



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

PATRONES RÍTMICOS DE CHORO, SAMBA Y BOSSA NOVA EN LA GUITARRA
BRASILEÑA. ANTECEDENTES Y PROPUESTA DIDÁCTICA

Alumno: Pozo, Alfonso
Profesor guía: Osorio Riveros, Hugo

Memoria para optar al grado Licenciada/o en Artes

Santiago, 2021

Agradecer a mi familia y círculo cercano por el constante apoyo.

A los profesores de la Universidad por guiarme e inspirarme.

A los músicos y maestros que han compartido música y saberes tan generosamente.

A lupina por su presencia y contención.

Índice

Introducción.....	5
1.- Antecedentes.....	7
1.1-Ritmo.....	7
1.2-Música urbana.....	9
1.3-Historia de los ritmos urbanos brasileños	13
1.4-Choro.....	17
1.5-Samba.....	21
1.6-Bossa Nova.....	26
2.- Problematización.....	31
2.1-Objetivo General.....	34
2.2-Objetivos Específicos.....	34
3.- Justificación	34
4.- Marco teórico.....	36
4.1-Nelson Faria.....	41
4.2-Marco Pereira.....	50
4.3-Zé Paulo Becker.....	57
5.- Marco metodológico	
5.1-Enfoque de la investigación	62
6.- Propuesta Metodológica	
6.1-Bases del método.....	64
6.2-Partes que componen el método	65
6.2.1-Ejercicios de Figuras Rítmicas	65
6.2.2-Ejercicios de Variaciones dentro de las figuras rítmicas.....	65
6.2.3-Patrones rítmicos	66
6.2.4-Variaciones de patrones rítmicos.....	66
6.3-Dividiendo la mano en 2 partes	66
6.4-Dividiendo la mano en 3 partes	76
6.5-Para tocar	81
7.- Conclusiones	88
Bibliografía	89

Abstract

La enseñanza de la guitarra brasileña en Chile es una materia que ha se ha mantenido dentro de la informalidad y no presenta metodologías claras, exceptuando las clases y talleres dictados por el profesor brasileño Paulo Paranhos en instituciones como Projazz entre otros.

Existe por tanto una cierta confusión, producto de varios factores , de sobre lo que es realmente la guitarra brasileña en su amplio aspecto, ¿Cual es su historia? , ¿Sus personajes importantes? y sus formas de tocar.

Si bien existen algunos libros que pueden confundirse con métodos, se trata más bien de compendios de *Levadas*, concepto que traducimos como patrones rítmicos. Estos libros sirven de gran ayuda para los músicos experimentados pero presentan un gran desafío para los iniciantes.

Es entonces la intención de esta investigación , proveer un material que primero aporte una referencia histórica tan necesaria para hacerse cargo de la confusión generada por los estereotipos de música brasilera introducidos por las grandes industrias. Y segundo presentar una revisión del material aportado por los profesores Nelson Faria, Marco Pereira y Zé Paulo Becker. Material que no es él único existente pero que sí recomendamos por su profundo desarrollo. No son los únicos libros, pues existen algunos otros en brasil y otros países como argentina con el libro de Beto Calletti. Y como tercer punto , presentar una metodología que prepare a los estudiantes antes de enfrentarse a estos patrones rítmicos, basada en la comprensión de las figuras rítmicas aplicadas a esta forma de tocar y a cómo se agrupan para construir estos patrones rítmicos.

Gracias a este proceso y su puesta en marcha con estudiantes , podemos concluir con certeza que se trata de un aporte , tanto para las escuelas de música como para los estudiantes interesados de forma particular. Los patrones rítmicos en sí no son nada nuevo, pero la forma metodológica en que se prepara a los estudiantes con figuras rítmicas básicas antes de enfrentarse a ellos , sí lo es.

Conceptos guía: Guitarra, *Samba*, *Choro*, *Bossa Nova*, Chile.

Introducción:

La presente investigación surge de la motivación personal y es fruto de muchos años de aprendizaje y práctica. Viajes y lecciones. Clases e intercambio de ideas con profesores y estudiantes. Todo esto para poder aprender y profundizar en la guitarra brasileña.

Antes de adentrarse en la investigación misma, es recomendable reflexionar sobre el ritmo y sus acepciones. Pues, nos concentramos en este aspecto sin profundizar en otros como la armonía y melodía, tan importantes en esta música también, pero cuya indagación constituye una investigación propia para cada una.

Proponer, desde la experiencia, una propuesta didáctica para quienes se interesen en aprender a tocar los ritmos urbanos de *Choro*, *Samba* y *Bossa Nova* en la guitarra. Si bien, existen más ritmos dentro del universo musical Brasileño, como *Baiao*, *Frevo*, *Ijexá* y otros, consideramos a estos 3 ritmos como una unidad temática fundamental para aprender las demás.

Para ello, se entregará un contexto histórico previo, pues se hace necesario contextualizar los acontecimientos históricos que son parte del desarrollo de estos ritmos y que no son fáciles de encontrar en el idioma español. Se expondrán los principales referentes entre compositores e instrumentistas. Se analizarán los libros existentes de los autores; *Nelson Faria*, *Marco Pereira* y *Zé Paulo Becker*, para comparar entre ellos sus fortalezas y debilidades.

Todo esto organizado de la siguiente forma:

En el primer capítulo considero importante indagar en el concepto de música urbana y de la prehistoria de esta, para introducir los ritmos de *Choro*, *Samba* y *Bossa Nova*. Además de su propia historia, pues están directamente conectados a través de ella y de una geografía común. Todos dando pie a lo que vendría aconteciendo en Río de Janeiro en términos musicales.

En el segundo capítulo revisaremos los métodos existentes escritos por *Nelson Faria (The Brazilian Guitar Book)* , *Marco Pereira (Ritmos Brasileiros)* y *Zé Paulo Becker (Levadas Brasileiras para Violão)*. para analizar su estructuración en relación al contexto histórico que cada uno presenta y la didáctica usada para introducir a los estudiantes.

En el tercer capítulo presentaré también algunos conceptos y ejercicios previos para facilitar aún más el proceso de aprendizaje. Y se presentará finalmente a los ritmos y sus características con ejemplos transcritos.

1.-Antecedentes

1.1 Ritmo

Podemos comenzar revisando según estudios en el ámbito de la teoría musical, una definición de ritmo: Según Corder “*The systematic grouping of notes with regard to duration*” (1883, p. 122)¹. Esta definición a grandes rasgos puede mal entenderse , pues además es el mismo autor quien propone otras definiciones que contemplan diferentes miradas y perspectivas para un concepto que es en ciertas ocasiones confundido.

Por otra parte, podemos sugerir otras acepciones que vienen desde otros ámbitos. Es también conocida como la métrica de la música. Además es la primera forma musical que acompañó el canto de nuestros antepasados antes que existieran los instrumentos musicales o la teoría musical. Es la forma más primitiva de hacer música y es la que mejor conecta con el ser humano y sus emociones. El ritmo está presente en todo lo que hacemos, en el latido de nuestros corazones, en nuestros pies al caminar, al escribir en un teclado o al acariciar al perro.

En esta investigación hablaremos sobre ritmos para referirnos a estilos o géneros que entre otras características pueden ser definidos a través de un patrón rítmico. Un patrón rítmico será entonces una célula rítmica que se repetirá y esta puede ser de duración corta o extensa. En diferentes estilos musicales podemos encontrar patrones rítmicos que caracterizan el acompañamiento de algunos instrumentos e incluso a las melodías principales.

El autor también se refiere a las subdivisiones del concepto de ritmo que son importantes definir para poder continuar indagando en posibles explicaciones.

Acento, por ejemplo en la definición de Proust : “*As in spoken language certain words and syllables receive more emphasis than others, so in music there are always some notes which are to be rendered comparatively prominent ; and this prominence is*

¹ Traducción propia (es la agrupación sistemática de notas con respeto a su duración)

termed “*accent*”. (1883, p.12)². Un ejemplo simple de acento puede demostrarse en el ritmo o estilo conocido como vals, un ritmo de 3 tiempos donde el primero es acentuado y podemos contar los tiempos haciendo prominente o acentuado el primero de cada 3: **1** ,2 ,3 ,**1** ,2 ,3 ,etc.

Tempo, como lo describe Taylor , “*The rate of speed at which a musical composition is executed*”.(1883, p. 82)³ y su unidad de medida son los llamados BPM (beats por minuto) y la herramienta que nos permite oír estas velocidades es conocida como Metrónomo. En la música docta estas velocidades están acompañadas de palabras en italiano que indican un rango de Bpms como *Allegro*, *Andante* o *Adagio*. Sin embargo, en la música popular es mucho más común escribir el número de bps como : 126 ó 92 .

Cifra de Compás, definido por Rockstro como: “*A sign placed after the clef and the sharps or flats which determine the signature of the key, in order to give notice of the rhythm in which a composition is written*”(1883, p.126)⁴. Se usan generalmente fracciones con numerador (arriba) y denominador (abajo), el numerador indica la cantidad de figuras rítmicas y el denominador el tipo de figura rítmica (las blancas equivalen al 2, las negras al 4, las corcheas al 8, y las semicorcheas al 16) que definirán el tipo de compás. Si volvemos a utilizar el ejemplo del vals, podemos decir que está en $\frac{3}{4}$, 3 figuras negras por compás, donde se acentúa la primera.

Síncopa y Síncopar , la primera como una figura rítmica formada por : semicorchea, corchea y semicorchea, ó corchea , negra y corchea dependiendo del tipo de compás. La segunda como el gesto de mover algunos acentos para dislocar el pulso, según Willy Apel :

Syncopation is, generally speaking, any deliberate upsetting of the normal pulse of meter, accent, and

² Así como en el lenguaje hablado ciertas palabras y sílabas reciben mayor énfasis que otras, así también en la música algunas notas se hacen comparativamente prominentes a otras , y es esta prominencia a la que llamamos “Acento”

³ es el término que se usa para definir la velocidad de una pieza musical

⁴ el símbolo que viene después de la llave y la armadura en una partitura y que nos indica el ritmo de una pieza musical

rhythm. Our system of musical rhythm rests upon the grouping of equal beats into groups of two and three, with a regularly recurrent accent on the first beat of each group . Any deviation from this scheme is felt as a disturbance or contradiction between the underlying (normal) pulse and the actual (abnormal) rhythm. (p. 726)⁵

En el caso de la música brasileña y de los ritmos acá estudiados, el ritmo forma parte fundamental de su estética. Y en su organización de compás binario simple o 2/4 es donde se puede describir estos patrones rítmicos cortos (1 compás) o largos (2 compases o más).

Desde el punto de vista de Mario de Andrade , la música brasileña urbana y su rítmica fue producto de la mezcla entre los ritmos portugueses y la herencia africana existente en Brasil. (1972, p.30). Y será ese mestizaje o urbanización , abordado en el siguiente punto.

1.2 Música Urbana.

Definimos como músicas o ritmos urbanos a los desarrollados en las grandes ciudades y hacemos entonces diferencia entre las músicas tribales o folklóricas, desarrolladas en pueblos o localidades rurales.

Según Cruces en 2004 :

Así, en las definiciones de Kunst o Krader, “música urbana” significa, entre otras cosas, la “música culta” de las ciudades; pero también es “música comercial”,

⁵ Sincopación es, a modo general, cualquier alteración deliberada del pulso o métrica, acento y ritmo. Nuestro sistema rítmico musical se basa en el agrupamiento de pulsaciones iguales en grupos de 2 o 3 ,con un acento regular recurrente en la primera pulsación de cada grupo. Cualquier desvío en relación a este esquema es sentido como una perturbación o contradicción entre el pulso subyacente (normal) y el ritmo real (anormal)

así como “tradición urbana”, es decir, tres cosas manifiestamente dispares. (p. 4)

Existen varias diferencias con las músicas folklóricas o tribales, estas suelen carecer de autor o compositor y tampoco existen registros originales, pues la música comenzó a ser registrada en las grandes ciudades , primero en papel a través de las partituras y luego con la revolución de la grabación sonora en discos de acetato y otros formatos que vinieron después.

La definición no es totalmente rígida y podemos entender que algunas personas se refieran a estos géneros como folklóricos o de raíz folklórica , en un tono coloquial , pero siempre sabiendo que para efectos de estudios formales nos referiremos a ellos como géneros urbanos. Así como lo han hecho otros autores , Cazes y Diniz entre otros.

Ramos, define muy bien el comienzo de las músicas urbanas como una transición en el capítulo “Los géneros rurales urbanizados” de su libro “Pequeña historia de la música popular brasileña”. *“O aproveitamento, por parte de compositores das cidades, de gêneros de música da zona rural, de caráter folclórico , remonta ao século XIX, e tem sua origem no interesse que o tema dos costumes do campo começa a despertar no público urbano frequentador do teatro de revista”*. (1991, p.195)⁶

Analizando este capítulo podemos indagar en la premisa de que estos acontecimientos históricos no acontecen de un día para otro y de golpe, sino que por el contrario son parte de un proceso largo donde son muchas las variables y actores que tienen incidencia en dichos procesos , de los cuales en este caso, surgen nuevas manifestaciones populares. Y se hace por ende necesario revisar lo que aconteció antes para poder entender aquella transición.

Ramos afirma entonces que la historia de las músicas urbanas va de la mano del desarrollo de las grandes ciudades, y en Brasil las dos principales ciudades

⁶ El aprovechamiento , por parte de los compositores de ciudades , de las músicas rurales, de carácter folclórico , se remonta al siglo XIX y tiene su origen en el interés que despertó las temáticas de campo en el público urbano frequentador del teatro de revista

coloniales de la época fueron : *Salvador de Bahía* y *Río de Janeiro* que en el siglo XVIII funcionaron como grandes centros administrativos de las riquezas producidas en el estado de Minas Gerais. (1991, p.7)

Los géneros aquí presentados se desarrollan principalmente en Río de Janeiro. Esta ciudad y su desarrollo musical comparten historia, hitos y personajes. Existe entonces una línea de tiempo que une a estos estilos, además de una misma raíz. Todos ellos provienen de ritmos folclóricos que fueron adaptados o mezclados con otros.

Sobre esta misma materia, según Napolitano en 2002 :

Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis). (p.13)⁷

Podemos confirmar esto con los registros de las primeras composiciones que existen solo en papel por sus manuscritos. Y luego con el surgimiento de la grabación de audio aparecen las primeras grabaciones para que el público acomodado pudiera

⁷ Su génesis , al final del siglo XIX e inicio del siglo XX, está íntimamente ligada a la urbanización y al surgimiento de las clases populares y medias urbanas. Esta nueva estructura socioeconómica producto del capitalismo monopolista, hizo que el interés por un tipo de música , íntimamente ligada a la vida cultural y ocio urbano , aumentase. La música popular se consolidó en forma de una pieza instrumental o cantada , diseminada por un soporte escrito-grabado (partitura/fonograma) o como parte de un espectáculo de interés popular , como opera y music-hall (y sus variables).

oír en sus casas y así también comenzó la masificación de estos ritmos de forma nacional e incluso internacional.

Por otra parte Diniz nos cuenta sobre el sambista *Noel Rosa* y su relación estrecha con la ciudad de *Río de Janeiro* en 2010 :

Do primeiro sucesso ,”Com que roupa?”, gravado em 1930 , até a última composição , a obra-prima “Último desejo “, de 1937 , o andarilho Noel Rosa construiu sua obra em um Rio de Janeiro em pleno processo de crescimento urbano, que incluía a modernidade dos carros , das fábricas , do cinema , do rádio, dos cafés e dos botequins espalhados pelos subúrbios , pelos sopés dos morros ou pela chique avenida Central (hoje avenida Rio Branco). (p.18)⁸

Dentro de la obra de este sambista , podemos encontrar variadas letras relacionadas con la creciente ciudad de *Río de Janeiro*, característica muy importante dentro de la música llamada urbana.

