco adelantado para que se compense la lenta. Porque un tubista no puede tocar tan a la ligera como un trompetista cachai, la trompeta es rápida, responde al toque. El tubista tiene que anteponerse para llegar al mismo tiempo que la trompeta y no podí no saber eso si eri tubista. O sea podí no saberlo, pero eso va a hacer que no te llamen porque tocai tarde. Cachai, o sea, no se trata de no saberlo, pero si lo sabí que es un conocimiento que está ahí en los siglos de investigación que podí hacer, vai a hacer mejor lo que estái tratando de hacer.

L.J: Que bacán jajaja, me acordaba del Carl igual que la otra vez nos decía como "hueón no se escuchan a ustedes" como confíen en lo que están tocando porque si se empiezan a escuchar, claro, o sea, lo de la campana, es porque están empezando a tocar demasiado fuerte. Necesitamos que se ensamble y que no estalle como...

A.T: Claro, por ejemplo una hueá que es fatal, que me enerva... Estoy dirigiendo la mapocho del año pasado, entonces estoy mucho más aleteando e improvisando los scores como ya está nota está desordená, lo que sea. No concibo un hueón mirando el afinador, en el atril, en vez de estar escuchando al hueón que está al lado. Es como la hueá más individualista que podí hacer si estás tocando con quince hueones más es mirar la pantalla del afinador en vez de estar escuchando a los otros quince hueones. Entonces todas esas hueás son como desde la experiencia de confiar en las hueás que sabí y... pasa mucho eso de que los bronces tocan de repente medios tímidos pensando en afirmarse del de al lado. Y es lo mismo que te decía antes como con la mala costumbre de dejar que el baterista sea tu metrónomo, como que uno tiene que tener esas habilidades también y esas a ti te complementan como músico y ensamblen lo que querai que ensamblar. Todo eso tiene que ver con la interpretación que al final está muy relacionada con la performance. Como que yo siento que hacer

<p>música, si bien uno piensa en hacer performance te imaginai medio así como un grupo de artistas shuper locos, así haciendo cualquier hueá, pero la performance tiene más que ver con tomarse una licencia poética de expresar una hueá con más expresividad que con la que lo haríai con las palabras no más. Entonces ponerse a tocar un instrumento, pa mí es como "ya conchetumare voy a ponerme a tocar el trombón ahora", nunca toco trombón así po, quizás en una pega en un ensayo que esté revisando hueás. Pero cuando hay que tocar, pa mí la hueá es como ponerse en modo serio, cachai. Pero no serio de estar enojado, serio de tomárselo en serio y esa clase de cosas hace caleta la diferencia a la hora de escuchar un músico, entonces como que si hay algo que te puedo decir del perfil general del que hablamos cuando armamos la Brígida, era que fueran hueones que se pudieran tomar en serio, que no fuera como una banda del hueveo que tocamos con puros amigos. Que también lo es, también nos cagamos de la risa porque todos nos conocemos de cabros chicos y hablamos puras hueás... pero cuando hay que tocar tocamos en serio. Nunca es así como... no sé, suena absurdo pero no es como que uno toque más mal cuando toca...cachai, uno siempre quiere hacerlo bien, entonces esa hueá tiene que ver con la performance siento yo, como con adoptar el personaje. No se trata de no ser tú mismo, si no que se trata de... como de exacerbar esos rasgos tuyos que hacen que toqué mejor.</p>	
--	--

Entrevista 5: Tomás Allende (T.A)	Subdimensión o Tópico
<p>L.J: Tu nombre el instrumento que tocas y cómo aprendiste a tocar ese instrumento o cómo llegaste a tocar.</p> <p>T.A: Tomás Javier Allende Manuenz, toco bajo, y cuándo aprendí a tocar cómo a los 13 años (...) A los 13 años bueno, como también tenía clases de música en el colegio, fue la guitarra primero. Pero me gustaban más los bajos y empecé a tocar el bajo como con la guitarra, hasta que después tuve un bajo, y ahí... así aprendí. Y con gente de mi barrio tuve mis primeras bandas, pero haciendo voces, como vocalista, antes del bajo.</p> <p>L.J: Y cómo llegaste a la banda, a la Brígida.</p>	

T.A: A la Brígida, eh... El Gabo había contactado al Matías, y el Matías me había reclutado a mí. Y éramos como los tres que estábamos ahí, el Gabo todavía estaba pensando en cómo armar la... agrupación.

