

chotitos del
DRUMMING

Nº16 2026 | Septiembre - Octubre | September - October

**Living and Eternal
Legend of Argentina**

By Sebastián Vitali

HECTOR POMO LORENZO

Leyenda Viviente
y Eterna de la
Música Nacional

Suplemento especial

**Carlos Rivero
Maestro Pionero
e indiscutible**

Por Ariel Cáceres

**ANDÉN
Nico Chino Ferrer
y su increíble Trío**

Por Elías Barbero

**De la tesis al
libro en una
gira Patagónica**

Por Tomás Limeres

**Horacio Cacoliris
Percusión en el
TANGO Argentó**

Por Sebastián Vitali

che fotos del DRUMMING



**GUSTAVO
MELI**
CEO



**SEBASTIÁN
VITALI**
Jefe de Edición
Editor/Publisher



**RENZO
LEONARDI**
Diseñador Gráfico
Graphic Designer

COLUMNISTAS Columnists

Basanelli, Ezequiel.
Vitali, Sebastián.
Baum, Walter Ariel.
Alvarez, Leonardo.
Cáceres, Ariel.
Limeres, Tomás.
Alfonzo, Francisco.
Lentini, Martín.
Barbero, Elías.
Aboal Maciuk, Nehemías.

Puede reproducirse el contenido de la presente siempre y cuando se nos notifique a @drummingmagazine y cite la fuente | Everything could be shared, prior DM to our Instagram and quoting our magazine.

Las opiniones expresadas por nuestros colegas no representan necesariamente las de nuestra edición; somos un medio plural. | Colleagues' opinion don't necessarily reflect ours. We are an open minded magazine. Thanks.

Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act 1976, allowance is made for 'fair use' for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching, scholarship, and research. Fair use is a use permitted by copyright statute that might otherwise be infringing. Non-profit, educational or personal use tips the balance in favor of fair use. All rights to the original material belong to the respective owners.

Sumario | Summary

Accede a cada sección haciendo click en el índice.

Las Bandas y Artistas mencionados que están destacados en color, con 1 click llevan a un Vídeo o discografía para disfrutar e indagar.

Access each section by clicking on the index.

The bands and artists highlighted in color, can be listened/visited by clicking on them

- 05 **Mentalidad y actitud musical para mejorar nuestro nivel como Bateristas.**
Mindset and Musical Attitude to Improve Our Skills as Drummers
- 14 **Técnicas de Pedal.**
Pedal Techniques
- 22 **Crespín, El Loro Que Estudia Gary Chester.**
Crespín, the parrot who studied with Gary Chester
- 27 **De la tesis al libro, una gira Patagónica.**
From Thesis to Book, and a Patagonian Tour.
- 34 **Horacio Cacoliris, Percusión en el Tango.**
Horacio Cacoliris, Percussion in Tango.
- 77 **Héctor "Pomo" Lorenzo, Leyenda Viviente de la Música Nacional.**
Héctor "Pomo" Lorenzo A Living Legend of National Music.
- 96 **DRUMMING de GIRA**
DRUMMING On TOUR
- 101 **Andén Desde el Oasis Atlántico**
llamado Ostende a todo el País y el Mundo.
ANDÉN From the Atlantic Oasis known as Ostende to the entire country and the World
- 111 **Carlos Rivero Maestro, pionero e innovador del Bombo Legüero.**
Carlos Rivero A Bombo Legüero Master, pioneer and leading figure
- 133 **Transcripción en la batería.**
Drumset Transcriptions
- 140 **Exploración del "Backbeat" mediante el Concepto de 8/8 de Bob Moses.**
Exploring the "Backbeat" Using Bob Moses' 8/8 Concept
- 147 **Aproximación Al Jazz En La Batería.**
An Introduction To Jazz Drumming



Sebastián Vitali | Foreword

Héctor “**Pomo**” **Lorenzo** Barros es, sin lugar a dudas, uno de los más destacados bateristas y músicos de CUALQUIER instrumento de la Música Argentina. Ayudó a edificar nuestra Identidad sonora, junto a **Spinetta, Pappo** y tantos otros exponentes Eternos. Logró lo que MUY pocos/as... **quien lo escuche, sabe que ES ÉL quien toca la Batería.**

En nuestra revista SIEMPRE reivindicamos, de Ushuaia a la Quiaca, el talento que nuestra inmensa comunidad Federal de Bateristas exuda; *¿Cómo no íbamos a hacerlo con uno de los mejores (para muchos EL MEJOR) bateristas que ha dado esta Tierra?* Lo soñábamos y hemos podido concretarlo.

Muchas veces debatimos desde el seno de nuestra comunidad sobre la inconsulta “decisión” que tres amigos tomaron de recordar el día de la muerte, la partida, de otro grande como Moro e institucionalizarla (*de facto, sin aprobación ni siquiera en comisiones*) como “**Día del Baterista Argentino**”. Lamentablemente, ignoraban que **11 de Julio** se conmemora el **Día del Bandoneón**, en honor al Nacimiento de **Anibal Troilo (ley 26035)**... no deberíamos usurpar la memoria de quienes nos precedieron... y para muchos, como quien escribe y mi viejo, hay fechas como el **20 de Mayo** (gesta del modern Drummer) o **24 de Septiembre** (nacimiento de Pomo) que, tranquilamente, podrían instituirse con justa fundamentación, consultando a Maestros de la Batería Federal.

Nosotros creemos en celebrar LA VIDA, y EN VIDA. En un País INMENSO como el PODER DE POMO LORENZO tras el set, que nos lleva de viaje por la citada Tierra del Fuego, también con sus Tolhuin y Río Grande y luego del trasbordo, a través de la 40 y otras hasta la Quiaca, de los Andes al Río de la Plata... preferimos escuchar y difundir TODAS las voces y enfoques detrás de este instrumento que amamos, que sana y salva, que nos permite encontrarnos con nuestra mejor versión.

Gracias Música, gracias Vida por esta oportunidad.

Como si esto fuera poco, otro Maestro como **Carlos Rivero** nos compARTE su enfoque, desarrollo y aporte académico sobre el **Bombo Legüero**, institución cultural indisoluble de nuestra Argentinidad. Impresionante entrevista del magistral **Aro Cáceres, como Suplemento Especial.**

Muchas gracias Pomo querido por habernos permitido adentrarnos en tu enfoque, más allá de la prolífica carrera y discografía que, también, hemos incluido en gran número como miniaturas y enlaces multimedia al alcance de cualquier índice o pulgar... a cada columnista que la “descosen” número tras número y decenas de miles de profesionales, con o sin renombre, laburante del tAMbOR y AMAtEURs que no dejan de gratificarnos con sus generosos elogios, además de la calidad y calidez humana y artística. **Bienvenidos a DRUMMING #16.**



Sebastián Vitali | Foreword

Héctor “**Pomo**” Lorenzo Barros is, without a doubt, one of the most outstanding drummers and musicians on ANY instrument in Argentine music. He helped shape our musical identity, alongside **Spinetta, Pappo**, and so many other timeless artists. **He achieved what VERY few have... anyone who hears him knows that IT'S HIM playing the drums.**

In our magazine, ALWAYS, we've celebrated from Ushuaia to La Quiaca the talent that our vast national community of drummers exudes. How could we not do the same for one of the best (and, for many, THE BEST) drummers this land has ever produced? We dreamed of it, and we've been able to make it a reality.

We often debate within our community about the “*decision*” made without consultation that three friends took to commemorate the day of the death, the passing, of another great figure like Moro and to institutionalize it (*de facto, without approval, not even in Congress committees*) as “**Argentinian Drummers' Day**”. Unfortunately, they were unaware that **July 11 is Bandoneon Day**, commemorating the birth of **Aníbal Troilo (Law # 26035)**... We shouldn't usurp the memory of those who came before us... and for many including myself and my old man there are dates like **May 20** (the “Modern Drummer” milestone) or **September 24** (Pomo's birthday) that could easily be established with good reason, in consultation with the Masters of the Federal Drumset.

We believe in celebrating LIFE, while Greats ARE LIVING. In a VAST country like the POWER OF POMO LORENZO behind the set, which takes us on a journey through Tierra del Fuego, including Tolhuin and Río Grande, and then, after the transfer, along Route 40 and other roads to La Quiaca, from the Andes to the Río de la Plata... we prefer to listen to and share ALL the voices and perspectives behind this instrument

that we love one that heals and saves, and allows us to become our best selves.

Thank you, Music; thank you, Life, for this opportunity.

As if that weren't enough, another master like **Carlos Rivero** shares with us his perspective, insights, and academic contributions on the **Bombo Legüero**, a cultural institution inextricably linked to our Argentine identity. An impressive interview by the masterful **Aro Cáceres**, as a Special Feature.

Thank you very much, dear Pomo, for allowing us to delve into your perspective beyond your prolific career and discography, which we've also included in abundance as thumbnails and multimedia links accessible with a simple tap or swipe... To every columnist who “dissects” it issue after issue, and to the tens of thousands of professionals whether renowned or not who work hard hitting their drums, as well as the AMATEURS (**Ama**, thy who loves) who never cease to delight us with their generous praise, in addition to their human and artistic warmth and quality. **Welcome to DRUMMING #16.**

chotitos del
DRUMMING

Mentalidad y actitud musical para mejorar nuestro nivel como Bateristas

Mindset and Musical Attitude to Improve Our Skills as Drummers



Por | By
Ezequiel Basanelli
Docente titular del Centro Integral
del Baterista (CIB)

cib drumschool   



Mentalidad y actitud musical para mejorar nuestro nivel como Bateristas

Hay algunas cosas que son importantísimas tener en cuenta cuando estamos ejecutando nuestro instrumento en un contexto musical. Quiero hacer la separación entre estar en un ámbito de estudio como ser una clase o una sesión de estudio específico, en donde uno busca perfeccionar determinada área técnica, llámese rudimentos, Grooves, fraseos, incorporar un *lick* o *chop*, etc., con una situación de ensayo o ejecución de una pieza musical en vivo o en estudio. Esta información está direccionada a lo último, que también se puede y se debe estudiar, practicar y asimilar tanto como todo lo otro que uno estudie técnicamente.

Incorporar los siguientes recursos, que no son ejercicios técnicos sino más bien, conceptos extremadamente musicales, a tener en cuenta en la ejecución musical de nuestro instrumento, va a hacer que de una manera más rápida elevemos nuestro nivel y sonemos mucho más profesionales.

El Valor del espacio y los Silencios

Algo que denota la carencia de experiencia en un baterista es pensar que uno tiene que tocar en todo momento y llenar todos los espacios que queden disponibles para tocar.

Una de las definiciones de música es: **“La combinación de sonidos y silencios”**, de

Mindset and Musical Attitude to Improve Our Skills as Drummers

There are some things that are extremely important to keep in mind when we're playing our instrument in a musical context. I want to draw a distinction between being in a practice setting such as a class or a specific practice session, where one seeks to perfect a particular technical area, whether it's rudiments, grooves, phrasing, incorporating a lick or chop, etc. and the situation of rehearsing or performing a musical piece live or in the studio. This information is geared toward the latter which can and should be studied, practiced, and mastered just as much as any other technical aspect you study.

Incorporating the following resources which are not technical exercises but rather deeply musical concepts to keep in mind when playing our instrument will help us improve more quickly and sound much more professional.

The Value of Space and Silence

One sign of a drummer's lack of experience is thinking that you have to play at all times and fill every available space with some sort of sound.

One definition of music is: **“The harmonious combination of sounds and silences.”** |



manera armoniosa”, quiero centrarme en “combinación”; entender el tremendo valor de dejar los espacios para que la música y el ritmo respire es tanto o más importante como las notas mismas.

*Un **baterista eficiente** sabe que el Groove tiene más **peso** y se vuelve más **fuerte** cuando cada nota tiene su **propósito**.*

Es vital entender que un ritmo RESPIRA, y para eso tiene que tener aire, nosotros ejecutamos un instrumento rítmico, pero cada parte de nuestra batería tiene una NOTA y esa nota necesita un espacio para sonar y ser apreciada como tal. Para esto es de vital importancia ser consciente de la subdivisión necesaria para cada situación musical y entender cuáles son los espacios necesarios para que cada ritmo y cada *fill* respiren y suene con la solidez necesaria.

Para esto puedo ofrecerles algunos ejercicios para tener en cuenta:

Si tenemos la posibilidad, grabarnos con el celular (o de cualquier manera que uno pueda). Hacerlo 2 veces, La 1era que sea tocando el tema como uno normalmente lo toca, ahora bien la 2da vez ejecutar el tema sin ningún fill ni embellecimiento (recursos de hi hat o notas fantasmas), al volver a escuchar esta 2da vez, debe hacerse una escucha muy a conciencia y determinar en qué lugares, se nota la falta EVIDENTE de estas cosas que no tocamos y en qué lugares no. Esto nos va a dar la referencia de DONDE NO TENEMOS QUE TOCAR. Este ejercicio de escucha consiente va a darnos el sentido del espacio, del aire necesario para sonar realmente bien.

La otra forma, es en el ensayo de una canción, bajar considerablemente la velocidad de lo que tocamos y tocar varias veces así, de ser posible también grabarse y escuchar como suena, si bien en un principio nos vamos a sentir un poco incómodos, debemos encontrar ése lugar en donde la pieza va a tender a **“Sonar Bien”** ese es el lugar donde hay que dejar mas espacio

Identificar estos lugares va a hacer que nosotros sonemos mucho mejor y mas SOLIDOS.

want to focus on “combination”; understanding the tremendous value of leaving spaces for the music and rhythm to breathe is just as important if not more so than the notes themselves.

*A **skilled drummer** knows that the groove carries more weight and becomes stronger when every note serves a **purpose**.*

It is vital to understand that a rhythm BREATHES, and to do so, it needs space. We play a rhythmic instrument, but each part of our drum set has a NOTE, and that note needs space to resonate and be appreciated as such. For this reason, it is vitally important to be aware of the subdivision required for each musical situation and to understand what spaces are necessary for each rhythm and each fill to breathe and sound with the necessary strength.

To that end, I can suggest a few exercises for you to consider:

If possible, record yourself on your cell phone (or however you can). Do this twice: the first time, play the piece as you normally would; the second time, play it without any fills or embellishments (such as hi-hat techniques or ghost notes). When you listen back to the second take, listen very carefully and determine where the OBVIOUS absence of these elements we didn’t play is noticeable and where it isn’t. This will give us a reference point for *WHERE WE SHOULDN’T PLAY*. This conscious listening exercise will give us a sense of space the breathing room needed to sound really good.

Another way is to practice a song by significantly slowing down the tempo and playing it that way several times. If possible, record yourself and listen to how it sounds. Although it might feel a little awkward at first, we need to find that point where the piece starts to “sound good” that’s where we need to leave more space.

Identifying these spots will make us sound much better and more SOLID.



Perro de Oz - EL tributo profesional de TOTO
professional tribute south american band

Tocar y controlar las Dinámicas

Tocar cada nota que ejecutamos **siempre Fuerte** nos hace sonar **Chatos**, Es vital entender que tocar fuerte no es sinónimo de sonar bien o contundente. Uno de los grandes secretos para sonar realmente bien es **CREAR CONTRASTE**, y eso se logra con el correcto uso de dinámicas, principalmente en el ensamble musical, pero la cualidad infaltable que debe tener cualquier ritmo es crear movimientos con las **INTERDINÁMICAS** en el ritmo que se está tocando, y los contrastes dinámicos entre las distintas partes de la obra que se está ejecutando. Hay un concepto musical que reza: **“cuantas más dinámicas y matices tenga la música, mejor va a sonar”**, para la batería podría adaptarse así:

“cuantas más dinámicas y matices tenga el ritmo, más se va a sentir y groovear”

Las notas fantasmas deben mantenerse abajo, sutiles, bien articuladas para que adornen bien y tengan sentido en el ritmo al que se aplican.

Los *backbeats* tienen que tocarse sólidos y precisos, regulando la dinámica y expresividad en cada parte, para darle estructura al ritmo y a la canción.

Los Platos deben tener siempre un sentido musical. Tenemos los *chrashes* “estructurales” que son los que se usan como separadores entre las partes, que es importante respetar la dinámica en la que uno está tocando. Si uno no tiene la posibilidad de tener varios

Playing and Controlling Dynamics

Playing every note we perform always loud makes us sound flat. It's vital to understand that playing loud isn't synonymous with sounding good or powerful. One of the great secrets to sounding really good is **CREATING CONTRAST**, and that is achieved through the proper use of dynamics, mainly in an ensemble setting. However, the essential quality that any rhythm must have is the ability to create movement through the “intradynamic” variations within the rhythm being played, as well as the dynamic contrasts between the different sections of the piece being performed. There's a musical concept that goes: **“The more dynamics and nuances the music has, the better it will sound.”** For the drums, this could be adapted as follows:

“The more dynamic and nuanced the rhythm is, the more you'll feel it and groove to it.”

Ghost notes should be kept low, subtle, and well-articulated so that they complement the rhythm and make sense within the context in which they are played.

Backbeats must be played solidly and precisely, adjusting the dynamics and expressiveness in each section to give structure to the rhythm and the song.

Cymbals should always have a musical purpose. We have “structural” crashes, which are used as separators between sections; it's important to respect the dynamics of the piece you're playing. If you don't have the option of using multiple cymbals, try to make the most of what you have



platos, intentar de invertir y tener “pocos pero eficientes”, siempre elegir por sonoridad y utilidad no solamente por gusto particular.

Una frase que me gusta decirle a mis alumnos es: **“Cuando todos los golpes son fuertes ninguno sobresale del resto”**.

Recuperarse Rápidamente

Nadie debe detenerse a lamentarse por cualquier error que suceda. Lo más probable es que si uno no le da importancia ni lo hace notar, es seguro que nadie lo va a recordar. Pero por el contrario, todo el mundo se acuerda del músico que paro una canción en medio de la ejecución.

Cuando uno comete un error, cualquiera se a este, lo importante es dejarlo ir, e inmediatamente volver a engancharse en el Groove, intentando que el mismo sufra lo menos posible.

Recuperarse y sobrellevar el error es una enorme destreza que DEBEMOS tener, es indispensable tenerlo en cuenta y practicarla. ¿Cómo? Sería la pregunta...

Acá les dejo un par de cosas que se pueden hacer en una sesión de estudios y de práctica:

Soltar los palillos en medio de una canción y agarrar otro de la funda donde uno tiene los de repuesto. Romper o que se caiga un palo, es una situación sumamente común en cualquier ámbito musical que uno este. Estar entrenado para resolver esa situación es Importantísimo así no solo el Groove y la canción no sufren, sino también para darle seguridad a nuestros compañeros de banda.

Estudiar / Ensayar con poca luz. Esto asemeja al ambiente que uno se encuentra cuando está arriba del escenario, y esto lleva a que uno pueda perder referencia de ciertas Distancias, instrumentos, ubicación de compañeros de banda, entre otras cosas y todo esto puede llevar a que uno cometa errores que en una situación controlada de sala de ensayo no ocurran. Acostumbrarse a un “ambiente diferente” se puede también imitar para estar acostumbrado y poder sobrellevar un Show.

and aim for “few but effective” ones always choosing based on sound and utility, not just personal preference.

A phrase I like to say to my students is: **“When all the hits are hard, none stands out from the rest.”**

Recover Quickly

No one should dwell on any mistake that happens. Most likely, if you don't make a big deal out of it or draw attention to it, no one will remember it. On the other hand, everyone remembers the musician who stopped a song in the middle of a performance.

When you make a mistake whatever it may be the important thing is to let it go and immediately get back into the groove, trying to minimize the impact as much as possible.

Recovering from and coping with mistakes is a crucial skill that we MUST have; it's essential to keep this in mind and practice it. How? That's the question...