Esta llamada urbanización no es exclusiva de Brasil y podemos encontrar ejemplos similares en otros países de latinoamérica. Según Ulloa en 1991:

La milonga y el tango en Buenos Aires y Montevideo: el choro, el maxixe y el samba in Rio de Janeiro y Salvador; el danzón en Matanzas, el son en Santiago de Cuba, el guaguancó y la rumba en La Habana y en Matanzas, el merengue en Santo Domingo, la bomba y la plena en Ponce y en San Juan de Puerto Rico... Estos y otros géneros (sin hablar del jazz en

⁸ Desde el primer éxito “*Com que roupa?*”, grabado en 1930, hasta la última composición, la obra prima “*Último Desejo*”, de 1937 , el vagabundo Noel Rosa construyó su obra sobre un *Río de Janeiro* en pleno proceso de crecimiento urbano, que incluía la modernidad de los autos , las fábricas , del cine , de la radio, los cafés y bares esparcidos por los suburbios , por las laderas de los cerros o por la avenida Central (hoy avenida *Rio Branco*)

Nueva Orléans, que es también música popular urbana), son productos de nuestra modernidad mestiza, emergentes en el siglo y en el contexto urbano de nuestras principales ciudades, particularmente en sus barrios y suburbios, como lo demuestra la historia individual de cada uno de los géneros. El tango nace hacia 1870 en las orillas del Río de la Plata: en Montevideo y al otro lado en el barrio la Boca de Buenos Aires, en los Corrales y el Retiro, donde había remanentes de ascendencia cultural africana. Hacia la misma época aparecen el maxixe en la “Pequeña África de Rio de Janeiro” bajo influencias bahianas en la Cidade Nova (p-58)

Es posible además hacer un enlace entre las letras de los primeros Sambas y los primeros Tangos en cuanto a los barrios de las primeras ciudades, característica fuerte como ya mencionamos anteriormente y que podemos encontrar en los países vecinos , no solo los mencionados por el profesor Ulloa, pero también en otros como Perú o Paraguay. Son todos estos argumentos los que nos hacen hablar de ritmos o géneros urbanos a nuestros objetos de estudio. Entendemos la confusión que puede generar en algunos estudiantes pero es nuestra intención clarificarla y continuar ahora con su historia.

1.3- Historia de los ritmos urbanos.

Sobre los orígenes y antecedentes de estos ritmos , Ramos afirma que los podemos encontrar desde la llegada de los portugueses en el 1500 donde aún la música existente era principalmente tribal e interpretada por nativos. Cantos acompañados de percusiones o vientos primitivos y generalmente de carácter religioso.

Acompañada además de danzas y rituales. Por otra parte estaban las canciones que trajeron los colonizadores europeos , conocidas como coplas o romances entre otras y que estaban ligadas a la élite colonizadora del momento.(1991, p.8). Fue entonces este cruce cultural lo que produjo las primeras músicas de las que se tiene registro , las primeras variaciones, adaptaciones y experimentos similares , los que dieron el puntapié inicial a todo un universo musical. Y si queremos hablar de lo que existía antes, tendríamos que hablar sobre *Modinha* y *Lundú*. Podemos argumentar aquello revisando las palabras de Napolitano en 2002 :

Numa perspectiva histórica mais linear, para facilitar a introdução do tema, podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum).⁹ (p.41)

Es entonces necesario hablar de *modinha* y *lundú* , pues son los antecesores que forman parte de la prehistoria de los ritmos que son objeto de este estudio.

Según Ramos a fines de 1600 se encuentran los primeros registros de una canción popular brasileña, conocida como *Modinha*. Una mezcla entre las coplas llegadas de Europa y ciertas acepciones personales que podían ofender a las personas más conservadoras. (1991, p.11). En las palabras de Ramos podemos ver como el intercambio cultural añadió además picardía y sensualidad a las manifestaciones culturales europeas tan protocolarmente correctas.

Sobre el origen de su nombre es posible encontrar respuestas en la investigación del profesor Carlos Sandroni, afirmando que la palabra “moda” fue usada hasta el siglo XVIII en Portugal y Brasil como una forma común de designar a las canciones populares. Y es además común en la lengua portuguesa el uso de

⁹ En una perspectiva histórica más lineal, para facilitar la introducción al tema, podemos decir que la música urbana en Brasil tuvo su génesis a fines del siglo XVII e inicios del siglo XIX , capitaneada por dos formas musicales básicas : la *modinha* y el *lundu* (o *lundum*)

diminutivos sin carácter peyorativo, con ejemplos como el *Fado o Fandinho, Choro o Chorinho*, etc.(2001, p.41).

Por otra parte según Perez : “La *Modinha*, reconocible en el siglo XVIII por sus meneos lánguidos y sensuales en los que se mezclan los motivos melódicos sincopados, reconocido como el primer género brasileño” (2012, p.236)

Podemos deducir gracias a Perez , que la *modinha* también se acompañó por una danza y con movimientos sensuales además. De origen humilde fue de a poco ganando espacio entre los salones del Imperio, como nos cuenta Diniz en 2013 :

No tempo do Império, ouviam-se também modinhas cantadas ao violão nos salões da corte, nas casas simples e nas ruas. O sistematizador do gênero foi o padre mestiço Caldas Barbosa – filho de funcionário real português e escrava angolana –, autor da coletânea musical Viola de Lereno.(p. 10)¹⁰

En este texto además podemos encontrar a una de sus figuras importantes que se encargó de recopilar en el único formato existente de la época, el papel. Existieron innumerables artistas que se pueden pesquisar de forma individual leyendo por ejemplo el texto mencionado por Diniz (*Viola de Lereno*).Paralelamente al fenómeno de la *modinha* se desarrollaba el *lundú*, que según Perez es “género de música danzante oriunda de los batuques africanos (Angola)” (2012, p.236). Con una raíz mucho más negra que su contemporáneo y mayor protagonismo de las percusiones y de la danza. Características que Napolitano en 2002 describe de la siguiente manera :

O lundu (ou lundum), no começo uma dança “licenciosa e indecente” trazida pelos escravos

¹⁰ En el tiempo del Imperio , se oían también *modinhas* cantadas con guitarra en los salones de la corte , en las casas simples y las calles. El sistematizador del género fue el cura mestizo Caldas Barboza - hijo de funcionario real portugués y esclava angolana- autor del compilado musical *Viola de Lereno*.

bantos, acabou sendo apropriado pelas camadas médias da corte, transformando-se numa forma-canção e numa dança de salão. Geralmente tinha o andamento mais rápido que a modinha é uma marca rítmica mais acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal. O lundu-canção e o lundu-dança de salão tiveram muita aceitação na Corte e serviram de tempero melódico e rítmico quando a febre das polcas, valsas, schottish e habaneras tomou conta do Brasil a partir de 1840. (, p.42)¹¹

La primera forma cultural afro brasileña no deja de ser un título menor si nos preguntamos cuál es su importancia. Podemos comprobar también cómo se mezcló con los ritmos europeos tocados en los salones imperiales, como se destacaba por su sensualidad y velocidad. Otro aspecto importante del *lundu* tiene que ver con sus letras picarescas y humorísticas , aspecto que Diniz describe como “*Com roupagem urbana e temáticas variadas, tornou-se o lundu-canção, que continha, em alguns casos, letras de duplo sentido*” (2013, p.10) ¹².

Habiendo realizado esta breve introducción de la historia previa, podemos ahora continuar con los ritmos que son nuestro objeto de estudio , y de forma cronológica, pasaremos a revisar la historia del ritmo conocido como *Choro*.

¹¹ El lundu, en su comienzo una danza “licenciosa e indecente” traída por los esclavos bantos , acabó siendo , apropiado por las camadas medias de la corte, transformándose en una forma canción y danza de salón. Generalmente con un tempo más rápido que la modinha y una marcación rítmica más acentuada y sensual, siendo una de las primeras formas culturales afro brasileñas reconocidas como tal . El lundu-canción y el lundu-danza de salón tuvieron mucha aceptación en la corte y sirvieron de condimento melódico y rítmico cuando la fiebre de las polcas, valeses , schottish y habaneras se apoderaron de Brasil en 1840.

¹² Con ropaje urbano y temáticas variadas. se torno el *Lundu* , que contenía en algunos casos letras de doble sentido.

1.4- Choro

Nuestro primer ritmo de estudio es el “Choro” o “Chorinho”. Identificado por historiadores como el primer género de música urbana de Brasil.

A mediados de 1800 y por causa de la mixtura entre portugueses y nativos , comienzan a aparecer los primeros grupos y compositores que dieron inicio a un nuevo movimiento, principalmente al piano , compusieron melodías y armonías que recordaban a las polcas y scottish europeos, pero con una característica fuerte en el ritmo influenciado por África. Según Ramos en 1991:

O aparecimento do Choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar , pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil .(p. 103) ¹³

De acuerdo con Ramos podemos confirmar que este género nace como una forma de interpretar , con ciertas variaciones , los estilos llegados desde Europa.

Por otra parte podemos indagar en el origen de su nombre y revisar las anotaciones de Diniz en 2003 :

Assim como outros gêneros musicais, o choro sofre com as infinitas discussões a respeito da gênese do seu nome. Das várias versões existentes, prefiro particularmente a do maestro Batista Siqueira , que diz que o termo “choro” surgiu da “colisão cultural” entre o verbo “chorar” e chorus , “coro” em Latim . No

¹³ El aparecimiento del *Choro*, aún no como género musical sino que como forma de tocar, puede ser situado alrededor de 1870, y tiene su origen en el estilo de interpretación que los músicos populares de *Río de Janeiro* daban a la ejecución de polcas, que desde 1844 figuraba como el tipo de músicaailable más apasionante introducido en Brasil

início a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esse conjuntos se apresentavam ; mas na década de 1910 , quando Pixinguinha começa a ser referência máxima do estilo, já se usava o termo para denominar um gênero consolidado.(p. 13)¹⁴

La utilización del término *choro* , proveniente del verbo llorar tiene una relación directa y estrecha con la interpretación que podemos denominar de “llorada” , y que caracteriza sin duda alguna a los grandes solistas y compositores. Y si hablamos de la instrumentación de los grupos , podemos leer a Diniz en 2013 :

Ancorados em um quarteto básico (flauta, cavaquinho e dois violões), os chorões – nome dado aos músicos que tocam choro – foram muito importantes na divulgação e consolidação da música popular. Eles tocavam em pequenas estalagens, cortiços e festas familiares. Donos de extraordinário talento, fundaram uma das mais relevantes escolas de instrumentistas da música brasileira.(p.9)¹⁵

En este cuarteto básico comienzan a aparecer instrumentos característicos que no existen en otros países , como el cavaquinho (pequeña guitarra de 4 cuerdas de metal que se toca con uñeta), que se transformó en uno de los instrumentos más populares y comunes del país , en este y otros géneros. Otro instrumento típico que

¹⁴ Así como otros géneros musicales, el choro sufre con las distintas discusiones con respecto a la génesis de su nombre. De las varias versiones existentes prefiero particularmente la del maestro Batista Siqueira , que dice que el término “*choro*” surgió de la “colisión cultural” entre el verbo “*llorar*” y *chorus* , “coro” en latín. En sus inicios la palabra designaba el conjunto musical y las fiestas donde esos conjuntos se presentaban ; pero en la década de 1910, cuando *Pixinguinha* comienza a ser referencia máxima del estilo, ya se usaba el término para denominar un género consolidado.

¹⁵ Anclados en un cuarteto básico (flauta, cavaquinho , y 2 guitarras) , los *chorões* (nombre dado a los músicos que tocan choro), fueron muy importantes en la divulgación y consolidación de la música popular. Ellos tocaban en pequeñas posadas, villas y fiestas familiares. Dueños de un extraordinario talento , fundaron una de las escuelas de instrumentistas mas relevantes de la música brasileña.

pasó a ser parte fundamental de los grupos de *Choro*, es el *pandeiro* , instrumento de percusión

Una de las primeras figuras importantes dentro de los compositores e instrumentistas , es el flautista *Joaquim Antonio da Silva Calado*, quien en 1867 compone junto a *Catulo da Paixao Cearense* la Polca Choro conocida como Flor Amorosa, y que se data como la primera composición de este nuevo género. Además de liderar una de las primeras agrupaciones conocida como “*Choro Carioca*” o “*Choro Callado*”. Según Diniz “*O flautista Joaquim Callado é considerado o “Pai dos Chorões” por ter formado o primeiro grupo conhecido do gênero, o Choro do Callado, ou Choro Carioca. Seu legado continuou nos sopros de Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho*”.(2013, p.9)¹⁶

De estas palabras podemos confirmar que la relación de este género con los instrumentos de viento es grande. Muchos de los músicos venían de orquestas o bandas de guerra. Es por eso que tiene una amplia presencia de instrumentos como flautas, trombones, trompetas , clarinetes, entre otros.

A medida que crecía la popularidad de los músicos y del género propio, comenzaban a aparecer otros grupos y compositores. Y por tanto otros subgéneros, dentro de los cuales no podemos dejar de mencionar y destacar la importancia del *Maxixe*. Como dice Napolitano en 2013:

Se o choro era uma forma de tocar polca, nada quadrada e cheia de malícias e desafios, o maxixe, surgido logo depois, era um tipo de música mais sincopado ainda, mais malicioso e sugerindo movimentos de corpo pendulares, filho direto da habanera afro-cubana, importada via Espanha,

¹⁶ El flautista Joaquim Callado es considerado el “Padre de los Chorões” por haber formado el primer grupo conocido del género, el “*Choro do Callado*”, o *Choro Carioca*. Su legado continuó en los vientos de Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda y Altamiro Carrilho

Otras figuras destacadas de la primera camada de compositores son *Ernesto Nazareth* y *Chiquinha Gonzaga*. Ambos pianistas y compositores que aportaron notables historias y composiciones , incluyendo los nuevos ritmos como el *Maxixe*. Otro ritmo o sub-género importante dentro de los primeros años del *Choro* , es el denominado *Tango Brasileiro* , descrito por Ramos en 1991 de la siguiente manera :

*O tango brasileiro, muitas vezes apontado por musicólogos como uma variante mais bem cuidada do maxixe, constituiu o gênero menos popular e por isso mesmo de trajetória mais curta no panorama da música urbana do Brasil, desde sua criação na segunda metade do século XIX até seu inglorio desaparecimento em inícios do século atual. (p. 27)*¹⁸

Podemos afirmar entonces que en los inicios del *Choro* , sus primeros ritmos eran los traídos de Europa como la polca y el schottisch, y las nuevas variantes que fueron apareciendo como el *Maxixe* y *Tango Brasileiro*.

Luego a principios de 1900 aparece una nueva camada de músicos que darían la consolidación del género y su internacionalización.

El músico y compositor más importante del género es *Alfredo de Rocha Vianna Filho*(1897), ampliamente conocido con el seudónimo de *Pixinguinha*. Primero fue flautista y luego saxofonista tenor, además de compositor y arreglador. En 1919 forma

¹⁷ Si el *choro* era una forma de tocar polca , nada cuadrada y llena de malicias y desafíos , el *maxixe* surgido después , era un tipo de música más sincopada aún , más maliciosa e sugiriendo movimientos de cuerpo pendulares. hijo directo de la habanera afro-cubana , importada a través de España condimentada por el *lundu* (baile) afro brasieño.

¹⁸ El tango brasileiro, muchas veces apuntado por musicólogos como una variante más cuidada del *maxixe* , constituyó un género menos popular y por eso de trayectoria más corta en el panorama de música urbana de Brasil , desde su creación en la segunda mitad del siglo XIX hasta su inglorioso desaparecimiento a inicios del siglo actual.

el grupo *Os Oito Batutas*, con quienes tuvo grandes éxitos interpretando clásicos del género y composiciones propias. Su importancia la podemos confirmar leyendo a Diniz, “*Pixinguinha é a maior referência na história da MPB até a metade do século XX . Foi , e ainda é , louvado por musicólogos e músicos do calibre de Tom Jobim , Chico Buarque e Villa-Lobos*” (2013, p. 26)¹⁹. Agregando también que el día nacional del *Choro en Brasil* se celebra en su natalicio el día 23 de Abril con conciertos y homenajes a lo largo del País y fuera de Brasil también. Nacido en un entorno de *Chorões* (término que se refiere a los músicos de Choro) comenzó su trayectoria a los 14 años, como flautista. En 1916 compuso su tema más conocido llamado *Carinhoso*, que luego tendría letra del afamado poeta *Catulo da Paixao Cearense*.

Otras de sus famosas composiciones son : *Naquele Tempo, Um a zero, y Rosa*. En 1922 y junto a su grupo, realizó un viaje a Francia. Uno de los primeros viajes importantes para divulgar la cultura brasileña en el mundo. Y de donde regresaron con nuevas influencias del Jazz y nuevos instrumentos como el saxofón.