L.J: Dí hueá no más jajaja da lo mismo, no importa... Oye, cuando ustedes toman una canción nueva, tú que eres bajo, que eres como parte de la base, cómo empiezas a sacar una nueva canción o cómo...

T.A: De repente, o sea, como que... lo que más se ha hecho es que el Gabo me manda las maquetas con bajos ya hechos con teclados o, da lo mismo, y yo como que interpreto... o sea saco lo mejor de eso, respetando la idea principal y pongo de lo mío, cachai? Y si hay alguna parte, no sé, más improvisativa ahí ya 100% mío. Pero como el hecho de que sea rap tiene que tener un bucle, un loop, en el bajo como pa, como en el caso del sample en el rap y el beat van muy... eh, es como medio minimalista, es la estructura musical, cachai? Entonces eso lo respeto hartito, pero las partes improvisativas o más loquitas cachai, ya pongo más de mi cosecha.

L.J: Entonces no te pasan a ti como la parte...

T.A: No, jamás me han pasado partituras nunca en la vida en la Brígida Orquesta, ni si quiera me dicen los acordes... Gabo... culiao ah jajaja

L.J:Y es porque no lees música o porque...

T.A: No, sí leo, sí leo, yo estudié música también, estudié en la pro jazz, después estudié en la superior de jazz, he estudiado con clases con hartos maestros, Cristian Galvez, Ernesto Jolba, Miguel Perez, no si he estudiado, y sé leer.

L.J: Oye y cómo... no te puedo preguntar por una fila, pero como base instrumental, o cómo abordan... tienen ensayos de fila para ensamblar, o llegan a ensamblar directo a ensayo...

T.A: A veces, han habido ensayos de puros bronces, y nosotros no vamos, y... pero no, generalmente últimamente ensayamos toda la orquesta de una.

L.J: ¿Para los temas nuevos también?

T.A: Hacía un taller que me ayudó a... pa los temas nuevos, sí, no, es que... como que se va viendo por whatsapp cachai, han habido muchos ensayos de la fila de bronces, ellos... como que... no han habido ensayos de pura base, así como bajo batería y Gabo, no nos juntamos como desde que empezamos yo creo.

Metodología/partitura

Metodología/Ensayo

L.J: Me podrías contar un poco como es el bajo en el rap, porque me hablabai de esto como del sample, del loop, pero ustedes son una banda, sonando en vivo con todo los instrumentos, me podrías contar el trabajo que tú haces para que suene como un loop, o no son melodías tan repetitivas.

T.A: Claro, los bronces no hacen melodías repetitivas, pero si te fijai el baterista sí mantiene qué sé yo unos 16 compases eh... bueno de partida el rap siempre es en cuatro cuartos, nosotros... Hay varios otros temas que son en otras métricas, siete octavos, qué sé yo. **Entonces como que la batería y el bajo, y el piano, tienen que mantener una cierta cohesión, pa que un poco la letra resalte y... los raperos no hacen melodías, no son vocalistas de cantar melodías, si no de palabreo, claro como que hay espacio pa todo. La musicalidad es lo que más prima po, tiene que importar eso.** Y de repente menos es más también, esa regla hay que ocuparla de repente, que funcione... que funcione. Porque si por ejemplo hay un bajo que mandó el Tauber de un tema del single que sacamos del disco, el "qué tan arriba", ese lo grabó el Tauber allá en Barcelona, y es super simple po cachai, si yo le meto más notas a eso lo echo a perder.

L.J: Y qué decisiones tomas tú como bajista... en por ejemplo, en articulaciones o dinámicas, hay algo así que tú decidas como instrumentista o...

T.A: Sí po claro, como te digo nunca me han pasado una partitura donde salgan cómo hay que tocar las cuestiones entonces al final es saber de música... Hay que tener una madurez musical para tocar en una orquesta, obviamente los matices son más importantes que la chucha aquí en la Brígida, todo... hay que tocar po, eso es tocar igual po, saber tocar fuerte, saber tocar despacio.

L.J: Hay algo de lo que tú toques o sientas que se distinga en la Brígida o que destaque, que sea ya de la fusión como de una Big Band, a como una banda solamente de rap. Porque por ejemplo en el proyecto que tienen ustedes que es "Ventana Abierta", tienen ahí batería, bajo, teclado... en qué sientes tú que se distingue en la Brígida, aparte de lo...