Here are a couple of things you can do during a study and practice session:

Putting down your drumsticks in the middle of a song and grabbing another pair from the case where you keep your spares. Breaking a stick or dropping one is an extremely common occurrence in any musical setting. Being trained to handle that situation is extremely important not only so that the groove and the song aren't disrupted, but also to give your bandmates a sense of security.

Practicing in low light. This simulates the environment you encounter when you're on stage, and it can cause you to lose track of certain distances, instruments, and the locations of your bandmates, among other things all of which can lead to mistakes that wouldn't happen in the controlled setting of a rehearsal room. Getting used to a “different environment” can also help you adapt and handle a live show.

ELEVA TU NIVEL: CONCEPTOS MUSICALES PARA BATERISTAS PROFESIONALES

MENTALIDAD MUSICAL EN ENSAYOS Y EN VIVO

EL VALOR DEL ESPACIO Y LOS SILENCIOS

RECUPERARSE RÁPIDAMENTE

TOCAR Y CONTROLAR DINÁMICAS

TRANSICIONES

"HACER LO NECESARIO PARA QUE EL GROOVE, LA CANCIÓN Y LA BANDA SUENEN MEJOR"

35 AÑOS DE EXPERIENCIA COMO MÚSICO Y DOCENTE

No cancelar ensayos si falta 1 o mas integrantes del ensamble. Poder tocar y saber los temas sin la totalidad de los instrumentos es algo indispensable, esto hace que si sucede algún desperfecto técnico o tener un "mal Sonido" cuando se toca, uno pueda seguir ubicado y entender que es lo que sigue sin sobresaltos.

Transiciones

Cualquiera puede mantener el tiempo y tempo en una canción sencilla. Es muy importante saber identificar en una canción y en un repertorio. Esos lugares donde se encuentran esos "pasajes desafiantes"; la entrada y salida de los mismos, ya sea un Fill, un cambio de sección o un cambio de rítmica, deben ser tratados con suma importancia, por eso practicar esto es indispensable para que la canción "camine" y la banda suene Unida.

El ejercicio para mejorar esto es primero identificar cada una de estas partes y solo repetir uno o 2 compases antes y después de cada transición, puede ser frenando para volver a empezar o también Loopearlo como si fuera un Groove en sí mismo.

Todo esto tiene como propósito mejorar nuestras capacidades como músicos. Un gran Baterista/ Músico no estudia y practica para impresionar al público, sino que la mayor preocupación tiene

Do not cancel rehearsals if one or more members of the ensemble are absent. Being able to play and know the pieces without all the instruments present is essential; this ensures that if a technical glitch occurs or the sound quality is poor during a performance, you can stay on track and understand what comes next without any surprises.

Musical Transitions

Anyone can keep the beat and tempo in a simple song. It's very important to know how to identify those "challenging passages" in a song and in a set list. The entry and exit points of these passages whether they're a fill, a section change, or a rhythmic change must be treated with the utmost importance; that's why practicing this is essential for the song to "flow" and for the band to sound cohesive.

The exercise to improve this is to first identify each of these parts and then simply repeat one or two measures before and after each transition either by stopping and starting over or by looping it as if it were a groove in and of itself.

The purpose of all this is to improve our skills as musicians. A great drummer/musician doesn't study and practice to impress the audience; rather, the main focus should be on dedicating





Basanelli rompiéndola como siempre con Perro de OZ

Basanelli NAILING IT as usual with Perro de Oz

que ser en dedicar tiempo y esfuerzo en HACER LO NECESARIO, PARA QUE EL GROOVE, LA CANCIÓN Y LA BANDA SUENEN MEJOR.

Mi intención con este artículo es brindarles las herramientas que a lo largo de mis 35 años de experiencia como músico, primero amateur, después como profesional y como docente también, he adquirido y que son extremadamente necesarias y que muchas veces se descuida.

Estas cosas son la diferencia entre un baterista que la gente solo ve, y un baterista al que se lo contrata y/o se quiere para una banda.

Gracias a cada uno de ustedes por tomarse el tiempo de leer estas líneas...espero les sirva, espero lo utilicen, nunca dejen de intentar ser un poquito mejor.

Lic. Ezequiel Bassanelli

(Músico profesional, Docente de música y batería, orgulloso papa de Zoe)

time and effort to *DOING WHAT IS NECESSARY TO MAKE THE GROOVE, THE SONG, AND THE BAND SOUND BETTER.*

My goal with this article is to provide you with the tools I've acquired over my 35 years of experience as a musician first as an amateur, then as a professional, and also as a teacher which are extremely necessary yet are often overlooked.

These things make the difference between a drummer that people merely notice and a drummer who gets hired and/or is sought after for a band.

Thank you to each and every one of you for taking the time to read this... I hope you find it useful, I hope you put it to use, and never stop striving to be just a little bit better.

BA. Ezequiel Bassanelli

(Professional musician, music and drum teacher, proud dad of Zoe)

CENTRO INTEGRAL
cib
DEL BATERISTA

Profesor (EMBA) Ezequiel Basanelli

CLASES DE BATERÍA

Zona Oeste AMBA (Hurlingham)

El aula más equipada de toda la zona





SAMBYs®

**DISEÑADOS PARA
RESONAR TU ESENCIA.**

Industria Argentina
desde 1999

www.sambys.com.ar



LINEA **STD**

LINEA **PRO**

LINEA **LUXE**

Nos vemos
en las redes



Técnicas de Pedal

Pedal Techniques



Por | By

Walter Ariel Baum

Formador de la cátedra de batería
con título de validez nacional, E.M.B.A
Carlos Morel, Quilmes, Pcia. Bs. As.

walterarielbaum  



Técnicas De Pedal

HEEL DOWN – Talón abajo

¿Hola, muy buenas... como están?, voy a hablar de la técnica de pedales llamada **Heel Down** (*talón abajo*), y sería muy lógico estudiarla como cualquier otra técnica que se debería estudiar. Me di cuenta con los años que no se le da la importancia que tiene que tener en el estudio diario o el tiempo de maduración, ya que lo que no nos gusta o no nos sale rápidamente lo descartamos, esto lo veo en muchos estudiantes, por ese motivo erróneo o inexplorado en tantos, encontré un punto muy fuerte por el cual personalmente logré **relax**, **altas velocidades y buen audio** entre otras cualidades....

Pero todo esto se tiene que incorporar, es decir... **trabajar**, como también **dominar** para poder utilizarla y entender en un punto que se debe pensar como si fuese una mecánica de manos.

Hablando constantemente con alumnos o colegas siempre remarco 4 paquetes de músculos cómo los mas importantes a la hora de ejecutar un pedal de bombo por ejemplo. Los **frontales, gemelos, cuádriceps, isquiotibiales**, y por ejemplo en una determinada técnica de talón arriba los fundamentales son unos músculos y los colaboradores o compensadores

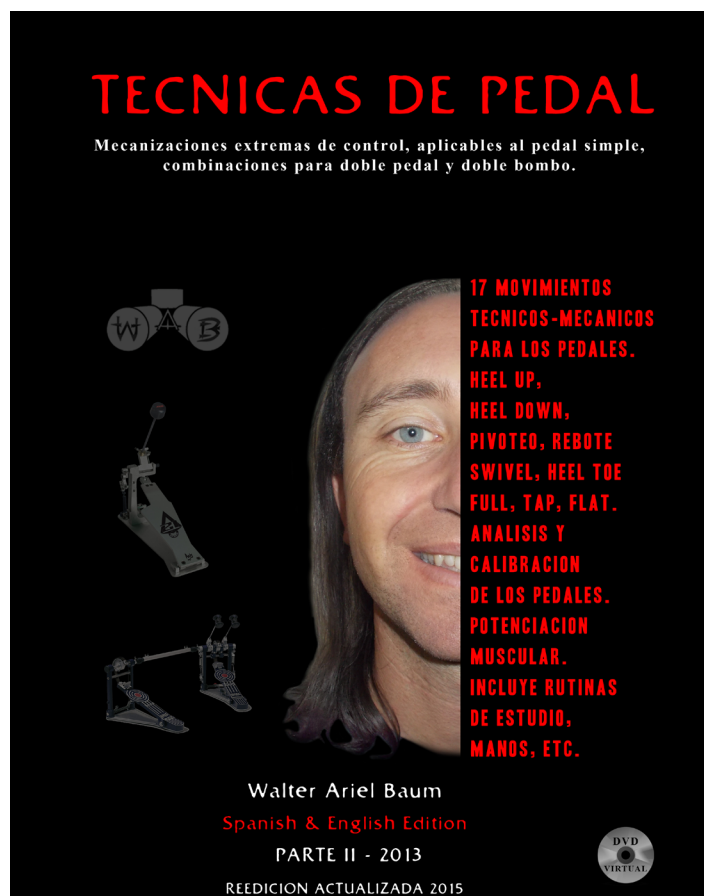
Pedal Techniques

HEEL DOWN

Hi there! How are you all? I'm going to talk about a pedal technique called "**Heel Down**," and it makes perfect sense to study it just like any other technique you should learn. Over the years, I've realized that it isn't given the importance it deserves in daily practice or in the process of mastering the instrument, since we tend to dismiss things we don't like or can't do right away. I see this in many students, and because of this misconception or lack of exploration in so many, I discovered a very strong point that personally helped me achieve **Relaxation**, **high speeds**, and **great sound** among other qualities....

But all of this has to be incorporated that is, practiced and you also have to **master** it in order to use it and **understand** it to the point where you have to think of it as if it were a manual skill.

When talking with students or colleagues, I always emphasize four muscle groups as the most important ones when executing a bass drum stroke, for example. **Tibial muscles, calves, quadriceps, and hamstrings** and, for instance, in a specific "**heel-up**" technique, certain muscles are the primary ones while others act as supporting or compensating



Libro Técnicas de Pedal
Pedal Techniques Bilingual Book



Siempre los mejores palillos a mano
Always PROMARK at hand

son otros, y tal vez para una técnica de talón abajo sea totalmente al revés.

Lo importante es entender que debemos tener todos los músculos muy hábiles, porque de una u otra manera siempre intervienen en su totalidad, es decir que estudies este concepto al mismo nivel de importancia, y así tus pies serán dos “manos”, que generalmente las estudiamos a la par y estas herramientas nos servirán para componer, intercalar con tus extremidades superiores y tal vez en partes serán las extremidades inferiores las líderes, dependiendo de la necesidad e inquietud de cada ejecutante. Siempre comento que lleva tiempo y adquirir debida paciencia es fundamental, eso nos llevara a no desesperarnos porque no hay nada mágico, ¡solo trabajo, trabajo y más trabajo! repito nuevamente todo esto... ¡porque es lo importante!

Es sumamente importante que comiences hoy a trabajar, si no lo hacés, tocando con el Talón Abajo (**Heel Down**), mucho tiempo por día, como

muscles, whereas for a **“heel-down”** technique, it might be completely the opposite.

The important thing is to understand that we must keep all our muscles highly agile, because in one way or another they’re always all involved in other words, treat this concept with the same level of importance, and in this way, **your feet will become two “hands”** - which we generally study in tandem - and these tools will help you create movements, coordinate with your upper limbs, and perhaps, in some instances, your lower limbs will take the lead, depending on the needs and artistic vision of each performer. I always say that it takes time, and developing the necessary patience is essential; this will help us avoid getting discouraged because there’s no magic involved just work, work, and more work! I’ll say it again... because that’s what matters!

It’s extremely important that you start practicing today if you don’t, practice the **“Heel Down”** position for a long time each day, as well as the

Talón Arriba (**Heel Up**), si no lo hacés, y no solo tocar una sola Técnica de ellas....recuerda tener presente que debes tratar de ir encontrando que cada rotula o articulación, el tobillo por ejemplo comience a realizar movimientos muy independizados de la pierna, además que sean suaves, y **sentir que los dedos del pie estén sueltos, no tipo “garra”**, porque esto no nos dará, resistencia, ni volumen, ni una ejecución a tempo sobre un metrónomo... al comienzo seguro te sonara débil, el bombo o pad, sentirás fatiga rápidamente, calor en los músculos, fricción y rápidamente aparecerá la tensión muscular... ¡descansa y vuelve a intentarlo!

En mi **4to libro “Técnicas de Pedal”**, hablo de la técnica Talón Arriba, como Talón abajo, entre muchas otras.

Hay muchas maneras de encarar esta técnica, teniendo en cuenta siempre **la relajación es el fuerte de la cuestión**, y realmente hay que estar muy consciente y trabajar en ese aspecto ya que resulta muy difícil entender el estado de soltura ideal. A diario en cada clase toco el tema de la relajación, soltura, audio, ecualización, etc, etc, con mis alumnos y alumnas tanto particulares como del conservatorio, y de apoco veo su evolución en ese tema que realmente es nuestra enemiga (**tensión muscular**).

A continuación te dejo algunas recomendaciones para los ejercicios que son relativamente simples:

- 1:** Recuerda tocar muy lento, ya que importa que los movimientos sean suaves y parejos.
- 2:** Trabajar ambos pies, y sentir cual esta mejor para tratar de pasar esa sensación al otro.
- 3:** Aunque no creas ver el avance... continúa, te aseguro que lograrás mucho más de lo que imaginas si persistes.
- 4:** Cuando aparezca la fatiga, corta inmediatamente, dale descanso a los músculos y luego retoma a estudiar.
- 5:** Grabarse o filmarse es una buena referencia de comparación constante, para analizar los movimientos e ir buscando los progresos.

“Heel Up” position if you don’t, it’ll be harmful for your playing, just don’t just stick to a single technique.... Remember to keep in mind that you should try to gradually get each joint the ankle, for example to move very independently from the leg, and that these movements should be smooth. You should also feel that your toes are relaxed, not in a **“claw-like”** position, because this won’t give you endurance, volume, or the ability to play in time with a metronome... At first, the bass drum or pad will probably sound weak to you; you’ll feel fatigue quickly, heat in your muscles, friction, and muscle tension will set in fast... *Take a break and try again!*

In my fourth book, **“Pedal Techniques”**, I discuss the “heel up” technique, as well as the “heel down” technique, among many others.

There are many ways to approach this technique, always keeping in mind that **relaxation is the key to it all**, and you really have to be very mindful and work on that aspect, since it’s very difficult to grasp the ideal state of relaxation. Every day in every class, I discuss relaxation, **looseness**, audio, equalization, etc., with my students - both private students and those at the conservatory - and little by little I see their progress in overcoming what is truly our enemy: **muscle tension**.

Here are some recommendations for exercises that are relatively simple:

- 1:** Remember to play very slowly, since it’s important that your movements be smooth and even.
- 2:** Work on both feet, and see which one feels better, then try to convey that sensation to the other.
- 3:** Even if you don’t think you’re making progress... keep going; I assure you that you’ll achieve much more than you imagine if you persevere.
- 4:** When you start to feel tired, stop right away, give your muscles a rest, and then get back to studying.
- 5:** Recording yourself whether by taking photos or videos is a good way to constantly compare your performance, analyze your movements, and track your progress.





PEARL

The Best Reason to Play Drums

6: A partir de este simple material expuesto es conveniente recrear ideas, y tomarlas como punto de partida. No importa la dificultad del ritmo, solo la mecánica natural y fluida, recordálo.

Te recomiendo que leas la nota donde hable de los “*ejercicios de pedales fuera de la batería*”, que son para tomar dimensión de la coordinación motriz personal y que desde hace como 30 años los enseño, y al ver que luego de un tiempo de estudio cada alumno evoluciona desde otro aspecto y tomando conciencia de lo antes mencionado.

Por ultimo siempre que puedo dar una charla trato de hacer y buscar en cada ejecutante que se enamore de la batería como lo estoy yo, y desde esa óptica estudiarla, conocerla, respetarla, admirarla, darle valor con mantenimiento y sobre todo hacer música, divertirme ¡y jugar!

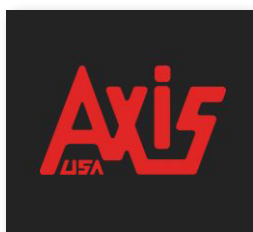


PAISTE Cymbals

6: Using this simple material as a starting point, it's a good idea to come up with new ideas and use them as a foundation. It doesn't matter how difficult the rhythm is what matters is natural, fluid mechanics. Remember that.

I recommend that you read the article where I discuss “*pedal exercises outside the drum set*,” which are designed to help you understand your own motor coordination I've been teaching them for about 30 years and observe how, after a period of study, each student makes progress in a different area while becoming aware of the aforementioned concept.

Finally, whenever I have the chance to give a talk, I try to inspire each drummer to fall in love with the drums the way I have, and from that perspective, to study them, get to know them, respect them, admire them, take care of them through proper maintenance, and above all, make music, have fun, and play!



"THE FUTURE AT YOUR FEET"

WALTER ARIEL BAUM
Argentinian drummer



AXIS

P E R C U S S I O N

Made in the USA

© AXIS PERCUSSION, INC. | 24416 S. Main Street, Ste. 311, Carson, California 90745 U.S.A. |
Phone: 310.549.1171 | Fax: 310.549.7728 | Technical Support for Axis Pedal owners: 800.457.3630

ALFOMBRAS PARA BATERÍA

KAISER[®]

DRUMWORKS



LIVIANA Y FÁCIL DE TRANSPORTAR

INCLUYE: FUNDA IMPERMEABLE - FRENO DE BOMBO DESMONTABLE - ABROJO PARA ENROLLAR

 @KAISER.DRUMWORKS

 KAISERDRUMWORKS@GMAIL.COM

Unite al
mundo
Evans.

A HEAD ABOVE THE REST

EVANS
drumheads

WALTER ARIEL BAUM

DESDE 1988 JUNTO AL ARTE

Agradezco a las siguientes empresas que me brindan su respaldo

AXIS
PERCUSSION

Pearl
Greenwich

pro-mark

EVANS
drumheads

PAISTE
CYMBALS BELLERS GONGS

KAMAR
BOSS

ARGON
FUNDAS

Auto Repuesto

Jorge

DIGIT-ART
PRODUCCIÓN Y DISEÑO DE GRÁFICOS



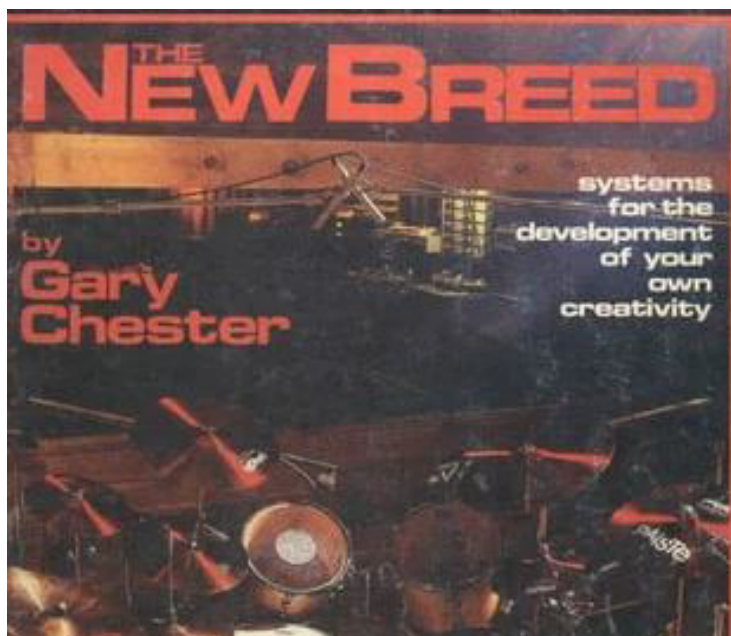
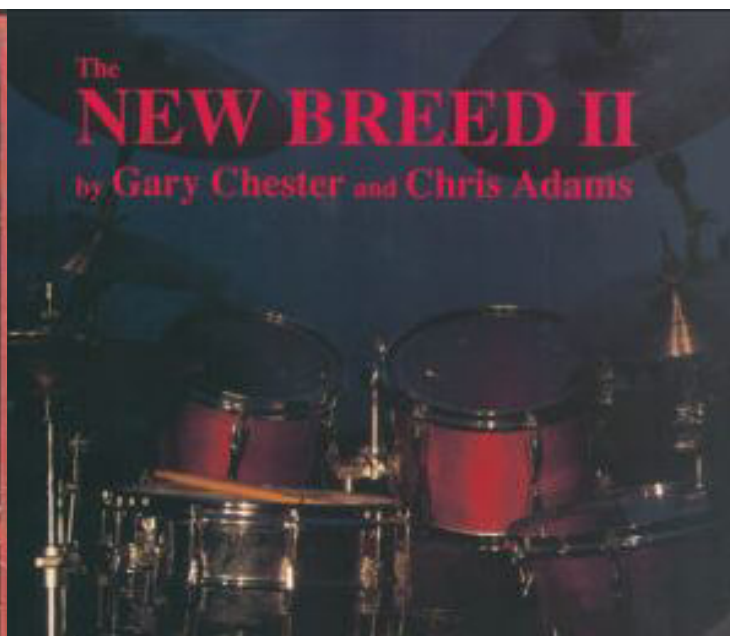
Crespín, El Loro Que Estudia Gary Chester

**Crespín, the parrot who studied
with Gary Chester**



Por | By
Francisco Alfonso

ganchoalf  



Crespín, el loro que estudia Gary Chester

Cuentos del Drumming

Había una vez en **San Cosme (Corrientes)**, un pueblo bastante tranquilo, dónde el silencio solo se rompía por una “Orquesta litoraleña” integrada por: cotorras, ypaka’ás, cardenales y zorzales colorados, que regalaban a diario espectáculos con “cantos y silbidos” en el viejo Árbol. Muy cerca vivía un joven llama Anthony.

