

# **La enseñanza de lenguajes melódico-rítmicos orientados a la improvisación sobre géneros latinoamericanos: un abordaje desde la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal**

RENATO BORGHI -INSTITUTO ACADÉMICO PEDAGÓGICO DE CIENCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

En esta ponencia se abordará el proceso de enseñanza de la improvisación sobre géneros latinoamericanos a través de una metodología adaptada por el autor a partir del Taller de Ritmos Brasileños dictado por André Marques, pianista de Hermeto Pascoal, en el Conservatorio Dramático-Musical “Dr. Carlos de Campos” de la ciudad de Tatuí (Brasil). Partiendo del principio de que en la caracterización de los géneros de la música popular tradicional latinoamericana el aspecto rítmico es sin lugar a dudas un elemento fundamental, tanto en la línea melódica como en el acompañamiento, se diseñó una metodología basada en la identificación de las figuras rítmicas más recurrentes en cada género abordado y la improvisación estructurada exclusivamente sobre las mismas. Tomando como referencia el abordaje de André Marques sobre los géneros de Brasil (samba, baião, xote, frevo y maracatu), se extrapólo esa metodología con el objetivo de incorporar a géneros de Argentina (chacarera, zamba, chamamé, tango, milonga, tonada cuyana y cueca), Paraguay (polka y guaranía), Perú (festejo y landó) y Uruguay (candombe). En el marco de

la estética creada por Hermeto Pascoal se busca que cada músico pueda improvisar fluidamente sobre cada género, abriendo la posibilidad del tránsito entre géneros en el ámbito del solo improvisado, recurso utilizado frecuentemente por los músicos de la Escuela Jabour.

El estudio individual de cada género en los talleres fue estructurado en etapas como herramienta didáctica. A partir de un estudio intensivo de las figuras rítmicas sobre modos o secuencias armónicas cortas y no funcionales, se busca lograr una interiorización de esas figuras que permite a los músicos posteriormente aplicarlas sobre composiciones completas, en el marco del taller, se eligió sobre cada género estudiar una composición representativa de la vertiente tradicional y una moderna, compuesta dentro de la estética de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal. En los géneros que no cuentan con composiciones de esa estética, el autor se propuso componer obras específicamente para el estudio del género en el taller.

A través de una mirada sobre el proceso vivido en los talleres dictados por el autor, se intentará realizar un balance de los logros y fracasos en la implementación de esta metodología, y de qué manera se buscó solucionar los equívocos en el diseño del taller. Se mostrarán grabaciones realizadas en clase como ejemplo sonoro de los resultados del taller hasta el momento, buscando vislumbrar posibilidades futuras de desarrollo dentro de la enseñanza de la improvisación en la música popular latinoamericana.

Esta ponencia busca realizar una especie de balance sobre el proceso desarrollado en los talleres de Improvisación sobre Géneros Latinoamericanos, dictados por el autor en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba. En estos talleres intenté transmitir la experiencia vivida con mi grupo musical, Renato Borghi Quinteto, que finalmente se plasmó en las composiciones que formaron mi Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Con el quinteto buscamos ampliar el repertorio de géneros y ritmos utilizados en la música de la Escuela Jabour, como se denomina la escuela estética fundada por Hermeto Pascoal (CAMPOS, 2006: 133), con especial énfasis en los géneros de la música popular tradicional argentina, aunque incorporando también géneros de Paraguay, Perú y Uruguay. Para eso se buscó extrapolar la metodología enseñada por André Marques,

pianista del grupo de Hermeto Pascoal desde 1994, en un taller dictado como asignatura optativa (en la época en que el autor la cursó) de las carreras de MPB/Jazz del Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí, estado de São Paulo (Brasil).

### **Ritmos Brasileiros**

En el marco de las carreras de instrumentista del área de MPB/Jazz del Conservatorio de Tatuí, el profesor André Marques dictaba un taller llamado Ritmos Brasileiros. En el momento en que el autor lo cursó, 2005 a 2006, este taller tenía una duración de dos años y estaba orientado a los alumnos avanzados de las carreras, a partir del 5° semestre de cursado. Como el cursado no era obligatorio, no estaba incorporado al programa de la carrera, aunque posteriormente lo haya sido, por esa razón se abría únicamente una convocatoria por año, con cupos para dos percusionistas, dos bateristas, dos bajistas, dos pianistas, dos guitarristas y una cantidad variable de instrumentos melódicos, a criterio del docente. Debido al gran interés que generaba este taller en los alumnos, ya que tenían la posibilidad de estudiar los ritmos brasileiros desde la perspectiva de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal, André había implementado un pequeño examen de ingreso, seleccionando a los alumnos más avanzados de cada camada.