T.A: Eh... No, es otra cosa nada que ver po. Pero tú decí así como en lo musical?

L.J: Sí sí, la baseque está tocando po. La musicalidad cachai, en la intencionalidad que tienen, porque no sé, en Ventana Abierta ustedes tienen...

T.A: Es un poco más Indie Ventana Abierta igual po, es un poco más indie... no popero ni cagando, pero tiene partes psicodélicas... **Acá en la Brígida orquesta los bronces son igual importantes po. Yo creo que esa es la principal diferencia, los ensambles,** pero los teclados no sabría decir, los dos pianistas tocan diferente, tienen piano diferente, las sonoridades que se buscan son diferentes, acá siempre

Fusión/letra

miro mucho. Porque no saco nada con mirarlos mucho porque están ahí sonando, pero [ruidos]

me entendí? Al Felipe de repente lo puedo mirar un poco con los tutti, con los silencios que sé yo [interrupción] Entonces es como una parte... que no hay nada marcando y de repente ¡Pa! y termina super staccato, cortito, ahí de repente lo miro, cuando ensayo no. porque me gusta fijarme que suene. Pero de repente es bueno en vivo irse a la segura y... eso [Interrupción]

L.J: Oye dentro de las canciones que tocas, hay sonoridades ritmos patrones que puedas decirme tú ahora "esto puede sonar más jazz, esto puede sonar más rap". O no sé, dime tú cómo funciona el rap. Cómo se diferencia que ustedes estén tocando la base en vivo, con que esté algo sampleado.

T.A: Se diferencia en qué la humanidad que hay en... se está tocando la cuestión, cachai. No es una pista sonando atrás con un rapero, es un rapero con diez humanos tocando juntos, a la vez po cachai. Claramente los raperos no hacen eso, van con pista a tocar. Entonces yo creo que sería eso la diferencia.

L.J: Oye y hay algo de lo que tú toques que puedas diferenciar ritmos más jazz o sonoridades más jazzísticas y otras más raperas.

T.A: Yo creo que nunca perdemos las dos, yo creo que la Brígida se destaca por nunca perder la sonoridad jazzística y tampoco nunca pierde. hay temas por ejemplo el espejo que ahí se pierde el rap, porque no hay rapeo, es un tema instrumental, y hay un coro que no se podría definir como rap, porque no hay unas rimas o algo así, es como un canto, cachai. No sé si lo cachai ese tema. "Que lo que voltea la vida" [[Confirmar]] Pero... hay temas más jazzeros que otros, hay temas más rockeros que otros, pero el jazz y el rap siempre está en la brígida, yo cre que en eso se puede encasillar si tenemos que ponerle un género.

—

L.J: Y en los... me gustaría saber si eres parte de los procesos de composición.

T.A: No, de la música? No. Eh... de las claves americanas no, pero por ejemplo sí hago mis líneas de bajo en algunas secciones, cachai? Pero también siempre respeto las líneas de bajo que mandan las maquetas. Pero por ejemplo la línea de bajo existe la parte a y la b, y de repente hay una parte c que no existía en la maqueta. Todo eso es mío. Te podría decir que compongo la línea de bajo ahí, pero no lo armonía. Que eso... que a eso te referí con componer, porque hay otras personas que le dicen componer a escribir letras, y en ese sentido sí po, todas las letras que yo rapeo son escritas por mí, y a veces también escribimos letras y las cantan otros. Por ejemplo el color caramelo yo no... no canto en vivo, pero en el disco no aparece mi voz al último y ese coro lo escribí yo po, cachai,