Anthony tenía una sola pasión: “**LA BATERIA**”. Pero tenía una forma especial de comunicarse con el instrumento en sus prácticas diarias, él estaba obsesionado con el método “**New Breed**”.

El **New Breed** es un libro sagrado para los **bateristas**, porque tiene un secreto. Para coordinar los cuatros miembros e independizar a cinco vías (manos, pies y voz) *el estudiante debe cantar un fonema constante*. Siguiendo las consignas como un marinero sigue a su capitán, mantenía el pulso con un suspiro profundo: “¡Ahh... Ahhh... Aahhh!”.

En la misma sala, colgado en su percha, vivía **Crespín**, un loro correntino con más picardía que talento para volar. Crespín no solo aprendía palabras, también cantaba la “**Marcha Peronista**”. Al ver al Anthony transpirado, dándole palos a los parches y suspirando con los ojos cerrados, el loro llegó a una conclusión lógica: eso no era música, era otra cosa mucho más interesante.

Crespín, the parrot who studied with Gary Chester

Drumming Tales

Once upon a time in **San Cosme (Corrientes province, Argentina)**, a fairly quiet town where the silence was broken only by a “coastal orchestra” made up of *parakeets, ypaka’ás, cardinals, and red thrushes*, which put on daily shows with “songs and whistles” in the old tree. A young man named Anthony lived nearby.

Anthony had only one passion: “**THE DRUMSET**.” But he had a special way of connecting with the instrument during his daily practice sessions; he was obsessed with the “**New Breed**” method.

The New Breed is a bible for drummers because it holds a secret. To coordinate the four limbs and play five parts independently (hands, feet, and voice), the student must sing a constant phoneme. Following the instructions as faithfully as a sailor follows his captain, he kept the beat with a deep sigh: “Ahh... Ahhh... Aahhh!”

In the same room, perched on his perch, lived **Crespín**, a parrot from Corrientes with more mischief than flying ability. Crespín not only learned words, he also sang the “**Marcha Peronista**”. Seeing Anthony sweating, pounding on the drumheads, and sighing with his eyes closed, the parrot came to a logical conclusion: that wasn’t music it was something else, something much more interesting.



Gary Chester

Crespín empezó a practicar sus propias versiones de los **suspiros rítmicos**. Pero como era un loro “**Sancosmeño**,” con mucha personalidad, le puso un tono exageradamente dramático y ruidoso, como si estuviera haciendo un esfuerzo físico sobrehumano.

Una tarde, **Doña Ersilia**, la madre de Anthony, regresó a casa después de una jornada agotadora de trabajo. Al abrir la puerta, no escuchó el habitual redoble de los tambores, sino una serie de gritos y suspiros profundos que resonaban por todo el pasillo:

—“**¡Ahhh... ¡Ahhh... ¡Aahhh!**” —exclamaba una voz que parecía estar sufriendo o haciendo una gimnasia intensísima en el fondo de la casa.

Ersilia dejó las bolsas en el suelo, preocupada por si alguien se había lastimado o si había una situación extraña en la sala de práctica. Corrió hacia la habitación de su hijo imaginando que

Crespín began practicing his own versions of the rhythmic sighs. But since he was a “**Sancosmeño**” parrot with a strong personality, he gave them an exaggeratedly dramatic and loud tone, as if he were making a superhuman physical effort.

One afternoon, **Doña Ersilia**, Anthony’s mother, returned home after an exhausting day at work. When she opened the door, she didn’t hear the usual drumroll, but rather a series of screams and deep sighs echoing throughout the hallway:

—“**¡Ahhh... ¡Ahhh... ¡Aahhh!**” —exclaimed a voice that sounded as if it were in pain or doing some kind of intense workout in the back of the house.

Ersilia set the bags down on the floor, worried that someone might have been hurt or that something was wrong in the practice room. She ran to her son’s room, imagining that Anthony



En la nodriza de Seba

Playing with Vitali mothership



Francisco con Música y Poesía de Hendu - colectivo correntino

Alfonzo with Hendu - Music and Poetry

Anthony estaba moviendo muebles pesados solo o que algo andaba mal con la ventilación.

—¡Hijoo! ¿Qué está pasando acá? —gritó abriendo la puerta de par en par.

Se encontró con una escena desopilante: El gran Anthony estaba sentado frente a su batería, concentrado en sus pies, mientras Crespín, con las plumas erizadas y balanceándose en su percha, gritaba a todo pulmón los “**Ahhh**” de la melodía 1 del **New Breed**, una intensidad que hacía vibrar las ventanas. El loro parecía un director de orquesta muy apasionado y ruidoso.

—*Es el método, mamá. Tengo que cantar para independizar los movimientos* —explicó Anthony, un poco avergonzado por el escándalo.

¡Método o no, ese loro va a terminar dándonos un susto a todos con esos gritos! —exclamó Doña Ersilia riendo al darse cuenta de la confusión—. ¡A partir de mañana, Crespín ensaya en el patio del fondo!

Desde ese día, en San Cosme los vecinos dicen que la casa de Anthony es la única que tiene un loro que, en lugar de hablar, marca el compás de la batería con suspiros tan potentes que se escuchan hasta en la plaza principal del pueblo.

was moving heavy furniture by himself or that something was wrong with the ventilation.

—“Oh my gosh! What’s going on here?” she shouted, flinging the door wide open.

He came upon a hilarious scene: Big Anthony was sitting in front of his drum set, focused on his feet, while Crespín, with his feathers ruffled and swaying on his perch, was screaming at the top of his lungs the “**Ahhh’s**” from *Melody 1 of “The New Breed”*—with such intensity that the windows were rattling. The parrot looked like a very passionate and noisy orchestra conductor.

—*It’s the method, Mom. I have to sing to coordinate my movements.* —Anthony explained, feeling a little embarrassed by the commotion.

“*Method or no method, that parrot is going to end up scaring us all with those screams!*” exclaimed Doña Ersilia, laughing as she realized the confusion. “*Starting tomorrow, Crespín will rehearse in the back yard!*”

Ever since that day, the residents of San Cosme say that Anthony’s house is the only one with a parrot that, instead of talking, keeps time with the drums sighing so loud that they can be heard all the way to the town’s main square.

Origen y Génesis de Los Rudimentos

De la Tesis al libro.
Gira Patagónica,
y mucho más.

Origin And Genesis Of The Rudiments

From Thesis to Book
Patagonian Tour & more.

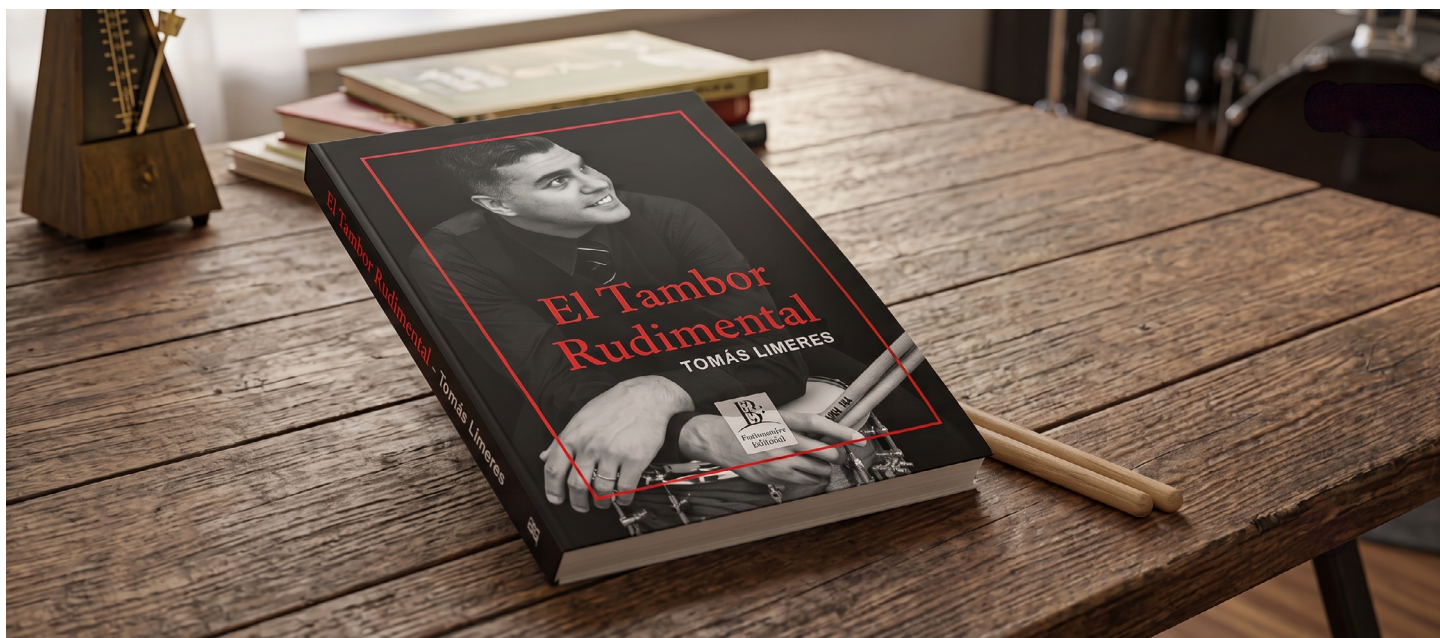


Por | By

Tomás Limeres

©Licenciado en Percusión Sinfónica,
CABA, Argentina, 2023.

tomaslimeres  



Origen y desarrollo de los Rudimentos

De la tesis al libro, una gira Patagónica.

Para aquellos lectores que han estado siguiendo nuestra querida revista desde sus inicios sabrán que a lo largo de las diferentes ediciones he desarrollado la historia de los rudimentos y vimos como ellos comienzan a gestarse en los campos de batalla de las civilizaciones de la antigüedad hasta llegar a la planilla de la **Percussive Arts Society**.

Si sos primerizo o te pediste algunos números, te invito a descargar de nuestro sitio **web** las ediciones anteriores así te ponés al día con ésta maravillosa historia del tambor rudimental.

En ésta ocasión quisiera compartir con ustedes una de las clases que surgió a propósito de la gira que realicé por el mes de Agosto del corriente año en las ciudades de Neuquén, Gral. Roca, Bahía Blanca y Médanos. La propuesta surge de **Leonardo Álvarez**, quién coordinara la presentación y clase magistral (más conocida como *masterclass*, pero mejor hablemos en nuestro idioma) de mi libro en el **IUPA**. Antes de sumergirlos en ese contenido principiemos por como surge toda ésta gira y quienes me han acompañado para su realización.

The Origins and Development of Rudiments

From Thesis to Book, and then a Patagonian Tour.

Readers who have been following our beloved magazine since its inception will know that, throughout its various issues, I have explored the history of the rudiments, and we have seen how they began to take shape on the battlefields of ancient civilizations until they reached the **Percussive Arts Society**.

If you're new to this or missed a few issues, I invite you to download the previous issues from our **website** so you can catch up on this wonderful story of the rudimental drum.

On this occasion, I'd like to share with you one of the classes that came about as a result of the tour I took in August of this year to the cities of Neuquén, General Roca, Bahía Blanca, and Médanos. The idea came from **Leonardo Álvarez**, who coordinated the presentation and master class (better known as a "masterclass," but let's stick to our own terms) for my book at the **IUPA**. Before diving into that content, let's start by talking about how this whole tour came about and who joined me to make it happen.



Con Fabrizio Gardini, Mendoza.
With Fabrizio Gardini, Mendoza.



Gustavo Meli, Sergio Santibáñez, Limeres y colegas
with colleagues in Mendoza

Luego de la publicación del libro: **El Tambor Rudimental: Origen y desarrollo de los rudimentos**, me puse en un rol que hace años no interpretaba, de repente volví a ser ese adolescente con su primera banda y su primer disco buscando fechas y promocionando cada paso. Fue así que a partir de Marzo me puse en campaña para hablar con todos aquellos colegas que mostraron interés en mi trabajo, y así pateando puertas, animándose a hablar es que pasé de escritor-músico a representante-mánager.

Sabiendo que en CABA la iba a tener difícil, empecé por hablar con **Gustavo Meli y Sergio Santibáñez** de Mendoza, quienes me consiguieron la escuela de música **El Faro**, **Gabriel Luchetti** para el **Conservatorio Ginastera** en Morón (*conurbano bonrense Oeste*), y luego coordinar una gira de una semana pasando por la **Escuela Superior de Música de Neuquén** a cargo de **Jero Molina y Lisandro Parada**, el **IUPA** coordinado por **Leo Álvarez y Sebastián Mozzoni**, en el espacio **Kánika** de Bahía Blanca gestionado por **UMSur** y cerramos la semana con **La Escuelita de arte** de Médanos donde **Renso Dantagan** y equipo se pusieron al hombro una organización magistral con broche de oro.

Cada presentación fue única, destacándose en Mendoza la participación de amigos y colegas que acompañaron esa primer empujón tan necesario, para continuar al mes en Morón junto al profe Gabriel y sus alumnos. Mención especial a **Nacho Pilnik** que aprovechó la cercanía para participar en la clase del Ginastera. Luego de

Following the publication of the book: **El Tambor Rudimental: Origen y desarrollo de los rudimentos** (*Editor's note: soon to be published in English*) I slipped into a role I hadn't played in years; suddenly, I was that teenager again with his first band and his first album looking for gigs and promoting every step of the way. So starting in March, I set out to reach out to all those colleagues who had shown interest in my work, and it was by knocking on doors and daring to speak up that I went from being a writer-musician to a representative-manager.

Knowing that I would face challenges in CABA, I started by talking to Gustavo Meli and **Sergio Santibáñez** from Mendoza, who connected me with the El Faro music school; **Gabriel Luchetti** at the Ginastera Conservatory in Morón (in the western suburbs of Buenos Aires); and then organized a week-long tour that included a stop at the Neuquén Higher School of Music, led by **Jero Molina** and **Lisandro Parada**, the IUPA, coordinated by **Leo Álvarez** and **Sebastián Mozzoni**; the Kánika space in Bahía Blanca, managed by **UMSur**; and we wrapped up the week at La Escuelita de Arte in Médanos, where **Renso Dantagan** and his team pulled off a masterful organization that ended on a high note.

Each performance was unique, with the participation of friends and colleagues in Mendoza standing out as they provided that much-needed initial boost, followed a month later by a session in Morón with Professor Gabriel and his students. Special mention goes to **Nacho Pilnik**, who took advantage of his proximity to participate in the Ginastera class. After those



IUPA - Instituto Patagónico de las ARTES
Patagonian Arts Institute



**Neuquén, Jero Molina y Lisandro Parada, Limeres y
alumnado - colleagues and students**

esas dos primeras clases comenzaría la tan planificada y ansiada gira.

Una aventura prácticamente en solitario junto con mis tambores, libros y equipo técnico. Viajé con todas mis cosas para realizar las presentaciones y me manejé unos 3000km de rutas argentinas. Un viaje alucinante que tuvo comienzo en mi provincia natal de **Neuquén** donde los profes **Jero Molina y Lisandro Parada** colmaron el aula de percusión con alumnos de la especialidad e incluso algunos curiosos de otras carreras que respetuosamente participaron hasta el final.

Mi viaje continuó por la ciudad de Gral. Roca, en el **IUPA**. Instituto que merece nota aparte para éste oasis del arte en pleno valle de Río Negro. Allí la modalidad propuesta fue mediante inscripción previa y en cuya participación los alumnos rindieron horas académicas (HAL). Para ello **Leo Álvarez** me propuso hacer la presentación con la masterclass en el tiempo que me lleva normalmente y agregar una segunda clase donde pueda contar mi experiencia en la elaboración del libro y la tesis como un proyecto cultural, para dotar de herramientas necesarias para enfrentar el tramo final a aquellos alumnos prontos a egresar. Y aquí me detengo para traerles la mencionada clase...

De la Tesis al Libro

De la tesis al libro es una clase en donde exploro ideas troncales sobre el proceso creativo para llegar a la conclusión de una tesis, llevar la idea un libro y convertirlo en un proyecto cultural. En mi experiencia se debe comenzar con una idea, o una pregunta que te apasione, algo que no puedas parar de investigar en pos

first two classes, the long-planned and eagerly awaited tour would begin.

A practically solo adventure with my drums, books, and technical equipment. I traveled with all my gear to put on the performances and drove about 3,000 km on Argentine roads. An amazing trip that began in my home province of Neuquén, where professors **Jero Molina** and **Lisandro Parada** filled the percussion classroom with students majoring in percussion and even a few curious students from other majors who respectfully stayed until the end.

My journey continued to the city of General Roca, at the **IUPA** an institute that deserves a special mention as an oasis of art right in the heart of the Río Negro Valley (Patagonian Arts Institute). There, the proposed format required prior registration, and students earned academic credits (HAL) for their participation. To that end, **Leo Álvarez** suggested that I structure the presentation as a masterclass lasting the amount of time it normally takes me and add a second class where I could share my experience creating the book and my thesis as a cultural project, in order to equip students nearing graduation with the tools they need to tackle the final stretch. And here I'll pause to share that class with you...

From Thesis to Book.

"From Thesis to Book" is a class in which I explore core ideas about the creative process involved in completing a thesis, developing the idea into a book, and turning it into a cultural project. In my experience, you should start with an idea or a question that you're passionate about, something you can't stop researching in



IUPA classroom



El Faro Mendoza

de alimentar esa necesidad de respuestas ante un tema determinado. En mi caso ya el primer año de cursada en la UNLa me daba vueltas la pregunta: “**¿cuál es el origen de los rudimentos?**”.

