

RECOR Play

Música

¿Qué tienen en común Soda Stereo, Los Plojos, Ratones Paranoicos, Divididos, Gardelitos, El Bordo, Juanse y Ciro?

Juan "Pollo" Raffo

El arte del arreglo (Volumen 1)



2013 Abril

Edición distribuida en Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay y Bolivia.



10. Arregladores Vol. 1: Juan "Pollo" Raffo

Para los desprevenidos: el Pollo Raffo acredita arreglos para Soda Stereo, Los Piojos, Divididos, Juan Carlos Baglietto, Manuel Wirtz (el arreglo de vientos de "Rescata mi corazón" puede considerarse como media carrera del cantante), El Bordo, Ciro, Juanse y Ratonés Paranoicos, entre muchos otros. Esta entrevista es la primera entrega de una serie de charlas con profesionales en actividad basadas en el oficio del arreglador. El segundo capítulo será en la edición de junio con Alejandro Terán. El arreglador suele ser un músico a la sombra de otros artistas de renombre, pero su trabajo puede definir de manera decisiva el carácter -sin considerar su suerte en el gusto popular- de una composición. Clase de arreglo -y de música en general- con el Pollo Raffo.

Equipos e Instrumentos

Cabezales Bugera (Tevelam)
Micrófonos Beyerdynamic (Equaphon)
Accesorios (MetroMusic)
Serie US de TASCAM (Exosound)

34. Workshop Beyerdynamic

36. Focal por dentro

Suplemento Espectáculos

38. Workshop de SVC y Avid en Salta, Jujuy y Buenos Aires

42. Steinberg: aplicaciones para dispositivos

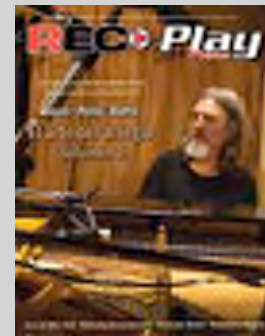
43. Veinte años de El Recinto

44. Estudios / 8 Tracks: César Silva

46. Novedades Signal Noise

Infrasonic en Windows 8
Arturia Minilab
Cube4Nano

Staff RECPlay



Dirección Editorial: Luis E. Mojoli
Redacción: Roque Di Pietro
Producción Gráfica: Juan Sebastián Amadeo
Publicidad y suscripciones:
recorplay2004@yahoo.com.ar
Nº91 Abril 2013.
Teléfonos: 4779-0870 / 1553891019
Foto de tapa: Gentileza Francisco Sánchez Valassina

Propietario: Luis E. Mojoli
Registro de la propiedad
intelectual Nº 5074956
San Luis 2447 (Capital Federal)



El standard permanece.



YAMAHA MUSIC LATIN AMERICA S.A.
Buenos Aires, Argentina / www.yamaha.com.ar

CL SERIES



«Hay que imaginarse lo que no hay, ésa es la material prima»

Es uno de los arregladores más prolíficos y versátiles de los últimos tiempos. Soda Stereo, Divididos, Los Piojos, Ratones Paranoicos, Manuel Wirtz, Baglietto y Gardelitos -sólo por nombrar algunos- figuran entre sus créditos profesionales. Además, lideró bandas, hizo música publicitaria, egresó con honores de Berklee, es dedicado docente y está a punto de publicar el tercer volumen de su trilogía conceptual sobre Flores, el barrio que ahora tiene un Papa pero que desde hace tiempo lo tiene al Pollo, bien frente a la plaza, trabajando con un piano y una partitura.

¿Cómo definirías al arreglo en el universo musical? La presencia de un arreglador sugiere que algo está roto...