Identidad/distinción

<p>y aparece más la del gabo. Me entiendes? Entonces como que compongo pero según la perspectiva de qué es componer. pero armonía no.</p> <p>L.J: Ya, y las líneas de bajo en qué te vas fijando cuando las haces, cuando te toca hacerlas o cuando tienes que hacerlas.</p> <p>T.A: Aquí ya es responderte lo mismo, en la música misma, no sabía qué decirte en qué fijarme más que en lo que se escucha. Tratar de aportar a la música, cachai. Hay que meterle harta nota harta nota, mucho silencio mucho silencio. Uno como músico tiene que ser un canal igual, un canal por el cual la música pase a través de ti y no tú poner lo que hay aprendido solamente por el hecho de ser... ahí va uno con el tiempo va puliendo la madurez musical po cachai. De repente hay un cabro que está empezando, lleva poco y va a querer tocar lo que estuvo ensayando en su sala de ensayo y no lo que la canción le pide, y ahí el productor de esa canción le va a pedir "oye necesito que toque otro bajista y no tú", porque tú sonido, o no sé, tú musicalidad no aporta tanto, y ahí lo hacen los productores, cachai. Yo he tenido colegas que hueón se han pegado viajes a grabar discos a argentina y se han tenido que devolver, porque el productor es así.</p> <p>L.J: Oye y los procesos de hacer las letras que me estabai diciendo, cómo son. Va la música después la letra, la letra después la música...</p> <p>T.A: <i>La música en este caso, en el caso de la Brígida. Generalmente hay casos y casos, por ejemplo para el tema caramelo, los cabros ya tenían ese coro grabado y me mandaron la maqueta con el coro grabado arriba, cachai. Y el Gabo me dijo ya escríbele algo a esto. Y yo no le escribí nada, no le hice estrofa pero sí le hice un coro.</i> Era igual al otro pero en rítmica, entonces no era el mismo coro, es como un coro primo. Eh... Entonces... cuál era la pregunta? Me la podí repetir porfa jajaja</p> <p>L.J: Jajajaja Cómo es el proceso de la letra</p>	<p>Metodología/composición</p>
<p>T.A: Ah ya, hay otros temas como el memorial que el Gabo tenía la pista y me la mandó a mí, primero. Yo fui el primero que escuchó la hueá y yo ese día estaba super inspirado y lo escribí al tiro. Se lo mandé en la noche, en la madrugada así. Toda la parte, es una rapiá super larga y ahí... ah y el Gabo tenía esto "de color es la memoria que logra hacerme viajar, a distintos lugares..." cachai, tenía eso, cortito. Solamente eso. Entonces el Gabo se agarró de mi letra, y el Matías se agarraron de mí letra para hablar de la niñez y todo lo que a mí me afloró, cachai. Porque como el Gabo decía "de color es la memoria que logra hacerme viajar, a distintos lugares me logra llevar, tu recuerdo está vivo..." Como que eso me transportó a la niñez, a esos recuerdos nebulosos que uno</p>	<p>Metodología/composición</p>

tiene como imagen, y ahí me inspiré y el tema terminó hablado de. Y por eso se llama memorial, cachai. Pero no siempre es así, a veces el Matías es el primero que ha escrito y ahí no ha escrito nadie más, entonces ahí, cachai, se va armando la cuestión de a poco. O a veces el Gabo no más tiene la letra y cachai. Pero la música está siempre primero, el Gabo se preocupa de eso de como, integrando los teclados, darle ritmo a la cuestión, los cabros... el último disco lo hicieron casi yo creo que el Gabo, el Tauber, en la parte musical.

L.J: Y cuando escribes las letras te fijas en algo musical, o cuando llegan por ejemplo a ensamblar a ensayo, hay algo que cambié por cómo la sonoridad que va ocurriendo.

T.A: Sí po, sí po se arma, nunca la maqueta queda igual, nunca se escuchan cómo iban a hacer y las canciones reales al final terminan siendo na que ver. Entendí? Porque en los momentos mismos armamos el disco. Por ejemplo, el "tetué", esa parte que es como un vals, no sé si conocí el tema po

L.J: Sí sí.

T.A: *Ya, esa parte se nos ocurrió ensayando, estábamos con el Gabo, el Felipe y yo no más.* Los tres. Y yo todavía no tenía mi letra po. 'Tabamos sacando sólo la música, yo no tenía mi letra, el Gabo no tenía su letra, sólo existía "invita al tetué a tomar té...". El coro, nada más... Ay qué te estaba diciendo... Ah y ahí armamos la parte C po, entonces hubo que armar el... no me acuerdo quién hizo ese arreglo, si el Tauber o el Gabo, eh... Como desarmar el arreglo, arreglarlo, agregarlo a la parte nueva que habíamos inventado, cachai. *O de repente pasó ese tema con el Matías, que no cachaba como entrar al vals entonces pah, se tuvo que solucionar eso con un silencio, cuando al final cachai? Que entra el segundo coro, y el Matías sigue como rapeando super en volá. Eh... cómo dice... "Mirando esa estrella extraña que ayer no estaba allá, invita al.."* Como que ahí se corta la música y viene el coro. Todas esas hueás se van viendo ahí con los cabros en la sala.