Y lo que me motivó en ese entonces fue la falta de material en nuestro idioma además de la falta de profundidad en investigaciones de este tipo que no se remontaban más allá del cuento que ya todos conocíamos de los rudimentos suizos y escoceses. Entonces además de encontrar un tema que nos apasione y nos guste, también debemos encontrar un tema que resulte de una investigación útil y atractiva para otros. Continuamos por el proceso de investigación para el cual ayuda mucho tener un idioma secundario, y tiempo para ir recopilando información en todo tipo de soporte. A veces solamente para justificar una pequeña intervención filosófica debí abocarme a leer autores específicos de la filosofía, y así es como me encontré muchas veces estudiando temas muy lejanos de la investigación en sí, simplemente para enriquecer los textos con puntos de vista que involucren procesos económicos, psicológicos, filosóficos, y todo aquello que atraviese a la condición humana. Y aquí ya comienza la etapa de escritura y presentar el proyecto para lo cual debemos respetar todas las reglas establecidas por la institución que nos evalúa y avala en nuestra investigación. Lo que nos llevará al estudio de las famosas normas APA. Mi consejo es no perder tiempo regañando y dedicar con exclusividad a esta etapa en la que muchos

order to satisfy your need for answers regarding a specific topic. In my case, even during my first year at UNLa (*University of Lanús, BA outskirts*), the question kept circling in my mind: “**What is the origin of the rudiments?**”

What motivated me back then was the lack of material in our language, as well as the lack of depth in research of this kind, which didn't go beyond the story we all already knew about Swiss and Scottish origins. So, in addition to finding a topic that we're passionate about and enjoy, we must also find a topic that results in research that is useful and appealing to others. We continued with the research process, for which it helps a great deal to have a second language and the time to gather information from all kinds of sources. Sometimes, just to justify a brief philosophical digression, I had to delve into the works of specific philosophical authors, and that is how I often found myself studying topics far removed from the research itself, simply to enrich the texts with perspectives that involve economic, psychological, and philosophical processes and everything that pertains to the human condition. And this is where the writing phase begins, along with the presentation of the project, for which we must adhere to all the rules established by the institution that evaluates and endorses our research. This brings us to the famous APA guidelines. My advice is not to waste time getting frustrated and to devote yourself entirely to this stage, which many people struggle with and drag out forever. Sometimes you have

tropiezan y dilatan eternamente. A veces hay que dejar de tocar el instrumento y sentarse a leer y escribir. Ser músico es mucho más que tocar un instrumento, y hay muchas más posibilidades de desarrollo si abrimos la cabeza y dejamos ingresar esta idea de que no todo pasa por tener los palillos en las manos.

Para la elaboración de una tesis se exigen ciertas normas, y estructuras. Siendo una de ellas la hipótesis. Ésta no es más que una guía mediante la cual basamos nuestra investigación, la que podemos comprobar o no. Aquí les digo que el orden de los factores no altera el producto. Podemos realizar un primer proyecto con una primera etapa de investigación y a partir de allí realizar una hipótesis que guíe nuestro tema y que encaje con lo que se espera al evaluarnos. Lo importante es que el tema cierre como proyecto personal y como cierre de nuestra carrera universitaria. En mi caso si bien me motivaba el origen de los rudimentos como toques de guerra, sostuve como hipótesis que: *Los rudimentos tienen origen en los toques del tambor de guerra y que ellos atraviesan todo el sistema educativo en todos los niveles y estilos.* Titulando a la tesis “*Los Rudimentos: Del cuartel a la universidad*”.

Resuelta la tesis si nos motiva hacer algo con ese material ésta se convierte en lo que se denomina como manuscrito y debemos hacer el registro a la propiedad intelectual de dicho trabajo antes de mostrarlo y comenzar a buscar un editor y una editorial interesadas en generar un libro a partir de dicha investigación. En mi caso dí con un amigo, **Alberto Díaz** de **Performativa Editorial** con quien trabajé arduamente para convertir ese bodeque de información en un libro para el bolso de la dama y el bolsillo del caballero.

Durante la edición uno va mutando de investigador en escritor, y un buen editor sabe sacar lo mejor de uno para convertir el libro en una expresión de pensamiento propio, donde la investigación deja de ser constantemente citada para pasar por el filtro de la experiencia adquirida. Como bien digo

to stop playing your instrument and sit down to read and write. Being a musician is much more than just playing an instrument, and there are many more opportunities for growth if we open our minds and embrace the idea that not everything revolves around holding drumsticks in our hands.

Certain standards and structures are required when writing a thesis. One of these is the hypothesis. This is simply a guide on which we base our research one that we may or may not be able to test. Here, I'd like to point out that the order of the factors does not alter the result. We can start with an initial draft that includes an initial research phase and, from there, formulate a hypothesis that guides our topic and aligns with what is expected of us during evaluation. The important thing is that the topic serves as a fitting conclusion to both our personal project and our college career. In my case, although I was motivated by the origin of rudiments as war signals, I put forward the hypothesis that: Rudiments originate from war drum signals and that they permeate the entire educational system at all levels and in all styles. Thesis Title “*The Rudiments: From the Barracks to the University.*”

Once the thesis is complete, if we're motivated to do something with that material, it becomes what's known as a manuscript, and we must register the intellectual property rights for that work before presenting it and beginning to look for an editor and a publishing house interested in turning that research into a book. In my case, I came across a friend, **Alberto Díaz** of **Performativa Editorial**, with whom I worked tirelessly to turn that jumble of information into a book that fits in a lady's handbag and a gentleman's pocket.

During the editing process, one gradually transforms from a researcher into a writer, and a good editor knows how to bring out the best in you to turn the book into an expression of your own thoughts, where the research is no longer constantly cited but is instead filtered through your acquired experience. As I say toward the



Limeres con Nacho Pilnik y Gabriel Luchetti
Limeres with Nacho Pilnik and Gabriel Luchetti



Alumnos presentes en la masterclass
Students present at the masterclass

hacia el final: “dedicado a mis hijos para que sepan que pasaba por la cabeza de papá cuando eran chicos”.

Llegando al final del proceso, con libro en mano empieza la gestión, lo administrativo, aparece el vendedor. Hay que saber dejar ir una etapa para darle comienzo a una nueva. En lo personal volví a tener el sueño y las ilusiones de “pegarla” como cuando recién comenzaba con mis estudios en la música. Me transformé en “el músico que escribe” dándole lugar a esta doble profesión que hoy sostengo a base de horas escribiendo y horas en la batería.

Hasta aquí llego con ésta gira que continuará en el próximo número donde les contaré sobre el trabajo de UMSur en Bahía Blanca y lo que construyeron unos amigos Médanos entre asados y charlas en donde junto a **Sebastián Vitali** y **Renso Dantagnan** cerramos un fin de gira a puro drumming, asado y amigos... (N. del E. a continuación, breve reseña de @sebasvitali también, al respecto).

Nota: Te invito a seguirme en mis redes para estar al tanto de las próximas presentaciones, y no dejes de consultarme por el libro: **El Tambor Rudimental: Origen y desarrollo de los rudimentos** que se está agotando la primer tirada!! Gracias por su apoyo.

Limeres Tomás, Licenciado en Percusión Sinfónica, Bs.As, Argentina.

©Tomás Lighuen Limeres 2026.

end: “Dedicated to my children, so they’ll know what was going through Dad’s mind when they were little.”

As the process comes to an end, with the book in hand, the paperwork and administrative tasks begin, and the salesperson appears. You have to know how to let go of one stage to begin a new one. Personally, I once again had the dream and the hopes of “making it big,” just like when I was first starting out with my music studies. I became “the musician who writes,” embracing this dual career that I now maintain by spending hours writing and hours on the drumset.

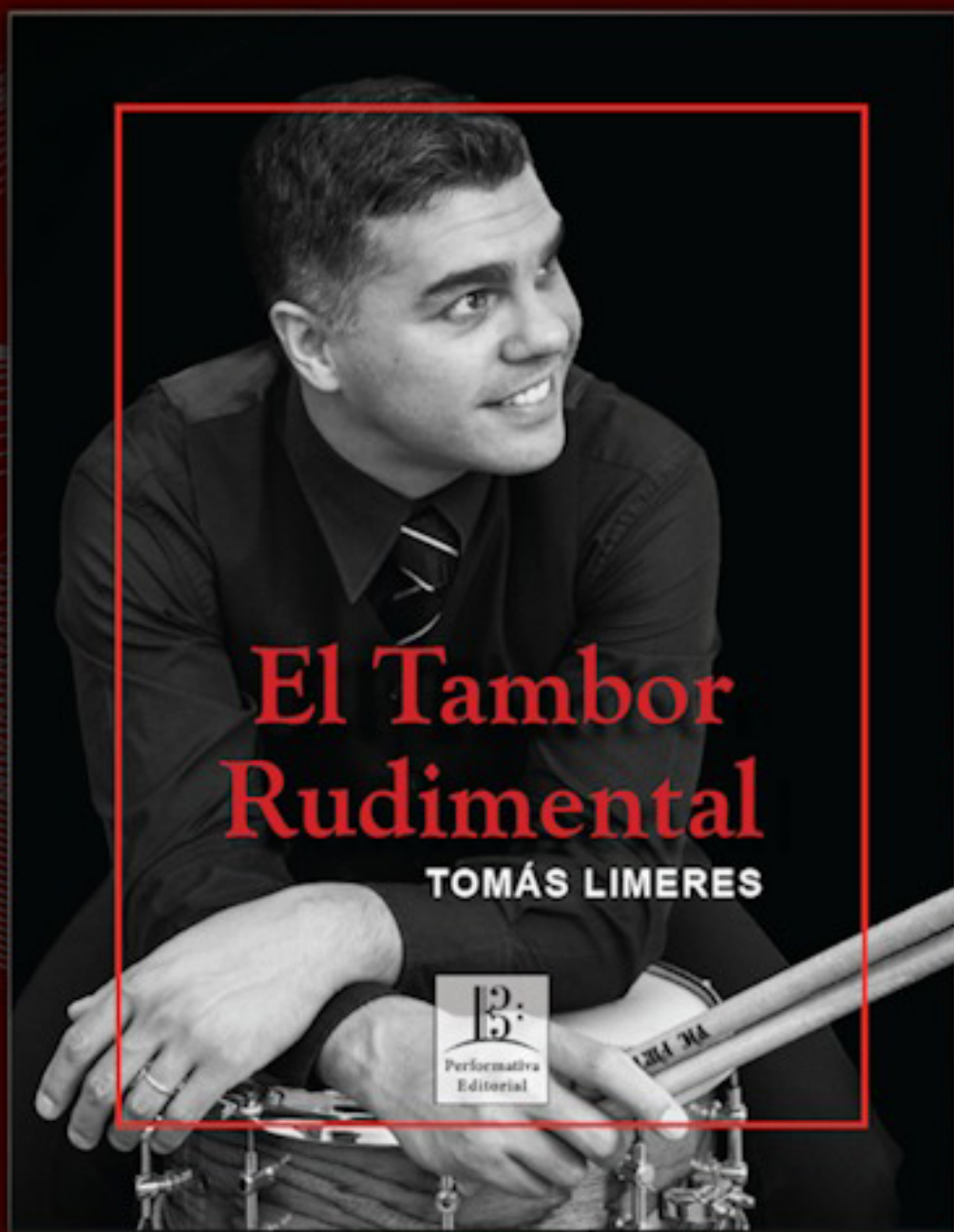
That’s all for this installment of the series, which will continue in the next issue, where I’ll tell you about UMSur’s work in Bahía Blanca and what some friends from Médanos built between barbecues and conversations, where together with **Sebastián Vitali** and **Renso Dantagnan** We wrapped up the end of the tour with nothing but drumming, a barbecue, and friends... (Editor’s note: See also a brief review by @sebasvitali after this one.)

Nota: I invite you to follow me on social media to stay up to date on upcoming presentations, and be sure to ask me about the book: **El Tambor Rudimental: Origen y desarrollo de los rudimentos** The first print run is almost sold out!! Thank you for your support.

Limeres Tomás, Bachelor’s Degree in Symphonic Percussion, Buenos Aires, Argentina.

©Tomás Lighuen Limeres 2026.

Novedad Editorial



Horacio Cacoliris, pionero argentino. La Percusión en el Tango

**Horacio Cacoliris,
Argentine Pioneer.**
Percussion in Tango



Por | By
Sebastián Vitali

sebasvitali  



Horacio Cacoliris, pionero argentino.

La Percusión en el Tango

Desde el arrabal

Almagro, uno de los barrios mas tangueros a nivel mundial, nos recibía junto a mi *comanDANTE del tAMBOR* con un solazo hermoso en una mañana que auguraba la inminente primavera. La cita era con un destacadísimo percusionista, que ha sabido “surfear” con éxito cada estilo para el que lo convocaran, aunque siempre sintió que había algo que estaba faltando... su ADN, su coyuntura, sus raíces, su alma lo clamaban... y un día logró darse cuenta cuál era el llamado; decidió que la **Percusión en el Tango** debá ser investigada, desarrollada en un Libro para estas y posteriores generaciones y compARTida con el mundo, próximamente. Ingreseemos al hogar de este magistral colega, escritor, y rindamos homenaje a las Glorias del amado Tango...

ADN Greco-Argentino

Sebastián Vitali (SV): Horacio, gracias por recibirnos tan amablemente. ¿Puedo preguntarte cuál es el primer recuerdo que tenés de un tambor de la batería en tu primera infancia?

Horacio Cacoliris (HC): Mira no sé cuál fue la primera pero lo puedo intuir. Yo viví los primeros tres años de mi vida en Barracas, en un

Horacio Cacoliris, an Argentine pioneer.

Percussion in Tango

From Tango's neighborhood

Almagro, One of the world's most tango-infused neighborhoods welcomed us, along with my drummer son Dante, under a beautiful, bright sun on a morning that heralded the imminent arrival of spring. We had an appointment with a truly outstanding percussionist who has successfully “ridden the wave” of every style he's been called upon to play, though he always felt that something was missing... His DNA, his circumstances, his roots, his soul were calling out to him... and one day he finally realized what that call was; he decided that percussion in tango must be researched, documented in a book for this and future generations, and shared with the world oon. Let's step into the home of this masterful colleague and writer, and pay tribute to the glories of our beloved tango...

Greek-Argentine DNA

Sebastián Vitali (SV): Horacio, thank you for welcoming us so warmly. May I ask what your earliest memory of a drum from a drumset is from your early childhood?

Horacio Cacoliris (HC): Look, I don't know which one was the first, but I can guess. I spent the first three years of my life in Barracas, in an

departamento y después me mudé a Constitución, donde viví ya hasta que me fui de mi casa.

Hay muchas fotos mías ahí en el departamento de Barracas, con una batería muda en este caso, ya que mi viejo para estudiar necesitaba a la bata muda. También las hay con los palos, sentado como si estuviera tocando.

Otra cosa que recuerdo también, es que yo hacía maldades (Risas), cuando mi viejo estaba tocando... me cuentan anécdotas, donde yo le sacaba los palillos, me iba al balcón y se lo tiraba. El departamento tenía un buen enrejado, pero los palillos cabían perfectos en su destino final: la calle (más risas).

Así que bueno, supongo que eso habrá sido; Seba, no sé si a vos te habrá pasado, cuando apareció el cassette y podíamos grabar... me grababa(n) balbuceando.

SV: Seguramente le ponías un papelito o algodoncito a los cassettes vírgenes para re-grabar...

HC: Totalmente, jaja.. Entonces me grababan balbuceando, diciendo cosas y hay un montón de registros armando mi propio set de batería golpeando todo. Creo que seguramente fue ahí mi primer contacto con la batería y percusión, porque estaba en casa.

SV: Viene por el lado tu padre entonces, magnífica herencia que compartimos... y más allá de tu viejo, ¿recordás algún batero o percusionista en la televisión, en vivo, incluso en una plaza que captara tu atención?

HC: Mira, a veces la memoria engaña. Más adelante. Si te tengo que decir algo, creo, puedo equivocarme como primera impresión, pero creo que te tengo que decir **Ringo**.

Porque el primer grupo que a mí me empezó a gustar y compartía con mis amigos era **Los Beatles**. Era la primaria, ya teníamos un grupito de amigos, algunos los mantengo hoy día también, que nos volvimos fanáticos de Los Beatles. Mi viejo tenía los vinilos de ellos, entonces era como la música que estaba en casa.

apartment, and then I moved to Constitución, where I lived until I left home.

There are a lot of photos of me there in the Barracas apartment, with a silent drum set in this case, since my dad needed the silent set to study. There are also some with the drumsticks, sitting as if I were playing.

Another thing I remember is that I used to get into mischief (Laughs) when my dad was playing... people tell me stories about how I'd take his drumsticks, go out onto the balcony, and throw them at him. The apartment had a sturdy railing, but the drumsticks fit perfectly into their final destination: the street (more laughs).

So, well, I guess that's how it was; Seba, I don't know if this ever happened to you, but when cassettes first came out and we could record... I'd record myself babbling.

SV: I bet you used to put a little piece of paper or a cotton ball on blank cassettes so you could re-record them...

HC: Totally, haha... So they'd record me babbling, saying things, and there are tons of recordings of me making up my own drum set by banging on everything. I think that was probably my first exposure to drums and percussion, because I was at home.

SV: So it runs in your father's side of the family what a wonderful legacy we share... and aside from your dad, do you remember any drummer or percussionist on TV, in a live performance, or even in a public square who caught your attention?

HC: Look, sometimes your memory can play tricks on you. Later on. If I have to tell you something I think I might be wrong at first glance, but I think I have to tell you it was **Ringo**.

Because the first band I started to like and share with my friends was **The Beatles**. It was elementary school; we already had a little group of friends one of whom I'm still friends with today and we became huge Beatles fans. My dad had their vinyl records, so that was basically the music we had at home.





Jorge Cacoliris

Si bien ya estaba apareciendo el CD en ese momento, bueno, tener el vinilo también para compartir con mis amigos, ver el arte en tapa, ver al productor, la discusión. Algo hermoso que, igualmente, en ese momento era normal. Digamos que fue como el primer grupo musical que ya accedió a lo que era mi hogar, ya que era compartido con mis amigos.

Y con **Ringo**, sinceramente, me terminó llamando la atención más después que antes.

SV: ¿Primero la música y después el entramado percusivo?

HC: Exacto, ya que una vez me fui a ver una clínica de **Greg Bissonette**. Y el tipo tiró, como dicen los “pibes” ahora, un “**facto**” diciendo que él reivindicaba a **Ringo**, por más que muchos lo criticaban, sosteniendo que era limitado.



Even though CDs were already starting to come out at that time, well, having the vinyl to share with my friends looking at the cover art, checking out the producer, discussing it was something beautiful that, at the time, was just normal. Let's just say they were the first band to really make their way into my home, since I shared that experience with my friends.

And as for **Ringo**, honestly, he ended up catching my attention more than he did before.

SV: First the music, then the percussive texture?

HC: Exactly, because once I went to see a clinic by **Greg Bissonette**. And the guy dropped, as the “kids” say these days, a “**factum**” saying that he stood up for **Ringo**, even though many criticized him, claiming he was limited.



Tradición Greco-argentina - Cacoliris
Greek Tradition



Cacoliris y la percusión
Cacoliris and percussion

SV: Lo critican desde un sofá.

HC: Sí, ya sé. Me gustó la explicación de **Bissonette**, que dijo que *Ringo es de los pocos bateristas que escuchando solo la batería sabés qué tema es*. Sabés qué es él y qué tema está tocando.

SV: Impresionante declaración, ya que tenés maestros como Colaiuta a quien escuchás con Oreiro, Ricky Martin... o Zappa, Sting, Megadeth y sabés que él... pero que además se reconozca a la canción... no lo había pensado. ¡Ticket to Ride por ejemplo!.

HC: [Ticket to Ride](#), ponele. O [Come Together](#). Muy creativo con los Beatles adentro de cada canción. Como acompañamiento.

Supongo que fue la primera referencia. En ese momento igual la "bata" era como que estaba en casa, jugaba, pero no había una decisión. De hecho en algún momento estudié un poco de guitarra, al principio.