La metodología utilizada por André Marques consistía en trabajar cinco ritmos de Brasil -samba, baião, xote, frevo y maracatu- desde su aspecto rítmico, tanto del acompañamiento como de las figuras rítmicas de la línea melódica. A partir de las rítmicas características de cada género se construía su lenguaje, añadiéndose posteriormente otras características como giros melódicos particulares o cadencias armónicas específicas, sin embargo, el punto de partida del trabajo en cada género fue siempre la rítmica. Para orientar a este proceso André Marques elaboró una serie de cuadros de figuras rítmicas: figuras de acompañamiento en la instrumentación tradicional de cada género, la adaptación de ellas a la instrumentación moderna de batería, percusión, guitarra eléctrica y piano y, por último, las figuras rítmicas características de la línea melódica. Abajo observamos algunos cuadros de elaboración del autor basados en los cuadros de André Marques, en este caso del ritmo de frevo:

Platillos

Redoblante

Pandeiro

Surdo

x = punta de dedos y base de mano; • = pulgar

Guitarra Eléctrica

Piano

Bajo Eléctrico

Batería

x = punta de dedos y base de mano; • = pulgar

1

2

3

4

5

6

7

8

Este primer estudio de cada género siempre se realizaba sobre secuencias armónicas cortas y no funcionales, como forma de evitar la complicación de lidiar simultáneamente con las tendencias de tensión y resolución de la música tonal, así como las cuestiones formales, y el estudio rítmico. La metodología de trabajo consistía en, luego de que los instrumentistas acompañantes aprendiesen sus partes y las

podiesen ejecutar con firmeza, los solistas buscaran incorporar a cada una de las figuras a través de la improvisación restringida a la utilización de una sola figura rítmica por vez. Así, el solista se veía obligado a encontrar la forma de hacer sonar a cada figura, y el trabajo repetitivo consolidaba en el solista cada una de las figuras como parte del repertorio rítmico del género. Una vez que se habían tocado cada una de las figuras exclusivamente, se buscaba improvisar de manera más o menos libre, aunque buscando mezclar todas las figuras estudiadas previamente.

Luego de haber concluido el estudio del lenguaje de cada uno de los cinco géneros en sus vertientes tradicionales, se procedía al estudio de las transiciones entre géneros. Estas transiciones son una marca muy característica de la estética creada por Hermeto Pascoal -el paso libre entre diferentes géneros dentro de una misma obra- y ocurren tanto en las secciones escritas como en las secciones improvisadas. Siendo más sencilla la transición entre géneros en las secciones escritas, ya que están pactadas previamente y ocurren en momentos específicos conocidos por todos los músicos (por ejemplo, 8 compases de samba, 8 de baião, 16 de samba, 4 de frevo), el estudio se centraba en las transiciones ocurridas en los solos improvisados. La dinámica de esas transformaciones es mucho más fluida, ya que quién determina si se hace una transición y hacia qué género es el solista, y el momento exacto en que se pasa de un género al otro depende de que todos los músicos de la base -bajo, batería y armonía, sea de piano o guitarra- sepan claramente cuál género el solista está "llamando". Por ello el estudio de las figuras rítmicas características de cada género es fundamental, porque para que se comprenda la intención del solista este debe empezar a tocar en el lenguaje del género al que desea ir sobre una base que está todavía tocando el género anterior, con sus figuras, acentuaciones y swing. El solista debe entonces ser capaz de escuchar en su cabeza el nuevo género, sin perder de vista el pulso y compás del género anterior, para evitar cruzarse, y realizar un llamado claro, que pueda ser comprendido por todos los acompañantes. Estos, a su vez, deben estar completamente atentos para seguir al solista, cuidando de tratar de realizar las transiciones en puntos de inicio de frase, siguiendo la cuadratura. De acuerdo con el baterista Nenê (citado en CAMPOS, 2006: 120):

Intuición, tienes que tener una gama de ritmos que conozcas, de base. Una "reserva" de ritmos. Y trabajar

con la polirritmia, saber cómo vas a hacer. Además de entrar en otra división, ya entras con otro ritmo en otra división. ( ) Es una vertiente de la música de Hermeto, eso necesita ser intuitivo ( ) Él está tocando, si yo hago eso, él va en aquel ritmo, después vuelve. Es una cosa intuitiva. O entonces lo sigues a él. Es un juego de "siga al jefe".