En parte yo adhiero a eso, hasta cierto punto ¿no? A veces un músico llama a un arreglador por la misma razón que uno llama a un plomero, digamos, porque hay que hacer algo que no lo puede hacer uno mismo. O lo podría hacer, pero no con el profesionalismo ni el oficio de alguien que se dedica a eso. Lo que pasa es que habría que definir lo que es el arreglo y lo que es la composición y cuáles son las cosas que se retroalimentan entre una cosa y otra. Hay una definición que está en el libro de (Rodolfo) Alchourron (*Composición arreglos de música popular, Melos*) y el tipo dice que el arreglo es la composición organizada y orquestada. Es interesante porque si bien como toda síntesis deja muchas cosas afuera, define lo básico. Esos dos conceptos, la organización y la orquestación del material, son cosas inherentes a la composición. Quiero decir: el compositor tiene una serie de materiales iniciales y después se desarrollan a través del tiempo que dura la pieza, básicamente, con repeticiones y variaciones. *Taratatá, taratatá, ¿no? (tararea las notas iniciales de la 5ª Sinfonía de Beethoven, conocidas como "El motivo del destino")*. Maneja la repetición de forma tal que sea algo reconocible o asimilable por el oyente, y maneja la variación para que esa repetición no sea un aburrimiento. Esto es la composición tal como la entendemos desde que se establece la tonalidad y tal como la conocemos hasta el siglo XX. El mandato beethoveniano de *sacarás el mayor provecho de la menor cantidad de materiales*, el desarrollo del propio material como un valor en sí mismo. Eso, y la decisión de quién hace qué, quién toca esas variaciones y en qué momento, que es la parte de orquestación, es la esencia del arreglo. Cosas que cuando uno compone las maneja simultáneamente. El modo en que los materiales -armónicos, melódicos, rítmicos, etc.- se repiten y se varían y se orquestan es inherente a la composición misma. Ahora, que ocurre con la música de tipos como Charlie Parker, Piazzolla o los Beatles a partir de *Revolver*, en donde el arreglo es el tema. Lo que decía antes de Beethoven: uno puede pensar que el tema es *taratatá* y todo lo demás es el arreglo y puede ser, hay todo un espacio de música basado en el desarrollo de ese motivo.

¿Cómo influyó la industria de la grabación en modelar un cierto tipo de arreglador?

Es que el arreglador tal como lo conocemos ahora es más un fenómeno del siglo XX, a partir de la industria discográfica, de la música grabada. Y todo lo que tiene que ver con la tecnología ha influido notoriamente en cómo se reconfigura el rol del arreglador y del músico de sesión. A partir de la que música se graba y se comercializa de manera industrial se requiere de personas que manejen los códigos técnicos como para organizar el material musical, adaptarlo a las circunstancias del estilo de un intérprete y, sobre todo, codificarlo para que un grupo de músicos lo pueda ejecutar en, digamos, una hora. El famoso módulo con el que todavía se sigue tarifando las grabaciones en el Sindicato de Músicos; dos temas en dos horas, responde a ese modelo: un disco simple, donde se



grababa posiblemente toda la música junta y donde había un arreglador que se ocupaba de prever absolutamente todo para que músicos que leían muy bien pudieran hacer sonar esas dos canciones en dos horas. En la actualidad hay un montón de cosas que se hacen en posproducción, casi como en el cine, donde la película aparece luego de que se filma. Entonces muchas veces la idea del arreglo no es tanto el diseño previo sino que puede ser la suma de ideas y la grabación de un montón de ideas que luego se editan. De todos modos el resultado final es el mismo.

Service musical

¿Cómo es la dinámica habitual de tu trabajo como arreglador de artistas de diversos géneros?

Lo que vengo haciendo en los últimos años es agregar secciones orquestales, ya sea de viento o de cuerdas, en temas que ya están grabados. Yo pido literalmente trabajar sobre aquello con lo que me voy a encontrar en el estudio. Pero el diseño final es del productor, algo que puse en la intro por ahí termina en el interludio o al final del tema. Retomando lo anterior, creo que la tecnología ha modificado básicamente lo que era preproducción y lo que ahora es posproducción. De hecho el sesionista que antes era un tipo que leía lo que le ponías en el atril hoy es una persona a la que le mandan por email una pista y el tipo graba en su casa 7 tracks de guitarra y se lo devuelve al productor para que arme lo que quiera armar.