SV: Hablando de tus inicios... contame de tus raíces griegas, ¿Cómo y cuánto influenciaron ese comienzo musical?

HC: Bastante. Lo griego era como mi ADN musical y extra musical. Mis abuelos eran griegos directamente, Entonces, en mi casa, o en la casa de mis abuelos, mis tíos, ellos hablaban un griego-español. De hecho yo de chiquito fui a una escuela griega y aprendí un poco. Aunque no seguí ese legado lingüístico.

SV: They criticize him from the comfort of their couch.

HC: Yeah, I know. I liked **Bissonette's** explanation he said that *Ringo is one of the few drummers where, just by listening to the drums, you know which song it is*. You know it's him and you know which song he's playing.

SV: That's an amazing statement, since you have mentors like Colaiuta whom you hear playing with Oreiro, Ricky Martin... or Zappa, Sting, Megadeth and you know that he... but for the song itself to be recognized as well... I hadn't thought of that. "Ticket to Ride," for example!

HC: [Ticket to Ride](#), right! Or [Come Together](#). Very creative, with the Beatles woven into every song. As a backdrop.

I guess that was the first influence. At that time, though, I was kind of just hanging out at home, playing around, but I hadn't made up my mind yet. In fact, I took a few guitar lessons at one point, way back when.

SV: Speaking of your early days... tell me about your Greek roots. How and to what extent did they influence your musical beginnings?

HC: Quite a bit. Greek was like my musical and non-musical DNA. My grandparents were of direct Greek descent, so at home or at my grandparents' or uncles' and aunts' houses they spoke a mix of Greek and Spanish. In fact, when I was little, I went to a Greek school and learned a little bit. Although I didn't carry on that linguistic legacy.

Pero con la música sí, y ahí es algo que para mí fue significativo hasta el día de hoy. En distintas etapas. Yo iba a las fiestas griegas, de chico, y era de los que me quedaba dormido. Me armaban dos sillitas para dormir, ya que duraban hasta las 6 o 7 de la mañana, con mi viejo tocando... Entonces, después empecé a hacerle de “plomo” (*asistente/drum tech*) a mi viejo. Ya más adolescente, me aburría, me quería ir.

SV: ¿De allí vinieron los primeros laburos?

HC: Sí, mi viejo me empezó a pasar los primeros laburos, por lo que empecé tocando música griega. Dejó de ser juego y tenía al público enfrente.

Horacio estudiante.

SV: Empezaban los laburos y no hablamos de tus comienzos como estudiante de la Batería y Percusión...

HC: Fácil, yo estudiar, empecé a estudiar de adolescente, recién ahí. Primero como, bueno, “¿a ver qué onda esto?”, y ya terminando el secundario me dije, vamos por acá, éste es el camino.

Pero todavía era un estudiante que tenía un grupo de amigos con los que tocábamos, y no mucho más que eso. Al salir al mercado laboral, que siempre es difícil, incluso más si no estudiaste ni siquiera en un conservatorio o similar, como que hacer relaciones es más difícil.

Entonces, ahí mi viejo me pasó los dos primeros laburos que fueron muy extraños para un iniciante, digamos.

SV: ¿Entonces fue por Buenos Aires tu debut profesional?

HC: El primero de ellos, o sea, mi primer laburo profesional cobrando plata fue en Europa, no fue acá. Aunque acá ya había tocado.

SV. ¡Eso es muy raro! ¿Debutaste en la Champions de una?

HC: (Risas) Mi viejo tiene un amigo; y aunque creo que yo no estaba preparado para nada,

But with music, yes, and that’s something that’s been meaningful to me to this day at different stages of my life. I used to go to Greek parties as a kid, and I was one of those who’d fall asleep. They’d set up two little chairs for me to sleep in, since the parties would last until 6 or 7 in the morning, with my dad playing... Then, later on, I started working as my dad’s “plomo” (assistant/drum tech). By the time I was a teenager, I was bored and wanted to leave.

SV: Is that where the first jobs came from?

HC: Yeah, my dad started giving me my first gigs, so I started playing Greek music. It stopped being just for fun, and I was performing in front of an audience.

Horacio, as student.

SV: You were starting to work, and we’re not talking about your early days as a drum and percussion student...

HC: Easy I studied. I started studying as a teenager, right around then. At first it was like, well, “Let’s see what this is all about,” and by the time I was finishing high school, I told myself, “Let’s go this way this is the path.”

But I was still just a student who had a group of friends we played music with, and not much more than that. When I entered the job market which is always tough, even more so if you didn’t study at a conservatory or something similar it was kind of harder to build connections.

So, that’s when my dad hooked me up with my first two jobs, which were pretty unusual for a beginner, let’s say.

SV: So was Buenos Aires where you made your professional debut?

HC: The first one that is, my first paid professional gig was in Europe, not here. Although I had already played here before.

SV. That’s really weird! Did you make your Champions League debut in just one game?

HC: (Laughs) My dad has a friend; and even though I don’t think I was ready for anything,





Infancia feliz, percusión desde la Cuna

A happy childhood, percussion from his cradle.

me fueron acompañando. No fue en Grecia, sino en Austria.

Él es un uruguayo, pianista, y siempre hablaba con mi viejo. El tipo vivía en Austria. Y siempre hablaba con mi viejo y le decía, “ché, tenés que venirte, tenés que venir a tocar”. Mi viejo fue y hizo una experiencia en el '98, '99, por ahí. Fue un mes medio a visitar y el *chabón* le conseguía laburos. Cuando mi viejo se volvió, estaba maravillado, y luego le empezó a insistir para que vaya yo: “decíle a tu pibe que venga”.

SV: ¿Eras menor todavía?

HC: No, ya tenía 18. Aunque me fui a los 20. Fue un mes después de las Torres Gemelas (9/11/2001) y dos meses antes del 20 de diciembre de acá, en 2001 (*N. de E. implosión de la Argentina*). Me agarró allá aquel “quilombo”, el del 2001.

SV: ¿Y allá tocaste música griega?

HC: Una vez nomás. La música griega vino después. El tipo tocaba en el ambiente latino. Entonces lo que hacía era afro-latino. Songo, Son, Cha cha chá, boleros, música brasilera también. Él como era uruguayo, me echaba algún candombe en medio.

Tenía que estar preparado para tocar distintos estilos.

SV: ¿Cómo se llama el pianista uruguayo que te abrió las puertas iniciándote como profesional allá en Europa?

they went along with me. It wasn't in Greece, but in Austria.

He's a Uruguayan pianist, and he was always talking to my dad. The guy lived in Austria. And he'd always talk to my dad and say, “Hey, you've got to come over you've got to come play.” My dad went and had that experience in '98, '99, or thereabouts. He spent about a month visiting, and the guy would hook him up with gigs. When my dad came back, he was blown away, and then he started pushing him to send me over: “Tell your kid to come.”

SV: Were you still a minor?

HC: No, I was already 18. Although I left when I was 20. It was a month after the Twin Towers (9/11/2001) and two months before December 20 of that year, in 2001 (Editor's note: Argentina's economic collapse). I was caught up in that “mess” over there the one in 2001.

SV: And did you play Greek music there?

HC: Just once. Greek music came later. The guy played in the Latin scene. So what he did was Afro-Latin. Songo, Son, cha-cha-cha, boleros, and Brazilian music, too. Since he was Uruguayan, he'd throw in some candombe here and there.

I had to be ready to play different styles.

SV: What is the name of the Uruguayan pianist who opened doors for you and helped you get started as a professional in Europe?

HC: Se llama **Alejandro Sarkissian**, de ascendencia armenia. Que, de hecho, mi viejo lo conoce del ambiente de la música griega. Fui allá, a su casa. Y él tenía conflictos con los bateros allá. No sé por qué. Siempre tenía quilombo, como que eran problemáticos, me decían. Mirá que había muy buenos. Ahí conocí un venezolano que se tocaba todo. Y había un austríaco también que era una bestia. Él me iba diciendo “éste sábado vamos a tocar a tal lado”. Y, ojo, vamos a tocar tal música... Y se ensayaba muy poco, viste (Risas). Él me había pasado un repertorio que tocaba.

SV: ¿Qué batería usabas?

HC: Me compré una “Traveler” allá. Para salir. Y la vendí para volver, viste. Yo estaba cagando en las patas (Risas).

SV: Y después, a lo latín le sumaste lo griego.

HC: Tal cual, éso fue cuando volví. La experiencia fundacional de Europa duró unos tres meses. En medio de la hecatombe. Me acuerdo que, al principio, cuando empecé a mirar pasajes para volver... Estaba bravo conseguir pasajes. Yo volví el 15 de enero de 2002, imagínate. De hecho, mi vuelo seguía a Chile porque acá no venía nadie, increíble.

Una anécdota; Estaba haciendo escala ahí en Frankfurt y se me acerca un tipo que me pregunta “vos sos argentino, ¿no?” Le digo, sí. Me dice “Necesito hablar con alguien. Yo me estoy volviendo y todo el mundo dice que estoy loco y necesito alguien que me entienda”.

Entonces cuando vine acá, imagínate lo que era el mercado laboral. Ahí empecé a hacer cualquier cosa para laburar. La música quedó en un segundo plano. Hasta que mi viejo, un poco cansado también del ambiente laboral griego, que es como “heavy”, me dijo, “che, andá vos, me dice, a tocar algo al boliche griego”, Y allí toqué durante, no sé, han sido un año y medio, dos, que era en principio viernes y sábado.

Aunque luego supe que si llegaba un barco con griegos, podía ser cualquier día de la semana.

HC: He’s **Alejandro Sarkissian**, of Armenian descent. In fact, my old man knows him from the Greek music scene. I went over there, to his house. And he was having conflicts with the drummers there. I don’t know why. He was always in trouble they were kind of a handful, or so I was told. Mind you, there were some really good ones. There I met a Venezuelan guy who could play everything. And there was an Austrian guy, too, who was a beast. He’d tell me, “This Saturday we’re going to play at such-and-such a place.” And, get this, “We’re going to play such-and-such music...” And we hardly ever rehearsed, you know (Laughs). He’d given me a set list of the songs he played.

SV: What kind of Drumset were you using?

HC: I bought a “Traveler” compact set there. To get out. And I sold it to come back, you know. I was scared out of my mind (Laughs).

SV: And then you added Greek to Latin.

HC: That’s exactly when I came back. My first experience in Europe lasted about three months. Right in the middle of the catastrophe. I remember that, at first, when I started looking for tickets to come back... It was really hard to get tickets. I came back on January 15, 2002 can you believe it? In fact, my flight continued on to Chile because nobody was coming here unbelievable.

Here’s a story: I was making a layover in Frankfurt when a guy came up to me and asked, “You’re Argentine, right?” I said, “Yes.” He told me, “I need to talk to someone. I’m going back home, and everyone says I’m crazy I need someone who understands me.”

So when I came here, just imagine what the job market was like. That’s when I started doing whatever I could to make a living. Music took a back seat. Until my dad who was also a bit tired of the Greek work environment, which is kind of “intense” told me, “Hey, go play something at the Greek club.” And there I played for I don’t know a year and a half, maybe two years, initially on Fridays and Saturdays.

Although I later found out that if a ship carrying Greeks arrived, it could be any day of the week.





Cacoliris percutiendo desde el Piso

From floor to the roof

Los griegos venían con *guita* (N. E. dinero). Y viste que en la música griega, no sé si sabías, es muy común dejar propinas a la orquesta.

SV: No lo sabía. ¡Habría que adoptar esa costumbre para todos acá! (risas)

HC: ¡Claro! O sea, en la comunidad griega eso pasa acá también. O sea, vos tocás, si viene uno, te pide un tema. Entonces lo tocamos y el tipo después deja ahí la propina en el escenario. Y otra cosa digna de mención es que, como la música griega se baila, muchas veces hay bailes que son solitarios.

Hay un baile que se llama **Zeibekiko**, que es un baile individual. Lo nombro ese porque es el que más tengo registro. Es un ritmo en 9/4.

SV: Justo después te iba a preguntar de la fusión turca que hiciste... Yo sé que los turcos se casan con una marcha nupcial en 5/4. ¡Ahora me entero que el Zeibekiko está en 9/4!

Tal cual, el **Zeibeiko** es un ritmo en 9. es como un compás de cuatro en amalgama con uno de cinco, digamos, ¿no? Unidos. Ése baile lo hacen tipo solo y en general es como que la gente se pone como alrededor, incluso se suma.

SV: Me trajiste a la memoria aquel tema en 9 de Dave Brubeck, “Blue Rondo a la Turk”

HC: Exactamente. Está en nueve.

The Greeks came with **guita** (Ed. note: money). And you know, in Greek music I don't know if you knew this it's very common to tip the band.

SV: I didn't know that. We should all start doing that here! (laughter)

HC: Sure! I mean, in the Greek community, that happens here, too. I mean, you're playing, and if someone comes up, they ask for a song. So we play it, and then the guy leaves a tip on the stage. And another thing worth mentioning is that, since Greek music is meant for dancing, there are often solo dances.



There is a dance called **Zeibekiko**, which is a solo dance. I mention it because it's the one I'm most familiar with. It's in 9/4 time.

SV: I was just about to ask you about that Turkish fusion piece you did... I know that Turks get married to a wedding march in 5/4 time. Now I find out that the Zeibekiko is in 9/4!

Basically, the **Zeibeiko** is a 9/8 rhythm. It's like a four-beat measure blended with a five-beat one, let's say, right? They're combined. That dance is usually performed as a solo, and generally people gather around one even join in.

SV: You reminded me of that song from Dave Brubeck's “9,” “Blue Rondo a la Turk”

HC: Exactly. It's in 9/4.

En el **Zeibeiko** muchas veces al tipo que va bailando le van dejando plata, cual propina. Cuando termina de bailar, no se la queda él, se la ofrece la orquesta.

Mi viejo me contaba que en los 70s, sobre todo, cuando él tocó más que nada en esos tipos de boliches, que había muchísima más plata, y contaba que había músicos que trabajaban en un banco y dejaban el banco para dedicarse a tocar la música.

¡Y tocaban todos los días, porque ahí llegaban más barcos también! De lunes a lunes. Y decía que el 40% del sueldo era el sueldo y el 60% eran las propinas. ¡Qué locura! Que la “levantaban con el mantel”.

SV: ¿La pesaban a la plata?

HC: Sí, sí. ¡Increíble! A ése nivel, ¿eh? Todas las noches. Y bueno, eso duró unos dos años, más o menos, casi.

Eso duró unos dos años que para mí fue mi mayor escuela a nivel oficio, porque yo tocaba con músicos más grandes, que eran los que tocaba con mi viejo. Casi toda la comunidad griega. Yo conocía 15 temas, pero nosotros tocábamos desde las 11 de la noche hasta las 4 de la mañana... ¡Un repertorio de 50 canciones para arriba! Y con cortes que, con suerte, te daban tiempo para ir al baño y volver. Pero no se frenaba, ¿eh? No se frenaba.

Y a mí el único que me tiraba un centro era el pianista, que era el mejor amigo de mi viejo, que me “cabeceaba” los cortes. Yo aprendí las señas. Aprendí en vivo eso. E igualmente, andaba “cagado en las patas”.

SV: Me imagino la presión; toda la comunidad allí y para colmo estabas sentado en el asiento de conductor baterístico de tu papá.

HC: También, claro. Sí, igual a mí me *arropaban*. Pero era un ambiente heavy.

At **Zeibeiko**, people often leave money for the guy who’s dancing, as a tip. When he finishes dancing, he doesn’t keep it for himself; he gives it to the band.

My dad used to tell me that back in the ’70s, especially when he played mostly at those kinds of clubs, there was a lot more money, and he said there were musicians who worked at a bank and quit their jobs to devote themselves to playing music.

And they worked every day, because more ships were coming in, too! Monday through Monday. And she said that 40% of her pay came from her salary and 60% from tips. That’s crazy! She “made a killing with the tablecloth.”

SV: Did they weigh that money from tips? (laughs)

HC: Yeah, yeah. Unbelievable! At that level, huh? Every night. And well, that went on for about two years, more or less, almost.

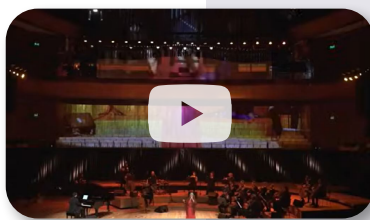
That lasted about two years, and for me it was my greatest learning experience in terms of craftsmanship, because I was playing with top-notch musicians the same ones my dad used to play with. Almost the entire Greek community. I knew 15 songs, but we’d play from 11 p.m. until 4 a.m.... A repertoire of 50 songs or more! And with breaks that, if you were lucky, gave you just enough time to go to the bathroom and come back. But it never stopped, huh?

It never stopped.

And the only one who’d give me a cue was the pianist my dad’s best friend who’d “nod” the cues to me. I learned the signals. I learned that on the fly. And even so, I was “scared out of my wits.”

SV: I can imagine the pressure the whole community was there, and to top it all off, you were sitting in your dad’s drum set driver’s seat.

HC: Yeah, sure. Yeah, they took care of me, too. But it was a heavy atmosphere.





Droopy Gianello - Maestro
Master

SV: ¿Y por qué decidiste concluir esta etapa? ¿qué avizorabas inmediatamente después de tus 20?

HC: En realidad no sé hasta dónde fue una decisión. Los boliches cerraban. A ver, eso funcionaba en otra época, que había pasado. Una época donde la gente salía los martes, los miércoles, ¿viste? Y un boliche abierto, además era un ambiente hostil. No era familiar.

Era un ambiente de diversión, de conocer gente, aunque oscuro. O sea, en el sentido de que, de repente te caían 20 gitanos y descontrolaban todo.

SV: Ah, mirá, bastante “picante”.

HC: Sí, picante. Bueno. Cuando venían marineros... No, no hace falta que lo especifiquemos... Aunque en balance debo reconocer que peligro una vez sola sentí. También caía gente a comer y que veía un espectáculo.

SV: And why did you decide to bring this chapter to a close? What did you envision for yourself right after turning 20?

HC: I don't really know to what extent it was a decision. The clubs were closing. I mean, that used to work back in the day, but those days were gone. A time when people went out on Tuesdays and Wednesdays, you know? And a nightclub that was still open well, it was a hostile environment. It wasn't family-friendly.

It was a place for fun, for meeting people, even if it was dark. I mean, in the sense that, all of a sudden, 20 gypsies would show up and throw everything into chaos.

SV: Oh, look, that's pretty “sketchy.”

HC: Yeah, spicy. Well. When sailors would come by... No, we don't need to go into detail... Although, all things considered, I have to admit that I only felt in danger once. People would also come by to eat and watch the show.



SV: Era variopinto, heterogéneo.

HC: Sí, pero bueno, había noches y noches. Había noches más picantes. El tema es que las noches que más guita dejaban eran las más picantes (Risas).

Yo tenía 20 años. No me expulsaba a eso, digamos, ¿no? Pero internamente yo estaba con ganas de hacer otras cosas. Incluso la música griega me gustaba, todo. Tenía también otras inquietudes.

Batería y Percusión

SV: En aquella búsqueda, ¿quiénes fueron tus primeros maestros y su enfoque?

HC: Mirá, mi maestro fue el mismo que tuvo mi viejo, que fue [Horacio Gianello, Droopy](#). Estudié como 10 años. Mi viejo me mandó con su maestro, digamos.

Después, obviamente, tuvo una etapa de tomar clases con mi viejo también. Muy provechoso también. Pero de hecho, yo te digo, a veces me río porque yo soy percusionista gracias a Droopy.

SV: ¡Mirá vos!, porque él jugaba mucho con las texturas, con los tonos.