L.J: Ya

T.A: Nunca están listas las maquetas así culias ultra... no. Son maquetas, cachai. (...)

L.J: Las dos últimas preguntas... La letra de la canción tiene algún tipo de relevancia para ti al momento de tocar, por ejemplo. Como de la intencionalidad

T.A: ¿Qué tiene que ver la letra al momento de tocar?

Metodología/composición

Metodologías/toma de decisiones

<p>L.J: Eh... la intencionalidad, la dinámica, o cuando Matías está rapeando, tú estás rapeando, por ejemplo, alargar ciertas notas. O cortar ciertas notas.</p> <p>T.A: Ah sí, bueno, cuando entran las voces, yo también me bajo también un poquito el volumen, desde los deos, eh... cuando me toca rapear a mí, tocar, me concentro hartito pa mantener el beat a pulso, el bajo, pa... pa... Y también las notas que hago porque a veces los rapeos también tienen melodías, por ahí entremedio se van colando melodías que... Entonces trato de concentrarme hartito de... de no perder el beat, porque el bajo igual, puta hueón, se nota hartito cuando se equivoca, imagínate... Entonces tengo que concentrarme hartito. Casi que tengo la letra aprendida, o la idea es aprendérselas tanto que vomitarlas no más, y seguir pensando en caso de... cachai?</p>	<p>Fusión/letra</p>
---	---------------------

Entrevista 6: Matías Aravena (M.A)	Subdimensión o Tópico
<p>L.J: Para partir, tu nombre, el instrumento que tocas y cómo llegaste a tocar ese instrumento, como aprendiste...</p> <p>M.A: Ya, mi nombre es Matías Aravena, toco saxofón y voy a hacer una pequeña reseña de todo hasta donde llegué hasta ahora. Bueno partí a los 11 en la Conchalí Big Band, estuve hasta el 2014. Esos últimos dos años tomé la dirección musical de la Conchalí Big Band hasta el 2015 que ya después me fuí de Santiago, me fuí a vivir al sur con mi hijo. Allá estuve trabajando hartito con hartos.. bueno siempre he sido sesionista de reemplazo de muchos saxofonistas, entonces vivía en el sur pero igual venía a Santiago y tocaba con Movimiento Original, con la Anita Tijoux, en una me tocó con Mon Laferte y gracias a los chicos de la Conchalí, a los chicos con los que he tocado siempre. Después de eso, volví a Santiago y me iba a ir de crucero, firmé contrato, todo listo, llegó pandemia, nos encerramos.. pero apenas volvió a abrir me pude ir de crucero y estuve todo el 2022 afuera en barco y todo eso. Llegué en Julio, después me volví a ir y por ahí por Noviembre-Diciembre me llama Gabriel (Gabo Paillao),</p>	

que también somos hermanos de chiquititos, y me ofrece ser parte de La Brigida emm.. eso, básicamente, faltaron muchas cosas entremedio pero eso básicamente. Siendo sesionista toqué con un montón de gente y viaje harto, también formo parte de una banda que se llama Santiago Downbeat, nos fuimos de gira a Europa, sacamos un disco, bueno, ellos también tienen otros discos pero yo alcancé a participar de uno. Después también fui parte de Mapocho Orquesta, ahora volví a Santiago y soy parte de Brígida y actualmente de Mapocho Orquesta.

L.J: Buena, tú eres de Conchalí entonces..

M.A: Eeh.. sí, yo nací en Conchalí, me crié y crecí en Conchalí, pero siempre como cambiando de residencia dentro de Santiago, pero siempre Conchalí por mi crianza, porque estudié ahí, por la Conchalí.. siempre estaba ahí metio

L.J: Mmmh oye y ustedes para ensamblar en la Brigida, te pasan las partituras? si?

