



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**MANHÃ DE CARNAVAL: DIFUSIÓN MUNDIAL EN EL JAZZ
COMO ILUMINACIÓN PARA LA CREACIÓN DE ARREGLOS**

UBERLÂNDIA

2021

DANIEL SEBASTIÁN FAJARDO MARTÍNEZ

**MANHÃ DE CARNAVAL: DIFUSIÓN MUNDIAL EN EL JAZZ
COMO ILUMINACIÓN PARA LA CREACIÓN DE ARREGLOS**

Disertación presentada al Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Uberlândia, como requisito parcial para la obtención del título de *Mestre em Música*.

Área de concentración: Procesos de creación en música.

Línea de investigación 1: Procesos analíticos, creativos, interpretativos e historiográficos en música.

Orientador: Dr. Raphael Ferreira da Silva

UBERLÂNDIA

2021

Autorizo la reproducción y divulgación total o parcial de este trabajo por cualquier medio convencional ó electrónico para fines de estudio e investigación, siempre que sea citada la fuente.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M385 2021	<p>Martinez, Daniel Sebastian Fajardo, 1987- Manhã de Carnaval: difusão mundial en el jazz como iluminación para la creación de arreglos [recurso eletrónico] / Daniel Sebastian Fajardo Martinez. - 2021.</p> <p>Orientador: Raphael Ferreira da Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.414 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Música. I. Silva, Raphael Ferreira da, 1983- (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Música. III. Título.</p>
--------------	---

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 3V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.arte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	29 de julho de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:14
Matrícula do Discente:	11922MUS007				
Nome do Discente:	Daniel Sebastián Fajardo Martínez				
Título do Trabalho:	Manhã de Carnaval: difusión mundial en el jazz como iluminación para la creación de arreglos				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos Analíticos, Criativos, Interpretativos e Historiográficos em Música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Práxis da criação e performance instrumental em música popular				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Hermilson Garcia do Nascimento (Unicamp); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior (PPGMU/IARTE-UFU); Raphael Ferreira da Silva, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Raphael Ferreira da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Raphael Ferreira da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2021, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2021, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hermilson Garcia do Nascimento, Usuário Externo**, em 29/07/2021, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2936298** e o código CRC **A9812908**.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Dios. Al mirar hacia atrás los senderos por los que he atravesado, la única forma en que puedo explicar todo en mi vida es por Su Gracia. A Él doy honor, gloria y alabanza por hacer realidad este milagro.

A mi mejor amiga, esposa y compañera de vida, Kary. Gracias por tu valentía, y por haber estado dispuesta a dejarlo todo para recomenzar de nuevo a mi lado. Tu amor, cuidado y cariño, fueron el motor que me impulso para atravesar este reto. Infinitamente agradecido contigo, este logro es NUESTRO.

A mi pequeño retoño, quien nos acompañó desde el vientre en los últimos meses de esta investigación, soportando largas noches y horas continuas de trabajo. Bienvenido al equipo!

A mis padres Sebas y Letty, mi mayor ejemplo e inspiración en la vida. Gracias por todo su apoyo, sacrificio y por enseñarme el valor del esfuerzo desde los detalles más pequeños. Les debo tanto.

A mis hermanos y sus familias, a mis suegros, cuñadas y familia política. Soy privilegiado de tener a personas tan especiales a mi alrededor. Gracias por todas sus oraciones y apoyo.

A mi mentor y amigo, Maestro Gerson Hernández. En nombre de Honduras, y de la gran cantidad de generaciones de músicos inspirados por usted, le agradezco por haber tenido la capacidad de hacer brillar el potencial en cada uno de nosotros, creyendo, abriendo puertas, creando oportunidades, y sobretodo opacando los defectos. Gracias Maestro.

A Brito y Maria, nuestra familia brasileña. Gracias por abrir las puertas de su casa a unos desconocidos, por acogernos como a uno de los suyos, y por abrazar este reto con nosotros.

A la Organización de los Estados Americanos (OEA), al Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB), al gobierno brasileño, y a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior (CAPES) por la beca concedida para desarrollar esta investigación.

A la Universidade Federal de Uberlândia, al Programa de Pós-Graduação em Música, y al cuerpo de profesores por la oportunidad que me brindaron de realizar estudios de maestría.

A mi orientador, Dr. Raphael Ferreira y a la banca examinadora por sus valiosas contribuciones en la construcción de esta disertación. A todos, muchas gracias.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objeto de estudio ciertos procesos de creación en música popular, a partir de la difusión fonográfica de la canción ‘Manhã de Carnaval’ en el contexto del jazz estadounidense. El reconocimiento internacional que obtuvo el filme Orfeu Negro condujo la contextualización histórica de este trabajo, teniendo como pilar central la diseminación de la canción y su consolidación como *standard* de jazz. Tales procesos iluminan el desarrollo *interpoético* que identificamos a partir de análisis de orden técnico-estético-musical. Combinando elementos poéticos identificados en grabaciones analizadas a una revisión de literatura sobre procesos de creación musical, elaboramos un arreglo instrumental de la canción abordada, el cual presentamos como resultado de un laboratorio práctico que parte del proceso crítico-reflexivo emprendido a lo largo del presente trabajo.

Palabras-clave: Manhã de Carnaval. Luiz Bonfá. Música popular brasileña. Jazz. Arreglo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo alguns processos de criação em música popular, a partir da difusão fonográfica da canção ‘Manhã de Carnaval’ no contexto do jazz estadunidense. O reconhecimento internacional que o filme Orfeu Negro obteve guiou a contextualização histórica do trabalho, tendo como pilar central a disseminação da canção em epígrafe e sua consolidação como *standard* de jazz. Tais processos iluminam o desenvolvimento *interpoético* que identificamos a partir de análises de ordem técnico-estético-musical. Somando elementos poéticos identificados em gravações analisadas a uma revisão de literatura acerca de processos de criação musical, elaboramos um arranjo instrumental da canção abordada, que apresentamos como produto de um laboratório prático que parte do processo crítico-reflexivo empreendido ao longo do trabalho.

Palavras-chave: Manhã de Carnaval. Luiz Bonfá. Música brasileira popular. Jazz. Arranjo.

ABSTRACT

This dissertation has as object of study certain creation processes in popular music, starting with the phonographic diffusion of the song *Manhã de Carnaval* (Black Orpheus) in the context of jazz in the United States. The international recognition of the film *Orfeu Negro* led the historical contextualization of this work, having as a central pillar the dissemination of this song and its consolidation as a jazz *standard*. Such processes illuminate the *interpoetic* development that we identify from technical, aesthetic and musical analysis. Combining poetic elements identified in analyzed recordings with a review of literature on musical creation processes, we elaborated an instrumental arrangement of the song in study which we present as a result of a practical laboratory starting from the critical and reflexive process undertaken throughout this work.

Keywords: Black Orpheus. Luiz Bonfá. Brazilian popular music. Jazz. Arrangement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ilustración de la publicidad para el estreno de la obra “Orfeu da Conceição”	64
Figura 2	Programa original de la obra Orfeu da Conceição autografiado	76
Figura 3	Ilustración de partitura de Orfeu da Conceição	77
Figura 4	Orfeu Negro, Palme d’Or Festival de Cannes, 1959.....	87
Figura 5	Patrón de acompañamiento Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro.....	119
Figura 6	Borrador elementos de arreglo sección A Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro	120
Figura 7	Borrador elementos de arreglo sección B Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro	122
Figura 8	Borrador elementos de arreglo sección CODA Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro	123
Figura 9	<i>Sketch</i> “Manha de Carnival” Stan Getz	129
Figura 10	Transcripción segunda sección <i>Guitar Solo</i> , Introducción, Manha de Carnival Stan Getz	132
Figura 11	Borrador elementos de arreglo sección A, Stan Getz	133
Figura 12	Borrador elementos de arreglo sección B, Stan Getz	134
Figura 13	Borrador elementos de arreglo en Interludio1 Stan Getz	136
Figura 14	Borrador elementos de arreglo sección C Stan Getz	137
Figura 15	Borrador elementos de arreglo en Interludio2 Stan Getz	138
Figura 16	Borrador elementos de arreglo sección D Stan Getz	139
Figura 17	Borrador elementos de arreglo Interludio3 Stan Getz	141
Figura 18	Borrador elementos de arreglo sección A' Stan Getz	142
Figura 19	Borrador elementos de arreglo Coda Stan Getz	143
Figura 20	<i>Sketch</i> “Black Orpheus” Quincy Jones	151
Figura 21	Borrador elementos de arreglo Introducción Quincy Jones	152
Figura 22	Borrador elementos de arreglo sección A Quincy Jones	153
Figura 23	Borrador elementos de arreglo sección B Quincy Jones	154
Figura 24	Borrador elementos de arreglo sección A' Quincy Jones	156
Figura 25	Borrador elementos de arreglo sección B' Quincy Jones	157
Figura 26	Borrador elementos de arreglo Final Quincy Jones	158
Figura 27	<i>Sketch</i> “Black Orpheus” Wayne Shorter	165

Figura 28	<i>Sketch</i> Introducción “Black Orpheus” Wayne Shorter	166
Figura 29	Borrador elementos de arreglo compás 1-5 tema A “Black Orpheus” de Wayne Shorter	168
Figura 30	Borrador elementos de arreglo compás 21-24 tema A, “Black Orpheus” de Wayne Shorter	168
Figura 31	Borrador elementos de arreglo compás 24-27 tema B “Black Orpheus” de Wayne Shorter	169
Figura 32	Borrador elementos de arreglo compás 35-41 tema B, “Black Orpheus” de Wayne Shorter.....	170
Figura 33	Borrador elementos de arreglo CODA, “Black Orpheus” de Wayne Shorter.....	172
Figura 34	<i>Sketch</i> “A day in the life of a fool” Frank Sinatra	177
Figura 35	Elementos de arreglo Introducción “A day in the life of a fool”	178
Figura 36	Elementos de arreglo sección A “A day in the life of a fool”	180
Figura 37	Elementos de arreglo sección B, “A day in the life of a fool”	182
Figura 38	Elementos de arreglo sección B', “A day in the life of a fool”	184
Figura 39	Elementos de arreglo CODA, “A day in the life of a fool”	185
Figura 40	Motivo melódico base Introducción arreglo autoral	193
Figura 41	Recursos de arreglo Introducción, arreglo autoral	194
Figura 42	Patrón de acompañamiento base utilizado en arreglo autoral.....	195
Figura 43	Recursos de arreglo compases 23-34 sección A, arreglo autoral	197
Figura 44	Recursos de arreglo sección B, arreglo autoral	199
Figura 45	Recursos de arreglo Interludio compases 55-66, arreglo autoral	201
Figura 46	Recursos de arreglo sección A', arreglo autoral	203
Figura 47	Recursos de arreglo sección B', arreglo autoral	205
Figura 48	Recursos de arreglo CODA, compases 98-108 arreglo autoral	206
Figura 49	Recursos de arreglo CODA, compases 109-118 arreglo autoral	208

LISTA DE TABLAS

Tabla 1	Grabaciones en formato 78 RPM Luiz Bonfá	50
Tabla 2	Luiz Bonfá / LP'10	51
Tabla 3	Luiz Bonfá / LP Violão Boêmio.....	52
Tabla 4	Luiz Bonfá / LP Alta Versatilidade	52
Tabla 5	Noite e Día / Luiz Bonfá e Eduardo Lincoln LP	53
Tabla 6	De Cigarro em Cigarro / Luiz Bonfá e Jorge Henrique LP	53
Tabla 7	BONFAFÁ - Fafá Lemos e Luiz Bonfá LP	54
Tabla 8	AMOR - The Fabulous guitar of Luiz Bonfá LP	54
Tabla 9	Luiz Bonfá / LP Meu querido Violão	55
Tabla 10	O Violão de Luiz Bonfá / LP	55
Tabla 11	Brazil's King of the Bossa Nova and Guitar - Luiz Bonfá / LP	56
Tabla 12	Jazz Samba Encore - Stan Getz & Luiz Bonfá / LP	56
Tabla 13	Luiz Bonfá Plays and Sings Bossa Nova / LP.....	57
Tabla 14	Caterine Valente e Luiz Bonfá / LP	57
Tabla 15	Braziliana - Luiz Bonfá e Maria Toledo / LP	58
Tabla 16	Luiz Bonfá / LP The Brazilian Scene	58
Tabla 17	Luiz Bonfá / LP	59
Tabla 18	Luiz Bonfá / LP Black Orpheus Impressions.....	59
Tabla 19	The New Face of Luiz Bonfá / LP	60
Tabla 20	Luiz Bonfá / LP Introspection	60
Tabla 21	Luiz Bonfá / LP Jacarandá	61
Tabla 22	Manhattan Strut - Luiz Bonfá / CD	61
Tabla 23	Bonfá Burrow's Brazil / LP	62
Tabla 24	Luiz Bonfá / Non Stop Brazil CD	62
Tabla 25	The Bonfá Magic / CD	63
Tabla 26	LP Banda sonora de Orfeu da Conceição 1956	80
Tabla 27	LP Orfeu Negro 1959	97
Tabla 28	Orfeu Negro, Universal Music, 2008, Disco 1.....	98
Tabla 29	Recopilación de grabaciones de la canción Manhã de Carnaval.....	106

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
--------------------	----

PARTE 1: CONTEXTUALIZACIÓN

CAPÍTULO 1: Revisión de literatura de aproximaciones desarrolladas en estudios académicos sobre procesos de creación en música popular	22
1.1. Consideraciones sobre teorías y conceptos relacionados a procesos de creación en música popular: obra, composición, arreglo y fonograma	23

CAPÍTULO 2: Manhã de Carnaval, Luiz Bonfá y el mito de orfeu – Revisión

Histórica	31
2.1 Luiz Bonfá: eslabón entre culturas, géneros y estilos musicales	32
2.1.1 Primeros años e inicio de carrera	32
2.1.2 Consolidación de la carrera de Bonfá a partir de la década de 1950	38
2.1.3 Aportes e innovaciones	46
2.1.4 Producción fonográfica destacada	49
2.2 El mito de orfeu y sus representaciones	64
2.3 Orfeu en la dramaturgia musical	67
2.4 Orfeu da conceição: tragédia carioca (1956)	70
2.5 Orfeu Negro (1959)	84

CAPÍTULO 3: Difusión de la canción <i>Manhã de Carnaval</i>	106
--	-----

PARTE 2: PROCESO DE CREACIÓN

CAPÍTULO 4: Análisis de grabaciones	117
4.1 Manhã de Carnaval - Filme Orfeu Negro (1959).....	117
4.1.2 Transcripción	124
4.2 Manha de Carnival - Stan Getz (1962)	127
4.2.1 Sketch	128
4.2.2 Análisis musical	130
4.2.3 Arranger Sketch	144

4.3 Black Orpheus - Quincy Jones (1962)	149
4.3.1 Sketch	150
4.3.2 Análisis musical	152
4.3.3 Arranger Sketch	159
4.4 Black Orpheus - Wayne Shorter (1962)	163
4.4.1 Sketch	164
4.4.2 Análisis musical	166
4.4.3 Arranger Sketch	173
4.5 A day in the life of a fool - Frank Sinatra (1969)	175
4.5.1 Sketch	176
4.5.2 Análisis musical	178
4.5.3 Arranger Sketch	186
CAPÍTULO 5: Manhã de Carnaval - Arreglo	190
5.1 Análisis y descripción del proceso de creación.....	191
5.2 Partitura Manhã de Carnaval - arreglo autoral	209
CONSIDERACIONES FINALES	218
REFERENCIAS	224

INTRODUCCIÓN

En los últimos años ha habido un incremento significativo en el número de trabajos académicos que tienen como objeto de estudio a géneros musicales que mantienen una relación estético-musical con el jazz y la música popular urbana. Las múltiples posibilidades de abordajes para este amplio campo de estudio abarcan diferentes disciplinas y campos de conocimiento; esto ha permitido que investigadores en diferentes áreas realicen esfuerzos teórico-metodológicos con el fin de explorar y proponer estudios pertinentes a dichas ramas de investigación.

La presente investigación se adhiere al cuerpo de trabajos académicos interesados en el estudio y análisis de procesos de creación en música popular. Entre los puntos de apoyo que sustentan tales esfuerzos, es posible citar la creciente inserción de *músicos-artistas* al medio académico universitario, y con ello, el aumento de estudios con abordajes orientados al análisis de la práctica artística como objeto de investigación. Cano (2015, p. 72), describe la *investigación-artística* como aquella actividad académico-formal, caracterizada por la amplitud de metodologías, parámetros y/o principios de estudio, en relación a la transformación y desarrollo crítico del arte como campo profesional. Con esto, la investigación se convierte no solo en una experimentación, si no, también en una reflexión e interpretación de la práctica artística, la cual es divulgada a través de vehículos excepcionales y específicos dentro de la comunidad académica.

Cuando los patrones familiares de análisis de la obra, análisis de producción y análisis de recepción son transpuestos de investigación sobre las artes, en investigaciones para y a través de las artes, existe una reducción de la distancia entre el objeto de investigación de tal modo que la obra de arte, el proceso creativo y la significación contextual se vuelven partes constituyentes de la investigación. En el propio medio - proceso creativo, obra de arte y sus efectos - perspectivas son reveladas y constituidas, se mueven los horizontes y nuevas distancias son articuladas. La naturaleza específica de la investigación artística puede ser localizada en la manera en que esta articula *cognitivamente* y *artísticamente* esa revelación y constitución del mundo, una articulación que al mismo tiempo es normativa, afectiva y expresiva (BORG DORFF, 2017, p. 320. Nuestra traducción).

Siendo la música popular un tipo de conocimiento y práctica artística, tradicionalmente asociada a la unión inter-contextual de elementos provenientes de la tradición oral, música de

concierto y música folclórica; inevitablemente una de las principales repercusiones desencadenadas con el crecimiento de la industria fonográfica a partir del siglo XX, fue la apertura y acceso a diferentes tradiciones, lenguajes, culturas y estética musical en diferentes regiones del mundo. Debido a esto, ocurrió un desarrollo teórico y técnico musical en dicho campo de estudio, así como un incremento y evolución de formas musicales contemporáneas las cuales comenzaron a tener mayor relevancia en el contexto artístico musical.

Es así como esta investigación se propone aproximarse a elementos presentes en el proceso creativo en la música popular, a partir del análisis y reflexión de elementos musicales y extra-musicales (testimonios, aspectos técnicos en la producción y grabación musical, contextualización, entre otros) tomando la difusión fonográfica como referencia y recurso de composición y arreglo. Cabe mencionar que al tratar sobre procesos de creación en música popular, desde el ángulo de una investigación-artística, no es nuestro objetivo establecer un conjunto de parámetros fijos, valoraciones parciales, ó una especie de manual de composición y arreglos basado en los análisis emprendidos. Si no más bien analizar, proponer y contribuir a iluminar posibles caminos empleados en el proceso de arreglo, los cuales alimentan el conocimiento sobre el que hacer musical propiamente dicho, abordando prácticas inherentes al proceso desarrollado por el arreglista.

La practica artística puede ser calificada como investigación en el caso que su propósito sea aumentar nuestro conocimiento y comprensión llevando adelante una investigación original en y a través de objetos y procesos creativos. La investigación en arte comienza con preguntas pertinentes al contexto de la investigación y al mundo del arte. Los investigadores adoptan métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está localizado y encarnado en obras y procesos artísticos específicos. Los procesos y los resultados de la investigación son documentados y divulgados de manera apropiada para la comunidad académica y público más amplio. (BORG DORFF, 2012, apud CANO, 2015, p. 73. Nuestra traducción).

Entre los aspectos considerados para la selección del tema de estudio, fue valorado el contexto profesional y académico del investigador. Músico y profesor, con grado de licenciatura en música con orientación en guitarra jazz y arreglos, desarrollando la presente investigación en un país extranjero. Por esto, se optó por aproximarse a un tema que vinculase su experiencia artístico-profesional a sus intereses académicos. Consideramos que la canción *Manhã de Carnaval* es en este sentido un recorte que se adecua al perfil del investigador, en

virtud de ser una canción considera internacionalmente como un "standard de jazz brasileño", además de haber sido ampliamente ejecutada y difundida por el mundo, en una variedad de representaciones estético-musicales asociadas principalmente al contexto del jazz estadounidense. Además, el contexto de composición de la canción como parte del marco del reconocido filme Orfeu Negro, sumado al momento histórico-cultural de la música popular brasileña en el cual esta se encuadra, se convierte en un elemento que alimenta el proceso de estudio y análisis de la canción.

Otro aspecto tomado en cuenta se desprende de la revisión bibliográfica emprendida, en la cual fue anotada la poca producción de trabajos académicos existentes sobre Luiz Bonfá y de la propia canción. Por esto se consideró pertinente desarrollar un proyecto que abordara dicha temática, con el fin de aportar al cuerpo de trabajos académicos sobre compositores y canciones brasileñas destacadas como insumo para el estudio y creación de arreglos musicales.

Con todo esto, subrayamos como aspecto intrínseco en el desarrollo de la presente investigación, una lectura traída bajo el lente de un investigador extranjero. Agente externo, buscando aproximarse a elementos estéticos, históricos y técnico-musicales, con el fin de explorar la riqueza artístico-musical que rodea la difusión de la canción *Manhã de Carnaval*, y establecer relaciones estético-culturales en relación la tradición mundial del jazz, principalmente en Estados Unidos en la década de 1960. Para ello, establecimos los siguientes objetivos, los cuales condujeron los diferentes abordajes emprendidos en la investigación:

Objetivo General: extraer posibles caminos de naturaleza técnico-estético-musical presentes en distintas grabaciones de la canción "Manhã de Carnaval", encontradas en discografía sobresaliente del jazz.

Objetivos específicos:

- Explorar elementos técnico musicales presentes en la bossa nova y jazz estadounidense de la década de 1960, para utilizarlos en procesos de creación de arreglos.

- Investigar el contexto histórico-musical de la elaboración y diseminación de la canción “Manhã de Carnaval” alrededor del mundo como estándar de jazz brasileño.
- Explorar el contexto socio-cultural que envuelve el desarrollo de la música popular brasileña a partir de la década de 1950, abordando la obra de teatro “Orfeu da Conceição: tragédia carioca” y el filme “Orfeu Negro”.
- Desarrollar una revisión histórica de la carrera de Luiz Bonfá, destacando aspectos que proporcionen una visión de su trayectoria como compositor, arreglista e instrumentista.
- Realizar reflexión sobre el proceso creativo para la elaboración de 1 arreglo de la canción “Manhã de Carnaval” a partir de la contextualización emprendida.

La acciones metodológicas emprendidas para el desarrollo de esta disertación, fueron abordadas en las siguientes etapas:

1. Levantamiento de diferentes grabaciones y partituras de la canción Manhã de Carnaval en diferentes países y géneros musicales.
2. Revisión bibliográfica de la carrera de Luiz Bonfá.
3. Revisión histórica y estética de la canción Manhã de Carnaval abordando la obra de teatro Orfeu da Conceição: tragedia carioca y el filme Orfeu Negro.
4. Reflexión y análisis estético-musical de 5 grabaciones de la canción Manhã de Carnaval difundidas en el contexto del jazz estadounidense.
5. Revisión de literatura de trabajos académicos sobre procesos de creación en música popular.
6. Elaboración de 1 arreglo instrumental fundamentado en los elementos técnico-musicales de las grabaciones analizadas.

La estructura de esta disertación consta de cinco capítulos, abordando los siguientes tópicos. En el **primer capítulo** es desarrollada una revisión literaria sobre trabajos académicos que discuten sobre arreglos y procesos de creación en música popular como objeto de estudio. En esta sección, son contrastadas algunas aproximaciones en torno de la

figura del compositor y arreglista en diferentes estéticas musicales, así como diferentes implicaciones en torno al concepto de obra, original en música, instancia de representación y algunas consideraciones sobre el rol del fonograma dentro del proceso creativo en la música popular.

Al transitar por la literatura de los diferentes autores referidos en esta sección, procuramos esbozar un panorama amplio, sobre estudios destacados en los últimos 20 años en materia de arreglos y procesos de creación en música popular urbana. Esto, con el propósito de subrayar la amplitud y complejidad del asunto, al introducimos en los principales cuestionamientos abordados en estudios académicos, los cuales han establecido en cierta medida los cimientos para las principales discusiones desarrolladas en las últimas décadas. En este sentido, los trabajos realizados por Aragão (2001), Napolitano (2003), Nascimento (2011) y Menezes Júnior (2016), nos ayudaron a levantar una brecha amplia, con miras a potenciar la comprensión de las múltiples relaciones establecidas dentro del campo de estudio, hacia caminos poéticos (técnicos - estilísticos - históricos) presentes en la inventiva musical.

El **segundo capítulo** tiene como enfoque principal contextualizar diferentes aspectos, a través de los cuales es posible aproximarnos a implicaciones poéticas y estéticas, que tuvieron influencia en la difusión de la canción *Manhã de Carnaval* por el mundo. Esto con el objetivo de trazar un hilo conductor hacia el surgimiento de la canción, y a la vez, contribuir al desarrollo del cuerpo de trabajos académicos en el área ante la escasa producción encontrada hasta la fecha.

Mediante una investigación minuciosa en artículos, periódicos, revistas y disertaciones, inicialmente elaboramos un estudio biográfico detallado sobre la carrera de Luiz Bonfá, resaltando aspectos en su desarrollo como guitarrista, arreglista y compositor, además de su participación en el proceso de transformación de la música popular brasileña. También, a través de la investigación en bibliotecas y librerías digitales, elaboramos una recopilación de la producción fonográfica destacada del músico carioca, con el fin de documentar de manera amplia la extensa carrera desarrollada por este a nivel creativo e interpretativo.

Posteriormente, tomando como referencia la riqueza cultural en torno de la creación y difusión de la canción *Manhã de Carnaval* a partir del filme *Orfeu Negro*, elaboramos una revisión histórica abarcando la narrativa del antiguo mito griego de Orfeu, vinculando

históricamente expresiones artísticas en teatro, música y cine, hasta la creación del reconocido filme franco-brasileño en 1959.

El **tercer capítulo** presenta una tabla con la ficha técnica de diferentes grabaciones de la canción *Manhã de Carnaval* en el contexto del jazz estadounidense. Estas grabaciones fueron recolectadas como una recopilación de datos acerca de la difusión de la canción *Manhã de Carnaval* en el mundo. Del mismo modo, esta funciona como material de análisis sobre elementos poéticos derivados de la recepción estética de la misma en diferentes contextos musicales. La tabla contiene información sobre el año en que fue realizada la grabación, sello discográfico, compositor/arreglista, interprete, y una descripción técnica general sobre las características de arreglo. Sumado a ello, habilitamos un enlace que contiene los fonogramas de referencia de las versiones documentadas, proporcionando con ello una base de datos descriptiva y auditiva, que beneficia la comprensión del objeto en estudio.

En el **cuarto capítulo** desarrollamos el análisis de cinco grabaciones representativas de la canción *Manhã de Carnaval*, las cuales verificamos a través de la investigación emprendida, entre las más difundidas. A la vez estas son consideradas relevantes dentro del contexto del jazz estadounidense debido a la repercusión *estético-musical* que obtuvieron en dicha tradición musical. Al referirnos a la difusión, destacamos factores de diversa índole, los cuales otorgan un valor particular a dicha representación fonográfica. Entre ellos subrayamos la época de la grabación, interprete, arreglista, características musicales, y músicos involucrados.

De manera inicial desarrollamos el análisis de la grabación del filme, por ser considerado el fonograma que marca la pauta en relación a las aproximaciones interpoéticas subsiguientes. De este, se extrajeron elementos fundamentales que conforman el enunciado simple de la canción – melodía, armonía, estilo, frases, motivos – para con ello contrastarlos con aspectos en versiones posteriores. Luego, abordamos los análisis de cuatro grabaciones procurando apuntar aspectos de orden estético y técnico musical que iluminen elementos poéticos relacionados al arreglo. El esquema de análisis utilizado comienza con una contextualización general de la grabación. Luego es presentado un diagrama a manera de *Sketch* con descripciones poéticas y/o técnicas de cada versión – recomendamos al lector utilizar los fonogramas de referencia para contrastar los elementos destacados.

Posteriormente profundizamos en análisis musical, a través de la búsqueda de diferentes aspectos que revelen criterios poéticos adoptados, con el fin de iluminarlos, destacarlos, analizarlos y establecer conexiones creativas. Para ello fueron elaborados diversos diagramas, estableciendo vínculos que permiten vislumbrar estructuras internas que caracterizan la actividad poética. Para esto nos apoyamos en diferentes parámetros como testimonios de los participantes, ficha técnica, referencia fonográfica, teoría musical entre otros. Con el propósito de proporcionar una amplia gama de posibilidades que puedan ser utilizadas para fines creativos.

Finalizamos cada análisis con un diagrama al que llamamos *Arranger Sketch*. Este diagrama cumple la función de sintetizar y/o reducir a una mínima expresión en notación musical, aquellos elementos que a través de una escucha poética fueron considerados sobresalientes en relación a la representación estética de cada grabación. Enfatizamos que este, es un recurso analítico-descriptivo, resultado de las características estético-musicales evidenciadas en cada fonograma. Por tanto, recomendamos al lector usar el fonograma como referencia en el estudio de cada análisis, ya que basado en este, parten las descripciones de los aspectos anotados en los diagramas. El estudio en conjunto es determinante para la valoración de los diferentes aspectos abordados.

En el **quinto capítulo** es descrito el proceso analítico-reflexivo utilizado para la creación de un arreglo instrumental de la canción *Manhã de Carnaval*. Este arreglo fue elaborado partiendo de elementos poéticos evidenciados en los análisis apuntados en el capítulo 4. Se destaca ante la infinidad de posibilidades poéticas, y el carácter subjetivo del proceso creativo, que este arreglo se convierte en una alternativa estratégica para abordar reflexiones en torno de la actividad artístico-musical dentro de la academia. Conforme Borgdorff (2017, p. 320), una investigación que posee una producción artística como resultado de la misma, más que convertirse en una mera ilustración, forma parte esencial al articular cognitivamente y artísticamente los resultados obtenidos en las diferentes fases metodológicas emprendidas. Por tanto, siendo el proceso poético una actividad independiente, amplia y multifacética, abordamos el proceso reflexivo como una experimentación práctica estableciendo conexiones y buscando iluminar elementos que reflejan acciones poéticas pasibles de ser utilizadas en procesos de creación en música popular.

CAPÍTULO 1: Revisión de literatura de aproximaciones desarrolladas en estudios académicos sobre procesos de creación en música popular

Es posible observar en varios trabajos académicos desarrollados en los últimos años un incremento de abordajes que tienen como objeto de estudio tanto a compositores, así como las obras más importantes y destacadas en su repertorio. Dichos trabajos han sido explorados cada vez con mayor fuerza, principalmente en áreas como música popular, jazz, procesos de creación, prácticas interpretativas, improvisación, composición y arreglos, entre otros. Todo esto, bajo un contexto académico que busca iluminar aspectos intrínsecos a procesos creativos en música popular urbana, música folclórica y música de concierto.

Los abordajes encontrados en esta clase de estudios han venido siendo desarrollados desde diferentes perspectivas, guardando un interés especial en procesos y mecanismos de composición y arreglo. Buscando con ello, destacar a través del estudio de los mismos, como estos contribuyen en el proceso de desarrollo e innovación en la música, así como un aporte a los estudios académicos que se encuadran dentro procesos de creación.

Uno de los principales objetivos con ello es resaltar los fundamentos y elementos que sustentan las bases cognitivas y de orden técnico, estético y teórico musical, presentes en dichas obras y procesos de creación. Centralizándolo en trabajos académicos que abordan dichas temáticas a través de enfoques que van desde metodologías basadas en el análisis musical, otro grupo a través de la contextualización estética e histórico-musical, así como un tercer grupo el cual desarrolla análisis musical con miras a una aplicación práctica en procesos de creación con relación al repertorio abordado (BAHIA, 2016, p.1).

Algunos trabajos relacionados con esta vertiente son los siguientes: Lima (2003), Barbosa (2004), Gomes (2010), Pereira (2011), Nascimento (2011), Baumgartner (2013), Thomas; Scarduelli (2013), Natalino (2015), Tiné (2016), Menezes Júnior (2016), Bahia (2016), Conde (2017), Martini (2017), Matos (2019) y Gomes (2019).

Según Nascimento (2011, p. 40), este tipo de abordajes son resultado en parte por la dificultad expresada en los propios estudios sobre música popular, en abrazar metodologías de investigación cuyos fundamentos parten desde perspectivas musicológicas para explicar de forma sistemática la relación que existe entre música, cultura y sociedad.

El autor señala con esto, cierto grado de inconformidad y descontento por parte de algunos investigadores, en relación a los resultados obtenidos a través del modelo tradicional utilizado en áreas como Letras, Sociología, Filosofía, Historia entre otras. Los cuales, han fundamentado sus hallazgos bajo el estudio de la combinación melodía / letra, presentes en el fenómeno social- musical.

Diferentes trabajos sobre la canción tienen su análisis pautado en la idea de una totalidad música/letra. Sin embargo, la comprensión de esta totalidad frecuentemente es limitada al binomio melodía / letra, aunque no parezca razonable aceptar que la camada musical de una canción puede ser reducida solamente a la línea melódica aislada. Además, la melodía contiene porciones rítmicas y armónicas, incluso sonando sin acompañamiento. Esta opción de tomar melodía y letra (si no es que sólo letra) para proponer un modelo de análisis de significación, en detrimento metódico de elementos considerados secundarios, ha producido resultados insatisfactorias para muchos. Si una canción es “multidimensional”, los sentidos ocurren a través de la actuación de todo el conjunto sonoro, no siendo construidos de forma lineal o sistemática por uno u otro elemento destacado, al servicio de un concepto particular. (NASCIMENTO, 2011, p. 41. Nuestra traducción).

Abordajes y formas de interpretación como esta, se han vuelto cada vez más frecuente como parte de los argumentos y/o fundamentos teóricos sobre los cuales han sido construidos diversos proyectos de investigación. Esta es la razón por la cual exploraremos algunos de los conceptos y aproximaciones desarrolladas, los cuales son pertinentes a nuestro objeto de estudio.

1.1. Consideraciones sobre teorías y conceptos relacionados a procesos de creación en música popular: obra, composición, arreglo y fonograma

En diferentes abordajes sobre procesos de creación en música, muchas veces ocurre el fenómeno de que el enfoque analítico desarrollado por el investigador pasa en alguna medida por el ángulo a través del cual este desea aproximarse a dicho objeto en cuestión (BAHIA, 2017, p. 3). De ahí la necesidad por parte de los investigadores con enfoque en procesos de creación en procurar definir conceptos que establezcan los marcos necesarios para encuadrar las prácticas y procesos creativos en estudio dentro de la cadena de producción artística (MENEZES JÚNIOR, 2016, p.32).

Una de las discusiones iniciales desarrolladas en algunos trabajos de investigación sobre música popular y procesos de creación, ocurre sobre la idea y/o concepto de obra. Existe una línea de pensamiento que propone dichos abordajes analíticos dirigiéndolos a situar la obra musical como un objeto, el cual posee elementos constitutivos que lo caracterizan como tal. Otra fuente de pensamiento propone la idea ó hipótesis de que la obra musical deriva de un concepto, en lugar de un objeto, el cual es construido históricamente a través de una practica social definida en un contexto cultural determinado (GOEHR 1992, apud MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 32).

La afirmación central defendida por Goehr (1992) es la idea de que la obra musical como objeto autónomo y acabado no es intrínseca a la música como fenómeno cultural. Lo que existe es un concepto histórico y socialmente localizado en la práctica musical erudita europea aproximadamente a partir de 1800, es decir, el período en que emerge y se consolida el romanticismo (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 33. Nuestra traducción).

Según Goehr (1992), este abordaje basado en un concepto históricamente construido es alimentado por teorías antiguas como la desarrollada por *Platón*, la cual coloca la obra musical como un objeto abstracto que se encuentra en el plano de las ideas, es decir no se encuentra en un medio concreto ó performático. Por otro lado, la autora contrapone esta teoría con la ‘nominalista’, desarrollada por Nelson Goodman, la cual coloca la obra musical como un resultado de la interacción entre partitura y performance, en la cual una se ve reflejada en la otra a manera de espejo, y no como un ente abstracto. Por lo tanto la obra musical existe a través de un acto performático guiado por las determinaciones representadas en la partitura (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 34).

Estas ideas ó pensamientos sobre el concepto de obra son producto de la evolución gradual del pensamiento humano en cuanto a las relaciones existentes en sociedad, las cuales alcanzaron la cúspide de su desarrollo en el siglo XIX con la llegada del Iluminismo. Resultado de ello se da el advenimiento y transformación de las Ciencias Humanas, desarrollo y expansión de las Bellas Artes, consolidación de la sala de concierto como espacio ideal para la experiencia musical y el desarrollo del ideal compositor y obra ‘prima-eterna’. A partir de estos cambios, la música e inclusive el repertorio de otros momentos históricos, comenzaron a ser evaluados a la luz de estos nuevos ideales, así como por los nuevos parámetros de convivencia social.

Junto al “concepto de obra” vino el tradicional modelo *autor-obra* y la idea de obra original en música. Según Goehr las creaciones musicales anteriores y posteriores a este periodo acabaron siendo convertidas y regidas por este paradigma. Para la autora, es como si viviésemos un “imperialismo conceptual” el cual descansa en la estética romántica (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 33, nuestra traducción).

Con la expansión y desarrollo del ideal estético impulsado en el romanticismo, se difundió el pensamiento tradicionalista que se instauró en muchas culturas en el mundo, sobre la práctica de la tradición europea de concierto como el principal medio hegemónico de expresión, desarrollo y difusión musical. Además, colocó la figura del compositor como eje central, ideal e irremplazable en el proceso de creación musical. Además, esta concepción exalta la obra musical al grado de convertirla en un ente autónomo, marco único de referencia con cualidades y atributos intemporales, reposando en la partitura como principal medio de representación musical validado.

Posteriormente, estudios en procesos de creación en música popular comenzaron a cuestionar dicha tradición heredada, fundamentando sus críticas en las diferencias ideológicas aplicadas a la sociedad moderna, y en concreto relacionándolas al que hacer musical en cuanto a mecanismos y/o procedimientos. Nascimento (2011) comenta al respecto:

El hecho del entendimiento de una obra nueva como algo que brota del profundo universo interno del compositor es relativamente reciente, del siglo XIX. Es una noción romántica que funde una mentalidad que al radicalizarse coloca al compositor en el centro de la experiencia musical atribuyéndole a los intérpretes una incumbencia congénita de expresar bien el propósito de la obra. Levantando de esta manera un mito autoral (NASCIMENTO, 2011, p. 13. Nuestra traducción).

En contraposición a la visión romántica ampliamente difundida a partir del siglo XIX – la cual coloca al compositor como figura ‘divinizada’ en el proceso creativo, así como la partitura como único medio de representación de dicha obra – surgen teorías como las desarrolladas en estudios de procesos de creación en música popular. Tales teorías intentan desviar el alto grado de atención y enfoque depositado hasta entonces sobre el binomio compositor / partitura, por una búsqueda de una concepción más amplia y globalizada sobre la visión de procesos creativos en música.

Paulo Aragão (2001) induce esta discusión a partir de la comparación entre la pluralidad de acciones teóricas y técnico-musicales usualmente desarrolladas tanto por la

figura de ‘compositor / creador’, y la de ‘arreglista’. El autor fundamenta esta visión analizando la construcción y evolución del fenómeno histórico-social, que contrasta nociones y conceptos dentro de la actividad práctico-musical como: orquestación, armonización, acompañamiento, re-armonización, distribución y/o conducción de voces, variación, adaptación, transcripción, reducción, copia, traducción, transporte, re-elaboración y re-composición, entre otras. Estas actividades muchas veces carecen de límites ó fronteras que delimiten de una manera clara, cuales de estas acciones y en que casos representan procesos de creación (composición) ó re-elaboración (arreglo) en un determinado contexto musical.

La definición mas general entre cada una de esas nociones apunta que, en el universo clásico, arreglo sería “la re-elaboración de una composición musical, normalmente para un medio diferente del original”, mientras que en universo popular tendríamos “la re-elaboración ó re-composición de una obra musical o parte de ella (como la melodía) para un medio o conjunto diferente del original (ARAGÃO, 2001, p. 15, nuestra traducción).

Aragão comenta que en Brasil, esta distinción se maximizó principalmente con el desarrollo del mercado e industria fonográfica a partir de la década de 1950. Sin embargo, Nascimento (2011) apunta a una mayor antigüedad de este fenómeno, remontándose incluso a la tradición europea de concierto.

Considero que la figura del arreglista tuvo lugar mucho antes de la fotografía y mercado fonográfico, aunque reconozco que esta se tornó más evidente en el contexto de la música industrializada. Para sustentar que el arreglo no surge como una necesidad del disco... debe identificarse el arreglo en formas antiguas de expresión musical. A través de los siglos en la música occidental de concierto se acumularon procedimientos y prácticas que son verificadas como comunes a compositores y arreglistas. Desarrollar melodías, texturas, armonizar, re-armonizar y orquestar, construcción de estructuras complementares. Lo que aparentemente les volvió distintos fue la proyección luminosa del mito romántico de la composición, que cubre al compositor de brillo y condena a la sombra al arreglista (NASCIMENTO, 2011, p. 12-13, nuestra traducción).

De forma paralela a estos procesos reflexivos, a partir del siglo XX es puesto en evidencia los cambios y avances en cuanto a metodologías, así como la evolución en el pensamiento de los investigadores acerca de procesos de creación en música. Surgen discusiones con enfoques musicológicos, etnográficos, sociales y filosóficos en torno de la

definición de elementos fundamentales que intervienen en la música como fenómeno de estudio.

Entre ellos se procura abordar posibles orientaciones sobre conceptos como música, composición, arreglo y estado de la obra. En relación a los procesos de creación, una de las cuestiones levantadas es la definición del origen y concepto de obra musical en relación a la perspectiva del compositor, interprete, partitura, fonograma, arreglo, performance, oyente, entre otras. La discusión central plasmada aquí es cual de todas estas instancias antes mencionadas – involucradas en el proceso de interacción poética y estética de una obra musical – alberga la obra musical.

Paulo Aragão (2001) levanta una reflexión alrededor de esta idea con algo que llama “instancia de representación del original”, colocando – en el caso de la tradición *clásico-romántica* europea (siglo XVII-XIX) – al compositor como eje central y la partitura como principal medio de difusión.

De manera general podemos considerar que en la música clásica es relativamente simple visualizar algo que podemos denominar “instancia de representación del original”, es decir, la manera en la cual el compositor presenta sus intenciones, permitiendo que estas sean alcanzadas y comprendidas por los interpretes para su ejecución ó performance. La “instancia de representación del original” sería en este caso, la partitura – que en la música clásica aparece como el más importante referencial de comunicación. Aún no siendo un registro totalizante y absolutamente fiel de lo que acontecerá en la ejecución de una obra clásica, la partitura tiene, salvo algunas excepciones, la característica de apuntar todas las notas que deben ser ejecutadas, además de proveer una gama de instrucciones que buscan aproximar al máximo la ejecución de aquello que fue imaginado en la mente del compositor. Consecuentemente, es posible visualizar en la partitura los elementos que pueden ser considerados como constituyentes del original en una obra clásica, tales como alturas, ritmos, dinámicas e indicaciones de expresividad (ARAGÃO, 2001, p. 16. Nuestra traducción).

En el caso de la música popular, no es tan fácil encontrar cual es la “instancia de representación del original” debido a la intervención de otros factores que atañen la concepción de la misma. En muchas ocasiones, la melodía es considerada como el elemento principal de representación de ese ‘original’, apoyado por la ausencia en muchos casos de medios de comunicación físicos como la partitura. Sin embargo, es posible apuntar cuales elementos construyen este original de representación? Cuales serían dichos elementos? Una armonización? Un tipo de acompañamiento? Acaso esta instancia puede ser definida a través

de su primera exhibición pública? A través de una partitura? Un *leadsheet*? A través de la primera grabación?

En la música popular no hay una definición exacta de cuales elementos constituyen el “original” de una pieza, lo cual no parece ser una cuestión tan relevante como en el caso de la música clásica. Debido a que no existe un compromiso formal en relación a la manera de utilización de dichos elementos (ARAGÃO, 2001, p. 17. Nuestra traducción).

Debido a los múltiples factores envueltos en la construcción de una obra musical en el contexto de la música popular, y a la amplia gama de posibilidades sobre las cuales puede ser abordado dicho proceso, Paulo Aragão (2001) propone la idea de un *Original Virtual*. Este actúa como “instancia de representación del original”, convirtiéndose en un modelo base sobre el cual pueden ser abordados aspectos poéticos y estéticos.

Dicha instancia recibe la condición de virtualidad, en razón de ser una expresión que refleja la existencia de dicha representación, sin importar la falta de posibles elementos que puedan ser considerados fijos ó concretos – lo cual es común dentro del contexto popular – como recursos mínimos de representación de dicha obra musical. Carlos Menezes comenta al respecto:

Este “original virtual” se adhiere a la dinámica de creación como un elemento primordial, inacabado y con su instancia de representación indefinida. Su existencia concreta está condicionada a la creación del arreglo y su ejecución. En síntesis... ocurrió una incorporación del arreglo al proceso de elaboración de la “obra” en la música popular urbana. No es solamente re-elaboración, también es elaboración (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 38. Nuestra traducción).

Esta definición de original virtual contribuye a desarrollar una forma de aproximación hacia los procesos de creación e interacción frecuentemente encontrados dentro de la música popular. En dicho universo, las etapas de composición y arreglo usualmente funcionan como procesos abiertos, colaborativos y sujetos a la injerencia de factores internos y externos al compositor. Esta apertura encontrada en la música popular, donde la flexibilidad y visión colaborativa de trabajo es hasta esperada por parte del compositor, muchas veces es visto como una forma de encontrar posibles insumos con el potencial de convertirse en aspectos constitutivos de la misma obra en cuestión. Con ello desaparece la idea rígida ó hermética en cuanto al proceso de composición, desembocando en una triple fase creativa en la cual cada

una de ellas se encuentra en estado abierto, y en diálogo constante. Las fases correspondientes a esta triple interacción son: 1) Fase de Composición, 2) Fase de Arreglo y 3) Fase de Ejecución (ARAGÃO, 2001, p. 19).

Existen múltiples posibilidades y aristas involucradas para el establecimiento de la “instancia de representación del original” en el proceso de creación en música popular. Muchas veces el compositor crea la melodía / letra de la obra, pasando a la segunda etapa de arreglo, en la cual en algunos casos es realizada por él mismo, ó en otras casos por una tercera o más personas. También existen casos en los cuales son agregados a la instancia de representación elementos provenientes de conciertos, presentaciones en vivo e incluso grabaciones.

Ante esta diversidad de panoramas y/o combinaciones posibles en el proceso de creativo, Aragão (2001, p. 19) propone una idea adicional de aproximación a la cual llama “instancia de representación del arreglo original”. Esta instancia sirve como fuente para establecer el original virtual correspondiente, emergiendo de la combinación de las diferentes aristas involucradas en el proceso de creación, y delimitándolo para los fines pertinentes. A este proceso compartido de composición, Nascimento (2011, p. 23) le llama “colectivo autoral”.

El arreglo es abordado como indispensable en la constitución de la “obra” musical en el campo popular. Él [NASCIMENTO] presenta la idea de que en el proceso de creación, el compositor generalmente es responsable por lo que él llama de *Enunciado Simple* (melodía con/sin letra, y tal vez una indicación de armonía por medio de cifras). Comúnmente el compositor relega en el arreglista ó interprete la creación de lo que él llama *Enunciado Ampliado* (complementos estructurales y definiciones formales). Este proceso de creación es lo que Nascimento denomina *Colectivo Autoral* (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 39, traducción y corchetes nuestros, paréntesis de autor).

Relacionado a la idea de ‘Colectivo Autoral’, otro aspecto importante a analizar dentro de los procesos de creación tiene que ver con el rol que desempeñan tanto el performance como el fonograma dentro del proceso creativo. Independientemente de la forma ó estilo musical – sea música clásica ó música popular – ambos universos se nutren en el performance y fonograma, como medios de representación concreta y objetiva de la experiencia musical.

A nivel performático, aún cuando el interprete es guiado por la notación en partitura, así como en el caso del fonograma; el resultado final de dicha experiencia carece de una completa autonomía debido a los múltiples factores externos que intervienen en la transmisión del mensaje musical entre emisor y receptor (NAPOLITANO, 2003, p. 1). En el caso de la música popular, considerando el fonograma como eje central de la experiencia musical, es importante destacar el fenómeno de co-autoría que se origina a raíz de la interacción entre el compositor como artífice del Enunciado Simple, en relación a las contribuciones representadas en el fonograma como resultado final ó Enunciado Ampliado. Dichas contribuciones evidenciadas en el fonograma pueden ser analizadas según los diferentes entes involucrados en la cadena de producción artística: arreglista, instrumentación, técnicos, ingenieros, productores, estilo musical, interpretes y equipo de grabación, entre otros.

A partir de este fenómeno de composición extendida desarrollado en la música popular, Nascimento (2011) propone el concepto de “Red Interpoética” el cual refleja la relación atemporal que existe en el acto de composición, performance, fonograma e incluso en la interpretación. Esta relación es diluida en el resultado musical plasmado ya sea en un medio de representación escrito ó audiovisual.

La imagen de la “red interpoética” representa la idea de una cadena de co-creación, en la cual cada arreglo, interpretación y fonograma de un material musical determinado mantiene una conexión tácita con todo el material que a sido expuesto anteriormente sobre este. Es decir, cada fonograma se convierte en una actualización del contenido estético musical a través del aporte de cada nuevo compositor, interprete y demás elementos incorporados en dicha grabación, creando una red gigante de co-creación y proceso creativo continuo.

La red inter-poética que pretendemos evidenciar está constituida por toda co-creación que se encuentra en torno a una canción o tema instrumental, de la creación colectiva en un fonograma hacia el colectivo de fonogramas que pueden surgir en el tiempo sobre una misma obra (NASCIMENTO, 2011, p. 30, nuestra traducción).

CAPÍTULO 2: Manhã de Carnaval, Luiz Bonfá y el mito de orfeu – Revisión Histórica

Manhã de Carnaval es una canción compuesta por el guitarrista, arreglista y compositor Luiz Bonfá (1922-2001), en colaboración con el escritor y cronista Antônio Maria¹. Esta canción fue compuesta como parte del *soundtrack*² de la película “*Orfeu Negro*”, siendo responsable en gran medida por el renombre internacional que brindó a dichos compositores, especialmente en Estados Unidos, Europa y en varios países en el continente americano. Tal fue su éxito a nivel mundial, que ha sido grabada por diferentes artistas reconocidos a nivel internacional, adaptando su melodía y letra de su original en Portugués a varios idiomas como Inglés, Frances, Italiano, Español y Árabe. De la misma manera, es posible observar en dichas grabaciones una gran variedad de estilos y/o formas musicales (MELLO, 2015).

Entre los artistas que han grabado esta canción se encuentran Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Frank Sinatra, Julio Iglesias, Paco de Lucía, Luis Miguel y Chuck Mangione entre otros. Además esta canción se convirtió en un *standard de jazz*, entrando a formar parte del famoso libro de compilación de canciones de jazz conocido como “*The Real Book*”³. De igual manera, esta canción ha sido grabada por una gran cantidad de músicos representativos para el jazz estadounidense, como ser Stan Getz, Gerry Mulligan, Dexter Gordon, Dizzy Gillespie, Ron Carter, Jim Hall, Wayne Shorter, Charlie Byrd y Paul Desmond por mencionar algunos nombres.

Por otro lado, *Manhã de Carnaval* sirvió como puente para que el trabajo musical de Bonfá, llamase la atención de diferentes músicos, permitiéndole realizar múltiples colaboraciones como compositor, arreglista y guitarrista. Entre ellos podemos mencionar Joe Pass, Oscar Peterson, Astrud Gilberto, George Benson, João Gilberto, Tom Jobim, Tony Bennett y Elvis Presley, entre otros (MELLO, 2015).

¹ Antônio Maria Araújo de Moraes (Recife, Pernambuco, 1921 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1964). Cronista, locutor, productor de radio, caricaturista, compositor y periodista. Transitó entre diferentes áreas artísticas, teniendo la redacción como panorama de fondo de sus obras, que van desde composiciones musicales hasta producción literaria de crónicas. (ITAÚ, 2021. Nuestra traducción)

² "Banda Sonora". Se refiere a todos los sonidos, diálogos y música que son utilizados en una película, video u obra de teatro. Especialmente este termino es utilizado para referirse a la música. (COLLINS, 2020. Nuestra traducción).

³ En 1975, estudiantes del *Berklee College of Music* en Boston, Massachusetts, cansados de los libros ilegibles e irrelevantes disponibles para los estudiantes de música de ese momento llamados *Fake Books*, comenzaron a transcribir las canciones populares de Jazz en charts manuscritos pertinentes a la época. (LEONARD, 2019. Nuestra traducción)

2.1 Luiz Bonfá: eslabón entre culturas, géneros y estilos musicales

2.1.1. Primeros años e inicio de carrera:

Luiz Floriano Bonfá fue un celebre guitarrista, arreglista y compositor, nacido en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, el 17 de octubre de 1922. Hijo de Luiz y Laura Andrade de Bonfá, desde temprana edad fue expuesto a un ambiente socio-cultural que influyó directamente en su inclinación hacia la música. Mayer (2019) comenta que el año de 1922 tuvo una notable importancia en relación al desarrollo del arte y la música en Brasil.

Bonfá surge en un momento de transmutación, en el que la samba todavía buscaba arraigarse como uno de los géneros mas expresivos de Brasil, el choro despuntaba en los grupos regionales, los ritmos estadounidenses comenzaban a aparecer en las grandes y medianas ciudades del país, el cine ya se mostraba atrayente a los músicos, actores y público, y la radio despuntaba como un medio prometedor de difusión del trabajo de los artistas. (MAYER, 2019, p. 22. Nuestra traducción)

Dicha convergencia de movimientos culturales, musicales y de desarrollo socio-económico tuvieron influencia en la evolución musical de los primeros pasos de Bonfá. Entre los 6 y 7 años de edad, inició a tocar guitarra motivado por su padre, quien disfrutaba mucho de cantar y tocar, acompañando a otros músicos en casa. Además, su padre tenía contacto con músicos importantes reconocidos en esa época en Brasil, especialmente entre los años 1930 y 1940. Dichos músicos realizaban encuentros en casa de los Bonfá, despertando en el pequeño aprendiz esta fuerte inclinación e interés por la música, y en especial por la música popular. En testimonio a Mário Adnet, registrado en el libro *“Violões do Brasil”*, Bonfá dijo lo siguiente:

Mi formación musical fue basada más en lo popular. Mi papá tocaba guitarra, le gustaban las serenatas y siempre estuvo rodeado de músicos como Bororó y Pixinguinha. El estímulo musical vino de ahí, de presenciar desde niño esas reuniones en casa. La familia acostumbraba a escuchar lo mejor tenía la música brasileña de la época. (TAUBKIN, 2007).

Según Mello (2015), en una ocasión Bonfá interpretó algunos temas para una reunión especial, en la cual el invitado de honor era Pixinguinha. Fue ahí donde conoció a uno de sus primeros maestros, el destacado profesor y guitarrista uruguayo Isaías Sávio (1900-1977), radicado en ese momento en Brasil. Después de escuchar al joven Bonfá, Sávio lo invitó a ser su alumno decidiendo no cobrarle nada, debido al talento que vislumbró en él, así como una forma de apoyarle en reconocimiento al esfuerzo que tenía que hacer para recibir sus clases.

Bonfá tenía que hacer un recorrido aproximado de 3 horas, viajando en tren y otra parte caminando, desde su casa en el Barrio Santa Cruz, hasta el Barrio Santa Teresa donde vivía Sávio. (HODEL, 1984 apud. MAYER, 2019, p 42). A Bonfá no le importó tal sacrificio, ya que las enseñanzas brindadas por Sávio repercutieron en el estilo, técnica y carrera musical desarrollada por Bonfá a través de los años. De la misma manera, otros estudiantes de Sávio en esa época, destacaron fruto de sus enseñanzas, como Henrique Pinto, Marco Pereira, Paulo Bellinati, Paulo Porto y Toquinho. (OROSCO, 2001 apud MAYER, 2018, p. 1039).

La metodología de enseñanza que Sávio utilizaba estaba basada en la escuela de guitarra clásica, tomando principalmente como modelo el método del español Francisco Tárrega, y el trabajo de otros guitarristas clásicos como Miguel Llobet, Boccarini y Carcassi (BONFA, 1981). El enfoque principal de Sávio era trabajar en la solución de problemas técnicos y de postura, aplicados al repertorio del estudiante. Según Mayer (2019), el profesor prestaba una atención especial a la postura, así como en el ángulo de la mano derecha, buscando producir el mejor sonido posible.