¿Cómo se aprende a arreglar o cómo aprendiste vos?

En principio haciéndolo en forma empírica con todos los grupos que tuve. Creo que la mejor manera es ir probando cosas. Mis primeras experiencias fueron en grupos de rock, el primero se llamó

Trigémimo en los '70 (junto a Claudio Puyó y Jorge Minisale, entre otros) donde las composiciones eran grandes intercambios de ideas, veníamos de la tradición del rock sinfónico con el concepto del material popular metido en un formato más extendido, era muy atractivo eso y representaba mucho a mi generación. Esta cuestión de buscarle los detalles, de no repetir literalmente lo mismo era algo que tenía cierto valor. Me pasó que siempre tuve un poco el rol de organizador de las ideas de los demás, hay que tener en cuenta que el piano un poco ayuda a eso. Tiene todas las desventajas pero una gran ventaja: el teclado del piano es como un mapa, te da una cosa visual donde podés ver cuáles son los registros y los rangos de los otros instrumentos. Además, está la posibilidad de tocar cosas diferentes con las dos manos y cantar una tercera cosa. Eso, previo a la idea de que se pudiera reproducir por MIDI, me dio una cierta facilidad para poder hacer sonar cosas que yo escuchaba internamente y poder mostrarlas a la gente que tocaba conmigo. Por otra parte, yo de chico estaba en un colegio que tenía una banda sinfónica, el Ward de Ramos Mejía, y ahí toqué el saxo alto; es decir que tuve una exposición temprana a lo que es un ensamble de 60 personas. Ahí tomé contacto por primera vez con partituras de diversos instrumentos, yo ya tenía la idea de notación musical desde chico, pero curiosamente en lo que es un *score* de banda sinfónica es ver un panorama diferente. El hecho de tocar o al menos tener un contacto físico con muchos instrumentos es algo muy útil, a mí me ayudó muchísimo y es alto que les transmito a los estudiantes. Dependier únicamente de la herramienta tecnológica que te toque, ya sea un instrumento o un software, es interesante pero tal vez sin darte cuenta empezás a repetir siempre el mismo método y se terminan haciendo cosas muy parecidas. Típico caso: a partir de la idea de escribir o arreglar con software



Foto: gentileza Francisco Sánchez Valassina

el procedimiento de poner un clic, un patrón rítmico, una línea de bajo, looppearlo y poner cosas encima termina siendo un esquema que luego ya te cuesta pensar en la idea de que un tema no tiene por qué tener solamente un tiempo definido.

¿Cómo se sale de ese molde?

Me parece que todo pasa por imaginar. Hace poco tuve una primera clase de Arreglo en una escuela y arranqué escribiendo en el pizarrón una melodía (canta "Boby, mi buen amigo" el tema utilizado originalmente por la policía bonaerense en el 81, luego adoptada y adaptada en todas las hinchadas de fútbol, por ejemplo: "Racing, mi buen amigo, esta campaña volveremos a estar contigo": ese tema). Y había que hacer esa melodía tocada por una banda de jazz, un grupo de tango y un grupo de folklore, una pelotudez, pero era desarrollar la capacidad de imaginarse o escuchar algo que todavía no sonó. Si no se tiene esa capacidad difícilmente se pueda arreglar; lo primero es imaginarse lo que no hay, esa es la materia prima. Y no creo que sea una cosa para la cual haya que poseer un gran talento natural que divide a las personas entre aquellos que pueden hacerlo y los que no. Mucha gente no se ha planteado la posibilidad de hacerlo, simplemente. Muchas veces el tema de la docencia en arreglos arranca necesariamente por saber los registros de los instrumentos, cómo se escriben, cosas que encontrás en los libros. Pero el tema de ejercitar la imaginación es otra cosa.

Boston Medical Group

Vos tuviste una fuerte formación académica y luego fuiste a Berklee.