La transformación de la métrica de los géneros es otra de las características de la Escuela Jabour. Así, la siguiente etapa del taller de Ritmos Brasileños de André Marques consistía en familiarizarse con los cinco géneros estudiados en sus versiones de compases impares. Aunque Hermeto haya compuesto obras en 9/8, 11/8 y 13/8, las transformaciones más comunes son las que llevan estos ritmos, todos binarios en origen, a los compases de 3/4, 5/8 y 7/8. Para ello se realiza una adaptación de las figuras rítmicas, tanto del acompañamiento como de la línea melódica, a fin de "encajarlas" en el nuevo compás. En la figura siguiente observamos la adaptación del ritmo de samba al compás de 7/8:

The image shows a musical score for four instruments: Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo Eléctrico, and Batería. The score is written in 7/8 time and consists of two measures. The Electric Guitar part uses a treble clef and features a series of chords. The Piano part uses a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment. The Electric Bass part uses a bass clef and features a simple rhythmic line. The Drums part uses a drum set notation and features a complex rhythmic pattern.

Otra característica distintiva de la estética de Hermeto Pascoal, enseñada en el taller de André Marques, es la creación de texturas basadas en la superposición de figuras rítmicas. En el contexto de los solos improvisados, los músicos de la Escuela Jabour suelen denominarlo como "completadas". Así, con base en una figura rítmica específica del solista, normalmente sincopas (notas "colgadas", como las llama Hermeto), figuras con puntillo o tresillos, el acompañamiento se suma, reforzando la figura o "completando" la subdivisión

tocando las notas que faltan. En la figura siguiente se ejemplifica una “completada” sobre sincopas ligadas (segunda y cuarta semicorchea) en un contexto de samba. Como se puede observar, la guitarra solista empieza a tocar la figura, el bajo se suma a la cuarta semicorchea, mientras el piano toca con la mano izquierda la segunda y con la derecha la tercera semicorchea. La batería realiza una suerte de síntesis de los demás, y concluyen todos en la cuarta semicorchea del segundo compás, cerrando así un ciclo de cuatro compases y retomando el ritmo de samba.

#### Samba

The image shows a musical score for a Samba piece in 2/4 time. It consists of four staves: Jazz Guitar, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Jazz Guitar part starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a complex texture with chords and single notes. The Electric Bass part provides a steady accompaniment. The Drum Set part features a syncopated pattern with accents on the second and fourth eighth notes of each measure.

El desarrollo de los estudios presentados hasta ahora consumía normalmente el primer año casi completo del taller. En todo ese período no se había tocado ninguna obra completa, ni siquiera una secuencia armónica que tuviera más de cuatro acordes u ocho compases. De esa manera, el paso siguiente consistía en aplicar lo previamente estudiado a obras musicales completas. Para el grupo en que cursó el autor, en los años 2005-2006, André Marques trajo dos obras, un arreglo suyo del samba en 7/8 Capivara, de Hermeto Pascoal, y una obra suya llamada Marco Zero, con secciones en samba, baião y frevo y compuesta *in situ* en el taller utilizando el método llamado por Hermeto “composición de cuerpo presente”. Itiberê Zwarg, bajista del grupo de Hermeto Pascoal, describe este método de composición de la siguiente manera:

(Se basa en la) transmisión directa del compositor a los músicos, de acuerdo con el cual va componiendo

la música in loco y hace sus arreglos de tal forma que los músicos puedan vivenciar su proceso de creación (.). Las composiciones y arreglos son hechas (.) para el grupo específico con la presencia activa de los músicos (.). De modo diferente de la práctica convencional, la escritura musical funciona como registro, y los músicos, preferentemente, tocan de memoria. (ZWARG, 2006)

### **Renato Borghi Cuarteto/Quinteto**

Luego de la conclusión de la carrera de Bajo Eléctrico MPB/Jazz del Conservatorio de Tatuí, el autor decide mudarse a la Argentina en 2009 para cursar la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Motivado por el estudio de los géneros argentinos, con los cuales había entrado en contacto siendo alumno en Tatuí a través de los estudiantes argentinos, el autor desde un principio tuvo la intención de realizar una síntesis entre lo aprendido en Tatuí sobre la estética de Hermeto Pascoal y los ritmos brasileiros con la música argentina y lo que aprendiese residiendo en Villa María. Con ese objetivo formó en 2010 un grupo, a principio un quinteto, con músicos que en ese momento cursaban la carrera: Fabricio Amaya en guitarra, José Santillán en saxofón y Luciano Cuvieello en batería, además del autor en el bajo eléctrico. Debido a problemas personales José Santillán dejó el grupo a poco de empezar, conformándose así como un cuarteto.