Bonfá refirió como Sávio fue de gran inspiración y aprendizaje para construir su técnica personal, y como este también le animó a desarrollar su estilo único aplicado a los intereses que tenía en cuanto a la música.

[Bonfá]: Fue gracias a él [Sávio] que adquirí una buena técnica en la guitarra clásica. Estudié con él cerca de 2 años, y fue una tremenda experiencia. Disfruté los recitales de música clásica que dimos como grupo de estudiantes. Sin embargo, me enamoré de la música popular brasileña, y comencé a trabajar en esa dirección, aplicando la técnica clásica a la música popular.

[Entrevistador]: Él estuvo en desacuerdo con esto [Sávio]?

[Bonfá]: Nó. Me dijo que si me dedicaba tenía el potencial para convertirme en uno de los más grandes guitarristas clásicos. Años después cuando tuve éxito como guitarrista popular, me dijo que le gustaba mucho las cosas que estaba haciendo en la guitarra. Me sentí muy complacido al escucharlo. (BONFA, 1981, p. 20, entrevista. Traducción y corchetes nuestros)

De manera natural, al iniciar una educación formal como guitarrista, Bonfá rápidamente comenzó a destacar. El talento del joven aprendiz, sumado al prestigio que Sávio tenía como profesor, influyó directamente en el entorno de sus estudiantes. Además de brindarles lecciones de guitarra, Sávio se convirtió en una plataforma para exponerlos a ambientes

académicos, culturales y sociales que generaron también oportunidades que iban más allá del tiempo de clase únicamente.

Conforme la edición de 1935 del periódico *Jornal do Brasil*, con 12 años de edad, Bonfá ya era conocido como ‘*O menino de ouro com o seu violão mágico*’ (El chico de oro con su guitarra mágica), realizando presentaciones en la radio Guanabara y el Casino Bangú.

En marzo de 1936, Bonfá participó en un concurso artístico infantil realizado por la Radio Tupi, en el cual obtuvo el 3er lugar, al interpretar una pieza del compositor Francisco Tárrega (JORNAL DA NOITE, 1936).

Todas estas experiencias como estudiante, interprete y artista, se convirtieron en los cimientos para Bonfá pudiera desarrollar su estilo único de interpretar la guitarra, aplicando dichos conocimientos clásicos a su carrera en la música popular.

Mi mano derecha toca con los dedos al estilo clásico, pero la posición de mi mano no es a la manera de la vieja escuela, en la cual los dedos se colocan de manera perpendicular a las cuerdas. Esta posición [la que utilizaba Bonfá] es más cómoda y casualmente era la posición favorita de Sávio.... Sería un gran paso para la guitarra en el futuro, combinar el concepto americano de la mano izquierda con la técnica clásica, y la brasileña para la mano derecha. (BONFA, 1981, p. 21, entrevista, Traducción y corchetes nuestros)

En 1944 Bonfá se integra al grupo ‘Trío Campesino’, en el cual se desempeñó como guitarrista y cantante. Este grupo era liderado por el paraguayo Amado Smendel e hicieron presentaciones en radios y casinos de Niteroi, Rio de Janerio y la ciudad Santos del estado de São Paulo (MAYER, 2019, p. 23).

El Trio Campesino gravó un 78 RPM con la disquera Continental (disco 15.368) con las canciones ‘Nu Vai (Campo Feio), Polca Paraguaia de C. Mendoza y J. B. Rodriguez, y la rumba Buenas Noches Señorita, de Amado Smendel y Luiz Bonfá’. En la portada del disco está escrito Los Campesinos (Trio de Amado Smendel) – y era de esta forma como ellos se presentaban en programas de radio entre 1944 y 1946, casi siempre en la radio Globo. (Mello, 2015. Nuestra traducción)

Otra figura importante en la época, con la cual Bonfá desarrollo una relación cercana, fue el renombrado guitarrista Garoto⁴ (Ánibal Augusto Sardinha). En la década de 1940, Garoto decide regresar a Brasil después de una temporada exitosa como guitarrista de Carmen

⁴ Garoto (1915-1955): figura destacada en la guitarra brasileña, fue un reconocido interprete y compositor de música popular. Desarrolló una carrera importante en el exterior, especialmente en Estados Unidos. Realizó aportes y colaboraciones para diferentes artistas brasileños; entre ellos Carmen Miranda (1909-1955).

Miranda en Estados Unidos, se establece en Río de Janeiro, y comienza a trabajar en la Radio Nacional.

Se dice que el acercamiento entre Garoto y Bonfá comenzó a partir de 1946, cuando la Radio Nacional estrenó el programa llamado ‘Clube da Bossa’. Mello (2015) escribe acerca de este encuentro:

La amistad entre Garoto y Bonfá se torna mas estrecha a partir de julio de 1946, cuando ensayan para el debut del Clube da Bossa [...] Por esa época, Garoto compró un apartamento en Santa Tereza, en Largo dos Guimarães. En varias ocasiones Bonfá y Badeco (del grupo Os Cariocas) daban una mano a su amigo, pintando y arreglando la nueva casa. Al final de las tareas, descansaban tocando guitarra. (MELLO, 2015 apud MAYER, 2019, p. 60. Nuestra traducción).

Garoto tuvo una influencia importante en la carrera de Bonfá. En entrevista para la revista *Guitar Player* (1997) concedida a los periodistas Beto Ruschel e David Hepner, Bonfá afirmó:

Le debo mucho a Garoto, inclusive mis primeros trabajos en radio Tupi y Nacional. Fue mi gran influencia. Nos reuníamos en su casa en Copacabana y tocábamos por horas. A inicio de los años 50, él ya tenía un balance diferente. Era más avanzado que los demás. Además de que era maravilloso como ser humano, simple, de una generosidad increíble. (BONFÁ, 1997. Nuestra Traducción).

Además de la relación laboral y de amistad, Garoto compartió con Bonfá sobre sus influencias musicales y conocimiento técnico-musical:

[Entrevistador]: Fue Garoto una gran influencia en tu musicalidad?

[Bonfá]: Muchísimo. El fue el primero que me explicó como leer cifrados de acordes para que pudiera tocar en la radio. Él también influenció mi concepto sobre armonía. Cuando tocábamos juntos, yo ponía mucha atención a todo lo que él hacía. Garoto fue influenciado grandemente por el jazz americano, no tocaba solamente guitarra clásica (...) Él me hizo un mejor músico. (BONFA, 1981, p. 21, entrevista, traducción y corchetes nuestros)

Aunque Bonfá no menciona directamente que recibió lecciones de guitarra con Garoto, se sobreentiende que en la música popular mucho del aprendizaje está dado por la transmisión oral de conocimientos. A través de charlas, análisis de recursos empleados en el repertorio, escucha, conversaciones ó demostraciones de material musical entre colegas se crea una cadena de transmisión de conocimiento, que en muchas ocasiones se convierte en la fuente

primaria de aprendizaje ante la falta de métodos escritos o fuentes audio-visuales. Es por ello que es importante tomar en cuenta este tipo de relatos, ya que nos permiten tener un panorama general de los hechos, y recrear de esa manera en una perspectiva no totalitaria – más como una forma de tener un cierto grado de aproximación – como dichas experiencias y acontecimientos pueden ser base para crear conexiones significativas en el desarrollo de la vida de los individuos involucrados. En el caso particular de Bonfá, la influencia estético musical recibida por parte de Garoto se ve reflejada sustancialmente en su pensamiento, intereses e identidad como guitarrista a lo largo de su carrera.

Entre 1945 y 1946 Bonfá graba sus primeros discos en 78 RPM como solista, con la disquera Continental. Desde sus primeros trabajos, es posible observar su interés por la diversidad en cuanto a estilos y formas musicales, en especial la influencia que tenía por la música estadounidense. Los títulos de sus composiciones estaban escritos en inglés, como por ejemplo *My old Bass*, *Remember to you* y *My Boogie Woogie*. Estas composiciones se encontraban en su mayoría en el género *foxtrot*⁵, evidenciando la sintonía de Bonfá respecto a recursos estéticos, armónicos y melódicos de la música estadounidense (MELLO, 2015).

En 1946 pasa a integrar el grupo ‘Quitandinha Seranaders’, integrado por Alberto Ruschel, Luís Telles, Francisco Pachecho y Luiz Bonfá (CASTRO, 2011, l. 115). El grupo se mantuvo activo entre 1946 y 1953, período en el cual realizaron 12 grabaciones en 78 RPM. Además, según Mayer (2019), Los ‘Quitandinha’ se presentaban en programas radiofónicos y formaron parte de grabaciones de películas como ‘Não me Digas Adeus’ (1947), dirigida por Luis Moglia Barth, ‘Esse Mundo é um Pandeiro’ (1947), de Watson Macedo, ‘É com Esse que Eu Vou’ (1948), dirigido por José Carlos Burle y ‘Aí Vem o Barão’ (1951).

En 1953, Bonfá decide retirarse del grupo para comenzar su carrera como solista, quedando en su lugar, al menos por un tiempo João Gilberto. Respecto a su salida de los ‘Quitandinha’, Bonfá afirmó:

Fui parte de un grupo vocal muy exitoso los ‘Quitandinha Seranaders’ con los cuales viajamos por todo Brasil. Yo cantaba con el grupo y también hacía números como guitarrista solista. Teníamos agendado un viaje para presentarnos en París, pero por problemas en el contrato fue cancelado. Al poco tiempo dejé el grupo para seguir por mi cuenta con mi carrera como

⁵ Baile popularizado en Estados Unidos alrededor del año 1914, este se desarrolló al ritmo de las grandes orquestas de Jazz de la época. (LATHAM, 2009).

solista. Mi reemplazo en los ‘Seranaders’ fue un joven llamado João Gilberto. (BONFA, 1981, p. 20, entrevista, comillas de autor. Nuestra traducción)

Gran parte del éxito de la carrera de Bonfá comienza a construirse a partir de la década de 1950. Los años anteriores le ayudaron a construir una bodega de almacenamiento de recursos personales, académicos y profesionales; dichas experiencias como guitarrista y compositor, además de su participación en radio, cine y conciertos se convirtieron en el arsenal que catapultó su carrera para los siguientes 30 años. Mayer (2019) menciona algunos aspectos relevantes de la década de 1950 para la carrera del músico:

Bonfá entró a la década de 1950 con grandes éxitos, los primeros fueron ‘De Cigarro em Cigarro’ grabado por la Continental en el LP de ‘Cigarro em Cigarro’ en 1956; ‘A Chuva Caiu’, en colaboración con Tom Jobim, grabado en 1956 en la Continental por Luiz Bonfá y su grupo y ‘Perdido de Amor’ también en el mismo año por la Continental en el LP Noite e Dia. En este productivo año, Bonfá participó como guitarrista en la obra teatral Orfeu da Conceição. (MAYER, 2019, p. 25. Nuestra traducción)

Mello (2015) relata que en la década de 1950, una vez que Bonfá dejó el grupo los ‘Quitandinha’, comenzó a liderar diferentes grupos, con los cuales realizaba trabajos temporales, principalmente grabaciones. Además, comenzó a incorporar la guitarra eléctrica a sus presentaciones.

Como afirma Mello (2015), aunque Bonfá recibió gran parte de su reconocimiento por su carrera como guitarrista, de la misma manera es igual de preponderante su trabajo como compositor y arreglista.

No exageraría al afirmar que no podría existir uno sin el otro“ [Bonfá como guitarrista y compositor]. Al echar mano de su carrera como concertista, lo hizo por la necesidad que sentía de expresarse como compositor en varios géneros musicales, como comprueba su extensa carrera de más de 50 títulos. (MELLO, 2015, traducción y corchetes nuestros).

Aunque sus trabajos como compositor comenzaron años atrás, es en la década de 1950 que Bonfá comienza a tener especial relevancia como arreglista y compositor, trabajando con artistas importantes en Brasil. Comienza a darse a conocer en diferentes ámbitos como radio, cine y televisión. Algunas de sus principales colaboraciones como compositor en la década de 1950 fueron “Engano” (Dóris Monteiro), “Sem Esse Céu”, “Canção do Vaqueiro” y “Perdido

de amor” (Dick Farney). De la misma manera, fruto de su trabajo en la radio Continental, a inicio de la década de 1950 conoce a Tom Jobim. Mello (2015) comenta al respecto:

Tom Jobim y Luiz Bonfá se conocieron un día de pesca, y se tornaron colaboradores en la época en que ambos eran contratados por la grabadora Continental. En esa ocasión, Bonfá ya era un nombre conocido y respetado como compositor y guitarrista, mientras que Tom aún era un novato. (MELLO, 2015. Nuestra traducción)

Como dato curioso, existe una historia en relación a sus primeros encuentros, en la cual se dice que el novato Jobim cargaba el amplificador de Bonfá para poder acompañarlo a los shows (SOUZA, 2003; MAYER, 2019). Aunque esto nunca fue confirmado, lo cierto es que producto de esta amistad surgieron importantes colaboraciones que repercutieron en la carrera de ambos.

Con Tom Jobim, Bonfá grabó la canción ‘Dúvida’, en 1952 con la Continental a duo de guitarra y piano. La camaradería también produjo las canciones ‘A Chuva Caiu’, ‘Amor sem Adeus’, ‘O Barbinha Branca’, ‘Domingo Sincopado’ y Correnteza. Jorge Mello (2015) agrega que existe una composición inédita de la dupla: ‘Não Tem Razão’, con el subtítulo ‘As Quatro Estrelas’, cuyo arreglo fue hecho por el maestro Severino Filho. Según Mello, el audio de esta canción puede ser encontrado en el Museu da Imagem e Som (MIS), en Río de Janeiro. (MAYER, 2019, p. 28. Nuestra traducción)

2.1.2. Consolidación de la carrera de Bonfá a partir de la década de 1950

En 1956, Bonfá es invitado a participar como guitarrista en la obra de teatro ‘*Orfeu da Conceição: tragédia carioca*’, la cual fue estrenada en el Teatro Nacional de Río de Janeiro, el 25 de septiembre de 1956. Además, según Bonfá (1981, p. 20) también participó como compositor escribiendo una de las canciones que formó parte de la versión que se presentó en el teatro, llamada ‘*Rancho de Orfeu*’. En relación a la participación de Bonfá como guitarrista en la presentación de la obra, el *Diario de Noticias* (1966), en Río de Janeiro escribe lo siguiente:

En la obra «Orfeu da Conceição» de Vinicius de Moraes, Bonfá, fue la guitarra de «Orfeu». Toda la emoción de la lira del poeta fue cristalizada por la maravillosa guitarra de Bonfá, que envolvió a toda la platea en el misticismo necesario que la actuación requería. La interpretación del Vals a «Eurídice» es uno de los momentos más grandes en la carrera de Bonfá, y uno de los más lindos de nuestra música. (DIARIO DE NOTICIAS, 1966, Nuestra traducción)

Con el éxito de Orfeu da Conceição, Luiz Bonfá emprende su primer viaje hacia Estados Unidos en 1957. No se sabe con seguridad cual fue la razón que le motivo a salir de Brasil, Mayer (2019, p. 95) apunta que, para finales de la década de los 50 Bonfá se había convertido en uno de los músicos con mayor éxito y relevancia en el medio, siendo reconocido principalmente en Río de Janeiro y São Paulo. Para ese entonces ya tenía varias grabaciones con importantes artistas de la época, como Dick Farney, Tom Jobim y Doris Monteiro.

En 1956 Bonfá lanza con la disquera Odeon el LP ‘Alta Versatilidade’. Este disco tuvo una aceptación muy buena por parte del medio musical, presentando una mezcla de diversas influencias y géneros musicales como choro, jazz, samba y flamenco. Además, Bonfá era de uno de los músicos que ostentaban una posición itinerante en presentaciones en las radios de esa época, lo cual era considerado una de las fuentes de trabajo más estables y prestigiosas para los músicos. Por lo tanto es posible pensar que la razón por la cual Bonfá decide salir hacia otro país no tenía que ver con falta de oportunidades.

Para algunos autores, una de las razones que pudo haber motivado a Bonfá a salir de Brasil es que musicalmente fue muy influenciado por la cultura estadounidense. El propio Bonfá comparte al respecto:

Fuí fuerteme influenciado por la música americana y siempre me gustaron todos los estilos. Muchas veces, me juntaba con Garôto, quien también era un gran admirador de la música americana, y sintonizábamos estaciones de radio americanas para poder escuchar las Big Bands. Además yo siempre tuve un fuerte deseo de viajar a Estados Unidos y conocer dicho país (BONFÁ, 1981, p. 20. Nuestra traducción).

Aunque la carrera de Bonfá se encontraba en ascenso, decide emprender su viaje, sabiendo que tendría que comenzar de nuevo, y que debería adentrarse en una completa aventura. El mismo relató como esto cambia su vida, y como fue que comenzó a abrirse camino en Estados Unidos, enfatizando que no fue tarea fácil.

[Entrevistador]: Como fue el comienzo de tu carrera en Estados Unidos?

[Bonfá]: Partí hacia Nueva York en 1957, fui solo sin saber hablar nada de Inglés, mas que ‘hello’ y ‘Thank You’. Sin conocer a nadie en Nueva York. Después 3 meses, viviendo en un hotel, fue invitado a una fiesta por Julius Glanzer, representante de Cartier Jewellers en Nueva York, a quien conocí en ese tiempo. Eso era fantástico ya que habían muchos actores y artistas importantes ahí, Arthur Rubenstein, Natalie Wood, Bob Wagner, Elsa

Maxwell por mencionar algunos nombres. De manera que el Sr. Glanzer había improvisado una especie de escenario en el cual yo tocaba para las personas ahí presentes, quedando ellos muy impresionados. Al terminar una mujer vino hacia mí y comenzó a hablarme, por supuesto; no pude entender nada de lo que me decía, sin embargo con la ayuda de un periodista brasileño supe que me había ofrecido un trabajo como guitarrista para las siguientes giras de la cantante Mary Martin. Así que ese fue el comienzo de mi carrera en Estados Unidos, hicimos la gira por más de 60 ciudades, en las cuales participé de los shows que Mary hacía con la música de Broadway, tocando con la orquesta realizando números como solista (BONFA, 1981, p.20, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

Bonfá deja entrever que parte de su anhelo de viajar a Estados Unidos tenía que ver con su deseo de aprender aspectos relacionados con el jazz, y por la inclinación que este tenía hacia la música estadounidense. A finales de la década de 1950, ya era posible notar en sus composiciones y en algunos de sus discos la utilización de recursos musicales e influencia estética de este tipo de sonido ‘americano’. Un ejemplo de esto, es su antes mencionado disco ‘Alta Versatilidade’, en el cual algunas piezas revelan el uso de armonías con carácter del jazz estadounidense, utilizando patrones rítmicos como el ‘swing’. Resaltamos que este tipo de música era transmitida en las principales radios de Brasil, a las cuales Bonfá tuvo acceso. El propio músico carioca comenta como esto influyó su estilo personal y su manera de componer.

[Entrevistador]: Como comenzaste a desarrollar tu estilo personal para tocar?

[Bonfá]: Esto comenzó temprano, en mi adolescencia. Recuerdo una experiencia importante en la que estaba escuchando un disco antiguo de 78 rpm de Glen Miller, su banda estaba tocando ‘In the Mood’. Escuchando todas las partes de la Big Band, el bajo, el acompañamiento, la melodía, todo se juntó; y comencé a pensar, yo podría hacer esto en mi instrumento. Entonces comencé a trabajarlo en la guitarra y ahí comenzó mi aproximación básica a esta forma de tocar. Con el tiempo llegué a darme cuenta, que fue ahí donde también desarrollé mis técnicas percusivas. (BONFA, 1981, p.20, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

A pesar de las dificultades que Bonfá tuvo en los primeros meses en Estados Unidos, en un tiempo relativamente corto logró entablar muy buenas relaciones, las cuales posteriormente significarían un gran apoyo para el desarrollo de su carrera. Según Mayer (2019, p. 98) en una ocasión, tuvo la oportunidad de conocer a Neshui Ertugen, quien era uno de los fundadores de la disquera Atlantic USA. Ertugen le propone grabar su primer disco en tierras estadounidenses, bajo el título de ‘*Amor - The fabulous guitar of Luiz Bonfá*’, producido en 1958.

Según el periodista Arnaldo de Souteiro, Bonfá tenía claro que su deseo de mudarse a Estados Unidos tenía que ver con desarrollar su carrera como guitarrista solista. Por ello, nunca se estableció de manera permanente en EUA, programando viajes a Brasil de manera frecuente, en los cuales procuraba invertir parte de las ganancias que obtenía en el exterior.

La verdad, aunque Bonfá se mudó para los Estados Unidos en 1957, nunca llegó a vivir en Nueva York. Pasaba la mayor parte del tiempo allá, pero jamás compró un apartamento. Prefería quedarse en hoteles como el Paramount, en la calle 46, entre la avenida Broadway y la octava. Dejaba las inversiones para hacerlas en Brasil, viniendo anualmente a Río en periodos de vacaciones que el mismo determinaba. Y que podían ser de 3 a 4 meses. En aquellos viajes, aplicaba acciones en bienes inmuebles – fue un pionero en Barra da Tijuca, donde hasta el final de sus días vivió en una casa bellísima en la calle Sorimã. (SOUTEIRO, 2007, apud MAYER, 2019 p. 98. Nuestra traducción).

En su primer regreso de vacaciones a la ciudad de Río de Janeiro en 1958, Bonfá se integra al grupo de músicos y compositores que trabajaron en la producción del reconocido filme ‘*Orfeu Negro*’. Además de su participación como instrumentista, el director le pide colaborar componiendo algo para la película, contribuyendo de este modo con las canciones ‘*Manhã de Carnaval*’ y ‘*Samba de Orfeu*’, ambas en colaboración con el cronista y poeta Antônio Maria.

A la par del éxito que envolvía la película *Orfeu Negro* con el paso de los años, sorprendentemente la canción de la banda sonora que tuvo mayor repercusión y aceptación en el mundo fue ‘*Manhã de Carnaval*’.

Si algunas canciones del filme anunciaban el nuevo género musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, grabada por Agostinho dos Santos y Roberto Menescal en la guitarra, la banda sonora no contenía ninguna bossa nova canónica. Por cierto, la canción del filme que obtuvo mayor éxito fue *Manhã de Carnaval*, una samba-canção romántica compuesta por Luiz Bonfá y Antônio Maria, con fuerte influencia de bolero mexicano. El tema fue conocido en Estados Unidos como *Black Orpheus*, donde obtuvo más de 700 grabaciones, además de la interpretación de Frank Sinatra y entró al famoso *The Real Book*. (FLÉCHET, 2009, p. 47. Nuestra traducción).

Bonfá regresa en 1959 a Estados Unidos; sin embargo, antes de emprender su viaje graba un nuevo LP en Brasil con la disquera Odeon, titulado ‘*Meu querido Violão*’. Castro (2011) comenta sobre el regreso de Bonfá a Estados Unidos, y lo que *Manhã de Carnaval* genera en el mundo:

A Mary Martin le gustó y le propuso que la acompañase en una larga gira que comenzaría en Alaska. Mientras Bonfá tocaba en Alaska y en otros lugares más "hospitos", Orfeo negro iba cosechando premios por las pantallas de todo el mundo, y "Manhã de carnaval", con su guitarra y la voz de Agostinho dos Santos, enamoraba a la gente (CASTRO, 2011. l. 6025).

En 1962, Bonfá participó de la comedia 'Copacabana Palace', desarrollada por un productor italiano, en la cual también fueron involucrados João Gilberto y Tom Jobim.

Durante este lapso de tiempo comprendido entre los primeros viajes de Bonfá hacia Estados Unidos, y los primeros años de la década de 1960, una de las principales metas que Bonfá tenía era poder abrir camino en su carrera como arreglista y compositor. Sirviéndose por lo tanto de este puente entre Río de Janeiro - Nueva York, logró realizar importantes colaboraciones para trabajar con diferentes artistas, además de firmar contratos para trabajar con empresas cinematográficas como Paramount y Universal, realizando musicalización de filmes. El periodista Borges Neto en el diario Jornal do Brasil (2001), comenta al respecto:

En 1958 compuso en colaboración con el periodista Antônio Maria, una de las canciones que le hicieron convertirse en una celebridad, y según los premios Guinness, una de las canciones más ejecutadas en el mundo entero: *Manhã de Carnaval*. Esta composición junto a *Samba de Orfeu* fueron el relleno ideal para Orfeu Negro - el cual ganó el Oscar a mejor filme en lengua extranjera y la Palma de Oro en el festival de Cannes. También Bonfá compuso otras canciones que formaron parte de películas como *Perdido de Amor*, *Chico Viola não morreu*, *Os Mendigos*, *Os Cafajestes*, *Selva Trágica* y *História da praia*. En Brasil fue adherido posteriormente a la Bossa Nova, compuso algunas de las canciones que contribuyeron mucho a su consagración: *A Chuva caiu*, melodía en colaboración con Tom Jobim y grabada por Ângela Maria, y *Mania de Maria*, en colaboración con su esposa Maria Helena Toledo (JORNAL DO BRASIL, 2001. Nuestra traducción).

El 21 de Noviembre de 1962, se llevó a cabo un concierto en el prestigioso Carnegie Hall, en Nueva York. Dicho evento fue realizado en conjunto por el gobierno brasileño junto a la disquera americana *Audio Fidelity Records*. Dicho concierto fue realizado como un evento conmemorativo, por la presentación oficial de la Bossa Nova por primera vez en Estados Unidos.

Según Castro (2011, l. 4796), el presidente de la disquera Sidney Frey, viajó unos meses antes del concierto a la ciudad de Río de Janeiro para invitar a varios artistas prominentes de la Bossa Nova, entre ellos Tom Jobim, João Gilberto y Luiz Bonfá. Todos ellos, participaron

de dicho evento con el fin de expandir el mercado de la música brasileña en Estados Unidos, el cual ya estaba siendo alcanzado por la música de Orfeu Negro y algunas grabaciones de Tom Jobim y João Gilberto. Esta nueva corriente musical fue presentada en el programa del concierto como *'Bossa Nova, The New Brazilian Jazz'*. Entre los participantes del evento, estuvieron Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando Santos, Milton Banana y Sérgio Ricardo (CASTRO, 2011, l. 4808).

La disquera estadounidense realizó un proceso de selección de los participantes para dicho concierto, sin embargo algunos participantes eran imprescindibles para el evento.

En 1962, cuando se abrió el plazo de inscripción para el concierto del Carnegie Hall, él [Luiz Bonfá] no tenía que precipitarse: después de Tom y João Gilberto, era uno de quienes Sidney Frey no prescindiría en ningún caso. Aquella noche, en el Carnegie Hall, actuó solo y acompañó a Agostinho en "Manhã de carnaval", recibió todos los aplausos posibles, que agradeció, y decidió continuar su carrera en Nueva York, con su nueva mujer y colaboradora, Maria Helena Toledo (CASTRO, 2011, l. 6022. Corchetes nuestro).

El concierto generó mucha expectativa en la población estadounidense, el teatro contó con un lleno total, y alrededor de un millar de personas no pudieron entrar al evento. Entre el público se encontraban personajes destacados de la música estadounidense como Miles Davis, Tony Bennett, Peggy Lee, Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, Herbie Mann y Erroll Garner (CASTRO, 2011, l. 4879). Respecto al concierto, Bonfá (1981) comentó lo siguiente:

[Entrevistador]: Fuiste uno de los interpretes en el primer concierto de Bossa Nova en el Carnegie Hall en 1962?

[Bonfá]: Me encontraba trabajando en Alemania con Caterina Valente en ese entonces, logré llegar a Nueva York justo a tiempo para ser incluido en el programa. Fue algo extenso, y con muchas participaciones; entre ellos se encontraban Sergio Mendes, Jobim, Bola Sete y Carlos Lyra. Recibí una muy buena nota por parte del New York Times por mi participación. Durante el Show, Nick Vanoff, productor de Perry Como, me escuchó tocar y me invitó a participar regularmente en "The Perry Como TV Show" (BONFA, 1981, p.20, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

En los días posteriores al concierto en el Carnegie Hall, las participaciones del evento fueron objeto de muchas críticas, principalmente dentro de Brasil. La mayoría de ellas apuntaban a la desorganización en el evento, la excesiva cantidad de participantes, y el

nerviosismo en las interpretaciones de algunos de ellos hasta el punto de catalogar su desempeño como vergonzoso. Isaac Piltcher, del periodo *Globo* en Río de Janeiro, escribió una columna incluyendo algunas críticas locales e internacionales en las cuales destaca la participación de Bonfá.

Noventa minutos después del concierto, el “New York Times” publicó la opinión de su crítico musical, John S. Wilson, que afirmó: [...] El sistema de amplificación redujo a los grupos brasileños a un aglomerado monótono. Los cantantes y guitarristas que enfrentaron los micrófonos mas o menos solos, consiguieron hacerse escuchar mejor. Sin embargo, la verdad, los cantantes tenían poco para ofrecer: muy informales, pudiendo ser clasificados como cantantes de rutina. João Gilberto, de quien se dice ser el líder del movimiento “bossa nova” en Brasil, estuvo muchas pulgadas sobre eso, sin embargo con un estilo extremadamente íntimo que se perdió en el Carnegie Hall. El único brasileño que dio una impresión positiva fue Luiz Bonfá, guitarrista de estilo sutil y lírico (PILTCHER, 1962, apud MAYER, 2019, p. 27. Nuestra traducción).

Bonfá aprovechó estos años desde 1957 – fecha en la que realizó su primer viaje a Estados Unidos – hasta los primeros años de la década de 1970 para desarrollar su carrera como instrumentista, arreglista y compositor de canciones y música para cine (BONFÁ,1981). Según Castro (2011), Bonfá tomaba ventaja del renombre que Orfeu Negro le trajo como compositor, utilizándola como carta de presentación ante personas que le rodeaban en el medio musical estadounidense. El músico se presentaba de la siguiente manera: “*My name is Luiz Bonfá. I’m the composer of Black Orpheus*”.

Bonfá no era exactamente el compositor de la película Orfeo Negro, porque había otro, Antonio Carlos Jobim, pero era cierto que “Manhã de carnaval”, titulada en el pasaporte “A day in the life is a fool”, había recorrido el mundo más que cualquier otra de la banda sonora. Bonfá era uno de dos brasileños en Estados Unidos — el otro, naturalmente, Jobim— que podía presentarse como el autor de más de una canción que todos conocían (CASTRO, 2011, .. 1006).

En 1963, Creed Taylor, productor del sello fonográfico estadounidense *Verve Records*, se pone en contacto con Bonfá para grabar un disco con el reconocido saxofonista americano *Stan Getz* (1927-1991). El disco fue titulado “*Jazz samba encore, Stan Getz & Luiz Bonfá*”, con composiciones de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá y Maria Toledo. En 1966 ya con una carrera exitosa en Estados Unidos, Bonfá regresa nuevamente a Brasil, para estar una temporada en su ciudad natal Río de Janeiro.

En 1968 Bonfá regresa a Estados Unidos, manteniendo este constante intercambio de domicilio entre ambos países. Su carrera, terminó desarrollando una mayor relevancia en el exterior, por lo cual el propio Bonfá en algunas ocasiones expresó acerca de la falta de reconocimiento y apoyo hacia los artistas, por parte del público y entidades gubernamentales.

[Entrevistador]: Cómo fue regresar a Brasil como un exitoso compositor y guitarrista a nivel internacional?

[Bonfá]: La actitud hacia los artistas en Brasil es muy diferente que en Estados Unidos. Las cosas se manejan de manera provincial y política y hay un gran trato de envidia mezclado con crítica destructiva... En Brasil a menudo existe crítica que está basada en cosas irrelevantes como que si tienes atadas las cintas de tus zapatos, o si tienes un agujero en tu pantalón, en lugar de concentrarse en la habilidad del artista. Convirtiéndose en un ambiente negativo para el artista (BONFA, 1981, p.21, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

En 1969, Frank Sinatra (1915-1998), graba como parte de su LP '*My Way*' la canción "*A day in the life of a fool*", una adaptación al inglés, con letra del escritor *Carl Sigman* de la canción *Manhã de Carnaval* de Bonfá. En 1970, Elvis Presley (1935-1977) incluye en su disco la canción "*Almost in Love*", compuesta por Bonfá.

A inicios de la década de 1970, ya con una carrera consolidada principalmente en Estados Unidos, y algunos países de Europa, Bonfá comienza a trabajar para diversas organizaciones y sellos discográficos, destacando de esta temporada proyectos como "*Black Orpheus - Impressions*" (1968), "*The new face of Luiz Bonfá*" (1970), "*Introspection*" (1972), "*Jacarandá*" (1973) y "*Bonfá Burrows Brazil*" (1978).

En entrevista al periodista Brian Hodel, Bonfá (1981) habla acerca de sus principales actividades durante la década de los 70 así como de lo productivo que fue este tiempo en diferentes áreas de su carrera:

Me he concentrado en componer, especialmente composiciones más serias para guitarra solista. Me he concentrado en desarrollar un estilo musical más romántico y descriptivo, como el que tuve cuando grabé el disco "*Introspection*" para la disquera RCA, publicado en Europa en 1973. Continué como concertista internacional, aunque no tan frecuente como antes. En los primeros años de los 70 realice conciertos en Alemania, Roma, y Amsterdam. En 1974 tuve un concierto con Dave Brubeck y Ramsey Lewis, en el Kennedy Center en Washington D.C. En el 76 hice un concierto televisado en Munich, y en el 78 representé al gobierno brasileño en una gira de 6 conciertos por 6 ciudades en Australia en colaboración con Don Burrows, fino flautista y saxofonista australiano, y el asombroso guitarrista de Jazz George Golla. Esta gira resultó en un álbum del cual me siento especialmente orgulloso que fue titulado "*Bonfa, Burrows, Brasil*" (BONFA, 1981, p.21, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

A partir de 1980, Bonfá continuó con su carrera manteniendo esta dinámica de trabajo, alternando entre Estados Unidos y Brasil. Ya con una edad avanzada, a partir de la década de 1990, pasa a desarrollar menor actividad musical al ser diagnosticado con Alzheimer teniendo que atender cuidados especiales durante esos años. Bonfá muere a los 78 años de edad, el 12 de enero de 2001, por una complicación múltiple de órganos.

2.1.3. Aportes e innovaciones

La carrera de Luiz Bonfá fue permeada por una amplia diversidad de facetas, las cuales le llevaron a convertirse en el destacado músico por lo cual fue reconocido. De su trabajo puede ser extraído un gran cantidad de material valioso en cuanto a contenido artístico-musical se refiere. Su recorrido profesional, desde la infancia hasta la cúspide de su carrera musical, estuvo caracterizado por la influencia de diferentes elementos sociales, económicos, culturales y musicales, a los cuales Bonfá fue capaz de adaptarse aprovechando al máximo todos estos elementos y particularidades, en vías de alcanzar su máximo desarrollo.

Las múltiples facetas que desarrolló a lo largo de su trayecto profesional le proporcionaron un abanico de actividades laborales, las cuales pueden ser profundizadas y evidenciadas en los diferentes proyectos que realizó. Sus principales áreas de actuación son música popular, ritmos afro-brasileños, jazz, arreglos y música para cine.

Entre las múltiples colaboraciones que realizó, así como artistas que grabaron algunas sus composiciones, se encuentran Tony Bennett, Frank Sinatra, Elvis Presley, Mary Martin, July Andrews, Lalo Schifrin, Eumir Deodato, Dom Um Romão, George Benson, Bobby Scott, Maria Helena Toledo, Sarah Vaughan, Carmen McRae, John McLaughlin, Oscar Peterson, Joe Pass, Jimmy Smith y Diana Krall (DESOUTEIRO, 2011). Cabe resaltar que aunque el mayor campo de acción en el que Bonfá se vio involucrado fue la música popular, nunca dejó de lado su vasta experiencia y conocimiento desarrollado en la música ‘erudita’, impulsado por las experiencias con aquellos quienes fueron sus colegas y mentores a través de los años.

En su trabajo como arreglista y compositor, es posible apreciar una amplia variedad de estilos, formas musicales y técnicas de composición, explorando elementos técnico-musicales de estilos como samba, choro, jazz, vals, bolero, bossa nova y Flamenco. Las variadas

herramientas que poseía en cuanto a lenguaje musical, le permitieron encajar los diferentes recursos que empleó de acuerdo a los fines que este se propusiese.

Bonfá disfrutaba de su versatilidad profesional en la música, por lo cual estuvo en desacuerdo en que se le tratara de encerrar en una etiqueta. En una entrevista concedida a la revista *Guitar Player* en 1997, Bonfá respondió lo siguiente cuando se le preguntó su opinión sobre la música "instrumental" en Brasil:

Tengo una implicación tremenda con este rótulo de "instrumental". Es una cosa que el músico brasileño inventó y que no existe en ninguna parte del mundo. Es una división sin sentido, ridícula. Soy compositor, guitarrista y nunca tuve problemas con la música, digamos "cantada". Comencé la carrera profesional, aunque había estudiado guitarra, como cantante en los "Quitandinha Seranaders". La idea de comenzar a hacer presentaciones como guitarrista solita vino mucho tiempo después, cuando el grupo ya era conocido, para quebrar la monotonía del show. (BONFÁ, 1997, apud MAYER, 2019, p. 114. Nuestra traducción).

En relación a su forma de componer, Bonfá relata como su inspiración en la música tiene estrecha relación con las imágenes e impresiones que esta puede generar, a lo cual el llama música descriptiva. De ahí su interés por la música para cine, por su relación con las imágenes y sentimientos evocados en ella.

Desde que era un niño siempre he pensado que uno debe vivir un poco en la tierra de la fantasía. La música descriptiva es asociada con imágenes y fantasía. Siempre he sentido afinidad por lo visual y por esto es que he hecho música para una gran cantidad de películas. Así que yo pienso que todo esto puede unirse en una sola cosa: música, cine, artes plásticas, naturaleza, humanidad. (BONFA, 1981, p.22, entrevista, Nuestra traducción).

Además, Bonfá es reconocido a nivel internacional como parte de la corriente de músicos que estuvieron involucrados en el proceso de construcción, evolución y expansión de la Bossa Nova por el mundo. Respecto a su aporte, Bonfá comentó:

[Entrevistador]: Cuál fue tu papel en el desarrollo de la Bossa Nova?

[Bonfá]: Yo diría que fue el "estilo de acompañamiento de la guitarra", que es de João Gilberto el cual significó la creación de la Bossa Nova. Sin embargo, João ha dicho que fue influenciado fuertemente por mi forma de tocar y ha citado ejemplos de mis grabaciones en las que me dijo que estoy haciendo la Bossa Nova. Realmente esto fue la creación de un gran número de músicos en Río de Janeiro en 1957, personas como Jobim, Baden Powell, Johnny Alf, Lyra y muchos más (BONFA, 1981, p.21, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

La carrera de Bonfá también tiene mucha relevancia en relación a los aportes e innovaciones que este realizó en la guitarra, siendo esto uno de los aspectos más sobresalientes de su carrera. Bonfá es considerado pionero en el desarrollo de la guitarra brasileña moderna, desplegando un estilo único de aproximación a la composición, interpretación e improvisación, mediante mecanismos particulares de ejecución que generaron una revolución en el repertorio y técnica de la guitarra popular y clásica.

En cuanto a su manera de tocar la guitarra, influenciado por elementos compositivos presentes en las Big Band estadounidenses, bandas sonoras de música para cine y las orquestas clásicas; Bonfá traslada muchos de estos principios a su interpretación en la guitarra, tratándola como una pequeña orquesta. Procurando desarrollar un estilo de interpretación caracterizado por sonoridades contrapuntísticas y armonías complejas y extendidas, manteniendo de manera simultánea el bajo y la melodía de la pieza. El guitarrista Carlos Barbosa, dijo lo siguiente sobre Bonfá:

“La concepción armónica de Luiz Bonfá siempre me impactó mucho. Es una guitarra diferente, con movimiento de voces, con contrapunto, un concepto orquestal no superado en la música brasileña. Una guitarra tratada como una pequeña orquesta. Eso me influenció mucho en los trabajos de transcripción y armonización que realicé”. (MELLO, 2015, comillas del autor. Nuestra traducción).

Uno de los aspectos más importante de sus innovaciones y aportes de Bonfá en la ejecución de la guitarra es la utilización de una serie de efectos, con el propósito de imitar ó instrumentos percusivos utilizados por las Escuelas de Samba. Bonfá (1981) relata como comenzó a experimentar con ello:

[Entrevistador]: Te has vuelto conocido por innovar con el uso de efectos especiales en la guitarra, especialmente percusivos. Podrías hablar sobre algunos de ellos?

[Bonfá]: Estos efectos están comenzando a ser utilizados más ampliamente por los guitarristas de hoy en día, yo desarrollé esto durante la adolescencia. Siendo brasileño, obviamente fui expuesto a muchos instrumentos de percusión y fue natural que quisiera utilizar alguno de estos sonidos en la guitarra. La mayoría de ellos, son una imitación de los instrumentos rítmicos del carnaval que son utilizados por los grupos llamados escuelas de Samba. (BONFA, 1981, p.22, entrevista, traducción y corchetes nuestros).

Entre los sonidos percusivos imitados por Bonfá en su ejecución se encuentra *tamborín* y *frying pan*. Dicho efecto es logrado a través de tocar un arpegio en las primeras cuerdas de la guitarra entre en los trastes 12-14, mientras simultáneamente apaga las cuerdas con el dedo

meñique de la mano izquierda cerca del traste 16. Otro sonido percusivo emulados por Bonfá es el tambor grave llamado *surdo* y la *ciuca*, instrumento que tiene la característica de producir un sonido parecido al aullido de un lobo. También Bonfá emula el sonido de los bongoes a través de una técnica llamada *tapping*, dando ligeros golpes a la tapa superior de la guitarra. Otra técnica utilizada por Bonfá, consiste en colocar la punta de sus dedos de la mano derecha de forma paralela a las cuerdas de la guitarra; realizando movimientos rápidos rozando las cuerdas con los dedos. Esta técnica es llamada *brushing*, ya que produce un sonido similar el de las ‘escobillas’ utilizadas por bateristas en el Jazz (BONFÁ, 1981, p.22).

Bonfá también innovó introduciendo la guitarra eléctrica en algunas de sus grabaciones, así como, utilizando guitarras con cuerdas de nylon y guitarras con 12 cuerdas. Además de eso, fue pionero en la utilización de amplificadores y procesadores multi-efectos como *delay*, *wah-wah*, *reverb*, *chorus* y *phaser*.

2.1.4 Producción fonográfica destacada

El amplio trabajo musical desarrollado por Luiz Bonfá está reflejado en la extensa discografía que este posee. Más de 50 discos en total, realizados por diversas casas disquera en diferentes países del mundo, muestran el amplio contenido musical desarrollado por el destacado guitarrista, arreglista y compositor carioca. Con el propósito de dar a conocer datos relevantes acerca de la carrera de este importante músico brasileño, desarrollamos un listado con parte de su discografía. Cabe mencionar que esta no es la discografía completa, ya que otros discos fueron grabados en Europa y algunos fueron extraídos de conciertos en vivo, además de las múltiples colaboraciones en las cuales participó. Las fuentes de las cuales fueron extraídas dichas informaciones son: IMMUB (*Instituto Memória Musical Brasileira*), DISCOGS (*Music Database and Marketplace*) y ALLMUSIC (*Comprehensive Resource for finding Music*).

Tabla 1 - Grabaciones en formato 78 RPM Luiz Bonfá / Portada ilustrativa



AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1945	Brasil / Continental	1. Remember to You / Luiz Bonfá 2. My old bass / Luiz Bonfá
1945	Brasil / Continental	1. Jalousie / Jacob Glade 2. My Boogie Woogie / Luiz Bonfá
1951	Brasil / Continental	1. O Tabuleiro / Luiz Bonfá 2. O Céu mandou alguém / Rutilando - Norival Reis
1951	Brasil / Continental	1. Pescaria em paquetá / Luiz Bonfá 2. Uma Prece / Luiz Bonfá
1952	Brasil / Continental	1. Ilha dos Amores / Luiz Bonfá 2. Olhos Ciganos / Luiz Bonfá
1952	Brasil / Continental	1. Dominó / L. Ferrari - Jacques Plante 2. Só um beijo / Luiz Bonfá
1952	Brasil / Continental	1. Malagueña / Elpidio Ramirez - Pedro Galindo 2. Só Recordação / Luiz Bonfá
1953	Brasil / Continental	1. Dança da Bandeja / Luiz Bonfá 2. Dia de Natal / Luiz Bonfá
1953	Brasil / Continental	1. Uei Paisano / Nicola Paone 2. Marcha escocesa / Luiz Bonfá
1953	Brasil / Continental	1. Calles de España / Luiz Bonfá 2. Outro adeus / Luiz Bonfá
1953	Brasil / Continental	1. Sonhador / Luiz Bonfá 2. Angústia / Luiz Bonfá
1954	Brasil / Continental	1. Amendoim Torradinho / Henrique Beltrão 2. Resistência / Luiz Bonfá
1954	Brasil / Continental	1. Velhos Tempos / Luiz Bonfá 2. Baião de Bagdad / Luiz Bonfá
1955	Brasil / Continental	1. A Voz do Violão / Francisco Alves - Horácio Campos 2. Saudosa Gamboa-Tristezas-Alvorada no Samba / L. Bonfá

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1955	Brasil / Continental	1. Noite Feliz / Franz Gruber 2. Jingle Bells / Tradicional
1955	Brasil / Continental	1. Baião de Ubá / Luiz Bonfá 2. Violão no Samba / Luiz Bonfá
1956	Brasil / Continental	1. A Chuva Caiu / Tom Jobim - Luiz Bonfá 2. Meu Caminho / Luiz Bonfá
1956	Brasil / Continental	1. Recuerdos de Ycaparai / Zulema de Merkin - D. Ortiz 2. Tus Ojos / Luiz Bonfá
1958	Brasil / Odeon	1. Bom que Dói / Luiz Bonfá 2. Dobradinho / Luiz Bonfá
1960	Brasil / Odeon	1. A Voz do Violão / Francisco Alves - Horácio Campos 2. Rancho de Orfeu / Luiz Bonfá - Haroldo Costa
1961	Brasil / Odeon	1. Bonde Tijuca / Luiz Bonfá 2. Domingo à noite / Luiz Bonfá - Maria Helena Toledo
1963	Brasil / Odeon	1. Mania de Maria / Luiz Bonfá - Maria Helena Toledo 2. Melancolia / Luiz Bonfá - Maria Helena Toledo

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 2 - Luiz Bonfá / LP'10

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1955	Brasil / Continental	A1. Uma Prece / Luiz Bonfá A2. O Barbinha Branca / Tom Jobim - Luiz Bonfá A3. Canção de Outono / Luiz Bonfá A4. Minha Saudade / João Donato - João Gilberto B1. Chora Chorão / Luiz Bonfá B2. Perfídia / Alberto Dominguez B3. Dúvida / Luiz Bonfá B4. Violão no Samba / Luiz Bonfá

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 3 - Luiz Bonfá / LP Violão Boêmio

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1957	Brasil / Odeon	A1. Bom que Dói / Luiz Bonfá A2. Boulevard / Luiz Bonfá A3. Abismo de Rosas / Américo Jacomino A4. Índia / Jose Flores - Manuel Ortiz A5. Paramaribo / Luiz Bonfá A6. Tinguá / Luiz Bonfá B1. Dobradinho / Luiz Bonfá B2. Eurídice / Vinicius de Moraes B3. Da côr do Pecado / Bororó B4. Walquíria / Josue de Barros B5. Dona Carol / Luiz Bonfá B6. Feitiço da Vila / Noel Rosa - Vadico


Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 4 - Luiz Bonfá / LP Alta Versatilidade

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1957	Brasil / Odeon	A1. Mamboleiro / Luiz Bonfá A2. Cajita de Música / Isaias Sávio A3. Over the Rainbow / Harold Arlem - Edgar Yipsel A4. Garoto / Luiz Bonfá A5. Canção de Outono / Luiz Bonfá A6. Calles de España / Luiz Bonfá B1. Batucada / Luiz Bonfá B2. Sambolero / Luiz Bonfá B3. Monique / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B4. Tenderly / Walter Gross - Jack Lawrence B5. Serenata / Antônio Rebello B6. Xangô / Luiz Bonfá

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 5 - Noite e Día / Luiz Bonfá e Eduardo Lincoln LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1957	Brasil / Continental	A1. Passeio no Rio / Luiz Bonfá A2. Oración Caribe / Agustín Lara A3. Dancing in the Dark / H. Dietz - A. Schwartz A4. Laura / João de Barro - Alcyr Pires A5. Que Reste-til de Nous Amor / Charles Trenet A6. Tipi-Tipi-Tin / María Grever B1. Agora é Cinza / Alcebiades Barcelos - A. Marçal B2. Trinidad / Luiz Bonfá B3. Perdido de Amor / Luiz Bonfá B4. Domingo Sincopado / Tom Jobim - Luiz Bonfá B5. Poinciana / Nat Simon - Buddy Bernier B6. Night and Day / Cole Porter

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 6 - De Cigarro em Cigarro / Luiz Bonfá e Jorge Henrique LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1957	Brasil / Continental	A1. De cigarro em cigarro / Luiz Bonfá A2. Over the Rainbow / Harold Arlem - Edgar Yipsel A3. Meu Sonho / Luiz Bonfá A4. Carnaval de ontem / Luiz Bonfá B1. Esquiando / Luiz Bonfá B2. Adios / Enric Mandriguera B3. The Song is You / Jerome Kern - Oscar H. B4. Te quiero dijiste / Maria Grever

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 7 - BONFAFÁ - Fafá Lemos e Luiz Bonfá LP

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1958	Brasil / Odeon	  <p>A1. O Apito no Samba / Luiz Bandeira - Luiz A. A2. April in Paris / Vernon Duke - Edgard Yipsel A3. Na Pavuna / Almirante - Homero Dornelas A4. Speak low / Kurt Weill - Ogden Nash A5. Favela / Roberto Martins - Waldemar Silva A6. Pastorinhas / João de Barro - Noel Rosa B1. Carinhoso / Pixinguinha - João de Barro B2. A Voz do Morro / Zé Ketí B3. Stella by Starlight / Victor Young - Ned W. B4. Tanto Amor / Luiz Bonfá - Reinaldo Dias B5. These Foolish Things / Erick M. - Jack S. B6. Uma Prece / Luiz Bonfá</p>

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 8 - AMOR - The Fabulous guitar of Luiz Bonfá LP

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1958	Estados Unidos / Atlantic	  <p>A1. Brasilia / Luiz Bonfá A2. I'll remember April / Gene de Paul - Don Raye A3. Lonely Lament / Luiz Bonfá A4. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. A5. George Back in Town / Luiz Bonfá A6. Blue Madrid / Luiz Bonfá A7. Island of Trindade / Luiz Bonfá B1. Old times / Luiz Bonfá B2. Marajó / Luiz Bonfá B3. Indian Dance / Luiz Bonfá B4. Nelly / Luiz Bonfá B5. Prelúdio / Luiz Bonfá B6. Yesterdays / Jerome Kern - Otto Harbach B7. Bagpipes / Luiz Bonfá B8. Arabesque / Luiz Bonfá</p>

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 9 - Luiz Bonfá / LP Meu querido Violão

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1959	Brasil / Odeon	A1. Mosaico / Luiz Bonfá A2. Paisagem Amazônica / Luiz Bonfá A3. Dobrado Mirim / Luiz Bonfá A4. Autumn in New York / Vernon Duke A5. Dança Índia / Luiz Bonfá A6. Even Song / E. Martin B1. Quebra Mar / Luiz Bonfá B2. Marcha Escocesa / Luiz Bonfá B3. Solea / Luiz Bonfá B4. Yesterdays / Jerome Kern - Otto H. B5. Oração de natal / Luiz Bonfá B6. Prelúdio / Luiz Bonfá

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 10 - O Violão de Luiz Bonfá / LP

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1959	Estados Unidos / Cook	A1. Pernambuco / Luiz Bonfá A2. Perdido de Amor / Luiz Bonfá A3. Night and Day / Cole Porter A4. Sambolero / Luiz Bonfá A5. Uma Prece / Luiz Bonfá A6. Bonfábuloso / Luiz Bonfá A7. Luzes do Rio / Luiz Bonfá A8. Amor sem Adeus / Luiz Bonfá - Tom Jobim B1. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. B2. Variações em violão / Luiz Bonfá B3. Calypso minor / Luiz Bonfá B4. Shearing / Luiz Bonfá B5. Seringueiro / Luiz Bonfá B6. Chopin / Luiz Bonfá B7. Na baixa do Sapateiro / Ary Barroso B8. Murder / Luiz Bonfá

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 11 - Brazil's King of the Bossa Nova and Guitar - Luiz Bonfá / LP

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1962	Estados Unidos / Phillips	<p>A1. Bonfá Nova / Luiz Bonfá A2. Cantiga da Vida / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A3. Amor por amor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A4. Dor que faz doer / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A5. Samba de duas notas / Luiz Bonfá A6. Teu Olhar Triste / Luiz Bonfá B1. Lila / Luiz Bonfá B2. Você Chegou / Luiz Bonfá B3. Santeleco / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B4. Balaiao / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B5. Sorrindo / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B6. Bossa em Re / Luiz Bonfá</p>

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 12 - Jazz Samba Encore - Stan Getz & Luiz Bonfá / LP

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1963	Estados Unidos / Verve Records	<p>A1. Sambolero / Luiz Bonfá A2. Só danço Samba / T. Jobim - V. Moraes A3. Insensatez / T. Jobim - V. Moraes A4. O morro não tem vez / T. Jobim - V. Moraes A5. Samba de duas notas / Luiz Bonfá B1. Menina Flor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B2. Mania de Maria / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B3. Saudade vem correndo / Luiz Bonfá - Maria H.T B4. Um abraço no Getz / Luiz Bonfá B5. Samba Negro / Luiz Bonfá</p>



Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 13 - Luiz Bonfá Plays and Sings Bossa Nova / LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1963	Estados Unidos / Verve Records	A1. Samba de duas notas / Luiz Bonfá A2. Vem só / Luiz Bonfá A3. Sambalamento / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A4. Tristeza / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A5. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. A6. Silencio do amor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B1. Domingo à noite / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B2. Ilha de Coral / Luiz Bonfá B3. Adeus / Luiz Bonfá B4. Quebra Mar / Luiz Bonfá B5. Amor que acabou / Chico Feitosa - Luis Freire B6. Chora tua tristeza / Oscar Castro - Luvercy F. B7. Bossa Nova Cha Cha / Luiz Bonfá


Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 14 - Caterine Valente e Luiz Bonfá / LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1963	Alemania / Odeon	A1. Mania de Maria / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A2. Sorrindo / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A3. Se eu pudesse voltar / Luiz Bonfá - Maria H. T. A4. Vem só / Luiz Bonfá A5. Indiferença / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A6. Melancolia / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B1. Menina Flor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B2. Reverso / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B3. Saudade vem Correndo / Luiz Bonfá - Maria H. T. B4. Cantiga da Vida / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B5. Teu Olhar Triste / Luiz Bonfá B6. Samba de duas notas / Luiz Bonfá



Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 15 - Braziliana - Luiz Bonfá e Maria Toledo / LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1965	Estados Unidos / Phillips	A1. Whistle Samba / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A2. Tanto amor / Luiz Bonfá - Reinaldo Dias A3. Samba de Orfeu / Luiz Bonfá - Antônio M. A4. Pierrot / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A5. Boticario / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A6. Cavaquinho / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A7. Improviso / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B1. Promesa / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B2. Sugar Loaf / Luiz Bonfá B3. Saudade / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B4. Guanabara / Luiz Bonfá B5. Pequeno Olhar / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B6. Baroco / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B7. Sambura / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 16 - Luiz Bonfá / LP The Brazilian Scene

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1966	Estados Unidos / Phillips	A1. Avocado / Luiz Bonfá A2. Moonlight in Rio / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A3. Malagueña / Elpidio Ramirez - Pedro G. A4. Zomba / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A5. Yesterday / John Lennon - Paul McCartney A6. The old Black Magic / Johnny Mercer - Harold A B1. I Can't give you anything but love / Jimmy M. B2. Embolada / Luiz Bonfá B3. Bye bye Blues / Fred H. - David B. - Bert L. B4. Her Face / Luiz Bonfá B5. Sambalero / Luiz Bonfá B6. Dream Girl / Luiz Bonfá - S. Hamilton

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 17 - Luiz Bonfá / LP

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1967	Estados Unidos / Dot Records	A1. Summer Summer Wind / Luiz Bonfá - Grean A2. Maria / Ary Barroso - Luis Peixoto A3. Coffee Beans / Luiz Bonfá A4. The Gentle Rain / Luiz Bonfá A5. Batuque / Luiz Bonfá A6. Love Birds / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B1. Romântico / Luiz Bonfá B2. Ôba Ôba / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo - Jaffè B3. Mundo Perdido / Luiz Bonfá - Maria H. - Dick M B4. Baiãozinho / Eumir Donato B5. Brazilian Lullaby / Luiz Bonfá	

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 18 - Luiz Bonfá / LP Black Orpheus Impressions

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1968	Estados Unidos / Dot Records	A1. Dreamy / Luiz Bonfá - Norman Simon A2. Capoeira / Eumir Deodato A3. Night Waltz / Luiz Bonfá - María H. Toledo A4. Song of the Hills / Luiz Bonfá A5. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. A6. Samba de Orfeu / Luiz Bonfá - Antônio M. B1. Dois amores / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B2. Na Paz do Amor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo B3. Rancho de Orfeu / Luiz Bonfá B4. Rio with Love / Luiz Bonfá B5. Bahia Soul / Luiz Bonfá	

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 19 - The New Face of Luiz Bonfá / LP

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1970	Estados Unidos / RCA	A1. Window Girl / Luiz Bonfá A2. For a distant love / Luiz Bonfá - Yana P. A3. Macumba / Luiz Bonfá A4. Africana / Luiz Bonfá A5. Salvador / Luiz Bonfá A6. Medieval / Luiz Bonfá - Antônio M. B1. Helicopter 274 / Luiz Bonfá B2. Man alone / Luiz Bonfá B3. Sofisticada / Luiz Bonfá B4. Savanarole / Luiz Bonfá B5. Peixe Bom / Luiz Bonfá

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 20 - Luiz Bonfá / LP Introspection

		
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1972	Estados Unidos / RCA	A1. Enchanted Mirror / Luiz Bonfá A2. Summertime Love / Luiz Bonfá. A3. Reflections / Luiz Bonfá A4. Concert for Guitar / Luiz Bonfá B1. Rain / Luiz Bonfá B2. Leque / Luiz Bonfá B3. Missal / Luiz Bonfá B4. Aventure in Space / Luiz Bonfá



Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 21 - Luiz Bonfá / LP Jacarandá

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1973	Estados Unidos / Ranwood	A1. Apache Talk / Luiz Bonfá A2. Jacarandá / Luiz Bonfá. A3. The Gentle Rain / Luiz Bonfá A4. You or not to be / Tavinho Bonfá A5. Strange Message / Luiz Bonfá B1. Dom Quixote / Luiz Bonfá B2. Song Thoughts / Luiz Bonfá B3. Danse V / Granados -Luiz Bonfá B4. Empty Room / Luiz Bonfá B5. Sun Flower / Luiz Bonfá	

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 22 - Manhattan Strut - Luiz Bonfá / CD

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1974	Japón / Paddle Wheel	1. West Side Stomp / Luiz Bonfá 2. Manhattan Strut / Luiz Bonfá. 3. Copacabana Midnight / Luiz Bonfá 4. Hot Sands / Tavinho Bonfá 5. Moonlight Romance / Luiz Bonfá 6. Paramount (235 West 46th St) / Luiz Bonfá 7. Picasso Suite / Luiz Bonfá 8. Island of Survivors / Luiz Bonfá 9. Always in love / Luiz Bonfá - Janice G. - M. Willis	



Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 23 - Bonfá Burrow's Brazil / LP

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1978	Australia / Cherry Pie	A1. The Shade of the mango Tree / Luiz Bonfá A2. Sofisticada / Luiz Bonfá A3. Enchanted Sea / Luiz Bonfá A4. Batucada / Luiz Bonfá A5. Menina Flor / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo A6. Giselle / Luiz Bonfá A7. Prelude / Luiz Bonfá B1. Passeio no Rio / Luiz Bonfá B2. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. B3. Amoroso / Luiz Bonfá B4. Indian Dance / Luiz Bonfá B5. Himalaia / Luiz Bonfá B6. The Gentle Rain / Luiz Bonfá	


Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 24 - Luiz Bonfá / Non Stop Brazil CD

			
AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR	
1989	Estados Unidos / Chesky Records	1. Samba de Orfeu / Luiz Bonfá - Antônio M. 2. À sombra da mangueira / Luiz Bonfá 3. Dança Índia / Luiz Bonfá 4. Sensible / Luiz Bonfá 5. Adeus / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo 6. Passeio no Rio / Luiz Bonfá 7. Mar Encantado / Luiz Bonfá 8. Xangô / Luiz Bonfá 9. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. 10. Non-Stop Brazil / Luiz Bonfá 11. Sambolero / Luiz Bonfá 12. The Gentle Rain / Luiz Bonfá 13. Amiga / Luiz Bonfá 14. Uma Prece / Luiz Bonfá 15. Oasis / Luiz Bonfá	

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

Tabla 25 - The Bonfá Magic / CD

AÑO	PAÍS / CASA DISQUERA	CANCIONES / COMPOSITOR
1993	Estados Unidos / Milestone Records	  <p> 1. Rio Acima / Luiz Bonfá 2. Magic Passion / Luiz Bonfá 3. Subtle Samba / Luiz Bonfá 4. Fat Tuesday's Theme / Luiz Bonfá 5. Sophisticada / Luiz Bonfá 6. Space adventure / Luiz Bonfá 7. Ruth's Waltz / Luiz Bonfá 8. Batukada / Luiz Bonfá 9. Menina Flore / Luiz Bonfá - Maria H. Toledo 10. Smooth Dreams / Luiz Bonfá 11. Manhã de Carnaval / Luiz Bonfá - Antônio M. 12. Almost in Love / Luiz Bonfá - R. Starr 13. Samba Variations / Luiz Bonfá 14. Love Chemistry / Luiz Bonfá 15. Misael / Luiz Bonfá 16. April in Paris / Vernon Duke - Edgar Yipsel </p>

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC. Tabla elaborada por el autor.