Hablando de guitarristas y según Taubkin podemos mencionar a Satyro Bilhar(1860-1927), Quincas Laranjeiras (1873-1935) y João Pernambuco (1883-1947). Joao Pernambuco siendo el más importante de estos 3 por causa de sus composiciones para guitarra solista, donde se destacan *Sons de Carrilhoes, Graúna e Interrogando*, que se han convertido en clásicos de la guitarra solista brasileña. Además de esto compuso canciones como *Luar do Sertao* con letra de *Catulo da Paixao Cearense*. En 1919 integra el grupo de *Pixinguinha , Os Oito Batutas ,* hasta 1921 y no realiza el famoso viaje a Francia.(2007 , p. 31-36)

1.5- Samba

En estos tiempos (fines de 1800) también comienza a desarrollarse lo que después se conocería como *Samba*, con un origen mucho más tribal y relacionado a rituales religiosos. Y como dice Diniz (2010) “*No passado, os viajantes denominavam*

¹⁹ *Pixinguinha* es la mayor referencia en la historia de la MPB(Música popular brasileña) hasta la mitad del siglo XX. Fue, y aún es alabado por musicólogos y músicos del calibre de *Tom Jobim, Chico Buarque y Villa-Lobos* .

batuque qualquer manifestação que reunisse dança, canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos.(p.16)²⁰. los primeros encuentros y ritmos eran conocidos como batuques , hasta que comenzó a utilizarse la palabra *Samba*.

La palabra *Samba* tiene varios posibles orígenes, uno de ellos viene del término *Semba*, de origen africano y que también es un ritmo parecido, y que además puede significar, jugar o divertirse. Como dice Aldeguer “la palabra samba se cree que viene de Angola (África) del idioma Kimbundu (es uno de los idiomas precoloniales más hablados en África central), de la palabra semba, música tradicional de Angola que significa “invitación a la danza” (McGOWAN, PESSANHA, 1998)”. (2012,p. 236)

El *samba* cuenta dentro de sus leyendas que las casas de algunas abuelas provenientes del norte del país , desde *Bahía*. Sirvieron como centros de reunión en torno a estas nuevas expresiones musicales. Así, se cuentan varias historias sobre estas señoras, Tia Ciata, por ejemplo. Cuenta Diniz:

A baiana mais conhecida na história do samba foi mesmo Tia Ciata, ou Hilária Batista de Almeida, nascida em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Ela se tornou uma das principais lideranças dos negros da Cidade Nova. Morou na rua da Alfândega, perto do Campo de Santana, e na rua Visconde de Itaúna, na região da Praça Onze (rua na qual também morou o flautista Joaquim Callado). Sua casa era freqüentada por negros, mestiços e brancos, pobres e ricos. (2010, p.29)²¹

²⁰ En el pasado los viajeros denominaban *batuque* a cualquier manifestación que reuniese danza, canto y el uso de los instrumentos de los negros. Ese era entonces el término genérico para designar a las celebraciones.

²¹La bahiana más conocida en la historia del *samba* fue Tia Ciata, o *Hilária Batista de Almeida*, nacida en *Santo Amaro da Purificação*, en el *Recôncavo Baiano*. Ella se torno una de las principais lideranças de los negros de la *Cidade Nova*. Vivió en la *rua da Alfândega*, cerca del *Campo de Santana*, y en la *rua Visconde de Itaúna*, na região da Praça Onze (rua na qual também morou o flautista Joaquim Callado). Sua casa era freqüentada por negros, mestiços e brancos, pobres e ricos.

Algunas además fueron madres o abuelas de músicos y compositores. Por tanto, son parte importante de esta historia y de la conexión que tiene el *Samba* y la historia de la población negra en Brasil. Producto del racismo imperante en esos tiempos , el *Samba* y sus cultores no eran bien vistos, y fueron incluso perseguidos por manifestarse con este arte, que tiene entonces una faceta de resistencia dentro de su expresión. Aspecto que *Candeia* describe de la siguiente forma: “*Para se falar em SAMBA temos que falar de negro , para se falar em negro temos que contar sua ardua luta através de muitas geracoes , erquendo o seu grito contra o preconceito de raca e de cor heranca da escravidao*” (1978, p. 5)²²

La primera música de Samba grabada fue “*Pelo Telefone*” el 27 de noviembre de 1916, compuesta por el compositor conocido como *Donga*. Los primeros músicos que grabaron en estas nuevas músicas eran músicos que provenían del *Choro*.

Ambos ritmos continuaron desarrollándose de forma paralela y mezclando tanto sus ritmos como sus músicos. El *Choro* principalmente instrumental con algunas excepciones y el *Samba* principalmente cantado, se convirtió en una expresión mucho más popular que su antecesor producto de la conexión con la gente a través de las letras. Letras que relataban entre las tradicionales temáticas amorosas , la realidad de la sociedad brasileña y su gente.

Otros compositores importantes de esta primera etapa fueron *Sinhô* y *João da Bahiana* . *Sinhô* entre varias composiciones e hitos se destaca el siguiente descrito por *Neto*:

Em 7 de fevereiro de 1921, em matéria de primeira página, o Correio da Manhã o classificou como o “Rei do Samba” — atribuindo não só um status de majestade a Sinhô, mas conferindo também um índice de nobreza a um gênero que passava por

²² Para hablar de *SAMBA* tenemos que hablar del negro, para hablar del negro tenemos que contar su ardua lucha a través de muchas generaciones , hiriendo su grito contra prejuicios de raza y color herencia de la esclavitud.

*evidente processo de normalização e aceitação social. (2017, p.98)*²³

Por otra parte *João da Bahiana* es indicado además como el músico que introdujo el *pandeiro* y el plato con cuchillo, como cuenta Diniz : “*Filho de Tia Perciliana, uma das famosas baianas da Cidade Nova, onde foi criado, João notabilizou-se por popularizar o pandeiro no samba e por ser exímio ritmista no prato-e-faca, herança de sua formação na tradição baiana.*” (2010, p.33).²⁴

Grandes compositores de la segunda etapa fueron Noel Rosa, Wilson Batista e Ismael Silva entre otros. Noel Rosa fue responsable por algunos *Sambas* memorables en esta etapa , *Com que roupa?* , *Feitiço da Vila* y *Conversa de Botequim* son algunas de sus composiciones que son tributadas hasta el día de hoy por consagrados artistas del país.

Dentro de la historia del *Samba* podemos destacar un gran acontecimiento relacionado con los diferentes barrios organizados en torno a sus músicos y composiciones, lo que dió pié para los primeros concursos de *Sambas* en la década de los 30 y la incorporación de *sambas* en el carnaval, acontecimiento que dio origen a una de sus variantes más conocidas, el *Samba Enredo*. Podemos revisar lo anterior descrito por Neto:

A historiografia da música popular brasileira fixou o 20 de janeiro de 1929, um domingo, como um marco capital. Ocorrerá nessa data, dia de São Sebastião — ou Oxóssi, nas representações do sincretismo afro-brasileiro —, o primeiro concurso de samba entre as “embaixadas” do Estácio, Mangueira e Oswaldo

²³ El 7 de febrero de 1921 , en la primera página del diario *Correio da Manhã* lo clasificó como el “Rey del Samba” , atribuyéndole no solo un status de majestad a *Sinhô* , sino que además dándole un índice de nobleza a un género que pasaba por un evidente proceso de normalización y aceptación social.

²⁴ Hijo de *Tia Perciliana* , una de las famosas bahianas de la *Cidade Nova* , donde fue criado , *João* se hizo famoso por popularizar el *pandeiro* en el *Samba* y por ser exímio percusionista con el plato y cuchillo , herencia de su formación en la tradición Bahiana.

Cruz (a futura Portela). Competição organizada pelo pai de santo Zé Espinguela, mangueirense assumido, mas respeitado pelos demais concorrentes como autoridade imparcial, alguém cujo amor pelo batuque estaria acima das paixões pessoais e bairrismos.(2017, p. 181)²⁵

Lo que dio origen a las llamadas escuelas de samba o “Gremios recreativos escuelas de samba” (G.R.E.S), piezas fundamentales en la historia y que conforman las distintas cofradías que luego se formaron con compositores de cada escuela .

Además del *Samba enredo* , existen otros sub géneros importantes como el *Partido Alto*. Estilo que además de ritmo y armonía tiene una dinámica relacionada con los verseros y sus desafíos entre ellos, algo similar a los payadores en nuestro país.

Asunto que podemos volver a leer en el libro de Neto:

:

Quanto à palavra “samba”, embora continuasse a ser um sinônimo de festa e bailado popular, já existia certa tendência a associá-la às rodas de batuque onde pontificava o chamado “partido-alto”, gênero no qual os integrantes se revezam em desafios de versos muitas vezes produzidos no calor da hora, intercalados por um estribilho fixo. (2017, p. 17)²⁶

²⁵ La historiografía de la música popular brasileña fijó el día 20 de enero de 1929 , un domingo, como un marco capital. Ocurrió en esa fecha , día de San Sebastián ó Oxóssi , en las representaciones del sincretismo afro brasileño, el primero concurso de samba entre las “embajadas” de *Estácio*, *Mangueira* y *Oswaldo Cruz* (futura *Portela*), Competición organizada por el *pai de santo Zé Espinguela* , *mangueirense* asumido , más respetado por los demás concurrentes como autoridad imparcial, alguien cuyo amor por el *batuque* estaría por encima de las pasiones personales y los barristas.

²⁶ Mientras la palabra *samba* , aún continuase siendo sinónimo de fiesta y baile popular . ya existía cierta tendencia a asociarla a las *rodas de batuque* donde pontificaba el llamado *partido alto*

El *Samba* se convirtió en la expresión más popular en el país y si bien existen muchas variaciones y subgéneros , la raíz continúa siendo la misma y continúa hasta el día de hoy mezclados con tantos estilos como se puedan imaginar, como por ejemplo: rock, pop, jazz, rap y la música electrónica entre otros.

Los guitarristas en este estilo coinciden con los compositores que se acompañaban en la creación e interpretación por la guitarra. *Donga* , *Sinho* y *Noel Rosa* por nombrar a algunos.

El *samba* y el *choro* constituyen la fuente principal de inspiración para lo que vino después. Ahora vamos a hablar de *bossa nova* pero no podemos dejar de mencionar el MPB (música popular brasileña) , término que engloba a todas las fusiones que se hicieron hacia adelante y constituye gran parte de la riqueza musical de Brasil, que hasta el día de hoy continúa expandiéndose por el mundo y siendo referente para músicos de distintas latitudes.

1.6- Bossa Nova

El *bossa nova* comenzó a hacerse popular en 1958 con la grabación de una música llamada *Chega de Saudade*, compuesta por *Antonio Carlos Jobim* y *Vinicius de Moraes* e interpretada por *Elizeth Cardoso* en la voz y *João Gilberto* en la guitarra en el LP *Canção do amor demais* . Estos 4 músicos son claves dentro de la historia del género. Pero como todo proceso histórico no comienza con un único hito, este acontecimiento fue resultado de un viaje largo desde los primeros cambios o propuestas nuevas , como nos cuenta Diniz:

A batida genial de João Gilberto na música “Chega de saudade”, feita por Tom Jobim em parceria com Vinicius de Moraes e gravada no LP Canção do amor demais – marco inaugural do movimento – pela cantora Elizeth Cardoso, é uma síntese de elementos musicais que rondavam há décadas a música popular: a sofisticação harmônica de um Vadico e de

um Garoto, os experimentos de Jonny Alf e João Donato, e até mesmo as melodias e letras de Antônio Maria, a exemplo de “Canção da volta” e a “Valsa de uma cidade”.(2010, p.184) ²⁷

Para muchos lo que después sería conocido como *Bossa Nova*, comenzó entre los años 30 y 40 con las variaciones estéticas dentro del *Choro* y el *Samba*. Muchos definen al *Bossa Nova* como un *Samba* lento y con sofisticaciones armónicas. Por tanto, podemos hablar de músicos que comenzaron estas mudanzas antes del acontecimiento *Chega de Saudade*.

Anibal Augusto Sardinas, más conocido como “*Garoto*” fue un multiinstrumentista y compositor que se destacó dentro de sus contemporáneos, por proponer estéticas un tanto diferentes, en melodías y acordes. Principalmente ligado a la música instrumental, compuso grandes clásicos como *Lamentos do Morro* y *Jorge de Fusa*. Además compuso otras músicas que luego recibieron letras de grandes escritores como *Duas Contas* y *Gente Humilde*. Todo esto confirmado por Bellinatti :”

O Garoto foi um marco de um estilo de violão brasileiro. A bossa nova só existiu porque o Garoto mostrou o caminho. Foi ele o primeiro músico que apareceu tocando acordes sofisticados combinados com um balanço sensacional da mão direita . Só no Brasil um compositor/violonista dessa importância fica tantos anos no anonimato (2000, p.55)²⁸

²⁷ El patrón rítmico genial de *João Gilberto* en la música “*Chega de Saudade*”, escrita por *Tom Jobim* en parceria con *Vinicius de Moraes* y grabada en el LP *Canção do amor demais* -marco inaugural del movimiento- por la cantora *Elizeth Cardoso* , es una síntesis de elementos musicales que rondaban hace décadas a la música popular : la sofisticación armónica de *Vadico* y *Garoto* , los experimentos de *Jonny Alf* y *João Donato*

²⁸ *Garoto* fue el marco de un estilo de guitarra brasileña. El *Bossa Nova* solo existió porque *Garoto* mostró el camino. Fue el primer músico que apareció tocando acordes sofisticados combinados con un ritmo sensacional de mano derecha. Solo en Brasil un compositor/guitarrista de esa importancia queda tantos años en el anonimato.

Podemos entonces, encontrar en *Garoto* y compañía, la prehistoria de este género tan importante para Brasil , que además como dice *Bellinatti* , no son tan conocidos como sus sucesores.

Sobre la importancia del género según Lisboa : *“Inegavelmente o movimento musical mais importante já ocorrido no Brasil foi a Bossa Nova. Surgido por volta de 1958 , renovou harmonias e arranjos, dando conceituação mais moderna a nossa musical popular”*. (2000, p.39) ²⁹.

Por otra parte , para muchas personas el movimiento significó una división social de su antecesor el *Samba* , pues el *Samba* tenía relación con los suburbios pobres de la zona norte y centro de *Río de Janeiro*, con fuerte protagonismo de la población negra y descendientes de esclavo, y el *Bossa Nova* se situaba en la zona sur , en los barrios acomodados con jóvenes blancos de clase media alta. Como nos cuenta Ramos:

A década de 50, porém, marcava o advento de uma recente separação social no Rio de Janeiro - pobres nos morros e na Zona Norte , ricos e remediados na Zona Sul- que não favoreceu de modo algum esse contato com as fontes do ritmo popular. Pelo contrário , proporcionava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular , pela ausência daquela espécie de promiscuidade social que permitirá anteriormente aos representantes da classe média carioca participar até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social (1991, p.231)³⁰

²⁹ Innegablemente el movimiento musical más importante ya ocurrido en Brasil fue el *Bossa Nova* , surgido por 1958, renovó armonías y arreglos, dando conceptualización más moderna a nuestra música popular”

³⁰ La década del 50, sin embargo, marcaba el advenimiento de una reciente separación social en *Río de Janeiro* . pobres en los cerros y en la Zona Norte, ricos y poderosos en la Zona Sur , que no favoreció de modo alguno ese contacto con las fuentes del ritmo popular. Por contrario , proporcionaba el surgimiento de una camada de jóvenes completamente desligados de la tradición de la música popular , por la

Sobre el origen del nombre podemos leer nuevamente a Ramos :

O nome bossa, para designar a queda especial de uma pessoa para determinada atividade , é de etimologia popular até agora não determinada, mas existia como palavra corrente no Rio de Janeiro pelo menos desde o início da década de 30, quando Noel Rosa a registrou no samba São coisas nossas, que diz em uma de suas estrofes: “O samba, a prontidão/ e outras bossas,/ são nossas coisas,/ são coisas nossas”.(1991, p. 234)³¹

Sustentando en este término usado ampliamente de forma popular , los jóvenes compositores e intérpretes en busca de su identidad como género musical le bautizaron como la nueva *Bossa* y así nació su definición como *Bossa Nova*.