M.A: Sí, primero se parte con partitura ya que los arreglos están definidos, los voicings, todo bien estructurado; pero la meta es aprenderse todo de memoria para poder concentrarse en cosas más momentáneas como lo que pasa en el momento, en el compañero, en la afinación, ya que la partitura de repente a uno lo restringe un poco a estar concentrado en lo que está pasando ahí y se pierde un poco algunos factores que están pasando alrededor. Pero el trabajo como de ensamble, siempre es un trabajo super constante en cuanto hay algo.. como grabar un disco.. estar mucho tiempo ensayando, estudiando y todo, pero creo que Gabo se ha encargado de buscar a la gente que tiene como la misma concepción de orquesta y de ensamble. Entonces, desde ese punto hay varios puntos que no son necesario hablarlos y conversarlos, ya que como la mayoría somos de la misma escuela, tenemos la misma formación y la misma concepción sobre como tocar en ensamble y todos juntos. Entonces, desde ahí se hace fácil igual ya que es como familiar el concepto de la música pero el nivel de exigencia es bastante alto como que de primer nivel creería yo; de hecho, del tiempo que yo estuve en el barco, creo que en ningún momento hubo algo tan exigente como estar acá con la Mapocho o con La Brigida. De hecho eso fue una de las razones por las que decidí no volver a irme en harto tiempo, ya que como estoy en estas circunstancias, esto me va ayudar a seguir creciendo de nivel y después quizás puedo hacer otras cosas también.

L.J: Buena, eeh.. oye y para ti cómo fue llegar a ensamblar a un grupo que ya estaba armado?

Metodología/partitura

Identidad/formación

<p>M.A: Bueno igual fue un poco difícil ya que ellos vienen igual de hartas giras, hartos discos, hartas concepciones, entonces fue como tratar de encajar un poquitito en la concepción, que tienen los cabros, ya formada sobre lo que están tocando porque igual he tocado con varios raperos y todo pero entre más gente haya, hay que hacer un acuerdo común mucho más grande, entonces fue un proceso un poquitito de varias etapas.. un proceso de varias etapas pero que al final igual fue súper orgánico, porque como nos conocemos hace mucho tiempo y hemos tocado muchas veces juntos, se iba dando todo más fácilmente, osea es un proceso pero al final siempre es orgánico y familiar en ese sentido.</p> <p>L.J: Me habías dicho que habías participado en otros proyectos como Santiago Downbeat?</p> <p>M.A: Eeh sí, claro Santiago Downbeat es una banda de ska jazz pero como ligado al rap y he tocado con Funky Flú, con Portavoz, Movimiento Original y con el Mati (Matiah Chinaski) ahora, y bueno, con el Mati ya había tocado un par de veces antes pero creo que.. aaah y claro, actualmente toco en una banda que se llama Elemento eeh Elemento junto con Funky Flu y bueno claro, esos son los más cercanos al rap en teoría, con los que he estado.. hace años igual, como 2014, eso.</p> <p>L.J: Y que senti tú que es lo que hace distinto a La Brigida Orquesta en comparación de esos otros proyectos? Además de la pequeña Big Band..</p>	<p>Identidad</p>
<p>M.A: Yo creo que lo que más se destaca es el nivel de compromiso y de respeto que hay con la música en sí. Creo que es algo que ayuda un montón a que la calidad de la música sea de otra liga o de primeras ligas porque hay una concepción del respeto a cada nota, a la música, como a lo que se genera y al ambiente que hay encima, y creo que eso no se deja empañar.. y eso creo que los impermeabiliza en cuanto a hacer cosa como más populares o más mainstream ya que La Brígida, a pesar de que hay mucha gente que los sigue y podría considerarse que es no tan underground, genera esa como sensación ya que igual es algo que se siente igual cuando uno va a escuchar a alguien o algo, se siente como esa energía que fluye cuando hay un respeto a lo que se está haciendo igual. Creo que eso es fundamental y creo que es algo que destaca harto en La Brigida.</p> <p>L.J: Oye y ustedes toman decisiones como fila de saxos? cuando te integraste se juntaron a ensamblar eh..</p>	<p>Identidad/distinción</p>
<p>M.A: Hicimos un proceso, primero con la parte de los vientos y después con la sección rítmica pero.. sí, hay veces que necesitamos como definir ciertos tipos de articulaciones y cosas así pero generalmente le preguntamos más al</p>	<p>Metodología/decisiones</p>

compositor o al arreglista de cual es la intención que quiere, él en esa partitura, llegar a demostrar. Entonces sí hay cosas que se pueden definir como fila pero la mayor parte depende de la intención que tenga el arreglista o compositor, entonces desde ahí tratamos de no tomarnos atribuciones que después pueden ser revertidas en algún momento.

L.J: Claro.. Bueno, y como es ensamblar con el Matías (Matiah Chinaski) por ejemplo? con el Mc o con quien esta rapeando, ustedes le prestan atención a la letra por ejemplo? intencionan frases?