2.2 El mito de orfeu y sus representaciones

Con el objetivo de proporcionar un panorama general que abrace el origen de *Manhã de Carnaval*, anotando algunos datos históricos importantes en la carrera de Bonfá, nos remontaremos al 25 de septiembre de 1956; en este día se estrenó en el teatro municipal de Río de Janeiro la obra de teatro “*Orfeu da Conceição: tragédia carioca*”. Esta obra de teatro fue escrita por el famoso poeta y dramaturgo brasileño *Vinicius de Moraes (1913-1980)*⁶, inspirado en el antiguo mito de “*Orfeu*”, personaje destacado de la mitología griega clásica. Bonfá participó en la obra como guitarrista solista, desarrollando una función importante dentro de ella. *Orfeu da Conceição* es un musical basado en la historia de amor entre *Orfeu* y *Eurídice*, y su guión fue adaptado para cobrar vida en las favelas de Río de Janeiro. La música fue compuesta y arreglada por *Antônio Carlos Jobim (1927-1994)*⁷, en colaboración con el propio Moraes. *Orfeu da Conceição* es considerado parte del movimiento pre-bossa nova que estuvo en voga en la década de 1950, y además, sirvió como inspiración para la creación del filme *Orfeu Negro* de 1959.

Figura 1 - Ilustración de la publicidad para el estreno de la obra “Orfeu da Conceição”



Fuente: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>

⁶ Poeta, compositor de música popular, guionista, dramaturgo, cronista y crítico de cine. (ITAÚ, 2020)

⁷ Compositor, pianista, arreglista, cantante y guitarrista. (ITAÚ, 2020)

El *Orfeu* recreado por Vinicius de Moraes despertó un interés especial en múltiples campos de estudio. Diversos trabajos de investigación han sido realizados tomando como objeto de estudio la obra creada por el poeta, especialmente disciplinas relacionadas con las Ciencias Humanas, además de Teatro, Danza, Artes Visuales, Cine y Música. Esta obra nace en una década que se caracterizó por una gran cantidad de cambios y movimientos raciales, sociales y culturales que afectaron a la sociedad brasileña y otros países en el mundo, abriendo la puerta para la realización de estudios y/o análisis de la misma desde diversas perspectivas de conocimiento.

El viejo mito griego de Orfeo reconfigura y actualiza su carácter mítico en el Brasil escénico del siglo XX, en una trayectoria que recorre el teatro y el cine, el jazz y la bossa nova, el negocio del espectáculo y los discursos de identidad en Brasil, Francia, los Estados Unidos, y sus respectivas lenguas. (CAMPOS, 2012, p.31)

El personaje de Orfeu en el contexto de la mitología griega abarca una amplia diversidad de facetas narrativas, las cuales van más allá de la historia entre Orfeu y Eurídice que inspiró a Moraes a escribir *Orfeu da Conceição*. Campos (2012, p. 31), advierte que este personaje fue creado también bajo la visión de un escritor, e incluso autor, siendo mencionado por personajes importantes de la literatura griega como Platón, en los cuales se le adjudica ser la fuente de la escritura y de la cultura. De esta manera, Orfeu es representado de diferentes formas tanto por los poetas antiguos, como en las leyendas e ilustraciones en las que se narra su historia. Sin embargo, el argumento central tomado en la mayoría de representaciones sobre este se le presenta como un músico y poeta, que a través de tocar su lira es capaz de calmar las tempestades, dominar la naturaleza, los animales, los hombres e incluso los dioses (BRAZ, 2003, p. 76).

Orfeu da Conceição, por tanto, es resultado de la influencia de una extensa historia de manifestaciones dramáticas, literarias y dramático-musicales sobre el mito, las cuales Vinicius de Moraes vincula al contexto social y cultural de Brasil de su época, adaptando el marco narrativo y filosófico del mito de Orfeu, y no como un resultado de un hecho aislado.

Para comprender la adaptación de Vinicius de Moraes en la obra de teatro, es necesario conocer los elementos fundamentales sobre el mito y la historia entre Orfeu y Eurídice; con

ello se facilita la construcción de un hilo conductor que dirija la comprensión entre la obra de teatro y el mito.

En la antigua mitología griega, Orfeu es el músico más grande que se ha conocido y el más importante de todos. El motivo de ello es por su capacidad de encantar a todos los seres, a través del poder de su música. En la mayoría de relatos se presenta como hijo del dios Apolo, aunque en otros se menciona que su padre era Eagro, rey de Trácia y su madre la musa Calíope (BULFINCH, 2001, p.224. Apud DIAS, 2011, p. 8).

Originario de Trácia, Orfeu ejecuta la lira y la cítara, siendo este último un instrumento musical al cual se le atribuye su creación. Según el mito, las personas oriundas de Trácia eran los músicos más talentosos de todos los pueblos de la antigua Grecia, y Orfeu con su incomparable talento de cantar y tocar, era el que más destacaba junto a los dioses, los cuales fueron los primeros músicos que existieron. No existen relatos de como Orfeu conoce a Eurídice, tampoco sobre acontecimientos antes de su boda. Se menciona que Orfeu formó parte de la expedición de los Argonautas⁸, en la cual marcaba el ritmo para los remadores, y cuando se levantaba la tempestad, él la calmaba pulsando las cuerdas de su lira. Además, su canto se imponía sobre el de las sirenas, evitando que los navegantes cedieran a su encanto. Al regresar de la expedición, Orfeu se casa con Eurídice (SPALDING, 1978, apud DIAS, 2011, p. 9).

Un hecho común en todos los relatos es que, al poco tiempo de celebrarse la boda, Eurídice muere tras ser picada por una serpiente en el calcañar mientras huía de un pastor llamado Aristeu, quien la perseguía porque estaba enamorado de ella. Orfeu, triste y desconsolado por la muerte de Eurídice, desciende al mundo de los muertos en búsqueda de ella, encantando a los monstruos y dioses que ahí se encuentran a través del poder de su música. Perséfone, dios de los muertos accede a que Eurídice regrese con él, con la única condición de que Orfeu la guiase fuera del Hades, sin poder ver hacia atrás para asegurarse de que Eurídice viniese con él (HAMILTON, 1995, Apud DIAS, 2011, p. 10).

Orfeu pierde a Eurídice al no lograr cumplir la condición impuesta por el dios de los muertos, regresando al mundo de los humanos, donde pasa el resto de su vida cantando sobre su tristeza y amor por ella. Existen diferentes versiones sobre la muerte de Orfeu; el relato

⁸ Antiguo poema griego escrito por Apólonio Rudes, considerado una de las narrativas más antiguas en las que se menciona sobre Orfeu. (Dias, 2011. p 9)

más común y adoptado por la mayoría de escritos, es que Orfeu muere descuartizado por las mujeres de Trácia, quienes lo atacaron en medio de fuertes gritos y sonido de tambores para contrarrestar los encantos de su música, llenas de celos y enojo por la fidelidad de Orfeu a Eurídice, aún después de su muerte. Los restos de su cuerpo junto a su lira fueron lanzados a un río, los cuales fueron arrastrados por la corriente hasta llegar al mar, mientras su lira continuaba emitiendo sonidos y encantando a todos aquellos que la escuchaban (MÉNARD, 1965, apud DIAS, 2011, p. 10).

Esta narrativa sobre el mito de Orfeu se convirtió en la fuente de inspiración para la creación de múltiples trabajos científicos, artísticos, académicos y literarios. A lo largo de la historia, especialmente en disciplinas relacionadas con expresiones en el arte, el mito se ha usado como tema central para la creación de diversas obras, debido a su fuerte relación con música, poesía y literatura.

Toda una producción artística sobre Orfeu tuvo inicio en la antigüedad greco-latina con los poemas de Ovidio, de Virgilio, el teatro de Eurípides y la misma comedia irrisoria de Aristófanes, en torno de la teogonía difundida por el músico. El interés por él continuó con el inicio del canto operístico, en la Italia romántica del siglo XIX; en las esculturas de Rodin, del siglo XX en Francia - de cuya belleza derivan los versos de Rilke; en el teatro, ensayos y películas de Jean Cocteau de la década de los 60 etc. (SOUZA, 2006, p. 20. Nuestra traducción).

2.3 Orfeu en la dramaturgia musical

Al igual que en la literatura, la figura de Orfeu ha sido recurrentemente visitada por compositores, dramaturgos y cineastas a lo largo de la evolución histórica de las ramas artísticas asociadas a ellos. Dichos acercamientos han sido abordados desde las diferentes facetas en las que Orfeu guarda alguna relación con dichas expresiones y que hacer artístico, destacando sus cualidades como músico, cantante, escritor, poeta y semi-dios.

Particularmente en el caso de la música, la relación entre Orfeu y las obras dramático-musicales⁹ contemplan una tradición e historia muy amplia. Compositores, poetas, directores de teatro y cine se han apoyado en el mito para crear y re-crear diferentes lecturas y formas de representación del mismo, destacando la relación entre música, drama y poesía, con el objetivo valorizar la herencia recibida de la antigua tragedia griega.

⁹ Término utilizado para referirse a la unión artística de la música, poesía y danza con elementos subordinados al drama, de una manera integrada. (LATHAM, 2009. Diccionario)

En un espectáculo dramático-musical, la acción dramática se articula con la música generando una interacción total entre todas las partes.

Lo que no pasa a través del movimiento de acciones y conflictos es representado y expresado a través de la música. Tanto la música como el lenguaje verbal son capaces de decir algo, cada uno a su manera y complementado al otro, haciendo que juntos generen sensaciones y significados, surgiendo así lo que podemos considerar dramaturgia musical en su contexto total.

Algunos relatos que sobreviven sobre la música griega nos hacen creer que la música siempre fue uno de los fundamentos principales del drama en la Grecia antigua. En el teatro griego nacen las principales funciones de la música de cine como por ejemplo, música abriendo y cerrando escenas, conduciendo personajes, como interludio entre una escena y otra, actuando como refuerzo del discurso. (DIAS, 2011, p. 13. Nuestra traducción).

Una de las primeras representaciones conocidas en la dramaturgia musical sobre el mito de Orfeu data del período del Renacimiento¹⁰. Angelo Poliziano (1454-1494) escribió una pastoral¹¹ entre 1472 y 1483 con el nombre “*Fábula de Orfeu*”, la cual fue presentada en la ciudad de Mantua, Italia, como un encargo para el cardenal Francesco Gonzaga (DIAS, 2011, p.14).

Posteriormente, Jacopo Peri (1561-1633) compuso una ópera¹² llamada “*L' Euridice*” con poema de Ottavio Rinuccini. Esta ópera fue estrenada el 6 de octubre de 1600, en la ciudad de Florencia, Italia, en conmemoración de la boda entre Henrique IV y María de Medici. Bajo este mismo poema la obra fue presentada nuevamente el 5 de diciembre de 1602 con música de Giulio Caccini (1545-1618) con motivo de celebración por la visita de los cardenales Montalto y Dal Monte a la ciudad de Florencia. A partir del “*L' Euridice*” de Peri, comienzan a observarse paulatinamente variaciones en la narrativa del mito. En la obra de Peri, el relato concluye con cantos y celebraciones por el triunfo del amor sobre la muerte, y como la música de Orfeu fue capaz de superar dichos obstáculos (DIAS, 2011, p.15).

En 1607, Claudio Monteverdi (1567-1643) escribe “*L' Orfeu, favola in musica*” con libreto de Alessando Striggio. Esta ópera fue encargada a Monteverdi por el duque Vincenzo I de Mantua. Para algunos, este es considerado el momento de transición entre el Renacimiento

¹⁰ Período de la música que data entre 1450-1600, una de las características más importantes de este período fue el desarrollo de la polifonía (AMMER, 2004. Nuestra traducción)

¹¹ Obra escénica instrumental o vocal sobre temas rurales. Esta forma musical es considerada como precursora de la ópera. (LATHAM, 2009)

¹² Obra en la cual los personajes cantan sus partes en lugar de recitarlas, usualmente acompañados por una orquesta. (AMMER, 2004, Nuestra traducción)

al periodo Barroco¹³, donde nace la ópera propiamente dicha. Monteverdi, comienza a emplear nuevas formas de interpretación musical como *ritornello*, *oberturas*, *canto estrófico* y *recitativo*. Entre los actos aparecen piezas instrumentales utilizadas como transiciones entre las piezas vocales, para agregar unidad en el drama musical. El Orfeu de Monteverdi tiene una narrativa similar con el mito original; la diferencia se encuentra al final de la ópera, donde Apolo para consolar a Orfeu, lo lleva hacia las estrellas para que así pueda reencontrarse con Eurídice (DIAS, 2011, p.17).

El 5 de octubre de 1762 se estrena en la ciudad de Viena “*Orfeu ed Euridice*”, escrito por el compositor alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787), con libreto de Ranieri da Calzabigi. La ópera de Gluck es reconocida por su consistencia en la unión de los tres elementos esenciales: música, poesía y danza. Algunos elementos musicales que destacan de esta obra son: uso de un canto seco, la orquesta siempre acompaña a la voz, el coro deja de ser un accesorio pasando a tener carácter y personalidad. La diferencia en la narrativa se da en que Orfeu decide suicidarse al perder a Eurídice en el Hades, a lo cual los dioses deciden recompensar su valentía trayendo nuevamente a la vida a Eurídice (DIAS, 2011, p.20).

El 21 de Octubre de 1858 se exhibe una ópera escrita por el compositor Jacques Offenbach, con libreto de Hector Crémieux y Halévy, titulada “*Orphée aux Enfers*”. La ópera de Offenbach generó mucha polémica ya que este fue acusado de utilizar esta obra para crear sátira del gobierno y de la situación social de la época (DIAS, 2011, p.23).

En 1926, Jean Cocteau estrena en Francia la obra de teatro *Orphée*, la cual posteriormente fue la inspiración para la creación de dos películas basadas en ella. En la obra de Cocteau Orfeu le canta a la luna recibiendo los versos de un caballo; Orfeu y Eurídice pelean ya que ella argumenta que Orfeu le da más atención al animal. Eurídice intenta matar al caballo y muere envenenada por Aglaonice, sacerdote del infierno (DIAS, 2011, p.24).

En 1941 se presentó otra obra de teatro de Jean Anouilh, durante la segunda guerra mundial. En esta, Orfeu se gana la vida como músico ambulante en Paris y Eurídice, es dueña de una cafetería en una estación de buses. En 1986 Harrison Birtwistle de origen inglés, creo la obra llamada “*The Mask of Orpheus*”, una ópera compuesta de 3 actos, con libreto escrito

¹³ Período de la música comprendido entre 1600-1750, este período es caracterizado por el surgimiento de nuevas formas y estilos musicales como la Fuga, Choral y Toccata. Se destaca por el uso de un canto monódico acompañado de bajo continuo y desarrollo de polifonía en forma contrapuntística. (AMMER, 2004. Nuestra traducción)

por Peter Zinovieff; la obra fue presentada por primera vez en el coliseo de Londres. Esta opera se destaca por la fusión creativa que logró entre música, teatro y el propio mito de Orfeu junto a creaciones y/o recursos electrónicos (DIAS, 2011, p.26).

2.4 Orfeu da conceição: tragédia carioca

Todo este referencial histórico de Orfeu en música, literatura y arte en general, sirve como fundamento para que en el año de 1942, Vinicius de Moraes escribiera lo que se convertiría en el primer acto de su obra "*Orfeu da Conceição: tragédia carioca*". Además, otros factores en el contexto del propio Moraes, relacionados a conflictos raciales, culturales y sociales, influyeron en el poeta al crear la obra. Moraes adaptó la antigua narrativa del mito griego, a la vida en un morro carioca en Río de Janeiro.

Algunos acontecimientos socio-políticos importantes, que forman parte de ese proceso de creación del *Orfeu da Conceição*, son los siguientes: antes del surgimiento de las favelas, existieron en Río de Janeiro casas llamadas '*cortiços*', donde vivía la gente pobre de la ciudad. Estos lugares eran considerados peligrosos y de riesgo social. Las primeras favelas surgen a inicio del siglo XX, cuando la alcaldía de la ciudad impulsó un plan de saneamiento en el cual los *cortiços* fueron demolidos, obligando a sus moradores a refugiarse en los morros cariocas. En la década de 1920 se inicia una campaña política en contra las favelas, en la cual se les acusa de ser uno de los problemas centrales de la ciudad, catalogándolas como una especie de "lepra estética" con el fin de buscar una remodelación urbana de la ciudad. Con ello, Alfred Agache, urbanista francés, es contratado por la alcaldía para elaborar una propuesta de construcción de casas para trabajadores. En 1942, el entonces alcalde de la ciudad, Henrique Dodsworth, desarrolla una nueva propuesta de remodelación urbana bajo el sobrenombre de "parques proletarios".

En 1944, se fundó el "Teatro experimental Negro" (TEN) por Abdias do Nascimento, con el fin de trabajar por la valorización social de la raza negra en Brasil, a través de impulsar 3 ejes: arte, cultura y educación. Después de varios meses de trabajo, el 8 de mayo de 1945, el grupo (TEN) se presenta por primera vez en el teatro municipal de Río de Janeiro con la obra llamada "*O imperador Jones*", convirtiéndose en un día histórico para el teatro y la raza negra.

A inicios de la década de los 1950, la UNESCO desarrolla un proyecto de patrocinio para investigadores interesados en el tema de la interacción racial en Brasil, resultando en el desarrollo de diversas lecturas y/o trabajos que tratan sobre las relaciones raciales en la sociedad brasileña moderna. En esta misma década, el cine nacional despunta como otro mecanismo de aporte a la valorización de la raza negra. Nelson Pereira dos Santos filmó en 1955 la película “*Río, 40 graus*”, y en 1957, “*Río, zona norte*”. En 1959 fue lanzado “*Orfeu Negro*”, dirigida por el cineasta francés Marcel Camus, uniéndose a este movimiento en búsqueda del rescate de la cultura afro-brasileña (BOCCIA, 2012).

Regresando al año de 1942, Vinicius de Moraes se encuentra en una etapa de vida que le marcaría por el resto de su carrera, tanto ideológicamente como en las diferentes facetas laborales que este había desempeñado hasta el momento. Hasta ese entonces, los antecedentes de Vinicius le situaban como una persona formada con ideología política de derecha, católico, con influencias del integralismo y fascismo. Sin embargo, en ese año comienza a mudar sus ideales en relación a su perspectiva sobre el socialismo y movimientos de izquierda (MALKA, 2018).

Vinicius viaja en 1942 al nordeste de Brasil, a petición de su amigo el escritor y sociólogo americano Waldo Frank, quien deseaba que este le acompañara por temor a repetir una mala experiencia que tuvo en Argentina, cuando fue golpeado por un grupo de parafascistas. Moraes, siendo criado en una de las zonas privilegiadas de la época en Río de Janeiro, terminó siendo impactado en este viaje por el contraste entre pobreza y riqueza cultural de la población brasileña, lo cual le resultaba desconocido. Después de esta experiencia, el mismo Vinicius se encargó de expresar su cambio de mentalidad, atribuyéndolo al impacto de este viaje.

El viaje con Waldo Frank representó en un mes, un cambio para mí. Me fui como un hombre de derecha y regresé como uno de izquierda. Fue el hecho de haber visto la realidad brasileña, principalmente en el nordeste y el norte, aquella miseria espantosa, los mocambos en Recife, las casas de habitación colectiva en Bahía, el interior de Pernambuco, Manaus. Fui pesado por esa barra. (ALMEIDA FILHO, 1979, apud MALKA, 2018, p. 26. Nuestra traducción)

En este viaje Vinicius conoció al poeta y escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, el cual fue pieza importante para Vinicius y Orfeu. A partir de sus comentarios y críticas, Vinicius re-escribe el tercer acto de la obra y además, agrega “da Conceição” como parte del título, relacionando este término a la cultura popular brasileña.

Al regresar del viaje, durante las vacaciones del carnaval de Río de Janeiro, Moraes se encontraba en casa de su amigo Carlos Leão en Niterói, leyendo un libro francés sobre la mitología de Orfeu. Repentinamente escuchó una batucada proveniente de una favela en un morro cercano de donde se encontraba, con lo cual se inspiró; en el transcurso de la noche escribe el primer acto de la obra.

Una noche estaba leyendo el mito de Orfeu en casa de Carlos Leão, un mito que siempre me interesó mucho a causa del poeta, músico, y por la relación sublime de su amor por Eurídice [...] Era cerca del Carnaval y una batucada estaba al lado, era media noche y de repente, como si hubiese tenido un radar detector de momentos especiales, las dos ideas se fundieron de la nada... [...] Sentí en el morro negro una serie de aquellos momentos que estaba leyendo. La pasión, la música, la poesía... Recuerdo que en esa misma noche, escribí el primer acto completo. (MORAES, 1968, apud DIAS, 2011, p. 28. Nuestra traducción)

De esta manera nace el Orfeu de Vinicius de Moraes, transportando las características del mito griego al morro carioca, personificado en un héroe negro que vive en una favela. Al igual que la tragedia griega, la obra se constituyó posteriormente en 3 actos, siendo la escritura de los 2 actos restantes, parte de las características y peculiaridades que envolvieron toda la producción de esta obra. Tras escribir el primer acto, Vinicius comienza a buscar la manera de acoplar completamente el mito al morro carioca, de manera que se convierta en algo próximo a la realidad brasileña, por lo que decide aguardar y posteriormente darle seguimiento.

Existen varias hipótesis en cuanto a la escritura del segundo y tercer acto; algunos argumentan que estos fueron escritos en diferentes momentos, y que los mismos fueron extraviados obligando a Vinicius a escribir y readaptar la historia varias veces (CAMPOS, 2012). Durante la década de 1940, Moraes se convirtió en parte del cuerpo diplomático de Brasil, trasladándose a la ciudad de Los Angeles, Estados Unidos. Ahí, ocupa el cargo de Vicecónsul, donde escribe el segundo acto de la pieza en el año de 1948. Según Oliveira (2002), la ciudad de Los Angeles en ese tiempo era uno de los lugares más importantes en la

industria del cine, donde un gran número de artistas, escritores y compositores eminentes Europeos formaban parte del espectáculo local, al cual Vinicius tenía acceso, teniendo contacto con personajes como Stravinsky, Schoenberg, Thomas Mann y Aldos Huxley, entre otros.

En 1950, Moraes regresa a Brasil, se dice que en ese viaje extravió parte de el segundo y tercer acto, ó al menos uno de ellos. Por lo que en el año de 1953, Mientras Vinicius se encontraba en Paris como secretario de la embajada, motivado por su amigo el poeta João Cabral de Melo Neto, re-escribe el tercer acto con el fin de participar en el concurso teatral “*IV centenario do São Paulo*” donde la obra obtuvo uno de los primeros lugares. El siguiente año la obra fue publicada en la revista *Anhembi* (CAMPOS, 2012, p. 34).

Viajando mucho el autor terminó perdiendo los dos últimos actos, reencontrándolos tiempo después en Los Angeles. Luego, extravió el tercer acto. Vinicius lo re-escribió en Paris, por insistencia del poeta João Cabral de Melo Neto quien le recomendó inscribir la obra en el concurso de piezas teatrales del IV Centenário de São Paulo. En París, Vinicius trabajó como segundo secretario de la embajada brasileña, siendo transferido luego para la delegación de Brasil en la Unesco. En 1954, Vinicius no solo ganó el premio del IV Centenário de São Paulo, si no que también publicó el texto completo de Orfeu en la revista *Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. (CABRAL, 1997 apud MALKA, 2018, p. 28. Nuestra traducción)

Según Campos (2012), la historia del Orfeu de Vinicius también está ligada a la influencia de los Orfeus franceses que existían ya para finales de la década de 1950, los cuales fueron parte del contexto cultural e intelectual que influenciaron a Vinicius, debido a sus labores diplomáticas en Estados Unidos y Francia. Dos de estas obras son autoría de Jean Cocteau: el primero se llamó *Orphée (1926)*, el cual también fue adaptado posteriormente para cine en 1950; el segundo fue “*Orphée Noir*” de Jean-Paul Sartre, de 1969.

Con todo esto gravitando alrededor de Vinicius de Moraes, es posible vislumbrar porqué su obra tardó 12 años en completarse. La obra fue desarrollada en 4 etapas, desde su creación hasta el momento de exhibición. Uno de los objetivos principales de Moraes siempre fue la valorización y exaltación de la cultura negra.

La obra es un homenaje al negro brasileño, a quien, por el contrario, le debo no solamente su contribución orgánica a la cultura de este país, si no que, también su estilo apasionante de vivir lo cual me permitió, sin buscarlo, en un simple relajamiento del pensamiento, sentir en el divino músico de Trácia la naturaleza de uno de los músicos divinos del morro carioca. (MORAES, 1960, apud DIAS, 2011, p. 28)

En 1955, ya con el guión de Orfeo terminado y obteniendo su primer premio en el concurso de teatro, Vinicius de Moraes comienza a buscar la manera de poder convertir su obra en una película. Es de esta manera que conoce al productor francés Sacha Gordine, quien estaba en búsqueda de un guión para producir una película sobre Brasil. Según Malka (2018), el autor le muestra el guión de la obra, el cual se muestra interesado en ella; sin embargo, no puede realizar el filme por motivos económicos. Posteriormente, Moraes invita nuevamente a una reunión a varios de sus amigos en su apartamento en París, entre los cuales se encontraba nuevamente el productor francés. Mientras charlaban acerca de su descontento por no poder realizar la película basada en la obra, uno de los invitados se interesa en la conversación, y se compromete colaborar con Vinicius financiando la obra de teatro (DIAS, 2011, p.30).

Con el proyecto de la obra de teatro en marcha, así como el interés en buscar medios para realizar la película, Moraes necesitaba convertir su Orfeu en un musical. Por ello tuvo que buscar la colaboración de un compositor y/o arreglista que musicalizara la obra. Según Castro (2011), el poeta estaba interesado en trabajar con el pianista y compositor “Vadico”, Oswaldo Gogliano, ampliamente reconocido en Brasil y Estados Unidos por su trabajo como arreglista en Broadway, y como pianista de Carmen Miranda. Sorpresivamente, Vadico no aceptó la propuesta, argumentando que no era la persona indicada para dicho trabajo. Algo desanimado, Vinicius busca otra recomendación en el bar Villarino, lugar que era reconocido por ser punto de encuentro entre periodistas, escritores y personas ligadas al medio artístico en Río de Janeiro. Estando ahí sus amigos Lúcio Rangel y Haroldo Costa, le indican el nombre de Tom Jobim, quien según algunos relatos se encontraba en el mismo lugar en una mesa cercana.

Existe una historia compartida recurrentemente acerca de este encuentro entre Vinicius y Tom, en el cual cuando le presentaron el proyecto a Jobim, este respondió con una frase que se volvió una de las más memorables en la historia de la creación del Orfeu brasileño; Habrá algo de dinero en esto? Si bien es cierto, uno de los aspectos la trascendencia de Orfeu da Conceição es que, a partir de esta obra, nace la famosa dupla de colaboración entre Vinicius de Moraes y Tom Jobim. Esta camaradería se volvería muy importante para la historia de la carrera de ambos. Por un lado, en el caso de Vinicius, a través de esto se intensificó su labor como escritor y compositor de canciones, en segundo lugar, de esta colaboración resultaría en

gran medida una importante corriente de crecimiento, desarrollo y difusión de la música popular brasileña.

En las siguientes semanas, Vinicius y Tom compusieron toda la música de la obra. Según Castro (2011), las canciones fueron escritas para ese entonces, en la desconocida calle Nascimento Silva 107, en Río de Janeiro, lugar de habitación de Tom y su esposa Teresa. En los primeros encuentros el proceso de composición y creación demoró un poco, debido a la inexperiencia de ambos, tanto de Vinicius como escritor de canciones, y Tom, como compositor para teatro. Sin embargo, alrededor de un lapso de un mes, toda las canciones de la obra estuvieron listas. La obra tuvo un proceso de ensayos, preparación y producción de 3 meses, tiempo en el cual Vinicius estuvo fuertemente involucrado en todos los aspectos de la misma. Los ensayos se llevaron a cabo en el salón High Life, en el barrio *da Glória*, Rio de Janeiro, ya con todo el elenco formado (DIAS, 2011).

El equipo artístico contó con la participación de más de 40 actores, bajo la dirección Leo Jusi junto al propio Vinicius, lo cual fue catalogado por algunos miembros del equipo de actores como intromisión por parte del poeta, y falta de autoridad del director (MALKA, 2018 p. 34). La escenografía estuvo a cargo del renombrado arquitecto Oscar Niemeyer (1907-2012)¹⁴, quien destacó como figura en la obra con su atrevido e innovador diseño con una rampa que subía en dirección al morro, y unas escaleras en espiral que descendían al Hades (CASTRO, 2011).

¹⁴Destacado arquitecto brasileño, realizó importantes obras dentro de su país, así como, más de 600 obras alrededor del mundo. Es uno de los representantes más importantes de la arquitectura moderna. Su estilo arquitectónico se caracteriza por el uso de concreto armado. (INBEC, 2020, traducción nuestra)

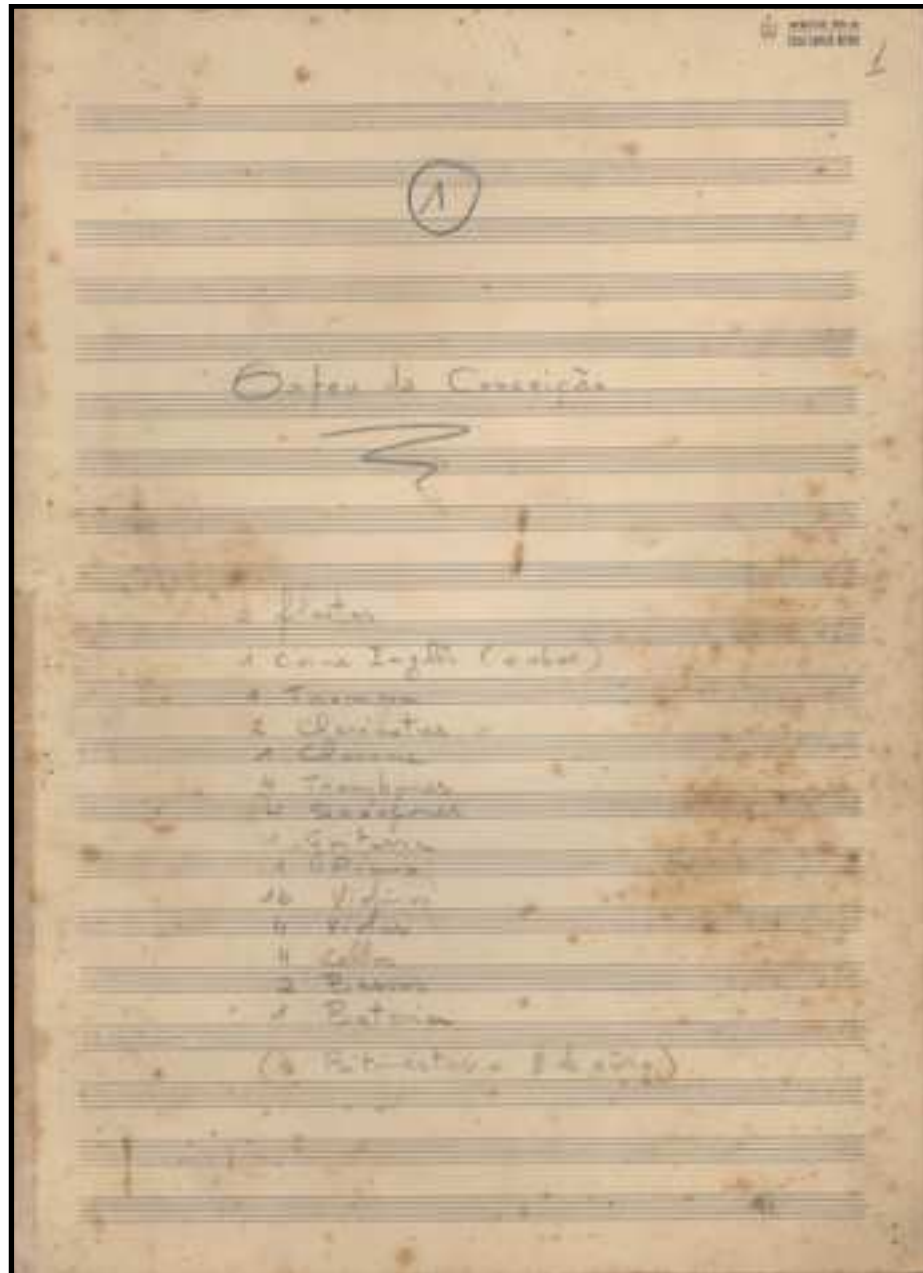
Figura 2 - Programa original de la obra Orfeu da Conceição autografiado



Fuente: DIAS, 2011, p. 180.

En relación a la música, Vinicius y Tom realizaron un exhaustivo trabajo creativo unificando todo el material poético y musical. En los manuscritos originales es posible observar la estrecha relación entre el guión de la pieza con las indicaciones de la partitura. Incluso, el propio Vinicius menciona que sí se da el caso que la obra sea representada en un futuro, esta debe hacerse con la música original compuesta por Tom para la obra. La orquesta que participó en la presentación de la obra estaba compuesta por 35 músicos, dirigidos por el maestro Leo Peracchi (1911-1992). Según Castro (2011), estaba planificado que Tom fuera el director de la orquesta, sin embargo este por temor a equivocarse, decidió dejar a su amigo y maestro. Por tanto Tom participó como arreglista, orquestador y pianista el día de la presentación.

Figura 3 - Ilustración de partitura de Orfeu da Conceição



Fuente: Instituto Antonio Carlos Jobim.

En relación al proceso de composición y recursos musicales empleadas, Tom Jobim comenta lo siguiente:

A pesar de la música haber sido compuesta con espíritu de servir al texto, recordemos que Orfeu esencialmente era un músico, y que en ciertos momentos la creación (como en el caso de las sambas) debe tener, aún sirviendo al texto, un sentido propio, ser 'una cosa en sí'. Fue con ese espíritu que el poeta y yo compusimos los sambas que, en la obra, comentan situaciones determinadas.

En cuanto a los temas que subrayan la acción, procuramos ser fieles a la idea que generó la propia obra y que está contenida en su título: Orfeu el músico griego; da Conceição - el músico carioca del morro.

Los modos griegos, las cadencias plagal, nuestra herencia europea, a nuestra manera brasileña fueron usadas libremente, usados como en nuestra propia música, heredera de diversas culturas y sin cualquier pretensión de 'pureza'.

El uso libre de 'armonías europeas', de 'instrumentos europeos' que tuvieron origen en otras culturas - incluso la guitarra, que nuestro extraordinario Luiz Bonfá comenta en otra parte de este programa, y toca durante la presentación - todo eso viene de la creencia que tenemos que las culturas se compenetran y se funden (JOBIM, 1956, contraportada del Lp Orfeu da Conceição. Nuestra traducción).

Al transportar el antiguo mito de Orfeu al morro carioca, Vinicius y Tom recrearon su figura, adaptándolo a una visión popular en Brasil. En el Orfeu carioca, su encanto y poderes mágicos son representados a través de la magia en su canto y su guitarra. Por esto el papel del guitarrista dentro de la obra era sumamente importante, siendo seleccionado *Luiz Bonfá* para dicha interpretación. Según Castro (2011), en primera instancia se pensó que el guitarrista fuese Candinho, pero este, al no saber leer música, fue descartado y en su lugar el propio Jobim propone a Bonfá. En relación a su participación en la obra, el propio guitarrista comenta:

Al ser invitado como guitarrista solista de 'Orfeu da Conceição' por Vinicius de Moraes - nuestro querido poeta y autor de la historia de Orfeu Negro y del tema romántico, vals de 'Eurídice', la cual es una obra tallada para la guitarra - y por Antonio Carlos Jobim - compositor talentoso y moderno que musicalizó y orquestó la obra - No había forma de no aceptar. Después de leer 'Orfeu da Conceição' y sentir la guitarra como un elemento fundamental en la tragedia, note que por más exigente que fuese el papel para el guitarrista debía decir sí sin importar nada. (Bonfá, 1956, apud DIAS, 2011, p.183, programa de la obra. Nuestra traducción).

En cuanto al papel de la guitarra y las exigencias musicales que Bonfá tuvo dentro de la obra, comenta:

... Para algunos, instrumento de pálidos recursos, tiene delante de 'Orfeu da Conceição' un trabajo de alto nivel y belleza, habiendo sido ubicado en la orquesta con rara facilidad y maestría por Antonio Carlos Jobim - Lo que demuestra que la guitarra es un instrumento solista por naturaleza.

DIFICULTADES: La guitarra, con sus seis cuerdas, sus trastes metálicos que golpean bruscamente las vibraciones de estas, su pequeña caja de resonancia, la dificultad de afinación, se transforma, engrandece y eleva, adquiriendo la suavidad de un arpa y la dulzura celeste en acordes llenos. Esa caja reducida gime y canta, como si comprendiese la tristeza y alegría de todos los pueblos.

MODO: Los sonidos, a mi ver, deben salir de la guitarra como por encanto, sin el menor esfuerzo, sin dificultad. Sólo así, se conseguirá la verdadera sonoridad, una suma mayor de valores y belleza.

En ‘Orfeu da Conceição’ la guitarra puede hacer milagros, Es parte integrante de Orfeu. (Bonfá, 1956, apud DIAS, 2011, p.183-184, Programa de la obra. Nuestra traducción).

De la misma manera, Moraes comenta acerca del buen trabajo realizado por Bonfá dentro de la obra, y como el aporte de este, en cuanto al mito griego personificado en el Orfeu carioca fue de gran importancia y relevancia para el resultado final de la obra:

La gran orquesta de la Odeon, compuesta por 35 elementos, bajo la dirección del maestro Antonio Carlos Jobim, interpretó, a mi parecer, extremadamente bien la partitura. Destacado desde todo punto de vista, la guitarra de Luiz Bonfá. Nuestro querido y grande Bonfá, como es sabido por todos, es responsable por la ejecución en la orquesta, de la guitarra de Orfeu da Conceição - lo que asegura la excelencia y calidad que el mito requiere. (MORAES, 1956, contraportada del Lp Orfeu da Conceição. Nuestra traducción).

Orfeu da Conceição marca un antes y un después para la cultura brasileña. Para Vinicius de Moraes y Tom Jobim, fue el inicio de una gran amistad, que les llevaría a convertirse en algunas de las figuras más destacadas en la historia de la música popular brasileña. Además, Orfeu da Conceição es considerado uno de los movimientos precursores en el surgimiento de la Bossa Nova, uno de los estilos musicales que colocaría a Brasil y su música en el mapa mundial. En el estreno de la obra no se realizó ninguna forma de registro audiovisual, la mayoría de información que se encuentra al respecto son artículos y noticias de periódicos, fotos, entrevistas, revistas y relatos de los participantes e involucrados. En el caso de la música, una semana después del estreno de la obra, la disquera Odeon lanzó un LP con la banda sonora de la obra. Este contó con la participación del cantante Roberto Paiva y Luiz Bonfá en la guitarra; además, se incluyeron diálogos del propio Vinicius, y en esta ocasión Tom fue el director de la Orquesta (CASTRO, 2011).

Según Dias (2011, p. 38), el LP de *Orfeu da Conceição* con la banda sonora de la obra, no llegó a tener tanta repercusión en la época debido a que este fue lanzado en un nuevo formato de disco que comenzó a utilizarse a inicio de la década de los 1950. Este formato consistían en un LP de 33 1/3 rotaciones por minuto, el cual necesitaba de un nuevo aparato de reproducción, lo cual no era muy accesible para la mayoría de personas de la época. Para

ese entonces, la manera más común era utilizar discos de 78 rpm en los cuales solo se podía grabar una pista por cada lado. Ninguna de las canciones del LP de Orfeu fue adaptada a este formato, lo cual hizo más difícil el acceso a la música de la obra, aunque se encontraba disponible de manera pública.

Tabla 26 - LP Banda sonora de Orfeu da Conceição 1956.



LADO A	LADO B
1. Overture 2. Monólogo de Orfeu - Vinicius de Moraes acompañado por Luiz Bonfá	1. Um nome de Mulher 2. Se todos fossem iguais a você 3. Mulher sempre mulher 4. Eu e meu amor 5. Lamento no morro

Fuente: IMMUB, 2020. Tabla elaborada por el autor

Orfeu da Conceição se exhibió por una semana en el Teatro Nacional de Río de Janeiro, siendo uno de los primeros espectáculos protagonizados por personas de raza negra que se llevaron a cabo en ese recinto. Todas las funciones estuvieron abarrotadas contando con un público diversificado; entro los asistentes se encontraban artistas, políticos, músicos y personajes intelectuales de la época. La obra fue objeto de criticas tanto positivas y negativas. Para Vinicius, Orfeu da Conceição, además de ser el medio que abrió camino en su carrera

como compositor de canciones, también fue el vehículo que le abrió campo fuera de la poesía, entrando al mundo teatral.

Castro (2011) señala que Moraes no estaba tan seguro de cual sería la recepción de la obra por parte del público, por lo cual pudo haber reservado el teatro por más tiempo para que la obra hubiese continuado en exhibición. Unos días después, la obra volvió a presentarse aproximadamente por un mes, en el teatro *da República*, escenario más pequeño ubicado en el barrio Lapa, Río de Janeiro; en esta ocasión la obra tuvo el mismo éxito en cuanto público, manteniendo las funciones llenas. A finales de ese año, se planeaba presentar la obra en São Paulo, sin embargo la obra nunca llegó a presentarse.

El desarrollo del mito de Orfeu en la obra de Vinicius de Moraes está dividido en tres actos, en los cuales el escritor se sirvió de algunos elementos provenientes de la historia original. Tomando nombres y figuras de varios de los personajes principales, y a la vez, realizando modificaciones para así poder adaptar el drama a la historia carioca. Al igual que en la historia original, Orfeu es capaz de dominar su entorno a través de su canto y de tocar la guitarra, este ordena y dirige su entorno a través del poder de su música. En el primer acto, se presenta a Orfeu como un músico, sambista; su padre Apolo también es músico quien le enseña a tocar la guitarra, y su mamá Clío, se dedica a lavar ropa. Sus padres hablan todo el tiempo acerca del talento de este, y cómo incluso llegó a superar a su Padre.

Orfeu confiesa que desea casarse con Eurídice, a lo cual su madre se opone argumentando que no hay razón para que él quiera casarse con ella, ya que él debería casarse con alguna mujer que pertenezca al morro. Posteriormente, Aristeu, un apicultor que se encuentra locamente enamorado de Eurídice, intenta matarla al ser engañado por Mira, la ex enamorada de Orfeu.

Luego aparece la Dama Negra, quien simboliza la muerte; esta se encuentra con Orfeu y le dice que está allí porque alguien la llamó, a lo cual Orfeu responde que no. Estos comienzan a tener una pelea a ritmo de música con influencia de raíces africana para expulsar al otro, resultando ganador en esta ocasión Orfeu. Asustado, Orfeu se dirige a donde está Eurídice para contarle su sueño con la dama negra.

En el segundo acto, la dama negra se lleva el cuerpo de Eurídice. Orfeu va en busca de su amada al infierno en el club dos 'Maiores', el cual es representado por un lugar lleno de

fiestas y bailes, por ser un día antes del final del carnaval. En ese lugar se encuentran Plutão y Proserpina, reyes del infierno. También hay un perro de muchas patas y cabezas llamado Cérbero, quien es guardián de las puertas del infierno. Orfeu logra pasar todos estos obstáculos, sin embargo no logra convencer a Plutão de que deje a Eurídice volver con él. Orfeu es expulsado de ese lugar sin tener la posibilidad de hacer algo para recuperar a su amada.

En el tercer acto Orfeu aparece nuevamente en el morro desconsolado por la pérdida de su Eurídice, comienza a embriagarse y a caminar en estado de demencia por las calles a causa de la tristeza de haberla perdido para siempre.

Orfeu muere asesinado por Mira y otras mujeres del morro, las cuales se encuentran furiosas y llenas de celos por la fidelidad de Orfeu a Eurídice. Mira tira la guitarra a lo lejos, a lo cual se escucha un estruendo que asusta a todos, y salen huyendo del lugar. La obra termina con la Dama Negra llevándose el cuerpo de Orfeu, mientras la música sigue sonando en señal de que la música de Orfeu siempre continuará (MALKA, 2018 p. 38-49).

En el Orfeu creado por Vinicius de Moraes, las diferentes modificaciones que este hizo para adaptar el mito clásico al morro carioca, resultó en una obra que contiene en sí misma diversos temas sobre los cuales el autor estaba interesado en pronunciarse. Entre los propósitos que Moraes tenía con esta obra era poder resaltar y de alguna manera exaltar diversos aspectos relacionados con la raza negra. Siendo Vinicius un apasionado por la cultura brasileña, su mestizaje, sincretismo, fusión de culturas e ideas, buscó plasmar a través de diferentes expresiones artísticas la realidad que las personas proveniente de esta raza viven en su día a día. El autor hizo esto abordando temas sociales, raciales, económicos así como su arte, cultura y religión. Esto es observable desde la construcción del concepto y la idea general de la obra, mezclando lo clásico, europeo, antiguo y la figura de Orfeo. Además la expresión 'da Conceição', hace referencia a la cultura popular, la música y el carnaval, aspectos propios marcados en la historia y tradición de la sociedad brasileña.

Todo este panorama socio-cultural que rodea la producción de Orfeo inevitablemente trajo consigo comentarios y críticas tanto positivas como negativas. El periodista Ennio Silveira comentó a manera de elogio que desde su perspectiva, Vinicius y Tom se habían compenetrado de una manera perfecta, creando una impresionante armonía entre diálogos,

trama y música (DIAS, 2011. p. 50). Joaquin Cardoso comentó que a través de la música se puede conocer una extensión diferente de la samba, que se acerca al trasfondo emocional y belleza del espíritu interior de su pueblo. El crítico de prensa Mario Cabral catalogó la pieza como algo inédito, y se refirió que fuera de algunos errores en la puesta en escena, su primer acto es una obra de arte. Entre algunos de los comentarios negativos que recibió la obra, María Lucía Candeias, analista de periódico, comentó que si en el futuro se llegaba a reproducir nuevamente la obra, sería más por la calidad de la música que por la literatura. El editor de la revista Globo, Gasparino Mata expresó que a su parecer a la obra le faltó compenetración entre la música y la poesía (SOUZA, 2006, p.154).

Aunque muchos de los comentarios fueron dirigidos a la parte poética, en cuanto a la música Vinicius y Tom recibieron críticas como la de Claudio Murillo, crítico del periodo *Correio da Manhã*. Murillo aseguró que la música y arreglos presentados en la obra no representan la verdadera identidad y riqueza de las melodía y ritmos brasileños, así como tampoco representa el espíritu de los negros que viven en los morros. Además, pidió perdón a todas aquellas personas extranjeras que habían asistido a la obra esperando escuchar música propia de la cultura brasileña, ya que en su lugar, lo que habían escuchado era música de sus propios países. De esta manera, criticó que dichas composiciones no representaban la verdadera identidad de la samba, el espíritu de sus músicos, ni tampoco los ritmos propios representativos de Brasil y del carnaval.

Otros críticos, como Miécio Tati, resumieron sus comentarios con la siguiente expresión: ‘Me gustó, y a la vez no’, dando a entender con esto que la obra tuvo tanto sus puntos fuertes como débiles (DIAS, 2011, p.51). Aún con todo esto, Orfeu da Conceição es una obra representativa, que marca aspectos de la historia, cultura, arte y música brasileña por todos los componentes sociales, creativos y filosóficos que envuelven la historia del Orfeu carioca.

2.5 De Orfeu da Conceição (1956) hacia Orfeu Negro (1959)

Así como el antiguo mito de Orfeo representa una fuente de inspiración a lo largo historia, la obra creada por Vinicius de Moraes tuvo un gran impacto dentro y fuera de Brasil. Entre las reacciones que la misma generó, está la creación de dos películas basadas en la trama de la tragedia carioca creada por Moraes.

La primera película fue 'Orfeo Negro', exhibida en 1959, bajo la dirección del cineasta francés Marcel Camus (1912-1982). La segunda fue '*Orfeu*', creada por el director brasileño Carlos Diegues (1940), estrenada en 1999. Esta última particularmente fue concebida como una reacción a las muchas polémicas que la película de Camus generó en amplios sectores de la sociedad de esa época, principalmente en Brasil.

Desde la década de 1930, Vinicius de Moraes ocupó diferentes puestos de trabajo, en los cuales muchos de ellos fueron relacionados a la diplomacia del gobierno brasileño. El poeta integró la Comisión Nacional de Cinema como crítico de cine, durante el gobierno de Getúlio Vargas (1882-1954). Esta comisión fue instaurada con el propósito dar pasos para la creación del Instituto Nacional de Cine.

Posteriormente en la década de 1950, bajo la presidencia de Juscelino Kubitschek (1902-1976), la sociedad brasileña se encontraba en un momento de cambio y experimentación política. Se comienza a dar énfasis en aspectos del desarrollo industrial y arquitectónico, tales como la construcción de la nueva capital de Brasilia, nuevo epicentro socio-político del país. Paralelo a esto, el presidente Kubitschek invita a Vinicius a formar parte de la *Comissão Federal do Cinema* (Comisión Federal de Cine), oficina creada con el propósito de buscar el desarrollo y estabilidad para la Industria Cinematográfica de Brasil. Dichas oportunidades en la carrera de Moraes, le permitieron formar parte de círculos de elite diplomática, que en gran medida contribuyeron a acercarle a los productores y cineastas franceses, que posteriormente se interesarían en su trabajo (GRASSE, 2004, p.293).

En 1955, un año antes del estreno de *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes buscó la manera de convertir su obra de teatro en una película. Estando ese año en Paris, Mary Meerson, colaboradora de la cinemateca francesa, le presenta al productor Sacha Gordine, quien estaba en busca de un guión para producir algo que tuviera relación con Brasil. Este se muestra interesado en la obra de Moraes, al grado que ambos realizan fuertes intentos para

buscar convertir el Orfeu carioca en una película. Moraes y Gordine realizaron un viaje a Brasil en ese año para buscar formas de patrocinar la producción; sin embargo, en ese momento no lograron conseguir los fondos, ya que muchos de los empresarios argumentaban que no estaban dispuestos a invertir en algo que su tema central fuesen las favelas. Los posibles patrocinadores insinuaban que si cambiaban eso para mostrar las cosas atractivas y "bonitas" de Río de Janeiro entonces sí tendrían su apoyo.

Moraes y Gordine no pudieron recaudar los fondos requeridos para el proyecto, por lo cual la tragedia carioca únicamente tiene la posibilidad de convertirse en un musical, al menos por los momentos (FLÉCHET, 2009, p. 7). Con el tiempo, a pocos días después del estreno de la obra en 1956, Gordine encuentra la manera de financiar la producción de la película, poniéndose en contacto nuevamente con Vinicius de Moraes para retomar el proyecto cinematográfico (MALKA, 2018, p. 63).