Antonio Carlos Jobim, más conocido como *Tom Jobim*. Es sin duda alguna el compositor más importante de este género, destacado en varios aspectos como pianista y arreglador. Es responsable de componer la canción de *Bossa Nova* más popular de todos los tiempos. El clásico conocido como *Garota de Ipanema*. Grabado también por Frank Sinatra y Ella Fitzgerald entre otros. Es una de las músicas con más versiones en diferentes idiomas del mundo (500 aprox.). Dice Leymarie :

En 1962 Jobim se inspira en los andares de una exuberante joven para componer *Garota de Ipanema* (*The girl from Ipanema*) , un éxito mundial de la

ausencia de aquella promiscuidad social que permitía anteriormente a los representantes de la clase media carioca participar, hasta cierto punto , del contexto cultural de la clase colocada un grado abajo en la escala social.

³¹ El nombre *bossa* para designar la preferencia especial de una persona para una determinada actividad , es de etimología popular hasta ahora no determinada, pero existe como palabra corriente en *Río de Janeiro* por lo menos desde el inicio de la década de los 30 , cuando *Noel Rosa* la registró en el *Samba Sao coisas nossas*, que dice en una de sus estrofas: *O samba, a prontidão/ e outras bossas,/ são nossas coisas,/ são coisas nossas*

Bossa Nova. El 21 de noviembre de aquel año , se organiza un concierto de *bossa nova* en *Carnegie Hall* que se presenta como el “nuevo jazz brasileño” (1997, p.69)

Con este concierto la internacionalización del género comenzó a materializarse en grabaciones de grandes músicos de Jazz como *Dizzy Gillespie* y *Stan Getz*. Y se comenzaron a incorporar en la lista de “Standars de Jazz” tocados por músicos en conciertos y *Jam Sessions*.

Pero no podemos dejar de hablar de la poesía relacionada al género, enfocada en la belleza de los paisajes y los amores. La autoría de *Garota de Ipanema* no recae sólo en *Tom Jobim* , sino que es también responsabilidad de uno de los letristas más importantes del género , *Vinicius de Moraes*.

Diplomata, poeta y también compositor. Es una figura importantísima dentro de la poesía relacionada al género. Ambos junto a *Tom Jobim* son responsables por una larga lista de importantísimas músicas, dentro de las cuales están: *Insensatez*, *Agua de Beber* y *A felicidade*. Además de haber generado alianzas importantes con otros músicos como *Baden Powell* y haber compuesto músicas en solitario. Sobre *Vinicius Diniz* dice:

O poeta *Vinicius de Moraes* era admirador de autores estrangeiros, mas suas letras retratavam de forma simples o universo carioca e a cultura brasileira. Podemos dizer que ele era um teórico do “carioquismo”, um grande esteta do Rio. E como a cidade amada se fez presente em suas composições! Há música mais carioca que “*Garota de Ipanema*”, feita em parceria com *Tom Jobim*? A canção foi interpretada mundo afora: (2014, p. 60)³²

³² El poeta *Vinicius de Moraes* era admirador de autores extranjeros, pero sus letras retrataban de forma simple el universo carioca y la cultura brasileña. Podemos decir que él era un teórico del “carioquismo”

Hablando de guitarra no podemos dejar de destacar la importancia de *João Gilberto* y su forma de tocar tan característica, que se convirtió en marca registrada del *bossa nova*. Su forma de cantar y complementar ambas cosas de forma creativa constituyen la banda sonora más importante para cualquier oyente.

2.- Problematicación

La presente investigación indaga en el contexto histórico de tres ritmos brasileños en la guitarra: *Choro*, *Samba* y *Bossa Nova*, a través de la revisión de material existente desde la musicología e historiografía, revisando sus compositores importantes y sus principales intérpretes.

El problema desde dónde surge esta investigación, dicta que en la práctica musical de sesión para eventos es común que aparezcan canciones de *bossa nova* dentro del repertorio y que se enseñe en algunas escuelas de música popular en Chile. Pues bien, como dice Faria: “Es el estilo de música brasileña más conocido internacionalmente.” (1995, p. 60), siendo esta aseveración, respaldada por una importante cantidad de grabaciones, covers y versiones. También surge la adaptación del ritmo y su adaptación a otras estéticas musicales. Es por eso que en Chile y en varios otros países existe la versión presentada por escuelas de Estados Unidos como *Berklee College of Music*. Por ello, no es posible afirmar que estas versiones son erradas, pero sí, que existe un contexto que precede a este ritmo y es ahí donde encontramos los otros ritmos que forman esta línea de tiempo y completan nuestra propuesta didáctica: El *Bossa Nova*, viene del *Samba* y el *Samba* del *Choro*. Este aspecto no ha sido indagado en profundidad y no ha sido considerado para generar un método de enseñanza de estos ritmos para músicos chilenos.

Si algún estudiante chileno desea aprender estos ritmos, puede acceder a los libros existentes que no están en español y luego comenzar a intentar descifrar estos patrones rítmicos. Esta tarea puede ser muy compleja primero técnica y segundo por el

un gran artista de *Río*. Y como la ciudad amada se hace presente en sus composiciones! Hay música mas carioca que “*Garota de Ipanema*”, escrita en conjunto con Tom Jobim? La canción fue interpretada en el exterior.

idioma. Independiente de la traducción de los libros existentes, hay un problema mayor, en ellos no se generan ejercicios previos ni se explican cuestiones técnicas, pues están pensados para músicos brasileños y no de otras nacionalidades. Estos géneros y sus ritmos constituyen una columna vertebral que dio pie a varios otros géneros como el MPB (música popular brasileña), género que engloba todas las fusiones que aparecieron de ritmos brasileiros con pop, rock, reggae etc. y el movimiento conocido como tropicalia. Podemos leer esto en las palabras de Pereira: “Del punto de vista rítmico, la MPB y Tropicalia presentaron grandes novedades de las manos de guitarristas como: Gilberto Gil, Djavan, Joao Bosco, Xangai y Roberto Mendez.” (2006, p.11). Todos estos artistas mencionados por Pereira son influenciados fuertemente por los ritmos que se estudiarán en esta tesis.

A su vez, los métodos aquí analizados no presentan una didáctica previa a la exposición de los ritmos, lo que es posible entender solo dentro del contexto musical brasileño, donde el oyente está expuesto constantemente a sus músicas nacionales que forman parte importante de su vida. Cuando estos ritmos son llevados a otros Países se cree necesario preparar al instrumentista con ejercicios previos y simples, para comenzar a entender el funcionamiento de la mano derecha en relación a la ejecución de los patrones rítmicos. O el caso, muchas veces no explicado, de la mano izquierda haciendo parte de este desarrollo rítmico. Otro aspecto que requiere preparación para estudiantes y profesores, es la relación histórica de estos 3 ritmos y sus figuras importantes. Como se ha mencionado anteriormente, la historia de los 3 ritmos está fuertemente ligada. Es estrictamente necesario que esta historia común sea parte de esta transferencia de conocimiento.

Entonces, es importante presentar un contexto histórico simple pero eficaz, que permita al estudiante chileno, conocer de dónde vienen estos ritmos y cómo se fueron mezclando para dar pasos a nuevas variantes. En esta búsqueda, será posible encontrar poco material en idioma español, que se concentre en estos 3 ritmos.

Es así como propondremos estudiar estos 3 ritmos abordados desde la guitarra y enfocados en su historia, y en una didáctica previa. La escucha de grabaciones en

donde la guitarra es protagonista o juega un papel importante, pues como dice Calado (2007):

Para saber que o violão é o instrumento mais popular em nosso país nem é preciso organizar uma eleição. Basta constatar que ele ocupa um lugar de destaque em quase todos os gêneros da música brasileira, seja no samba, no choro, na bossa nova, na música de câmara. Graças a sua versatilidade, riqueza de timbres, extensão sonora e portabilidade, o viola frequenta diariamente nossas salas de espetáculo, bares, escolas , até praias.. (contraportada)³³

Desde nuestra perspectiva responderemos a la siguiente pregunta:

Pregunta de investigación:

¿Cómo generar un método de enseñanza de los ritmos brasileiros *choro*, *samba* y *bossa nova*, a partir del análisis de sus referentes y principales exponentes que contemple ejercicios y explicaciones sobre la técnica de acompañamiento de guitarra brasilera para ser utilizada por músicos chilenos?

³³ Para saber que la guitarra es el instrumento más popular en nuestro país no es preciso realizar una elección. Basta constatar que ocupa un lugar destacado en casi todos los géneros de música brasilera, sea el *samba*, el *choro*, *bossa nova* o música erudita. Gracias a su versatilidad, riqueza de timbres, extensión sonora y portabilidad, la guitarra frequenta diariamente nuestra sala de espectáculo, bares, escuelas e incluso playas

2.1-Objetivo General:

Analizar los referentes y principales exponentes de tres ritmos brasileiros: *Choro* , *Samba* y *Bossa Nova* para generar un método de enseñanza de estos ritmos que contemple ejercicios y explicaciones sobre la técnica brasileira de guitarra que pueda ser usado por músicos chilenos.

2.2 Objetivos Específicos:

1.-Entregar un contexto histórico necesario e importante sobre los ritmos de *Choro*, *Samba* y *Bossa Nova*, para los estudiantes y profesores interesados en aprender estos ritmos.

2.-Nombrar y contextualizar a los principales referentes de la historia del *Choro Samba* y *Bossa Nova*, para quienes quieran escuchar sus grabaciones y estudiar sus composiciones.

3.-Analizar los métodos previos sobre ritmos brasileños que incluyen estos 3 ritmos : Nelson Faria, Marco Pereira y Zé Paulo Becker.

4.- Proponer una propuesta previa para el estudio de los ritmos donde el enfoque esté en la preparación previa de la técnica e interpretación de estos ritmos.

3.-Justificación

_____Esta investigación busca facilitar el aprendizaje de los ritmos de *Choro*, *Samba* y *Bossa Nova* en la guitarra, dentro de Chile. Para esto se hace hincapié en el desarrollo de una didáctica previa, inexistente en los libros disponibles, y en la importancia de la historia que une a estos ritmos en su desarrollo y personajes.

_____Si algún estudiante chileno desea aprender estos ritmos, puede acceder a los métodos existentes que no están en español y luego comenzar a intentar descifrar estos patrones rítmicos. Esta tarea puede ser muy compleja primero por la técnica y segundo por el idioma

Los métodos acá analizados no generan ejercicios previos ni explican cuestiones técnicas , pues imagino , que a los músicos brasileños se les hace familiar el tocar los ritmos y ya tienen o conocen la técnica necesaria.

Su riqueza rítmica es tan amplia y variada como dice Pereira:

O Brasil é um país muito especial no que tange a qualidade e variedade de ritmos e isso me incentivou muito a realizar essa pesquisa. A rítmica brasileira é um universo muito atraente e divertido e pode ser uma instigante referência para todos os violonistas e músicos em geral. (2006, p.5) ³⁴

Pereira es un guitarrista de amplia trayectoria que plasma en su libro su propia investigación y transmite su relación con la importancia de la historia de estos ritmos y sus apreciaciones técnicas.

De él rescatamos la importancia de la historia en el proceso de enseñar o aprender estos ritmos. Sabemos con certeza que hoy se enseña algo de *Bossa Nova* en las escuelas de música popular de Chile. Los otros ritmos son tratados desde puntos de vista musicológicos, pero no como una posibilidad de enriquecer los toques de música brasilera en los estudiantes. Exceptuando algunos acontecimientos importantes con visitas de músicos brasileños como : *Zeca Barreto, Yamandú Costa, Rogerio Souza, Zé Paulo Becker y Alfredo Muro.*

Dentro de estos pequeños hitos podemos destacar las instancias facilitadas por el profesor Paulo Paranhos (brasileño radicado en Chile) que ha iniciado una pesquisa propia en ritmos brasileros y que ha compartido con sus estudiantes en escuelas como ProJazz.

³⁴ Brasil es un país muy especial en cuanto a calidad y variedad de ritmos y eso me incentivó mucho a realizar esta investigación. La rítmica brasileña es un universo muy atrayente y divertido, y puede ser una estimulante referencia para guitarristas y músicos en general.

Otro acontecimiento importante dentro de la divulgación de estos ritmos ha sido el surgimiento de encuentros espontáneos conocidos como *Rodas* (ruedas), donde los músicos se reúnen para tocar alrededor de una gran mesa. Desde el 2013 acontece una *Roda de Choro* , que ha transitado por distintos locales y que hasta antes de la pandemia se mantenía 2 veces al mes de forma casi ininterrumpida. Dando paso también a *Rodas de Samba*, y así creciendo cada vez más el interés de nuevos músicos por aprender estos instrumentos y ritmos.

4.- Marco Teórico

La guitarra brasileña representa una escuela estilística en sí misma, como la guitarra Flamenco o la guitarra de blues. Siendo entonces estudiada en sus referentes y variantes alrededor del mundo entero. Dentro de los 3 ritmos analizados en esta investigación podemos encontrar varias características interesantes y merecedoras de investigación propias. En términos melódicos y armónicos no nos adentraremos , pues nuestro foco está puesto en la rítmica, producida principalmente por la mano derecha pero con participación de la izquierda obviamente.

Podemos encontrar bastantes fuentes en internet que hablen del *Bossa Nova* por ejemplo (siendo el ritmo más popular internacionalmente) , pero consideramos necesario analizar desde 2 aspectos importantes para la transferencia de estos conocimientos. En las metodologías musicales del siglo XXI, escritas por Vicent Lluís Fontelles es posible destacar el término “Pedagogía de las músicas del Mundo”, acuñado por la profesora Patricia Shenan Cambell, cuyo significado está íntimamente ligado al contexto histórico: “La comprensión será más fácil cuando una canción u obra artística se presente dentro de su contexto cultural, histórico, geográfico y social.” (Fontelles, 2019, p.110).

Por otra parte, revisaremos la metodología o la ausencia de ésta, en los libros presentados , pues como dice Navarro “Para la selección de la metodología adecuada

es necesario el análisis inicial del contexto, pues la enseñanza musical se desarrolla en varios ámbitos y cada uno de ellos presenta sus propios problemas”.

Además analizaremos la progresión gradual con la cual se presentan los ritmos ,pues es importante que los primeros ritmos sean sencillos para ir desarrollando e introduciendo al estudiante en estos desafíos organizados por grado de dificultad.

Existen 3 libros a los cuales nos referiremos :*The Brazilian Guitar Book* (1995) por Nelson Faria, *Ritmos Brasileiros* (2006) de Marco Pereira y *Levadas Brasileiras para violão*. (2014).

El libro de Nelson Faria fue escrito según el autor en 1993, y fue presentado a editoras en Brasil sin conseguir resultados satisfactorios. Con la recomendación del editor brasileiro Almir Chediak , el autor intenta conectarse con una editora de Estados Unidos en donde ya había estudiado y tenía contacto con músicos locales. Es así como llega a Sher Music , quienes acceden a editar el libro en inglés y es así como nace la primera edición de este libro en 1995. Con gran éxito el libro fue luego traducido al Japonés e Italiano. Y fue además incluido en el compendio *The 50 greatest guitar books* de Shawn Persinger. Para finalmente ser editado en su idioma original Portugues en 2012.

Marco Pereira por otra parte lanzó en 2006 su libro *Ritmos Brasileiros* , con una traducción al Inglés anunciada en su sitio web, pero donde no encontramos fecha.

Zé Paulo Becker edita su libro *Levadas Brasileiras para Violão* en 2013, pero es fruto de un largo trabajo de investigación que incluye tesis de pregrado y tesis de magister. Además de una amplia experiencia acompañando grandes músicos de Brasil

Bajo esta premisa, se revisará cómo los autores presentan el contexto histórico de cada ritmo en sus publicaciones. Iniciando por Nelson Faria, quien hace una introducción a cada ritmo en su publicación, bajo el término de *General Outline* o descripción general, ofreciendo una pequeña referencia al contexto histórico y social

del ritmo en particular. El autor aporta datos contextuales de cada ritmo, añadiendo subdivisiones con una explicación simple. En el ritmo *Samba*, agrega seis subdivisiones con una explicación para cada una.

Por ejemplo, para el *Samba* , Faria dice :

Basically dance oriented, the samba emerged at the beginning of the century on Rio de Janeiro , São Paulo and Bahia. Its precursors were Francisco Alves , Henrique Volenger , Araci Cores and Donga (composer of “Pelo telefone” the first samba recorded -1971 (2014. p.22)³⁵

En esta explicación tenemos básicamente, una fecha , un lugar , algunos nombres importantes y un acontecimiento importante. Un tanto resumido para lo que estimamos necesario en la dinámica de facilitar un proceso de aprendizaje de una música de otro país.