M.A: Sí, osea para el proceso de aprenderse de memoria es super importante cachar que es lo que está pasando con la voz, que parte está cantando, más allá de aprenderse como 8 compases de silencio, después entramos.. vamos como fluyendo de manera melódica con respecto a eso, entonces las letras, la intención, y todo eso, siempre es parte importante del ensamble, pero Mati (Matiah Chinaski) llega generalmente a hacer lo suyo cachai? como que nosotros preparamos que la música suene eficiente y brigida jajja para que también al Mati le sea más fácil integrarse, ya que, a veces es difícil quizás concentrarse cuando atrás hay algo que no está sonando como una máquina constante. Pero eso, Mati es bastante rápido y llega siempre y la chanta siempre, así que no hay mucho que decir.

L.J: Oye y sobre ensamblar con alguien que está rapeando, para ti, hay algo que sea más complejo que, en comparación, con una cantante por ejemplo?

M.A: Cómo orquesta y ensamble, quizás puede ser el tema de niveles de dinámicas, como para no llegar a opacar la voz principal ya que lo principal es la voz de la melodía, pero como solista yo creo que, no sé si es difícil, pero siempre es un desafío improvisar junto a un rapero. Es un constante de no atropellar, de no decir demasiado y que se escuche menos lo que está cantando, entonces como no atropellarlo. Entonces siento que ese siempre es un desafío, porque siempre hay que estar atento a lo que está haciendo el Mati.

L.J: Tú tienes partes donde improvisas y el Matiah esta rapeando arriba?

M.A: Sipo, sí. Por ejemplo en Novato pasa eso. Pasa que el tema es como con saxo, y cuando entra el Mati rapeando, el saxo esta también al mismo tiempo cachai? pero eso. Eso pasa de repente, hay un límite en el que puede ser demasiado y otro que puede ser demasiado poco cachai? entonces hay que estar ahí.. creo que eso es como lo más desafiante de improvisar o estar como con un rapero de repente, eso.

Metodología/partitura

Metodología/dificultades

L.J: Y por ejemplo, el Alfredo me hablaba del tempo, como que habían cosas que necesitaban la base más rapera como más sobre el beat y a veces a la orquesta le cuesta mantener el pulso..

M.A: Claro, ahí es donde se generan dos caracter en la forma de tocar, en donde la batería está siempre para atrás o siempre para adelante, entonces los vientos suelen dejarse llevar por ese tipo de sensaciones pero, claro, eso se vuelve un poco difícil. Pero siempre hay como una concepción de, que nos conocernos como vientos, podemos irnos hacia adelante con una concepción un poco más hacia adelante, más cerca del tempo, y no dejarnos llevar por esa sanción que es como un efecto más que nada. Claro, a veces eso se confunde y hace que todo no avance de la manera correcta, o más allá de la manera correcta, no se entrega la sensación musical que quiere entregarse en ese momento. Pero claro, es algo que es difícil y que se ve en hartos tiempos de orquesta, sobre todo en música popular, que hacen ese tipo de sensaciones. Sí, es complejo a veces..

L.J: Bueno el Gabo, lo vi en el ensayo del otro día, les pedía que se tiraran más para atrás ustedes.. y bueno lo veo con el Carl también a veces, ahí también nos dice la batería y el bajo tienen que ir fijo y nosotros tenemos que sumarnos a eso o ir más hacia atrás..

M.A: Sí eeh.. Carl da mucha información en cuanto al carácter o al temperamento, con sus caras, sus gestos.. yo toqué harto tiempo con Carl en una Big Band.. en la Big Band de Santiago, eso estuvo hace hartos años ya, casi 10 ya...

L.J: Oye y me decías que, bueno, tú no eres parte del proceso de composición, o sí?

M.A: Mmmh no, no no. No aún, puede ser que en algún momento cercano empiece a ser más parte de aquel proceso, pero por ahora no.

L.J: Y cuando ingresaste al proyecto, escuchaste la letra primero o siempre fue la música primero o cómo fue tú llegada desde ese lugar..