De aquí en adelante, la historia de 'Orfeu Negro' se construye a partir de una serie de eventos inter-conectados que constituyen un hecho único en sí mismo. Según Malka (2018, p. 64), Gordine le sugiere a Moraes que el guión de la obra necesita sufrir algunas modificaciones para adaptarse de una mejor manera al lente de las pantallas cinematográficas. Sin embargo, el guión de Vinicius seguiría siendo la idea central sobre la cual se realizaría la adaptación. Gordine contacta al guionista Jacques Viot (1898-1973), para que sea el encargado de hacer las modificaciones, traducirlo a Frances, e incluso colaborar en la búsqueda del director. Viot se involucra completamente con el proyecto, y se encuentra con Marcel Camus, director francés que acababa de regresar de filmar la película '*Mort en Fraude*' en Indochina. Viot le presenta la idea, a lo cual Camus se enamora totalmente del proyecto, incluso comentando que él es la persona predestinada para realizar el filme, debido a su gran simpatía por el antiguo mito griego (FLÉCHET, 2009, p. 55).

A partir de 1957 comienzan los trabajos de preparación y producción de la película. Camus viaja ese año a Brasil, y con la ayuda de las influencias diplomáticas de Vinicius logran recibir apoyo de diferentes sectores gubernamentales como pocas producciones habían tenido hasta ese momento. Según Grasse (2004), Camus fue recibido personalmente por el presidente Kubitschek, y además, le brindó muchas facilidades y apoyo, entre ellas el uso de vehículos y equipo de las fuerzas armadas. Una vez instalado en Brasil, Camus y su equipo tuvieron que esperar hasta el siguiente año, en 1958, para poder filmar escenas e imágenes del

carnaval, del cual tomarían únicamente planos y sonidos propios del ambiente, para posteriormente incluirlos en el montaje. Durante el tiempo de espera, Camus se dedicó durante esos meses a conocer y estudiar las costumbres cariocas, hacer recorridos por los morros en busca de las mejores vistas, presenciar ensayos de las escuelas de samba y asistir a ceremonias religiosas de manifestaciones afro-brasileñas (MALKA, 2018, p.43). Además, en ese tiempo Camus trabajó en el proceso de selección de actores, manteniendo algunos de los que habían participado en ‘Orfeu da Conceição’.

En este proceso, Camus se dio a la tarea de buscar actores que no necesariamente se dedicaran a ello de forma profesional, estrategia que ya había empleado en películas anteriores. La razón fue porque deseaba que algunos de los actores principales, especialmente Orfeu y Eurídice, proyectaran una imagen de sencillez, simpleza, belleza y juventud. Para descubrirlos, Camus realizó visitas a los cuerpos de bomberos, paracaidistas y guardias municipales. Además, publicó en periódicos anuncios publicitarios, en los cuales se describía las características de los personajes, y se invitaba a la población brasileña en general a enviar sus hojas de vida, y a participar en las audiciones (FLÉCHET, 2009, p. 8). Un gran número de interesados acudieron a las audiciones, pero finalmente las personas seleccionadas para interpretar los personajes principales fueron la actriz y bailarina estadounidense Marpessa Dawn (1934-2008), quien interpretó a Eurídice, siendo la única en el elenco que no era brasileña. Orfeu fue interpretado por Breno Mello (1931-2008), quien era delantero del equipo de fútbol Fluminense. Una vez que las escenas del carnaval de 1958 fueron capturadas, el trabajo con los actores se realizó entre los meses de septiembre y diciembre del mismo año. Para ello, Camus replicó una favela en la cima del morro *da Babilônia* para hacer las tomas externas, y otra en São Paulo para realizar tomas internas.

Orfeu Negro se estrenó por primera vez en la edición número 12 del *Festival de Cannes*¹⁵, en Francia, el cual se llevó a cabo del 30 de abril al 15 de mayo de 1959. La película fue ganador por unanimidad de votos al reconocido premio *Palme d’Or* (Palma de Oro) en 1959.

¹⁵ La misión del festival es dar a conocer y respaldar obras de calidad para fomentar la evolución del cine, favorecer el desarrollo de la industria del cine en el mundo y proyectar el séptimo arte a nivel internacional. Disponible en: <<https://festival-cannes.com>>. Acceso en: 3 de julio 2020

Figura 4 - Orfeu Negro, Palme d'Or Festival de Cannes, 1959.



Fuente: <<https://festival-cannes.com>>

2.5.1 Resumen de la trama de orfeu negro

La película *Orfeu Negro*, dirigida por el cineasta francés Marcel Camus, es una adaptación del musical *Orfeu da Conceição: Tragédia carioca*. Al igual que la obra de Vinicius, el Orfeu de Camus tiene como tema central la historia de amor entre Orfeu y Eurídice. La trama se desarrolló aprovechando los ambientes naturales paradisíacos que posee la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, convirtiéndose con el tiempo en un medio de expansión y difusión de la imagen de dicho país por el mundo entero. El filme fue conocido en diferentes países bajo el nombre de '*Orfeu do Carnaval*', '*Orphée Noir*', '*Orfeu Negro*' y '*Black Orpheus*'. Lo cierto es que el filme de Camus expuso a nivel internacional de una manera muy sutil diversos aspectos intrínsecos sobre la cultura, música, política y costumbres de Brasil, generando una gran ola de reacciones y sentimientos respecto a la misma.

La trama comienza con Eurídice llegando a la Ciudad de Río de Janeiro, en vísperas de la celebración del Carnaval. Eurídice viene a pedirle a su prima Serafina que la hospede en su casa, huyendo de un hombre que intenta matarla. El ambiente en la ciudad es completamente de celebración, pudiéndose apreciar a las personas alegres y en preparativos para la fiesta. Ella se encuentra muy asustada, intentando encontrar el camino hacia la casa de Serafina. En ese momento se da el primer encuentro entre Eurídice y Orfeu, quien trabaja como conductor de un tranvía. En el instante en que la ve, es atraído por su belleza, y este la ayuda a subir al tren. Al llegar al final de la línea de tren, Orfeu le pide a Hermes que ayude a Eurídice a

encontrar el camino a la casa de su prima, ya que en ese momento Mira, la novia de Orfeu, va a buscarlo a la estación.

Orfeu se dirige donde un abogado para agendar una cita para su boda civil. Al escuchar el nombre de Orfeu, el abogado inmediatamente responde que el nombre de la novia entonces debe ser Eurídice, porque todo mundo conoce sobre el amor entre Orfeu y Eurídice. Mira responde que no, y queda muy molesta y celosa preguntando a Orfeu quien es Eurídice. Después de esto, Orfeu se rehusa a comprar los anillos de boda, ya que el dinero que le acaban de pagar es para sacar su guitarra de una casa de empeño. Eurídice encuentra la casa de su prima, la cual se encuentra en la cima de un morro. Al entrar, Eurídice le cuenta que está huyendo porque alguien intenta matarla; Serafina trata de tranquilizarla diciendo que no se preocupe y que todo va a estar bien.

Orfeu aparece en el morro, ya que es vecino y muy buen amigo de Serafina. Orfeu, logra despistar a Mira y se esconde en su casa. Allí, Orfeu conversa con los animales, cuando dos niños comienzan a preguntarle si es verdad que es él quien hace el sol nacer. Orfeu responde que sí, afirmando que su guitarra perteneció antes a otros Orfeus, y que ahora le pertenece a él. Orfeu comienza a cantar "*Manhã de Carnaval*", mientras Eurídice está en una habitación cercana, en la casa de Serafina. Ella logra escuchar la canción, sintiendo una enorme alegría que le hace danzar y disfrutar la melodía cantada por Orfeu.

Orfeu para de cantar al escuchar a unas mujeres peleando fuera de su casa, molestas porque este se comprometió con Mira. Orfeu se esconde en casa de Serafina, volviendo a reencontrarse con Eurídice. Orfeu esta cautivado por ella, e intenta besarla, a lo cual Eurídice se rehusa, saliendo de la casa para apreciar la puesta de sol. Orfeu se dirige nuevamente donde está ella, pidiéndole perdón y recostando su cabeza a la par de ella. Orfeu toma su mano y luego la besa.

Posteriormente, Orfeu se encuentra dirigiendo un ensayo en el morro para la presentación en el desfile del carnaval. Orfeu saca a bailar a Eurídice y es inevitable para todos apreciar el amor que desborda entre ellos. Orfeu le pide a Serafina que haga un traje, para que Eurídice participe en el baile del carnaval. En ese momento aparece alguien diciendo que un hombre con disfraz de esqueleto está buscando a Eurídice. Ella se asusta, y sale huyendo muy nerviosa, mientras Orfeu van en busca de ella para protegerla. El hombre

disfrazado la persigue y la acorrala en un lugar sin salida. En ese momento, Orfeu aparece para rescatarla, a lo cual el hombre disfrazado responde que no tiene prisa y que luego volverá por ella. Orfeu carga en sus brazos a Eurídice hasta su casa, la acuesta en su cama y le promete cuidarla en todo momento. Al día siguiente, todos están listos para participar del carnaval, Serafina le dice a Orfeu que va a disfrazar a Eurídice con su traje para que puedan bailar juntos.

Posteriormente, durante la presentación, Mira nota que algo extraño sucede entre Orfeu y la persona que lleva el atuendo de Serafina, sin saber que realmente es Eurídice. En el público está el hombre con disfraz de esqueleto quien se da cuenta de ello, ya que observa a Serafina con su novio en el público. Mira se acerca, y levanta el velo que le cubría el rostro. Mira intenta agredirla por lo que Eurídice huye de ella. El hombre con disfraz de esqueleto comienza a perseguirla también, por lo que Eurídice huye en dirección a la estación del tranvía. Hermes le dice a Eurídice que se esconda en la estación, que él va a ir en busca de Orfeu para que la proteja. El hombre vestido de esqueleto la encuentra, Eurídice se esconde en un lugar asegurándose de unos cables, sin saber que son de alta tensión.

Cuando Orfeu llega a la estación, Eurídice grita por ayuda, por lo que Orfeu sin saber donde se encuentra, enciende las luces, matándola con una descarga eléctrica. Orfeu pelea con el hombre, el cual lo golpea y lo deja inconsciente. Al despertar, Hermes le dice a Orfeu que Eurídice murió; este desconsolado va en busca de ella a los hospitales, sin poder encontrarla. Luego se dirige a la policía quienes lo envían a buscar en el lugar donde llegan las denuncias de personas desaparecidas. En ese lugar, un empleado le dice que ahí solo hay papeles, que no la va encontrar, pero que él puede llevarlo a donde ella se encuentra. Orfeu va con él a una especie de sótano oscuro, donde se está llevando a cabo una ceremonia religiosa, con cantos y tambores. Durante la ceremonia, piden a Orfeu que cante; al instante este escucha la voz de Eurídice, quien le dice que no debe ver hacia atrás. Orfeu no resiste y se da vuelta, la voz provenía de una mujer quien le dice que no volverá a ver nunca más a Eurídice.

Orfeu sale corriendo, destrozado, en busca del cuerpo de Eurídice a la morgue. Luego comienza a caminar por las calles, cargándola en sus brazos en dirección al morro. Al llegar a la cima, encuentra todo en caos, hay un desorden y toda la gente está peleando y gritándose. Mira se da cuenta que Orfeu trae a Eurídice en sus brazos; furiosa le lanza una piedra

golpeándolo en la cabeza. Orfeu se desmaya y ambos se precipitan por un peñasco. Mira comienza a gritar y a llorar al darse cuenta que acaba de asesinar a Orfeu.

La película termina con los niños que pidieron a Orfeu que hiciera nacer el sol, preocupados porque Orfeu ya no está, y todo el morro se encuentra perdido en oscuridad. Uno de ellos, Zeca; toma la guitarra de Orfeu y comienza a tocar, intentando hacer que el sol nazca de nuevo. Una pequeña niña se les acerca, felicitándolo por como toca la guitarra, y porque hizo salir el sol. Los tres niños comienzan a danzar samba, felices y celebrando, en una especie de alegoría que la historia y música de Orfeu continua (ORFEU NEGRO, 1959).

2.5.2 La música de orfeu negro

Un elemento esencial en la construcción de la trama de Orfeu Negro es su música, al mismo tiempo en que está inspirada en el antiguo mito griego, es una adaptación del musical Orfeu da Conceição. La música de Orfeu desempeña un rol fundamental en el desarrollo de la historia de la película, convirtiéndose en un elemento determinante en la construcción de la trama; contribuyendo a través de componentes musicales, estéticos y artísticos a la construcción del contenido musical y cinematográfico de la época.

Orfeu Negro acompañó el momento de evolución de diversos artistas y formas musicales locales e internacionales de finales de la década de 1950, los cuales posteriormente tendrían una injerencia mundial. El filme de Camus tuvo una fuerte repercusión en el público, especialmente en Europa, Estados Unidos y muchos países de América Latina. A través de esta película, se dio a conocer al mundo imágenes nunca antes vistas sobre la belleza natural de Río de Janeiro, la cultura, tradiciones y costumbres brasileñas. La película fue uno de los medios a través del cual se exportó internacionalmente una serie de ritmos, instrumentos y formas musicales, hasta entonces desconocidas en el mundo. Estas se encontraba en etapa de gestación, con lo cual, en los próximos años representarían toda una revolución musical que transformaría la música de Brasil, el continente y el mundo.

El impacto de Orfeu Negro fue aún mayor en la historia de la música popular brasileña, permitiendo una difusión inédita de los ritmos afro-brasileños más allá de las fronteras nacionales, tanto en Europa como en Estados Unidos. Incluyendo música de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, la película es vista tradicionalmente como punto de partida de la moda internacional de la Bossa

Nova en la alborada de los años 1960. (FLÉCHET, 2009, p.47. Nuestra traducción)

Orfeu Negro es considerado referente en cuanto a difusión del paisaje musical de Rio de Janeiro durante la década de los 1950. Además, es un punto de intersección para analizar y conocer la evolución en la carrera de varios músicos, cantantes y artistas que estuvieron inmersos en este movimiento, así como de los diferentes estilos, manifestaciones e influencias musicales que pueden ser apreciadas en la trama de la película. Todo esto fue posible debido a que la banda sonora de Orfeu Negro se caracterizó por estar constituida de una serie de elementos técnico-musicales que nutren su contenido a través de la combinación elementos como uso de ritmos africanos, ritmos brasileños y diversidad de estilos musicales. Con un especial destaque en la música de carnaval y su instrumentación, además del uso de formas musicales relacionadas a expresiones religiosas.

Según Fléchet (2009, p. 53), la música compuesta para la banda sonora de Orfeu Negro puede ser dividida en tres categorías:

- a) Canciones románticas: canciones al estilo *samba-canção*, interpretadas a un tempo medio, con un matiz romántico-melancólico.
- b) Música de carnaval: música alegre, tempos rápidos, destaca el uso de instrumentos de percusión.
- c) Música tradicional afro-brasileña: destaca el uso de instrumentos de percusión, utilizada en escenas de rituales religiosos.

En el desarrollo de la película, es posible apreciar la constante evocación y/o movimiento entre estas diferentes formas y estilos musicales. Pasando por la *samba-moderna*, considerada por algunos un movimiento pre-bossa nova, hacia el simbolismo musical expresado en los rituales religiosos y la música de carnaval. Todo esto ofrece al espectador u oyente, un espacio para disfrutar y reflexionar sobre el paisaje musical presentado a través del lente de Orfeu Negro.

En primer lugar, notamos que los principales géneros musicales que marcaron el paisaje sonoro de los años 1950 están representados en el filme, inclusive géneros regionales como el frevo, el cual alcanzó una repercusión nacional a lo largo de la década, siendo entonces totalmente desconocido fuera de Brasil. La diversidad de ritmos es notable, yendo al encuentro de las disputas que agitaron el medio cultural brasileño de la época, entre las llamadas “música moderna” y “música de raíz”. En ese sentido, la banda sonora de Orfeu Negro escapa de las clasificaciones en vigor en la industria nacional de los años 1950 y ofrece al historiador un panorama privilegiado sobre ese momento musical paradójicamente poco conocido, situado entre la *edad de oro* de la samba y el surgimiento de la bossa nova. (FLÉCHET, 2009, p.53. Comillas e itálico del autor. Nuestra traducción)

La música de Orfeu Negro fue grabada entre los meses de agosto y diciembre de 1958. Con Camus al frente en la dirección de la película, apoyado en Gordine en la producción y Viot, en el desarrollo del guión. Con esto, el rol de Vinicius de Moraes fue enfocado más hacia el proceso de composición de la música, sugiriendo a Gordine y Camus trabajar junto a Tom Jobim. Según relatos, Camus y Gordine influyeron fuertemente en el proceso de creación de la música, particularmente de las letras. Camus en todo momento buscaba tener un control minucioso sobre cada aspecto constituyente al desarrollo de la trama y en función del guión, lo que causó mucho descontento en Vinicius y Tom, evidenciado en cartas enviadas entre ellos, en las cuales conversaban acerca de su malestar por la intromisión del director (FLÉCHET, 2009, p. 8).

El proceso de composición de la banda sonora de Orfeu Negro estuvo caracterizado por una serie de circunstancias externas y a la vez particulares en varios de los involucrados en el proceso creativo. Aunque la película se basó en Orfeu da Conceição de Moraes, el productor Sacha Gordine pidió a Vinicius y Tom que no reutilizaran ninguna de las canciones que habían sido creadas para la obra de teatro, teniendo que comenzar el proceso de composición desde cero. Otro reto fue que en ese momento ambos se encontraban en países diferentes, ya que Vinicius se encontraba en Montevideo, Uruguay desempeñándose como secretario de la embajada en ese país. Aún así, realizaron gran parte del proceso de musicalización y composición a distancia, comunicándose por medio de cartas y llamadas telefónicas.

Todas las canciones del libreto original, incluida "Se todos fossem iguais a você", se crearon a propósito para la tragedia griega de Vinicius ambientada en el carnaval carioca. Pero el productor de la película, el francés Sacha Gordine, avisó de que no iba a usar ninguna de las canciones ya escritas y exigió que compusieran otras nuevas. Tom no entendía por qué tenían que darse de nuevo aquella trabajada. Pero Gordine era amigo de Vinicius, de la época de París, y había que ponerse al piano sin discusión. Entre los dos

hicieron tres canciones, en gran parte por teléfono, ya que Vinicius vivía en Montevideo: "A felicidade", "Frevo" y "O nosso amor" (CASTRO, 2011).

El ambiente, desarrollo y contexto de la trama de Orfeu fue construido musicalmente a través del uso de ritmos provenientes de la samba, samba-canção y batucadas. Estas últimas, tienen un papel de destaque durante todo el filme, con el fin de recrear el contexto de lo que sucedía en las favelas durante la temporada de carnaval. Según Dias (2011), este sonido de batucada para muchos incluso llega hasta cansar al oyente; sin embargo, Camus quiso exagerar el uso de este recurso, con el fin de proyectar ante los espectadores el paisaje sonoro de Río de Janeiro. De la misma manera, la música instrumental fue cuidadosamente seleccionada, para que esta pudiera dialogar completamente con el desarrollo de la narrativa de la película, variando su contenido en el transcurso de las escenas de acuerdo a los acontecimientos.

Una variedad de versiones instrumentales es presentada como motivos conductores de los enlaces amorosos de los personajes y situaciones, con ritmos y tiempo adecuado para cada momento en el plano extra-diegético. Un ejemplo de esto es la música "A Felicidade" y el tema de los enamorados Orfeu y Eurídice, "O nosso amor", que valora la construcción de imágenes de los personajes creando una identidad en el filme para ellos. (DIAS, 2011, p. 84. Nuestra traducción)

El ambiente carnavalesco, recreado a través de las batucadas, fue grabado por 4 de las escuelas de samba más importantes de la época: *Unidos da Capela*, *Portela*, *Mangureira* y *Salgueiro*. En el desarrollo de la película, esta es una sonoridad muy característica del ambiente general; sin embargo, no es posible apreciar la interpretación de cada una de ellas de forma individual. Camus, para efectos del ambiente sonoro de fiesta y celebración, unió a todos los músicos para que formaran una sola escuela de samba, que se llamó '*Unidos da Babilônia*', la cual era dirigida por Orfeu. En este sentido, Orfeu Negro se convirtió en un referencial histórico, ya que se considera que posee uno de los registros sonoros más antiguos de las primeras escuelas de samba (FLÉCHET, 2009, p. 54).

Las batucadas de samba presentadas aquí están entre los registros de sonido más antiguos de las escuelas de samba. Son 15 años después las grabaciones de Mangureira realizadas por Stokowsky a bordo del navío "Uruguay", y las grabaciones de Orson Welles en las calles del carnaval carioca. Representan un vínculo precioso para la comprensión del desarrollo de esta forma musical, incluyendo tres de las más célebres escuelas (Portela, Mangureira y Salgueiro) y un enfoque específico en el sonido de la percusión,

característica que le da ventaja en relación a los registros realizados hasta entonces. (SANDRONI, 2008, apud FLÉCHET, 2009. Nuestra traducción)

Aunque el sentido de celebración proveniente del ambiente de carnaval tiene un lugar preponderante en el paisaje musical de Orfeu Negro, no es el único que se presenta. Camus muestra en Orfeu una serie de escenas e imágenes que revelan la influencia de otras formas musicales que estaban desarrollándose en la época, denotando el contexto artístico-musical que estaba gestando. Canciones como ‘A Felicidade’ dirigen la atención a la ola de composiciones consideradas “pre-bossanovistas”, así como, otras que refieren a algunos ritmos y formas musicales autóctonas de Brasil, como las ‘marchinhas’ y el ‘Frevo’.

Las escenas de Orfeu Negro muestran un carnaval carioca de cincuenta años atrás, cuando no existía el Sambódromo, ni tampoco cobro de ingresos para asistir a los desfiles. Estas muestran una fiesta diseminada por las calles de la ciudad, abierta a otros géneros musicales más allá de la samba. Una buena ilustración de eso es la presencia del frevo, modalidad musical-coreografiada originaria del estado de Pernambuco, en el nordeste del país. (SANDRONI, 2008, apud FLÉCHET, 2009, p. 10. Nuestra traducción).

Según Fléchet (2009, p. 54), Tom Jobim fue una figura clave en la elaboración del contenido musical de Orfeu Negro. Más allá de trabajar al lado de Vinicius en la composición de una buena parte de las canciones, Jobim desempeñó un papel muy importante como director musical de la película; fue el responsable en gran medida por el contraste y realce entre los distintos escenarios musicales que son apreciados en el filme. Además, fue el encargado de supervisar las grabaciones de las escuelas de samba, desempeñando así un rol de guía para Camus, en cuanto a los diferentes paisajes musicales que estaban presentes en Río de Janeiro en la época.

Aun con Vinicius de Moraes y Tom Jobim componiendo la banda sonora para el filme, Gordine y Camus buscaron las oportunidades para también involucrar en la película el trabajo de otras figuras importantes en el medio. Es así como entran a colaborar en el proceso de composición de la banda sonora el reconocido guitarrista, arreglista y compositor Luiz Bonfá, junto al cronista y poeta Antônio María. Según Castro (2011), Camus le pide a Bonfá que componga algo para la película, independientemente del trabajo que este realizaría como guitarrista, labor para la cual ya había sido contratado. Bonfá estaba a pocos días de realizar un viaje hacia Estados Unidos, por lo cual le muestra unas canciones instrumentales a Camus.

Según el propio Bonfá (1981), dichas canciones no agradaron al director, por lo cual trabajó nuevas ideas, regresando al paso de algunos días para mostrarle lo que había compuesto. En esta ocasión, recibió la aprobación por parte de Camus.

Durante mi regreso a Río, Camus, el director francés estaba en la búsqueda de música para la banda sonora de la película, y me pidió que escribiera algo. Improvisé una canción para él, sin embargo no fue de su agrado. Entonces, regresé después a verlo con otra canción que escribí, a la cual respondió que si le gustaba. Yo le dije: ‘Escucha bien, estas equivocado, la primera que te mostré es la que quieres’. Entonces, el escritor Antônio Maria estaba ahí, y escribió algunas líneas en el momento. La gente que estaba en el set comenzó a cantar la canción, de manera que la idea funcionó bastante bien. Por lo cual, Camus aceptó la canción aunque un poco de mala gana. La canción fue ‘Manhã de Carnaval’ la cual se convirtió en un éxito internacional. Compuse otras canciones para la película, incluyendo la canción ‘Samba de Orfeu’ la cual aparece cerca del final del filme. (BONFÁ, 1981, p. 20, Nuestra traducción)

A diferencia de Camus, Gordine quedó fascinado con las canciones de Bonfá. Vinicius de Moraes sugirió a Rubem Braga para escribir la letra de la canción, sin embargo este se rehusó argumentando que la escrita de *samba-canções* no era su especialidad, recomendando en su lugar a Antônio María. De esta manera, nacen las dos canciones que a la par, de las canciones compuestas por Vinicius y Jobim, formarían parte fundamental de la banda sonora de la película: ‘Manhã de Carnaval’ y ‘Samba de Orfeu’. Según Fléchet (2009, p. 6), las dos canciones de la película que tuvieron mayor repercusión a nivel internacional son ‘*A Felicidade*’ (Jobim/Moraes), y ‘*Manhã de Carnaval*’ (Bonfá/Antônio Maria).

Manhã de Carnaval, una *samba-canção* con influencia de bolero mexicano, es considerada por muchos la canción de la película que obtuvo mayor reconocimiento a nivel internacional, traduciéndose a diferentes idiomas, y posteriormente siendo grabada por una gran cantidad de músicos en todo el mundo. Malka (2018, p. 119) comenta que *Manhã de Carnaval* es considerada una de las canciones que desempeñó un rol fundamental para la consolidación de la Bossa Nova en Estados Unidos, en la década de 1960.

Para Fléchet (2009, p. 54), parte del éxito de la música de Orfeu Negro tiene que ver con la particularidad de que en la película se unificó el trabajo de varios músicos reconocidos de la época. Las voces de Orfeu y Eurídice debían ser dobladas en las canciones, ya que ninguno de los dos actores principales eran cantantes de profesión. Por ello, las ‘*samba-canção*’ fueron interpretadas por Elizeth Cardoso como voz femenina, quien acababa de

lanzar el disco '*Canção do amor demais*' (1958) donde trabajaron por primera vez Vinicius, Tom y João Gilberto. Para muchos, este disco es muy importante en la historia de la Bossa Nova, ya que es catalogado como la primera grabación oficial de este estilo musical. Además, esta fue la primera vez que se registró en fonograma el trabajo de Jobim, Moraes y Gilberto, los cuales con el tiempo serían consagrados como los padres de la Bossa Nova.

Moraes trata de incluir a João Gilberto como voz masculina, quien también ese año había grabado el disco '*Chega de Saudade*' (1958). De igual manera el propio Gilberto se ofreció para participar en la película como la voz cantada de Orfeu, siendo rechazado por Camus argumentando que su voz era muy "Blanca", y que la persona que doblara la voz de Orfeu debía evocar una sonoridad "negra" por excelencia. Por esto, en su lugar fue elegido Agostinho dos Santos.

Es posible apreciar tanto en Luiz Bonfá como Roberto Menescal, quienes fueron los guitarristas de la película, la influencia de la innovadora forma de acompañamiento utilizada por Gilberto en su disco *Chega de Saudade* (CASTRO, 2011, l. 3244). Por testimonio de involucrados en las grabaciones de la música de Orfeu Negro – como es el caso de Roberto Menescal – hay quienes aseguran que Gilberto fue parte de las grabaciones de la banda sonora. Sin embargo, esto quedó como un enigma, debido a la gran cantidad de personas que participaron en toda la producción, dificultando en muchos casos reconocer el aporte específico de cada uno.

Tocábamos juntos ahí, todo era junto, conocí a João Gilberto antes que Jobim y João realmente nos influenció. Todos tocaban aquel acompañamiento muy parecido. Y en momentos cuando escucho digo, no se. Los franceses me preguntaron también y yo les digo puede ser, y puede que no. La verdad no se, grabé algunas cosas y João también. Tanto que Jobim tocó la puerta en mi academia y me dijo João me envió y me dijo, dile a Menescal, va a salir la misma cosa. Así que grabé muchas cosas en una noche y él también. Entonces no hay forma de saber a quien escogieron para la banda sonora. (MENESCAL, 2011, apud DIAS, 2011, p. 73. Nuestra traducción).

Con el éxito alcanzado por Orfeu Negro en el festival de Cannes de 1959, la disquera Phillips lanzó en Francia un LP de 45 RPM, conformado por 2 discos, en los cuales se encontraban 4 de las canciones más representativas de la película. Los nombres de los intérpretes no fueron incluidos en la portada del disco, lo cual creó la confusión en algunos países de Europa y Estados Unidos de que los actores principales – Marpessa Dawn y Breno Mello – interpretaron las canciones.

Tabla 27 - LP Orfeu Negro, 1959.

	
DISCO 1	DISCO 2
<ol style="list-style-type: none"> 1. Felicidade - Tom Jobim / Vinicius de Moraes 2. O Nosso Amor - Tom Jobim / Vinicius de Moraes 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Manhã de Carnaval - Luiz Bonfá / Antônio Maria 2. Samba de Orfeu - Luiz Bonfá / Antônio Maria

Fuente: DISCOGS (2020). Tabla elaborada por el autor

Los ritmos y paisajes musicales presentados en Orfeu Negro cautivaron la atención de sus oyentes. En poco tiempo, diferentes casas disquera como Phillips, Epic, Fontana, Universal music, Verve y Phonogram comenzaron a distribuir la música de Orfeu Negro para diferentes países de Europa, así como en Japón, Estados Unidos, Paraguay, Canada, Brasil, Argentina y Uruguay. La banda sonora de Orfeu Negro, tiene la particularidad que todas las canciones del disco sin importar el país para el cual fueron distribuidas permanecieron en Portugués. Sumado a esto, también se incluyeron sonidos y ambiente de fondo capturado en la película; en algunas de las canciones se aprecian los diálogos originales de los actores, con la intención de dejar impreso el ambiente, carácter e idea original con la que se originó plasmada en el Orfeu Negro carioca.

Según Dias (2011, p. 73), la disquera Universal Music en Francia, lanzo en el año 2008 un paquete especial en conmemoración de los 50 años de Orfeu Negro, conteniendo un DVD con la película, un libro, dos discos con la música y algunas grabaciones inéditas que no aparecieron en el filme. Además de eso también fueron incluidos los créditos oficiales de la producción, agregando personajes importantes que no habían sido mencionados en las ediciones anteriores, como Roberto Menescal y João Gilberto.

Tabla 28 - Orfeu Negro, Universal Music, 2008, Disco 1.




NO.	CANCIONES	AUTOR
1,2,11,15,16	A Felicidade	Vinicius de Moraes / Tom Jobim
3,14	Frevo de Orfeu	Vinicius de Moraes / Tom Jobim
4,5,10	O Nosso Amor	Vinicius de Moraes / Tom Jobim
6,7,8 9	Manhã de Carnaval	Luiz Bonfá / Antônio María
12	Bateria da Capela	Escola de Samba Unidos da Capela
13	Pontos de Macumba	Tradicional
17	Samba de Orfeu	Luiz Bonfá / Antônio María

Fuente: DISCOGS (2020). Tabla elaborada por el autor

El segundo disco de esta edición conmemorativa tiene un total 12 canciones, en el cuál se presentan nuevamente varias de las canciones que están en el disco 1; con variaciones y elementos nuevos como cambios en las letras y arreglos. También se encuentran otras canciones que no aparecieron originalmente en el filme, como es el caso de *'Levanta Poeira'* de Tom Jobim, y *'Ecos do Carnaval'* de Levino Ferreira y José Menezes. En esta edición especial también fue adicionada información y datos de otros músicos que anteriormente no habían sido mencionados, como es el caso de Carlos de Oliveira (Pandero) y Oswaldo Barros (Cuíca).

Otro aspecto importante es que en esta edición fueron suprimidos los diálogos y sonidos de ambiente que fueron colocados en todas las ediciones anteriores. Las grabaciones de la banda sonora fueron realizadas entre febrero de 1958 y marzo de 1959 en Río de Janeiro,

(probablemente en el estudio *Odeon*), y São Paulo (estudio de la compañía cinematográfica Vera Cruz). (DIAS, 2011, p. 74-81).

2.5.3 Orfeu negro: difusión, recepción y críticas

Desde Orfeu da Conceição hasta Orfeu Negro, ninguno de los involucrados en todo el proceso de producción imaginó hasta donde llegaría el mítico músico griego personificado en un sambista de un morro carioca. El filme creado por la dupla francesa Camus-Gordine conquistó los más altos premios en los que todo proyecto cinematográfico aspira competir. La película fue ganadora de la '*Palme d'Or*' en 1959 (Cannes/Francia), '*Oscar*'¹⁶ y '*Globo de Oro*'¹⁷ como mejor filme en lengua extranjera en 1960 en Estados Unidos; además de otras nominaciones y premios menos conocidos, atrayendo una gran cantidad de espectadores en Europa, Estados Unidos y Sur América.

Orfeu Negro fue objeto de valoraciones positivas y negativas, publicadas en diferentes revistas, artículos, diarios y demás medios de prensa. El filme de Camus fue considerado marco de referencia por la divulgación de aspectos de la cultura brasileña en diferentes partes del mundo (FLÉCHET, 2009, p. 45).

Entre las diversas ramas en las cuales Orfeu Negro destacó, el filme despertó un nuevo interés en temas relacionados a Brasil en el medio cinematográfico. La obra llamó la atención de productores, cineastas europeos y estadounidenses, así como de otras personas relacionadas con el medio, quienes desconocían la riqueza natural y cultural presentada en la película. A raíz de los premios obtenidos por el filme a finales de la década de 1950, comenzó a incrementarse la producción de documentales, películas y revistas adoptando como tema central aspectos sobre la sociedad brasileña. El propio Camus realizó otra película llamada '*Los Bandeirantes*' en 1960; Robert Mazoier - asistente de Camus en Orfeu Negro - realizó una película titulada '*Santo Modico*' en 1960. Además de eso, en 1964, el productor italiano Steno realizó una comedia bajo el título '*Copacabana Palace*', con la participación de Tom Jobim, Luiz Bonfá y João Gilberto (FLÉCHET, 2009, p. 46).

¹⁶ OSCARS. The 32nd academy awards - 1960: Foreign Language Film. Black Orpheus. 1960. Disponible en: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1960>>. Acceso en: 20 junio 2020.

¹⁷ GOLDEN, Globe Awards. Foreign film - Foreign language. Black Orpheus. 1960. Disponible en: <<https://www.goldenglobes.com/film/black-orpheus>>. Acceso en: 20 junio 2020.

Todas estas producciones, aunque no tuvieron el mismo impacto de Orfeu Negro, son una muestra del momento particular que se vivió en estos primeros años de la década de 1960, como respuesta a las reacciones generadas por el filme de Camus. Se incrementó el interés, principalmente en cineastas franceses en tomar la figura de Brasil como nueva “moda” para la temática de sus producciones, generando una mayor expectativa a nivel internacional en cine y televisión sobre asuntos relacionados a la cultura brasileña.

Aún así, los impactos positivos generados por Orfeu Negro en el medio cinematográfico no se comparan con la amplia difusión y revolución musical que generó la banda sonora de la película, tanto de manera estético-musical, como en el desarrollo de las carreras de los músicos que formaron parte de ella. La música de Orfeu Negro, a través de las composiciones de Tom Jobim y Luiz Bonfá, expuso una serie ritmos, paisajes musicales, matices, colores y texturas, con fuerte influencia de la música afro-brasileña; la misma cautivó a sus oyentes en una manera poco antes vista alrededor de todo el mundo, principalmente a los músicos de jazz estadounidense. Tanto las canciones como los compositores de Orfeu Negro, son considerados elementos destacados e influyentes en relación al ambiente que rodeaba la música popular brasileña de la década de los 1950. Dicho entorno es parte del contexto histórico sobre el cual se desarrollaría uno de los movimientos musicales más importantes para Brasil y la historia de su música, desencadenando repercusiones de índole internacional (FLÉCHET, 2009, p. 47).

A partir de la década de 1960, este movimiento pasaría a ser mundialmente reconocido como *Bossa Nova*, teniendo entre sus exponentes a una parte considerable del elenco creativo de Orfeu Negro. Según Castro (2011, l. 2504), existe un consenso tácito en que los discos de 1958 ‘*Canção de Amor Demais*’ de Elizeth Cardoso y ‘*Chega de Saudade*’ de João Gilberto son considerados precursores de la Bossa Nova, así como las primeras grabaciones oficiales de este nuevo estilo musical. En relación a esto, es importante resaltar que las grabaciones de la banda sonora de Orfeu Negro comenzaron en los primeros meses de ese mismo año, y que en la producción musical del filme coincidieron músicos, arreglistas e interpretes que también participaron en la producción de los discos de Cardoso y Gilberto. Por ello es posible percibir en Orfeu Negro una influencia y relación directa con algunos elementos como la sonoridad, técnicas de composición e instrumentación, en relación a esta nueva corriente que estaba gestando.

De acuerdo con Fléchet (2009, p. 47), Aunque algunas canciones del filme anunciaban el nuevo género musical, como A Felicidade de Tom Jobim y Vinicius de Moraes, la banda sonora no contiene ninguna bossa nova canónica. Sin embargo, la canción del filme que obtuvo mayor éxito fue Manhã de Carnaval.

Los primeros acercamientos entre músicos de jazz estadounidenses con los ritmos, estilos y músicos brasileños comenzaron a darse con mayor fuerza a partir de mediados de la década de 1950. El Departamento de Estado americano financió giras de músicos estadounidenses en Brasil, con el fin de realizar intercambios culturales entre ambos países a través de conciertos, festivales y clases maestras. Entre los músicos que realizaron viajes a Brasil se encuentran Charlie Byrd con su trío, Kenny Dorham, Curtis Fuller, Zoot Sims, Herbie Mann, Al Cohn y Dizzy Gillespie, entre otros (TERCINET, Jazz Samba, apud FLÉCHET, 2009, p. 15).

De manera que, algunos jazzistas estadounidenses ya se encontraban familiarizados, en cierta medida con parte de estas influencias musicales, así como con músicos que habían podido conocer en estos viajes. Sin embargo, fue al escuchar la banda sonora de Orfeu Negro, que algunos de estos músicos tuvieron un acercamiento más próximo a la riqueza de ritmos y sonoridades de la entonces desconocida Bossa Nova. El flautista Herbie Mann comparte su experiencia en relación a esto:

Cualquiera que haya visto Orfeu Negro seguramente puede recordar los inquietantes sentimientos que la película evocaba con la música contrastando a su histórico guión erótico y oscuro...Al salir del cine, mis sentimientos sobre Brasil, su música, y la música en general fueron transformados. La película selló a Brasil para siempre en lo profundo de mi ser (MANN, apud FLÉCHET, 2009, p. 47. Nuestra traducción).

Dizzy Gillespie, reconocido trompetista de jazz estadounidense, también comenta a cerca de su experiencia al escuchar la banda sonora de Orfeu Negro, y sobre las giras realizadas en Brasil.

La primera vez que tuve contacto con la samba fue a través de la banda sonora de Orfeu Negro, cuando comenzaron a entrar en lo suyo pensé, Existen hermanos allá abajo? Cuando fui a Brasil me di cuenta que ahí estaban, y que nuestra música tenía vínculos en común. Realmente sentí la conexión cuando ellos me llevaron a una escuela de Samba en Río de Janeiro. La Samba es la Bossa Nova, Mas bien, La Bossa Nova es una versión diluida de la Samba. La primera vez que escuché samba en vivo fue cuando hicimos una gira por América del Sur, allá abajo puedes aprender

verdaderamente sobre ritmo, especialmente en Brasil. Nosotros fuimos los primeros en Estados Unidos en tocar Samba en el contexto de Jazz (Gillespie, 1985 apud FLÉCHET, 2009, p. 47-48. Nuestra traducción).

Es con el éxito de Orfeu Negro en 1959, que Moraes, Jobim, João Gilberto, Bonfá e Menescal se dan cuenta de la repercusión que su música tuvo a nivel internacional. Castro (2011, l. 3243) señala que durante la producción del filme de Orfeu, ninguno de los protagonistas asociaba esto con la Bossa Nova, a pesar de que los elementos principales se encontrarán ahí. Estos elementos serían reconocidos posteriormente como los ingredientes esenciales de esta nueva música: las letras de Vinicius, los arreglos de Jobim y el acompañamiento de guitarra desarrollado por João Gilberto, presente en las interpretaciones de Bonfá y Menescal.

Con la visibilidad internacional a la que Orfeu Negro fue expuesto, con el tiempo comenzaron a salir a la luz detalles internos sobre la producción del filme; esto generó una ola de comentarios e historias, así como críticas y asuntos polémicos en torno a diferentes aspectos de la misma. En el caso de la música, la gran mayoría de críticas y asuntos polémicos tuvieron que ver con asuntos relacionados con la producción y gestión por parte de la dupla francesa Camus-Gordine. Según Malka (2018, p. 122), los franceses no permitieron que Vinicius y Jobim usaran canciones de la obra de teatro, insistiendo que debían crear canciones nuevas únicamente manteniendo el espíritu de la obra, y que las mismas debían adaptarse completamente al guión del filme.

Además, Camus y Gordine intervinieron en todo momento en el proceso de composición, alterando las letras de las canciones, para que estas se acoplaran al guión de la película; al mismo tiempo, esto permitió que otras personas como Bonfá y Antônio María se involucrasen en el proceso de composición.

El filme Orfeu Negro tuvo canciones diferentes de la obra porque cuando el productor Sacha Gordine y el director Marcel Camus llegaron a Brasil no quisieron música editada para tener control del dinero. El dinero tendría que ser pagado a editores brasileños. Por eso, ellos querían que las canciones fuesen inéditas. (MELLO, 2008, apud MALKA, 2018, p.122. Nuestra traducción).

Con los ojos puestos en Orfeu a nivel internacional, críticos comenzaron a señalar que la dupla francesa se había aprovechado de esto para poder tener el control de los derechos de

autor, así como de las regalías. Esto les permitió obtener la mayoría de beneficios para sí, además de quedar exentos de pagar a artistas, compositores, intérpretes y actores. Cabral (1997, apud Malka, p.123) explica que Vinicius y Jobim, de manera ingenua y ante su falta de experiencia, firmaron un contrato en el cual se dividía el 50 por ciento de las ganancias entre autores y productores. Los brasileños aceptaron tales condiciones sin saber que Gordine pensaba registrar las canciones fuera de Brasil, agregando como autores a otras personas que realizaron algunos trabajos de edición y adaptación en otros países, entrando a compartir las regalías con ellos. Estas críticas se intensificaron una vez que la banda sonora de la película comenzó a ser distribuida por diferentes casas disqueras a nivel internacional, y en muchas de las ediciones fueron omitidos los créditos tanto de los compositores como de los intérpretes.

Tom también tuvo sus motivos para pensar que Orfeo negro fue un regalo envenenado. Con el éxito de la película y las canciones, descubrió que, además de Vinicius, había una multitud de socios ganando dinero con lo que producían fuera: el productor Sacha Gordine, que las editó en Europa y que, como editor, se quedaba con el cincuenta por ciento; el director Marcel Camus y dos letristas franceses, que entraron como coautores y pasaron a dividirse con Tom y Vinicius el cincuenta por ciento restante de los derechos de autor (CASTRO, 2011, l. 3232).

Según Fléchet (2009, p. 49), aunque con el paso de tiempo se fueron corrigiendo estos errores, la mayoría de compositores e intérpretes brasileños continuaron siendo desconocidos a nivel internacional, ya que en algunos países las portadas de los discos colocaban a los actores como intérpretes. Esta confusión permaneció por mucho tiempo, ya que se asociaba a Marpessa Dawn como la voz de Elizeth Cardoso, y a Breno Mello como la voz de Agostinho dos Santos.

Como producción cinematográfica, Orfeu Negro tuvo una exitosa recepción por parte del público. La película se convirtió en un vehículo de proyección internacional, a través del cual Brasil logró abrir una brecha ante los ojos del mundo, marcando una pauta importante en su historia en cuanto a relaciones culturales. Aún con todo esto, el filme no escapa de comentarios, críticas y sobre todo polémicas provenientes de la prensa, medio artístico y cinematográfico.

De manera general, las principales críticas realizadas al filme están basadas en 2 aspectos. En primer lugar, la aparente falta de pagos y reconocimiento de regalías, así como de derechos de autor por parte de la producción hacia el elenco de actores, músicos y

compositores. En segundo lugar, críticas dirigidas a la trama del filme, argumentando que el Orfeu Negro creado por Camus presenta la visión de un extranjero intentando llamar la atención del público europeo sobre aspectos ‘exóticos’ de Brasil, presentando una imagen falsa, distorsionada y alejada de la realidad socio-cultural brasileña.

La resistencia que tuvo el filme fue muy fuerte durante todo el proceso de grabación, cambiando únicamente hasta el momento en el cual la película resultó ganadora de los premios internacionales. A partir de este momento, los mismos miembros del cuerpo diplomático en Brasil que se habían rehusado a que la película de Camus fuera enviada al festival, cambiaron su discurso por uno de ‘éxito nacional’. Vinicius comentó en una entrevista concedida a Zuza Homem de Mello, que el filme terminó siendo francés, debido a aspectos sobre el capital. El poeta expresa que deseaba que la inversión hubiese sido hecha por alguien en Brasil, sin embargo, al no encontrar la forma de financiarlo, tuvieron que ceder la producción a los franceses, lo cual, les dio la potestad de alterar el guión original de acuerdo a sus intereses (FLÉCHET, 2009, p. 49).

Otro ejemplo de las críticas locales es la realizada por Walter Silveira, comentando que el mérito de Camus y Gordine fue haber producido un filme con temas relacionados a Brasil con una producción que superaba en calidad a los filmes nacionales. La película fue filmada a color en una época en la cual esto no era tan común, sin embargo, al final Camus adaptó el filme de acuerdo a los temas que a él le interesaba, que quedarán en la mente del espectador (SILVEIRA, apud MALKA, 2018, p. 66).

Con los reconocimientos a nivel internacional, una gran parte de la crítica y medios brasileños vuelven su atención hacia el filme de Camus, incluido el propio gobierno brasileño. El presidente Kubitschek invita a Vinicius de Moraes para el estreno oficial de la película en el palacio presidencial. Sin embargo, Moraes se desilusionó al ver el resultado final del filme en comparación al guión de su obra, y terminó abandonando la sala antes que la exhibición terminase (AUGUSTO, 2003, apud DIAS, 2011 p. 58).

A partir de la década de 1960, cineastas y críticos de cine utilizaron la imagen de falta de autenticidad para hablar de Orfeu Negro como un contra modelo, el cual debía ser evitado a toda costa por el cine brasileño. Walter Silveira, en su ensayo ‘*Orfeu do Carnaval: um filme*

estrangeiro’ denunció que el cine brasileño debía evitar el exotismo utilizado por Camus en cuanto a recursos ideológicos y estéticos (FLÉCHET, 2009, p. 50.).

De la misma manera en que Orfeu Negro fue objeto de críticas, así también fue objeto de comentarios, críticas y análisis positivos, lo cual pone en evidencia la diversidad de ideas y opiniones generadas en la época entorno al impacto producido por el filme dentro y fuera de Brasil.

Fue necesario que un hombre inteligente y de cultura se fascinase en Francia, por la obra litera de otro hombre, tan inteligente y culto como el francés [Vinicius de Moraes], para que el carnaval brasileño fuese aprovechado y disfrutado en todos sus aspectos auténticos: dramáticos, plásticos, artísticos y hasta sociológicos. (DUARTE, 1959, apud DIAS, 2011, p. 58. Nuestra traducción).

A pesar de los grandes reconocimientos que Orfeu Negro obtuvo a nivel internacional, el filme de Camus creó una especie de herida, la cual permaneció por muchas décadas como una marca imborrable en muchos historiadores, cineastas y críticos del medio. A raíz de esto, la propia exhibición del filme fue muy limitada dentro de Brasil, donde muchos prácticamente buscaron enterrar el filme por completo (BOCCIA, 2012, p. 84). Todos estos argumentos y críticas, con las cuales fue señalado Orfeu Negro por muchos años, encontraban su fundamento en la falta de veracidad en cuanto a la realidad socioeconómica que envolvía a la ciudad de Río de Janeiro, y en las modificaciones que fueron realizadas en cuanto a la trama de Orfeu da Conceição (FLÉCHET, 2009, p. 51).

CAPÍTULO 3: Difusión de la canción *Manhã de Carnaval*

La siguiente tabla¹⁸ contiene una recopilación de diferentes grabaciones de la canción *Manhã de Carnaval* realizadas en el mundo. Esta documentación fue realizada a partir de una investigación emprendida en bibliotecas, librerías y bases de datos en línea. Los criterios utilizados para la selección de dichas grabaciones¹⁹ fueron los siguientes: diversidad de países e idiomas, diversidad de estilos musicales, época de la grabación, difusión de la grabación en el contexto del jazz estadounidense, compositores, arreglistas e intérpretes involucrados. Esta recopilación, funciona como material de análisis de elementos poéticos derivados de la recepción estética de la canción en diferentes contextos musicales.

Tabla 29 - Recopilación de grabaciones de la canción *Manhã de Carnaval*

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
1	1959	Francia	Phillips	Luiz Bonfá	Guitarra - Luiz Bonfá Voz - Agostinho dos Santos	Duo
2	1959	Brasil	Odeon	Tom Jobim	Guitarra y voz - João Gilberto Piano - Tom Jobim	Versión para voz, guitarra, cuerdas y percusión
3	1959	Estados Unidos	Cook	Luiz Bonfá	Guitarra - Luiz Bonfá	Chord Solo
4	1959	Brasil	RGE	-	Solista - Maysa Figueira Percusión - flauta - bajo - guitarra	Bossa Nova, versión cantada, uso de percusión e instrumentos de viento
5	1962	Estados Unidos	Vee Jay Records	Wayne Shorter	Bajo - James Merritt Batería - Marshall Thompson Piano - Eddie Higgins Saxofón Tenor - Wayne Shorter Trompeta - Freddie Hubbard	Versión para Jazz combo, arreglo swing
6	1962	Estados Unidos	Verve Records	Bob Brookmeyer	Trombón- Bob Brookmeyer Vibrafono - Gary McFarland- Guitarra - Jim Hall, Jimmy Raney Batería - Willie Bobo Cabasa - Carmen Costa Pandero - Jose Paulo	Latin Jazz, Bossa Nova, Trombón solista

¹⁸ Referencias de ficha técnica, página 230-234.