Igual cuando yo fui a Berklee ya había hecho varios discos como arreglador. Me fui en el 88 y a esa altura ya había hecho dos o tres discos con Baglietto (*Modelo para armar, Acné, Mami!*), dos

con Soda Stereo (*Signos, Ruido blanco*)...

¿Qué fuiste a buscar a Berklee?

Yo empecé a trabajar profesionalmente muy temprano en música publicitaria, tenía veinte años, veintipico... Tuve como compañeros a Machi Rufino y a Lucho González (*el Pollo es el autor de, entre otras, la música del comercial de los chocolates Tubby*) en dos agencias distintas. Grabábamos todos los instrumentos nosotros, yo tocaba teclados, batería, percusión, coros y había que resolver problemas de este tipo: 30 segundos de música festiva y primaveral para una mayonesa. Había que idearlo, tocarlo y grabarlo en una tarde. Al poco tiempo empecé a tocar y arreglar con la banda de Baglietto, ya había estudiado en el Conservatorio Manuel de Falla y paralelamente con Juan Carlos Cirigliano -que es el que tenía en el país la data de Berklee- y con Enrique Cipolla la parte clásica. Pero desde que comencé a trabajar abandoné la regularidad del estudio. Hasta que en el 87 me presenté en un Summer School que Berklee hizo en Buenos Aires con la idea de recuperar la "posibilidad" de aprender. Era algo deforme: tenía 27 años, llevaba 6 años de laburo profesional muy bueno y pensaba "con estas cosas que manejo puedo trabajar el resto de mi vida". Lo cual es una mentira total, es imposible que un tipo que no tiene 30 años no tenga mucho que aprender. Entonces fui a esas jornadas de Berklee para recuperar la situación de aprendizaje y me becaron para ir a Boston. Al año siguiente viajé y fue un cambio personal muy grande porque allí recuperé un poco la idea de la cuestión artística de la música. Hice una carrera llamada Jazz Composition que no atiende lo estilístico sino la parte de escritura de música que no está tan orientada hacia la industria sino hacia la expresión del compositor con materiales de música popular. Creo que en Berklee recuperé eso, algo que yo tenía en la adolescencia

pero luego con la profesionalización lo perdí de vista un poco. Y de regreso de Berklee comencé a trabajar como arreglador y fundamentalmente me dediqué a la docencia, algo que no tenía en mis planes. Pero pasó que en Berklee me encontré con un modelo distinto de docente: un músico en actividad que utiliza su actividad profesional como una manera de retroalimentar su labor como profesor. Todos esos elementos me han servido en mi trabajo como arreglador.

¿Qué diferencias encontrás cuando arreglás tu propia música y cuando lo hacés para otros músicos?

Cuando vos trabajás para otro músico hay una cuestión relacionada a la funcionalidad de lo que necesita quien te contrata. Es extraño, pero para ser efectivo hay que alejarse un poco del material, tomar distancia emocional. Las veces que me involucré demasiado, luego, cualquier decisión que tomara el productor o el artista, me afectaba mucho. Viene el productor y decide que eso que a vos te llevó varios días de laburo no va, y está bien, porque es la persona que tiene los elementos correctos para tomar esa decisión. El arreglador mira 20 compases y el productor mira el disco entero, el disco dentro de la carrera del artista, el próximo disco, toda una serie de cosas que el arreglador no se imagina. El arreglador pone su destreza, su oficio y su sensibilidad al servicio del proyecto estético de otra persona, eso es central. Ojo, yo descubrí esto después de mucho tiempo de amargarme la vida. Hay que estar dispuesto a que te reboten todo lo que pensaste sin que eso sea un problema.

Charla previa

¿Cómo encarás un trabajo de arreglos a pedido?

Lo primero es un gran trabajo de charla previa con

el productor, con el artista o con las personas que estén a cargo de la situación.

¿Qué querés saber?