Para poder realizar esa síntesis el grupo debió pasar primero por el proceso vivido por el autor en el Taller de Ritmos Brasileiros de André Marques. Así, el autor coordinó una temporada de ensayos dedicados a pasar por todas las etapas descritas previamente, de estudio de cada lenguaje tradicional, transiciones entre lenguajes, ritmos en compases irregulares y completadas. Una vez concluido este proceso llegó el momento de replicarlo con los géneros de Argentina. Fueron elegidos para el trabajo siete géneros de la música popular tradicional argentina: chacarera, zamba, cueca, chamamé, tonada, tango y milonga. Para ello el autor decidió extrapolar el método aprendido con André Marques, levantando en la discografía de cada género las figuras rítmicas características del acompañamiento y de la línea melódica y realizando conjuntamente con los integrantes la adaptación a la instrumentación del grupo. A seguir se pueden observar los cuadros de figuras para la chacarera, realizados por el autor:



Bombo legüero  $\text{H} \frac{3}{4}$

1 = nota tocada en parche, x = nota tocada en el aro de madera

Las figuras rítmicas del bombo legüero, tanto las bases como los repiqueteos, fueron tomadas como fuente para la adaptación a la instrumentación de guitarra, piano, bajo y batería. En el cuadro siguiente se ve un posible acompañamiento normal en  $\frac{3}{4}$  y un acompañamiento basado en la figura de las blancas ( $\frac{3}{2}$ ), muy común en la chacarera.

Guitarra Eléctrica

Piano

Bajo Eléctrico

Batería

1

2

3

4

5

6

7

Luego del proceso con los géneros elegidos de Argentina, incorporamos géneros de otros países vecinos de Sudamérica. Así, se hizo el levantamiento de figuras rítmicas para la guaranía y polca de Paraguay, festejo y landó de Perú y el candombe de Uruguay. Sumados a los géneros de Brasil, contamos con 17 géneros para transitar, sea en las composiciones o en los solos, de los cuales 10 binarios (dos binarios compuestos) y 7 ternarios/birrítmicos. La transición entre géneros binarios y ternarios exige una modulación métrica. Optamos por la modulación cambiando la subdivisión interna del compás y manteniendo su duración total, a fin de evitar dificultades en el regreso al género de partida. A seguir observamos una transición de samba a chacarera, pasando de la subdivisión de semicorcheas a tresillos y luego al 3/4 de la chacarera.

The musical score illustrates a transition from a 2/4 time signature to a 3/4 time signature. The top system includes parts for Guitarra Eléctrica, Piano, and Bajo Eléctrico, with a tempo marking of  $\text{♩} = 90$ . The bottom system includes parts for J. Gtr., Pno., Bass, and Dr., with a tempo marking of  $\text{♩} = \text{♩}$ . The score shows a change in the internal subdivision of the measure, moving from semicorcheas (eighths) to tresillos (triplets), and finally to the 3/4 time signature of the chacarera.

Las cinco obras compuestas para el cuarteto -que en su desarrollo sumó a un nuevo integrante, Facundo Seppey en guitarra- fueron la base del Trabajo Final de Grado del autor, siendo este compuesto por la grabación de esas obras, un cuaderno con las partituras de las mismas y un volumen teórico abocado a la explicación de la estética de Hermeto Pascoal, el trabajo con los géneros, explicado de manera resumida en esta ponencia, y una breve explicación de cada obra. La conclusión de este Trabajo Final de Grado me dejó la inquietud de tener un material bastante ordenado sobre la estética de Hermeto Pascoal y una metodología de trabajo aplicable a la música brasilera así como a la música argentina y de otros países latinoamericanos. Por esa razón, decidí armar un taller, llamado a principio Taller de Improvisación en Grupo, para buscar transmitir los conocimientos que pude adquirir en el transcurso de mis estudios en Tatuí, en Villa María y de la experiencia con el cuarteto/quinteto.