¹⁹ Archivos de audio de referencia disponible en: <<https://www.dropbox.com/sh/f4v76zaoncezht/AACF5fDZ9dGBijSXJ87F044Ta?dl=0>>

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
7	1962	Estados Unidos	Mercury Record	Quincy Jones	Sax alto - Phil Woods Sax Tenor - Paul Gonsalves Flauta - Roland Kirk, Jerome Richardson, Trompeta - Clark Terry Corno - Julius Watkins Trombón - Alan Raph Piano - Lalo Schiffrin Guitarra - Jim Hall Bajo - Chris White Bateria - Rudy Collins Percusión - Jack Del Rio, Carlos Gomez, Jose Paula	Arreglo para Big Band
8	1962	Estados Unidos	Fantasy	Vince Guaraldi	Piano - Vince Guaraldi Bajo - Monty Budwig Bateria - Colin Bailey	Swing ballad, piano jazz trio
9	1962	Estados Unidos	Verve Records	Gary McFarland	Sax Tenor - Stan Getz Trompetas - Doc Severinsen, Bernie Glow or Joe Ferrante, Clark Terry, Nick Travis Corno - Ray Alonge Trombón - Bob Brookmeyer, Willie Dennis Trombón bajo - Tony Studd Flauta - Gerald Sanfino, Ray Beckenstein, Ed Caine Clarinete - Ray Beckenstein, Babe Clark, Walt Levinsky Clarinete bajo - Romeo Penque Guitarra - Jim Hall Piano - Hank Jones Bajo - Tommy Williams Bateria - Johnny Rae Pandero - José Paulo Cabañas - Carmen Costa	Arreglo para Big Band
10	1963	Estados Unidos	Programa de televisión de Perry Como	Luiz Bonfá	Guitarra - Luiz Bonfá Voz - Perry Como	Duo de guitarra y voz con sección de cuerdas.
11	1963	Estados Unidos	RCA Victor	Paul Desmond	Sax Tenor - Paul Desmond Guitarra - Jim Hall Bass - Gene Wright Drums - Connie Kay	Latin Jazz, Jazz Combo

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
12	1963	Estados Unidos	Phillips	Gerri Mulligan	Saxofón Barítono – Gerry Mulligan Bajo – Bill Crow Bateria – Dave Bailey Flugelhorn – Art Farmer Guitarra – Jim Hall Piano – Gerry Mulligan Trombon – Bob Brookmeyer Trompeta – Art Farmer	Jazz Combo, Latin Jazz
13	1964	Estados Unidos	Hollywood Palace Show (En Vivo)	Luiz Bonfá	Guitarra - Luiz Bonfá Guitarra y Voz - Caterina Valente	Versión para voz, guitarra y orquesta
14	1964	Inglaterra	Columbia	-	-	Latin Jazz, Percusión, orquesta
15	1965	Estados Unidos	RCA Victor	Claus Ogerman	Trombone - Jimmy Cleveland Bajo - Richard Davis Piano - João Donato Bateria - Bill Goodwin Guitarra - Carlos Lyra Flauta - Jerome Richardson Percusión - Dom Um Romão	Versión para piano, trombón y percusión
16	1966	Estados Unidos	Blue Note	Dexter Gordon	Bajo – Bob Cranshaw Bateria – Billy Higgins Sax Tenor – Dexter Gordon Vibrafono– Bobby Hutcherson	Jazz Combo
17	1966	Estados Unidos	Columbia	Charlie Byrd	Bajo - Joe Byrd Bateria - Bill Reichenbach Guitarra - Charlie Byrd Piano - Teo Macero Trumpet - Hal Posey	Versión para Jazz combo, Bossa Nova
18	1966	Estados Unidos	Limelight	Oscar Peterson	Bajo – Sam Jones Bateria – Louis Hayes Percusión – Harold Jones, Henley Gibson, Marshall Thompson Piano – Oscar Peterson	Latin Jazz
19	1966	Estados Unidos	Atlantic	Sergio Mendes	Bajo– Sebastiao Neto Bateria – Chico Batera Guitarra – Rosinha De Valenca Percusión – Paulinho Magalhães Piano – Sérgio Mendes Voz – Wanda De Sah	Latin Jazz

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
20	1966	Alemania	SABA	Baden Powell	Guitarra - Baden Powell Bajo - Sergio Percusión - Alfredo Bessa	Versión a trio
21	1967	Estados Unidos	Verve Records	Johnny Smith	Guitarra - Johnny Smith Bajo - George Duvivier Piano - Hank Jones Batería - Don Lamond	Jazz Quartet, Swing Ballad
22	1967	Japón	Victor	Sadao Watanabe	-	Latin Jazz, versión para orquesta
23	1969	Estados Unidos	Reprise Records	Don Costa	Voz - Frank Sinatra	Jazz Ballad, Versión para orquesta
24	1969	Francia	Versión en vivo	Cannonball Adderley	Sax alto - Cannonball Adderley Trompeta - Nat Adderley Piano - Joe Zawinul Bajo - Victor Gaskin Batería - Roy McCurdy	Jazz Combo, Latin Jazz
25	1970	Alemania	Versión en vivo	Baden Powell	Guitarra - Baden Powell	Chord Solo
26	1975	Brasil	Phillips	Paulinho Tapajós	1ª voz - Dalmo Medeiros 2ª voz - Paulo Malaguti 3ª voz - Aquiles 4ª voz - Miltinho	Arreglo Coral
27	1976	Brasil	Phillips	Paulinho Nogueira	Guitarra - Paulinho Nogueira	Chord Solo
28	1976	Japón	Three Blind Mice	Isao Suzuki	Bajo - Isao Suzuki Batería - Donald Bailey Piano - Tsuyoshi Yamamoto	Jazz Trio, Jazz Fusion, Bajo como solista
29	1979	España	RTVE Española	Paco de Lucía	Guitarra: Paco de Lucía Guitarra: John McLaughlin Guitarra: Larry Coryell	Versión a trio en vivo, aire flamenco
30	1982	Japón	Full House	Masaru Imada	Bajo - George Mraz Batería - Billy Hart Piano - Masaru Imada	Jazz Piano Trio
31	1984	Brasil	Versión en vivo	Carlos Barbosa Lima	Guitarra - Carlos Barbosa Lima	Chord Solo
32	1986	Brasil	Phillips	Roberto Menescal	Voz - Nara Leão Guitarra - Roberto Menescal	Duo, Bossa Nova

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
33	1988	Brasil	RGE	Tom Jobim	Voz - Agostinho dos Santos	Versión para voz y orquesta
34	1988	Holanda	Limetree Records	Hank Hones	Piano - Hank Jones Bajo - Mads Vinding Bateria - Billy Hart	Jazz Piano trio
35	1990	Japón	Polydor	Art Pepper	Sax Alto – Art Pepper Bajo – Rob Fisher Bateria – Peter Riso Guitarra – Bob Redfield Piano – Clare Fischer Percusión – Poncho Sanchez Vibrafono – Cal Tjader	Jazz Combo, Latin Jazz
36	1990	Estados Unidos	Concord Jazz	Lee Musiker	Bajo – Dennis Irwin Bateria – Duduka Fonseca Guitarra – Emily Remler Percusión – Café Piano - Lee Musiker Sax Tenor – Scott Hamilton Voz – Susannah McCorkle	Versión para voz, percusión, guitarra y sax
37	1992	Estados Unidos	Private Music	Toots Thielemans	Percusión - Bira Hawai Bajo - Brian Bromberg Guitarra - Oscar Castro Neves Armónica - Toots Thielemans Percusión - Zero Telles	Latin Jazz
38	1993	Estados Unidos	Discovery Records	Nan Mishkin	Guitarra – John Pisano Sax alto – Kim Richmond Bajo – Roberto Vally Bateria– Bernie Dresel Armónica – Ron Kalina Piano – Matt Harris Percusión – Brad Dutz, Brian Kilgore, Scott Breadman Piano – Bill Cunliffe Synthesizer – David Loeb, Mark Portmann Sax Tenor – Ernie Watts Trompeta – Bob Summers, Jack Sheldon Voz – Arnold McCuller	Jazz Ensemble
39	1993	Brasil	RCA	Roberto Menescal	Voz - Raimundo Fagner Sax - Marcelo Martins Guitarra- Roberto Menescal Percusión - Reginaldo Vargas	Orquesta Pop

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
40	1994	Alemania	Versión en Vivo	Aziza Mustafa	Piano y Voz - Aziza Mustafa	Improvisación sobre el tema de Manhã de Carnaval
41	1995	Alemania	Versión en Vivo	Baden Powell	Guitarra- Baden Powell	Improvisación y Chord Solo
42	1997	Estados Unidos	Sony Classical	John Williams	Violino: Itzhak Perlman Orquesta: Pittsburgh Symphony Orchestra	Arreglo para orquesta y Violín solo
43	1997	México	Warner Music Mexico	Armando Manzanero / Bebu Silvetti	Acordeon – Frank Marocco Guitarra acústica – Dean Parks, Grant Geissman Sax Alto – Dan Higgins Piano – Bebu Silvetti Bandoneon – Jorge Trivisonno Sax Barítono – Greg Smith Bajo – Abraham Laboriel Bateria – Carlos Vega Oboe – Earle Dumler Percusión – Alex Acuña, Michito Sanchez, Richie Garcia Requinto – Ramon Stagnaro Sax Tenor – Don Markese Trombon – Alan Kaplan, Bill Reichenbach Trompeta – Charlie Davis, Ramon Flores	Versión Bolero con orquesta
44	1997	Turquía	Sony	Aziza Mustafa	Guitarra – Philip Catherine Percusión – Eduardo Contrera Piano y Voz – Aziza Mustafa Zadeh	Jazz Combo, Latin Jazz
45	1998	Reino Unido	Wave Records	Kenny Barron	Piano - Kenny Barron Contrabajo - Peter Ind Bateria - Mark Taylor	Piano Jazz Trio, Latin Jazz
46	1998	Japón	Somethin'Els e	Gonzalo Rubalcaba	Piano - Gonzalo Rubalcaba Bajo – Brian Bromberg Bateria – Dennis Chambers	Piano Jazz Trio, Jazz Ballad
47	1998	Francia	Atlantic	Lalo Schifrin	Tenores: Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti Orquesta de París	Versión para trio de voces y orquesta

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
48	1999	Brasil	Movieplay do Brasil	Paulinho Nogueira	Guitarra: Toquinho Guitarra: Paulinho Nogueira	Duo de guitarra
49	1999	Estados Unidos	Blue Note	Ron Carter	Bajo - Ron Carter Sax Tenor - Houston Person Guitarra - Bill Frisell: Piano - Stephen Scott Bateria - Payton Crossley Percusión - Steve Kroon	Jazz Combo, Latin Jazz
50	1999	Estados Unidos	Shanachie Entertainment Corporation	Jon Faddis	Trompeta - Jon Faddis Guitarra - Chuck Loeb	Duo de trompeta y guitarra
51	2000	Estados Unidos	Fantasy	Vince Guaraldi / Bola Sete	Guitarra - Bola Sete Piano - Vince Guaraldi Bateria - Jerry Granelli Bajo - Fred Marshall	Guitarra solista, Latin Jazz
52	2000	Brasil	Epic	-	Voz - Emilio Santiago	Jazz Ballad, versión para voz y orquesta
53	2000	Serbia	Decca	-	Voz - Pavarotti Guitarra y Voz - Caetano Veloso	Versión para guitarra voz y cuerdas
54	2000	Indonesia	Videoartsmusic	Arturo O'farrill	Bajo – George Mraz Bateria – Steve Berrios Piano – Arturo O'Farrill	Latin Jazz, Piano Jazz trio
55	2001	Turquía	Mian Recording Studios	Erol Enriç	Piano - Erol Enriç	Arreglo para piano solo
56	2002	Estados Unidos	Origin Records	Brent Jensen	Guitarra - Jamie Findlay Bateria - Dean Koba Bajo - Zac Matthews Sax alto - Brent Jensen	Jazz Quartet
57	2002	Estados Unidos	MCG Jazz	Paquito D'Rivera	Bajo – Oscar Stagnaro Bateria – Paulo Braga Guitar – Marty Ashby Piano – Helio Alves Clarinete – Paquito D'Rivera Trombon – Jay Ashby Trompeta – Claudio Roditi New York Voices – Darmon Meader, Kim Nazarian, Lauren Kinhan, Peter Eldridge	Versión para quinteto de voces y Jazz Combo
58	2003	Estados Unidos	Blue Note	Eliane Elias	Bateria - Paulinho Braga Piano - Eliane Elias Bajo - Eddie Gomez	Latin Jazz, Piano trio

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
59	2003	Japón	Savoy Records	Saori Yano	Sax alto - Saori Yano Sax Tenor Eric Alexander Guitarra -Peter Bernstein Piano - Harold Mabern Bajo - Dwayne Burno Bateria - Willie Jones III	Jazz Combo, Latin Jazz
60	2005	Estados Unidos	DIP Records	-	-	Urban Jazz
61	2005	Holanda	Timeless Recors	Bill Gerhardt	Bajo – Masa Kamaguchi Bateria – Tony Moreno Flauta – Jed Levy Piano – Bill Gerhardt Trompeta – Ron Horton Voz – Diana Perez	Versión cantada, Jazz Combo, Latin Jazz
62	2005	Estados Unidos	-	David Scott	Soprano - Christine Guter Tenor -David Scott, John Knutson Barítono - Gerhard Guter Bajo- Chris Morey	Jazz Vocal Arrangement
63	2005	Estados Unidos	Jazzed Media	Pat Longo	Sax alto, Fauta – Rusty Higgins Sax alto, Flauta, clarinete – Kim Richmond Sax Barítono, Sax Tenor, Clarinete – Bob Efford Bajo– Trey Henry Trombón– Robbie, Hioki, Steve Ferguson Bateria – Ralph Razze Guitarra– Frank Browne Perc – Kevin Ricard Richie Gajate-Garcia Piano – Christian Jacob Sax Tenor– Dan Higgins, Pete Christlieb Trombón– Andy Martin, Charlie Loper*, Dave Woodley, David Stout Scott Whitfield Trompeta – Bill Armstrong, Carl Saunders, John Thomas, Mike McGuffey, Rick Baptist, Ron Barrows, Wayne Bergeron	Arreglo para Big Band

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
64	2005	Brasil	Albatroz / BMG	Flávio Mendes	Vibrafono - Flávio Mendes	Instrumental
65	2006	Japón	Koala Records	Yamandu Costa	Clarinete Nailor Azevedo Bajo - Thiago Espirito Santo Percusión - Edú Ribeiro Guitarra de 7 cuerdas - Yamandu Costa	Jazz Combo, Latin Jazz
66	2006	Brasil	Rob Digital	Cliff Korman	Clarinete - Paulo Moura Cliff Korman - Piano	Jazz Combo
67	2006	Estados Unidos	Columbia Records	Carly Simon	Voz - Carly Simon Guitarra - Peter Calo	Versión para guitarra voz y violonchelo
68	2007	Rusia	Капельмейстер	Vladimir Lebedev	-	Jazz Combo, Trombón solista
69	2007	Estados Unidos	Acoustic Disc	Frank Vignola	Mandolina - David Grisman Guitarra - Frank Vignola, Robin Nolan Bajo - Michal Papillo	Gypsy Jazz
70	2007	Estados Unidos	Pony Canyon	Louis Van Dijk	Piano - Louis Van Dijk	Jazz Piano trio
71	2007	Japón	M&I Jazz	-	-	Jazz Ballad, Piano solista
72	2008	Japón	Grabación en vivo	Gilles Gambus	Piano - Gilles Gambus	Medley Manhã de Carnaval y Aquarela do Brasil, piano solista con orquesta, Arreglo Pop
73	2008	España	Grabación en vivo: 32avo festival de jazz de Vitoria-Gasteiz - TVE	-	Voz - Cassandra Wilson Guitarra - Marvin Sewell Piano - Jonathan Baptiste Contrabajo - Reginald Veal Percusión - Lekan Babalola Bateria - Herlin Riley	Bossa Nova, Latin jazz combo

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
74	2008	Brasil	Caravage	-	-	Versión para orquesta pop
75	2008	Estados Unidos	Nectar Records	Eliane Liu	-	Versión cantada, Jazz fusion
76	2009	Alemania	Grabación en vivo	Nelson Faria	Guitarra - Nelson Faria Frankfurt Radio Big Band	Versión para big band, guitarra solista
77	2009	Canada	Marquis Classic	Clifford Crawley	Piano - Timothy Steeves Violin - Nancy Dahn	Duo
78	2009	Brasil	Grabación en Vivo: SESC Brasil	Jorge Bonfá	Guitarra - Jorge Bonfá	Arreglo para guitarra solista
79	2010	Estados Unidos	ArrowRec	Doug Montgomery	Piano - Doug Montgomery	Piano Solo
80	2010	Estados Unidos	Grabación en vivo: Django jazz festival	Joscho Stephan	Guitarra - Joscho Stephan Guitarra - Denis Chang Contrabajo - Evan Price Violin - Martin Sjöstedt	Gypsy Jazz
81	2010	Estados Unidos	Grabación en vivo	Nikolai Svishev	Guitarra - Nikolai Svishev	Arreglo para guitarra de 8 cuerdas
82	2010	Alemania	Arrow Records	Michael Marc	Guitarra - Michael Marc	Duo de Guitarra
83	2010	Estados Unidos	Charleston Square Recordings	Tony Guerrero	Hammond - Joe Bagg Bajo - David Enos Guitarra - Jamie Findlay Flugelhorn - Tony Guerrero Bateria - Matt Johnson Piano - Llew Matthews	Latin Jazz
84	2010	Estados Unidos	SCM Records	Scott Martin	Guitarra - Rick White Saxofon - Justo Almario Piano - Mark Massey Bateria - Warren 'Nacho' Ontiveros Bajo - Ernie Nunez, Percusión - Don Littleton.	Latin Jazz
85	2010	Italia	Ultra Sound Records	Nico Di Battista	Guitarra - Nico Di Battista	Versión para guitarra, aire flamenco, uso de efectos como chorus, reverb, delay

No	Año	País	Sello Fonográfico	Arreglista	Músicos	Observaciones
86	2010	Estados Unidos	-	Woody DeMarco	Voz - Nicole Lvoff Piano - Woody DeMarco Bajo - Hank Allen Bateria - Tom Lackner Percusión - Lorenzo Martinez	Latin Jazz
87	2010	-	-	Hamid Cooper	-	Latin Jazz
88	2011	Canada	eOne	-	Vibrafono – Don Thompson Chelo – Kiki Misumi Percusión – Silas Silva Flauta – Bill McBirnie Guitarra – Reg Schwager Bateria– Maninho Costa Voz – Diana Panton	Arreglo bossa nova, jazz combo, versión cantada en francés
89	2012	Alemania	Versión en vivo	Francesco Buzzurro	Guitarra - Francesco Buzzurro	Chord solo, aire flamenco, latin jazz
90	2013	Estados Unidos	Peppertore Recordings	-	-	Jazz Combo, Piano solista
91	2013	Estados Unidos	-	Chuck Anderson	Guitarra - Chuck Anderson	Latin Jazz trio
92	2015	Brasil	BR Music Group	Robson Miguel	Guitarra - Robson Miguel	Chord Solo guitarra clásica
93	2016	Islandia	Polydor	-	Violín - André Rieu Voces - Carmen Monarcha, Carla Maffioletti, Suzan Erens.	Versión para orquesta y trio de voces
94	2018	Brasil	Grabación en Vivo: VII edición jazz Meeting, Goiânia Brasil	Nelson Faria	Guitarra - Nelson Faria Orquesta Sinfónica de Goiana	Versión para orquesta sinfónica y guitarra como solista

Fuente: IMMUB, DISCOGS, ALLMUSIC, YOUTUBE, SPOTIFY, APPLEUSIC.

Tabla elaborada por el autor

CAPÍTULO 4: Análisis de grabaciones

4.1 *Manhã de Carnaval* – Filme Orfeu Negro (1959)

Con la amplia difusión fonográfica de la canción *Manhã de Carnaval* a partir del reconocimiento internacional del filme Orfeu Negro, optamos por estudiar algunos elementos teórico-musicales presentes en esa ‘primera grabación’ documentada en la película²⁰. Mediante la investigación bibliográfica emprendida, pudimos constatar la relación entre diversos proyectos de grabación, conciertos, giras y eventos musicales desarrollados principalmente en la década de 1960. Tales trabajos fueron desarrollados por músicos, compositores y arreglistas que expresaron tener un contacto con ese nuevo mundo musical difundido a través del filme. Entre estos artistas, Fléchet (2009, p. 47) menciona a personalidades importantes en la historia del jazz estadounidense, entre los que destaca Herbie Mann, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Charlie Byrd y Frank Sinatra.

En la búsqueda de alcanzar los objetivos trazados en la presente investigación, analizaremos de manera inicial el fonograma de la canción que se encuentra en el filme, otorgándole la categoría llamada por Nascimento (2011) de *arreglo inaugural*²¹. Tomando en consideración que este fue una de las primeras representaciones fonográficas que compositores y arreglistas de la época tuvieron acceso, destacamos el hecho que esta versión contó con la participación de los compositores en el trabajo de producción y/o grabación de la banda sonora para la exhibición del filme en 1959. Esto permite analizar algunos elementos y/o recursos técnico-musicales utilizados como aspectos intrínsecos que pueden ser considerados característicos de la misma, así como cualidades que reverberan en decisiones poéticas y/o creativas. Conformando así la *Instancia de Representación de Arreglo Original* (ARAGÃO, 2001, p. 19), documentada a manera de archivo histórico en el registro fonográfico del filme.

Con todo esto, podemos considerar esta grabación como la ‘chispa’ inicial que activó la *red interpoética* en los años venideros, representada en las diversas transformaciones y

²⁰ Fonograma *Manhã de Carnaval*, Filme Orfeu Negro. Disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/729o8jk8v061yb7/1.Bonf%C3%A1SantosManhadecarnaval1959.mp3?dl=0>>

²¹ A este debe ser acreditado el refinamiento de una obra, y no solamente en el plano de la sonoridad, si no hasta la definición de los Enunciados Simples, pero sobre todo, en el delineamiento del carácter expresivo – lo que marca en la obra la singularidad de su existencia. Ese es un tipo de arreglo primordial que conceptual, y concretamente dará el sustrato a todo lo que pueda eventualmente surgir en el transcurso de la obra por la red interpoética, nuevas interpretaciones contribuyendo a su co-creación (NASCIMENTO, 2011, p. 55. Nuestra traducción).

movilidad del material musical, del cual fue objeto esta canción. Dicha movilidad se encuentra evidenciada en torno de las múltiples expresiones fonográficas que resultaron en alguna medida como producto de la interacción creativa entre escucha y acción poética de compositores y arreglistas.

Cuando llamo la atención a la movilidad material de la obra, estoy en efecto, trayendo para un primer plano a un sujeto que aún sin voz, es figura central en el fenómeno: el oyente. Es en la mente de este que la música se hace plena, proyectándose en un modo vivo, dinámico, imprevisto. Cuando este sujeto alza su voz, entonces se promueve la Escucha Poética, capaz de convertir la experiencia estética en una nueva propuesta de la obra (NASCIMENTO, 2011, p. 19. Nuestra traducción).

Analizando algunos elementos estéticos y de arreglo presentes en esta grabación, cabe recordar que la misma fue concebida a manera de música incidental²², con el fin de apoyar el desarrollo de la trama de la película. Por esto, la canción es interpretada a dúo por un cantante con acompañamiento de guitarra, reforzando así la adaptación del personaje mítico griego, el cual es personificado por un músico carioca en el filme. Dicha grabación fue interpretada por el propio Luiz Bonfá, junto a la voz de Agostinho dos Santos.

En cuanto a recursos teórico-musicales, el arreglo fue elaborado en tonalidad de Sol menor. A manera de Introducción la melodía es desarrollada en un tempo libre, haciendo uso de un carácter melódico con acompañamiento en compás ternario en 3/4; tal recurso es utilizado como apoyo al momento escénico (Orfeu enseña su nueva composición a dos niños). Destacamos como elementos poéticos y de arreglo la exposición de los primeros 12 compases de la melodía mediante silabeos (sin articulación de palabras); mientras tanto la guitarra desarrolla un patrón de acompañamiento de vals, con acordes pulsados y recursos de interpretación como *acelerandos*, *ritardandos*, *crescendos* y *diminuendos*. Se encuentra además un cambio en la cifra métrica (compás 10), como recurso rítmico para preparar el inicio de la siguiente frase. Esta sección como un todo funciona como preámbulo para preparar el desarrollo de la canción, estableciéndose elementos importantes como la tonalidad

²² Música Incidental: música escrita para ser interpretada en una obra de teatro ó pieza escénica, incluye música para ser ejecutada antes de que la obra comience (obertura, preludio), piezas para ser interpretadas entre actos (interludios, entradas), y en algunos casos música para ser interpretada durante el desarrollo de una escena (bailes, música para discursos de los actores, marchas etc). Aunque la mayoría de la música suele ser instrumental, también es considerada música incidental las canciones que son interpretadas en el transcurso de las escenas (AMMER, 2004, p. 191. Nuestra traducción).

principal, motivos e ideas melódicas principales y movimientos cadenciales básicos, así como el carácter estilístico a ser desarrollado.

Posteriormente, en la exposición de la estructura completa de la canción, inicialmente es presentado un contraste mediante una variación en el enfoque rítmico. Aquí es desarrollado un cambio a una cifra métrica binaria en 2/2, con acompañamiento de guitarra con influencia de bolero mexicano²³, utilizando síncopas y acordes en *staccato*.

Figura 5 - Patrón de acompañamiento Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro



Fuente: elaborado por el autor

En la sección A, destacamos la construcción de los motivos e intenciones melódicas principales, mediante el uso de aproximaciones diatónicas, motivos a base de intervalos y conducción melódica a través de sonidos guías. A manera de análisis, en el diseño melódico sobresale el uso de patrones y secuencias, las cuales proporcionan un sentido de unidad y coherencia en la estructura del mismo. En el compás 16, la melodía inicia con un salto de 6 menor, seguido de una secuencia descendente, la cual resuelve en un arpeggio con sonidos del acorde. El mismo esquema es repetido a partir del compás 20, agregando algunas variaciones mediante repetición de sonidos y cambios en alturas de los mismos para apoyar la armonía base. Entre los compases 24-29, el motivo melódico principal es construido mediante la adaptación de una secuencia a diferentes alturas, según los cambios armónicos utilizados. Dicho motivo sigue el esquema de una conducción inicial por grado conjunto, finalizando la frase con un salto de 5 descendente.

De manera general, la canción fue estructurada armónicamente haciendo énfasis en las funciones principales utilizadas en la música tonal (tónica, subdominante y dominante). En el

²³ Género musical que cobró fuerza en la península de Yucatán, México a partir del año 1920; con la llegada e influencia de ritmos afro-caribeños como la Trova, Guaracha, Habanera y Danzón cubano. (LOPEZ, 2018, p. 87. Nuestra traducción)

compás 22, es desarrollada una variación a dicho esquema, mediante la sustitución por función tonal del **I** grado menor por el grado **bIII**. Posteriormente, aparece una progresión armónica como preparación para la resolución del **IV** grado, mediante el uso de II menor relativo y dominante secundaria. Destacamos en los compases 23, 24 y 27 una variación en el patrón de acompañamiento de la guitarra, mediante anticipaciones armónicas al final de cada compás. La sección es finalizada con una progresión cadencial a base de movimientos de acordes con función subdominante, omitiendo el movimiento tradicional II-V-I ampliamente utilizado en la música popular.

Figura 6 - Borrador elementos de arreglo sección A Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro

The figure displays three systems of musical notation for the song "Manhã de Carnaval" from the film "Orfeu Negro". Each system includes a vocal line (Voz) and a guitar accompaniment line (Guit.).

System 1 (Measures 19-22):

- Voz:** Lyrics: "nhã Na vi da u ma no va can". Annotations: "Salto de 6" (measures 20-21), "Cadenza distinta" (measure 21), "Arpeggio similar del acorde" (measure 22).
- Guit.:** Chords: I-7 (G-7), IV-7 (C-7), V-7 (D7), I-7 (G-7), IV-7 (C-7), bVII7 (F7). Annotation: "Movimiento cadencial por funciones armónicas tonales" (measures 19-22).

System 2 (Measures 23-24):

- Voz:** Lyrics: "cão Cap tan do só teus ol hos". Annotations: "Arpeggio similar" (measure 23), "Salto por grado conjunto" (measures 23-24), "3ra. dissonancia" (measure 24).
- Guit.:** Chords: bIII (Bb), II menor relativo (D-7), Dominante secundaria (G7), IV-7 (C-7). Annotations: "Sustitución tonal" (measure 23), "Anticipación" (measures 23-24).

System 3 (Measures 26-27):

- Voz:** Lyrics: "Teu ri so tu as mã os Pois há de ha". Annotations: "Repetición armónica" (measures 26-27), "Salto por grado conjunto" (measures 26-27), "3ra. dissonancia" (measure 27), "Salto por grado conjunto" (measure 27).
- Guit.:** Chords: bVII7 (F7), bIII (Bb), I-7 (G-7). Annotations: "Anticipación" (measures 26-27).

The image shows a musical score for voice and guitar. The voice part (Voz) is in a treble clef with a key signature of two flats. It features two phrases: "ver um dia" (measures 29-32) and "Em que vi-rás" (measures 33-35). The guitar part (Guit.) is in a bass clef with the same key signature. It includes annotations for "Repetição armónica" (measures 29-32), "Movimento cadencial acordes Subdominante" (measures 36-40) with chords IV-7 (C-7) and II-7(b9) (A-7(b9)), and "Condução por grau conjunto" (measures 41-44) with chord I-7 (G-7).

Fuente: elaborado por el autor

La sección B está estructurada mediante una serie elementos armónicos, rítmicos y melódicos que le convierten en una especie de tema con variaciones en relación a la sección anterior. Esta parte comienza con la repetición del diseño melódico, haciendo uso de la célula motívica con salto de 6 (motivo melódico característico), conducción de sonidos por grado conjunto y arpeggios con notas del acorde de momento (compases 32-35). Entre los compases 36-40, ocurre un cambio en el esquema melódico mediante la adaptación del motivo principal a la estructura armónica base. Inicialmente, hay un salto en la melodía de 5 disminuida, seguido de una conducción melódica por grado conjunto, finalizando la frase con un salto de 4 justa ascendente (movimiento que contrasta el diseño en comparación con el tema anterior).

De la misma manera, entre los compases 41-44 es desarrollada una secuencia melódica por grado conjunto, seguido de una variación melódica a través de un salto de 4 ascendente (resolución que contrasta con la utilizada en la sección A). El tema es finalizado con una conducción mediante aproximación a sonidos del acorde (compás 44), arpeggios (compases 45 y 46) y retraso en la resolución de la melodía (compás 47).

Armónicamente, esta sección continua con el esquema cadencial basado en funciones armónicas tonales principales. En el compás 36, es utilizada una progresión de intercambio modal mediante el uso del acorde II menor relativo y dominante secundario para resolver en el cuarto grado menor. Sobresale en el compás 37 y 38 una variación en el patrón de acompañamiento, mediante el uso de anticipaciones armónicas, variaciones rítmicas y acordes en síncope y staccato. En el compás 44 es utilizado un cambio armónico, mediante el uso del

grado **bVI7**, el cual funciona como un movimiento paralelo (subV7), que anticipa la resolución hacia el acorde con función dominante **V7** de la tonalidad principal.

Figura 7 - Borrador elementos de arreglo sección B Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro

The figure displays three systems of musical notation for the vocal and guitar parts of 'Manhã de Carnaval'. Each system includes a vocal line (Voz) and a guitar line (Guit.) with various harmonic and melodic annotations.

System 1 (Measures 36-39):

- Voz:**
 - Measures 36-37: **Cebada melódica salto 4ta disjunta** (triplets).
 - Measures 38-39: **Conducción por grado conjunto** (triplets).
 - Measure 39: **Contraste melódico Salto 4ta justa**.
- Guit.:**
 - Measure 36: **II menor relativo D-7(b9)** with **Anticipación**.
 - Measures 37-38: **Dominante secundaria G7** with **Volución en el género de acompañamiento**.
 - Measure 39: **IV-7 C-7** and **I-7 G-7**.

System 2 (Measures 40-43):

- Voz:**
 - Measure 40: **Movimiento por grado conjunto**.
 - Measure 41: **Salto 4ta aumentada**.
 - Measures 42-43: **Movimiento por grado conjunto** (triplets).
- Guit.:**
 - Measures 40-41: **IV-7 C-7** and **I-7 G-7**.
 - Measures 42-43: **Movimiento condicional acorde Subdominante IV-7 C-7** and **II-7(b9) A-7(b9)**.
 - Measure 43: **I-7 G-7**.

System 3 (Measures 44-47):

- Voz:**
 - Measure 44: **Salto 4ta justa**.
 - Measures 45-46: **Aproximación disjunta Intervalo con sonidos del acorde**.
 - Measures 47-48: **Arpeggio** (triplets).
 - Measure 48: **Diferencia en la resolución**.
- Guit.:**
 - Measures 44-45: **SubV7/V7 E♭7** and **Movimiento Paralelo**.
 - Measures 46-47: **V7 D7**.
 - Measure 48: **I-7 G-7**.

Fuente: elaborado por el autor

La canción es finalizada con una sección como Coda²⁴. En esta parte es presentado un contraste rítmico al doblarse la velocidad en el *tempo*²⁵; la guitarra ejecuta el patrón de acompañamiento acentuando un acorde por *beat*²⁶. Sobresale también en esta sección un carácter de progresión modal dórica, producto de la secuencia del movimiento **IV menor** y **I menor**, predominancia de acordes con función tonal subdominante y la ausencia del movimiento cadencial dominante-tónica.

La melodía está estructurada bajo un patrón rítmico cíclico, formado por movimientos escalares por grado conjunto. Sobresalen sonidos del acorde de momento, así como la presencia de la nota La natural como tensión y sonoridad principal de dicha sección.

Figura 8 - Borrador elementos de arreglo sección CODA Manhã de Carnaval - filme Orfeu Negro

VOZ

4/8 = 106

Rubato

Motivo desarrollado en secuencia con resolución por grado conjunto

Presencia melódica del sonido A natural, como sonoridad principal

Can ta o meu co ra ção A le gri a vol tou Tão fe liz a man ã des te a mor

Progresión modal

IV-7 Subdominante C⁷ I-7 Tónica G⁷ IV-7 Subdominante C⁷ I-7 Tónica G⁷ V7 Subdominante E⁷ I-7 Tónica G⁷ V7 Subdominante F⁷ I-7 Tónica G⁷

Git.

Fuente: elaborado por el autor

²⁴ *Coda* (it, del latín *cauda*, “cola”). Adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal (LATHAM, 2009, p. 334).

²⁵ *Tempo* (italiano “tiempo”): velocidad a la que se ejecuta una pieza musical (LATHAM, 2009, p. 1499).

²⁶ Término musical usado para describir el pulso constante del tiempo (DAVIS, 2012, p.120. Nuestra traducción).

4.1.2 Transcripción *Manhã de Carnaval* – Filme Orfeu Negro (1959)

Manhã de Carnaval

Basado en la versión del filme "Orfeu Negro" exhibido en 1959

Música | Luiz Bonfá
Letra | Antônio Maria
Transcripción por Daniel Fajardo

$\text{♩} = 58$
Rubato

Voz

Guitarra

8

Voz

Guit.

$\text{♩} = 53$
Bolero

15

Voz

Guit.

19

Voz

Guit.

Ma nhã tão bo ni ta ma

nhã Na vi da u ma no va can

2

23

Voz

ção Can_ tan do só teus ol_ hos_

Guit.

B^b D-7(b9) G⁷ C⁷

26

Voz

Teu_ ri so tu as mã_ os_ Pois há de ha

Guit.

F⁷ B^b G⁷

29

Voz

_ ver um_ di a Em_ que vi_ rás_

Guit.

C⁷ A^{3(b9)} G⁷

32

Voz

Das cor_ das do meu_ vi o lão

Guit.

C⁷ D⁷ G⁷ C⁷ D⁷ G⁷

B

36

Voz

Que só — teu a — mor — pro cu rou —

Guit.

D-7(b9) G7 C-7 G-7

40

Voz

Vem — u ma voz Fa — lar dos

Guit.

C-7 G-7 C-7 A-7(b9) G-7

44

Voz

bei jos Per di dos — nos lá bios — te us

Guit.

Eb7 D7 G-7

CODA

♩ = 106

48

Rubato

Voz

Can ta o meu co ra ção A le gri a vol tou Tão fe liz a man hã des te a mor

Guit.

C-7 G-7 C-7 G-7 Eb G-7 F7 G-7

4.2 Manha de Carnival – Stan Getz (1962): contextualización

El reconocido saxofonista estadounidense Stan Getz (1927-1991) es una figura destacada en la historia del jazz estadounidense, siendo considerado un referente principalmente en materia de interpretación e improvisación. Además, Getz fue uno de los personajes principales en el proceso de intercambio entre músicos del jazz estadounidense y músicos provenientes de Brasil en la década de 1960.

Influenciado por este ambiente de intercambio cultural, Getz lanza en 1962 el álbum “*Stan Getz Big Band and Bossa Nova*”, bajo el sello discográfico *Verve Records*, con la participación de Gary McFarland (1933-1971) como arreglista y director. El disco está compuesto por las siguientes canciones: “**Manha de Carnival**” (Luiz Bonfá), “Balanço no Samba” (Gary McFarland), “Melancolico” (Gary McFarland), “Entre Amigos” (Gary McFarland), “Chega de Saudade” (A. Jobim, V. Moraes), “Noite Triste” (Gary McFarland), “Samba de Uma Nota Só” (A. Jobim, N. Mendonça) y “Bim Bom” (João Gilberto). (DISCOGS, 2020)²⁷

En esta versión de Manhã de Carnaval, Getz y McFarland incorporan en la sección rítmica un patrón que remete a la bossa nova, a través de la *batida do violão*²⁸ característica de João Gilberto. En cuanto a arreglo e instrumentación, McFarland desarrolla el arreglo para formato *big band*, con Getz en el saxofón tenor como solista, combinado a una constante interacción entre este, la sección de vientos y la sección rítmica. Otro aspecto a destacar es la incorporación de algunos instrumentos de la familia de viento madera, así como algunos instrumentos de percusión. La instrumentación utilizada por McFarland es la siguiente: sección rítmico-armónica (batería, contrabajo, pandero, cabassa, piano, guitarra de cuerdas de nylon), sección viento madera (3 flautas, 2 clarinetes y 1 clarinete bajo) y sección viento metal (5 trompetas, 3 trombones y 1 corno francés).

En cuanto a recursos teórico-musicales, el arreglo fue desarrollado en tonalidad de Fa menor, incorporando una serie de elementos, técnicas y recursos de composición como intercambio modal, sustituciones armónicas, armonización en bloque y variación de planos

²⁷ DISCOGS. **Music database and Marketplace**. 2020. Disponible en: <<https://www.discogs.com/Stan-Getz-Big-Band-Bossa-Nova/release/1352810>>. Acceso en: 1 octubre 2020.

²⁸ Expresión en Portugués para referirse al patrón rítmico de acompañamiento característico de la Bossa Nova, el cual es utilizado principalmente en la guitarra. (CASTRO, 2011, l. 2129).

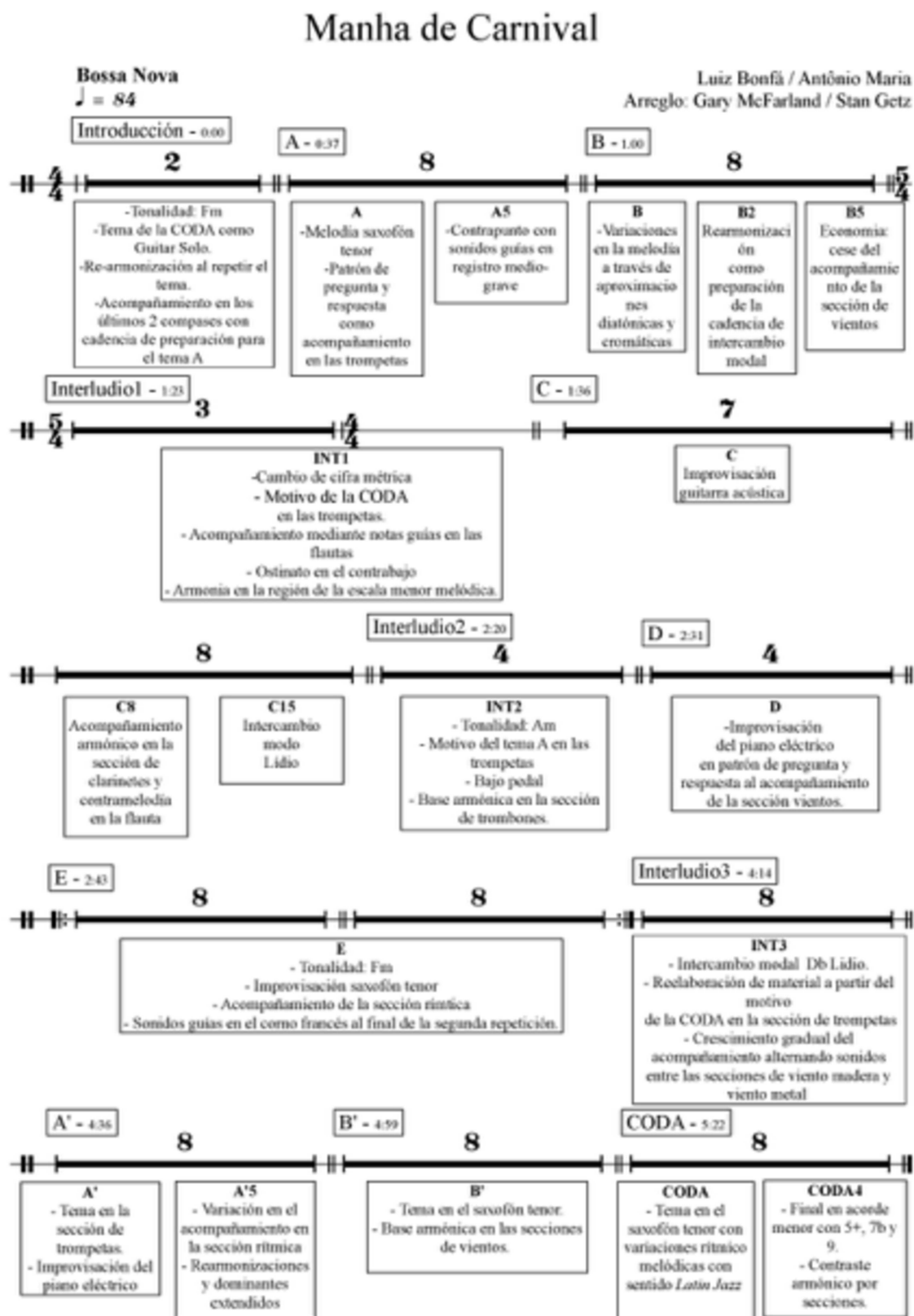
tonales. Tales elementos convergen en el arreglo creando interconexión entre las partes, así como agregando variación y dinamismo. La forma musical utilizada por McFarland explora el uso de material compositivo combinado con la estructura original de la pieza de Bonfá, además de la incorporación de una sección de improvisación. La estructura general empleada por McFarland es la siguiente: Introducción - A - B - Interludio1 - C (solo de guitarra) - Interludio2 - D (solo de piano) - E (solo de saxofón) - Interludio3 - A' - B' - CODA.

4.2.1 Sketch

A continuación es presentado un *sketch* de la grabación de Stan Getz, describiendo características generales y recursos de arreglo presentes en dicho fonograma²⁹. Con este gráfico, procuramos proporcionar un panorama general de elementos creativos y poéticos, que además reflejan aspectos constitutivos evidenciados en esta grabación.

²⁹ Manha de Carnival, Stan Getz. Disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/o0ulwgruz40csuq/Stan%20Getz%20Manha%20De%20Carnival%20%281962%29.mp3?dl=0>>

Figura 9 - Sketch “Manha de Carnival” Stan Getz



Fuente: Elaborado por el autor

4.2.2 Análisis musical

Analizando diversos elementos constitutivos en el arreglo de esta grabación, es posible resaltar que el tema de la Coda presente en la versión original de Luiz Bonfá es utilizado por McFarland como material base para el desarrollo de diferentes secciones. Este recurso es presentado por primera vez en la introducción, siendo interpretado como *Guitar Solo*³⁰ por el reconocido guitarrista Jim Hall (1930-2013).

A manera de información y reflexión sobre aspectos inter-poéticos, McFarland comenta en la contraportada del disco que la idea de utilizar este recurso fue mantener el carácter dulce de la melodía, sensación que experimentó al escucharla por primera vez en el filme. Además, el arreglista menciona un detalle técnico y a la vez estético sobre la forma de captura de dicho fragmento, aclarando que la guitarra fue grabada sin amplificador. Detalles como estos, en alguna medida, revelan que en su trabajo como arreglista otorgó libertad al instrumentista en desempeñar un rol de co-autoría en función del arreglo y resultado final de la grabación, práctica muy utilizada en la música popular. De manera que *Jim Hall* optó por interpretar el tema la primera vez basado en los parámetros armónicos y melódicos de la versión original de Bonfá. En la repetición del mismo, Hall desarrolló el tema a manera de variación utilizando sustituciones armónicas por función tonal (figura 10 - grados en color rojo) y sonidos comunes en la melodía entre diferentes acordes (figura 10 - sonidos marcados en círculo).

Sergio Freitas (2010, capítulo I, p. 6) en su disertación de doctorado desarrolla una amplia discusión en torno a diferentes aspectos en relación a la concepción de un campo armónico extendido. Freitas explica esto como una práctica recurrente en el sistema tonal, en la cual los diversos puntos de llegada pueden ser tratados como lugares ó puntos ‘vecinos’, que al combinarse entre sí, forman un amplio ‘almacén armónico’ con potencialidad cromática.

“Lo que se examina en los próximos ítems del presente estudio es la hipótesis teórica de que la *tonalidad armónica* puede ser vista como un amplio conjunto jerarquizado – histórica, cultural, teórico y artístico – que es establecido en consecuencia del potencial de expansión de mezclas en el material diatónico proveniente de diversos campos armónicos específicamente relacionados... En otras palabras: la *tonalidad armónica* no se restringe propiamente al *campo armónico diatónico*. Pero sí, la provisión de notas, escalas, acordes, grados, regiones y tonalidades que abastecen la armonía tonal pueden ser identificadas estratégicamente como el resultado

³⁰ Arreglo y/o composición para un instrumento solista. Generalmente este tipo de interpretación es desarrollada incluyendo ritmo, melodía y armonía dentro de la misma.

de la combinación intencionada, dinámica y compleja de varias alturas que se funden en múltiples y distintas colecciones diatónicas regulares” (FREITAS, 2010, p.6, letra cursiva de autor. Nuestra traducción).

En este sentido, Jim Hall interpreta la primera sección estableciendo la tonalidad principal, que en el caso del arreglo es Fa menor. Por tal razón el análisis armónico presentado en la figura 10 está basado en Fa menor como centro tonal. Sin embargo, la re-armonización utilizada por Hall en la segunda sección tiende a crear cierto efecto de cambio ó ambigüedad en el plano tonal, proponiendo de manera tácita La bemol mayor. Esta idea se ve reforzada por la ausencia del acorde de Fa menor en la secuencia armónica, así como por la ausencia del movimiento cadencial *IIm7(b5)-V7(b9)-Im7* de la tonalidad principal. La progresión utilizada en esta sección es la siguiente: **bVII7sus4(9) - bVII7(b9) - bIIIMaj7 - VIIIm7(13, b5) - IV7(#11) tercera inversión - bVII7**.

Posteriormente se incorpora la base rítmico-armónica, la batería integra una clave³¹ rítmica 3:2 en el aro de la tarola, mientras la guitarra desarrolla un motivo melódico a través de *sonidos guías*³² que enlazan nuevamente con la tonalidad principal de Fa menor. La progresión utilizada es **bIIIMaj7 - bIII7 - bIII6 - IIm7(b5) - V7(#9)**.

³¹ En el ámbito de la práctica musical suele utilizarse el concepto de clave rítmica o simplemente clave, para referir a un patrón rítmico de cinco ataques presente en toda una serie de géneros musicales latinoamericanos. Es así como se la reconoce y describe con características particulares en el son cubano, el candombe uruguayo o el samba brasileiro (VALLES; PEREZ; MARTINEZ. 2016, p. 371)

³² *Guide Tones* son sonidos del acorde o tensiones que se mueven por grado conjunto hacia otro sonido o tensión en un acorde subsecuente. Estos implican simultáneamente la calidad del acorde de momento mientras crean la necesidad de conectar al siguiente acorde en la progresión (PEASE, 2003 , p. 28. Nuestra traducción).

Figura 10 - Transcripción segunda sección *Guitar Solo*³³, Introducción, Manha de Carnival Stan Getz

Fuente: elaborado por el autor

En la sección *A*, la melodía principal es desarrollada por Getz, mientras la sección de trompetas responde a los motivos melódicos con acordes en bloque en posición cerrada en un registro medio-agudo. Posteriormente, la sección de trombones desarrolla un rol de complemento armónico a través de un *contracanto pasivo*³⁴ caracterizado por sonidos prolongados y movimientos de notas guías descendentes en un registro medio-grave, basado en los cambios armónicos correspondientes. También destaca en esta sección el incremento en la densidad armónica a través a través de los movimientos melódicos por grado conjunto, inversiones de acordes y aproximaciones diatónicas y cromáticas desarrolladas por el contrabajo.

Una variación que ocurre en esta sección en relación a la progresión *IIm7(b5)-V7(#9)-Im7* característica de la tonalidad menor, se da a través del uso de un bajo pedal de la siguiente forma: **Im7 - IIm7(b5) en tercera inversión - Im7**. Posteriormente, aparecen algunas secuencias de acordes dominantes y secuencias de progresiones de *IIm-V-I*,

³³ Simbología: Números romanos en color rojo representan análisis armónico, numeración y sonidos en círculo rojo representan el grado ó tensión en relación al acorde de momento, recuadros azul y verde muestran recursos de arreglo utilizado.

³⁴ Línea melódica que además de funcionar ‘horizontalmente’, usa notas que enriquecen el sonido de cada acorde, funcionando por tanto ‘verticalmente’. Un *contracanto*, cuando es pasivo, tiene una doble característica con función horizontal y vertical, en movimiento rítmico semejante al ritmo armónico (ritmo de los cambios de acordes) y presentando en la melodía un movimiento lineal, a pesar de las interrupciones esporádicas. Para que el *contracanto pasivo* funcione con la armonía (ó para que la armonía funcione con el *contracanto pasivo*), cada nota debe sonar bien con el acorde que acompaña (GUEST, 1996, vol 1, p. 97. Nuestra traducción)

finalizando con la siguiente variación en la progresión: **II^m7(b5) 1ra inversión - V7(#9) 2da inversión - SubV7(13)/I - Im7 - V7(#9)**.

Figura 11 - Borrador elementos de arreglo sección A, Stan Getz

The image displays two systems of musical notation for Stan Getz's section A. The first system, starting at measure 16, features a treble clef staff with a key signature of two flats. It includes annotations such as 'Ritmo para trompetas' (Rhythm for trumpets), 'II-7(b5) 3va inversión' (II-7(b5) 3rd inversion), 'Acordes en posición cerrada' (Closed position chords), and 'Mezclas rasgueo 3' (Strumming patterns 3). The bass clef staff shows a 'Patrón de acompañamiento contrabajo y batería' (Bass and drum accompaniment pattern). The second system, starting at measure 19, continues the notation with various chord symbols like A^{b4}, C-7, F7, B^{b-7}, E^{b7}, A^{b4}, D^{b4}, G-7(b9), C7(#9), G^{b7}(b9), F-7, and C7(#9). It also includes the annotation 'Contrabajo justo inicio de trombones' (Bass just start of trombones) and another 'Patrón de acompañamiento contrabajo y batería'.

Fuente: elaborado por el autor

En la sección *B* continua la misma idea de pregunta y respuesta entre las secciones de viento y el solista, al mismo tiempo que este último desarrolla mayor movimiento rítmico-melódico a través de pasos cromáticos y sonidos de aproximación. Una variación armónica ocurre como preparación de la progresión ‘intercambio modal’³⁵ característica de esta canción, que se da a través de una secuencia de acordes *m7(b5) - Valt* estructurados de la siguiente forma: **Im7 - VI^m7(b5) - II7(b5) segunda inversión - V^m7(b5) - I7 - IV^m7**.

Otro aspecto a destacar en esta sección es el cambio en relación a la forma de utilización de la sección de viento metal y viento madera como complemento armónico. McFarland coloca una armonización en bloque ampliando la instrumentación utilizada hasta

³⁵ Intercambio modal es la práctica que consiste en tomar acordes prestados de una tonalidad paralela – Tonalidad ó escala que comienza en la misma altura de la tonalidad principal pero usando diferentes combinaciones de tono y semitono. Los acordes de intercambio modal varían el color de una frase diatónica (FELTS, 2002, p.45. Nuestra traducción).

ese momento, incluyendo los trombones, corno francés, trompeta y clarinete; es creada de esta manera una textura diferente, como preparación y apoyo para la progresión de intercambio modal.

Posteriormente, es desarrollado el acompañamiento, a través de la mezcla de melodías en unísono en diferentes octavas y bloques de acordes, para destacar ciertos cambios en la progresión armónica. La sección es finalizada con un cambio de enfoque, a través del cese del acompañamiento de los instrumentos de viento, permitiendo con eso colocar el foco una vez más en la melodía y el acompañamiento de la sección rítmico-armónica.

Figura 12 - Borrador elementos de arreglo sección B, Stan Getz

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system starts at measure 24 and includes a section labeled 'B Respuesta impropia' (Improper Answer) with a blue box. The chords are F-7, G-7(b9)/F, and F-7. A red box highlights a sequence of chords: D-7, G7(b9)/D, C-7, F-7(b9), and Bb-7, with an annotation 'Armonía a 7(b9) - 97'. A yellow box highlights a melodic line with the annotation 'Línea melódica en octavas'. The second system starts at measure 28 and includes the annotation 'Cambio de enfoque - atención en la línea' (Change of focus - attention on the line). The chords are G-7(b9), C-7(b9), F-7, Bb-7, G-7(b9), C-7(b9), and F-7. A yellow box highlights a descending melodic line with the annotation 'Secuencia frases descendentes contrabajo' (Descending phrase sequence bass).

Fuente: elaborado por el autor

En el *Interludio*³⁶ 1 es desarrollado un material compositivo donde nuevamente es tomado como base el material melódico de la CODA. Destacamos en esta sección el abordaje

³⁶ Interludes proveen un respiro entre solos o entre otras secciones importantes de la pieza. Pueden servir como introducción a nuevos episodios internos dentro de la composición ó otros trabajos extensos (movimientos). Los interludios también sirven como transiciones para modulaciones. Los interludios proveen una pausa en el movimiento, pueden consistir en: Una referencia a motivos o material temático anterior, puntos pedales, cambio de cifra métrica o acentuación, pasajes cortos que sirven como transición entre las secciones de una pieza, pasajes con modulación (PEASE, 2003, p. 172. Nuestra traducción).

de dicho material desde una perspectiva rítmica, donde de forma paralela son desarrollados diferentes elementos contrapuntísticos, como recurso para construir el diseño armónico y melódico. En la figura 13 se encuentran representados diversos aspectos poéticos mediante un borrador que combina elementos de notación musical, junto a comentarios y gráfico de colores donde resaltamos lo siguiente:

1) El motivo melódico principal es expuesto en la sección de trompetas (nomenclatura en color rojo) adaptado a una métrica en 5/4, siendo reducido el ritmo melódico a figuras más rápidas y de menor duración;

2) El contrabajo (nomenclatura en color naranja) realiza un patrón de acompañamiento secuencial, el cual crea la sensación de un *ostinato*³⁷ que se mueve por intervalos de terceras y cuartas, en algunos momentos alternando entre sonidos y tensiones de la armonía base

3) Armónicamente, destacamos la presencia de la sonoridad del **I menor con séptima mayor y novena** (compás 33). Además de eso, el uso del **VII grado disminuido** de la escala menor melódica (compás 34), **Valt** de la escala menor armónica (compás 33), y **V9(#5) en segunda inversión** de la escala menor melódica (compás 36)

4) La sección de flautas (nomenclatura en color azul), clarinetes (nomenclatura en color morado) y corno francés (nomenclatura en color verde) cumplen una función armónica a través de un contracanto construido mediante sonidos guías en un ritmo armónico prolongado. Dichos sonidos son presentados de forma secuencial, creando una especie de efecto bucle³⁸ al acentuar la parte débil de los tiempos 1 y 4 en los primeros dos compases, provocando un incremento en la textura y densidad armónica. La flauta aparece inicialmente en el compás 32 a una sexta mayor ascendente en relación a la melodía; al final de este compás el clarinete toca una octava abajo el sonido mi natural junto con la flauta, reforzando la sonoridad del **Im con séptima mayor**. En el siguiente compás, es incorporado el corno francés tocando el sonido re bemol, mientras que la flauta y clarinete tocan el sonido fa natural en octava; al final de este compás, es formado un acorde tipo

³⁷ Una figura repetida, rítmicamente, melódicamente ó armónicamente, que ocurre mientras otros elementos de la composición están cambiando. Los ostinatos pueden ser utilizados en el jazz como una alternativa a los acompañamientos improvisados durante las secciones de solo (DAVIS, 2012, p. 632. Nuestra traducción).

³⁸ Expresión que hace referencia a un conjunto de instrucciones que son ejecutadas de manera repetitiva, hasta que se cumple una condición dada o se detenga manualmente el proceso (Comentario de autor).

*cluster*³⁹ entre las distintas voces incluyendo el contrabajo, resultando en un **V7(b9#9)**. Finalmente, en el compás 36, es retomada la métrica inicial en 4/4, donde sobresale la textura provocada por un acorde en bloque de **V9(#5)**, proveniente de la escala menor melódica.

5) En la parte final de esta sección, la melodía principal es presentada con un carácter rítmico sincopado⁴⁰

Figura 13 - Borrador elementos de arreglo en Interludio1 Stan Getz

The image displays a musical score for 'Interludio 1' by Stan Getz. It is divided into three systems of music, each with piano accompaniment and various instrument parts.

- System 1 (Measures 28-31):** Features piano accompaniment with chords G-7(b9), C7(#9), F-7, and Bb-7. A red box highlights a trumpet part in measure 31. A note below the piano part reads 'Secuencia motívica descendente contrabajo'.
- System 2 (Measures 32-35):** Features piano accompaniment with chords Bb-7, F-7, Bb-7, and C7(b9). Instrument parts for Flauta, Clarinete, and Corno francés are shown. A red box highlights a clarinet part in measure 32. A note below the piano part reads 'Secuencia motívica descendente contrabajo'.
- System 3 (Measures 34-36):** Features piano accompaniment with chords Bb-7, E0, C7(b9)/G7, Bb-7, and D9. Instrument parts for Violín (melódica) and Violón (melódica) are shown. A red box highlights a violin part in measure 34. A note below the piano part reads 'Acorde en bloque'.

Fuente: elaborado por el autor

³⁹ Estructura vertical agrupada principalmente en intervalos de segunda (WRIGTH, 1982, p. 184. Nuestra traducción).

⁴⁰ Síncopa: desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil. En la música mensural los tiempos se reúnen de manera natural en grupos de dos o tres con un acento recurrente en el primer tiempo de cada grupo. Toda irregularidad, sea breve o larga, que tenga un efecto de contradicción rítmica al ser introducida en este patrón se denomina síncopa (LATHAM, 2009, p. 1401).

La sección C es destinada para la improvisación de la guitarra acústica, que es desarrollada siguiendo el esquema de la forma A y B con algunas modificaciones. La primera sección tiene una duración de 7 compases, lo cual implica un cambio en la simetría de la forma en relación a los 8 compases que corresponden a la forma regular de la canción. Armónicamente, destacamos el uso de un diseño cadencial basado en la escala menor natural, incluyendo sustituciones armónicas por función tonal, *II menor relativo* para resolver en acorde menor⁴¹ (compás 38) y acordes invertidos (compás 40).

En la segunda sección es introducido un material en la sección de flautas, clarinetes, trombón y corno francés como complemento armónico dentro de la improvisación, destacando el uso de sonidos de los acordes, resolución de voces mediante sonidos comunes, contracantos y aproximaciones cromáticas⁴². En la parte final del solo, se encuentra un intercambio al modo lidio, lo cual marca la pauta para la tonalidad de la siguiente sección.

Figura 14 - Borrador elementos de arreglo sección C Stan Getz

The image displays a musical score for section C, starting at measure 36. The top system is for guitar, with a treble clef and a key signature of two flats. The guitar part is marked 'Sección improvisación Guitarra acústica'. The bass line is marked 'Patrón de acompañamiento contrabajo y batería' and 'Sicily'. The chord progression for measures 36-40 is: F-7, Bb-7, F-7, Bb-7, Eb7 A#b, C# F7, Bb-7, Eb7, A#b, and A#b/C. A red box highlights the C# F7 chord, with a red arrow pointing to it labeled 'II menor relativo'. A red box highlights the A#b/C chord, with a red arrow pointing to it labeled 'III menor relativo'. The bottom system is for horns, with a treble clef and a key signature of two flats. The horn part is marked 'Trombón/Corno'. The chord progression for measures 41-45 is: Bb-7, G# C7(#9), F-7, C7(#9), F-7, Bb-7, F-7, Eb7 C-7, D#b C# F7(b9) / A. A blue box highlights the D#b C# F7(b9) / A chord, with a blue arrow pointing to it labeled 'Aproximación cromática'. A red circle highlights the notes of the F-7 chord in measures 43 and 44, with a red arrow pointing to it labeled 'Flauta'. A pink circle highlights the notes of the Eb7 C-7 chord in measure 44, with a pink arrow pointing to it labeled 'Clarinete'. A green circle highlights the notes of the F7(b9) / A chord in measure 45, with a green arrow pointing to it labeled 'Clarinete bajo'.

Fuente: elaborado por el autor

⁴¹ El 'II' será un acorde 'Medio Disminuido' (tipo 3m+3m+3M) si la meta 'X' es un acorde 'Perfecto Menor' en el campo armónico de la tonalidad principal. Pues, el 'II' diatónico de una tonalidad Menor es un acorde Medio Disminuido (FREITAS, 1995. p.110. Comillas de autor, nuestra traducción).

⁴² Re-armonización cromática: cada voz se mueve por semitono hacia el sonido correspondiente del acorde meta (PEASE & PULLIG, 2001, p. 20. Nuestra traducción).

El *Interludio 2* es desarrollado en tonalidad de La menor. La sección de trompetas interpreta en unísono diferentes motivos melódicos con características intervalares que remeten a la melodía principal del tema A. El corno francés desarrolla un contracanto con sonidos guías en un ritmo melódico prolongado, los cuales parten de acentuaciones en tiempos débiles en el compás, creando con esto una idea de pregunta-respuesta en relación al motivo principal de las trompetas. Además, destaca en esta sección el uso de un ostinato rítmico en el contrabajo a través de acentuar los tiempos 1 y 4 del compás. Al combinar este recurso con el fundamento armónico, se forma una secuencia de acorde pedal durante los primeros 3 compases, utilizando el **Im7** y **Im7 en segunda inversión**. Posteriormente es utilizada una cadencia *IIm7(b5) - V7* para conducir a la siguiente sección.