Por su parte, Marco Pereira inicia su método con el apartado Aspectos Históricos, donde realiza un resumen de la historia de la guitarra en los ritmos brasileiros, los intérpretes, autores y distintos géneros. Presenta una variedad más amplia de ritmos y subdivisiones, y en cada una de éstas, se acompaña de texto histórico, especialmente en ritmos menos conocidos y en adaptaciones de ritmos folklóricos, donde la guitarra no existe propiamente tal. Es posible, entonces, calificar estas explicaciones en dos grupos: el primero, donde la guitarra está presente y es protagonista (*Samba, Choro, Bossa Nova*) y que fueron cubiertos en el apartado de aspectos históricos; y el segundo grupo, de ritmos folclóricos donde la guitarra no está

³⁵ Básicamente orientado a la danza, el *Samba* emergió a principios del siglo XX en *Rio de Janeiro, São Paulo y Bahia*. Sus precursores fueron Francisco Alves , Henrique Volenger, Araci Cortes y Donga (compositor de “*Pelo Telefone*” el primer samba grabado – 1917

presente y el autor propone una adaptación (*Maracatú, Samba de Coco, Frevo*) y que además, no fueron cubiertos en el primer apartado de Aspectos Históricos.

Por ejemplo Pereira relata lo siguiente sobre el mismo acontecimiento del primer *Samba* grabado :

O maxixe, que também era chamado de tango-brasileiro, foi o primeiro ritmo a se transformar efetivamente em dança de salão e influenciar toda a música carioca feita desde então. Foi do maxixe que nasceu o primeiro disco de samba gravado no Brasil com o lançamento comercial , em 1917, do samba do compositor Donga intitulado "Pelo Telefone (2006, p.7)³⁶

Esto es solo un extracto de una extensa línea histórica que el autor presenta y de donde rescatamos el desarrollo de los ritmos a través de la historia, sus acontecimientos y personajes. Es, a nuestro parecer, una mejor forma de introducir a estudiantes en estos nuevos ritmos.

Zé Paulo Becker es el que hace la menor referencia al contexto histórico dentro de su libro. Cuando presenta el *Choro* , Becker dice :

O choro nasceu como gênero a partir da maneira como os músicos cariocas interpretavam as danças europeias no final do século XIX. Até hoje, numa roda de choro tocam-se valsa , polca, maxixe. Músicas como Cheguei(Pixinguinha) ou

³⁶ El *maxixe*, que también era llamado de Tango-brasileiro, fue el primer ritmo en transformarse efectivamente en danza de salón e influenciar a toda la música carioca hecha desde entonces. Fue del *Maxixe* que nació el primer disco de *Samba* grabado en Brasil con su lanzamiento comercial en 1917, del *samba* del compositor Donga , titulado *Pelo Telefone*.

Apanhei-te-Cavaquinho são consideradas choros , mas o ritmo é de maxixe. (2014, p.19)³⁷

Ahora bien, la variedad de ritmos y estilos musicales de Brasil conforman una parte importante de su riqueza y encanto. Dentro de las publicaciones aquí revisadas, se podrán apreciar algunos de ellos y categorizar los más importantes dentro de la participación guitarrística, a su vez, se revisarán otros ritmos que son adaptaciones de otros instrumentos, generalmente desde las percusiones hacia la guitarra, y que forman parte de la urbanización de los ritmos rurales. Sobre la riqueza multicultural de Brasil, Napolitano plantea lo siguiente:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar

³⁷ El *Choro* nació como género a partir de la manera en que los músicos cariocas interpretan las danzas europeas al final del siglo XIX. Hasta hoy . en una roda de *Choro* se tocan valeses, polcas, *maxixe*. Músicas como *Cheguei (Pixinguinha)* o *Apanhei-te Cavaquinho* (Nazareth) son consideradas *Choros* , más el ritmo es de *maxixe* .

privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. (2002, p.7)³⁸.

Para cualquier persona que haya visitado Brasil y tenga relación musical. No pasa desapercibida la relación que la gente tiene con la música. La cantidad de música nacional en las radios y televisión, es uno de los primeros puntos que salta a la vista. Desde la gente misma, basta recorrer la ciudad (en este caso *Rio de Janeiro*, pero se puede extrapolar a otras ciudades) para percibir la estrecha relación que la gente tiene con la música en su diario vivir. Y si nos acercamos a lugares donde la música es protagonista, como bares o salones de baile, confirmaremos todo lo antes mencionado. Ya quisiéramos en Chile ese tipo de relacionamiento y aquel valor que el pueblo brasilero da a su música. Fuera de Brasil, su música se ha convertido en una marca registrada y la guitarra en un instrumento protagonista en muchos de ellos.

4.1- Nelson Faria: Los ritmos y un método

Faria divide su libro en 5 partes, cada una dedicada a un estilo:

- a. Parte I sobre *Samba*,
- b. Parte II sobre *Bossa Nova*,
- c. Parte III sobre *Choro*,

³⁸ La música, sobre todo la llamada “música popular”, ocupa en Brasil un lugar privilegiado en la historia sociocultural, lugar de mediaciones, fusiones, encuentros de diversas etnias, clases y regiones que forman nuestro gran mosaico nacional. Además de eso, la música ha sido, al menos en buena parte del siglo XX, la traductora de nuestros dilemas nacionales y vehículo de nuestras utopías sociales. Para completar, ella consiguió, al menos en los últimos cuarenta años, alcanzar un grado de reconocimiento cultural que encuentra pocos paralelos en el mundo occidental. Por lo tanto, me arriesgo a decir que Brasil, sin dudas una de las grandes fábricas sonoras del planeta, es un lugar privilegiado no sólo para oír música, si no que también para pensar la música.

d. Parte IV sobre *Frevo*,

e. Parte V sobre *Baiao*.

Cada parte, cuenta con una explicación sobre las características musicales de cada ritmo, refiriéndose a su organización rítmica conocida como compases y luego a la organización melódica, donde además, presenta ejemplos de melodías populares. En estos ejemplos transcritos, es posible comenzar a percibir la importancia rítmica presente también en las melodías. Según Andrade: “*A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade*”³⁹.(1972, p. 30). Es esta figura rítmica conocida como síncopa, uno de sus elementos más preponderantes, de la guitarra brasileña. Ahora bien, Faria subdivide sus capítulos según los ritmos que estudia.

Para el samba, Faria presenta un patrón básico, donde explica qué parte de la mano derecha se usa para cada parte del ritmo y recomienda practicar este patrón alejado del instrumento, cantando o percutiendo. Para luego, presentar el primer ejemplo musical del patrón básico y después, las variaciones. Presenta así, un total de 17 variaciones con ejemplos musicales para cada una, transcritas de grabaciones clásicas. Al final de la sección, expone ejemplos completos de acompañamientos en el estilo y de un arreglo para guitarra solista, donde se hace cargo de la melodía y del acompañamiento.

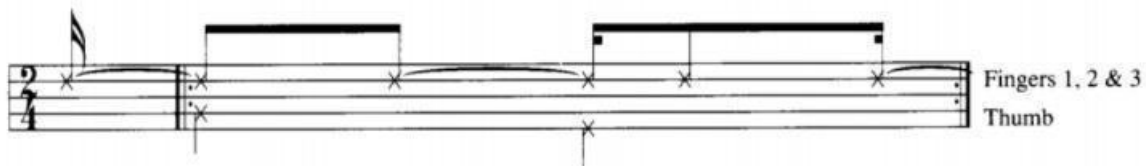


Imagen N° 1: Patrón básico de Samba Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

³⁹ La música brasileña presenta en la síncopa una constancia aunque no una obligación

En la imagen N° 1, tenemos el patrón básico de *Samba* presentado por Faria. Presentado en notación rítmica donde las plicas superiores representan a los dedos 1,2 y 3 (índice, medio y anular) de la mano derecha y las plicas inferiores representan al pulgar. Este patrón básico se presenta en este formato pues se recomienda su solfeo y percusión fuera del instrumento, antes de intentarlo en la guitarra.

The image shows a musical exercise labeled 'TRACK 02'. It features four guitar chord diagrams at the top, each with a finger number below it: G(add9) with finger 2, G(#5(add9)) with finger 1, G(6(add9)) with finger 2, and G(#5(add9)) with finger 1. Below the diagrams is a musical staff in 2/4 time. The staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a bass line consisting of quarter notes. The pattern is a classic Samba 'básico' pattern.

Imagen N° 2: Primer ejemplo de Samba con patrón básico, Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En la imagen N° 2 podemos revisar el primer patrón escrito propiamente para guitarra, en un contexto de progresión armónica típica del estilo. Nada fácil para los recién iniciados, la polirritmia entre los dedos 1,2 y 3 , y el pulgar puede presentar un tremendo desafío a ese *tempo*.

Para el *Bossa Nova*, el autor resalta las características musicales del estilo en el campo de la armonía. Según Aldeguer, “Entre sus innovaciones, se propagó la práctica de los acordes disonantes y armonías modulantes.” (2012, p. 238). En seguida, comienza con el patrón básico y 6 variaciones, para terminar con una música como ejemplo de acompañamiento y de guitarra solista.

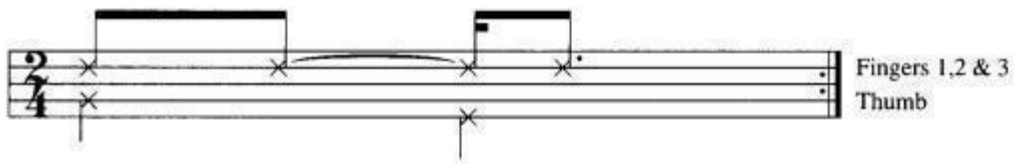


Imagen N° 3: Patrón Básico de *Bossa Nova*, Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En la imagen N° 3, podemos ver el patrón básico de *Bossa Nova*, que una vez más Faria presenta en este formato de notación rítmica. Podemos a simple vista identificar a este patrón como mucho más simple que el anterior. Y es precisamente esta característica la que nos hace pensar en el *Bossa Nova* como un buen punto de partida para los estudios rítmicos de la música brasileña en la guitarra.

Track 30

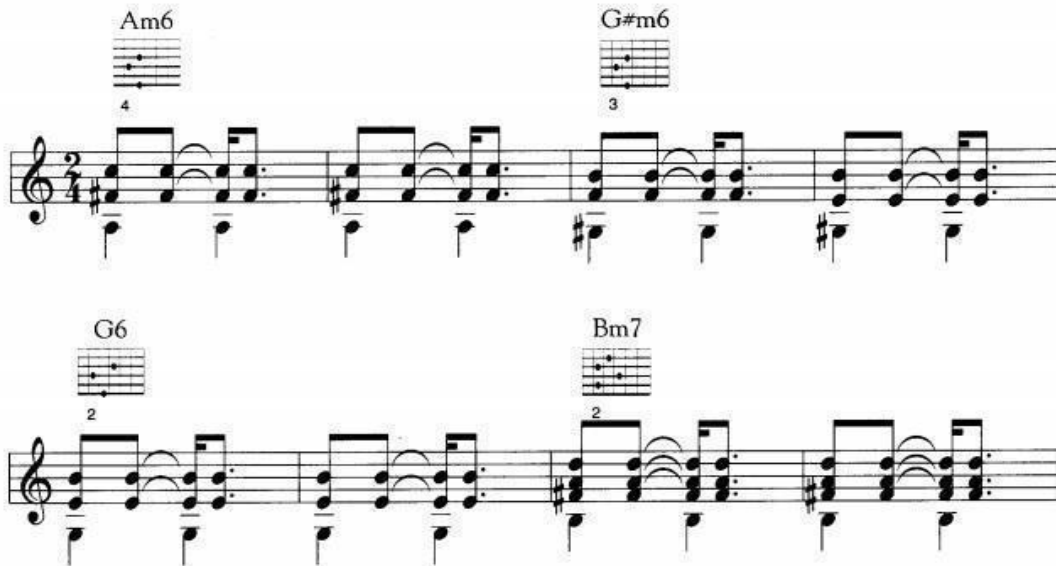


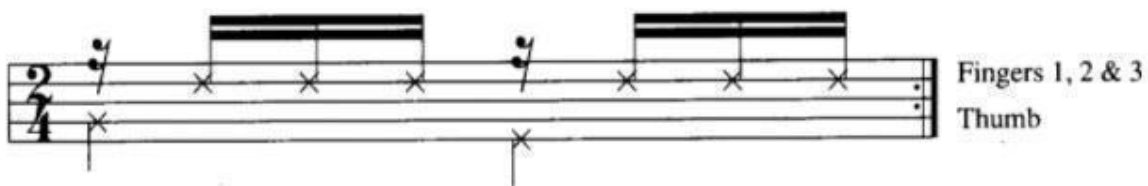
Imagen N° 4: *Insensatez (Tom Jobim)*, versión de *Joao Gilberto*. Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En el ejemplo anterior podemos ver una de las fortalezas del libro de Faria, el uso de ejemplos transcritos de grabaciones insignes. Específicamente hablando de esta introducción para la música *Insensatez (Tom Jobim)* , grabada en el disco *Joao Gilberto* de 1961.

Para las características musicales del *choro*, el autor destaca la cercanía que éste tiene con la *Samba*, diferenciando el virtuosismo de los ejecutantes en improvisaciones a rápidos *tempos*, así como la importancia de las líneas de bajo y las melodías en cuartinas. Como dice Napolitano:

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso.(2002, p. 31).⁴⁰

Faria entonces, presenta el patrón básico con su ejemplo musical, más cinco variaciones con ejemplos musicales que dan cuenta de algunas de las amplias posibilidades del *Choro* en la guitarra. Para concluir, una vez más, con una composición que sirve de modelo para un acompañamiento completo y un arreglo para guitarra solista.



⁴⁰ El *Choro* acabó por galvanizar una forma musical urbana brasileña, sintetizando elementos de la tradición y de las modas musicales de la segunda mitad del siglo XIX. En el estaban presentes el pensamiento contrapuntístico del barroco, el tempo de las frases musicales típicas de la polca, los timbres instrumentales suaves y salvajes, levemente melancólicos, y la síncopa que dislocaba la acentuación rítmica “cuadrada”, dándole un toque sensual y hasta gracioso jocoso.

Imagen N° 5: Patrón Básico de *Choro* Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

Este es el patrón básico de *Choro*, descrito por Faria. Una vez más , presentado en formato de notación rítmica para ser estudiado y practicado lejos del instrumento.



Imagen N° 6: 1er ejemplo del patrón básico de *choro* con 4 acordes. Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En el primer ejemplo escrito para guitarra (Imagen N° 6), Faria usa el patrón básico, en un contexto de progresión armónica, típica del estilo. Donde se destaca el uso de inversiones de acordes y acordes disminuidos.

El *frevo*, es propio del nordeste brasileiro, específicamente del Estado de Pernambuco en la ciudad de Recife. Sobre sus orígenes, Diniz comenta que:

O frevo surgiu em Recife ao final do século XIX. As bandas de música que animavam as festas pelas ruas da capital pernambucana atraíam os jogadores de capoeira. Com seu gingado e suas habilidades coreográficas, os passos dos capoeiras logo foram

seguidos por outros foliões. Os instrumentistas, empolgados com os hábeis dançarinos, realizavam floreios rítmicos que acabaram por despertar nas pessoas uma forma cada vez mais criativa de dançar.(2014, p. 52)⁴¹.

Dentro de sus características musicales, Faria destaca sus cualidades melódicas y el hecho de que la guitarra sea un instrumento que ha sido añadido recientemente y no es parte del origen o las primeras manifestaciones de este género. Siguiendo el mismo esquema de los capítulos anteriores, el autor comienza con un patrón básico para luego presentar cinco variaciones, y finalmente cerrar con una composición que sirve como modelo de acompañamiento y de arreglo para guitarra solista.



You can also feel it in 4/4 time signature.