### **Talleres de Improvisación**

El primer grupo del Taller de Improvisación se formó en agosto de 2014. Debido a que no contaba con un espacio apropiado, el taller se hizo en la casa de uno de los músicos, situación que se repitió con todos los grupos hasta la actualidad. Empezaron el taller 11 músicos, siendo tres bateristas/percusionistas, dos bajistas, un guitarrista, un pianista, un bandoneonista, un quenista, un flautista y un trombonista. Pocos meses después de empezar dejaron el taller el bandoneonista y uno de los percusionistas, situación que también se repitió en todos los grupos, sumándose en cambio un guitarrista y un armonicista. De esa manera se estabilizó la formación de ese primer grupo.

En un principio el autor decidió respetar la metodología adoptada previamente, tanto en el Taller de André Marques como en los ensayos con Renato Borghi Cuarteto. Así, iniciamos con el estudio rítmico de géneros, fuera de cualquier obra o forma más compleja, simplemente improvisando sobre secuencias armónicas cortas y no funcionales. De esa manera llegamos a estudiar samba, chacarera, baião, chamamé, xote y zamba, alternando siempre un género binario y uno ternario. Una vez estudiados estos géneros, se buscó realizar las transiciones, estudiándose para ello las modulaciones métricas de 3 a 2 y viceversa. Sin embargo, aunque los músicos fueran capaces de cambiar el pulso y la subdivisión, les resultaba muy complejo “llamar” los nuevos géneros, empezando a tocar

en el lenguaje del género siguiente mientras escuchaban el anterior. Era evidente que por más que estudiaran las figuras rítmicas características de cada género, no lo “escuchaban”, o sea, no lo podían imaginar fuera de contexto, situación que no había ocurrido ni en el taller de André Marques ni con el cuarteto.

Reflexionando sobre el problema, llegué a la conclusión que estos músicos no habían tenido suficiente contacto con el repertorio de cada género como para poder incorporar plenamente su lenguaje. En el Conservatorio de Tatuí, el taller de Ritmos Brasileiros era una optativa para los alumnos más avanzados, dedicada al estudio de los géneros de la manera descrita anteriormente, en simultáneo los alumnos cursaban las clases regulares de instrumento, armonía, percepción y repertorio (práctica de conjunto), y en esas clases tenían la oportunidad de tocar obras compuestas en esos géneros. Con el cuarteto, los músicos que participaban eran todos músicos experimentados, ya en proceso de concluir la Licenciatura, que ya habían tocado repertorio de la mayoría de los géneros, y no les fue especialmente difícil incorporar los que les eran nuevos - caso específico del frevo, maracatu y xote. Sin embargo, los músicos que participaban del taller eran en su mayoría alumnos de los primeros años de la carrera, bastante más jóvenes y les faltaba experiencia en todos los géneros, tanto los brasileros como los argentinos.

Por esa razón el autor decidió efectuar un cambio en la metodología. Volvimos a empezar con el primer género, el samba, esta vez incluyendo la ejecución de obras para cada uno. Se decidió elegir dos obras para cada género, siendo siempre una representativa de la vertiente tradicional y una representativa de la estética moderna de Hermeto Pascoal. Así, se estudió Juízo Final de Nelson Cavaquinho, Samba Paulista de Itiberê Zwarg y La Bilingüe, recopilada por Mario Gomez Carrillo. Sin embargo, llegado el momento de la chacarera moderna, el autor se encontró con la situación de que no contaba con una composición en ese género dentro de la estética de la Escuela Jabour. Para poder mantener la estructura del estudio, decidí emprender la composición de una obra, llamada por los alumnos La Renatera, específicamente para el taller, incorporando las rítmicas características y la concepción armónica de Hermeto Pascoal. El resultado fue sumamente satisfactorio para mí, lo que me motivó a seguir componiendo obras para los siguientes géneros. Así, empezamos a estudiar festejo peruano, con la composición Mi

Comadre Cocoliche, de José Villalobos, y el Festejo Modernón, compuesto por mí para el taller.