Figura 15 - Borrador elementos de arreglo en Interludio2 Stan Getz

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Interludio 2' by Stan Getz. The score is in G minor, indicated by the A7 chord. It features a trumpet part (red notes) and a French horn part (green notes). The piano part (black notes) includes a bass line with an ostinato pattern. Chord changes are indicated above the staff: A7, /E, A7, /E, A7, G7, C#, /E, E#, A7(b9). The score is marked with '5/4' and 'A7' at the beginning. There are also annotations for 'segunda inversión' and 'Motivo Tema A'.

Fuente: elaborado por el autor

El Interludio 2 es enlazado a una sección corta de improvisación del piano, representado en el sketch como – sección *D* –. Como *background*⁴³ para este, la sección de trompetas, trombones y corno francés tocan una línea de sonidos guías en octava acentuando el 1 tiempo de cada compás, resaltando tensiones y sonidos del acorde de momento. La batería desarrolla un patrón de acompañamiento mediante acentuaciones y variaciones rítmicas en el hi-hat; el contrabajo incrementa el ritmo armónico a través de arpeggios⁴⁴ y aproximaciones diatónicas. Además destacamos en esta sección la utilización de uno de los elementos de arreglo llamado

⁴³ (...) mientras el arte de arreglar se volvió cada vez más sofisticado, los arreglistas comenzaron a incluir figuras y pasajes escritos de fondo, de manera que pudiesen crear efectos compositivos específicos, y un mejor control de la forma, fluidez e impresiones musicales en el arreglo (LOWELL & PULLIG, 2003, p. 139. Nuestra traducción).

⁴⁴ Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa (LATHAM, 2009, p. 113. Comillas de autor).

por Sebesky (1984, p.4) como ‘punto focal’, representado en esta sección a través de los destaques realizados en los compases 56 y 57. Al acentuar la secuencia de sonidos guías en los instrumentos de viento, el contrabajo se queda en silencio con lo cual contribuye a llevar la atención sobre la línea melódica desarrollada por los instrumentos de viento. Esta sección finaliza con una progresión armonizada en bloque, la cual conduce nuevamente a la tonalidad principal de Fa menor.

Figura 16 - Borrador elementos de arreglo sección D Stan Getz

The image shows a musical score for Section D, Stan Getz improvisation, piano. The score is written for piano and includes measures 55 and 56. Measure 55 contains chords D⁹ and G⁹. Measure 56 contains chords C⁹, F#(9), B⁹, and E⁷(9). A red box highlights the final part of the section with chords G⁹, D⁹, and C⁷, labeled "Progresión para volver a la tonalidad principal". Annotations include "Sección improvisación piano", "Secuencia sonidos guías", and "Punto Focal".

Fuente: elaborado por el autor

La sección *E* corresponde al momento de improvisación de Stan Getz, dicha sección se desarrolla tomando como referencia la base armónica de las partes A y B repitiéndose 2 veces la forma completa. Armónicamente, sobresale en esta sección la utilización de algunas variaciones en relación al diseño armónico presentado en los temas anteriores, siendo incluidas re-armonizaciones por función tonal, acordes invertidos, dominantes sustitutos y extendidos. En los compases finales de la segunda repetición, el corno francés desarrolla un contracanto a través de sonidos guías.

En el *Interludio 3*, una vez más es retomado el motivo de la Coda como recurso de arreglo. Este fragmento cierra las diferentes secciones de improvisación y sirve como preparación para el regreso al tema principal. El arreglista optó por desarrollar en esta sección un nuevo material compositivo basado en ideas y/o elementos expuestos anteriormente en el transcurso del arreglo, así como a través de la exploración del potencial de dichos recursos rítmico-melódicos en nuevas ideas poéticas. Para esta sección, McFarland “aísla” el inicio del motivo melódico principal de la Coda como recurso base, siendo transportado una tercera

menor ascendente en la sección de trompetas (figura 17– figuras musicales en color rojo). Las flechas rojas en dirección ascendente muestran los lugares donde dicho motivo es utilizado como idea básica de composición, siendo complementado posteriormente con nuevos elementos melódicos.

Al final del compás 78, McFarland contrasta este material compositivo, invirtiendo el movimiento melódico a un motivo descendente (figura 17– flechas en color rojo descendentes), complementado por secuencias melódicas de grados conjuntos y variaciones rítmicas. La progresión armónica de este interludio está basada en la repetición de dos acordes durante toda la sección, siendo utilizados los grados **bVI6/9** y **V7(#9)**. Al crearse este movimiento armónico cíclico, es producido un efecto de cambio en relación al plano tonal principal (Fa menor) hacia un carácter modal en Re bemol Lidio.

Otro aspecto a destacar en el Interludio 3 es la utilización de un ‘contrapunto derivado de sonidos guías’ (PEASE, 2003, p.169) como *background* rítmico-melódico desarrollado por la sección de clarinetes, corno francés y trombón. Esta línea contrapuntística es construida a través de sonidos del acorde de momento – tercer grado, séptimo grado y tensiones disponibles – los cuales son distribuidos de manera gradual en diferentes regiones y/o tesituras en el transcurso de la sección, generando un aumento en la densidad armónica. Estos sonidos son colocados rítmicamente en diferentes partes débiles del compás, siendo alternados de manera gradual con lo cual es desarrollado un patrón de pregunta y respuesta en relación a la melodía principal. En el compás 75, aparece de manera inicial el corno francés (figuras musicales de color verde) y clarinete bajo (color gris). En el compás 79 se agrega el clarinete en un registro agudo (color azul), los trombones tocan una contra melodía en el compás 80 (color naranja), finalizando la sección con un arpeggio distribuido entre las diferentes secciones.

Figura 17 - Borrador elementos de arreglo Interludio3 Stan Getz

The image displays three systems of musical notation for 'Interludio 3'. The first system (measures 73-76) features a piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line with chords (G#, C7(b9), F-7) and melodic lines. Annotations include 'Interludio 3' in a box, 'D7(b9)' and 'C7(b9)' chord boxes, 'Trompas Segunda repetición' in red, and 'Clarinetes' in a green box. The second system (measures 77-79) shows a treble line with a melodic line and a bass line with chords (D7(b9), D7(b9), C7(b9)). Annotations include 'Clarinetes' in a blue box and '3' indicating a triplet. The third system (measures 80-82) continues the melodic and harmonic development with a treble line and a bass line. Annotations include '3' for a triplet, 'D7(b9)' and 'C7(b9)' chords, and 'Improbable' in a yellow box. A purple box highlights a section of the treble line in the third system.

Fuente: elaborado por el autor

Los elementos desarrollados en el Interludio 3 son un recurso frecuentemente utilizado en composiciones para *big band*, por ser considerado a manera de metáfora como una “improvisación” en el papel por parte del arreglista. En la escrita para esta formación musical, este es un elemento muy importante por ser considerado la parte clímax en el arreglo. Al uso de este recurso se le conoce como “*arranger’s chorus*” ó “*shout chorus*” (PEASE, 2003, p. 173).

Con la finalización de las secciones de improvisación y materiales compositivos utilizados en los diferentes interludios, es expuesto nuevamente el tema *A'*. En esta ocasión, la melodía es desarrollada en unísono por la sección de trompetas, con improvisaciones del piano como respuesta a los motivos melódicos principales. A partir del compás 85, a manera

de variación en relación a la exposición del tema A, la sección rítmico-armónica apoya el incremento de la densidad armónica desarrollada por el contrabajo en la sección anterior. Sobresale en esta sección la secuencia armónica desarrollada por la guitarra, empleando cadencias de dominantes secundarios⁴⁵, secuencias de II-V-I y dominantes sustitutos⁴⁶.

Figura 18 - Borrador elementos de arreglo sección A' Stan Getz

The image displays a musical score for Stan Getz's section A' in B-flat major, spanning measures 83 to 90. The score is organized into three systems. The first system (measures 83-86) features a piano improvisation with a 'pregunta y respuesta' motif. The second system (measures 87-90) shows a 'Resposta de la melodía al saxofón' and includes a 'B' section with 'Allegro de acorde trompetas'. The score includes guitar chords, piano accompaniment for bass and drums, and saxophone parts. Annotations include 'Improvisación del piano como pregunta y respuesta a la melodía', 'Patrón de acompañamiento contrabajo y batería', 'Saxofón', 'Ejemplo armónico: Guitarra', 'Allegro de acorde trompetas', and 'Allegro de acorde saxofón de aliento'.

Fuente: elaborado por el autor

⁴⁵ Como todo quinto grado con función Dominante, el (V7) secundario es un acorde mayor con séptima menor, que se encuentra a una quinta justa ascendente (ó una cuarta justa abajo) del acorde meta 'X' que este V secundario prepara. Esta cuatría tipo '3M+3m+3m' para desempeñar el papel de Dominante Secundario, implica la introducción de notas cromáticas en un campo armónico que a partir de ahí, deja de ser exclusivamente 'diatónico' y pasa a contar con varias notas nuevas, alteradas cromáticamente (FREITAS, 1995, p. 76. Comillas de autor, nuestra traducción).

⁴⁶ Este otro acorde que posee el tritono en común con el grado V7 de la tonalidad principal, es el acorde aquí denominado de: Dominante sustituto - SubV7. Este acorde Dominante Sustituto - SubV7 puede ser idéntico al V7 en aquello que este tiene de más propio, determinante, característico y singular, pasa a pertenecer en el idioma de los acordes en la armonía una situación privilegiada, que le confiere al SubV7 el estado de ser un acorde que se iguala totalmente al V7, en todas sus capacidades, atributos y usos en la función Dominante (FREITAS, 1995, p. 64. Nuestra traducción).

En la sección *B'*, Getz retoma la melodía principal, pasando la sección de trompetas una vez más a desarrollar una función de base armónica como pregunta y respuesta a las ideas melódicas del solista.

Finalmente en la *CODA* son desarrolladas ideas y motivos armónico-melódico, próximos a elementos presentes en la composición original de Bonfá. La melodía es interpretada por el saxofón tenor haciendo uso de intenciones y/o variaciones rítmicas en la melodía a través de arpeggios, secuencias escalares, motivos basados en intervalos melódicos de octava, cuarta y tercera. Sobresale también el desarrollo melódico a través de combinaciones de figuras rítmicas⁴⁷ como saltillo, saltillo invertido, sincopas y acentos en contratiempo, apoyado por articulaciones en staccato. La progresión armónica de esta sección presenta algunas re-armonizaciones mediante sonidos comunes en la melodía y cambios por función tonal, II menor relativo y dominante secundario. El arreglo finaliza en un acorde *ImMaj7(9/#5)*, siendo contrastadas las voces del acorde por las diferentes secciones. La progresión utilizada en la CODA es **IVm7 - bVII7 - bIII⁺maj7 - Vm7 - I7 - IVm7 - V7 - Im#5(7,9)**.

Figura 19 - Borrador elementos de arreglo *Coda* Stan Getz

Fuente: elaborado por el autor

⁴⁷ Duración de un determinado sonido, es decir cuanto tiempo un sonido es sostenido en relación a otros dentro de la pieza musical. En la notación convencional moderna, el valor en tiempo de un sonido es indicado por la forma de la nota (AMMER, 2004, p. 430. Nuestra traducción).

4.2.3 Arranger Sketch

Manha de Carnaval

Arranger Sketch basado en la versión del disco "Stan Getz Big Band and Bossa Nova" de 1962

Bossa Nova

Luiz Bonfá | Antônio Maria

Introducción
Ad libitum Guitar Solo

Motivo con semáforos
guía en la guitarra

$\text{♩} = 84$

A^{\flat} $A^{\flat}7$ $A^{\flat}6$ $G-7(b9)$ $C7(\sharp 9)$

Clave 3:2 en la caja
Acompañamiento estilo Bossa
Nova en la sección rítmica

A Respuesta
trumpetas

Melodía saxofón

Siné...

Patrón de acompañamiento
contrabajo y batería

Ritmo armónico
del contrabajo

$F-7$ $G-7(b9)/F$ $F-7$ $C7(\sharp 9)/F$ $F-7$ $B^{\flat}7$ $E^{\flat}7$

$A^{\flat}6$ $C-7$ $F7$ $B^{\flat}7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}6$ $D^{\flat}6$ $G-7(b9)/B^{\flat}$ $C7(\sharp 9)/G$ $G^{\flat}(13)$ $F-7$ $C7(\sharp 9)$

Contrabajo pasivo
sección de trombones

Patrón de acompañamiento
contrabajo y batería

B Respuesta
trumpetas

Respuesta de
saxofón

$F-7$ $G-7(b9)/F$ $F-7$ $D^{\flat}7$ $G^{\flat}(13)/D^{\flat}$ C^{\flat} $F7(\sharp 9)$ $B^{\flat}7$

Centros de equilibrio - ritmos en los cuernos

Interludio I

28 G-7(b9) C7(♯9) F-7 B♭-7 G-7(b9) C7(♯9) F-7

Tronpa

Secuencia motivo descendente contrabajo

32 B♭-7 F-7 B♭-7 C7(♯9)

Flauta

Clarinete

Corno francés

Contrabajo

34 B♭-7 E° C7(♯9)/G♯ B♭-7 D♭

36 F-7 B♭-7 F-7 B♭-7 E♭7 A♭6 C° F7 B♭-7 E♭7 A♭6 A♭6/C

Sección improvisación
Guitarra acústica

Patrón de acompañamiento
contrabajo y batería

Sostiso

41 B♭-7 G° C7(♯9) F-7 C7(♯9) F-7 B♭-7 F-7 E♭7 C-7 D♭° C° F7(b9) /A

Flauta

Clarinete

Clarinet bajo

Tronpa/Corno

Interludio 2

46 B^b7 $D^b/A^b C7$ $G^#$ $C^7(\#9)$ $F7$ B^b7 $G^#$ $C^7(\#9)$ $F^{\#7}$ $E^{\#7}/G^{\#}$

Cambio al modo
Luto

p
Corno

51 $A7$ $/E$ $A7$ $/E$ $A7$ $G7$ $C^{\#} /E$ $E^{\#}$ $A^7(\#11)$

f
Corno

D Sección improvisación piano

55 $D^{\#}$ $G^{\#}$ $C^{\#}$ $F^{\#}(\#11)$ $B^{\#}$ $E^{\#}(\#9)$ $G^{\#} D^{\#7}$ $C^{\#}$

E Sección improvisación saxofón tenor

59 $F7$ B^b7 $F7$ B^b7 $F7$ B^b7 E^b7 $C7$ E^b/F $B^b(\#11)$

f
Paróde acompañamiento
contrabajo y batería

Énfasis

63 B^b7 E^b11 $A^{\#}(\#11)$ A^b $D^{\#}$ $G^{\#}$ $C^{\#}(\#9)$ $F7$ $C^{\#}(\#9)$

67 F-7 Bb-7 F-7 D# G7(b9) C# F7(b9) Bb-7 /A# G# C7(b9) F-7 Bb7(b9)

*Corno francés
Sonidos guías / Segunda repetición

Interludio3

73 G# C7(b9) F-7 D#(b9) C7(b9)

*Trompetas
Segunda repetición

Corno

Clarinetto bajo

77 D#A D# C7(b9) D#(b9) Clarinetto C7(b9)

Clarinetto

80 D#(b9) C7(b9)

83 F-7 G-7(b9)/F F-7 C7(b9)/F F-7 Bb-7 Eb A# D# C7 F

A'

Improvisación del piano como pregunta y respuesta a la melodía

Melodía sección trompetas

Patrón de acompañamiento contrabajo y batería

Solo

Edición armónica - Guitarra

87 $B\flat^7$ E^7 E^7 $A^7(b9)$ A^7 D^7 D^7 C^7 $B\flat^7$ A^7 G^7 $C^7(b9)$

90 F^7 $C^7(b9)$ F^7 $G^7(b9)/F$ F^7 D^7 $G^7(b9)/D^7$ C^7 $F^7(b9)$

B *Blques de acorde trompetas* *Blques de acorde saxofn*

Regreso de la meloda al saxofn

Patrnde acompaamiento contrabajo y batera

94 $B\flat^7$ $G^7(b9)$ $C^7(b9)$ F^7 $B^7(b9)$ $G^7(b9)$ $C^7(b9)$

Meloda en blques

Secuencia motivos descendentes contrabajo

CODA

98 F^7 $B\flat^7$ E^7 $A^7(b9)$ C^7 F^7

Meloda saxofn

Patrnde acompaamiento contrabajo y batera *Solo*

101 $B\flat^7$ $D^7(b9)$ $C^7(b9)$ F^7 $A^7(b9)$ F^7

Flauta

Corno *Flauta* *Clarinet bajo*

Final

4.3 Black Orpheus - Quincy Jones (1962): contextualización

Quincy Delight Jones Jr. (1933)⁴⁸ es un destacado productor, arreglista y compositor de origen estadounidense, reconocido por una carrera multifacética desarrollada principalmente a partir 1950 (JONES, 2020). Nombrado por la revista *Time Magazine* como uno de los músicos de jazz más influyentes del siglo XX, Jones ha recibido 80 nominaciones a premios Grammy, de las cuales resultó ganador en 28 ocasiones en diferentes categorías, en un amplio campo de actuación profesional.

A lo largo de su carrera, Jones se ha desempeñado principalmente como arreglista y productor, destacando el trabajo con Michael Jackson, Frank Sinatra, Miles Davis, Count Basie, Ray Charles, Cannonball Adderley, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Aretha Franklin, Sarah Vaughan y George Benson (ALLMUSIC, 2020)⁴⁹.

En 1962, Quincy Jones lanzó el álbum titulado “*Big Band Bossa Nova The Newest Latin American Rhythm*”. El Proyecto fue grabado en Estados Unidos por el sello discográfico Mercury Records, en el cual Jones fungía para ese entonces como vicepresidente. Los arreglos pertenecen al propio Quincy Jones, conteniendo las siguientes canciones: “Soul Bossa Nova” (Quincy Jones), “Boogie Bossa Nova” (Charles Mingus), “Desafinado” (A. Jobim, N. Mendonça), “**Black Orpheus**” (Luiz Bonfá), “Forgive me if i’m late” (C. Lyra, R. Bôscoli), “On the street where you live” (Lerner, Loewe), “One note samba” (A. Jobim, N. Mendonça), “Lalo Bossa Nova” (Lalo Schifrin), “Serenata” (Leroy Anderson), “No more blues (Chega de Saudade)” (A. Jobim, V. Moraes). (DISCOGS, 2020)⁵⁰

Se destaca en esta grabación el interés de Quincy Jones en reflejar elementos rítmico-melódicos que dialoguen con el carácter de la versión del filme *Orfeu Negro* de 1959, manteniendo estilísticamente un carácter rítmico-musical que remete a la influencia de bolero mexicano utilizado en el acompañamiento de guitarra por Bonfá.

⁴⁸ La carrera de Quincy Jones abarca una gran cantidad de roles: compositor, artista, arreglista, director, instrumentista, director ejecutivo de una compañía de grabación, fundador de revistas, emprendedor en multimedia, empresario, compositor de música para cine y televisión. Considerado un maestro precursor de hibridismo musicales, ha creado fusiones deslumbrantes que pasan por estilos como el pop, soul, hip-hop, jazz, clásico, música africana y brasileña (JONES, 2020. Nuestra traducción).

⁴⁹ DEMING, Mark. Artist Biography. Disponible en: <<https://www.allmusic.com/artist/quincy-jones-mn0000378624/biography>>. Acceso en: 28 octubre 2020

⁵⁰ DISCOGS. **Music database and Marketplace**. 2020. Disponible en: <<https://www.discogs.com/Quincy-Jones-And-His-Band-Big-Band-Bossa-Nova-The-Newest-Latin-American-Rhythm/release/10642548>>. Acceso en: 28 octubre 2020.

Jones utiliza una instrumentación y conceptualización de arreglo para formato *big band*, destacando el uso de la flauta como instrumento solista. En la mayor parte de la canción son desarrollados diferentes recursos y técnicas compositivas, como armonización en bloque, sustituciones armónicas e intercambio modal, las cuales conversan constantemente entre sí trayendo unidad y dinamismo dentro del mismo. La instrumentación utilizada en el arreglo de Quincy Jones es la siguiente: sección rítmico-armónica (batería, contrabajo, percusión, piano, guitarra), sección de viento madera (flauta, saxofón alto, saxofón tenor) y sección de viento metal (trompeta, flugelhorn, corno francés, trombón).

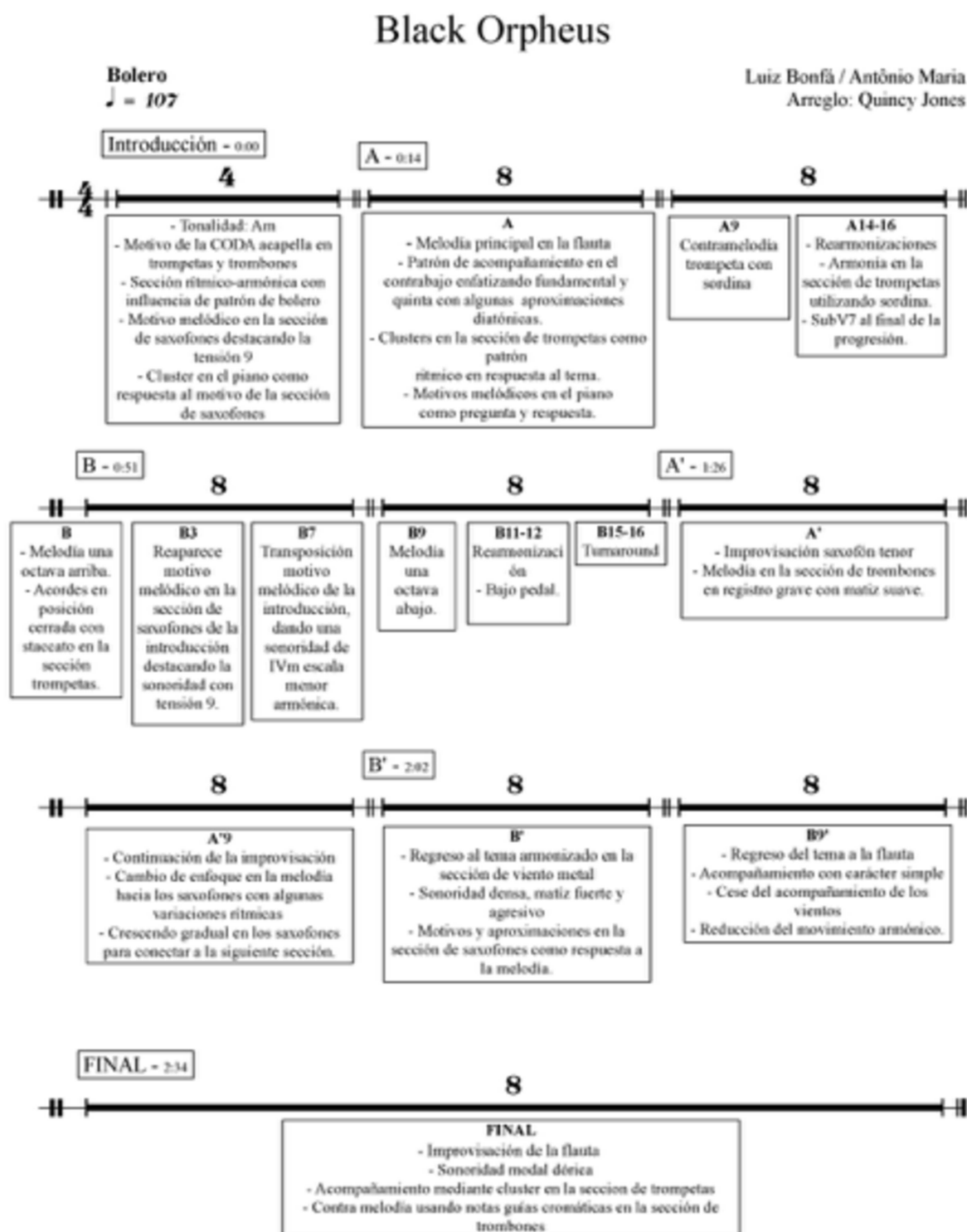
En cuanto a características técnico-musicales, el arreglo fue desarrollado en tonalidad de La menor, con la siguiente forma ó estructura general: Introducción - A - B - A' - B' - Final.

4.3.1 Sketch

A continuación es presentado un *sketch* de la grabación de Quincy Jones, describiendo características generales y recursos de arreglo presentes en dicho fonograma⁵¹. Con este gráfico, procuramos proporcionar un panorama general de elementos creativos y poéticos, que además reflejan aspectos constitutivos evidenciados en esta grabación.

⁵¹ Black Orpheus, Quincy Jones. Disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/j7peksgysof2a5s/Quincy%20Jones-Black%20Orpheus%281962%29%20.mp3?dl=0>>

Figura 20 - Sketch "Black Orpheus", Quincy Jones



Fuente: elaborado por el autor

4.3.2 Análisis musical

En la introducción es desarrollado un pequeño fragmento *acapella*, partiendo de un motivo basado en la CODA compuesta por Luiz Bonfá. Este motivo es armonizado en la sección de viento metal, como preámbulo a la incorporación del acompañamiento desarrollado por la sección rítmico-armónica. El carácter de acompañamiento en este arreglo tiene una influencia rítmica de bolero, lo cual remete al carácter de la versión del filme. Posteriormente, la sección de saxofones presenta un motivo en patrón de pregunta y respuesta destacando la sonoridad de la tensión 9 del modo eólico, combinado con pasos cromáticos e intervalos melódicos diatónicos. Este motivo es respondido por la sección de trompetas con un *cluster* en registro medio-grave. Durante el transcurso de esta sección, el piano toca un patrón de acordes en un registro medio agudo, dando una idea de patrón de llamada y respuesta.

Figura 21 - Borrador elementos de arreglo Introducción Quincy Jones

The image displays a musical score for the introduction of 'Bolero'. It is written in 4/4 time with a tempo of 107. The score is divided into two main sections: 'Introducción' and 'Sección A'. The piano accompaniment is shown in the bottom staff, featuring a pattern of chords in the upper register. The trumpet part is shown in the top staff, with a cluster of notes in the middle-low register. The saxophone part is shown in the middle staff, with a melodic line in the middle register. Annotations include 'Corno', 'Trompeta al Flautista', 'Flauta', 'Saxofón contraltos', 'Piano de acompañamiento contrabajo y batería', and 'Cluster trompetas'. The score is attributed to Luiz Bonfá and Antônio Maria.

Fuente: elaborado por el autor

En la primera parte de la sección A, se presenta la melodía en la flauta en un registro medio. La sección rítmico-armónica mantiene un acompañamiento simple y balanceado, con el contrabajo enfatizando movimientos de fundamental y quinta con algunas aproximaciones

diatónicas. La sección de trompetas desarrolla un complemento armónico través del uso de acordes tipo *clusters* en un registro medio-grave, mientras el acompañamiento del piano utiliza intervalos y acordes como respuesta al movimiento melódico.

Posteriormente, en el compás 16 es incorporada una trompeta con *sordina*⁵² tocando una contra-melodía en respuesta al tema principal, concluyendo esta sección con una armonización en bloque de la sección de trompetas destacando una sonoridad brillante y metálica. Armónicamente, este tema guarda una relación cercana con la versión original del filme, concluyendo con una variación a través de un bajo pedal apoyado en inversiones de acordes y un *turnaround*⁵³ al final del tema para preparar la siguiente sección. La progresión armónica utilizada a partir del compás 16 es la siguiente: **IVm9 - bVII7 - bIIIMaj7 - Im7 - IIIm7(b5) - V7b9 (segunda inversión) - Im7 - IIIm7b5 - SubV7(#11)/I - Im7.**

Figura 22 - Borrador elementos de arreglo sección A Quincy Jones

The image displays a musical score for Quincy Jones's section A. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 16, features a trumpet part with a muffled sound (sordina) and a flute part with a wah-wah effect. The second system, starting at measure 20, shows a block harmonization of the trumpet part and a piano accompaniment with a bass pedal. The score includes various chord symbols and annotations in red and blue, such as 'Contra-melodía Trompeta con sordina', 'Wah-wah flauta', 'Harmonización en bloque', 'Bajo pedal V7: segunda inversión', and 'Sonoridad brillante Bloque armonizado'. The chords listed in the text above correspond to the annotations in the score.

Fuente: elaborado por el autor

⁵² Aditamento que se emplea para apagar ligeramente el sonido de un instrumento... La sordina para los instrumentos de viento metal se coloca en el interior de la campana ó bien se sostiene frente a ésta, como el 'bowler hat' de metal. Se fabrican con formas diferentes que afectan y reducen el sonido de distintas maneras (LATHAM, 2009, p. 1439. Comillas de autor).

⁵³ Termino utilizado en el jazz en una progresión armónica que se utiliza para regresar a la tonalidad principal de la pieza (DAVIS, 2012, p. 788. Nuestra traducción).

En la sección B, la flauta presenta un cambio de enfoque e intención trasladando la melodía una octava arriba. Nuevamente aparece el motivo desarrollado por los saxofones en la introducción destacando la tensión 9, el cual es transpuesto durante la progresión de intercambio modal destacando con ello una sonoridad de IVm con escala menor armónica, proporcionando una sonoridad de acorde menor con séptima mayor. Durante el desarrollo de este tema, la sección de trompetas realiza acompañamiento manteniendo la idea expuesta hasta este momento de acordes tipo *clusters* en registro medio-grave, articulados con *staccato*.

En la parte final del tema, la melodía es presentada una vez más una octava abajo; reaparece el motivo inicial desarrollado por los saxofones transpuesto hacia los cambios armónicos correspondientes, creando una sonoridad de contra-melodía contrapuntística en relación al tema principal. Armónicamente, ocurre una variación después de la progresión de intercambio modal, siendo desarrollada a través de inversiones de acordes, concluyendo la sección con un *turnaround* que sirve para conectar con la siguiente sección. La progresión utilizada a partir del compás 32 es la siguiente: **IVm7 - IIIm7(b5) - V7 (segunda inversión) - Im (primera inversión) - bVI maj7 (segunda inversión) - IIIm7(b5) - V7(#9). Turnaround: Im7 - VIIm7(b5) - IIIm7b5 - SubV7/I - Im.**

Figura 23 - Borrador elementos de arreglo sección B Quincy Jones

The image displays two systems of musical notation for section B. The first system, starting at measure 28, features a flute melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. Annotations include a blue box labeled 'Progresión intercambio modal' with chords E⁹ and A⁷(b9), and a red box labeled 'Cluster acordes trompetas'. The second system, starting at measure 32, continues the melody and accompaniment. Annotations include 'Bajo pedal' with chords E⁷(b9)/B and A⁷/C, and '1-7 primera inversión' with chord A⁷/C. The score uses various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks to indicate performance details.

Fuente: elaborado por el autor

En la sección A', Jones se vale de un recurso de arreglo muy utilizado por diversos compositores al repetir la forma completa del tema principal, destinando dicha sección para un espacio de improvisación. Sin embargo, Jones utiliza un elemento diferente: mientras el saxofón tenor improvisa sobre la forma del tema A, la melodía continua exponiéndose, dando la sensación de una capa de fondo que poco a poco va desarrollándose. En los primeros 8 compases, la melodía es expuesta en la sección de trombones en un matiz sutil. Luego la intención de melodía se traspasa a la sección de saxofones, induciendo el inicio del motivo principal de cada frase.

Esta segunda sección tiene la particularidad que los saxofones articulan dichas ideas haciendo uso de *esforzando*⁵⁴, en un crescendo gradual que prepara el inicio de la siguiente sección. Armónicamente, en esta sección ocurren algunos cambios y re-armonizaciones través de sustituciones por función tonal e inversiones. La progresión utilizada a partir del compás 48 es la siguiente: **IVm9 - bVII7 segunda inversión - bIIImaj7 - Im7 segunda inversión - IIIm7(b5) - V7b9 (segunda inversión). Turnaround: Im7 - bVIIm7(b5) - IIIm7b5 - V7.**

⁵⁴ Dando repentinamente más fuerza (DANHAUSER, 1973, p. 101)

Figura 24 - Borrador elementos de arreglo sección A' Quincy Jones

Fuente: elaborado por el autor

En la sección B', cesa el momento de improvisación en el saxofón tenor y nuevamente es retomada la melodía principal armonizada en la sección de viento metal, utilizando como recurso de arreglo una técnica llamada '*Concerted Ensemble*⁵⁵'. Esta sección posee un carácter denso, iniciando en un matiz contrastante *fortísimo*, el cual es armonizado en un bloque abierto⁵⁶, con un carácter tenso y disonante sobre el Im (con séptima mayor y tensión 11). Esta sonoridad 'pesada' se ve reforzada por el uso de un efecto especial utilizado en las secciones de viento llamado *shake*⁵⁷, continuando este fragmento con la armonización concertada de la melodía mediante variaciones rítmicas y armonizaciones diatónica y cromáticas. Además, la sección de saxofones desarrolla un motivo en unísono como respuesta al motivo principal presentado como bloque armonizado. Melódicamente, se destaca en esta sección la sonoridad de la escala menor armónica a través del uso de la séptima mayor, así

⁵⁵ Pasaje armonizado donde todas las secciones de viento siguen el ritmo, y usualmente el mismo contorno melódico de la línea principal (LAWN, 2018, p. 418. Nuestra traducción)

⁵⁶ *Spread Voicings*: este tipo de voicing es conocido muchas veces como almohadilla o colchón armónico; ya que generalmente son acordes muy abiertos. Este tipo de voicing agrega profundidad al sonido de un ensamble (PEASE & PULLIG, 2001, p. 28. Nuestra traducción).

⁵⁷ Los músicos de la sección de metal oscilan rápidamente hacia arriba, en dirección a la siguiente nota más alta en la serie de armónicos, ó algunas veces a un intervalo más grande para conseguir un efecto más dramático. Los músicos de la sección de saxofones y viento madera oscilan hacia la siguiente nota diatónica ó cromática más alta (LOWELL & PULLIG, 2003, p. 9. Nuestra traducción).

como la re-armonización empleada en la progresión de intercambio modal agregando un acorde **SubV7/IVm7**.

A partir del compás 64 es presentado nuevamente un contraste, a través del cambio de enfoque a un carácter suave, sin acompañamiento de la sección de vientos, sobresaliendo la melodía en la flauta en un registro medio-grave. Además, es utilizado un acompañamiento con ritmo-armónico más simple, extendiendo cada acorde 2 compases, con lo cual se apoya el sentido contrastante en relación a la sección anterior. La progresión armónica en los compases 64-69 es la siguiente: **IVm7 - Im7- IIm7b5 - V7**.

Figura 25 - Borrador elementos de arreglo sección B' Quincy Jones

The image displays a piano score for measures 54 through 69. The score is divided into two systems. The first system, measures 54-63, is labeled 'B' Covered ensemble' and features a 'ff' dynamic. It includes annotations for 'Trumpets', 'Saxophones', and 'Horn/Line'. The second system, measures 64-69, is labeled '*Covered Ensemble' and features a 'mf' dynamic. It includes annotations for 'Vtr (Tb)', '*Re-armonización', and 'Solo Vtr (V7)'. The score shows complex chord progressions and melodic lines in both hands, with various articulations and dynamics.

Fuente: elaborado por el autor

Al final de la canción es desarrollada una improvisación de la flauta sobre el Im. Destaca en dicha sección el uso de sonidos e intervalos que remeten a una sonoridad modal dórica, mientras la sección de trompetas toca un patrón rítmico con acorde tipo *cluster*, remetiéndolo al patrón desarrollado por el piano en la introducción. Sumado a esto, es perceptible un contracanto en la sección de trombones a través del movimiento de notas guías enfatizando la 7 menor, 7 mayor, 5 aumentada y 6 mayor del acorde de momento (I grado menor).

Figura 26 - Borrador elementos de arreglo Final Quincy Jones

The image displays a musical score for the final section of Quincy Jones's arrangement, spanning measures 68 to 72. The score is presented in two systems, each with a piano part (treble and bass clefs) and a trumpet part (treble clef). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the trumpet part plays a series of chords, primarily A- and /E. Annotations include 'Final' in a box, 'Sección improvisación Flauta' above the piano part, and 'Trompetas con acorde / Cluster' above the trumpet part. The piano part is marked with 'E^m' and 'E⁷(9)'. The trumpet part is marked with 'A-' and '/E'. The score is annotated with various musical symbols and colors (blue for piano notes, red for trumpet notes) to highlight specific elements.

Fuente: elaborado por el autor

4.3.3 Arranger Sketch

Black Orpheus

Arranger Sketch basado en la versión del disco "Big Band Bossa Nova The Newest Latin American Rhythm" de Quincy Jones - 1962

Bolero

♩ = 107

Luiz Bonfá | Antônio Maria

Introducción

Tronpa de Flapstone

Corno

Flauta

Violino con armonio en el piano

Violón

Violoncello

Patrón de acompañamiento contrabajo y batería

5

7

A

Módulo en la Flauta

Clarinete tenor

Clarinete soprano

Trompeta

11

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 107 bpm. It features a piano accompaniment with a steady bass line and chords. The melody is primarily in the right hand, with various instruments like trumpet, saxophone, and flute playing specific parts. Annotations include 'Tronpa de Flapstone' (trumpet), 'Corno' (horn), 'Flauta' (flute), 'Violino con armonio en el piano' (violin with harmonium in piano), 'Violón' (violin), 'Violoncello' (cello), and 'Patrón de acompañamiento contrabajo y batería' (bass and drum accompaniment pattern). Chord changes are indicated by letters like A-7, /E, B9, E7, D-7, G7, C6, and A7. A section marked 'A' contains a 'Módulo en la Flauta' (flute module). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 7, and 11 clearly marked.

16 *Crescendo*
Tripletta con ardore

D⁷ G⁷ C⁶ A⁷

20 *Allegro appassionato*

B⁹ E⁷(b⁹)/B E⁷(b⁹) A⁷ B⁹ B⁹#11

24 **B**
A⁷

B⁹ E⁷ A⁷ /E A⁷

Crescendo
con ardore

28

B⁹ A⁷(b⁹) D⁷ D⁷

32

D⁷ /A B⁹ E⁷(b⁹)/B A⁷/C

35 $F^{\#}/C$ B^{\flat} $E^{\flat}(D^{\flat})$ A^{-7} F^{\sharp}

Contrapunto mediano sostenido piano

A' Sección improvisación estilo son

39 B^{\flat} $B^{\flat}(D^{\flat})$ A^{-7} $/E$ B^{\flat} E^{\flat} A^{-7} $/E$ A^{-7} $/E$

Melodia sencilla de improvisación

44 A^{-7} D^{-7} G^{\flat} C^{\sharp} A^{\flat} D^{-7}

Contrapunto sostenido sfz

49 G^{\flat}/D C^{\sharp} $/D$ A^{-7}/E B^{\flat} $E^{\flat}(D^{\flat})/B$ $E^{\flat}(D^{\flat})$

B' Claveada sencilla

54 A^{-7} F^{\sharp} B^{\flat} $B^{\flat}(D^{\flat})$ A^{-7} B^{\flat} $E^{\flat}(D^{\flat})$ A^{-7}

sfz *ff* *ff* *ff*

Troncoso *Troncoso* *Troncoso* *Troncoso*

Troncoso *Troncoso* *Troncoso* *Troncoso*

59 A-7 A/E E⁹ E⁹(#11) D-7 /A

63 D-7 /A *Melodia Flauto* D-7 /A 3 D-7 /A A-7 /E A-7 /E

Final
Sección improvisación Flauto *Impulsos con cordas / Chorus*

68 E⁹(#11) A- /E A- /E

72 A- /E A- /E A- /E A- /E

76 A- /E A- /E A- /E

4.4 Black Orpheus - Wayne Shorter (1962): contextualización

El saxofonista estadounidense Wayne Shorter (1933) se encuentra entre los compositores e instrumentistas más destacados en la historia del jazz estadounidense del siglo XX. Entre sus principales aportes y/o contribuciones destaca su labor en la construcción del repertorio canónico ‘jazzístico’, sumando más de 20 composiciones incluidas en el libro de compilación *‘The Realbook’*, lo cual le sitúa como uno de los compositores con mayor número de canciones en dicha colección (VASCONCELLOS, 2017, p. 58). Como detalle a resaltar a manera de información general, en la nota al pie de página que se encuentra en el *leadsheet* de la canción *Black Orpheus* (Manhã de Carnaval) en dicha compilación, se menciona la grabación de Shorter como fonograma de referencia para dicha transcripción⁵⁸.

Por otro lado, el músico estadounidense también es reconocido por realizar importantes colaboraciones a lo largo de su carrera con músicos como Horace Silver, Art Blakey & Jazz Messengers, Herbie Hancock, Brian Blade y John Pattituci, además de formar parte en la década de 1960 del quinteto del reconocido trompetista Miles Davis⁵⁹.

En 1962, Wayne Shorter lanzó el álbum titulado *“Wayning Moments”*, bajo el sello discográfico Vee Jay Records. Dicho proyecto fue grabado en Estados Unidos, contando con arreglos del propio Wayne Shorter, Eddie Higgins y Jack Lawrence. El álbum contiene las siguientes canciones: **“Black Orpheus” (Luiz Bonfá, Antônio Maria)**, “Devil’s Island” (Wayne Shorter), “Moon of Manakoora” (Alfred Newman), “Dead End” (Wayne Shorter), “Wayning Moments” (Eddie Higgins), “Powder Keg” (Wayne Shorter), “All or nothing at all” (Jack Lawrence) y “Callaway Went That-A-Way” (Wayne Shorter). (DISCOGS, 2020)⁶⁰

En este arreglo, son abordados diferentes recursos y/o técnicas compositivas como melodía en unísono, sustituciones armónicas por función tonal e intercambio modal, los cuales convergen en el desarrollo del mismo, aportando variación y dinamismo.

⁵⁸ LEONARD, Hal. **The Real Book**. 5ta Ed. Disponible en: <<http://therealbook.info/pdfdoc/index/45/2>>. Acceso en: 27 mayo 2020.

⁵⁹ NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. **Wayne Shorter Bio**. 2021. Disponible en: <<https://www.arts.gov/honors/jazz/wayne-shorter>>. Acceso en: 1 marzo 2021.

⁶⁰ DISCOGS. **Music database and Marketplace**. 2020. Disponible en: <<https://www.discogs.com/Wayne-Shorter-Wayning-Moments/release/3372991>>. Acceso en: 28 octubre 2020.

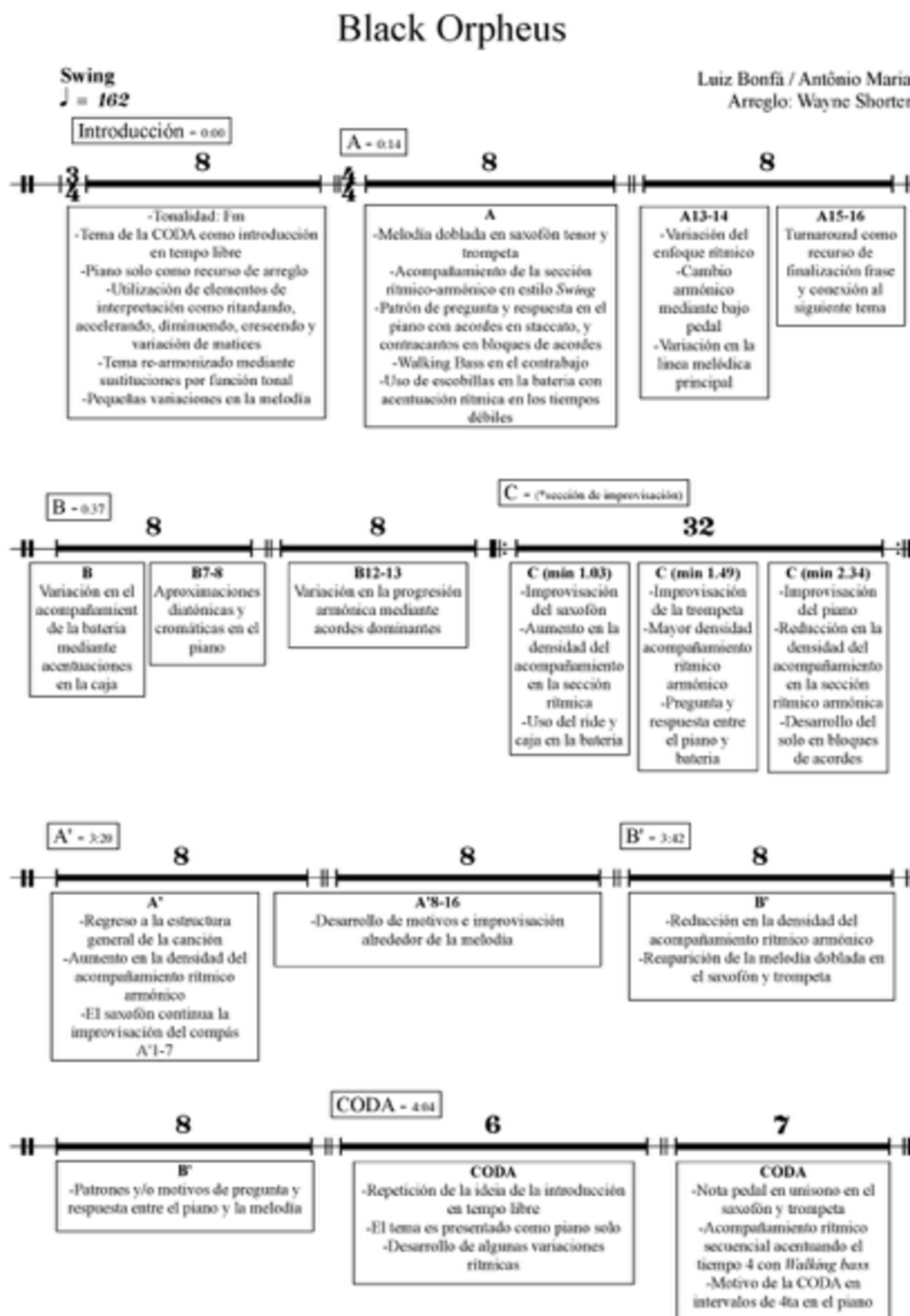
El arreglo de Shorter fue desarrollado para un formación musical de quinteto, utilizando la siguiente instrumentación: batería, contrabajo, piano, trompeta y saxofón tenor. En cuanto a características técnico-musicales, el arreglo fue desarrollado en tonalidad de Fa menor, con la siguiente estructura general: Introducción - A - B - C (sección de improvisación) - A' - B' - CODA.

4.4.1 Sketch

A continuación es presentado un *Sketch* de la grabación de Wayne Shorter, describiendo características generales y recursos de arreglo presentes en dicho fonograma⁶¹. Con este gráfico, procuramos proporcionar un panorama general de elementos creativos y poéticos, que además reflejan aspectos constitutivos evidenciados en esta grabación.

⁶¹ Black Orpheus, Wayne Shorter. Disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/c5tej49kskwn01n/Wayne%20Shorter%20Black%20Orpheus1962.mp3?dl=0>>

Figura 27 - Sketch "Black Orpheus" Wayne Shorter



Fuente: elaborado por el autor

4.4.2 Análisis musical

En la introducción es presentado un material musical basado en la CODA original de la canción, como recurso estructural. Dicha sección es desarrollada como piano solo, recurso explorado reiteradamente en el contexto de jazz estadounidense como extensión al proceso creativo y poético. A nivel interpretativo, se destaca en esta sección la ejecución del tema en un tempo *rubato*⁶², incorporando recursos de variación de tiempo y dinámica como *acelerandos*, *ritardandos*, *crescendos* y *diminuendos*. Rítmicamente, el motivo y las divisiones de frase son interpretadas creando la sonoridad de un compás en 3/4. La progresión armónica destaca el uso del **V9sus4** de la escala menor melódica, además de emplear un diseño cadencial con sustituciones de acordes por función tonal, tensiones, inversiones de acordes y dominante alterado.

Figura 28 - *Sketch* Introducción “Black Orpheus” Wayne Shorter

The musical score for the introduction of "Black Orpheus" by Wayne Shorter is presented in two systems. The first system, titled "Introducción", is marked "Piano Solo tempo-libre" and is in 3/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes chords: D⁹(b⁹), C⁹sus⁴, B^b7, C⁹sus⁴, D⁹(b⁹), and Calt. The second system, titled "Swing", is marked "A" and has a tempo of quarter note = 162. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes chords: F⁷, F⁷, G-7(b⁹), C[#]9, F⁷, G-7(b⁹), C[#]9, F⁷, B^b7, and E^b7. The score also includes performance instructions: "Melodia" for the melody, "Piano shuffle- Walking bass" and "Batería con escobillas" for the bass and drums.

Fuente: elaborado por el autor

Uno de los principales elementos que se destaca en el arreglo de Wayne Shorter es el estilo musical utilizado. De acuerdo a la investigación emprendida, se constató que una parte

⁶² rubato (italiano “robado”, es decir, “flexible”; *tempo rubato*, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea (LATHAM, 2009, p. 1308. Comillas y paréntesis de autor).

considerable de los arreglos documentados mantienen una relación e influencia estética con diferentes aspectos de la Bossa Nova, principalmente con elementos rítmicos. A diferencia de ello, en este arreglo se presenta una serie de elementos rítmicos, armónicos, melódicos y estructurales que remeten a la tradición de jazz estadounidense, especialmente en relación a la ejecución del *groove*⁶³ por la sección rítmico-armónica..

En general, destacamos el patrón de acompañamiento en compás 4/4, con acentuación en los tiempos débiles (2 y 4) lo cual crea la sensación de ritmo “flotante” característico del *swing* (BERENDT, 1994, p. 302). El contrabajo desarrolla el acompañamiento mediante secuencias melódicas, intervalos y arpeggios sobre la estructura armónica del arreglo, a través de la técnica conocida como *Walking Bass*⁶⁴. El piano desarrolla una función rítmico-armónica mediante la articulación de acordes en *staccato* en diferentes partes del compás, enfatizando principalmente los tiempos débiles y realizando patrones de pregunta y respuesta en relación al desarrollo melódico.

En la sección A, la batería desarrolla el patrón de acompañamiento mediante inflexiones rítmicas en la caja utilizando *brushes*⁶⁵, además de enfatizar los acentos en los tiempos débiles en el *hi-hat*⁶⁶.

⁶³ Sentido de movimiento de motor grueso producido por uno ó más patrones rítmicos que suenan simultáneamente, como unidades individuales, no más allá del PRESENTE EXTENDIDO, que son repetidos a lo largo de un episodio ó pieza musical. Más comúnmente usado en referencia a la percepción de propulsión continua creada, típicamente para bailar, por la interacción de los músicos de la sección rítmica de una banda ó sus partes de acompañamiento (TAGG, 2014, p. 489. Nuestra traducción).

⁶⁴ Estilo de ejecución en el bajo que se volvió muy importante en el desarrollo del jazz. De manera similar a la técnica utilizada en la batería al tocar el bombo en cada tiempo, *walking bass* requiere que el bajista toque en cada tiempo del compás, delineando inversiones de acordes y escalas (DAVIS, 2012, p. 817. Nuestra traducción).

⁶⁵ Baqueta hecha de finos filamentos de alambre que se utiliza para tocar tambores. Los cepillos se han usado desde la década de 1920, especialmente por ejecutantes de batería en el *jazz* y las orquestas de baile, con el fin de producir un sonido más suave que el de las baquetas de tarolas comunes (LATHAM, 2009, p.533).

⁶⁶ Par de platillos pequeños, montados uno sobre otro en un soporte y accionados por un pedal. El platillo inferior es estático, mientras que el superior es móvil. Son utilizados en el *jazz* y la música popular (AMMER, 2004, p. 100. Nuestra traducción).

Figura 29 - Borrador elementos de arreglo compás 1-5 tema A, “Black Orpheus” de Wayne Shorter

Swing
♩ = 162

[A] F-7 G-7(b9) C7#9 F-7 G-7(b9) C7#9 F-7

Ritmo armónico del piano
Pulsos de pregunta y respuesta
Solo

Walking Bass
Pulsos rítmicos
Aterris
Solo

Fuente: elaborado por el autor

Melódicamente el tema es presentado en unísono en el saxofón tenor y trompeta. Un detalle a destacar es el contraste marcante entre el carácter rítmico de la melodía, en relación al del acompañamiento de la sección rítmico-armónica. La melodía es expuesta haciendo uso de sonidos prolongados, manteniendo la duración de las figuras musicales y delimitando con claridad los inicios y finales de frase, todo esto con un carácter rítmico menos expresivo en relación a la inflexión de *swing* propuesta por la sección rítmica. Al final del tema se encuentra una variación melódica mediante sonidos guías, finalizando con un *turnaround* como cadencia conclusiva para preparar el siguiente tema. El siguiente gráfico representa algunos de los elementos descritos, el recuadro azul representa las variaciones en la melodía, los números en rojo representan el grado de dicho sonido en función del acorde de momento, y el recuadro negro señala la cadencia conclusiva.

Figura 30 - Borrador elementos de arreglo compás 21-24 tema A, “Black Orpheus” de Wayne Shorter

21 Variación melódica [B]

Turnaround
Calt Bb.7 A3A Gb7

Ritmo melódico contrabajo

Fuente: elaborado por el autor

La sección B es desarrollada bajo el mismo carácter del tema anterior; la melodía continua siendo expuesta en unísono por el saxofón y trompeta, mientras que la sección rítmico-armónica mantiene el mismo enfoque de acompañamiento señalado en la sección anterior. Rítmicamente, podemos destacar la incorporación de algunos acentos de la batería en la caja apoyando algunos cambios e intenciones armónicas y/o rítmicas. La siguiente ilustración corresponde al segundo 0.36-0.42 en el fonograma, compases 24-27.

Figura 31 - Borrador elementos de arreglo compás 24-27 tema B, “Black Orpheus” de Wayne Shorter

The musical score for measures 24-27 of "Black Orpheus" is presented in two staves. The top staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a "Walking Bass" pattern in the bass line. The chords are: A-b6, G-b7, F-7, G-7(b9), C7(b9), and F-7. The bass line is annotated with "Ritmo armónico del piano" and "Patrón de pregunta y respuesta". A green box highlights the re-harmonization of the VI degree in measure 26, where the chord changes from G-7(b9) to C7(b9).

Fuente: elaborado por el autor

Además, en esta sección el piano asume un papel protagónico al incrementar la densidad rítmica en el patrón de acompañamiento, aportando con ello cierta ‘variedad’ al mezclarlo con recursos como sustituciones, inversiones y aproximaciones de acordes. Se destaca la re-armonización que ocurre en el compás 36, al convertir el grado **bVI** con función tonal subdominante en un acorde de función dominante (**SubV7/V7**), lo cual aporta una sonoridad peculiar a dicho fragmento, siendo reforzado posteriormente por las aproximaciones cromáticas realizadas por el piano.

Figura 32 - Borrador elementos de arreglo compás 35-41 tema B, “Black Orpheus” de Wayne Shorter

Fuente: elaborado por el autor

La parte C corresponde al espacio reservado para el desarrollo de diferentes secciones de improvisación. Este fragmento está estructurado en 32 compases, siendo repetido el ciclo completo 3 veces. La estructura de esta sección corresponde al ciclo armónico y rítmico presentado en los temas A y B, donde cada instrumento solista desarrolla una improvisación encuadrado en dicho esquema. El primer ciclo corresponde a la improvisación del saxofón tenor, donde destacamos elementos de arreglo e interpretación como el cambio de enfoque rítmico. La batería incrementa la dinámica agregando el *ride*⁶⁷ como elemento nuevo al patrón de acompañamiento; con ello la inflexión rítmica de *swing* cobra un carácter más presente, mientras el baterista incrementa los acentos en la caja con lo cual aumenta la densidad rítmica. El piano y el contrabajo continúan con el mismo carácter de la sección anterior, desarrollando el acompañamiento con un nivel mayor de intensidad.

El segundo ciclo de improvisación es desarrollado por la trompeta. Sobresale en esta sección el carácter melódico de dicha interpretación a través del uso de frases definidas,

⁶⁷ Platillo colgante utilizado en el jazz y otros estilos de música popular principalmente para delinear patrones rítmicos básicos (AMMER, 2004, p. 100. Nuestra traducción).

sonidos prolongados y equilibrados, así como espacios y fragmentos de silencios entre frases. Dicho carácter de la improvisación permite una mayor interacción rítmica entre el piano y la batería, por lo cual estos incrementan el flujo de intenciones rítmicas a través de patrones de pregunta y respuesta.

El tercer ciclo de improvisación es desarrollado por el piano. Siendo destacado un cambio de enfoque en la sección rítmica a través de una disminución en la intensidad de la dinámica de acompañamiento. El baterista cambia los golpes percutidos en la tarola por un patrón de acentos regulares y constantes en el aro, mientras que el contrabajo continúa con la dinámica *walking bass* de la sección anterior, explorando un poco más el registro medio-agudo. En la improvisación del piano, resalta la aproximación empleada por el mismo, en la cual combina melodía y armonía dentro de la improvisación, para así construir las distintas frases y/o motivos.