Qué presupuesto hay. Eso te determina la instrumentación, cuántos. Por ejemplo: te pueden poner de referencia una orquesta de jazz o una orquesta sinfónica y el presupuesto da para pagar tres o cuatro músicos. Imposible. Es difícil intentar disimular que hay un grupo grande tocando, lo mejor es escribir para que se note que sólo hay tres tipos tocando. En el caso de las cuerdas se escribe muy diferente para un cuarteto de cuerdas que para una orquesta. Los grupos de tres o cuatro caños detrás de un cantante de soul no es un big band, es otro tipo de dinámica. Y después quiero conocer cualquier tipo de referencia musical o no musical.

¿Habitualmente convocás a los mismos músicos?

Depende, si el arreglo requiere la individualidad de un solista, lo tiene que hacer alguien que conozca bien el lenguaje del género que se está tocando. Un ejemplo concreto: el disco de Juanse del año pasado (*Baldíos lunares*), el productor, Facundo Rodríguez, me tiró como referencia "Mood indigo" de (*Duke*) Ellington. Lo cual nos lleva a otra cuestión: ¿Qué escuchás de "Mood indigo"? ¿El color, la armonía, la melodía? Este tema es una combinación de diversos timbres en registros inusuales: un barítono muy alto con un clarinete muy bajo, cosas así. OK, en el arreglo que fui armando a partir de esa idea había un par de intervenciones de trompeta improvisadas con sopapa. Ahí es cuando tenés que llamar a alguien que lo tiene que saber hacer. (*El tema de Juanse al que hace referencia el Pollo se llama "Carne radioactiva".*)

¿Vos también dirigís la sección de vientos o de cuerdas durante la grabación?

Sí, la instancia de dirección es tan importante como la concepción del arreglo. Tenés que dar las indicaciones correctas sin pasarte de rosca. De todos modos, para mí, dirigir es esencialmente crear un clima apropiado en el estudio. Partiendo de la base de que llamás a gente que no tiene ningún problema de lectura, ni de empaste... Y yo soy un recontrafanático de la prolijidad de las partituras, de que hablen por sí solas las partituras. Diría que paso casi tanto tiempo haciendo el arreglo como escribiéndolo en la partitura: que las articulaciones estén todas donde tengan que estar, que los principios de secciones coincidan en el margen izquierdo... un detalle que puede parecer trivial pero quiero que el músico vea su parte y ésta luzca como un texto, porque esa es la cara del arreglador. Y ahí también sirve mucho tu experiencia como lector y en eso Berklee fue una buena escuela porque la cantidad de cosas que tuve delante de mis ojos cada semana fue increíble.

Vientos

¿Qué pensás que busca alguien que quiere un arreglo de caños? ¿Negritud, una cosa soul?

La combinación de saxos, trompetas y trombones viene de las bandas militares, son instrumentos de exteriores. A partir de ahí van al jazz o van al rock o al soul. Normalmente la gente que busca ese tipo de sonoridad viene por alguno de esos estilos que han utilizado ese color. Existe otra línea que tiene que ver con la tradición centroeuropea, gitana, donde el mismo instrumento se ejecuta por otro lado.

Se puede pensar que cuando una banda de rock piensa en arreglos de vientos o cuerdas es cuando quiere expandir su lenguaje, evolucionar. Los Piojos, por ejemplo...

El primer arreglo de cuerdas que yo hice para Los Piojos fue en un tema llamado "Vals inicial" del disco *Azul*, recuerdo que vinieron a casa a Tavo y me contaron la historia del tema, que habla de la tormenta y la letra del tipo que está arriba del barco. Ellos escuchaban esa cosa *valseada* de las olas y yo empecé a tocar esto (*toca*): cromáticas con una onda Debussy, que en realidad no tiene nada que ver con la idea clásica de las cuerdas lujosas, a lo (*Henry*) Mancini. Divididos es otro caso, un arreglo con cuerdas y corno (*en el tema "Vengo del placard de otro", del disco homónimo*), un grupo en el que hay un margen grande de expandir lo estándar, me da esa impresión, yo lo conozco a Ricardo desde el año 76, escuchábamos la misma música, creo que tiene un posicionamiento importante a mostrar algo diferente. Era mucho más probable que los Divididos me rebotaran un colchón de cuerdas que deformidades politonalas. Cuando les mostré, a Ricardo y a Diego, un boceto bastante avanzado del arreglo me dijeron "¿Y esto no se puede