HC: Sí, y los timbres, todo el tiempo. Él tenía una cabeza muy hacia lo tímbrico, ¿viste? Por eso lo llamo también mi maestro, porque yo me doy cuenta que conceptualmente él fue mi base.

Hoy día a veces me escucho tocando cosas o pensando creativamente indagando cómo resolver una situación X y me doy cuenta que está Droopy ahí, ¿viste? Está él ahí.

SV: Qué bien. Entonces... Más allá que solo estudiaste batería con él, notás que eso estructuró tu enfoque.

HC: Sí, con Droopy igual empecé a ver algunas cosas de percusión porque él tenía muchos instrumentos. Por ejemplo, tocaba algo de bongo, tocaba algo de djembé. Quizás no tenía LA técnica, digamos, ¿no? Pero los incorporaba, junto a accesorios, como distintos cencerros.

SV: It was diverse and heterogeneous.

HC: Yeah, but anyway, there were all kinds of nights. Some nights were wilder than others. The thing is, the nights that brought in the most cash were the wildest ones (Laughs).

I was 20 years old. I wasn't really drawn to that, let's say, right? But deep down, I was eager to do other things. I even liked Greek music everything. I also had other interests.

Drums and Percussion

SV: In that quest, who were your first teachers, and what was their approach?

HC: Look, my teacher was the same one my dad had, who was [Horacio Gianello, Droopy](#). I studied for about 10 years. My dad sent me to his teacher, so to speak.

Later, of course, there was a period when I took lessons from my dad, too. That was really helpful as well. But honestly, I'll tell you, sometimes I laugh because I'm a percussionist thanks to Droopy.

SV: Well, well! Because he played a lot with textures and tones.

HC: Yeah, and the timbres all the time. He was really into timbre, you know? That's why I also call him my teacher, because I realize that, conceptually, he was my foundation.

These days, sometimes I hear myself playing things or thinking creatively, figuring out how to solve a certain situation, and I realize that Droopy is right there, you know? He's right there.

SV: That's great. So... Beyond the fact that you just studied drums with him, do you feel that experience shaped your approach?

HC: Yeah, with Droopy, I actually started to notice some percussion elements because he had a lot of instruments. For example, he played a little bit of bongos and a little bit of djembe. Maybe he didn't have "THE" technique, so to speak, right? But he incorporated them, along with accessories like different cowbells.



SV: Droopy y tu viejo, en los inicios como estudiante... ¿Tuviste algún otro profesor formal o no?

HC: Después pasé por un montón porque la percusión aún a distintas familias de instrumentos, Cuando quise ir a estudiar bombo legüero fui con **Carlos Rivero (suplemento especial éste número)**. Me compré su libro en su momento. Cuando quise estudiar cajón fui con otro, llamado **Mario Gusso**. Él es más un percusionista, más del estilo que toco yo, digamos. Con él vimos las primeras cosas de cajón.

Y después más adelante tomé cosas más intensivas con **Carolina Cohen**.

Guido Diciervo "Extraño Mundo"

SV: Coincidí con ella en un par de jams que se hacían latinas acá cerca, lideradas por el magistral Edison Cochi, del EMPA (Escuela de Música Popular), en Avellaneda.

HC: No sabía de aquella Jam en el barrio, mirá vos. Increíble. Con Caro estudié más específico. Con Caro estudié más Cajón Peruano. Entender las notas, toda esa movida. Landó, festejo, marinera, etcétera. Fui incorporando todo con mayor profundidad.

Después, a partir de lo griego, me interesé por lo árabe, entonces empecé a estudiar todo lo que es Derbake.

SV: Genial. Vi un par de videos donde estás sentado, al estilo Trilok Gurtu sentado en el piso rodeado de instrumentos.

HC: Sí, aunque ya no es lo habitual, hoy ya no puedo por las articulaciones. Estoy mucho más cómodo con mi set actual. Que se lo debo en cierta medida al otro gran maestro que tuve, aunque ya más contemporáneamente: **Facundo Guevara**, quien vivía en Barracas.

Con Facundo estudié congas mucho tiempo, y un poco de todo. Facundo me abrió la cabeza en todo lo que yo ya venía aplicando



SV: Droopy and your dad, back when you were just starting out as a student... Did you have any other formal teachers, or not?

HC: After that, I went through a lot because percussion brings together different families of instruments. When I wanted to study the bombo legüero, I went to **Carlos Rivero** (see the special supplement in this issue). I bought his book at the time. When I wanted to study the cajón, I went to someone else, named **Mario Gusso**. He's more of a percussionist, more in the style I play, so to speak. We learned the basics of the cajón with him.

And later on, I took more intensive lessons with **Carolina Cohen**.

Guido Diciervo "Extraño Mundo"

SV: I ran into her at a couple of Latin jam sessions held nearby, led by the masterful Edison Cochi from EMPA (School of Popular Music) in Avellaneda.

HC: I didn't know about that jam session in the neighborhood can you believe it? Incredible. With Caro, I studied more specifically. With Caro, I studied the Peruvian cajón more. Understanding the notes, the whole scene. Landó, festejo, marinera, and so on. I started to take it all in more deeply.

Later, starting with Greek music, I became interested in Arabic music, so I began studying everything related to derbake.

SV: Great. I saw a couple of videos where you're sitting, like Trilok Gurtu sitting in the floor surrounded by instruments.

HC: Yes, although it's not the norm anymore, I can't do it anymore because of my joints. I'm much more comfortable with my current setup. I owe that, to some extent, to the other great teacher I had though he was more of a contemporary: **Facundo Guevara**, who lived in Barracas.

I studied congas with Facundo for a long time, and a little bit of everything. Facundo really opened my mind to everything I'd already been



Facundo Guevara Maestro percusivo e innovador
Master percussionist and innovator

profesionalmente, (no estoy hablando de los inicios), pero bueno **él me hizo cambiar el enfoque**, viste que pasa muchas veces que uno toca de una manera y conoce algo o alguien que te inspira.

SV: Revolucionó tu enfoque.

HC: Eso, conocí a otro maestro, y comencé un desarrollo de un montón de cuestiones. Técnicamente sobre todo. En congas y después en la ampliación de eso a un **Set Percusivo**. Él *me cambió la cabeza* en el sentido de que me guió a tocar de una manera, conociendo ya mis formas previas de tocar. Subrayó que, además de cuestiones creativas y artísticas, debía tratar de que todo mi set, ejecutado a veces con palos, a veces con manos, a veces son escobillas, mazos, a veces con o sin platillos, siempre con instrumentos muy disímiles... **TODOS** los componentes debían tener volúmenes iniciales de parejos.

SV: Rango dinámico distinto, adecuarlo.

HC: Exacto, rango dinámico distinto, y yo debía intentar que todo eso se equilibre.

SV: Te instó a “ecualizar” tu set dinámicamente.

HC: Me enseñó que, debido a que los instrumentos tienen técnicas distintas, yo tenía que unificar movimientos. El punto de partida del movimiento, no del impacto o del golpe, e incluso la manera de darlo o por ejemplo de la posición de la mano, el movimiento inicial debía ser igual.

doing professionally (I'm not talking about when I first started), but anyway, he made me change my approach you know how it often happens that you play a certain way and then you encounter something or someone that inspires you.

SV: He revolutionized your approach.

HC: That's right, I met another teacher, and I began to explore a whole range of issues. Mainly technical ones. First with congas, and then expanding that to a full **percussion set**. He really changed my perspective in the sense that he guided me to play in a certain way, while still taking into account my previous playing styles. He emphasized that, in addition to creative and artistic considerations, I should strive to ensure that my entire set played sometimes with sticks, sometimes with my hands, sometimes with brushes or mallets, sometimes with or without cymbals, and always with very diverse instruments had **ALL** components starting at equal volumes.

SV: Different dynamic range; adjust it.

HC: Exactly, a different dynamic range, and I had to try to balance it all out.

SV: He urged you to “equalize” your set dynamically.

HC: He taught me that, since different instruments require different techniques, I had to standardize my movements. The starting point of the movement not the impact or the strike, and not even the way I executed it or, for example, the position of my hand the initial movement had to be the same.

SV: Podríamos definirlo como una suerte de ergonomía aplicada a la dinámica.

¿Cambiaste el armado de tu Set a partir de ello?

HC: Sí, claro, sí.

SV: Estos sets percusivos me traen reminiscencias del eterno Walfredo Reyes Sr. Ya que tu profe en la materia, Facu Guevara, te abrió la cabeza la ergonomía dinámica, pregunto: **¿En qué incluiste gajates?**

HC: Sí, lo tuve. Y mira, lo hice por obligación, digamos. Porque, por ejemplo, quizás sólo a los percusionistas nos pasa (y mucho) esto. Vamos a grabar. Nos dan vía libre. “Grabá todo lo que quieras”. Entonces, comenzamos a sobre-grabar cosas. Por ejemplo, me acuerdo de una vez, en la que yo tocaba con una cantante de folclore. Le propuse que hiciéramos una chacarera, pero que su onda fuera que suene medio afrocubano. Como yo no tenía tambores Batá, los pedí prestados. Y le empecé a meter campanas.

Llegó el momento en el que pensé “Ahora hay que tocarlo en vivo. ¿Cómo hago?” (Risas) Entonces, bueno, empecé llevando más o menos el patrón rítmico al set.

Allí empecé a usar el gajate y la campana para marcar lo que serían las claves. Lo empecé a utilizar mucho en ese tipo de contextos. Y, obviamente, ya lo llevaba en vivo y entonces veían que otro tema lo podían “mechar” (incluir).

Para no llevarlo por un tema solo, digamos.

SV: ¿Has incluido rudimentos en el enfoque de tango, en el enfoque afro-cubano y otros destinos folclóricos? ¿Sos un estudioso de los rudimentos?

HC: No tanto. Con **Droopy (Gianello)** cuando estudiamos vimos, pero no fue algo donde estuvimos años. Sin embargo te digo algo que me lo han dicho los demás. Lo que más me destacan muchas veces, como con el libro, son los **flams**.

Me han dicho que en los **flams** encontré como una parte expresiva que incluso por ahí que a veces... Yo los flams los hago entre el agudo,

SV: We could define it as a kind of ergonomics applied to dynamics. Did you change your setup based on that?

HC: Yes, of course, yes.

SV: These percussion sets remind me of the legendary Walfredo Reyes Sr. Since your teacher in this subject, Facu Guevara, introduced you to dynamic ergonomics, I ask: Did you incorporate gajates?

HC: Yes, I did. And look, I did it out of obligation, so to speak. Because, for example, maybe this happens only to us percussionists (and a lot). We go in to record. They give us free rein. “Record as much as you want.” So, we start overdubbing stuff. For example, I remember one time when I was playing with a folk singer. I suggested we do a chacarera, but with a vibe that sounded kind of Afro-Cuban. Since I didn’t have any Batá drums, I borrowed some. And I started throwing in some bells.

The moment came when I thought, “Now I have to play this live. How do I do it?” (Laughs) So, well, I started by bringing the rhythmic pattern into the set, more or less.

That’s when I started using the gajate and the bell to mark the beats. I started using it a lot in those kinds of contexts. And, obviously, I was already playing it live, so they could see what other songs they could “weave it into” (include it in).

So it wouldn’t just be for one song, so to speak.

SV: Have you incorporated rudiments into your approach to tango, Afro-Cuban music, and other folk genres? Are you a student of rudiments?

HC: Not really. When we studied with **Droopy (Gianello)**, we did look into it, but it wasn’t something we spent years on. However, I’ll tell you something that others have told me. What they often point out the most as with the book are the **flams**.

I’ve been told that in the **flams** I found a kind of expressive quality that sometimes even... I play the flams using a mix of the treble, the





Set piso
Floor set



Set de estudio
Studio set



Set a lo Trilok Gurtu

el cajón y el Redo con escobilla, como que combino instrumentos. Me acuerdo que a Facundo cuando le mostré los temas y me dijo, che, ¡cómo suena ese flam!

SV: Vos me estabas diciendo que hay muchos patrones que vienen de lo baterístico y que muchas veces algunos creen erróneamente que lo percusivo es como que soslaya o que excluye a la bata.

HC: Sí, exacto, primero yo toco en set, como el eterno **Walfredo Reyes Sr.** Entonces al tocar en set ya es una batería que tiene otros elementos, vamos a decirlo así, eso por un lado. Obviamente hay cosas que necesitas una técnica de manos para tocar, pero hay otros recursos que si vos los mirás escritos en la partitura que está dentro del libro, es una batería. Por ejemplo el splash que citabas de Hi Hat. Otro ejemplo, cosas que toco como acompañamientos en el ride y acentuando en el redoblante o con el pedal también.

Hay recursos que son de bateristas. Yo voy a decir lo mismo, cuando me pasé de la bata a la percusión, además de porque me entusiasmaba la parte tímbrica, era porque, que no se malentienda esto, era como que a veces sentía que la batería me quedaba corta para todo lo que yo quería. Entonces quería sumar.

SV: ¿Qué elemento que provenga de la batería no puede faltar en tu set?

HC: Si vos me decís qué elemento de la batería no puede faltar en mi set... El hi-hat. El hi-hat no puede faltar.

cajón, and the snare drum with a brush it's like I'm combining instruments. I remember when I showed Facundo the tracks, and he said, "*Hey, that flam really sounds great!*"

SV: You were telling me that there are many patterns that come from drumming and that people often mistakenly believe that percussion somehow sidesteps or excludes drumming.

HC: Yeah, exactly, first I play a set, like the eternal **Walfredo Reyes Sr.** So when you're playing a set, it's already a drum kit that has other elements let's put it that way that's one thing. Obviously, there are things that require a specific hand technique to play, but there are other elements that, if you look at them written out in the score inside the book, are drum parts. For example, the hi-hat splash you mentioned. Another example: things I play as accompaniment on the ride cymbal and accents on the snare drum or with the hi-hat pedal as well.

There are certain techniques that are specific to drummers. I'll say the same thing: when I switched from the drum set to percussion aside from being excited about the timbre it was because, and don't get me wrong here, I sometimes felt that the drum set just wasn't enough for everything I wanted to do. So I wanted to add to it.

SV: What Drumset component is a must-have in your kit?

HC: If you ask me which drum element is a must-have in my kit... The hi-hat. The hi-hat is a must-have.

Yo al hi-hat le encuentro tantos usos, tantas utilidades, que me resulta como imprescindible.

SV: Hubiera pensado en el redoblante.

HC: Sí, yo sé que sí. Te hablo sin tener en cuenta qué género musical tocaremos. Es ineludible el uso del hi-hat.

Yo al redoblante a veces hasta lo reemplazo por otra cosa, ¿viste? depende del tipo de música. Como yo toco mucho con escobas, por ahí uso un djembé...

Pero el hi-hat yo me empecé a dar cuenta que muchas veces excede su uso convencional, Puede marcar pulsos o claves, y eso lo resuelvo con el mismo hi-hat, sin gajate ¿no? Además yo lo uso mucho es como un reemplazo de un golpe en un plato. Cuando estás tocando con mano y lo necesito, lo percuto sutilmente con el talón...

SV: Ah, un splash de hi hat relevando al sonido “crash” de platillo.

HC: Exacto, un splash. Lo uso mucho ese recurso.

SV: Muy a lo Max Roach.

HC: Sí, es crucial cuando necesitas un “ataque”; Sentís que armónicamente abre algo, Aparte nos libera para tocar con las manos. Vos podés seguir tocando, no sé, el cajón.

Amalgama de Ritmos

SV: Respecto de los compases de amalgama y las polirritmias, estimo que haya un componente similar al túrquico en tu enfoque porque ellos, al igual que los griegos, e incluso eslavos están relativamente cerca a nivel geográfico. Quizás me equivoque.

Ni hablar si nos vamos más al extremo oriente hindú, el tema de lo que es “irregular” (ritmos en 5, 7, 9, 11 y más), al menos para los occidentales (que tendemos a normalizar lo cuadrado -en 4/4-, a empaquetar la energía que nos rodea en patrones de conducta, musicales, culturales, más cuadrados) ¿Qué influencias tenés de toda esa vasta región del mundo y sus tradiciones percusivas?

I find so many uses for the hi-hat it's so versatile that I consider it absolutely essential.

SV: I would have thought of the snare drum.

HC: Yes, I know that's true. I'm talking to you without considering what genre of music we'll be playing. Using the hi-hat is unavoidable.

Sometimes I even replace the snare drum with something else you know? It depends on the type of music. Since I play a lot with brushes, I might use a djembe...

But with the hi-hat, I started to realize that I often go beyond its conventional use. It can mark beats or accents, and I handle that with the hi-hat itself, without any fuss, right? Plus, I use it a lot as a substitute for a cymbal hit. When you're playing with your hand and I need it, I tap it subtly with the heel...

SV: Oh, a splash on the hi-hat to break up the “crash” sound of the cymbal.

HC: Exactly, a splash. I use that technique a lot.

SV: Very Max Roach.

HC: Yes, it's crucial when you need a “break”; you feel like it opens things up harmonically. Plus, it frees us up to play with our hands. You can keep playing, I don't know, the cajón.

Amalgam of Rhythms

SV: Regarding Odd meters and polyrhythms, I believe there's a component in your approach similar to that of Turkish music because they like the Greeks and even the Slavs are relatively close geographically. Perhaps I'm wrong.

Not to mention if we go further east to India, where the concept of what is “irregular” (rhythms in 5, 7, 9, 11, and more) is common at least for Westerners (who tend to normalize the square in 4/4 and to package the energy around us into more rigid behavioral, musical, and cultural patterns). What influences do you draw from that vast region of the world and its percussive traditions?



HC: Como aprendí lo que te conté del oficio, además del oficio en sí aprendí a tocar métricas irregulares, porque la música griega tiene muchos ritmos irregulares como hemos hablado.

SV: ¿Vos eras consciente del conteo, o sea, la melodía? ¿Cómo los encarabas?

HC: Sí, claro. En mi opinión se arman pequeñas claves en las métricas regulares, sobre todo las que son 7/8, 9/8, etc... En general suele ser, siete por ejemplo, 3+2+2, o 2+2+3...

SV: Usan los números primos insertados en una estructura...

HC: Sí, que en realidad tiene que ver con la acentuación, por eso yo le llamo Clave. Modificando el orden de los factores, ahí ya tenés otro movimiento. Sobre esas frases primas se arman los patrones.

Aprendí como a tocar arriba de esas métricas de forma natural, sentí como esas claves a mí se me internalizaron de alguna manera como un metrónomo.

SV: Y para colmo, dada las tradiciones mencionadas al comienzo de este apartado y la Griega en particular, ¿vos viste a la gente bailar y disfrutar en ritmos irregulares!

HC: ¡Yo la vi a mi abuela aplaudir en siete! Mientras que todo está bastante encorsetado en cuatro acá, como comentabas.

SV: No así en el folclore. 3/4 sobre 6/8.

HC: Exacto, mientras a mi abuela yo la veía en una mesa marcando el ritmo en 7, pensando en otra cosa.

TANGO querido

SV: Llegando a los 30, ¿Llegamos al Tango? ¿Cuándo comienza tu Pasión?

HC: Mira, yo cuando volví de ese viaje de Europa, que te conté que luego empecé a tocar la música griega y demás, ahí mi cabeza estaba dispuesta a tomar decisiones, digamos.

HC: As I was learning what I told you about the craft, in addition to the craft itself, I learned to play irregular time signatures, because Greek music has many irregular rhythms, as we've discussed.

SV: Were you aware of the beat I mean, the melody? How did you approach them?

HC: Yes, of course. In my opinion, small patterns emerge in regular time signatures, especially those in 7/8, 9/8, and so on. Generally speaking, in 7/8, for example, it's 3+2+2 or 2+2+3...

SV: They use prime numbers embedded in a structure...

HC: Yeah, it actually has to do with the accent, which is why I call it a "key." By changing the order of the elements, you get a whole new rhythm. The patterns are built on top of those basic phrases.