En la sección A', de manera inicial (compases 1-7), el saxofón tenor continúa desarrollando un fragmento de improvisación. La sección rítmico-armónica incrementa nuevamente la dinámica de acompañamiento en respuesta a las distintas frases e intenciones melódicas interpretadas por el saxofón. A partir del compás 8, Shorter cambia el enfoque de la improvisación desarrollando motivos y frases alrededor de la melodía, lo que marca el final de dicha sección e indica el regreso a la estructura del tema a la sección rítmica. En la sección B', nuevamente es retomado el tema en unísono por el saxofón tenor y la trompeta.

La canción finaliza tomando nuevamente la idea inicial desarrollada en la introducción como piano solo. En un primer momento, el motivo melódico de la *CODA* es interpretado por el piano en tiempo libre, agregando algunas variaciones de tiempo, dinámica y articulación. Sobresale en la progresión armónica, la sonoridad del **V9sus4**. Posteriormente, a manera de variación es incorporada la sección rítmica en un patrón de acompañamiento secuencial, acentuando el tiempo 4 de cada compás por la batería, mientras el contrabajo desarrolla una secuencia mediante *walking bass*. El saxofón y la trompeta ejecutan una nota pedal en unísono mientras el piano toca el motivo del tema en secuencias de cuartas, desplazando rítmicamente el motivo mediante variaciones en la duración de los sonidos y acentos en tiempos débiles.

Figura 33 - Borrador elementos de arreglo CODA, "Black Orpheus" de Wayne Shorter

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 48 to 51, and the second system covers measures 52 to 55. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 48-51):

- Measure 48:** Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, whole rest.
- Measure 49:** Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.
- Measure 50:** Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.
- Measure 51:** Treble clef, whole rest. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

System 2 (Measures 52-55):

- Measure 52:** Treble clef, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, whole rest.
- Measure 53:** Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, whole rest.
- Measure 54:** Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, whole rest.
- Measure 55:** Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, whole rest.

Annotations:

- Measure 48:** *Saxofón y trompeta andante*
- Measure 49:** *Motivo en el piano*
- Measure 50:** *Patron rítmico bajo y batería*
- Measure 51:** *Simile*

Other markings: A red bracket spans measures 49-51 in the piano part. A red bracket spans measures 52-55 in the piano part. The bass part has a 'Calt' marking in measure 49 and a double bar line with a slash in measure 51.

Fuente: elaborado por el autor

4.4.3 Arranger Sketch

Black Orpheus

Arranger Sketch basado en la versión del disco "Wynning Moments" de 1962

Luiz Bonfá | Antônio Maria

Introducción
Piano Solo tempo-libre

Melódica

D[♭]9 C[♯]sus⁴ B[♭]7 C[♯]sus⁴ D[♭]9 Calt

A Swing
♩ = 162

Saxofón trompeta en unísono

Piano shufflo - Walking bass
Batería con escobillas

F-7 G-7(b9) C7(b9) F-7 G-7(b9) C7(b9) F-7 B[♭]7 E[♭]7

A[♭]9 B[♭]7 E[♭]7 A[♭]9 D[♭]9

B

Ternavand

Calt B[♭]7 A[♭]9 G[♭]7 F-7 G-7(b9) C7(b9) F-7

Ritmo melódico contrabajo Acento

28

G-7(b9) C7(b9) C-7(b9) F7(b11) B^b.7 G-7(b9) C7(b9)

3

Accent

35

*Solos en A y B
1 Saxofón 1 Trompeta 1 Piano

3

F.7 D^b7 C7 F.7 G-7(b9) C7(b9) F.7

*Después de los solos
D.S. al Coda

42

CODA

Piano Solo tempo-libre

Melodía

D^{ba} C⁹sus⁴ B^b.7 C⁹sus⁴ D^{ba}

48

Motivo en el piano

Saxofón y Trompeta andante

Calt

Patrón rítmico bajo y batería

Solo

52

4.5 A day in the life of a fool - Frank Sinatra (1969): contextualización

La canción insigne del filme Orfeu Negro, *Manhã de Carnaval*, fue grabada en el álbum ‘*My Way*’ por el destacado actor y cantante estadounidense Frank Sinatra (1915-1998)⁶⁸. Este álbum es considerado uno de los discos más importantes en la carrera del cantante, siendo grabada la canción de *Bonfá / Maria* en inglés bajo el nombre *A day in the life of a fool*, traducción del escritor estadounidense *Carl Sigman* (1909-2000). Dicha traducción sirvió de referencia para una gran cantidad de adaptaciones realizadas por músicos, artistas e intérpretes en diferentes partes del mundo en dicho idioma.

My Way fue grabado en Estados Unidos en 1968 por el sello discográfico *Reprise Records*, con la participación de Don Costa (1925-1983) como director y arreglista, y Sonny Burkle (1914-1980) como productor. Este proyecto presenta una colección de canciones *pop* contemporáneas como ‘*Yesterday*’ (John Lennon/Paul McCartney), siendo lanzado en el mes de marzo de 1969. El álbum estableció un récord de 75 semanas consecutivas en cartelera en Estados Unidos y el Reino Unido. (SINATRA, Frank. 2020)

Mediante la revisión bibliográfica emprendida, encontramos que fueron realizadas reediciones del disco en países como España, Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Australia, Taiwan, Canada, México, Venezuela, Colombia, Argentina, Brasil, Bolivia, África del Sur y Japón. El álbum está compuesto por las siguientes canciones: "Watch what happens" (N. Gimbel, M. Legrand), "Didn't we" (Jimmy Web), "Hallelujah, I love her so" (R. Charles), "Yesterday" (Lennon, McCartney), "All my tomorrows" (C. Heussen), "My way" (C. François, J. Revaux), "**A day in the life of a fool**" (**Â. Maria, L. Bonfá**), "For once in my life" (O. Murden, R. Miller), "If you go away" (J. Brel, R. McKuen) y "Mrs. Robinson" (Paul Simon). (DISCOGS, 2020)⁶⁹

En cuanto a elementos técnico-musicales presentes en esta grabación, destacamos la creación de dicho arreglo en tonalidad de Sol menor – igual que la versión del filme *Orfeu*

⁶⁸ Durante su carrera de más de 70 años, Frank Sinatra participó en más de 1400 grabaciones, fue premiado con 31 discos de oro, 9 discos de Platino, 3 Doble-Platino, 1 disco Triple-Platino por la *Recording Industry Association of America*. El ganador Oscar participó en más de 60 películas además de producir 8. Sinatra fue reconocido con *Lifetime Achievement Awards*, *The Screen Actors Guild*, *National Association for the Advancement of Colored People* y por *The Kennedy Center Honors*. En la actualidad es considerado una leyenda e inspiración alrededor del mundo por sus contribuciones en cultura y arte. (SINATRA, Frank. 2020. Nuestra traducción)

⁶⁹ DISCOGS. **Music database and Marketplace**. 2020. Disponible en: <<https://www.discogs.com/Frank-Sinatra-My-Way/release/6301517>>. Acceso en: 1 octubre 2020.

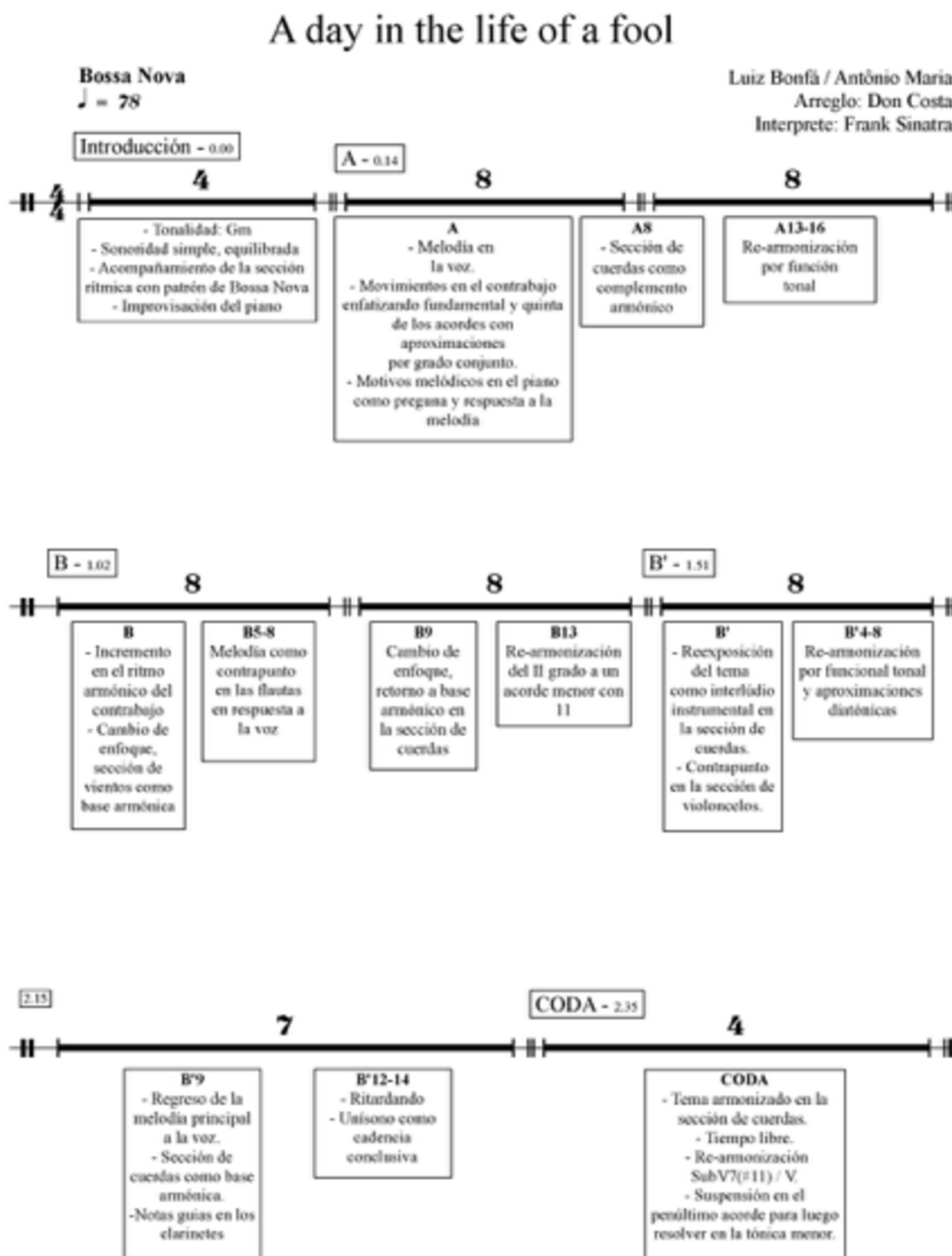
Negro. Además, es utilizada la siguiente instrumentación: sección rítmico-armónica (batería, contrabajo, piano y guitarra con cuerdas de nylon), sección de cuerda frotada (violín, viola y violonchelo), sección de vientos madera (saxofones, flauta, oboe y clarinete), sección de viento metal (trompeta y corno francés) y arpa. En relación a la forma musical, el arreglo es desarrollado con la siguiente estructura: Introducción - A - B - B' - CODA.

4.5.1 Sketch

A continuación es presentado un *sketch* de la grabación de Sinatra, describiendo características generales y recursos de arreglo presentes en dicho fonograma⁷⁰. Elaboramos esto con el fin de proporcionar un panorama general de elementos creativos y poéticos, que además reflejan aspectos constitutivos en esta grabación.

⁷⁰ A day in the life of a fool, Frank Sinatra. Disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/eulawr10im83uyk/Frank%20Sinatra%20-%20A%20day%20in%20the%20life%20of%20a%20fool%281969%29.mp3?dl=0>>.

Figura 34 - Sketch "A day in the life of a fool" Frank Sinatra



Fuente: elaborado por el autor

4.5.2 Análisis musical

La introducción es desarrollada con un carácter estilístico de Bossa Nova, principalmente por la sección rítmico-armónica. La guitarra utiliza un patrón de acompañamiento característico de dicho estilo musical mediante el uso de acordes sincopados y en contratiempo⁷¹, mientras que el contrabajo utiliza un patrón que alterna movimientos entre sonidos del acorde y aproximaciones diatónicas. Se destaca como recurso técnico en la batería, el uso de baquetas tipo *brushes*, la incorporación de acentos en el aro de la tarola en los tiempos 2 y 4, además de acentuaciones y/o motivos. En esta sección, toma protagonismo una línea melódica desarrollada por el piano, utilizando un arpeggio inicial mediante una secuencia de intervalos melódicos⁷² de quinta; posteriormente son desarrolladas nuevas secuencias y motivos melódicos conducidos por notas guías en movimiento de grado conjunto, además del uso de algunas apoyaturas cromáticas⁷³. Armónicamente, es utilizado el movimiento cadencial que enfatiza la progresión característica en tonalidad menor: **Im7 - IIm7(b5) - V7(b9)**.

Figura 35 - Elementos de arreglo Introducción “A day in the life of a fool”

Luiz Bonfá | Antônio Maria
Arreglo: Don Costa

Bossa Nova
♩ = 78

Introducción

Progresión armónica: G⁷, A⁷, D⁷(b9), G⁷

Línea melódica del piano

Motivo melódico mediante acordes guías

Batida batería con escobillas para iniciar

Patrón de acompañamiento contrabajo

⁷¹ Nota que recae en un tiempo débil del compás y se encuentra precedida de un silencio. El contratiempo no hace *síncopa, es decir, no prolonga su valor más allá del tiempo débil correspondiente (LATHAM, 2009, p. 375. Asterisco de autor).

⁷² Cuando dos sonidos de un intervalo suenan uno tras otro, se le conoce como intervalo melódico. Por lo tanto, una melodía es una secuencia de intervalos melódicos (AMMER, 2004, p. 194. Nuestra traducción).

⁷³ Nota disonante que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. La disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal (LATHAM, 2009, p. 93).



Fuente: elaborado por el autor

Posteriormente, en la sección A la melodía es expuesta en la voz. El cantante Frank Sinatra interpreta dicha parte agregando en el fraseo diferentes variaciones rítmicas, dando con ello un sentido de libertad en el desarrollo melódico. La sección rítmico-armónica continua con un carácter de acompañamiento de Bossa Nova, siendo notorio una variación desarrollada por la guitarra a través de la incorporación de arpeggios mezclados con acordes en síncope, que giran en torno al patrón de acompañamiento base. El contrabajo desarrolla movimientos entre fundamental y quinta de cada acorde, incrementando el ritmo armónico a través de aproximaciones cromáticas y movimientos entre sonidos y tensiones del acorde de momento, a partir del compás 10. El piano interpreta diferentes motivos melódicos, principalmente en lo finales de frase, con los cuales genera un espacio de pregunta y respuesta entre este y la melodía presentada en la voz.

A partir del compás 12 es incorporada la sección de cuerda frotada, desarrollando una función de complemento armónico. Inicialmente, estas son colocadas en unísono interpretando una nota pedal mediante un *crescendo* gradual en un registro medio-grave. A partir del compás 14, la sección de cuerdas desarrolla un *background* armónico mediante notas largas con sonidos del acorde. La sección de violines desarrolla pequeños contracantos como respuesta a la melodía, además de algunos unísonos como apoyo a la misma.

Armónicamente, esta sección está construida con movimientos cadenciales muy parecidos a los que fueron utilizados por Luiz Bonfá en la versión del filme. Destacamos algunas variaciones encontradas como el uso de acorde disminuido con función dominante (compás 13), el cual posteriormente es re-armonizado hacia el dominante secundario del

IVm7⁷⁴. También se encuentran algunas variaciones en el diseño cadencial, mediante sustituciones por función tonal, finalizando esta sección con un acorde dominante con suspensión que resuelve en un acorde aumentado. Esta sonoridad densa de la armonía es apoyada por un arpeggio del mismo acorde en el arpa. La progresión armónica empleada a partir del compás 18 es la siguiente: **IIIm7(b5) - IVm7 - V7sus4 - Vaug7**.

Figura 36 - Elementos de arreglo sección A, “A day in the life of a fool”

The figure displays three systems of musical notation for the section 'A day in the life of a fool'. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line.

- System 1 (Measures 10-13):** The vocal line starts with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note arpeggio. Annotations include:
 - Measure 10: **G⁷** chord.
 - Measure 11: **C⁷** chord.
 - Measure 12: **F^{7(b5)}** chord.
 - Measure 13: **B^{b4}** chord.
 - Red box: "No armonización acorde disminuido con función dominante" (No diminished chord with dominant function).
 - Blue box: "Sección de cuerdas" (String section).
 - Yellow box: "Armonía en el ritmo armónico: arpeggiado" (Harmony in the harmonic rhythm: arpeggiated).
- System 2 (Measures 14-17):** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the arpeggio. Annotations include:
 - Measure 14: **C⁷** chord.
 - Measure 15: **F^{7(b5)}** chord.
 - Measure 16: **B^{b4}** chord.
 - Measure 17: **E^{b4}** chord.
 - Blue box: "Contrapunto sección violines" (Counterpoint string section).
 - Green box: "Sección violines" (Violin section).
 - Purple box: "Sección violas" (Viola section).
 - Pink box: "Sección cellos" (Cello section).
 - Red box: "Sección contrabajos" (Double bass section).
 - Blue box: "Unos violines con la voz" (Some violins with the voice).
- System 3 (Measures 19-22):** The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a chordal texture. Annotations include:
 - Measure 19: **IV^{m7}** chord.
 - Measure 20: **V^{7sus4}** chord.
 - Measure 21: **V^{aug7}** chord.
 - Measure 22: **B** chord.
 - Red box: "Análisis armónico" (Harmonic analysis).
 - Blue box: "Arpeggio en el arpa" (Arpeggio on the harp).
 - Green box: "Sección contrabajos" (Double bass section).
 - Yellow box: "Sección cellos" (Cello section).
 - Pink box: "Sección violas" (Viola section).
 - Purple box: "Sección violines" (Violin section).

Fuente: elaborado por el autor

⁷⁴ Los acordes disminuidos con séptima disminuida que resuelven por medio tono a un acorde en posición fundamental, usualmente son re-armonizados con acordes dominantes que se encuentra una quinta justa ó segunda menor ascendente del acorde meta (FELTS, 2002, p. 116. Nuestra traducción).

En la sección B, Sinatra continua desarrollando la melodía enfatizando variaciones rítmicas a través de acentos y/o desplazamientos melódicos hacia las partes débiles del compás. Del mismo modo, al prolongar dichas frases hacia las partes fuertes del compás, el cantante crea con ello una sonoridad particular en el ritmo melódico, otorgándole un carácter sincopado y motivos melódicos en contratiempo. Por otro lado, el contrabajo desarrolla el patrón de acompañamiento principalmente a través de la alternancia entre fundamental, tercera y quinta de cada acorde, y a partir del compás 25 el instrumentista incorpora movimientos escalares y aproximaciones (diatónicas y cromáticas), manteniendo el patrón rítmico base del arreglo.

A manera de recurso de arreglo, Don Costa presenta en esta sección un cambio de enfoque a través de la alternancia de texturas y matices mediante variaciones en la instrumentación. En el compás 22, la sección de trombones y corno desarrollan un contracanto mediante sonidos guías en un registro medio-grave, mientras que la flauta interpreta algunos motivos melódicos en patrón de pregunta y respuesta a las frases de la voz. Dichos motivos melódicos son desarrollados en un registro medio, siendo construidos mediante sonidos guías, enfatizando tensiones y sonidos del acorde de momento.

En el compás 30 es presentado una vez más un cambio de enfoque, siendo retomado el acompañamiento armónico por la sección de cuerdas. En esta ocasión, la sección de violas y violoncelos tocan sonidos guías del acorde en un ritmo melódico prolongado, mientras que la sección de violines destaca por el desarrollo de un contracanto como respuesta a la melodía en un registro agudo. Como recurso técnico, destaca que la sección de violines desarrolla este contracanto utilizando un *vibrato*⁷⁵ con mayor grado de intensidad, brindando con ello un carácter expresivo a los motivos melódicos desarrollados por los mismos. La sección finaliza con un acorde ‘*concertado*’ (LAWN, 2018, p. 418) en el compás 34, siendo desarrollado posteriormente un contracanto por el clarinete como cierre de la sección, mientras que la sección de violines y violoncelos interpretan un motivo melódico en unísono como inicio de la siguiente sección.

Armónicamente destacamos en esta sección una variación en la progresión de intercambio modal – IIm7(b5)-V7(#9)-Im7 del IV grado menor – mediante el uso de

⁷⁵ Tono oscilante que enriquece e intensifica el tono de una voz o un instrumento. Es un recurso técnico característico de instrumentistas de cuerda, de viento y de cantantes (LATHAM, 2009, p. 1566).

inversiones de acordes basadas en los movimientos melódicos desarrollados por el contrabajo. Inicialmente el **II grado** aparece en primera inversión, siendo posteriormente modificado a posición fundamental, y luego a segunda inversión; de la misma forma, el **V grado** es colocado inicialmente en posición fundamental, y posteriormente son utilizadas la tercera y segunda inversión de manera correspondiente. La sección concluye con la utilización como acorde de intercambio modal del **II grado menor 11** proveniente de la escala menor melódica de Sol menor.

Figura 37 - Elementos de arreglo sección B, “A day in the life of a fool”

The figure displays three systems of musical notation for piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 24-32) features a G7 chord in first inversion (D2/F) in measure 24, followed by A7 and D7(b9) in measure 25. A box above measures 26-28 lists chord inversions: D7(b9) first inversion (D2/F), D7 second inversion (D2/A), and G7(b9) second inversion (G2/bF). A red box highlights a triplet in measure 27 with the note "Desplazamiento en la t3". A yellow box at the bottom notes "Complementación del contrabajo con cuerdas del acorde y aproximaciones glissando y cromáticas".

The second system (measures 28-32) starts with C7 in measure 28, followed by C7, C7/Bb, A7, D7(b9), G7, and F in measure 29. A red box highlights a triplet in measure 29 with the note "Desplazamiento en la t3". A blue box above measure 29 says "Punto más alto". A vertical line at measure 29 is labeled "Arpeggio en arpa".

The third system (measures 33-35) begins with Eb7 in measure 33, followed by A-11 in measure 34, and D7 and G7 in measure 35. A box above measure 34 is labeled "Intercambio modal escala menor melódica". A purple box above measure 34 is labeled "Acorde sustituido (escala de cuarta)". A red box highlights a triplet in measure 34 with the note "Desplazamiento en la t3".

Fuente: elaborado por el autor

Posteriormente, a manera de recurso de arreglo musical, la sección B' es estructurada en dos partes. En la primera sección (compás 37-45), el tema principal es presentado como interludio instrumental en la sección de cuerda frotada. Destacamos la manera en como el arreglista optó por desarrollar dicha sección mediante una interacción temática entre la sección de violines y violoncelos. La melodía es presentada en unísono en la sección de violines en un registro medio-agudo, sobresaliendo el carácter expresivo de la misma a través del uso de vibrato y frases con acentuaciones en sincopa, combinadas con cierres de frase mediante sonidos largos y constantes. Al mismo tiempo, la sección de violoncelos desarrolla una contracanto alrededor de la melodía principal en un registro medio, sobresaliendo por la utilización de motivos basados en arpeggios, sonidos guías, tensiones disponibles y glisandos. Todo esto se da con un ritmo melódico activo en relación a las frases de la sección de violines, creando con ello '*balance*' y a la vez un '*enfoque*' diferenciador entre ambas secciones (SEBESKY, 1984).

La sección rítmico-armónica incrementa el movimiento cadencial a través de recursos como aproximaciones diatónicas (compás 41) y sustituciones de acordes por función tonal (compás 39). El contrabajo contribuye en el incremento del ritmo armónico mediante el uso de aproximaciones diatónicas (compás 38) y a través del uso de inversiones de acorde, incluyendo sonidos y tensiones disponibles para el acorde de momento (compás 43).

En la segunda parte de este tema (compás 46-51), la melodía es retomada una vez más por la voz. Frank Sinatra continua desarrollando la misma, a través de desplazamientos en los acentos de frase hacia tiempos y/o partes débiles en el compás. La sección de cuerdas junto con la flauta desarrollan una función de complemento armónico mediante sonidos del acorde en un ritmo melódico prolongado. Esta sección es finalizada con una re-armonización del **II grado** de la escala menor melódica armonizado de manera concertada en la sección de cuerdas y contrabajo; es enfatizada la tensión 11 de dicho acorde, el cual posteriormente es enlazado a una cadencia conclusiva en *unísono* y *ritardando* sobre el **V7(b9)**. Armónicamente, en esta sección se destacan elementos como aproximaciones mediante inversiones de acordes (compás 48), acorde con suspensión (compás 47) y aproximaciones diatónicas por grado conjunto (compás 49).

Figura 38 - Elementos de arreglo sección B', "A day in the life of a fool"

The image displays a musical score for the section B' of "A Day in the Life of a Fool". The score is divided into four systems, each with specific annotations and musical markings.

- System 1 (Measures 37-40):**
 - Measures 37-38: Chords A^o and D^{7(b9)}. Lyrics: "Damos un paso adelante & volamos".
 - Measure 39: Chord G⁻⁷. Annotation: "B'".
 - Measures 40-41: Chords G⁻⁷ / B^b and C⁻⁷. Annotations: "Es un momento realmente interesante" and "Preparación para fusión tonal del II. (3b)".
 - Measure 42: Chord D^{7(b9)}. Lyrics: "¡Corta, corta, corta de madera!".
 - Measure 43: Chord G⁻⁷. Lyrics: "¡Corta, corta, corta de madera!".
 - Annotation: "Controlado, aproximación dinámica".
- System 2 (Measures 41-44):**
 - Measure 41: Chords C⁻⁷, B^{bA}, A^o, D^{7(b9)}. Annotation: "Aproximación dinámica".
 - Measure 42: Chords D^o / F and D^o. Annotation: "Controlado, aproximación dinámica".
 - Measure 43: Chord G^{7(b9)/A^b}. Annotation: "Interacción de acorde con bajo en la 9b".
 - Measure 44: Chord C⁻⁷. Annotation: "Corta, corta de madera".
 - Annotation: "Controlado, interacción de acorde".
- System 3 (Measures 45-48):**
 - Measure 45: Chord A^o. Annotation: "Agrega en el apoyo".
 - Measure 46: Chord D^{7sus4}. Annotations: "Flauta", "Flauta", "Flauta", "Cello".
 - Measure 47: Chord G⁻⁷. Annotations: "Flauta", "Flauta", "Flauta", "Cello".
 - Measure 48: Chord /F. Annotations: "Flauta", "Flauta", "Flauta", "Cello".
 - Annotation: "Aproximación dinámica mediante interacción de acorde".
- System 4 (Measures 49-52):**
 - Measure 49: Chord E^{bA}. Annotations: "rit.", "Interacción modal: no, interacción modal".
 - Measure 50: Chords C⁻⁷ and B^b. Annotations: "rit.", "Interacción modal: no, interacción modal".
 - Measure 51: Chord A^{-II}. Annotations: "Interacción modal: no, interacción modal".
 - Measure 52: Chord D^{7(b9)}. Annotations: "Interacción modal: no, interacción modal".
 - Annotation: "Aproximación dinámica".
 - Annotation: "Amorización sostenida".
 - Annotation: "Ritmo".
 - Annotation: "CODA".
 - Annotation: "♩ = 58".
 - Annotation: "E^{b7(9)11}".

Fuente: elaborado por el autor

El arreglo finaliza con el motivo original de la *CODA* escrita por Bonfá, armonizado en bloque en la sección de cuerdas frotadas. El arreglista presenta la melodía en la sección de violines, mientras que la sección de violas y violoncelos desarrollan una función de *background* armónico mediante sonidos guías en un ritmo melódico prolongado. El motivo melódico principal en esta sección es re-armonizado inicialmente en un acorde dominante sustituto – **SubV7(#11) / V** – en el compás 52, resolviendo al **V7(b9)** en segunda inversión. Posteriormente, en el compás 54, el arreglista utiliza como recurso de interpretación bloques de acordes, que son acentuados mediante un crescendo súbito en tiempo libre, utilizando un matiz *pf*. Luego en el compás 55, Don Costa emplea un acorde con suspensión – **I7sus4** – el cual es apoyado posteriormente por un arpeggio desarrollado en el arpa. La canción es finalizada con la resolución de la suspensión hacia el **Im11**, el cual es reforzado por un arpeggio en el arpa.

Figura 39 - Elementos de arreglo CODA, “A day in the life of a fool”

The image displays a musical score for the CODA section of "A Day in the Life of a Fool". It is divided into two systems of music. The first system, starting at measure 49, features a piano accompaniment with a melodic line in the treble clef. Annotations include "Aproximación distónica" (orange box), "Armonización concertada" (purple box), and "Rit." (ritardando). Chords are labeled as E^b4, C-7, B^b, and A.11. The second system, starting at measure 53, shows a piano accompaniment with a melodic line in the treble clef. Annotations include "Arpeggio en el arpa" (black box) and "Melodía sección violines" (blue box). Chords are labeled as D7(b9)/A, D-7, D7sus(b11), G7sus4, and G-7. The score is marked with a tempo of 58 and includes dynamic markings like *mf* and *mp*.

Fuente: elaborado por el autor

4.5.3 Arranger Sketch

A day in the life of a fool

Arranger Sketch basado en la versión del disco "My Way" de Frank Sinatra de 1969

Luiz Bonfá | Antônio Maria
Arreglo: Don Costa

Bossa Nova
♩ = 78

Introducción

G⁷ A⁹ D^{9(b9)} G⁷

Línea melódica del piano

Ritmo de batería con escobillas para iniciar *Patrón de acompañamiento contrabajo*

5

A⁹ D^{9(b9)} [A] G⁷ A⁹ 3 D^{9(b9)} G⁷ A⁹ D^{9(b9)}

Melodía en la voz

**El piano comienza desarrollando nuevos matices como respuesta a la melodía*

10

G⁷ C⁷ 3 F^{7(b9)} B^{9a} B⁹ G^{7(b9)}

Sección de cuerdas

Inicio de la sección contrabajo

14

C⁷ F^{7(b9)} B^{9a} E^{9a} A⁹

Sección violines
Sección violas
Sección cellos

19 C-7 D7sus4 Daug7 *Arpeggio on strings* G-7 A# D7(b9)

24 G-7 *Piano* A# D7(b9) D#7/F D#7 /A# G7(b9) G7(b9)/F

28 C-7 C-7 *Arpeggio on strings* C-7 /B# A# D7(b9) G-7 /F

33 E7#9 A-11 D7 G-7 *Clarinet*

37 A° $D^{\circ}(\flat 9)$ G^{-7} $/B^{\flat}$ C^{-7} $D^{\circ}(\flat 9)$ G^{-7}

*Chorus arpeggio
scatole di cello*

Fine

*Scatole cello assieme
1 octava sopra

41 C^{-7} $B^{\flat 4}$ A° $D^{\circ}(\flat 9)$ D°/F D° $G^{\circ}(\flat 9)/A^{\flat}$ C^{-7}

Cello assieme alle scatole

45 A° $D^{\circ}(\text{sus}^4)$ G^{-7} $/F$

*Arpeggio
di arpa*

Fine

Fine

Cello

Comunque

49 $E^{\flat 4}$ C^{-7} B^{\flat} A^{-11} $D^{\circ}(\flat 9)$ $E^{\flat 4}$

rit. **CODA** $\text{♩} = 58$

Fine

mf *f* *mp*

53 D⁹/A D⁷ D⁹sus^(b9) G⁹sus⁴ G⁷

Arpeggio in left hand

CAPÍTULO 5: Manhã de Carnaval - arreglo

En el presente capítulo será abordado el proceso de creación de un arreglo instrumental de la canción ‘*Manhã de Carnaval*’. Dicho arreglo fue elaborado por el autor, tomando como punto de referencia la *red interpoética* (NASCIMENTO, 2011) abordada en la presente investigación a través de la contextualización histórica emprendida, difusión fonográfica de la canción y elementos estéticos y teórico-musicales presentes en las grabaciones analizadas. Durante todo el proceso de elaboración de arreglo, fueron considerados como materia prima elementos poéticos señalados en 4 grabaciones de la canción *Manhã de Carnaval* analizadas anteriormente.

Destacamos que los elementos utilizados en este proceso no siguieron un orden de importancia o nivel jerárquico particular. Dentro del proceso creativo, procuramos plasmar herramientas provenientes del análisis de las 4 grabaciones de manera indistinta, buscando interconexiones poéticas que pudiesen resultar en decisiones musicales propiamente dichas.

Subrayamos que ante la diversidad de factores que intervienen en el proceso creativo, el arreglista utilizó los análisis referidos como una forma estratégica de abordar el proceso de creación, dejando claro que esta es solamente una alternativa entre los múltiples caminos posibles en el campo de creación musical. Tal realización se dio con el fin de reflexionar, experimentar y comprender posibles caminos que alimentan procesos intrínsecos en el desarrollo creativo presente en el que hacer musical de compositores y/o arreglistas relacionados con el jazz y la música popular. Para ello, fuimos sugestionados por las palabras de Tymoczko (2011, p. 22), que afirma:

Estoy interesado principalmente en la perspectiva idealizada del compositor: mi meta es describir estructuras conceptuales que puedan ser utilizadas en la *creación* de obras musicales, en lugar de aquellas que envuelven como es percibida la música. Enfatizo el adjetivo ‘idealizado’, ya que mi meta no es emprender una investigación histórica de como compositores en el pasado concibieron su música, si no más bien, describir conceptos que compositores contemporáneos puedan considerar útiles – en otras palabras, responder a la pregunta ‘Qué conceptos podrían ser útiles si quiero componer algo como esto?’ Teoría musical, entendida de esta manera, ayuda a los compositores a tomar uno de otro de una manera sofisticada, permitiéndoles apropiarse de técnicas y procedimientos generales en lugar de acordes ó melodías particulares. Del mismo modo, puede ayudar a interpretes y analistas a entender la música ‘desde adentro’, mostrándoles como los compositores convierten los recursos en opciones disponible para ellos (Comillas e itálico de autor, nuestra traducción).

Uno de los propósitos principales en la elaboración del arreglo fue aplicar a manera de laboratorio práctico recursos estéticos, técnicos y teórico-musicales, con el fin de 'iluminar' estructuras conceptuales (TYMOCZKO, 2011) utilizadas en los arreglos de las grabaciones analizadas.

5.1 Análisis y descripción del proceso de creación

A continuación abordaremos el proceso utilizado para la elaboración del arreglo, siendo ejemplificado a través de distintas representaciones en formato de notación musical, comentarios, referencias a los análisis de las grabaciones estudiadas y un archivo MP3 como representación del arreglo en formato *MIDI (Musical Instrument Digital Interface)*⁷⁶.

Partiendo desde una macroperspectiva en relación a los diferentes elementos técnicos, estéticos y teórico musicales utilizados, el arreglo fue desarrollado en tonalidad de Fa menor, aspecto que refiere a un primer elemento proveniente de los análisis de las grabaciones de *Stan Getz y Wayne Shorter*. Optamos por utilizar dicha tonalidad para reforzar el hecho de que en ambas versiones el saxofón tenor desarrolla un papel de destaque como instrumento solista; al ser abordado en nuestro arreglo una función similar, dicho *campo armónico*⁷⁷ beneficia la exploración de posibilidades y recursos melódicos en relación a la *tesitura*⁷⁸ del mismo, como lo ejemplifica Lindsay (2005, p. 45) en su libro *Jazz Arranging Techniques*

Con la diversidad de estilos y formatos musicales apuntados en las grabaciones analizadas, se decidió elaborar el arreglo para una formación de quinteto, tomando como referencia la versión de Wayne Shorter. Un cambio realizado en relación a esta grabación fue la sustitución de la trompeta por una guitarra eléctrica. Este recurso fue empleado tomando en

⁷⁶ Archivo de audio del arreglo en formato MP3 disponible en: <<https://www.dropbox.com/s/jfk1ruh6lm7bce6/Daniel%20Fajardo%20-%20Manh%C3%A3%20de%20Carnaval%20Quintet%20Arrangement.mp3?dl=0>>

⁷⁷ En la tonalidad menor, el campo armónico diatónico se establece mediante la construcción de tríadas sobre cada uno de los grados de las escalas 'menor natural', 'menor armónica' y 'menor melódica'. El material armónico diatónica menor, es el resultante de la suma de los acordes provenientes de estas tres escalas, pues, en una tonalidad menor, aparecen de manera concomitante tríadas diatónicas provenientes de la escala menor natural (tercera menor y séptima menor); menor armónica (séptima mayor = sensible) y menor melódica (sexta mayor). (FREITAS, 1995, p. 37. Nuestra traducción)

⁷⁸ La serie completa de notas desde la más grave hasta la más aguda que un cantante ó instrumento musical es capaz de ejecutar (AMMER, 2004, p. 335. Nuestra traducción).

consideración las posibilidades rítmicas, armónicas y melódicas que pueden ser adoptadas por dicho instrumento, permitiendo con ello ‘adaptar’ de manera funcional ciertas ideas y recursos que en los arreglos analizados fueron desarrollados por secciones con una instrumentación mayor, como acordes y melodías en bloque, backgrounds armónicos, acentuaciones rítmicas y contrapuntos.

Un factor extra relacionado con la selección de la instrumentación es el perfil musical del autor. Al desempeñarse como guitarrista y arreglista, esto permitió elaborar el arreglo con miras a una aplicación práctica pasible de adecuarse al portafolio personal del mismo, abriendo la posibilidad de ser utilizado en futuros proyectos. De este modo, la instrumentación utilizada en el arreglo es la siguiente: batería, contrabajo, piano eléctrico, guitarra eléctrica y saxofón tenor.

A manera de comentarios generales, los temas principales son expuestos de forma compartida, siendo alternadas las partes solista entre la guitarra eléctrica y el saxofón tenor. La sección rítmico-armónica desarrolla en la mayor parte del arreglo un patrón de acompañamiento basado en la Bossa Nova⁷⁹. De esta manera, las características rítmicas representadas en el arreglo están referidas principalmente en elementos presentes en las versiones de Stan Getz y Wayne Shorter. La estructura musical utilizada combina el uso de material compositivo con secciones de improvisación, desarrollando el siguiente esquema general: Introducción - A - B - Interludio - A' - B' - CODA.

Entre los diferentes elementos utilizados a lo largo de todo el arreglo, fueron desarrollados materiales compositivos como herramienta para dividir y conectar secciones dentro del mismo. Este recurso se tomó como referencia de las diferentes perspectivas utilizadas para la elaboración de los interludios en la grabación de Stan Getz.

En la introducción, desarrollamos un material alrededor del motivo melódico expuesto en los primeros 4 compases en el contrabajo. Inicialmente esta idea es presentada sin acompañamiento armónico, estableciéndose la tonalidad principal a través de la conducción

⁷⁹ Los fonogramas de referencia utilizados en el presente proyecto, se encuadran en registros desarrollados a partir de la década de 1960, época caracterizada por el inicio de la exportación internacional de la Bossa Nova principalmente hacia Estados Unidos y algunos países de Europa. Por tanto, al referirnos en este proyecto a elementos estéticos de *Bossa Nova*, estamos haciendo referencia principalmente a aquellas transformaciones y/o adaptaciones que surgieron a partir del intercambio cultural entre músicos de jazz estadounidense; los cuales tuvieron contacto en alguna medida con músicos, ritmos, estilos y formas musicales provenientes de Brasil (Comentario de autor).

melódica entre sonidos guías dentro del marco armónico central. Siendo Fa menor el eje del plano tonal, destacamos la presencia de los grados **1**, **b3** y **b7** en el motivo principal, además de la utilización de la **7 mayor** de la escala menor armónica, y el uso de una aproximación cromática mediante el **3** grado con becuadro.

Figura 40 - Motivo melódico base, Introducción arreglo autoral

The image shows a musical score for two instruments: Contrabajo (Bass) and Batería (Drums). The Contrabajo part is in bass clef, 2/4 time, with a tempo of 107. The score shows a melodic motif in the first five measures, with notes circled and labeled with chord symbols: $b3$, $7M$, 1 , $b7$, $7M$, 3 , $b3$. The Batería part is in tenor clef, 2/4 time, with a drum pattern consisting of a series of eighth notes.

Fuente: elaborado por el autor

Esta idea es desarrollada de manera gradual, iniciándose un contraste rítmico-armónico a partir del compás 6. La batería desarrolla un patrón cíclico en semicorcheas, utilizando acentuaciones en contratiempo en el *ride*, haciendo alusión con ello al patrón de acompañamiento tipo *swing* utilizado en la grabación de Wayne Shorter. El piano ejecuta acordes en un ritmo armónico prolongado, mientras que el contrabajo mantiene a manera de *ostinato* el motivo melódico base.

A partir del compás 10, el motivo principal pasa a ser expuesto en la guitarra eléctrica, mientras que el contrabajo cambia a una función de acompañamiento, ejecutando una línea melódica alrededor del motivo central con algunas variaciones melódicas y cambios de octava en ciertos fragmentos. El saxofón tenor ejecuta un contracanto basado en sonidos guías mediante movimientos melódicos con saltos de tercera, cuarta, sexta y octava, apoyado sobre el ritmo melódico de la guitarra. Destacamos en la construcción de dicho contracanto un enfoque en tensiones disponibles y sonidos del acorde de momento como tensión once (compás 10), séptima mayor (compás 12), tercera mayor y menor (compás 14), además de motivos en contrapunto con la melodía mediante secuencias de sexta (compás 13) y terceras (compás 16).

Armónicamente, en esta sección es utilizada una mezcla de acordes que provienen de las escalas menor natural y menor melódica, proporcionando con esto un carácter ‘modal’ a

través del énfasis en tensiones y aproximaciones cromáticas, tanto en la armonía como en la melodía. Destacamos el uso del acorde **bVII** con sexta y novena, **bVI** en primera inversión, **IVm11**, **IIm6**, re-armonización cromática al final del compás 15. La sección concluye con un intercambio modal basado en la grabación de Frank Sinatra, utilizando del **IIm11**.

Figura 41 - Recursos de arreglo Introducción, arreglo autoral

The image displays a musical score for an introduction and a subsequent section, featuring five staves: Tenor Saxophone (Tcn. Sax.), Trumpet (T. Clar.), Piano (Pac.), Contrabass (Cb.), and Drums (Bat.).

Introduction (Measures 7-11):

- Tcn. Sax.:** Starts with a whole rest, then plays a melodic line starting at measure 11. A blue box labeled "Nueva melodía" highlights the start of this line.
- T. Clar.:** Plays a melodic line. A red box highlights a section with the annotation "Nueva melodía principal en la guitarra".
- Pac.:** Accompaniment with chords: D⁹/F, F⁷/B, G⁷, and F⁷. A pink box highlights the first two chords with the annotation "bVI 1 primera inversión".
- Cb.:** Accompaniment with a melodic line. A red box highlights a section with the annotation "Misma melodía principal". A green box highlights a section with the annotation "Acompañamiento sobre melodia principal con variaciones".
- Bat.:** Drum pattern. A yellow box highlights the first part with the annotation "Patrón rítmico - punto de acompañamiento".

Section (Measures 12-15):

- Tcn. Sax.:** Continues the melodic line. A blue box labeled "Nue. versión" highlights a change at measure 12. Another blue box labeled "Nue. versión" highlights a change at measure 15.
- T. Clar.:** Continues the melodic line.
- Pac.:** Accompaniment with chords: D⁹/F, F⁷/B, G⁷, F⁷, D⁹/F, and F⁷. A pink box highlights the last two chords with the annotation "Re-armonización cromática".
- Cb.:** Continues the melodic line.
- Bat.:** Drum pattern.

Fuente: elaborado por el autor

En la sección A, es presentado un cambio en la sección rítmico-armónica hacia un patrón de acompañamiento tipo Bossa Nova; para esto fue utilizado una combinación de elementos rítmicos referidos en las versiones de Frank Sinatra y Stan Getz. Del primero, se tomó la referencia de acompañamiento utilizado por el contrabajo mediante movimientos melódicos en ritmo sincopado, mientras que del segundo se tomó el patrón de acompañamiento utilizado por la guitarra acústica, el cual es desarrollado en nuestro arreglo por el piano eléctrico. Al combinarse ambos elementos, da como resultado en una variación rítmica utilizada en diferentes arreglos con influencia 'Bossa Nova' en el contexto de jazz estadounidense.

Figura 42 - Patrón de acompañamiento base utilizado en arreglo autoral

♩ = 107

4/4

Simbología:
Azul - Piano eléctrico
Rojo - Contrabajo

Fuente: elaborado por el autor

Como recurso de arreglo, la sección rítmico-armónica desarrolla algunas sucesiones de acordes utilizando acentuaciones y/o anticipaciones rítmicas en diferentes partes del compás. En esta sección, el contrabajo emplea un patrón de acompañamiento alternando sonidos del acorde (fundamental, quinta y octava) además de algunas líneas melódicas con aproximaciones diatónicas. La batería desarrolla un patrón de acompañamiento resaltando una clave rítmica en el aro de la tarola, al mismo tiempo que acentúa los tiempos 2 y 4 en el hi-hat. En los compases 28 al 35, es desarrollada una variación en el patrón de acompañamiento mediante un motivo rítmico para apoyar los movimientos cadenciales, destacando el uso de acordes en contratiempo y síncopa.

El tema principal es expuesto de manera inicial en el saxofón tenor en un registro medio-grave, siendo abordadas algunas variaciones melódicas a través de aproximaciones cromáticas, apoyaturas y conducción melódica mediante sonidos guías. A partir del compás 27, es presentado un cambio de enfoque mediante la exposición de la melodía de manera simultánea en el saxofón tenor y en la guitarra eléctrica una octava arriba, recurso referido de la versión de Wayne Shorter. A través de este elemento es generado un contraste tímbrico y de registro en la melodía, el cual es interpretado en un ritmo melódico concertado utilizando recursos como apoyaturas (compases 28 y 32), bordaduras⁸⁰, arpeggios (compases 30 y 34) y aproximaciones diatónicas (compás 33).

Entre los recursos armónicos utilizados en esta sección, así como de manera general en el arreglo (secciones B, A', B', CODA), se empleó un diseño cadencial basado en la perspectiva de re-armonización apuntada en el análisis de la introducción de la versión de Stan Getz. Para esto, se procuró contrastar la tonalidad principal menor con su respectiva tonalidad relativa mayor, buscando proporcionar un sentido de alternancia entre las tonalidades de Fa menor y La bemol mayor. Destacamos dentro del esquema armónico el uso de recursos como el acorde 'dominante menor' (compases 21, 23, 25, 30 y 35), sustituciones armónicas mediante sonidos comunes en la melodía (compases 28, 30, 32), sustituciones por función tonal (compás 24-25) y acordes invertidos (compases 20, 28, 30). Además, fue empleado como re-armonización de la cadencia *IIm7(b5)-V7-Im7* el acorde **SubV7/I** (compases 26, 33) y **SubV7/IV** (compás 27), ambos referidos de la versión de Quincy Jones.

⁸⁰ *Neighboring tones* (sonidos vecinos): estos son utilizados para embellecer un único sonido, el cual es escuchado antes y después de este sonido vecino. Estos pueden aparecer arriba del sonido (vecino superior) ó debajo de este (vecino inferior), y este puede ser diatónico ó cromático (KOSTKA; PAYNE, 2013, p. 174. Nuestra traducción).

Figura 43 - Recursos de arreglo compases 23-34 sección A, arreglo autoral

The musical score for Figure 43 is divided into two systems, each covering measures 23-34. The instruments are Tenor Saxophone (Tdx Sax), Trumpet (T. Clar.), Piano (Pno), Clarinet (Cl), and Bass (Bx).

System 1 (Measures 23-34):

- Tdx Sax:**
 - Measures 23-24: Aproximación cromática (Cromatic approximation)
 - Measures 25-26: Bordadura (Ornamentation)
 - Measures 27-28: Variación melódica mediante sentido grave (Melodic variation through lower register)
 - Measures 29-34: Melodía en octava (Melody in octave)
- T. Clar.:**
 - Measures 29-34: Melodía en octava (Melody in octave)
- Pno:**
 - Measures 23-24: V.I (C7)
 - Measures 25-26: II (F7)
 - Measures 27-28: IV (B7)
 - Measures 29-30: V (C7)
 - Measures 31-32: III (Eb9)
 - Measures 33-34: SubVII (G7b9) and SubVII (G7b9)
 - Measures 23-34: "Patrocinio de acompañamiento Plano y Contrabajo" (Accompaniment sponsorship Piano and Contrabass)
 - Measures 31-32: Acordes en silencio (Silent chords)
 - Measures 33-34: Variación en el punto de acompañamiento (Variation in the accompaniment point)
- Cl:**
 - Measures 23-24: V (C7)
 - Measures 25-26: II (F7)
 - Measures 27-28: IV (B7)
 - Measures 29-30: V (C7)
 - Measures 31-32: III (Eb9)
 - Measures 33-34: SubVII (G7b9) and SubVII (G7b9)
- Bx:**
 - Measures 23-34: Rhythmic accompaniment.

System 2 (Measures 23-34):

- Tdx Sax:**
 - Measures 23-24: Bordadura (Ornamentation)
 - Measures 25-26: Aproximación diatónica (Diatonic approximation)
 - Measures 27-28: Aproximación diatónica (Diatonic approximation)
 - Measures 29-34: Arpeggio (Arpeggio)
- T. Clar.:**
 - Measures 23-24: Bordadura (Ornamentation)
 - Measures 25-26: Aproximación diatónica (Diatonic approximation)
 - Measures 27-28: Aproximación diatónica (Diatonic approximation)
 - Measures 29-34: Arpeggio (Arpeggio)
- Pno:**
 - Measures 23-24: V (C7)
 - Measures 25-26: II (F7)
 - Measures 27-28: IV (B7)
 - Measures 29-30: V (C7)
 - Measures 31-32: III (Eb9)
 - Measures 33-34: SubVII (G7b9) and SubVII (G7b9)
- Cl:**
 - Measures 23-24: V (C7)
 - Measures 25-26: II (F7)
 - Measures 27-28: IV (B7)
 - Measures 29-30: V (C7)
 - Measures 31-32: III (Eb9)
 - Measures 33-34: SubVII (G7b9) and SubVII (G7b9)
- Bx:**
 - Measures 23-34: Rhythmic accompaniment.

Fuente: elaborado por el autor

Tomando como referencia la versión de Quincy Jones, en la sección B se colocó la melodía una octava arriba, a manera de variación en relación a la sección anterior. En los primeros 4 compases, la guitarra eléctrica desarrolla el tema con el respaldo de la sección rítmico-armónica, haciendo uso de elementos melódicos como bordadura (compás 36), apoyaturas (compases 37, 41 y 47), motivos en contratiempo (compases 36, 40 y 43) y síncopas (compases 37, 40 y 45); además de algunas aproximaciones diatónicas (compases 39 y 44), cromáticas (compás 45) y melodía en octava (compás 49).

A partir del compás 40, el saxofón tenor aparece nuevamente con un contracanto en un registro medio, en un ritmo melódico prolongado – recurso referido del tema B de la versión de Frank Sinatra. Para dicho contracanto, se utilizó una conducción de voces basada en sonidos guías (tensiones y sonidos del acorde), doblando en algunos momentos la línea melódica del contrabajo (compás 44) para así apoyar los cambios armónicos y dar un efecto de capas moviéndose en octava.

En relación a los elementos armónicos utilizados en esta sección, de manera general continua el esquema de alternancia entre los campos armónicos de Fa con escala menor natural y menor melódica, así como de La bemol mayor. Además, se exploró el uso de inversiones de acordes como recurso para buscar diferentes alternativas de conducción en el movimiento del contrabajo (compases 36, 41, 44 y 45). En la progresión de intercambio modal (compases 40 y 41), fue empleado el acorde dominante en tercera inversión, con el fin de crear un movimiento de grado conjunto que apoye la resolución armónica hacia el compás 42. En los compases 44 y 45 es utilizado un movimiento cadencial ascendente por intervalos de segunda mayor, mediante el uso de acordes diatónicos, acordes invertidos, y el uso del acorde menor⁷(b5), proveniente del sexto grado de la escala menor melódica. Finalmente en el compás 47 es utilizada una re-armonización paralela⁸¹, destacando la sonoridad del acorde **IIm11** de la escala menor melódica – recurso referido de la versión de Frank Sinatra –, concluyendo en un acorde **SubV7/I** como re-armonización del acorde dominante principal.

⁸¹ Este método combina el movimiento exacto de la voz principal con el de cada una de las voces secundarias. En otras palabras, cada una de las voces internas se mueve el mismo número de semitonos en dirección a la disposición de acorde meta. Este método puede ser utilizado para armonizar cualquier nota de aproximación (PEASE & PULLIG, 2001, p.21. Nuestra traducción)

Figura 44 - Recursos de arreglo sección B, arreglo autoral

B

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 38-43) includes annotations for 'Apropiado, rítmico', 'Apropiado, dinámico', 'Cambio de octava en la melodía', and 'Apropiado, rítmico'. The second system (measures 44-49) features 'Contrabajo melódico: resaca guías', 'Apropiado', and 'Apropiado, rítmico'. The third system (measures 50-55) is titled 'INTERLUDIO' and includes 'Melodía en octavas'. The score includes staves for Tenor Saxophone (Tcn Sax), Trumpet (T. Clar.), Piano (Pno), and Bass (B.).

Fuente: elaborado por el autor

La siguiente sección corresponde al interludio, siendo desarrollado en este un material compositivo como herramienta para dividir y conectar secciones. Basado en las diferentes perspectivas de arreglo que pueden ser otorgadas a un mismo material musical – recurso presente en los interludios de la grabación de Stan Getz – se tomó como herramienta poética para el desarrollo de esta sección un abordaje desde una perspectiva principalmente rítmica, partiendo del patrón de acompañamiento usado en la introducción por la batería. En esta ocasión es desarrollado un patrón cíclico de semicorcheas en el *ride*, el cual fue adaptado del esquema rítmico de la sección antes señalada, enfatizando a través de acentuaciones e inflexiones percusivas en el bombo y los platillos un carácter polirrítmico (3/4 + 5/4). De la misma manera el piano y el contrabajo desarrollan un patrón de acompañamiento secuencial, destacando los distintos puntos focales propuestos por la batería mediante acentos, acordes en contratiempo y síncopa. Mientras la guitarra eléctrica ejecuta una contra melodía en un ritmo melódico concertado con el esquema expuesto por la sección rítmico-armónica.

Armónicamente, destaca en el interludio la combinación del campo armónico de las escalas menores natural, armónica y melódica, con sus respectivas tensiones disponibles. La armonía base utilizada en esta sección fue estructurada en dos bloques, los cuales se repiten de manera constante. El primer bloque contiene el siguiente diseño cadencial: **Im9** con séptima mayor, **bVII9**, **bVIIm9** y **V9**. El segundo bloque desarrolla el mismo esquema, diferenciándose únicamente por la omisión del acorde **bVIIm9**; dicho acorde es utilizado en esta sección como un intercambio modal proveniente de mezclar los planos tonales principales de Fa menor y La bemol mayor. Al considerar estos como centros tonales con puntos de llegada inter-relacionados (FREITAS, 2010), la explicación adoptada en este trabajo para dicho acorde es que fue extraído del almacén armónico del área Subdominate Menor⁸² de La bemol, como una preparación para la conducción melódica hacia sonidos y tensiones disponibles del **V** grado.

⁸² Con el incremento de determinados acordes/grados, provenientes del modo Menor, las clases funcionales de Subdominante, Dominante y Tónica del modo Mayor, se enriquecen con nuevas opciones de sonoridades. Ahora, el número de metas tipo 'X', funcionalmente establecidas en cada una de estas tres clases, deja de ser estrictamente relacionado con el ámbito diatónico de la tonalidad principal Mayor, y pasa a contar con el agregado de nuevos acordes/metast, diatónicamente expandidos, provenientes de la tonalidad homónima Menor. Aquí, las clases funcionales de Subdominante, Dominante y Tónica, efectivamente demuestran su potencial de 'Región', donde, alrededor de cada uno de esos tres términos funcionales, se agrupan conjuntos de acordes/grados que por las particularidades de sus características expresivo-culturales, técnico-constitutivas y de sonoridad, son también capaces de asumir y adoptar nuevos matices con el papel específico de sus respectivas clases funcionales (FREITAS, 1995, p.128-129. Nuestra traducción).

En la construcción del motivo melódico principal de esta sección, destacamos la combinación de diferentes motivos rítmicos utilizando sonidos del acorde, tensiones disponibles, notas de aproximación diatónica, notas de aproximación cromática y secuencias de intervalos. De manera inicial, la melodía es presentada en la guitarra eléctrica haciendo uso como recurso de interpretación de sucesiones de octavas. La melodía principal se caracteriza por tener un carácter sincopado, percutido, con ataques y articulaciones en staccato para apoyar el sentido rítmico desarrollado en todo este segmento. A partir del compás 58 se incorpora el saxofón tenor, apoyando el motivo rítmico sincopado desarrollado por el piano y contrabajo, desarrollando un contracanto mediante la conducción de sonidos guías, tensiones disponibles del acorde y secuencias intervalares.