Foto: gentileza Santiago Foung

deformar un poco más?" Claro, y ahí empezó la parte politonal, la vuelta de tuerca y con cuerdas y corno, una combinación que no es lo habitual. Vos escuchás las cosas de *brass* de George Martin con los Beatles y por lo general están mucho más cerca de lo que es un quinteto de vientos de cámara. Es interesante conocer los estereotipos y los clichés, para abordarlos o evitarlos.

El arreglo para Soda Stereo en "Sin sobresaltos" (del disco *Signos* de 1986) es una cosa bien soulera.

Bueno, Gustavo era muy claro en lo que quería. Él me dijo "quiero que suene en esa línea, James Brown, los instrumentos de vientos como incorporados dentro de la base", inclusive creo que

Musical House
INSTRUMENTOS MUSICALES

En Belgrano venta de instrumentos nuevos y usados, conido profesional, venta y asesoramiento, servicio de lutheria, academia de música

TEL: 4789-9675 / Fax: 4785 - 9403

www.musicalhouse.com

- Guitarras
- Baterías
- Bajos
- Teclados
- Vientos
- Percusión
- Sonido

● Monroe 2425 - Belgrano
● Av. Luro 3367 Tel 0223-472-0303 - Mar del Plata



Foto: gentileza Francisco Sánchez Valassina

en aquel momento había salido So de Peter Gabriel y me había mostrado "Sledgehammer". Finalmente creo que hice algo que no tenía mucho que ver con "Sledgehammer" pero entre lo que Gustavo me contó, lo del soul, lo que había en mi imaginario de lo que era el soul y en los discos en los que derivé, Blood Sweat & Tears, Tower of Power y Chicago, por ejemplo, surgió eso.

¿En qué músicas encontrás arreglos o ideas que son para aprender?

Debussy, Ravel y Stravinsky son fuentes inagotables para un arreglador. Duke Ellington. Leopoldo Federico: recuerdo que las veces que me tocó hacer arreglos con elementos como violines y bandoneones recurrí a las grabaciones de Federico con Julio Sosa, para mí son extraordinarias. George Martin, obviamente. Ricard Miralles, otro tipo al que escuché mucho, en las cosas que hacía para Baglietto lo tenía muy presente, y un pianista extraordinario. Ninguna novedad, los tipos que influenciaron a mucha gente.

¿Que sugerís para alguien que quiere ser arreglador?

En principio componer. Hilando fino es impensable que un compositor no pueda arreglar y un arreglador no pueda componer. Tipos como Gustavo (Cerati) o Ricardo Mollo, o lo mismo me pasó con Eli, el cantante de Los Gardelitos, que vino un día a verme porque iban a hacer tres Obras y querían seis violines en el escenario con la idea de que sonara como la sección de cuerdas de (la orquesta de Juan) D'Arienzo arriba de un grupo de rock (se puede escuchar en el disco grabado en vivo Ahora es nuestra la ciudad, de 2006). Bueno, ni Cerati, ni Mollo, ni Eli de Los Gardelitos, eran tipos que tenían la cuestión técnica aprendida de escribir para el instrumento en cuestión que querían que sonara, pero las ideas que sugerían eran completamente idiomáticas y completamente musicales. Lo que uno puede hacer es adaptar eso a una cuestión técnica o incorporar nuevas ideas. De todos modos sobre el tema de las nuevas ideas yo soy bastante de buscar las ideas melódicas en el tema mismo. Una de las cosas que no me canso de decir en las clases de Arreglo es aprenderse el tema en el instrumento que toques. Lo tocás y lo cantás varias veces y en algún momento se te ocurre algo. En la primera charla con el artista que me llama parezco un médico: voy con un cuaderno y anoto todo. Me ha pasado alguna vez que la persona que me hablaba cuando se refería a las cuerdas hacía el gesto de estar tocando un chelo, OK, ya más o menos me estaba dando una idea de lo que quería.

www.polloraffo.com

Gold Top

- Instrumentos Musicales.
- Sonido Profesional.
- Audio Digital.
- Garantía por escrito y la mejor atención.