I learned to play along with those rhythms naturally; I felt like those keys somehow became internalized in me, like a metronome.

SV: And to top it all off, given the traditions mentioned at the beginning of this section and the Greek tradition in particular did you see people dancing and having a good time to irregular rhythms!

HC: I saw my grandma clapping in seven! Meanwhile, everything here is pretty much limited to four, just like you said.

SV: Not so in our folklore. 3/4 over 6/8.

HC: Exactly while I watched my grandmother sitting at a table, tapping out a 7-beat rhythm, lost in her own thoughts.

Beloved TANGO

SV: As we approach your 30, are we ready for tango? When did your passion begin?

HC: Look, when I came back from that trip to Europe I told you that I started playing Greek music and stuff afterward my mind was ready to make some decisions, so to speak.



Una de las decisiones fue que me interesaba la percusión, aunque la batería me gustaba, yo tenía otras inquietudes. También empecé a delinear un poco qué estilos musicales y quién era yo, por dónde quería ir, como propia decisión.

Y me di cuenta que para mí había algo que era muy fundamental, que era lo **identitario**. Lo identitario podía expresarse de muchas maneras, ¿no? Entonces me di cuenta que, no sé, lo geográfico para mí era importante. La música latinoamericana, todo eso yo lo sentía como algo... Patria grande, mi Patria, mi Nación, mi Ciudad, porque bueno, acá nací y me desarrollé. Y después, paralelamente, me pasaba que lo griego fue, es y será mi familia, o sea que suma para lo identitario también.

Si bien era el jazz la música que escuchaba mi viejo en mi casa, se iba mechando con el rock que yo escuchaba. Con los Beatles, como cité. Muchos discos que para mí son mi top 10, son los que tenía mi viejo en mi casa, su influencia es insoslayable. Descubrí a **Thelonious Monk**, otro que me abrió la cabeza, **Bill Evans** me volvió loco, y después cosas un poquito más modernas, la **Akoustic Band** de **Chick Corea**, qué sé yo, el trío de **McLaughlin's trio with Trilok Gurtu**, eso me volvió la cabeza.

SV: ¿Y tu viejo tenía discos de tango? ¿Cómo llegaste al tango?

HC: No, el tango siempre fue una búsqueda soñada en aquella época; cuando empecé con la cosa más de la propia identidad, el Tango fue una fantasía que delineé al decirme *"che, qué bueno sería tocar tango, porque toco folclore, sí, mucha música latinoamericana y variedad de estilos, pero yo soy de Buenos Aires, nací acá. Tengo que tocar Tango con mi set de percusión"* Hasta ahí siempre era una cosa fantasiosa, no dejaba de imaginármelo.

SV: Claro, visualizabas. ¿Por qué tanta diversidad y tanta heterogeneidad y todavía no me dedicar al tango, que es el ADN de la Cultura del lugar donde nací?

One of those decisions was that I was interested in percussion; even though I liked the drums, I had other interests. I also started to figure out a bit more about what musical styles I was into and who I was, and where I wanted to go as a personal choice.

And I realized that for me there was something very fundamental, which was identity. **Identity** could be expressed in many ways, right? So I realized that I don't know geography was important to me. Latin American music I felt all of that as something like... a greater homeland, my homeland, my nation, my city because, well, I was born here and grew up here. And then, at the same time, I realized that my Greek heritage was, is, and will always be my family o that's part of my sense of identity, too.

Although jazz was the music my dad listened to at home, it started to blend with the rock I listened to. Like I mentioned, with the Beatles. Many of the albums that are in my top 10 are the ones my dad had at home his influence is undeniable. I discovered Thelonious Monk another artist who really opened my mind **Bill Evans** blew me away, and then some slightly more modern stuff, like the **Akoustic Band** of **Chick Corea**, or whatever **McLaughlin's trio with Trilok Gurtu** that really blew my mind.

SV: Did your dad have any tango records? How did you get into tango?

HC: No, tango was always a dream I had back then; when I first started exploring my own identity, tango was a fantasy I envisioned when I said to myself, *"Hey, how great would it be to play tango?"* Because I play folk music yes, a lot of Latin American music and a variety of styles but I'm from Buenos Aires; I was born here. I have to play tango with my percussion set." Up until then, it was always just a fantasy I couldn't stop imagining it.

SV: Of course, you could picture it. Why all this diversity and heterogeneity, and yet I still haven't devoted myself to tango, which is the very essence of the culture of the place where I was born?

HC: Claro, me preguntaba por qué no escuchaba ni batería, ni percusión en el tango en general. No había.

SV: Hemos hablado extensamente al respecto con el **Pipi Piazzolla** en nuestro #11 (*una “Biblia” del Jazz y el Tango en batería*), quien además escribió el prólogo de tu libro.

HC: Un maestro el Pipi, siempre tan musical y estudioso. Ésa pregunta me quedó picando siempre. ¿Por qué no hay casi percusión de ningún tipo? Y me pasó que en el año 2016, más o menos, 2017, yo tocaba en un trío con **Quique Sinesi**.

La música de Quique tiene su vuelo propio. Y un día dijo, *“che, tengo un tema que se llama Micro-tangos, y me gustaría que lo hagamos con el trío”*.

Como su nombre lo indica, es micro, dura un minuto. Y queríamos hacer un arreglo percusivo a aquel tema.

Y lo traje, y bueno, obviamente con la locura de Quique, tenía mucha reminiscencia a Tanguera, y conformaba un disco que no recuerdo si fue editado, “Microtangos”.

Y cuestión es que, para hacerte una idea, en el medio del tema había una parte de solos, y él hacía como un **3-3-2**, pero era **3-3-2-2**, entonces eran **10** en realidad. Seguía sonando tanguero, ya que el tema tenía una melodía binaria.

SV: Y si se puede pensar; incluso suena medio “Misión Imposible”.

HC: Bueno, sí. Pero era más lento, porque... No sé, tenía como esa subdivisión bien alocada.

SV: A mí me remite al arte rudimental del tambor, alguna vez ejecuté algo similar en el **Merlo Drum Fest** tocando dos **Flam Accent** seguidos de dos **Flam Taps** en pies.

HC: El 5 es como que te permite jugar mucho. Qué bueno. Y entonces, bueno, ahí medio como que me obligó ya a armar algo, y fue intuitivo.

HC: Of course, I was wondering why I didn't hear any drums or percussion in tango in general. There weren't any.

SV: We spoke at length about this with **Pipi Piazzolla** in our issue #11 (a “bible” of jazz and tango on the drums), who also wrote the foreword to your book.

HC: Pipi is a true master always so musical and studious. That question has always stuck with me. Why is there almost no percussion of any kind? And then, around 2016 or 2017, I was playing in a trio with **Quique Sinesi**.

Quique's music has a life of its own. And one day he said, “Hey, I've got a song called ‘Micro-tangos,’ and I'd like us to play it as a trio.”

As the name suggests, it's micro it lasts one minute. And we wanted to create a percussive arrangement for that song.

He brought it in, and well, obviously, with Quique's wild style, it was very reminiscent of Tanguera, and it was part of an album I don't remember if it was ever released called “Microtangos.”

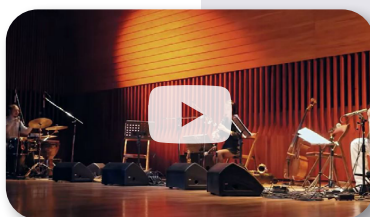
The thing is, just to give you an idea, there was a solo section in the middle of the song, and he played something like a **3-3-2**, but it was actually a **3-3-2-2**, so there were 10 beats in total. It still sounded like a tango, since the song had a binary melody.

SV: And if you can imagine it, it even sounds a bit like “Mission: Impossible.”

HC: Well, yeah. But it was slower, because... I don't know, it had this really crazy subdivision.

SV: It reminds me of the rudimentary art of drumming; I once played something similar at **Merlo Drum Fest**, playing two **Flam Accents** followed by two **Flam Taps** with my feet.

HC: The 5 kind of lets you play a lot. That's great. And then, well, that kind of forced me to put something together, and it was intuitive.





Biblioteca Nacional
National Library

Primero tenía que ser con el set que yo ya venía tocando, porque nosotros vamos dentro del repertorio y un montón de otras cosas. Además convengamos que era un trío que era viento, guitarra y percusión, o sea que a nivel sonido... Tenía que estar muy presente.

No había un bandoneón, no había nada que remitiera al tango directamente. Sí había una guitarra de 7 cuerdas. Una de las cosas que tomé eran todos los sonidos percusivos de los instrumentos tradicionales de la orquesta.

Entonces empecé a escuchar eso y dije, bueno, a ver, ¿cómo lo puedo eso replicar en el set? Sobre todo para una sección del tema. Tenía cosas muy de Piazzolla, y de Piazzolla sí hay mucho registro, con batería, del **Zurdo Roizner**, de **Luis Cerávol**, tenía de dónde tomar en aquellos pasajes. Medio que así fui construyendo algo. Me gustó el resultado, y ahí nació mi Libro cuando la inquietud me llevó a decirme “*che, un día tengo que hacer algo con esto*”.

First, it had to be with the set I'd already been playing, because we stick to the repertoire and a bunch of other things. Plus, let's face it, it was a trio consisting of wind, guitar, and percussion, so in terms of sound... I had to be very present.

There was no bandoneon; there was nothing that directly evoked tango. There was, however, a 7-string guitar. One of the things I drew on was all the percussive sounds from the traditional instruments in the orchestra.

So I started listening to that and thought, well, let's see, how can I replicate that on set? Especially for one section of the song. It had a lot of Piazzolla-esque elements, and there's plenty of recorded material featuring Piazzolla with drums by **Zurdo Roizner**, by **Luis Cerávol** o I had plenty to draw from for those passages. That's kind of how I built something. I liked the result, and that's when my Book was born, when that restlessness led me to say to myself, “*Hey, one day I've got to do something with this.*”



Germina EL Libro

HC: Aquel disparador del **Microtango 2** junto a Quique (Sinesi) me llevó a decir, “vayamos y busquemos”. Entonces no sabía ni por dónde empezar, o sea, estaba perdido literalmente. Lo primero que hice, ya que fue lo primero que se me ocurrió, fue empezar a buscar discos que tengan batería o percusión, de la historia del tango.

SV: Excelente investigación.

HC: Entonces me puse manos a la obra, y hasta hice un día una publicación en Facebook, pidiendo que me pasaran enlaces o referencias de discos de Tango donde la batería y percusión estuvieran presentes, Y una vez que me empezaron a pasar... no hubo vuelta atrás.

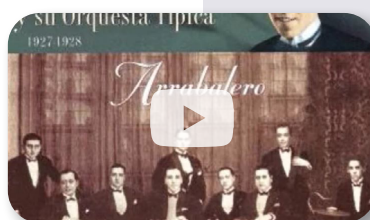
Encontré cosas de todas las épocas. Mucho de los 70's, viste. Cosas que no se conocen tanto, **Mariano Mores** tenía el **sexteto rítmico moderno**, por ejemplo, que era con batería, eso de los 70's. (Jose “**Pepe**” **Corriale** hasta 1972, **Ignacio “Pucho” Riccio** luego).

SV: El papá Charly Alberti, también tocó tango o milonga alguna vez junto a Miguel Caló. Eran contemporáneos.

HC: Puede ser. **Pepe Corriale** es un tipo que tocó 7 décadas, desde los 20 hasta los 90 años. Fue **EL BATERISTA DEL TANGO**. Aún así, saqué muy poco de su trayectoria. Eran estilos muy distintos, aunque sí saqué conclusiones.

La primera conclusión que saqué era que **en la mayoría de los discos lo que pasaba era que el grupo o la orquesta se adaptaba a la batería**. Y no al revés. Me imaginaba a los tangueros “*La Pu... Madre, tenemos que tocar distinto porque viene éste tipo*” (Risas).

Hasta que vino un guitarrista amigo y me dice, che, escuchate estos discos, son de la orquesta de **Oswaldo Fresedo**, de los 60s. Escucha los discos que están con batería, es muy sutil con escobillas. Fresedo viajaba mucho a Estados Unidos, escuchaba mucho jazz. Y



THE Book takes shape

HC: That Microtango 2 track with Quique (Sinesi) made me say, “*Let’s go and look for some.*” At the time, I didn’t even know where to start I mean, I was literally lost. The first thing I did ince it was the first thing that came to mind was to start looking for albums featuring drums or percussion from the history of tango.

SV: Excellent research.

HC: So I got down to work, and one day I even posted on Facebook, asking people to send me links or recommendations for tango albums that featured drums and percussion. And once they started sending them my way... there was no turning back.

I found stuff from all eras. A lot from the '70s, you know. Things that aren’t so well known **Mariano Mores** had the “*modern rhythm sextet*,” for example, which featured drums, back in the '70s. (Jose “**Pepe**” **Corriale** until 1972, then **Ignacio “Pucho” Riccio**.)

SV: Charly Alberti’s father also played tango or milonga at one time alongside Miguel Caló. They were contemporaries.

HC: Maybe so. **Pepe Corriale** is a guy who played for seven decades, from his 20s to his 90s. He was **THE TANGO DRUMMER**. Even so, I learned very little from his career. The styles were very different, though I did draw some conclusions.

The first conclusion I drew was that on most of the albums, the band or orchestra adapted to the drums not the other way around. I imagined the tango musicians saying, “*Holy shit, we have to play differently because this guy’s coming*” (Laughs).

Then a guitarist friend of mine came by and said, “Hey, check out these albums they’re by **Oswaldo Fresedo’s orchestra** from the '60s. Listen to the ones with drums; the brushwork is really subtle.” Fresedo traveled to the United States a lot and listened to a lot of jazz. And

ahí escuché una orquesta tradicional con una batería tocada con un gusto.

*(Nota del Editor: luego de **Raúl Fresedo** como Baterista, su hermano, Osvaldo tuvo primero a **Fortunato Pugliano**, luego **José Pugliano** – también vibrafonista y padre del pianista acreedor del Kónex Juan Alberto – y desde 1969 a **Juan Carlos Moyano**).*

Y de ahí saqué algo que sentía que era para mí, me inspiró. Escuché una forma que el tipo tenía, y dos elementos claves que están mencionados en el libro. Características incluso más propias del Tango que el 3-3-2, que se encuentra en muchos estilos, más que nada el **marcato**.

El otro patrón rítmico característico es **la síncopa**, nosotros como percusionistas lo podemos entender, no desde su palabra solamente, sino también que es como un arreglo grupal. Cuando viene sonando el ritmo y de golpe sucede la síncopa, todo el grupo apoya eso.

Y ahí escuché, con este genio llamado Fresedo, dos cosas que me parecieron alucinantes. Una es que el tipo de las cuatro negras del marcato marcaba solo la uno y la tres, que son los tiempos más fuertes. El contrabajo ya está marcando las cuatro y el piano también.

A partir de ello agregué yo el dos y el cuatro en Hi Hat, quedando un “caminado” ahí (derecha izquierda alternando constantemente). Una conducción.

SV: Una manera de sentir el groove a contramano de cómo sienten los afroamericanos, por ejemplo, ya que marcan el dos y el cuatro. Luego devino en Backbeat.

HC: Exactamente. Otra que escuché es que muchas veces, a veces lo hacía en el Hi Hat y a veces lo hacía en el redoblante, pero con escobillas. Muy sutilmente marcaba una subdivisión en corcheas. Entonces, afiné la oreja y empecé a escuchar todo lo que sucedía alrededor del tango, por ejemplo que el piano con una mano está marcando el marcato, pero con la otra hace contratiempos.

that’s when I heard a traditional orchestra with drums played with such flair.

*(Editor’s Note: After **Raúl Fresedo** served as drummer, his brother Osvaldo was first accompanied by **Fortunato Pugliano**, then by **José Pugliano** who was also a vibraphonist and the father of Kónex Award-winning pianist Juan Alberto and, starting in 1969, by **Juan Carlos Moyano**.)*

And from that, I took something that I felt was meant for me it inspired me. I picked up on a certain style the guy had, and two key elements mentioned in the book. Characteristics even more specific to tango than the 3-3-2 pattern, which is found in many styles most notably, the **marcato**.

The other characteristic rhythmic pattern is syncopation; as percussionists, we can understand it not just from the word itself, but also as a group arrangement. When the rhythm is playing and suddenly the syncopation happens, the whole group supports it.

And there, listening to this genius named Fresedo, I heard two things that blew my mind. One is that the guy playing the four quarter notes in the marcato style was only emphasizing the one and the three which are the strongest beats. The double bass was already playing all four beats, and so was the piano.

From there, I added the two and the four on the hi-hat, creating a “walking” rhythm (right-left, constantly alternating). A driving beat.

SV: A way of feeling the groove that’s the opposite of how African Americans feel it, for example, since they emphasize the two and the four. It later became known as the backbeat.

HC: Exactly. Another thing I heard is that he often ometimes on the hi-hat and sometimes on the snare drum played with brushes. He would very subtly mark a subdivision in eighth notes. So, I trained my ear and began to listen to everything happening around the tango for example, that the pianist is marking the beat with one hand but playing off-beats with the other.



Y como en general todo eso está escrito en las orquestas, vos ya sabés dónde hace el contratiempo. No es una cosa improvisada. Entonces, sabiendo que el contratiempo lo hace, no sé, entre el uno y el dos, entonces voy a venir acá (*acentúa el groove percutiendo la mesa en corcheas incluyendo un acento de corchea “al aire o dentro” de las primeras dos*). Y lo seguís. Y ahí ya se arma un patrón.

Encontré esos dos conceptos claves, **el marcato y la síncopa** y los empecé a desarrollar.

Me dí cuenta también que muchas veces había **“polirritmias” dentro del marcato**, que era un **marcato** medio unido con un **3-3-2...**

Hay distintos tipos de síncopas del tango, y también las fui investigando y desarrollando.

SV: ¿Y “La Yumba” de Pugliese? Hemos hablado al respecto con Mana Ginart de En Desórbita. Siempre me sonó a un “Ruff” que cae en el uno.

HC: La trajo **Pugliese**, sí. Podría ser un Ruff, aunque a mí me gusta más interpretarlo como si fuese un tresillo.

Pero bueno, yo en el libro no hablo de eso, porque medio que Pugliese sólo me lo dejé para un segundo número, porque es un mundo en sí mismo. Yo me fui más atrás en el tiempo.

SV: Perfecto; siempre asocié a Pugliese con Zappa, el Zappa del Tango (o en todo caso, Frank era el Pugliese del rock).

HC: Buena comparación; Pugliese, entre otras cosas, instaló lo que se llama el **marcato en dos**, que le dicen **pesante en dos**, es un feeling mucho más pesado, “heavy”.

SV: Denso, progresivo a nivel armónico y melódico. Exacto. El Dream Theater del tango.

HC: Pero es un estilo en sí mismo, ¿viste? Quizás abarque mi segundo libro.

And since all of that is generally written out in the orchestral scores, you already know where the offbeat falls. It's not something improvised. So, knowing that the offbeat falls, I don't know, between the one and the two, I'm going to come in here (he emphasizes the groove by tapping the table in eighth notes, including an eighth-note accent “on the downbeat or on the upbeat” of the first two). And you follow along. And that's how a pattern comes together.

I discovered those two key concepts **the marcato and the syncopation** and began to develop them.

I also realized that there were often **“polyrhythms”** within the **marcato**, which was a somewhat connected marcato with a 3-3-2 pattern...

There are different types of syncopation in tango, and I've been researching and developing them as well.

SV: What about Pugliese's “Yumba”? We talked about it with Mana Ginart from En Desórbita. It always sounded to me like a “Ruff” that lands on the one.

HC: Pugliese brought it, yes. It could be a Ruff, although I prefer to interpret it as if it were a trio.