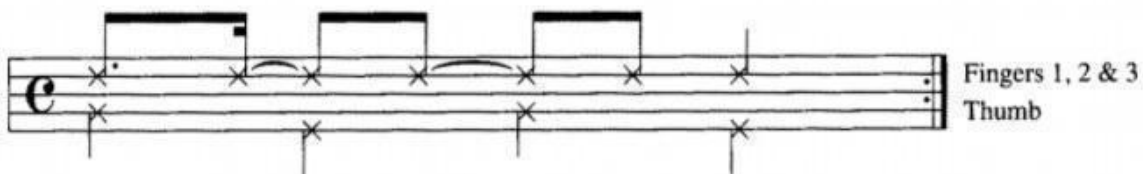


Imagen N° 7: Patrón Básico de Frevo , en 2/4 y 4/4 Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

⁴¹ El *frevo* surgió en Recife al final del siglo XIX. Las bandas de música que animaban las fiestas por las calles de la capital pernambucana atraían a los jugadores de capoeira. Con su *swing* y sus habilidades coreográficas, los pasos de los capoeiras luego fueron seguidos por otros juerguistas. Los instrumentistas, entusiasmados con los hábiles bailarines, realizaban floreos rítmicos que acababan por despertar en las personas una forma cada vez más creativa de danzar.

En este patrón básico (imagen N° 7), Faria una vez más explica cómo se adaptaron los toques de las percusiones a la guitarra. Se destaca también que los acentos sincopados son tocados por los dedos 1,2 y 3 de la mano derecha, mientras que el pulgar se mantiene a tiempo. Y la posibilidad de escribir estos ritmos en compases de 2/4 y 4/4.



Imagen N° 8: Primer ejemplo de un *turnaround* de *Frevo* , Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

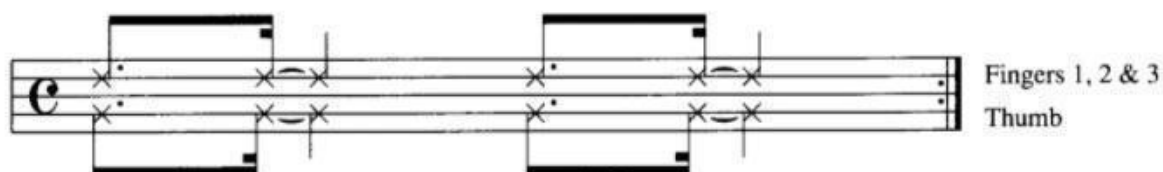
En este primer ejemplo escrito para guitarra podemos ver el patrón básico aplicado a una progresión de *Turnaround* típica del estilo.

Otro ritmo del nordeste es el *Baião*, donde el instrumento principal es el acordeón, conocido como *Sanfona*. Según Ramos:

O ritmo do Baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 40, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luíz Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira, tem sua origem num tipo de a viola denominada exatamente de Baião. (1976, p. 219)⁴²

⁴² El ritmo de *Baião* nordestino, transformado en género de música popular urbana a partir de mediados de la década de los 40, gracias al trabajo de estilización del acordeonista pernambucano Luiz Gonzaga y el abogado cearense Humberto Teixeira, tiene su origen en un patrón tocado por la viola llamado *Baião*.

. En este caso, Faria comenta las características musicales del ritmo en términos armónicos y modales, como también, la instrumentación, donde menciona la *Sanfona* y la *Zabumba* (bombo colgante que se toca por ambos lados). Se presenta el patrón básico y siete variaciones con sus ejemplos musicales para terminar, una vez más, con una composición que sirve de modelo para acompañamiento y arreglo para guitarra solista.



... or with an up beat on the bass line:

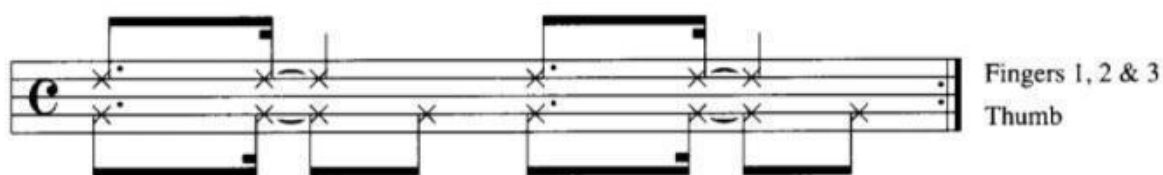


Imagen N° 9: Patrón Básico de *Baião* , Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En el patrón básico del ritmo (imagen N° 9), podemos ver como se hace uso de la anticipación para darle a este ritmo, esa cadencia característica. En sus dos versiones, la primera sin toques en el segundo tiempo, y la segunda tocando el contratiempo del segundo tiempo.

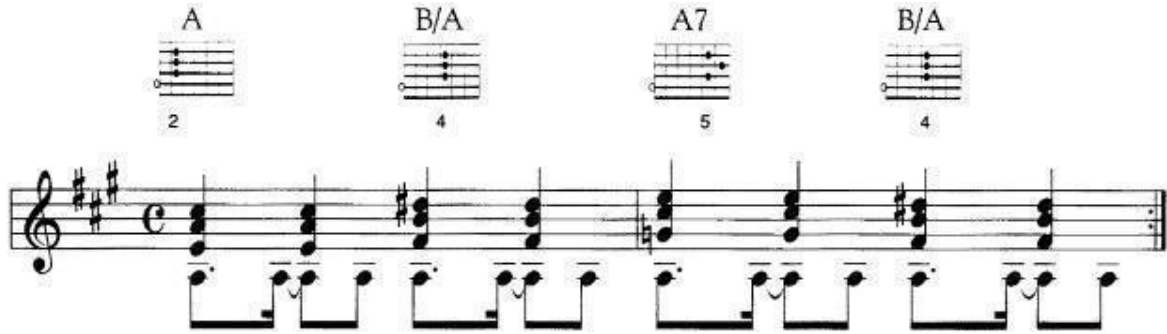


Imagen N° 10: Primer ejemplo del patrón de *Baião* con dos acordes, Fuente: *The Brazilian Guitar Book*

En este ejemplo (imagen N° 10) escrito para guitarra podemos ver como Faria aplica el patrón básico más simple en un contexto armónico. Y podemos ver como deja el segundo tiempo libre de cada compás.

Estas son las 5 partes referidas por Faria y dirigidas a los 5 ritmos ya mencionados (*Samba, Bossa Nova, Choro, Frevo y Baião*), con variaciones y ejemplos para cada uno. En donde se destacan los ejemplos de discos que son referencia de cada estilo y los arreglos para guitarra solista.

4.2- Marco Pereira: Los ritmos y otro método

Este autor, no organiza su libro por capítulos ni partes y pareciera, a primera vista, que existe una desorganización, por ello, se irán tomando los ritmos que vayan apareciendo y agrupándolos con sus subgéneros para ir estudiando su método de manera más comprensible.

El autor comienza con un primer ritmo de *Samba*, para luego dar paso al subgénero conocido como *Partido Alto*, que Pereira describe:

O Partido-alto teve sua origem no ritmo africano do batuque e os partideiros tradicionais dizem que ese ritmo já sofreu muitas modificações ao longo do tempo, O antigo partido-alto era mais próximo do jongo e do caxambu, onde o ritmo era tirado dos tambores e atabaques , ao contrário do partido-alto atual que tem seu desenho rítmico característico feito no pandeiro. (2003, p. 14).⁴³

Pereira, luego presenta 4 variaciones de *partido alto* y entrega cinco variaciones más de *Samba*.

The image shows a musical score for Partido Alto in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 116$. The score consists of two systems. The first system starts with a C_9 chord and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features three chords: D_m^9 , G^7 , and $G_7(\flat B)$, each with its own rhythmic pattern. The guitar part is written in treble clef, and the bass part is written in bass clef with 'x' marks indicating muted strings.

⁴³ El *partido alto* tuvo su origen en el ritmo africano del *batuque* y los partideiros tradicionales dicen que ese ritmo ya sufrió muchas modificaciones a lo largo del tiempo. El antiguo *partido alto* era más cercano al *jongo* y el *caxambu*, donde el ritmo era tirado desde los tambores y atabaques , al contrario del *partido alto* actual que tiene su diseño rítmico característico hecho en el pandeiro.

Imagen N° 11: Samba Fuente: Ritmos Brasileiros

En este primer ejemplo de *Samba* descrito por Pereira (imagen N° 11) podemos ver la notación rítmica y la notación de guitarra puestas en conjunto. Para así resaltar la relación estrecha que tienen, el toque de guitarra y las percusiones. Este primer ejemplo es presentado a una velocidad rápida y presenta todo un desafío para los iniciados.

Para el bossa nova, el autor presenta cuatro posibilidades, destacando el denominado patrón rítmico de *Joao Gilberto*, figura emblemática del estilo.



Imagen N° 12: Bossa Nova (tipo 1) Fuente: Ritmos Brasileiros

En este ejemplo (imagen N° 12), Pereira explica la importancia de que estos patrones deben acompañar las melodías en sincronía. Por tanto, este patrón funciona bien para melodías que comienzan anticipadas y no se recomienda su uso en melodías que comienzan en el tiempo. Además, vuelve a presentar una notación rítmica para completar un ensamble con instrumentos de percusión.

Para el choro, Pereira presenta cinco variaciones y las variantes de *Maxixe* y *Tango Brasileiro*, una para cada una.

The image shows a musical score for a piece titled "Choro". It consists of three staves of music. The first staff is in 3/4 time with a tempo marking of J=92. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes with a complex, syncopated rhythm. Above the staff are six chord diagrams: A:m, E7/B, Am/C, A7/C#, D:m, and A7/E. The second staff continues the melody with two more chord diagrams: E7/G# and E7/B. It includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The third staff continues the melody with two final chord diagrams: F/Eb and E/D. The score is written in a style typical of Brazilian guitar notation, with detailed rhythmic markings and chord diagrams.

Imagen N° 13: Choro Fuente: *Ritmos Brasileiros*

En este ejemplo (imagen N° 13), Pereira nos presenta todo la riqueza y complejidad del ritmo y su acompañamiento de guitarra. Mostrando la importancia de los bajos de la guitarra y su sincronía con los bajos del *pandeiro*. Y agregando las líneas de bajos interpretadas generalmente por la guitarra de 7 cuerdas en los conjuntos conocidos como *Regionais*.

El *frevo*, presentado por el autor con una sola variación, da cuenta de un ritmo rápido, con acentos cortos y una carga armónica importante.

J = 140

Dm^9 $E^{\#}$ Gm/B^{\flat} $A7$ $A7^{(b9)}/C^{\sharp}$

Dm^9 $D7^{(b9)}$ $Gm7$ $G^{\sharp}dim$

Dm/A $B^{\flat}_{add^9}$ $E^{\#}/G$ $A7^{(b9)}$

Imagen N° 14: Frevo Fuente: *Ritmos Brasileiros*

Podemos ver como los graves van siempre en el tiempo y se producen en las notas agudas, aproximaciones de semicorcheas y contratiempos.

Sobre el *Baião*, Pereira comenta,

O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região Nordeste do país. A origem do nome baião , como a de muitos outros ritmos brasileiros , está na mistura de diferentes expressões culturais que sempre povoaram o Brasil de norte a sul. (2003, p. 65).⁴⁴

Presenta entonces, seis posibles variaciones de este ritmo, y además añade un ritmo de *Xote* como subgénero.

⁴⁴ El *Baião* es uno de los ritmos más populares del universo rítmico brasileiro y, con certeza, el más difundido en la región nordeste del país. El origen del nombre *Baião*, como el de muchos otros ritmos brasileños, está en la mezcla de diferentes expresiones culturales que siempre poblaron Brasil de norte a sur.”

Imagen N° 15: *Baião* , Fuente: *Ritmos Brasileiros*

Podemos ver en este ejemplo (imagen N° 15) , escrito para guitarra, la importancia del grave anticipando el segundo tiempo de cada compás por una semicorchea. Es este grave que generalmente acompaña el toque de *Zabumba* (instrumento de percusión).Y prestemos atención al uso de acordes divididos en dos partes que se intercalan, una inferior y otra superior, para dar un efecto también característico.

Hasta este punto, es posible observar similitudes con *Faria*, principalmente en los ritmos de *Samba*, *Bossa Nova*, *Choro* y *Baião*, en donde se encuentran cantidades similares de variantes para el estudiante. Sin embargo, hay que resaltar la falta de variaciones de *Frevo* en *Pereira*, lo que se compensa con una cantidad amplia de otros ritmos principalmente folclóricos, donde la guitarra no es protagonista y para las que el autor propone una adaptación que es fruto de su propia investigación.

Pereira propone un método para 20 ritmos, realizando un gran aporte al estudio de la guitarra brasileña, con algunos ritmos del sur que vienen de la cultura gaúcha

como el Chamamé; ritmos del amazonas como el *Boi do Maranhao*; ritmos del norte como el *Maracatu*, *Ijexá* y *Chula*, entre otros. Además, presenta un apartado especial de *Outros ritmos*, donde el autor entrega adaptaciones y variaciones propias y que han sido usadas en numerosas grabaciones con gran éxito.

4.3- Zé Paulo Becker: Los ritmos y un tercer método

Este autor, al igual que Pereira, no organiza su texto por capítulos o partes, por ende, se puede ver que comienza su libro con una gran variedad de patrones básicos, agrupados en escritura rítmica, donde sugiere cantar y percutir los ritmos, alejados del instrumento antes de llevarlos a la guitarra. Luego, presenta los ritmos en un orden de utilización, donde los primeros son los más usados, a los que llama “patrones en la guitarra”; luego, organiza algunos ritmos, clasificándolos por patrones peculiares o menos comunes, patrones polifónicos, donde en armonías simples presenta líneas de bajo.

Comenzando con el *Samba*, el autor realiza una abundante explicación de cómo se organizan los dedos de la mano derecha, para luego dar paso a 19 ejemplos de variaciones de *Samba*, entre las que incluye dos de *partido alto*. Continúa añadiendo once variaciones de *Maxixe*, pues, como él mismo dice: “*Os primeiros sambas , como Pelo Telefone (Donga- 1917), eram tocados como maxixes.* (2014, p. 17)⁴⁵. En el segundo apartado, Becker presenta 16 posibilidades más dentro del universo del *Samba*.

⁴⁵ Los primeros *Sambas*, como *Pelo telefone (Donga-1917)*, eran tocados como *Maxixes*.

Levadas no violão / Grooves on guitar

SAMBA
 Ex. 1 (*i - m - a* juntos) *
 (*i - m - a* together) **

* Dedos (mão direita):
p = polegar
i = indicador
m = médio
a = anular

** Glossary of fingerings:
p = thumb
i = index finger
m = middle finger
a = ring finger

Imagen N° 16: Samba , Fuente: *Levadas Brasileiras para Violão*

Este (imagen N° 16), es el primer ejemplo escrito para guitarra del libro de Becker , donde además podemos ver su explicación para los dedos de la mano derecha.

Dentro del *Choro*, Becker presenta en su primer apartado un total de once variaciones posibles dentro del estilo.

Imagen N° 17: Choro , Fuente: *Levadas Brasileiras para Violão*

Aquí (imagen N° 17), el autor resalta la relevancia del uso de las inversiones de acordes, para construir una línea de bajo melódica. La también llamada conducción de bajos , que incluso puede ser armonizada por ambas guitarras de 6 y 7 cuerdas. Se observa claramente el uso de la síncopa disociada donde la primera semicorchea es tocada por el bajo y silenciada en las notas superiores.

Becker presenta diez variaciones de *Baiao*, comenzando por la importancia del bajo y añadiendo luego las demás notas que completan el patrón. También incluye dos

variaciones de *Xaxado* y una para *Xote*. En la tercera parte de patrones polifónicos, añade dos más.



Imagen N° 18: *Baião* , Fuente: *Levadas Brasileiras para Violão*



Imagen N° 19: *Baião* , Fuente: *Levadas Brasileiras para Violão*

En este punto (imagen N° 18 y 19), podemos destacar como Becker construye el patrón desde una primera figura que incluye solo los bajos y luego va completando las notas faltantes. Algo que desde nuestro punto de vista funciona de manera satisfactoria y se asemeja a una propuesta didáctica. La complejidad polirrítmica de estos patrones puede ser presentada entonces de forma gradual , preparando al estudiante para los patrones completos.

Becker es el autor que dedica menos material al ritmo de *Bossa Nova*, presentando solo dos posibilidades, probablemente por ser el ritmo más popular

internacionalmente y para poder presentar una gran variedad de otros ritmos como lo hizo Pereira.

BOSSA-NOVA
Ex. 64



Imagen N° 20: Bossa Nova , Fuente: *Levadas Brasileiras para Violão*

La simplificación rítmica del *Bossa Nova* se puede ver claramente en este ejemplo (imagen N° 20), con una duración de un compás y el uso de solo 2 figuras rítmicas. Dos corcheas y un saltillo invertido, en donde el segundo tiempo queda tocado solo por el grave de la guitarra. Una vez más podemos ver y pensar que esté ritmo es un muy buen punto de partida.