Al mismo tiempo, debido al interés despertado en otros alumnos de la Licenciatura por el taller, decidí formar un nuevo grupo. Así, en abril de 2015 se formó un grupo con un baterista, dos bajistas, dos guitarristas, dos pianistas, un quenista, una flautista, una cellista y un saxofonista. Este nuevo grupo se encontraba a principio en un nivel técnico bastante inferior al del primer grupo, y fue necesario explicar varias cuestiones relacionadas a escalas, armonía y construcción de melodías que no habían sido tratadas por el autor anteriormente. No obstante, el grupo mostró bastante dedicación, reuniéndose para practicar en otros horarios y demostrando un estudio profundo, lo que permitió que evolucionasen rápidamente. Simultáneamente el primer grupo comenzó a desarticularse. Problemas personales y situaciones laborales de los participantes empezaron a generar ausencias muy frecuentes, lo que complicó sobremanera la secuencia del taller, terminando con su cancelación a fines de 2015. Al mismo tiempo, algunos integrantes habían dejado el segundo grupo. Así, los participantes del primer grupo que tenían interés en seguir se sumaron al segundo grupo, estabilizándose la formación con una baterista, un bajista, dos guitarristas, un pianista, un saxofonista, un trombonista y un quenista. Se trabajó sobre el samba, con Juízo Final e Incompatibilidade de Gênios, de João Bosco, chacarera con Juan del Monte de Gustavo Leguizamón y La Renatera, del autor, candombe con Jacinto Vera de Roberto Darvin y El Viaje de Yas del autor, y polca paraguaya con Che Trompo Arasa de Herminio Giménez y Luna y Pedro del autor. En septiembre de 2016 iniciamos el estudio de las transiciones y completadas con este grupo, con resultados muy superiores a los conseguidos en el primer intento con el grupo anterior, previo al estudio de repertorio de cada género. De esa manera pude confirmar la importancia del estudio de repertorio para la consecución del lenguaje de cada género. Asimismo el autor y los participantes del grupo decidimos realizar una grabación de las ocho obras estudiadas, buscando así consolidar lo estudiado y cerrar una etapa en su formación.

En el año de 2016 se han conformado dos nuevos grupos del taller, uno de ellos integrado por músicos bastante más experimentados y otro por músicos que recién se inician en la improvisación. La comparación de los grupos obliga al autor a estar constantemente adaptando las clases, buscando así

obtener los mejores resultados con cada grupo. Asimismo, cada uno de los tres grupos actualmente activos tiene una instrumentación diferente, lo que obliga al autor a componer distintos arreglos para las mismas obras, desafío sumamente interesante y que ha sido muy útil como práctica compositiva y de arreglo.

## Conclusión

En esta ponencia se abordó el trabajo realizado en los Talleres de Improvisación en Grupo sobre Géneros Latinoamericanos, dictados por el autor en la ciudad de Villa María, provincia de Córdoba. La metodología de los talleres deriva de la utilizada por André Marques, pianista de Hermeto Pascoal, en el taller de Ritmos Brasileños del Conservatorio de Tatuí, a su vez a partir de la concepción pasada por Hermeto en los ensayos de su grupo. Esta metodología fue extrapolada por el autor para incluir a diversos géneros argentinos y latinoamericanos como parte del trabajo con su grupo, que derivó en su Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la UNVM, siendo refinada a partir de las diversas situaciones presentadas en la cotidianidad de los distintos grupos del taller.

La enseñanza de la improvisación, así como la composición, es siempre un asunto delicado, ya que no se trata de algo mecánico sino de la creación instantánea de arte. Sin embargo, a través de ciertas herramientas y recursos, se pudo sistematizar una metodología que, a partir del estudio del lenguaje de distintos géneros y su desarrollo en la improvisación, despertar en los alumnos la centella de la creación en el momento, buscando priorizar la comunicación y escucha atenta entre los músicos. La música creada por Hermeto Pascoal y la escuela estética que se conformó a partir de ella se caracterizan ante todo por su espontaneidad y libertad a la hora de tratar la música, permitiendo que ésta fluya naturalmente entre elementos que parecen muy distantes si tomados en sus contextos originales. El autor cree firmemente que ejercitar esa libertad nos permite crecer como músicos, además de hacer borrosas fronteras que antes parecían infranqueables.

## Bibliografia

BORGHI, Renato. Abrindo o Jogo: Utilización de la Escuela Jabour de Hermeto Pascoal en distintas músicas americanas. Villa María. Trabajo Final de Grado. 2015.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. Belo Horizonte. Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 - 1993): concepção e linguagem. Rio de Janeiro. Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1999.

DEGANI, Guilherme. A nova geração da música instrumental brasileira - a Escola Hermeto e sua concepção harmônica. São Paulo. Monografia (Graduação) - Faculdade Cantareira. 2012.

PRANDINI, José Carlos. Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrições e análises de solos improvisados. Campinas. Dissertação (Mestrado) - Unicamp. 1996.

ZWARG, Itiberê. Oficinas de Música Universal Pro Arte - Caderno de Partituras. Rio de Janeiro. Grupo Editorial Humaitá. 2006.