M.A: Bueno, yo ya cachaba a La Brígida, cuando estaba viviendo en el sur fue cuando empezó a salir el proyecto y desde el primer momento empecé a escuchar el proyecto de mis amigos cachai? además de que estaba mortal. Entonces siempre tuve cercanía con varios temas, varias cositas, y creo que fue de la misma manera. La música por un lado, la escuela y todo, y por otro lado, estaba el Mati (Matiah Chinaski) también entonces era como imposible no escucharlo y no sentirlo como un ente completo, entonces fue parejo. Claro, después cuando llegué a leer las partituras caché que habían un montón de cosas

Identidad/formación

<p>que yo no estaba escuchando o que no cachaba en los audios cachai? pero eso, no sé si respondí tu pregunta.</p> <p>L.J: Sí sí sí jajajja</p> <p>M.A: Jjajajajajja y si no, en volá respondí otra hueá jajajajja</p> <p>L.J: No sisi jajajajaja Me decías que, y hartos me lo han dicho también, que tienen el mismo lenguaje porque vienen de la misma escuela..</p> <p>M.A: Mmh (afirma) sí, es que básicamente tenemos la misma formación de big band, que nosotros aprendimos en la Conchalí Big Band, entonces tenemos esa noción de orquesta y de colectivo, desde el inicio, desde pequeños. Entonces tenemos esa visión en conjunto, lo que hace que sea mucho más fácil ensamblar muchas cosas y no se tenga que conversar muchas cosas en cuanto a interpretación, articulación o lenguaje. Entonces, en ese sentido, tener la misma escuela lo hace todo mucho más rapidito en cuanto a la integración.</p> <p>L.J: Y qué sientes tú, que de la escuela, los ayuda a ensamblar? osea me decí, claro, el lenguaje, dinámicas, que sé yo, todo eso.. tener la misma concepción de big band, pero me podrías decir, si es que puedes, de que forma técnicamente..</p> <p>M.A: Mmmh concepciones como el tema del lenguaje del Bebop, del Cool, emmm la concepción un poco del Smooth jazz. No sé si has escuchando Hocus Pocus o Electro Deluxe, son unas bandas que igual tiene una orquesta pero se vinculan al lado más rapero o más rapero también.. Pero básicamente son el swing, temas de afinación, lenguajes Bebop, el jazz Swing, también dividido por época histórica entonces si estamos tocando una cosa que pertenece a cierto tipo de lenguaje sabemos qué hacer, perfectamente. Qué otra cosa? mmm.. la concepción sobre cuando uno toca notas largas o notas cortas, porque cuando uno toca notas largas generalmente estamos siendo parte de una función armónica, entonces nosotros bajamos para que sea como una atmósfera y después destacar la melodía, y si nosotros, entremedio de eso tenemos notas cortitas, se destacan un poco más y luego volvemos a bajar, para agregar un afecto. A veces eso no está escrito, pero como nosotros tenemos ya esa concepción ya, hacemos eso de manera involuntaria o a veces inconsciente.</p> <p>L.J: Súper, oye dentro de las canciones que has tocado, hay sonoridades, ritmos o elementos que puedas identificar como “esto es más rap” o “esto es más jazz”? igual, yo creo que esto mismo del lenguaje que me decías, lo tienes tan internalizado, lo tienen tan internalizado que sale nomás po</p>	<p>Identidad/formación</p> <p>Identidad/formación</p> <p>Identidad/formación</p>
---	--

M.A: Mmmh claro, claro, igual en la partitura siempre sale, por ejemplo: ahora no se toca swing, ahora es corchea recta, cachai? porque claro, generalmente nosotros la hacemos swing todo el rato y claro, a veces hay que definir cuando sí o cuando no. Emmm.. perate perate, me podí repetir la hueá jajja porfa.

L.J: Sí sí, es que si, dentro de las canciones que tú tocas, hay elementos que tú digas a esto es más rapero o esto es más jazz..

M.A: Ah sí, por ejemplo en el tema El olvido, ese tema parte con swing vieja escuela, es rapidito bien swingeado años 20-30, cómo de ese estilo. Y después pasamos al tiro a rap de una. Creo que siempre, en la música de La Brígida, tiene esos distintos tipos de lenguaje metidos entremedio. A veces, por ejemplo, El basurita que también es bastante swingero o Ansiedad también, o la Chiripiolca que tiene ese cambio bastante agresivo.. como de una balada a algo más, no sé si es ésta la palabra, pero bien pesao como.. Creo también que siempre esta metido lo del lenguaje, el swing, el hip hop generalmente esta metido todo el rato, emm.. de repente hay temas más funkeros como en la forma en que hay que pegarle a la nota.. creo que generalmente en todos los temas están metido todos los lenguajes dentro de cada canción, sip. De hecho los discos generalmente son un viaje completo de principio a fin pasando por todos esos estados.

[despedida]

Fusión