Este autor, presenta una similitud con Pereira, al abrirse a otros estilos donde la guitarra no es protagonista y se proponen adaptaciones propias, como es el caso de: *Quadrilha, Jongo, Maculele, Ijexá*.

MACULELÊ
Ex. 94



Estos ritmos (imagen N° 21), principalmente folclóricos, están compuestos principalmente por Ensamblés de percusión y voces, además de algunos instrumentos de cuerda o viento de origen rústico. Estas adaptaciones presentan los más grandes desafíos para los guitarristas, debido a la compleja polirritmia y que no existe costumbre de tocarlos en guitarra. Presentan una propuesta nueva y moderna dentro de las nuevas posibilidades de la guitarra brasileña.

Se hace necesario la presentación progresiva del material dentro de los elementos pedagógicos aplicables a la enseñanza musical, como dice Navarro, un “Despliegue gradual y progresivo de los contenidos.” (2017, p. 153). Bajo esta premisa, es posible concluir, que el método de Faria entrega un comienzo más amable para luego ir introduciendo conceptos más desafiantes. Mientras que Becker y Pereira, comienzan inmediatamente con conceptos de dificultad avanzada. Por otra parte, Faria además entrega ejemplos extraídos de grabaciones clásicas, que se conectan mejor con el estudiante, pues además de poder revisar los ejemplos grabados (los 3 métodos vienen con todos los ejemplos grabados), puede consultar las grabaciones originales.

La importancia de la escucha en el aprendizaje musical, ha sido ampliamente estudiada por autores como Suzuki (año), y, como dice Fontelles, “Escuchando repetidamente las piezas que aprenden, los niños se familiarizan con ellas y las aprenden fácilmente” (2019, p. 80). Mientras más se escucha la música que se desea aprender, mejor será el proceso de aprendizaje, y por el contrario, será muy difícil aprender sobre música que no se ha escuchado nunca.

Cómo fue posible apreciar en esta breve revisión de los tres métodos disponibles, es recomendable, para las personas que quieran comenzar con el estudio de la guitarra brasileña, iniciar con el texto que ofrece Nelson Faria, partiendo por el *Bossa Nova*, pues se considera un buen comienzo gradual al ser de menor dificultad y

el más conocido de todos los ritmos presentes en estos libros. Luego, se puede continuar con *Samba* y *Choro*, y si se quiere profundizar más, se pueden abordar los otros ritmos. De esta forma se fomenta el despliegue gradual y progresivo de los contenidos mencionados y además se favorece el aprendizaje desde lo más conocido y escuchado.

Para los músicos con más experiencia, se recomienda comenzar por los libros de Pereira o Becker, que presentan desafíos desde las primeras páginas y una amplia gama de otros ritmos adaptados para expandir las posibilidades. Todos presentan una gran cantidad de ritmos, que, por medio de los ejemplos que se exponen en este artículo, podemos comenzar a experimentar.

Todos los libros cuentan con sus ejemplos grabados en audio y se entregan en un CD que acompaña cada libro. Todos abordan los 3 ritmos urbanos que consideramos fundamentales dentro del estudio de la guitarra brasileña, el *Samba*, el *Choro* y el *Bossa Nova*. Los libros de Faria y Pereira entregan contextos históricos importantes que contextualizan el desarrollo de los ritmos, a diferencia de Becker, en cuyo foco pareciera no ser el anterior. Destacamos la fortaleza del libro de Faria en sus ejemplos extraídos de grabaciones destacadas en cada estilo.

5.- Marco Metodológico

5.1 Enfoque de la Investigación:

La presente investigación se realizará bajo un enfoque cualitativo, debido a que el investigador busca formar creencias propias sobre el objeto estudiado (Hernández, 2014 ,p.10).

Finol y Vera (2020)

Enfoque interpretativo, cualitativo, naturalista, humanista, etnográfico, con características diferenciales y opuestas al enfoque positivista, la realidad es concebida como compleja, dinámica, holística, divergente, se parte de estudio inductivo, desde lo particular, donde emergen los datos, buscando el significado que los actores sociales dan a su propia práctica en el ámbito de actuación (p.10)

Estos son los otros nombres con que se puede definir este tipo de investigaciones, pues son complejas realidades las que se tratan de indagar. Buscando como dicen, dar un significado o creencia propia.

El diseño de investigación será el de la teoría fundamentada, pues se entiende que se usa “Cuando no disponemos de teorías o son inadecuadas para el contexto, tiempo, casos o muestra, circunstancias, etc” (Hernandes, 2014, p. 471).

Dentro del análisis que se realizará de los 3 libros se toman en cuenta algunos aspectos relacionados con las metodologías musicales. Como se mencionó anteriormente. El despliegue o entrega gradual de los conocimientos es necesario para facilitar el proceso de aprendizaje. Así como también en este caso particular y dentro de la enseñanza de las músicas del mundo, la importancia de la historia de lo que se quiere enseñar.

Estos aspectos se tomarán en cuenta y guiarán la propuesta de ejercicios preparatorios especialmente dedicados a los iniciantes que encuentren dificultades para tocar los diferentes patrones rítmicos.

6.- Propuesta Didáctica

6.1 Bases del método

Antes de comenzar a describir el método en específico, debemos dejar en claro algunos parámetros. El presente método está enfocado en la parte rítmica de estos estilos, y está dirigido principalmente a la mano derecha del guitarrista. Este método ha sido diseñado gracias a años de clases con profesores brasileños y dando clases para estudiantes chilenos, ha sido construido a través de ensayo y error. Desde el punto de vista metodológico podemos relacionar a esta forma de tocar la guitarra con lo que conocemos como guitarra clásica, hay varias proximidades en la forma como se genera el sonido y en la técnica necesaria. Grandes maestros de la actualidad como Gian Correa o Alessandro Penezzi citan dentro de sus ejercicios preliminares a métodos desarrollados por guitarristas clásicos como Abel Carlevaro o Francisco Tárrega. Y no podemos dejar de recomendar este tipo de lecturas para cualquier guitarrista que esté en la búsqueda de la técnica correcta. En nuestro caso los ejercicios están organizados para que a medida que se practican vayan construyendo patrones agrupando distintos ejercicios.

Los primeros ejercicios están basados en tocar figuras simples dividiendo la mano en 2, corcheas, saltillos y sus variaciones. Se usarán progresiones de acordes simples, pero dentro del contexto para ir utilizando distintos tipos de acordes, que si bien no son objeto de esta metodología, es bueno incluirlos de forma complementaria a la parte rítmica. El método estará dividido en 2 grandes partes para distintos niveles, en primer lugar “subdividiendo la mano en 2 partes” que contempla ejercicios y patrones con esta modalidad y luego aumenta la dificultad presentando el apartado de “subdividiendo la mano en 3” para guitarristas más avanzados. La presentación de los ejercicios y patrones será de forma progresiva, si pensamos en los ritmos, el más simple rítmicamente hablando es el *Bossa Nova*, y luego podemos continuar con versiones simples de *Choro*, para luego adentrarnos en el *Samba*. Todos los ejercicios serán grabados en audio y estarán disponibles para el estudiante. Incluso algunos

serán grabados en video. Los audios comenzarán en un tempo cómodo de 54 bpm para luego ir avanzando a distintas velocidades.

El aporte que este método propone, está enfocado al entendimiento , en una etapa preparatoria de las figuras simples. Para luego poder combinarlas y entender los primeros patrones rítmicos. Además de ir entendiendo sus variaciones con distintos detalles que son de suma importancia , como las ligaduras rítmicas, las anticipaciones y los staccatos.

En la práctica estos patrones pueden ser combinados para generar variaciones en distintas secciones de una música y así desenvolver un acompañamiento más creativo y no tan monótono, todo esto sin dejar de lado que existen músicas que son tocadas con el mismo patrón de principio a fin.

6.2 Partes que componen el método

Procedemos entonces a detallar las distintas partes o secciones del método que tributan a las bases y atienden puntos específicos de esta

6.2.1 Ejercicios de figuras rítmicas

Los ejercicios que se presentan siempre están contruidos a partir de una sola figura rítmica. Estamos convencidos que asimilar la forma de tocar cada una de estas figuras rítmicas por separado es la mejor forma de prepararse para luego mezclarlas y crear patrones rítmicos de 1 y 2 compases. Son los cimientos básicos de lo que construiremos después, y son el punto fuerte de este método.

6.2.2 Ejercicios de variaciones dentro de las figuras rítmicas

Dentro de los ejercicios pueden presentarse pequeñas variaciones rítmicas que no alteran la figura rítmica como tal, pero sí la forma de tocarla. Por ejemplo , tocar la primera nota de la figura solo con el bajo. Por otra parte también existe la anticipación que generalmente ocurre en un cambio de acorde y se toca en la semicorchea anterior,

justamente para anticipar su llegada. En estos casos el bajo siempre se mantiene a tiempo (con contadas excepciones)

6.2.3 Patrones rítmicos

Estos patrones son los que podremos encontrar en los otros libros, y en videos de internet. Podemos encontrarlos en varios lugares, pero no son el fin de este método. Aparecen a modo de ejemplificar cómo se construyen los patrones utilizando las distintas figuras rítmicas

6.2.4 Variaciones de patrones rítmicos

Dentro de los patrones rítmicos encontraremos variaciones donde se presentan cambios menores en detalles como : anticipaciones, ligaduras de ritmo, división de la mano, etc. Y están presentados como una forma de expandir las posibilidades y las ideas de cómo se pueden tocar los mismos patrones rítmicos de distintas maneras.

6.3 Dividiendo la mano derecha en 2 partes

Este apartado se concentra en dividir la mano en 2 partes, el pulgar por un lado y los dedos índice(i), medio(m) y anular(a) por otra. En los ejercicios encontraremos una escritura que nos permite diferenciarlos, el pulgar se ubica debajo de la partitura con las plicas (líneas verticales) hacia abajo y se hace cargo del bajo de los acordes. Los diagramas muestran los acordes que se tocan para los que no puedan leer la partitura con fluidez. Y cada ejemplo será acompañado de un audio.

Ejercicio nro. 1: Comenzaremos tocando corcheas, que se dividen cada tiempo en 2 partes iguales. El entendimiento y asimilación de estas figuras simples nos permitirá más adelante , combinarlos para construir nuestros primeros patrones

A MIN⁷ E⁷

[Audio](#) [Video](#)

Ejercicio nro. 2 : Este ejercicio presenta la figura rítmica conocida como saltillo , que comienza con una corchea con punto y luego una semicorchea, que también divide el tiempo en 2 partes, pero esta vez no son iguales

F MAJ⁷ C⁷

[Audio](#) [Video](#)

Ejercicio nro. 3: En este ejercicio encontramos la figura conocida como saltillo inverso, que como su nombre lo dice , es la misma figura anterior invertida.

D MIN⁹ A^{7(b13)}

[Audio](#) [Video](#)

Ahora podemos agrupar algunas de estas figuras para generar nuestros primeros patrones rítmicos. El primer patrón por el cual podemos comenzar es de *Bossa Nova*. Y lo podemos construir juntando las figuras de los ejercicios 1 y 3, es decir, corcheas y saltillo inverso.

Patrón rítmico nro. 1(Bossa Nova): Este ejemplo usa los primeros 8 compases del clásico tema llamado *Desafinado*, escrito por Tom Jobim.

[Audio](#) [Video](#)

Ligaduras de tiempo: Al continuar podremos percibir como algunas notas son ligadas con otras para extender su duración y así en este caso generar una sonoridad más abierta y no tan marcada que es propia del estilo de *Bossa Nova*. Usaremos los ejercicios anteriores a modo de variaciones para presentar las ligaduras de tiempo.

Ejercicio nro. 4: En este caso la ligadura de tiempo ocurre en la segunda corchea del primer tiempo, por esta razón, las notas de la primera corchea del segundo tiempo no serán tocadas y solo aparecerá el bajo.

A MIN⁷ E⁷

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 5: En este ejercicio podemos notar algo importante, y es que las duraciones deben respetarse, esa última semicorchea del primer tiempo se liga con una corchea con punto y se deben notar claramente esas duraciones.

F MAJ⁷ C⁷

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 6: En este caso las duraciones están invertidas en comparación con el ejercicio anterior, pero lo importante es respetar las figuras rítmicas. Independiente de las notas que prolongan su duración.

D MIN⁹ A 7(♮13)

[AUDIO](#)

Variación del patrón rítmico nro. 1:

Ahora combinamos la primera mitad del ejercicio 1 con la segunda mitad del ejercicio 6 para generar una pequeña variación del patrón nro. 1, en donde el cambio se encuentra en el segundo tiempo, debido a la ligadura de tiempo que le precede. Entonces encontramos la sola presencia del bajo en los segundos tiempos. Y acá podemos utilizarlos en los primeros 8 compases de la música *Insensatez* de Tom Jobim.

The image displays a musical score for a bass line variation in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down, grouped in pairs. Above this staff are four chord diagrams: BMIN⁷, BMIN⁷, F#7/A#, and F#7/A#. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, grouped in pairs. Above this staff are four chord diagrams: AMIN^b, AMIN^b, E7/G#, and E7/G#. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 7: Uso de síncopas, es esta la figura rítmica más importante sin duda alguna, no solo en el acompañamiento, si no, que también en las melodías. Poder interpretarla con seguridad y firmeza es completamente necesario.

[AUDIO](#)

Patrón Rítmico nro 2: Podemos ahora construir un nuevo patrón rítmico uniendo el ejercicio 1 y 7 en una combinación de corcheas y síncopas, que se invierten en un ciclo de 2 compases. El ejemplo usa los primeros 8 compases de la música *Coisa mais linda* de Carlos Lyra. Y puede ser usado tanto como para Bossa Nova y también Samba Bossa o similar.

[AUDIO](#)

Generalmente , estos patrones rítmicos se construyen mezclando figuras rítmicas, pero existen excepciones en el ritmo de *Choro* que usan patrones rítmicos basados en solo 1 figura rítmica.

Patrón rítmico nro. 3: Característico del *Choro* tradicional, usa solo síncopas pero silenciando la primera semicorchea para dejar el bajo solo. Por otra parte , el uso de inversiones de acordes favorece la línea de bajo continua que también es una característica de este estilo. Usamos en este caso los 8 primeros compases del *Choro* “*Vibracoes*” del compositor *Jacob do Bandolim*.

[AUDIO](#)

Anticipaciones: Este recurso es muy usado e importante y como su nombre lo dice , consiste en anticipar o tocar adelantado una nota o acorde. En la gran mayoría lo veremos ejecutado por la mano (i,m y a) y en algunas ocasiones por el bajo. Comenzaremos a revisar esto en los siguientes ejercicios. Este recurso es altamente usado en el *Samba* , dándole ese carácter sincopado que lo caracteriza.

Ejercicio nro. 8: En este ejercicio basado en síncopas podemos ver como se anticipa el acorde al final de cada compás, la última semicorchea 1er compás anticipa el acorde de C7 y luego la última corchea del 2do compás anticipa al acorde de F , mientras que los bajos se mantienen en el mismo lugar. Son los dedos i, m y a los que anticipan.

F C⁷

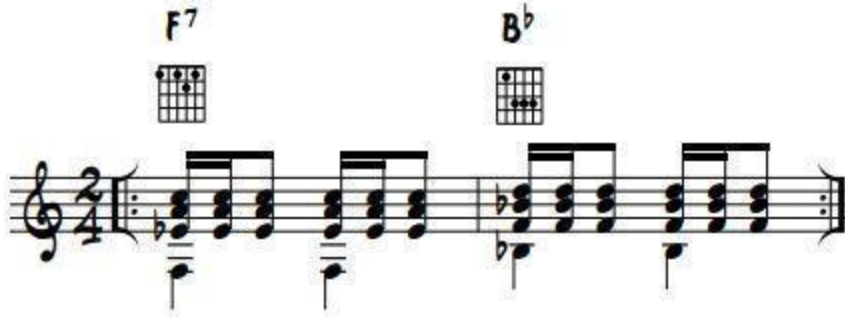
[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 9: Otra figura rítmica importante es conocida como Galopa, y se forma al juntar 2 semicorcheas al inicio o al final de un grupo de 4 semicorcheas. Quedando entonces, galopa = 1 corchea y 2 semicorcheas, y galopa intersa = 2 semicorcheas y 1 corchea. Su nombre se debe al sonido que asemeja al galope de un animal.