Talcahuano 262 - CABA. - Tel: 4371 3713 - www.GoldTop.com.ar - info@goldtop.com.ar

5 arreglos insuperables



Composición: "Eleanor Rigby" (McCartney)
Arreglador: George Martin
Intérprete: The Beatles
Álbum: Revolver (1966)

1

Histórica y famosísima grabación que marca un antes y un después: un "arreglo" en música popular llega a ser parte indivisible de la composición misma. La versión de las cuerdas solas en la voz puede escucharse en el Anthology 2 de los Beatles. Nótese cómo Martin sostiene el groove del tema manteniendo siempre, por lo menos, una de las voces de las cuerdas marcando los cuatro tiempos del compás, casi como en un manual de tango. Para más detalles, recomendamos leer el capítulo correspondiente en *El libro sobre música* (Pasajes, 2005), del crítico argentino Diego Fischerman.



Composición: "Soul with a Capital S" (Emilio Castillo - Stephen Kupka)
Arreglador: Greg Adams
Intérprete: Tower of Power
Álbum: Soul Vaccination: Live (1969)

2

La sección de cuerdas de TDP es fuente constante de aprendizaje e inspiración para cualquier arreglador que aborde el lenguaje del soul/funk. En esta versión en vivo se encuentran en estado de gracia y se pueden apreciar todos los recursos que la caracterizan: el saxo barítono independiente, el contraste entre frases activas en unísonos/octavas y frases persuasivas armonizadas y, sobre todo, una precisión y un empuje asombrosos.



Composición: "A Tone Parallel to Harlem (The Harlem Suite)" (Duke Ellington)
Arreglador: Duke Ellington
Intérprete: Duke Ellington
Álbum: Ellington Uptown (1952)

3

Otro ejemplo en que el concepto de arreglo se funde con la composición. Es una pieza de jazz de casi veinte minutos en la que -paradójicamente- no hay solos improvisados. Duke toma formas estandarizadas como la balada, el blues y el gospel y las revivita con su inconfundible estilo orquestal (y no de "banda"). El motivo que organiza la suite es un intervalo descendente de tercera menor que parodia la palabra "Harlem" y que posiblemente sea el giro melódico que mejor sintetiza al jazz.



Composición: "Algo personal" (Serrat)
Arreglador: Ricard Miralles
Intérprete: Joan Manuel Serrat
Álbum: Cada loco con su tema (1963)

4

Miralles es un arreglador magistral que brilla en canciones como estas, en las que la letra cuenta una historia que se va desarrollando estrofa por estrofa. Otros ejemplos, también con Serrat, pueden ser "Romance de Cuero El Palero" (1974), "Una de pilatas" (1984) o "Los fantasmas del Roxy" (1985). La sección rítmica es tratada con una sutileza propia de un grupo de cámara y la orquesta subraya la acción con un sentido por momentos cinematográfico.



Composición: "Los mareados" (Cobián - Cadicamo)
Arreglador: Carlos Franzetti
Intérprete: Roberto Goyeneche
Álbum: El Palacio por dentro (1965)

5

Posiblemente el más importante de los arregladores argentinos, Carlos Franzetti hizo este disco con Roberto Goyeneche que lamentablemente no tuvo el reconocimiento que se merece. El manejo de la orquesta, tanto técnica como expresivamente, es insuperable. Además, Carlos asume con todo el riesgo de abordar canciones recónditas versionadas (como la que se menciona aquí) y encontrar la manera de hacerlas sonar nuevas y personales.