Figura 45 - Recursos de arreglo Interludio compases 55-66, arreglo autoral

The musical score for Interludio compases 55-66 is presented in two systems. The instruments are Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Electric Guitar (E. Guit.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Drums (B.).

System 1 (Measures 55-58):

- Ten. Sax:** Rests in measures 55-57, then enters in measure 58 with a melodic line. A blue box highlights the entry with the label "Contracanto".
- E. Guit.:** Features a syncopated, percussive melodic line. A red box highlights the main motif with the label "Motivo principal en guitarra".
- Pno.:** Provides harmonic support with chords. A green box highlights the piano accompaniment with the label "Acompañamiento".
- Cb.:** Plays a bass line with notes C¹, F¹, G¹, and C¹. A red box highlights the bass line with the label "Bajo armónico 1".
- B.:** Plays a steady drum pattern. A yellow box highlights the drum part.

System 2 (Measures 59-66):

- Ten. Sax:** Continues the melodic line with notes b1, b7, b9, and b11. A blue box highlights the saxophone part.
- E. Guit.:** Continues the syncopated melodic line. A red box highlights the guitar part.
- Pno.:** Continues the harmonic accompaniment. A green box highlights the piano accompaniment.
- Cb.:** Continues the bass line with notes C¹, F¹, G¹, and C¹. A red box highlights the bass line with the label "Bajo armónico 2".
- B.:** Continues the drum pattern. A yellow box highlights the drum part.

Fuente: elaborado por el autor

En la sección A' se retoma el tema principal. La sección rítmico-armónica desarrolla el esquema de acompañamiento, repitiendo los elementos apuntados en la primera exposición del tema – recurso frecuentemente utilizado como estructura de arreglo en el contexto de jazz estadounidense (*Mainstream Jazz*⁸³). A partir del compás 66, la guitarra eléctrica toma la función de instrumento solista, desarrollando un material melódico basado en diferentes motivos, aproximaciones melódicas, secuencias intervalares, frases y arpeggios. Todo esto, es desarrollado a través de recursos melódicos que giran alrededor de la melodía principal de la canción (compases 71-73), recurso poético referido en el tema A' de la versión de Wayne Shorter.

En el compás 74 – mientras la guitarra continua desarrollando diferentes motivos a manera de ‘improvisación’ del arreglista ó ‘*Arranger's Chorus*’ – la melodía aparece en el saxofón tenor – elemento poético basado en la versión de Quincy Jones – creándose un doble plano melódico entre ambos. Inicialmente, la guitarra utiliza una secuencia de intervalos descendentes enfatizando sonidos del acorde, lo cual genera un contraste en relación al movimiento ascendente de la melodía (compás 74). A partir del compás 76, la guitarra dobla

⁸³ *Corriente central del jazz*: Término del jazz actual que se refiere a un estilo solista de improvisación sobre progresiones armónicas. El término ha dejado de ser exclusivo del lenguaje del *swing* (para el cual se acuñó en la década de 1950) y en ocasiones se hace extensivo a estilos de fusión, pero no se aplica al jazz libre y de vanguardia, como tampoco al *dixieland* y otros estilos tradicionales (LATHAM, 2009, p. 907).

la melodía junto al saxofón, agregando algunas variaciones a los motivos principales con elementos como apoyaturas, anticipaciones y bordaduras.

Entre los compases 79 y 81 la guitarra desarrolla un contracanto, utilizando un motivo melódico descendente mediante una secuencia de saltos de quinta y tercera en un ritmo sincopado; finalizando con un arpeggio de Fa menor 11 estructurado en una combinación en secuencia de cuartas y terceras. La sección concluye en el compás 82, con dos acentos en el acorde Do menor con onceava y novena en un registro agudo, apoyando así la aproximación escalar desarrollada por el saxofón.

Figura 46 - Recursos de arreglo sección A', arreglo autoral

The figure displays three systems of musical notation for Tenor Saxophone (TEx Sax), Electric Guitar (T. Guit.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 79-81):**
 - TEx Sax:** Features a melodic line with annotations for 'Aproximación melódica con escala C7(b9)(b13)' and 'Bordadura'.
 - T. Guit.:** Shows a descending melodic line with 'Arpeggio en cuartas' and 'Motivos melódicos sincopados'.
 - Pno.:** Provides harmonic accompaniment with chords like C7, F7, and G7.
- System 2 (Measure 82):**
 - TEx Sax:** Concludes with a melodic phrase annotated as 'Variación de la melodía'.
 - T. Guit.:** Features a 'Cadenza sección de solo guitarra eléctrica' with 'Aproximación melódica con escala C7(b9)(b13)' and 'Bordadura'.
 - Pno.:** Accompanies with chords like F7 and G7.
- System 3 (Measures 79-81):**
 - TEx Sax:** Shows the 'Melodía principal - primer plano melódico'.
 - T. Guit.:** Features 'Melodía en unísono' and 'Variación melódica Stas descendentes'.
 - Pno.:** Accompanies with chords like G7, D7, E7, and C11.

Fuente: elaborado por el autor

En la sección B' el tema principal continúa siendo ejecutado por el saxofón tenor, mientras que la guitarra eléctrica presenta un cambio de enfoque al trasladar el discurso melódico una octava arriba. De la misma forma continúa la dinámica de pregunta y respuesta, siendo desarrollado el tema central a manera de conversación entre los instrumentos solistas, alternando fragmentos con funciones propiamente melódicas y otros con características contrapuntísticas. En el compás 83, la melodía aparece en un ritmo melódico concertado; luego en el siguiente compás, la guitarra desarrolla un contracanto con sonidos en contratiempo e intervalos de cuarta en relación a la melodía.

Posteriormente, fue utilizado un contracanto en la guitarra mediante un movimiento cromático en octavas, iniciando en el quinto grado del acorde de momento (compás 85). De manera simultánea, es ejecutado en los tiempos débiles (2 y 4) el sonido Fa natural como nota pedal, lo cual genera una especie de efecto expansivo en la percepción armónica en dicho fragmento; cambiando el sentido auditivo de la progresión base por la siguiente: **Im - Im(#5) - Im6 - Im7**. En la progresión de intercambio modal (compases 86-90), se desarrolló un espacio de pregunta y respuesta a base de imitación y alternancia de las funciones melódicas principales. Inicialmente, el saxofón y la guitarra realizan una aproximación diatónica en unísono hacia el 5 grado del acorde **Cm7(b5)**; luego la guitarra ejecuta una escala descendente en semicorcheas, y posteriormente continúa con la melodía principal. Posteriormente el saxofón ejecuta una escala en semicorcheas a manera de imitación, como respuesta al motivo central, finalizando este fragmento (compases 89-90) con una contramelodía a través de sonidos guías mediante una secuencia de intervalos de cuarta y sexta.

En el compás 91, el saxofón regresa a desarrollar la melodía principal, mientras que la guitarra ejecuta una contramelodía mediante el uso de aproximaciones diatónicas, cromáticas, retraso (compás 94) y secuencias de sonidos guías en octava. La sección finaliza en un ritmo melódico concertado, en unísono, tempo en rittardando y octavas.

Figura 47 - Recursos de arreglo sección B', arreglo autoral

The musical score for section B' is divided into three systems, each featuring four staves: Tenor Saxophone (Tdx Sax), Rhythm Guitar (Z. Guit.), Piano (Pno.), and Bass (Cb.).

- System 1 (Measures 80-88):**
 - Tdx Sax:** Labeled "Melodía - primer plano" (red box) and "Aproximación escalar" (blue box).
 - Z. Guit.:** Labeled "Variación melódica ritmo suscitado" (blue box), "Bordadura" (green box), "Arpeggio cuartas" (green box), "Arpeggio tercios" (green box), "Acordes C-Li" (green box), "Bordadura" (green box), "Melodía" (red box), and "Contracanto en unísono con la melodía" (blue box).
 - Pno.:** Chords: F7, F7, C7, F7, G7b9/F, C7.
- System 2 (Measures 89-96):**
 - Tdx Sax:** Labeled "Aprox. escalar imitación" (green box) and "Secuencia de cuartas" (blue box).
 - Z. Guit.:** Labeled "Contracanto cromático ascendente y Nota pedal" (blue box), "Melodía unísono" (red box), "Aprox. escalar" (green box), and "Melodía" (red box).
 - Pno.:** Chords: F7, C7b9, F7, F7/Bb, D9, C7.
 - Cb.:** Labeled "Expansión percepción armónica" (red box) with notes F-3, F-7(b9), F-6, F-7.
- System 3 (Measures 97-104):**
 - Tdx Sax:** Labeled "6 ascendente ó descendente" (blue box), "Melodía" (red box), "Aproximación" (green box), "Ritmo" (green box), and "Melodía" (red box).
 - Z. Guit.:** Labeled "Contracanto sonidos guías" (blue box) and "Aproximación" (green box).
 - Pno.:** Chords: F7, F/C, D-9b9, D7b9/F, G7, F7, E7, D9, G7b9, G7b9, G7b9.

Fuente: elaborado por el autor

Finalizamos el arreglo con un material compositivo alrededor del tema original de la CODA compuesta por Luiz Bonfá, elemento referido de las grabaciones de Wayne Shorter y Stan Getz. La sección está estructurada como un todo en dos partes, siendo abordada la primera de ellas (compases 98-108) desde una perspectiva que busca proporcionar un carácter de improvisación como ‘*guitar solo*’, utilizando herramientas y/o recursos armónicos, melódicos y técnico-musicales previamente descritos en los análisis, así como elementos técnicos propios de dicho instrumento. El tema es expuesto de manera inicial en un tiempo libre, con el respaldado cadencial de la sección rítmico-armónica en los inicios y finales de frase. El esquema armónico utilizado en esta primera parte se destaca por la conducción del bajo en movimiento por grado conjunto, además del uso de recursos como sustituciones por función tonal, acordes invertidos e intercambio modal.

Melódicamente, la guitarra desarrolla el tema en un formato de pregunta y respuesta, exponiendo el motivo inicial de la melodía en octava, seguido de una frase a manera de ‘improvisación’ como respuesta. Entre los elementos de arreglo utilizados por la guitarra, se encuentran motivos melódicos basados en secuencias de intervalos, aproximación diatónica, motivos con figuras rítmicas compuestas (tresillos de corchea y semicorchea, quintillo) y acordes con disposición intervalar de segunda, cuarta, quinta y sexta dentro de la estructura.

Figura 48 - Recursos de arreglo CODA, compases 98-108 arreglo autoral

The image shows a musical score for the CODA section, measures 98-108. The score is arranged in five staves: Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Guitar (Guitar), Piano (Pno.), Double Bass (Dt.), and Drums (Dr.). The score includes various annotations and markings:

- Measures 98-100:** Marked with 'CODA' and 'Soloista en octava' (Soloist in octava).
- Measure 99:** Marked with 'Respuesta a la melodía' (Response to the melody).
- Measures 100-102:** Marked with 'Frase armonizada' (Harmonized phrase).
- Measure 101:** Marked with 'Acordes alternos' (Alternating chords).
- Measure 102:** Marked with 'No armonizar la función tonal' (Do not harmonize the tonal function).
- Measure 103:** Marked with '3da primera inversión' (3rd first inversion).
- Measure 104:** Marked with 'N/C' (No Chord).

The score also includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation markings like 'acc' (accents) and 'tr' (trills). The piano part features complex chordal textures, and the bass part shows a steady rhythmic accompaniment.

The image displays two pages of a musical score for a band, featuring parts for Tenor Saxophone (Tbn. Sax.), Trumpet (T. Clar.), Piano (Pno.), Clarinet (Cl.), and Bass Drum (Bdr.).

Top Page (Measures 107-111):

- Tbn. Sax.:** Rests in measures 107-111.
- T. Clar.:** Melodic line with annotations: "Arpeggio utilizando sucesión de intervalos (Bis + 3ras)", "Arpeggio descendente (Bis+1)", "Motivo con intervalos", and "Arpeggio Ab-A".
- Pno.:** Accompaniment with notes and rests. Annotations include "Arpeggio" and "Arpeggio descendente (Bis+1)".
- Cl.:** Accompaniment with notes and rests. Annotations include "Arpeggio" and "Arpeggio descendente (Bis+1)".
- Bdr.:** Rhythmic accompaniment.

Bottom Page (Measures 107-111):

- Tbn. Sax.:** Lyrics: "let us love with you, let us love".
- T. Clar.:** Melodic line with lyrics and harmonic analysis (e.g., F-7, C-7, F-7, Dm7b9, F-7, F-7b9).
- Pno.:** Accompaniment with notes and rests. Annotations include "Arpeggio" and "Arpeggio descendente (Bis+1)".
- Cl.:** Accompaniment with notes and rests. Annotations include "Arpeggio" and "Arpeggio descendente (Bis+1)".
- Bdr.:** Rhythmic accompaniment.

Fuente: elaborado por el autor

En la segunda sección de la CODA (compases 109-118), es desarrollado un nuevo material a manera de variación, haciendo uso de algunos elementos referidos en secciones anteriores, como recurso para mantener unidad e interconexión entre las distintas partes del arreglo. La batería presenta nuevamente el patrón de acompañamiento polirrítmico utilizado en el interludio; mientras el contrabajo desarrolla un motivo melódico en *ostinato*, utilizando un esquema rítmico a base de sincopas y contratiempos, que evoca el motivo utilizado en la introducción.

Armónicamente, esta sección está enmarcada en Fa menor como plano tonal principal, con uso de la escala menor natural como estructura base. Por esto destacamos la presencia del sonido **bVII** dentro del desarrollo melódico, así como la ausencia del acorde **V7** con función dominante característica de la tonalidad menor. Sobresale también el uso de un diseño

cadencial haciendo uso de un bajo pedal, el cual fue elaborado mediante inversiones de acordes y sustituciones armónicas para crear una sonoridad cíclica que apoye el ostinato desarrollado por el contrabajo, siendo estructurado de la siguiente manera: **Im7 - bVImaj7 en primera inversión - Im7 - Im7(b5)**.

El material melódico expuesto en esta sección fue desarrollado tomando como referencia el recurso utilizado en el interludio 3 de la versión de Stan Getz. La guitarra eléctrica ‘aisla’ un fragmento del tema principal, extendiendo el ritmo melódico del mismo para adaptarlo al patrón de acompañamiento desarrollado por la sección rítmico armónica. El saxofón tenor ejecuta un contracanto en un ritmo concertado con la guitarra, mediante sonidos guías y tensiones disponibles. El arreglo concluye con un unísono en un ritmo concertado, el cual fue desarrollado mediante una secuencia de intervalos de segunda en una cifra métrica **2/4**, resolviendo en un acorde de **Fa menor 11** con una disposición abierta (*spread voicing*).

Figura 49 - Recursos de arreglo CODA, compases 109-118 arreglo autoral

The musical score for the CODA section (measures 109-118) is presented across five staves: Tenor Saxophone (Tén. Sax.), Electric Guitar (T. Guit.), Piano (Pno.), Contrabass (Cb.), and Double Bass (Baj. II.).

- Tén. Sax.:** Features a melodic line with notes circled in blue (7M, 13, 5, b7) and labeled "Contracanto sonidos guías".
- T. Guit.:** Shows a melodic fragment in red boxes labeled "Motivo aislado melodía".
- Pno.:** Provides harmonic support with chords and textures.
- Cb.:** Executes a rhythmic pattern in green boxes labeled "Patrón de acompañamiento interludio".
- Baj. II.:** Executes a rhythmic pattern in orange boxes labeled "Patrón de acompañamiento interludio".

Annotations include "4 TEMPO" and chord progressions: **bVImaj7 primera inversión**, **I-7**, and **I-7(b5) Disonancia auxiliar**. The score concludes with a unison in a 2/4 time signature.

The image shows a musical score for 'Manhã de Carnaval' with five staves: Tuba Sax, T. Sax, Piano, Clarinet, and Bass. The score is annotated with colored boxes and labels. A blue box highlights the Tuba Sax part. A red box highlights the T. Sax part. A green box highlights the Clarinet part. An orange box highlights the Bass part. A yellow box highlights the piano accompaniment. A purple box highlights the piano accompaniment. A blue box highlights the final section. Labels include '1º solo - ritmo restrito', '1º solo - ritmo restrito + bastante rítmico', and 'Solo final F-G'.

Fuente: elaborado por el autor

5.2 Partitura Manhã de Carnaval - arreglo autoral

Finalizamos el presente capítulo exponiendo la partitura completa del arreglo elaborado por el autor, destacando que fue elaborado como laboratorio práctico de arreglo para aplicar procedimientos y procesos poéticos apuntados en los análisis de cuatro fonogramas representativos de la canción *Manhã de Carnaval*; ampliamente difundidos en el contexto del jazz estadounidense.

MANHÃ DE CARNAVAL

LUZ RIBEIRO | ARRANJO PARA
MUSICA DE CÂMERA

$\text{♩} = 107$
INTRO

Saxofone Tenor
Clarinetto
Piano
Contrabbasso
Bateria

7

Saxofone Tenor
Clarinetto
Piano
Contrabbasso
Bateria

12

Saxofone Tenor
Clarinetto
Piano
Contrabbasso
Bateria

1

27 A

André never rest

mf

Ten Sax

T. Quart.

Pno

Cb

Dr.

27

Ten Sax

T. Quart.

Pno

Cb

Dr.

27

Ten Sax

T. Quart.

Pno

Cb

Dr.

35

B

Ten Sax

T. Sax

P

No.

Cx.

Sax.

40

Ten Sax

T. Sax

p

No.

Cx.

Sax.

45

INTERLUDDO

Ten Sax

T. Sax

No.

Cx.

Sax.

4



11

Ten Sax

I. Clar.

Pic.

Cb.

Bdr.

This system contains the first five staves of music. The Tenor Saxophone part is silent. The First Clarinet part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piccolo part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabass part has a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The Bass Drum part has a steady eighth-note pulse. Chord symbols C, F, Eb, C, F, Eb, C are written above the Clarinet and Contrabass staves.



12

Ten Sax

I. Clar.

Pic.

Cb.

Bdr.

This system contains the next five staves of music. The Tenor Saxophone part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The First Clarinet part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piccolo part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabass part has a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The Bass Drum part has a steady eighth-note pulse. Chord symbols C, F, Eb, C, F, Eb, C are written above the Clarinet and Contrabass staves.



13

Ten Sax

I. Clar.

Pic.

Cb.

Bdr.

This system contains the final five staves of music. The Tenor Saxophone part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The First Clarinet part has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piccolo part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabass part has a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The Bass Drum part has a steady eighth-note pulse. Chord symbols C, F, Eb, C, F, Eb, C are written above the Clarinet and Contrabass staves.

11

Ten. Sax.

T. Tr.

Pno.

Cb.

Dr.

Chords: C⁷, F⁷, E⁷, C⁷, F⁷, G⁷/F⁷

12

Ten. Sax.

T. Tr.

Pno.

Cb.

Dr.

Chords: C⁷, F⁷, C⁷, F⁷, E⁷, C⁷, E⁷, G⁷/F⁷

13

Ten. Sax.

T. Tr.

Pno.

Cb.

Dr.

Chords: E⁷, D⁷, E⁷, E⁷, C⁷, F⁷, E⁷, G⁷/F⁷

6

20

5

Tenor Sax
 I. Clarinet
 Piano
 Cello
 Bass

21

Tenor Sax
 I. Clarinet
 Piano
 Cello
 Bass

22

Tenor Sax
 I. Clarinet
 Piano
 Cello
 Bass

77

Trx Sax

78

COOM

FLAUTO

7

1. Clar.

2. Clar.

Picc.

3. Clar.

Bsn.

82

Trx Sax

1. Clar.

Picc.

3. Clar.

Bsn.

4 TEMPO

107

87

Trx Sax

WT.

LET HERBIE UNTO THE TIME

mp

1. Clar.

2. Clar.

Picc.

3. Clar.

Bsn.

4 TEMPO

107

1

117

Ten. Sax.

T. Clar.

Pno.

Tbn.

Sn.

dim./f

f, f

f, sfz

121

Ten. Sax.

T. Clar.

Pno.

Tbn.

Sn.

pp

f

f, f

pp

f

pp

f

CONSIDERACIONES FINALES

En el transcurso de esta investigación, abordamos diversos panoramas relacionados con el desarrollo técnico, estético e histórico-musical producto de la difusión fonográfica de la canción *Manhã de Carnaval* en el mundo. Buscamos aproximarnos al estudio de estructuras poéticas inmersas en el contenido estético-musical de dicha canción, con el interés de señalar elementos que reverberan en aspectos creativos. Tales componentes pueden ser estudiados para fines diversos – como históricos, compositivos, teórico-musicales, analíticos, interpretativos y referentes a técnicas de grabación – principalmente por aquellos interesados en procesos de creación y arreglo en el contexto de música popular y jazz estadounidense. Ante la diversidad de caminos disponibles para abordar el tema en estudio, fue necesario realizar un recorte del trabajo en dos grandes segmentos principales: 1) Contextualización y revisión de literatura, 2) Análisis y descripción del proceso de creación.

En el primero se encuadra la revisión de literatura, contextualización y fundamentación teórica en torno de tópicos como la figura del compositor frente a la del arreglista, anotaciones sobre aspectos culturales e ideológicos en relación al concepto de obra y arreglo musical, elementos propios del proceso de creación en música popular y difusión de la canción *Manhã de Carnaval* en el contexto del jazz estadounidense. Mediante la investigación emprendida, constatamos la importancia dada al tema a través del creciente número de investigaciones con abordajes sobre procesos de creación, cobijados bajo una perspectiva más musical (por así decirlo) como gran campo de estudio. Esto se da con el objeto de establecer diálogos, búsqueda de consensos, unidad epistemológica, equilibrio y expansión de las fronteras en estudios científicos en relación a diferentes aproximaciones en torno de la representación musical como objeto de estudio.

En este sentido, algunos de los argumentos analizados en estudios sobre procesos de creación muchas veces encuentran su fundamentación teórica en metodologías que provienen de otros campos de estudio. En ese ámbito, las disciplinas más comunes son Filosofía, Historia, Sociología, Letras y Psicología. En algunos casos, esto ha generado una especie de imagen parcializada en relación a fenómenos complejos propios de la actividad artístico-musical, como composición, improvisación, orquestación y arreglo.

Esto tal vez denota la necesidad de estudios interesados en desarrollar herramientas metodológicas aplicables a aspectos focales del fenómeno poético-musical. A lo largo de este trabajo, procuramos mantener enfocado nuestro lente de estudio bajo la visión de ‘investigación-artística’. Las herramientas y recursos empleados, aunque posean dentro de sus abordajes enfoques de índole histórica, cultural, analítica y descriptiva, tienen el propósito de traer a un primer plano análisis basados en “*perspectivas instrumentales*” e “*interpretativas*” (BORGDORFF, 2017) que aporten reflexiones en un sentido amplio sobre elementos intrínsecos de la práctica musical.

Otro aspecto a destacar en esta investigación se desprende del levantamiento realizado a través de la revisión histórica emprendida, como parte de la contextualización sociocultural que envuelve la creación de la canción *Manhã de Carnaval*. El recuento parte con la figura de Orfeu en la mitología griega, avanzando hasta la creación del reconocido filme *Orfeu Negro* en 1959. En esta línea de tiempo, se traslapan una serie de acontecimientos históricos que guardan una estrecha relación con potenciales temas de estudio en diversas áreas artísticas. Convirtiendo este trabajo en una cápsula en el tiempo que leído bajo ese lente, dirige la atención a una serie de paisajes relacionados con aspectos políticos, económicos y culturales en el mundo entre 1930 a 1960, principalmente de la sociedad brasileña.

Destacamos la riqueza cultural, histórica, social y sobretodo musical, caracterizada en diferentes personajes que de alguna manera se vieron inmersos en este amplio proceso de difusión del filme y de la canción estudiada. Por mencionar algunos nombres, destacamos Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Luiz Bonfá, João Gilberto, Roberto Menescal, Elizeth Cardoso, Agostinho dos Santos, Stan Getz, Oscar Niemeyer, Isaías Sávio, Garoto, Pixinguinha, Frank Sinatra y Elvis Presley.

Es interesante notar como la historia de Orfeu (y tácitamente la canción *Manhã de Carnaval*) acompaña una serie de eventos que forman parte de la construcción y evolución del arte desarrollada durante el siglo XX. En este proceso subrayamos hechos como la transformación gradual que sufrió la música popular brasileña en la primera mitad de siglo, desarrollo y evolución de formas musicales regionales como samba, choro, samba-canção y bossa nova. Concomitantemente, hubo transformaciones en la industria cultural en virtud de los avances en radio, televisión, cine y teatro, además de la revolución cultural y estética relacionada al desarrollo de la industria fonográfica. En este mismo período, es notable la

evolución y consolidación de la carrera de figuras importantes en la música popular brasileña y el jazz, tanto a nivel regional como internacional.

Entre los factores que guiaron el desarrollo de la presente investigación, fuimos motivados por la búsqueda de contribuir al cuerpo de trabajos académicos en Español sobre compositores y repertorio destacado en música popular brasileña. La escasa producción encontrada a la fecha de documentos académicos sobre *Manhã de Carnaval* y su compositor Luiz Bonfá desencadenaron un interés personal en delinear un estudio profundo, pero a la vez diversificado que pudiese servir como referencia para el incentivo de futuros proyectos vinculados a ellos. En el caso de *Manhã de Carnaval*, la tabla de difusión recopilada en el presente trabajo actúa como documento para avalar el reconocimiento internacional que la misma tiene, reflejando el impacto sociocultural atribuido a la misma al ser considerada uno de los ‘*standard de jazz brasileños*’ más reconocidos en el mundo.

Además, los datos contenidos en dicha tabla verifican y concretizan en medios escrito y auditivo aspectos que subrayan elementos de intercambio cultural, fruto de la amplia difusión de la canción. En dicho intercambio, participaron una serie de compositores e intérpretes, estando presente una significativa diversidad de estilos musicales, épocas históricas, nacionalidades, concepciones estéticas y manifestaciones culturales. En ese contexto, relucen aspectos musicales y extra-musicales que iluminan la expansión “*interpoética*” (NASCIMENTO, 2011), del cual ha sido objeto esta canción con el paso de los años.

En relación a Luiz Bonfá, su trayectoria de vida fue permeada por una serie de circunstancias que, al analizarse como un conjunto ampliado, constituyen hechos singulares pasibles de realizar intersecciones con distintas áreas de conocimiento, relacionadas con el desarrollo y evolución de la música popular y el jazz. El esquema de investigación utilizado fue orientado a iluminar, en cierta medida, esos caminos alternos que marcaron social, cultural y estéticamente la carrera de Bonfá; buscamos destacar sus contribuciones como guitarrista, arreglista y compositor. Es interesante que a la par de la amplia labor musical que este desarrolló, la trayectoria de Bonfá mantiene una conexión inminente con el desarrollo estilístico de formas representativas, tanto para la música popular brasileña como para el jazz estadounidense.

Del mismo modo, Bonfá comparte experiencias y en alguna medida forma parte de etapas relevantes en la carrera de personajes destacados, como Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Dick Farney y Stan Getz. También es relevante mencionar la trascendencia que *Manhã de Carnaval* representa para la música popular brasileña y en concreto el jazz internacional, por lo cual resaltamos el hecho que futuros trabajos enfocados en estas diferentes facetas profesionales en la cuales el músico carioca se desarrolló, contribuirán a expandir matices propios y traer contribuciones relevantes para estudios específicos en áreas como procesos de creación en música popular, arreglos, composición, música brasileña, jazz, música para cine, Bossa Nova y guitarra brasileña, entre otros asuntos.

El segundo gran segmento de nuestra disertación trata del análisis técnico, teórico y estético-musical de diferentes grabaciones de la canción *Manhã de Carnaval*. El fonograma, al ser considerado la principal *instancia de representación del original* en el contexto de la música popular urbana, se convierte en un profundo catalizador para el estudio de elementos poéticos, así como de aspectos relacionados con la evolución, impacto y difusión de un determinado material musical. El desarrollo de la industria fonográfica maximizó la comunicación estética entre diferentes tradiciones musicales en el mundo, generando expansión y metamorfosis en la recepción del contenido musical propiamente dicho. Además, es posible observar una transformación en la gama de posibilidades estético-musicales, en las cuales también se vieron afectadas las corrientes musicales ‘consolidadas’ por la tradición musical.

En el caso del jazz estadounidense y su representatividad en el contexto ‘académico’ de la música popular, el fonograma se convierte no solo en un medio para el registro sonoro, si no también en una base de datos que alberga una gran cantidad de elementos. Tales componentes pueden ser clasificables en categorías diversas, como históricas, estilísticas, teóricas, técnicas y performáticas; las cuales al ser analizadas como conjunto, caracterizan de manera amplia aquello que catalogamos como representación del fenómeno musical.

El análisis realizado de la grabación que se encuentra en el filme *Orfeu Negro*, funciona en este sentido como molde base de representación de elementos poéticos al ser uno de los primeros registros fonográficos documentados. Además, existen testimonios sobre el filme, que le vinculan como uno de los referentes en la construcción del intercambio cultural de la

década de 1960 entre la música popular brasileña, y corrientes derivadas del jazz estadounidense. Con lo cual esta grabación provee una serie de datos estilísticos, armónicos, melódicos, técnicos y teórico-musicales; que al ser analizados en contraste con fonogramas posteriores permiten estudiar puntos de encuentro y desencuentro, cambios y rupturas en el sentido de recepción poética por parte de la red de músicos, compositores, intérpretes y arreglistas en torno de la historia de esta canción.

En los análisis de 4 de las grabaciones mayormente difundidas en el contexto del jazz estadounidense, procuramos iluminar y extraer desde diferentes perspectivas aspectos técnico-musicales y extra-musicales (datos históricos, datos técnicos de producción y grabación, interacción compositor-intérprete) que reflejan caminos y decisiones poéticas útiles para ser utilizadas en procesos de creación musical. Más allá de únicamente realizar análisis teóricos o técnico-musicales, procuramos establecer conexiones entre posibles caminos y decisiones que de alguna manera refuerzan las elecciones poéticas, con el propósito de buscar puntos de encuentro entre el resultado estético-musical (referencia fonográfica) y el proceso poético para llegar a dicho resultado.

Como resultado artístico-musical en esta investigación, elaboramos un arreglo de la canción *Manhã de Carnaval* tomando como referencia poética toda la información documentada a lo largo del presente proyecto – principalmente la expuesta en los análisis de las grabaciones antes mencionadas. Destacamos que el propósito de dicha realización no corresponde a establecer procesos mecánicos de composición y arreglo, ni tampoco en la profundización teórica de herramientas compositivas a manera de compendio teórico-musical. Si no más bien, procuramos actuar como una respuesta ante la necesidad de aplicar los resultados obtenidos a manera de laboratorio práctico, con el fin de llevar a cabo una experimentación aplicada, que pueda traer información pertinente en la búsqueda de iluminar estructuras internas en procesos artístico-musicales desarrollados por compositores y arreglistas.

Investigaciones futuras podrán dirigirse a la profundización de aspectos teóricos, estilísticos y técnicos-musicales abordados en este trabajo, como derivación de la actividad poético-musical. Tales esfuerzos podrán ampliar las relaciones cognitivas que sustentan la práctica artística en música popular.

REFERENCIAS

- ANTÔNIO Maria. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7522/antonio-maria>>. Acesso en: 10 junio 2021.
- ALLMUSIC. **Comprehensive Resource for Finding Music** . 2020. Disponible en: <<https://www.allmusic.com/>>. Acesso en: 20 septiembre 2019.
- AMMER, Christine. **The Facts on file: Dictionary of music**. 4 ed, New York, USA, Facts on File Inc, 2004. 510 p.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO.
- BAHIA, Sergio Gaia. **Processos composicionais de Moacir Santos: Subsídios para uma criação autoral**. 2016. 581 p. Tesis (Doctorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.
- BERENDT, Joachim E. **El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock**. Colombia, Fondo de cultura económica FCE, 1994, p. 765)
- BOCCIA, Leonardo Vincenzo. **A Chave de Orfeu: Cinema brasileiro no espírito da música**. Linguagens - Revista de letras artes e comunicação, Blumenau, vol. 6, no. 1, 2012, p. 82-104.
- BONFÁ, Luiz. **Interview with Luis Bonfá**. Guitar, London, jun 1981, p. 19-22. Entrevista concedida a Brian Hodel.
- BONFÁ, Luiz. **O estilo suave de Luiz Bonfá**. Guitar Player. São Paulo, v.13, p.46-49, fev. 1997. Entrevista concedida a Beto Ruschel e David Hepner.
- BORGDORFF, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Traducción: Daniel Lemos Cerqueira. Opus, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.
<https://doi.org/10.20504/opus2017a2314>
- BRAZ, Camilo D'Angelo. **As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu**. 2003. 160 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2003.
- CANO, Rubén López. **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade**. Art Research Journal, Brasil, vol. 2, no. 1, 2015, p. 69-94.
<https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.7127>

CAMPOS, Germán. **Contrapuntos Órficos**: Mitografía brasileña y el mito de Orfeu. *Latin American Research Review*, vol. 47 no. 4, 2012, p. 31-48. Project MUSE. <https://doi.org/10.1353/lar.2012.0048>

CASINO BANGÚ. Noite de arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 julho de 1935. Ed 00157. Disponible en: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05>. Acceso en: 25 marzo 2020.

CASTRO, Ruy. **Bossa Nova**: La historia y las historias. Madrid: Turner Publicaciones. 2ed. 2011. p 535. E-book.

COLLINS DICTIONARY. **Dictionary**. 2020. Disponible en: <<https://www.collinsdictionary.com/es/>>. Acceso en: 1 junio 2020.

CONCURSO ARTÍSTICO DA KODAK BRASILEIRA E DA RADIO TUPI. **Diario da Noite**, Rio de Janeiro, 22 marzo de 1936. Disponible en: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-noite/221961>>. Acceso en: 25 marzo 2020.

CONCERTO DE VIOLÃO DE DISCÍPULOS DE ISAIAS SÁVIO. **Diario de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 dez de 1937. Ed 03650. Disponible en: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=luiz%20bonf%C3%A1>. Acceso en: 25 marzo 2020.

DANHAUSER, Adolfo. **Teoría de la música**. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973. p 150.

DAVIS, John S. **Historical Dictionary of Jazz**. Plymouth, United Kingdom, Scarecrow Press Inc, 2012. 916 p.

DESOUTEIRO, Arnaldo. **Bonfá**, another genius. *Jazz Station – Arnaldo DeSouteiro’s blog (jazz, bossa & Beyond)*. 26 agosto 2007. Disponible en: <<https://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/2007/08/bonf-another-genius.html>>. Acceso en: 20 mayo 2020.

DESOUTEIRO, Arnaldo. **“Introspection”** – Luiz Bonfa’s solo guitar masterpieces reissued on digitpack CD. *Jazz Station – Arnaldo Desouteiro’s blog (jazz, bossa & Beyond)*. 6 abril 2011. Disponible en: <<http://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/2011/04/luiz-bonfas-solo-guitar-masterpiece.html>>. Acceso en: 20 mayo 2020.

DIAS, Fabiana Quintana. **Orfeu**: do mito à realidade brasileira uma análise da trilha sonora dos filmes “Orfeu Negro” (1959) e “Orfeu” (1999) baseados na peça “Orfeu da conceição” de Vinicius de Moraes. 2011. 230 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2011.

DISCOGS, Kevin Lewandoski. **Music database and Marketplace**. 2020. Disponible: <https://www.discogs.com/about?lang_update=1k>. Acceso en: 1 octubre 2019.

FELTS, Randy. **Arranging: Reharmonization Techniques**. Boston, Berklee Press, 2002, 190 p.

FLÉCHET, Anaïs. **Um mito exótico?** A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008). Revista de Cultura Audiovisual, n.32, 2009. Artículo.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091>

FREITAS, Sergio P.R. **Teoria da Harmonia na Música Popular:** uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. São Paulo, 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista.

FREITAS, Sérgio P. R. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.** Campinas, 2010. 817f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.

GOLDEN, Globe Awards. **Foreign film - Foreign language.** Black Orpheus. 1960.
 Disponible en: <<https://www.goldenglobes.com/film/black-orpheus>>. Acceso en: 20 junio 2020.

GRASSE, Jonathon. **Conflation and Conflict in Brazilian Popular Music:** Forty Years between 'Filming' Bossa Nova in 'Orfeu Negro' and Rap in 'Orfeu'. Cambridge University Press, Popular Music, Vol. 23, No. 3, 2004. p. 291-310.
<https://doi.org/10.1017/S0261143004000182>

GUEST, Ian. **Arranjo: Método Prático.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. v.1, 2 e 3.

INBEC. TREIGHER, Thamiris. **Confira como foi a vida de Oscar Niemeyer:** arquiteto moderno brasileiro de maior renome internacional. 2020. Disponible en: <https://inbec.com.br/blog/confira-como-foi-vida-oscar-niemeyer-arquiteto-moderno-brasileiro-maior-renome-internacional?gclid=Cj0KCQjwoub3BRC6ARIsABGhnyage1U2Xq7q8xO_G0Ju4seunP2hipklNWC_SXLT_u5pijYbdfqkwncaAsenEALw_wcB>. Acceso en: 29 junio 2020.

INSTITUTO, Antonio Carlos Jobim. **Orfeu da Conceição.** 1956. Disponible en: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4097>>. Acceso en: 29 junio 2020.

IMMuB. **Instituto Memória Musical brasileira.** 2020. Disponible en: <<https://immub.org>>. Acceso en: 18 enero 2020.

JONES, Quincy. **Quincy Jones: Founder, Ceo, Legend.** 2020. Disponible en: <<https://www.quincyjones.com/about/>>. Acceso en: 4 octubre 2020.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony** with an introduction to twentieth-century music. New York, McGraw-Hill, 7ed, 2013, 668p.

LATHAM, Alison. **Diccionario enciclopédico de la musica**. México, 2009, Fondo de cultura económica (FCE), 2009, 1685p.

LAWN, Richard. **Jazz scores and analysis**. California, USA. Sher Music Company, 2018.

LEONARD, Hal. **History of the Real Book**. 2019. Disponível em: <<https://officialrealbook.com/history/>>. Acesso em: 27 mayo 2020.

LINDSAY, Gary. **Jazz Arranging Techniques: from Quartet to Big Band**. Miami, Florida, Staff Art Publishing, 2005. 253p.

LOPEZ, Raphael. **Bolero, Samba-Canção e Sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais Latino-Americanos no Brasil, anos 1940 e 1950**. Revista Brasileira do Caribe, São Luis, MA, Brasil, v. 19, n. 36, jun 2018.

LOWELL, Dave & PULLIG, Ken. **Arranging for Large Jazz Ensemble**. Boston: Berklee Press, 2003.

LUIZ Bonfá. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12862/luiz-bonfa>>. Acesso em: 5 de Noviembre 2019.

MALKA, Marina Bonatto. **Vinicius e Orfeu: um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir**. 2018. 163 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MAYER, Tiago de Souza. **Luiz Bonfá: uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo**. São Paulo, 2018. Mestrado em Música, PPGMUS, Artigo, USP, 10 p. <https://doi.org/10.22533/at.ed.05319050210>

MAYER, Tiago de Souza. **Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá**. 2019. 203 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MELLO, Jorge. **Luiz Bonfá**, 2015. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/Luiz-Bonfa>. Acesso em: 14 noviembre de 2020.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube de Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. 2016. 562 p. Tesis (Doctorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MORAES, Vinicius. **Orfeu da Conceição**. Disponível em: < <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao> >. Acesso em: 9 junio. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas**. Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p. 841-844. 2003.

NASCIMENTO, Hermilson. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. 2011. 239 p. Tesis (Doctorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011.

OLIVEIRA, Celso. **Orfeu da Conceição**: Variation on a classical Myth. American Association of teachers of Spanish and Portuguese, Hispania, vol 85, n. 3, 2002. P. 449-454. <https://doi.org/10.2307/4141107>

O MÚSICO QUE CONQUISTOU O MUNDO. Borges Neto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 enero de 2001. Ed 00280. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22Luiz%20floriano%20bonfa%22&pagfis=28189>. Acceso en: 25 marzo 2020.

ORFEU NEGRO. Director: Marcel Camus, Productor: Sacha Gordine, Guion: Vinicius de Moraes y Jacques Viot. 1959. 1 filme (108 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kPU-nNzqegA&t=1053s>>. Acceso en: 10 mayo 2020.

OSCAR. **The 32nd academy awards - 1960**: Foreign Language Film. Black Orpheus. 1960. Disponible en: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1960>>. Acceso en: 20 junio 2020.

PEASE, Ted. & PULLIG, Ken. **Modern Jazz Voicings**: arranging for small and medium ensembles. Boston: Berklee Press, 2001.

PEASE, Ted. **Jazz Composition**: Theory and Practice. Boston: Berklee Press, 2003.

SEBESKY, Don. **The Contemporary Arranger**. Sherman Oaks: Alfred Publishing Co, 1984.

SINATRA, Frank. **Frank Sinatra's 'my way' 50th anniversary edition**. 2020. Disponible en: <<http://www.sinatra.com/news/frank-sinatra-my-way-50th-anniversary-edition-and-sinatra-sings-alan-marilyn-bergman-set>>. Acceso en: 15 julio 2020.

SOUZA, Maria Claudete. **Presenças de Orfeu**. Revista de Cultura Audiovisual, n.32, 2009. 2006. 195 p. Dissertação (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

SOUZA, Tárík. **Tem Mais Samba**: das raízes à eletrônica. Editora 34. São Paulo, 2003. 327 p.

SUCESSO NASCEU PARA OS AMERICANOS NUMA «MANHÃ DE CARNAVAL. **Diário de Notícias**. Haroldo Costa, Rio de Janeiro, 08 maio de 1966. Disponible en: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=luiz%20bonf%c3%a1&pagfis=57608>. Acceso en: 25 marzo 2020.

TAGG, Philip. **Everyday Tonality II - towards a tonal theory of what most people hear**. New York & Huddersfield: The Mass Media Scholar's Press, 2014.

TAUBKIN, Myrian (org). **Violões do Brasil**. Editora Senac-SP, 2007.

TYMOCZKO, Dmitri. **A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice**. 1 ed. New York: Oxford University Press, 2011. 469 p.

TOM Jobim. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6060/tom-jobim>>. Acceso en: 9 junio 2020.

VALLES, Mónica; PÉREZ, Joaquín; MARTÍNEZ, Isabel. **La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas**. La Plata, Argentina, 2016. I congreso internacional de música popular, Facultad de bellas artes, UNLP, Artículo, p. 370-380.

VASCONCELLOS, Renato de. **A partitura cifrada e os descaminhos dos “Fake Books”**. 2017. 285 p. Tesis (Doctorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2017.

VIDA MUNDANA. Festas. Club Central. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 22 out. de 1936. Ed 02538. Disponible en: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=27096&Pesq=%22isa%c3%adas%20s%c3%a1vio%22>. Acceso en: 25 marzo 2020.

VINICIUS de Moraes. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible en: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2746/vinicius-de-moraes>>. Acceso en: 9 junio. 2020.

WRIGHT, Rayburn. **Inside the score**. New York, USA. Kendor Music Inc, 1982.

YALE UNIVERSITY LIBRARY. **The History of 78 RPM recordings**. USA, artículo. Disponible en: <<https://web.library.yale.edu/cataloging/music/historyof78rpms>>. Acceso en: 1 abril 2020.

REFERENCIAS FICHA TÉCNICA TABLA DE GRABACIONES

1. Bande Originale Du Film Orfeu Negro (1959). Disponible en: <https://www.discogs.com/Breno-Mello-Marpessa-Dawn-Bande-Originale-Du-Film-Orfeu-Negro/release/1783307>
2. João Gilberto Cantando As Músicas Do Film Orfeu Do Carnaval (1959): Disponible en. <https://www.discogs.com/Jo%C3%A3o-Gilberto-Cantando-As-M%C3%BAlicas-Do-Film-Orfeu-Do-Carnaval/release/2539264>
3. O Violao De Luiz Bonfa (1959). Disponible en: <https://www.discogs.com/Luiz-Bonfa-O-Violao-De-Luiz-Bonfa/release/3675075>
4. Maysa é Maysa (1959). Disponible en: <https://www.discogs.com/Maysa-E-Orquestra-RGE-Maysa-Maysa-Maysa-Maysa/release/6364173>
5. Wayning Moments (1962). Disponible en: <https://www.discogs.com/Wayne-Shorter-Wayning-Moments/release/3372991>
6. Bob Brookmeyer. Trombone Jazz Samba / Bossa Nova (1962). Disponible en: <https://www.discogs.com/Bob-Brookmeyer-Trombone-Jazz-Samba-Bossa-Nova/release/997026>
7. Quincy Jones. Big Band and Bossa Nova (1962). Disponible en: <https://www.discogs.com/Quincy-Jones-And-His-Band-Big-Band-Bossa-Nova-The-Newest-Latin-American-Rhythm/release/10642548>
8. Vince Guaraldi Trio. Jazz Impressions Of Black Orpheus (1962). Disponible en: <https://www.discogs.com/Vince-Guaraldi-Trio-Jazz-Impressions-Of-Black-Orpheus/release/14768154>
9. Stan Getz. Big Band Bossa Nova (1962). Disponible en: <https://www.discogs.com/Stan-Getz-Big-Band-Bossa-Nova/release/1352810>
10. Luiz Bonfá and Perry Como (1963). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UZW1sdglxHA>
11. Paul Desmond and Jim Hall quartet (1963). Disponible en: <https://www.discogs.com/Paul-Desmond-Take-Ten/release/1664617>
12. Gerry Mulligan (1963). Disponible en: <https://www.discogs.com/Gerry-Mulligan-Night-Lights/release/2812368>
13. Caterina Valente (1964). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1O586jyVpuw>
14. Manuel and the music of the mountains (1964). Disponible en: <https://www.discogs.com/Manuel-And-The-Music-Of-The-Mountains-Mountain-Fiesta/release/3646490>
15. The new sound of Brazil (1965). Disponible en: <https://www.discogs.com/Jo%C3%A3o-Donato-The-New-Sound-Of-Brazil/release/4427999>
16. Dexter Gordon (1966). Disponible en: <https://www.discogs.com/Dexter-Gordon-Gettin-Around/release/3380709>
17. Charlie Byrd. Byrdland (1966). Disponible en: <https://www.discogs.com/Charlie-Byrd-Byrdland/release/12675234>

18. Oscar Peterson (1966). Disponible en: <https://www.discogs.com/Oscar-Peterson-Soul-Espa%C3%B1ol/release/1049865>
19. Sergio Mendes (1966). Disponible en: <https://www.discogs.com/Sergio-Mendes-And-Brasil-65-In-Person-At-El-Matador/release/1481882>
20. Baden Powell Tristeza on guitar(1966). Disponible en: <https://www.discogs.com/Baden-Powell-Tristeza-On-Guitar/release/905998>
21. Johnny Smith (1967). Disponible en: <https://www.discogs.com/Johnny-Smith-Johnny-Smith/release/4595460>
22. Sadao Watanabe (1967). Disponible en: <https://www.discogs.com/Sadao-Watanabe-Sextet-Bossa-Nova-67/master/797729>
23. Frank Sinatra (1969). Disponible en: <https://www.discogs.com/Frank-Sinatra-My-Way/release/6301517>
24. Cannoball Adderley(1969). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0g4VMkjyxx4>
25. Baden Powell (1970). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HgR7YJpOoPE>
26. MPB4 (1975). Disponible en: <https://www.discogs.com/MPB4-10-Anos-Depois/release/2240139>
27. Paulinho Nogueira (1976). Disponible en: <https://www.discogs.com/Paulinho-Nogueira-Antologia-Do-Viol%C3%A3o/release/6349821>
28. Isao Suzuki (1976). Disponible en: <https://www.discogs.com/Isao-Suzuki-Trio-Black-Orpheus/release/4228499>
29. Paco de Lucía Trio (1979). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JCtUOF2c9g0>
30. Masaru Imada (1982). Disponible en: <https://www.discogs.com/Masaru-Imada-Songs-On-My-Mind/release/6451463>
31. Carlos Barbosa Lima (1984). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=q9_dKxuYtLI
32. Nara Leão (1986). Disponible en: <https://www.discogs.com/Nara-Le%C3%A3o-Garota-De-Ipanema/release/4580532>
33. Agostinho dos Santos (1988). Disponible en: <https://www.discogs.com/Agostinho-Dos-Santos-Convite-Para-Ouvir-Agostinho-Dos-Santos/release/10382236>
34. Hank Jones Trio (1988). Disponible en: <https://www.discogs.com/The-Great-Jazz-Trio-Standard-Collection-Vol-2/release/13990573>
35. Art Pepper (1990). Disponible en: <https://www.discogs.com/Art-Pepper-First-Live-In-Japan/release/8278973>
36. Susannah McCorkle (1990). Disponible en: <https://www.discogs.com/Susannah-McCorkle-Sabia/release/6215018>
37. Toots Thielemans (1992). Disponible en: <https://www.discogs.com/Toots-Thielemans-The-Brasil-Project/release/3116388>

38. Jazz at the movies band (1993). Disponible en: <https://www.discogs.com/Jazz-at-the-Movies-Band-Body-Heat-/release/4128978>
39. Raimundo Fagner (1993). Disponible en: <https://www.discogs.com/Fagner-Demais-/release/12597910>
40. Aziza Mustafa (1994). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u2ijP1M1Rz0>
41. Baden Powell (1995). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tN6ti5ay108>
42. Itzhak Perlman (1997). Disponible en: <https://www.discogs.com/Itzhak-Perlman-John-Williams-4-The-Pittsburgh-Symphony-Orchestra-Cinema-Serenade/release/6095211>
43. Luis Miguel (1997). Disponible en: <https://www.discogs.com/Luis-Miguel-Romances-/release/10313996>
44. Aziza Mustafa (1997). Disponible en: <https://www.discogs.com/Aziza-Mustafa-Zadeh-Jazziza/release/7898186>
45. Kenny Barron (1998). Disponible en: <https://www.discogs.com/Kenny-Barron-With-Peter-Ind-Mark-Taylor-The-Artistry-Of-Kenny-Barron/release/11852647>
46. Gonzalo Rubalcaba (1998). Disponible en: <https://www.discogs.com/Gonzalo-Rubalcaba-Dennis-Chambers-Brian-Bromberg-The-Trio/release/6288855>
47. The 3 Tenors (1998). Disponible en: <https://www.discogs.com/The-3-Tenors-Carreras-Domingo-Pavarotti-With-Levine-The-Three-Tenors-Paris-1998-The-Concert-Of-The-C-/release/9631723>
48. Paulinho Nogueira (1999). Disponible en: <https://www.discogs.com/Toquinho-Paulinho-Nogueira-Toquinho-Paulinho-Nogueira/release/6786113>
49. Ron Carter Sextet (1999). Disponible en: <https://www.discogs.com/Ron-Carter-Sextet-Orfeu/release/9812452>
50. Jon Fadis (1999). Disponible en: <https://www.discogs.com/The-Dizzy-Gillespie-Alumni-Allstars-Dizzys-World/release/6847797>
51. Vince Guaraldi and Bola Sete (2000). Disponible en: <https://www.discogs.com/Vince-Guaraldi-Bola-Sete-Vince-Bola/release/5127094>
52. Emílio Santiago (2000). Disponible en: <https://www.discogs.com/Emilio-Santiago-Bossa-Nova/release/9741791>
53. Pavarotti and Friends (2000). Disponible en: <https://www.discogs.com/Pavarotti-Friends-Pavarotti-Friends-For-Cambodia-And-Tibet/release/11046012>
54. Arturo O'farrill (2000). Disponible en: <https://www.discogs.com/Arturo-Ofarrill-A-Night-in-Tunisia/release/14095192>
55. Erol Erdinç (2001). Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/solo-piano-mw0001698001>
56. Brent Jensen (2002). Disponible en: <https://www.discogs.com/Brent-Jensen-The-Sound-Of-A-Dry-Martini-Remembering-Paul-Desmond/release/14803395>
57. Paquito D'Rivera (2002). Disponible en: <https://www.discogs.com/Paquito-DRivera-New-York-Voces-Claudio-Roditi-Brazilian-Dreams/release/8989848>

58. Eliane Elias (2003). Disponible en: <https://www.discogs.com/Eliane-Elias-Brazilian-Classics/release/10444266>
59. Saori Yano (2003). Disponible en: <https://www.discogs.com/Yano-Saori-Yano-Saori/release/12086164>
60. Dirk K (2005). Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/urban-standards-vol-2-mw0000489554>
61. Diana Pérez (2005). Disponible en: <https://www.discogs.com/Diana-Perez-Sunday-Sketches/release/11267410>
62. Vocalogy (2005). Disponible en: <https://www.singers.com/group/Vocalogy/>
63. Pat Longo (2005). Disponible en: <https://www.discogs.com/es/Pat-Longo-And-His-Hollywood-Jazz-Band-Extreme-Heat/release/6313387>
64. Flávio Mendes (2005). Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/release/a-bossa-do-bebe-mr0000463562>
65. Yamandu Costa (2006). Disponible en: <https://www.discogs.com/Yamand%C3%BA-Costa-Tokyo-Session/release/10002207>
66. Paulo Moura & Cliff Korman (2006). Disponible en: <https://www.discogs.com/Paulo-Moura-Cliff-Korman-Gafieira-Jazz/release/9916152>
67. Carly Simon (2007). Disponible en: <https://www.discogs.com/Carly-Simon-Into-White/release/7724388>
68. Moscow Jazz Band (2007). Disponible en: <https://www.discogs.com/Moscow-Jazz-Band-Jazz-Trip/release/14978037>
69. Frank Vignola (2007). Disponible en: <https://www.discogs.com/David-Grisman-Frank-Vignola-Robin-Nolan-Michael-Papillo-The-Living-Room-Session/release/11505509>
70. Louis Van Dijk (2007). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/%E3%81%8A%E3%82%82%E3%81%84%E3%81%A7%E3%81%AE%E5%A4%8F/345933728>
71. European Jazz Trio (2007). Disponible en: <https://www.discogs.com/European-Jazz-Trio-2-%E3%83%A8%E3%83%BC%E3%83%AD%E3%83%94%E3%82%A2%E3%83%B3%E3%82%B8%E3%83%A3%E3%82%BA%E3%83%88%E3%83%AA%E3%82%AA-Saudade-%E9%BB%84%E6%98%8F%E3%81%AE%E3%82%B5%E3%82%A6%E3%83%80%E3%83%BC%E3%82%B8/release/9361263>
72. Gilles Gambus (2008). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EmTpyvRLQfU>
73. Cassandra Wilson (2008). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUI7PbYyWi8>
74. The Copacabana String Orchestra (2008). Disponible en: <https://music.apple.com/mx/album/samba-bossa-nova-do-brazil-br%C3%A9sil/290939658>
75. Eliane Liu (2008). Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/stay-in-my-heart-mw0001716545>

76. Nelson Faria (2009). Disponible en: http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/live_in_frankfurt.html
77. Duo Concertante (2009). Disponible en: <http://duoconcertante.com/it-takes-two/>
78. Jorge Bonfá (2009). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=D74uy39t0qs>
79. Doug Montgomery (2010). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/famous-romantic-movie-themes-on-solo-grand-piano/402440287>
80. Joscho Stephan and Friends (2010). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-YCevv0qsG0>
81. Nikolai Svishev (2010). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ANGVbhDkC4g>
82. Michael Marc (2010). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/popular-romantic-hits-on-spanish-acoustic-guitar/396330623>
83. Tony Guerrero (2010). Disponible en: <https://www.allmusic.com/album/blue-room-mw0002025441>
84. Scott Martin Band (2010). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/only-trust-your-heart/367558058>
85. Nico Di Battista (2010). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/segreti/398807143>
86. Nicole Lvoff (2010). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/heres-that-rainy-day/377167749>
87. Hamid Cooper (2010). Disponible en: <https://es.napster.com/artist/hamid-cooper/album/latin-jazz-dream-from-persia>
88. Diana Panton (2011). Disponible en: <https://www.discogs.com/Diana-Panton-To-Brazil-With-Love/release/8404729>
89. Francesco Buzzurro (2012). Disponible en: <https://www.discogs.com/Francesco-Buzzurro-One-Man-Band/release/4545527>
90. Atlantic Five Jazz Band (2013). Disponible en: <https://es.napster.com/artist/atlantic-five-jazz-band/album/bar-jazz-masters-vol-2-remastered>
91. Chuck Anderson (2013). Disponible en: <https://music.apple.com/us/album/nighthawk/1523129311>
92. Robson Miguel (2015). Disponible en: <https://www.discogs.com/Robson-Miguel-Terra-Brasis/release/16138075>
93. André Rieu (2016). Disponible en: <https://www.discogs.com/Andr%C3%A9-Rieu-And-His-Johann-Strauss-Orchestra-Viva-Olympia-Live/release/10352622>
94. Nelson Faria (2018). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fhcXjI7FmiY>