G D⁷

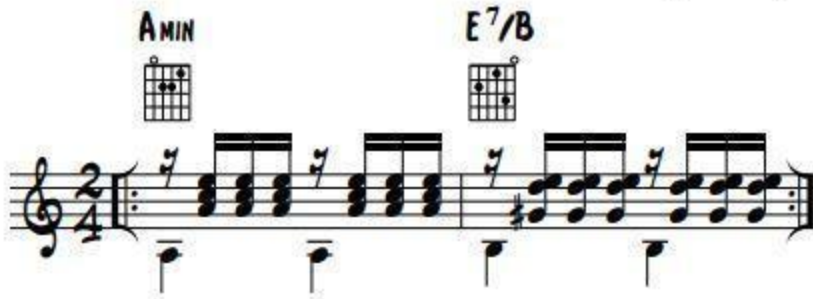
[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 10: Esta sería la misma figura anterior pero invertida, galopa inversa. Una vez más, la dinámica para tocar es la misma y lo importante es mantener el valor de las figuras rítmicas.



[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 11: La siguiente figura rítmica y ejercicio es el marco desde donde se construyen las otras figuras, es la semicorchea o cuartinas. En este caso la primera semicorchea en el bajo y las tres siguientes con los otros dedos.



[AUDIO](#)

Patrón Rítmico nro. 4: El siguiente patrón está compuesto únicamente por semicorcheas. Como el ejercicio anterior, pero ahora lo podremos en contexto dentro de los primeros 8 compases de la composición titulada *Pedacinhos do Céu* del compositor *Waldyr Azevedo*

G B⁷/F[#] E^{min} E^{min}/D D^{min}/F E⁷
 A^{min} E⁷/B A^{min}/C C^{min}⁶/E^b D⁷

[AUDIO](#)

Patrón Rítmico nro. 5: Ahora podemos combinar los ejercicios 8, 9 y 10 para generar nuestro primer patrón de Samba, compuesto por : síncopa, galopa inversa. galopa y síncopa, usando además anticipaciones y manteniendo un toque stacatto. Como lo 8 primeros compases del *Samba* , *Folhas Secas* de Nelson Cavaquinho

D⁶ D⁶ C⁷ B⁷
 E^{min} E^{min} G^{min}⁶/B^b A⁷

[AUDIO](#)

Patrón Rítmico nro. 6: Podemos también pensar en un patrón para las variaciones de *Maxixe*, como *Sambas Maxixe* o *Choro Maxixe*. Con una combinación de síncopas y corcheas, y una forma de tocar stacatto. Y construir un patrón que podemos percibir por ejemplo, en el Samba “*Pelo Telefone*”

The image displays two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a repeat sign and contains five measures. Above each measure is a chord diagram and its name: C, FMAJ7, C, C, and DMIN. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The second staff also contains four measures with chord diagrams and names: G7, DMIN, G7, and C. The notation continues with similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

[AUDIO](#)

6.4 Dividiendo la mano derecha en 3 partes.

Esta posibilidad la podemos enmarcar como el siguiente nivel a practicar , después de sentirse cómodo con toda la primera parte. En este caso la riqueza tímbrica y polirrítmica aumenta. Es posible hacer la analogía con las percusiones y pensar que estamos añadiendo un instrumento más a los 2 que teníamos antes. Específicamente hablando, la mano se separa, y el índice se libera. Quedando entonces el pulgar, a cargo de los bajos, el índice en la región media y luego los dedos medios y anular a cargo de las notas más agudas.

Comenzaremos entonces, revisando las posibilidades de este formato con las distintas figuras rítmicas , antes de revisar algunos patrones rítmicos como los vistos anteriormente. Pues , a modo de recordatorio, esta es la propuesta didáctica, revisar

las figuras rítmicas y sus detalles por separado, antes de enfrentarse a los patrones rítmicos.

Ejercicio nro. 12: En este ejercicio revisamos cómo podemos dissociar una síncopa en 3 partes gracias a este recurso.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a treble clef. The rhythm consists of a series of eighth notes with a syncopated pattern. Above the staff, four guitar chord diagrams are provided: two CMAJ9 chords, followed by two D9 chords, each labeled '2fr'. The notes on the staff correspond to the chords: CMAJ9 (C4, E4, G4, B4), CMAJ9 (C4, E4, G4, B4), D9 (D4, F4, A4, C5, E5), and D9 (D4, F4, A4, C5, E5).

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 13 : Usamos el mismo recurso de 3 partes para dissociar las Galopas y prestar atención siempre en los silencios de corchea para resaltar la sensación de staccato en este caso.

The image shows a musical staff in 2/4 time with a treble clef. The rhythm consists of eighth notes with a galop pattern, featuring a half-note rest at the beginning of each measure. Above the staff, four guitar chord diagrams are provided: two CMIN9 chords, followed by two F7 chords. The notes on the staff correspond to the chords: CMIN9 (C4, E4, G4, Bb4), CMIN9 (C4, E4, G4, Bb4), F7 (F4, Ab4, C5, Eb5), and F7 (F4, Ab4, C5, Eb5).

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 14: En este ejercicio ponemos en práctica las galopas inversas donde dejamos aquel silencio de semicorchea al comienzo del tiempo 1.

[AUDIO](#)

Ejercicio nro. 15: En el siguiente ejercicio tomamos las figuras de semicorcheas disociadas en estas 3 partes, puesto a prueba aquí en los primeros 8 compases de la parte B del *Choro Vibracoes* de *Jacob de Bandolim*.

[AUDIO](#)

Patron Ritmico nro: 7

Ahora podemos mezclar ambas técnicas para generar patrones más elaborados, que nos servirán en estos 3 ritmos. Estos 8 compases corresponden a “Rosa Morena” de *Dorival Caymmi*. Una combinación de síncopas y corcheas en donde las síncopas dividen la mano en 3 mientras que las corcheas mantienen la mano dividida en 2-

[AUDIO](#)

Patron Rítmico nro 8:

En este caso de ejemplo tenemos los 8 primeros compases del *Choro Sambado* “*Noites Cariocas*” del compositor *Jacob de Bandolim*. El también llamado *Samba Choro* fue uno de los claros ejemplos en que ambos ritmos se mezclan. Este patrón combina varias figuras, corchea, saltillo, síncopa y galopa inversa. Y por otra parte combinando con semicorcheas en los 2 últimos compases (cambiando el patrón para complementar mejor esa sección-)

[AUDIO](#)

Patrón rítmico nro. 9 : Ejemplo de los primeros 8 compases del *Samba* , *Sonho Meu* de *Dona Ivone Lara*. En este ejemplo son síncopas , galopa inversa y galopa regular , terminando con síncopa.

The musical notation shows the first 8 measures of the piece. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Chord diagrams are placed above and below the staff to indicate the harmonic structure.

Chord diagrams shown above the staff:

- Measure 1: F^b
- Measure 2: $D^7(b9)$ (3fr.)
- Measure 3: G^{MIN7}
- Measure 4: G^{MIN7}

Chord diagrams shown below the staff:

- Measure 5: G^{MIN7}
- Measure 6: C^7
- Measure 7: F
- Measure 8: F^{MAJ7}

[AUDIO](#)

6.5 Para tocar:

Para finalizar y contextualizar la aplicación de estos patrones rítmicos. Presentaremos 3 ejemplos de su uso en distintos contextos.

1.- *Meu Caro Amigo* de Chico Buarque, qué podemos decir pertenece a la MPB pero utiliza una clara estructura rítmica y armónica de Choro. Por tanto sirve perfecto como ejemplo.

2.- *Folhas secas* de Nelson Cavaquinho. *Samba* tradicional grabado por grandes artistas del *Samba*, sirve perfecto como un claro ejemplo de estos patrones rítmicos.

3.- *Construção* de Chico Buarque. Podemos decir que utiliza un patrón de Choro Sambado, pero en un contexto de Bossa Nova. No es el clásico patrón de Bossa Nova. pero recordemos que muchos Bossa Novas fueron contruidos a partir de *Sambas* lentos y simplificados. Y una vez más , como se ha mencionado anteriormente en esta investigación, existen desafíos armónicos en esta pieza.

MEU CARO AMIGO

CHICO BUARQUE
FRANCIS HIME

CHORO

C^b/E **E^bDIM** **D^{MIN}7** **G/F** **C^b/E** **E^bDIM** **D^{MIN}7** **G/F**

G^{MIN}7 **C⁹** **F^b/A** **F^{MIN}6/A^b** **C^b/E** **D⁷** **G^{SUS}** **G⁹**

C^b/E **E^bDIM** **D^{MIN}7** **G/F** **C^b/E** **C^{MIN}6/E^b** **D^{MIN}7** **G/F**

C^b/E **E^bDIM** **D^{MIN}7** **G/F** **C^b/E** **C^{MIN}6/E^b** **B^{MIN}7(b5)** **E^{7(b9)}**

A^{MIN} **A^{MIN}/G** **F[#]MIN^{7(b5)}** **B⁷** **E^{MIN}7(b5)** **A^{7(b9)}** **D⁹** **G/F**

C^b/E E^bDIM DMIN⁷ G/F EMIN^{7(b5)} ASUS A^{7(b9)}

21

D⁹ FMIN^b/A^b C^b/G A^{7(b9)} D⁹ G¹³

25

GMIN^b/B^b A^{7(b9)} D⁹ G¹³ GMIN^b/B^b A^{7(b9)} D⁹ G¹³

29

C^b/9

33

FOLHAS SECAS

NELSON CAVAQUINHO

SAMBA

D^b D^b C⁷ B⁷

E^{MIN} E^{MIN} G^{MIN}^b/B^b A⁷

E^{MIN}⁷ A⁷ G^{MIN}⁷(b5) A/G

D^b/F⁺ F^{MIN} E^{MIN}⁷ A⁷

D^b D^b C⁷ B⁷

E^{MIN} E^{MIN} B^b7 A⁷

22

FOLHAS SECAS

2

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 2. Above the staff, guitar chords are indicated: E MIN⁷, A⁹, G[♯] MIN^{7(b5)}, and A/G. Below the staff, the notes are written with stems and flags. The second staff starts at measure 26 and has chords D^b/F[♯], A⁷/E, D^b, and D^b. The third staff starts at measure 30 and has chords D/F[♯], D/F[♯], F[♯] MIN⁷, and F[♯] MIN⁷. The fourth staff starts at measure 34 and has chords F[♯] MIN^{7(b5)}, F[♯] DIM, E MIN⁷, and E MIN⁷. The fifth staff starts at measure 38 and has chords B^b7, B^b/A^b, D/A, and B⁷. The sixth staff starts at measure 42 and has chords E⁷, E⁷, E MIN⁷, and A⁷. The seventh staff starts at measure 46 and has chords D^b, D^b, and D^b. The final staff starts at measure 50 and has chords D^b and D^b. Chord diagrams are provided for each chord, with some marked '2fr.' for two-finger chords. The melodic line consists of eighth and quarter notes with stems and flags.

26

30

34

38

42

46

50

BOSSA NOVA

CONSTRUCAO

CHICO BUARQUE

FRANCIS HIME

F[♯]M17(ADD11B5) **B(B9)/F[♯]**

7fr. 7fr.

E^{MIN}⁶ **E^{MIN}⁶/B** **E^{MIN}⁶** **E^{MIN}⁶/B**

E^{MIN}⁶ **E^{MIN}⁶/B** **E^{MIN}⁶/B** **B^bDIM** **A^{MIN}⁷** **A^{MIN}/G**

F[♯]M17(ADD11B5) **B(B9)/F[♯]**

7fr. 7fr.

E^{MIN}⁶ **E^{MIN}⁶/B** **E^{MIN}⁶** **E^{MIN}⁶/B**

E^{MIN}⁶ **E^{MIN}⁶/B** **E^{MIN}⁶** **E^{MIN}⁶/B**

E MIN^b/B **B^b DIM** **A MIN⁷** **A MIN/G** **F[♯] MI7 (ADD 11 B 5)**

25

B (b9)/F[♯] **A MIN^b** **A MIN^b/E**

29

A MIN^b **A MIN^b/E** **A MIN^b** **A MIN^b/E**

33

A MIN^b **A MIN^b/E** **F[♯] MIN^b** **F[♯] MIN^b**

37

F[♯] MI7 (ADD 11 B 5) **B (b9)/F[♯]**

41

E MIN^b **E MIN^b/B** **E MIN^b** **E MIN^b/B**

45

...SIGUE SIMILAR.

7. Conclusiones:

De la Investigación y su puesta a prueba en clases , podemos concluir lo efectivo que es usar esta metodología. Donde sus fortalezas son: El enfoque en el contexto histórico como herramienta pedagógica y la preparación de figuras rítmicas aisladas para luego combinarlas en patrones rítmicos.

El primer punto resuelve el problema generado por los estereotipos de música brasileña existentes desde la época del *Bossa Nova*. Esto puede producir que muchas personas escuchen ritmos como *Samba*, *Choro* o *Maxixe* y afirman que se trata de *Bossa Nova*. Solo por ser lo más popular y tener una raíz similar , se puede confundir si no se conoce esta historia que produjo estos ritmos. Así también como el llamado MPB (música popular brasileña) que mezcla estas raíces con distintos elementos universales como el rock o el funk.

El segundo punto, desde una visión metodológica, nos genera un camino a seguir desde lo más básico, analizando las mínimas partes que conforman los patrones rítmicos, las figuras rítmicas. De esta forma no solo aprenden sus primeros patrones, si no, que además los entienden en su composición. Pueden escribirlos y leerlos. Así además se encuentran preparados para leer nuevos patrones de otros libros como los de Faria , Pereira o Becker. Y por otra parte distinguirlos en las grabaciones y reconocerlos. Mientras este proceso de investigación concluye, se lleva a cabo el Taller de Guitarra Brasileña realizado en la academia Adlibitumpro , los estudiantes están vivenciando una parte condensada de este método en 4 sesiones y está dando un muy buen resultado, tanto para estudiantes principiantes como para músicos de nivel avanzado.

Bibliografía:

- Aldeguer, S (2012). P. *Una Aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, p. 233-242.
- Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. (3a ed.) Livraria Martins
- Apel, W (1950). *Harvard Dictionary of Music* (6a ed.). Harvard University Press
- Becker, J. (2014). *Levadas Brasileiras para Violão*. ind
- Candeia & Isnard (1978). *Escola de Samba, Árvore que esqueceu a raiz*. Lidor. Brasil
- Cruces, F. (2004). *Música y ciudad: Definición , procesos y perspectivas*. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 8, diciembre, 2004, p. 0
- Diniz, A. (2010). *Almanaque do Samba*. (4a ed.) Zahar
- Diniz, A. (2010). *Noel Rosa. O poeta do samba e da cidade*. Casa da palavra
- Diniz, A. (2013). *Almanaque do Choro*. (3a ed.) Zahar
- Diniz, A (2014). *A república cantada. Do Choro ao Funk, a história do brasil através da música*. Zahar
- Faria, N. (1995) . *The Brazilian Guitar Book*. Chuck Sher
- Fontelles, V (2019). *Metodologías Musicales-siglos XX y XXI*. Universidad de Valencia.
- Grove, G. (1883). *A dictionary of music and musicians*. (1a ed). Macmillan and Co.
- Lisboa, L (2000). *81 Temas da Música Popular Brasileira*. Itabuna- Bahia
- Napolitano, M (2002). *História e Música. História cultural da música popular*. Auténtica
- Navarro, J (2017). *Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista*. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 19(3), 143-160.
- Neto, L (2017). *Uma História do Samba, as origens* .Editora Schwarcz s.a. Brasil
- Paranhos de Almeida, P (2019). *La práctica de la guitarra brasileña de siete cuerdas a comienzos del siglo XXI: tradición e innovación*. [tesis de Magister no publicada, Universidad Alberto Hurtado]
- Pereira, Marco. (2006). *Ritmos Brasileiros*. Garbolights

- Ramos, J. (1991). *Pequena História da Música Popular* (6a ed.) ART
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Jorge Zahar Editor /Editora UFRJ.
- Taubkin, M. (2007). *Violões do Brasil*. Senac São Paulo
- Thaumaturgo Becker, J (1996). *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Epoca de Ouro"*. [tesis de magister. Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Ulloa. A (1991). Modernidad y Música popular en América Latina. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Año 11, número 24