But anyway, I don't talk about that in the book, because I kind of set Pugliese aside for a second issue it's a whole world unto itself. I went further back in time.

SV: Perfect; I've always associated Pugliese with Zappa the “Zappa of Tango” (or, if anything, Frank was the “Pugliese of rock”).

HC: Good comparison; **Pugliese**, among other things, introduced what's called the “marcato in two” also known as “pesante in two” which has a much heavier, “heavy” feel.

SV: Dense, progressive in terms of harmony and melody. Exactly. The Dream Theater of tango.

HC: But it's a style all its own, you know? Maybe I'll cover it in my second book.





En el CCK (Centro Cultural Kirchner)
At CCK (Centro Cultural Kirchner)

Reflexiones sobre el Libro

SV: ¿Cuál era tu intención al concluir la investigación y delinear la sabiduría recabada para el Libro?

HC: Con el libro lo que intenté fue crear un lenguaje que sirva para tocar en lo posible la mayor cantidad de estilos, no centrarme tanto en algo en especial. Por lo mismo que te conté antes, de lo que había escuchado en los discos y demás, **me quise ir a la raíz**, me quise ir a no, toquemos sobre el tango que no necesita percusión, o sea que ya están establecidos.

SV: La raíz del Tango es Afro, “Tangó”... hablamos mucho (y documentamos) en nuestro número #11 con Daniel “Pipi” Piazzolla en Tapa. También hay un gran investigador llamado Ricardo Nudelman.

HC: He escuchado sobre su trabajo, y debo mencionar a **Juan Carlos Cáceres**, que vivió en Francia muchos años y él reivindicó el tango negro. Que era tango en realidad.

Investigué también un montón de cosas, y el denominador común entre todos es que hay que reivindicar lo afro del tango, porque de allí su origen. Es la pura verdad, y no estoy en desacuerdo. Lo que mucha gente pierde de vista, para mi gusto, o mi criterio, es que el tango, como un montón de otras cosas en la vida, cambió. Y hubo un momento donde, no sé si fue por alguna camada inmigratoria fuerte, o lo que sea, alguien, no sé si tan deliberadamente,

Reflections on the Book

SV: What was your intention when you completed your research and compiled the insights gathered for the book?

HC: With this book, what I tried to do was create a language that could cover as many styles as possible, rather than focusing too much on anything in particular. For the very reason I mentioned earlier based on what I’d heard on albums and elsewhere **I wanted to go back to the roots**; I wanted to say, “*No, let’s play tango that doesn’t need percussion*” in other words, the ones that are already established.

SV: The roots of tango are African “Tangó”... We talked about this at length (and documented it) in our Issue #11, featuring Daniel “Pipi” Piazzolla on the cover. There’s also a great researcher named Ricardo Nudelman.

HC: I’ve heard about his work, and I should mention **Juan Carlos Cáceres**, who lived in France for many years and championed “black tango” which was, in fact, tango.

I also researched a lot of things, and the common thread among them all is that we must champion the Afro-Argentine roots of tango, because that’s where it originated. It’s the absolute truth, and I don’t disagree. What a lot of people lose sight of, in my opinion or by my standards, is that tango like a lot of other things in life changed. And there came a point where I don’t know if it was because of a large wave of immigration or whatever someone I don’t know if it was



Horacio Cacoliris

pero alguien dijo, che, esto que antes era así, ahora va a empezar a ser de otra manera.

Entonces se incorporaba otra instrumentación, que es la que vino de afuera, digamos, porque vos ves una orquesta, y bueno, el bandoneón lo reconoce como propio, pero es alemán; y digamos, después el resto de los instrumentos, violines, contrabajo, piano. No los creamos nosotros. Nada tiene que ver con nosotros si somos objetivos en la investigación.

Entonces, claro, de ese origen orillero fue quedando cada vez menos. Y cuando vos empezás a ver los argumentos de quienes se restringen al origen afro del tango, todo lo que te nombran es parcialmente musical. El primer tango escrito, que se llama, escrito como en una partitura y que lo registraron, se llamaba [El Enterriano](#), lo hizo Roberto Mendizábal, y era afrodescendiente.

entirely deliberate but someone said, “Hey, this used to be one way, but now it’s going to start being different.”

Then other instruments were incorporated ones that came from outside, so to speak because when you look at an orchestra, well, the bandoneon is recognized as our own, but it’s German; and then there are the rest of the instruments violins, double bass, piano. We didn’t create them. It has nothing to do with us if we’re objective in our research.

So, of course, less and less of that riverside origin remained. And when you start looking at the arguments of those who limit themselves to the Afro-Argentine origins of tango, everything they mention is only partially musical. The first tango ever written that is, written down in a score and recorded was called [El Enterriano](#), Roberto Mendizábal did it, and he was of African descent.

Pero vos escuchás el tango, no tiene nada de afro, solo que el autor era afrodescendiente. **Lomuto**, lo mismo. El tipo le pegaba el contrabajo, lo percutía y lo hemos tomado como referencia percusiva.

El también era afrodescendiente, tocaba tango tradicional, no tocaba tango africano, y así podés nombrar un montón de cosas.

SV: ¿Creés entonces que el Tango es una amalgama, no solo del orillero, de los primeros quilombos, como se solía decir, congoleños, bantúes y demás hermanos africanos, sino también de la inmigración masiva?

HC: La inmigración masiva lo convirtió en otra cosa. Los conventillos lo transformaron en otra cosa. Por eso también pasó de ser una música desafortunada e injustamente mal vista, a ser de salón y de exportación a París. Todo eso que sabemos que sucedió y que fue cambiando al Tango con el pasar de las décadas. Desde la perspectiva musical, si yo pongo todo lo que yo conozco de música africana aplicada al tango, no va a funcionar.

Gear Talk – Hablemos de equipamiento

SV: Y hablando de tu set actual ¿qué instrumentos de percusión sumaste? Porque acá veo la portada del libro, me percato que tenemos el hi-hat, tenemos un crash, un ride, llevo a ver un legüero...

HC: Mirá, yo en mi set, que es un set que sin ser exactamente igual, puedo usar en otro género también, existen dos instrumentos que yo son los que considero primarios, que son el cajón, si querés, y el redoblante.

SV: ¿Tenés pedal para el cajón?

HC: También uso un pedal para el cajón, Y después, para sumar, el legüero, al que yo no lo uso como tal, ya que para mí es un tom. Me gusta el pelo, porque empasta bien a nivel sonoro. Suena más percusivo. Menos industrial.

Y después, bueno, obviamente uso una tumbadora, que a veces la uso con un tom, a veces la uso con las manos. Soy cuidadoso

But when you listen to tango, there's nothing Afro about it it's just that the composer was of African descent. **Lomuto**, same thing. The guy really went at the double bass, really pounded it, and we've taken that as a percussive reference.

He was also of African descent; he played traditional tango, not African tango and you could name a whole bunch of other examples like that.

SV: Do you think, then, that tango is a fusion not only of the orillero the early quilombos, as they used to say Congolese, Bantu, and other African brothers, but also of mass immigration?

HC: Mass immigration turned it into something else. The tenements transformed it into something else. That's also why it went from being an unfortunate and unfairly maligned form of music to becoming salon music and a hit in Paris. All of that which we know happened gradually changed the tango over the decades. From a musical perspective, if I take everything I know about African music and apply it to the tango, it won't work.

Gear Talk

SV: Speaking of your current setup, what percussion instruments did you add? Because looking at the book cover here, I see we have a hi-hat, a crash cymbal, a ride cymbal, and I think I see a legüero bass drum...

HC: Look, in my setup which, while not exactly the same, I can also use for other genres there are two instruments that I consider my main ones: the cajón, if you will, and the snare drum.

SV: Do you have a pedal for the cajon?

HC: I also use a pedal for the cajón, and then, to add to that, the snare, which I don't use as a snare per se, since to me it's a tom. I like the snare because it blends well sonically. It sounds more percussive. Less industrial.

And then, well, obviously I use a tumbadora, which I sometimes play with a tom, and sometimes with my hands. I'm careful with the





Tango Austria Festival

con la tumbadora, que es de los elementos que tengo, la que uso más.

SV: ¿Es por una cuestión de volumen?

HC: No, porque tira una nota. Y la nota a veces con el grupo... por su frecuencia no funciona bien, viste.

Soy más cuidadoso. Para las milongas funciona muy bien, obviamente, pero para lo que es tango... No ha amalgamado tan bien. Hay que ser cuidadoso, criterioso para usarlo.

Es como el instrumento de cuidado dentro del set mi tumbadora. Después, obviamente, el cajón, como te decía, al ser madera, con el resto de los instrumentos de madera, impacta muy bien. Otra cosa que tiene interesante el cajón es que es un grave que no tiene sustain, y entonces no se confunde con el contrabajo.

No invade. Se escucha el golpe, pero no se escucha una frecuencia que sigue sonando y que se empieza a poner.

tumbadora it's the instrument I use the most out of all the ones I have.

SV: Is it a matter of volume?

HC: No, because it produces a certain tone. And sometimes with the group... because of its frequency, it doesn't work well, you know.

I'm more careful. It works really well for milongas, obviously, but when it comes to tango... It hasn't blended in that well. You have to be careful and discerning when using it.

My tumbadora is kind of the "careful" instrument in the set. Then, obviously, the cajón as I was saying since it's made of wood, it blends very well with the rest of the wooden instruments. Another interesting thing about the cajón is that it produces a low note without sustain, so it doesn't get mixed up with the double bass.

It's not intrusive. You hear the hit, but you don't hear a sustained tone that keeps ringing out and builds up.

Y después, hi-hat, platos y accesorios. Un Jam block azul. Es medio maderoso también el Jam block (aunque sea de plástico). Va bien con el cajón y con el tango. Hay tres accesorios que uso, aunque no siempre.

Uno es el Jam block, que muchas veces lo que hace es **emular el golpe del bandoneón en el costado, el golpe del violín cuando le pega la madera.**

Después tengo un **Reco Reco**, que también es para emular otros sonidos. Ese rasquetear, seco y crujiente aún no lo usé en el Tango pero suele estar ahí, logré montarlo. Emulo la **"Chicharra"** que suele hacer percusivamente el violín.

Y este que sí, que es más invento mío, lo encontré en el Shekere.

Uso también el Shekere, aunque con un uso poco convencional, que es raspándolo. ¿Viste que tiene como la calabaza y arriba tiene la red de tejido con elementos percusivos? Entonces yo hago esto (emula una cachetada de revés) emulando al bandoneón. Como limpiar una basurita a la mesa. Porque el bandoneón, otro de los sonidos que hace, es hacer éste mismo gesto con los botones del bandoneón. Lo más parecido que encontré para emularlo fue hacer lo mismo con el Shekere.

Otra cosa percusiva que hace el contrabajo, **Strapatta**. Es una especie de percutido de las cuerdas con el arco, pero más tipo como usando un rebote y que se conjuga con pegarle al instrumento también.

Bueno, yo desde el cajón encontré también una forma de llevar adelante, digamos, con esa misma sonoridad la Strapatta. Ser Percusionista en el Tango, es algo que descubriste en el camino.

SV: De hecho, sos el primer percusionista que conozco del tango.

And then, hi-hat, cymbals, and accessories. A blue Jam Block. The Jam Block has a bit of a woody sound, too (even though it's made of plastic). It goes well with the cajón and with tango. There are three accessories I use, though not always.

One is the jam block, which often **emulates the sound of a bandoneon being struck on the side or the sound of a violin when it hits the wood.**

Next, I have a **Reco Reco**, which is also for emulating other sounds. I haven't used that dry, crunchy scraping sound in the tango yet, but it's usually there I managed to set it up. It emulates the **"Chicharra"** which the violin usually plays percussively.

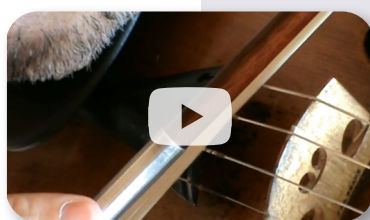
And this one which is more of my own invention I found in the Shekere.

I also play the shekere, though in an unconventional way by scraping it. Did you notice that it looks like a gourd and has a woven mesh on top with percussive elements? So I do this (mimics a backhand slap) to imitate the bandoneon. It's like wiping a speck of dust off the table. Because the bandoneon another sound it makes involves doing this very same gesture with the bandoneon's buttons. The closest thing I found to emulate it was to do the same thing with the shekere.

Another percussive technique used on the double bass, **Strapatta**. It's a kind of striking of the strings with the bow, but more like using a bounce, combined with tapping the instrument as well.

Well, I also found a way to play the **Strapatta** let's say with that same sound. Being a percussionist in tango is something you discover along the way.

SV: In fact, you're the first tango percussionist I know.





TANGO BA - World Festival

HC: Fueron y somos aún pocos. Investigué, me escuché todos aquellos discos... Éso es la punta del ovillo. O la punta de algo, pero que estaba desordenado. Me percaté que en realidad la única manera que yo tenía de ordenarlo y convertirlo en algo real era tocar con gente que toque tango.

Eso iba a ser mucho más provechoso. Ver recíprocamente su sonrisa, su aprobación ante tal técnica. Ver cómo fluía lo que me decían, ver cómo juegan las frecuencias. Una cosa es imaginarlo y otra cosa es sentirlo.

Aplicando la Innovación

SV: Habíamos hablado del genial Quique Sinesi, quien catalizó aquella Idea que hoy es una Realidad, tu Libro "Percusión en el Tango", pionero en su especie. ¿Qué otros músicos te han permitido desarrollar los conceptos del mismo en su música?

HC: Uno fue un guitarrista amigo que se llama **Hernán Reinaudo**, que es un

HC: There were and still are only a few of us. I did some research, listened to all those albums... That was the tip of the ball of yarn. Or the tip of something, but it was all jumbled up. I realized that, in reality, the only way I had to organize it and turn it into something real was to play with people who play tango.

That was going to be much more rewarding. To see, in turn, their smiles, their approval of such technique. To see how what they told me flowed, to see how the frequencies played off each other. It's one thing to imagine it and another to feel it.

Putting Innovation into Practice

SV: We had talked about the brilliant Quique Sinesi, who sparked that idea that is now a reality your book *Percussion in Tango*, a pioneer in its field. What other musicians have allowed you to develop the concepts from that book in their music?

HC: One was a guitarist friend of mine named **Hernán Reinaudo**, who is a tango guitarist. He

guitarrista de tango. Hace un tango más de fusión, también. No tanto como el que hacía Quique, pero por ahí.

Yo grabé en uno de sus discos. El tenía un quinteto. Y le propuse grabar percusión en su grupo. Le dije medio en chiste y nada. Y él se “prendió”, le copó. Entonces, bueno, ahí empecé ya a tocar con gente.

Luego, paralelamente, esto me surgió más al revés. Un día me escribe un pianista para hacer una fecha. Ellos tocaban con percusión en un grupo de tango. Y el percusionista justo se iba de gira por otra cosa. Y les quedó una fecha ahí suelta.

Y además estaban grabando un disco y le faltaba grabar un tema. Y, bueno, el percusionista se tenía que ir. Entonces me me convocaron como sesionista para grabar un tema y tocar un concierto.

Escuché la música. Era también un poco fusión. **Elegante Sport, de Julián Caeiro.**

Voy poco con ellos, hago esa fecha. Era octubre del 2019 eso. Y voy a grabar también, después de la fecha, la semana siguiente. Grabo un tema, y bueno, gracias por todo. Un mes después, en noviembre, Julián me manda un audio de cuatro minutos a las doce de la noche.

Viste, cuando te debatís. ¿Lo abro o no? Y en ese audio me decido escucharlo. Me permito la curiosidad. Seguí al corazón. Me cuenta allí que en enero siguiente tenía una gira por Europa y se había bajado el percusionista.

Si la quería hacer. Y, bueno, le empecé a preguntar 20 millones de cosas.

De cuándo a cuándo, cómo es la movida, no sé qué. Y bueno, decidí hacerla.

SV: ¡Gran oportunidad aquella gira! ¿Cuándo fue?

HC: De enero a febrero del 2020. Justo antes de la Pandemia. Y, bueno, más allá de la

plays a more fusion-style tango, too. Not quite as much as Quique did, but something like that.

I recorded on one of his albums. He had a quintet. And I suggested recording percussion with his group. I said it half-jokingly, just to see what would happen. And he was “into it” he loved the idea. So, well, that’s when I started playing with people.

Then, at the same time, this came up for me in a completely different way. One day, a pianist wrote to me about a gig. They were playing with a percussionist in a tango band. And the percussionist was just about to go on tour for something else. So they had this one gig left open.

Plus, they were recording an album and still needed to record one track. And, well, the percussionist had to leave. So they called me in as a session musician to record a track and play a concert.

I listened to the music. It was also a bit of a fusion style. **Elegante Sport, de Julián Caeiro.**

I don’t hang out with them much, but I made it to that show. That was in October 2019. And I also went to record after the show, the following week. I recorded a song, and well, thanks for everything. A month later, in November, Julián sent me a four-minute voice message at midnight.

You know how it is when you’re torn. Should I open it or not? And in that message, I decided to listen to it. I gave in to my curiosity. I followed my heart. He told me that he had a European tour coming up the following January and that the percussionist had dropped out.

I really wanted to do it. And, well, I started asking her 20 million questions.

When it would take place, what it was like, and all sorts of things. And well, I decided to do it.

SV: That tour was such a great opportunity! When was it?

HC: From January to February 2020. Right before the pandemic. And, well, beyond the



experiencia, lo que me pasó ahí fue que, como ahí tocaban un repertorio distinto según la fecha, ya que había fechas donde podían tocar un repertorio y otras donde el mismo era más tradicional, yo terminaba tocando menos, sólo algunos temas, nada más.

Pero vi “la cocina”. Vi desde adentro cómo sonaba un grupo de tango.

Entonces para mí eso fue como una escuela que, de alguna manera, me enseñó a entender el género. Empecé a comprender qué hacía cada uno, dónde se unían, cómo respiraban. Pero muy de observador en principio. Incluso en los temas que yo no tocaba...

SV: Como dicen en Sociología, observador participante.

HC: Exacto. En los temas que participaba, con la cautela, y en los temas que no participaba, era aprender, o sea, mirar, absorber. ¿Viste? Imagínate cómo... El lenguaje coral. Cómo se iba conviviendo. Iba y le preguntaba cosas. Ahí es como que ya empecé a incorporar el estilo.

Cuando empieza la pandemia... me dediqué de lleno a investigar.

Ya que estábamos en esa situación tan particular, le digo, ché, ¿por qué no hacemos alguna videollamadas? Porque él estaba muy interesado también en la percusión de guitarra. Le pregunté ¿te copás en hacer un Zoom? ¿Hacemos uno por semana? Necesito que me expliques cosas, ¿viste? Y ahí le empecé a preguntar todo.

Preguntaba cosas tales como ¿cómo es el marcato? ¿cuáles son sus distintos estilos? ¿Cómo son las distintas síncopas? ¿Qué características tiene cada orquesta?

SV: Eran clases magistrales.

HC: Y en el medio de esas clases empezamos con una parte práctica, que fue la siguiente, que fue un poco el germen del contenido del libro, que es que le pregunté si él tenía arreglos, arreglos tradicionales. O sea, cuando digo el arreglo, todas las partituras. Entonces me

experience itself, what happened to me there was that ince they played a different set list depending on the date, with some dates featuring a more modern set and others a more traditional one I ended up playing less, just a few songs, that's all.

But I got a behind-the-scenes look. I saw from the inside how a tango band sounded.

So for me, that was like a school that, in a way, taught me to understand the genre. I began to understand what each one did, where they came together, how they breathed. But I was mostly just an observer at first. Even with the songs I didn't play...

SV: As they say in sociology, a participant-observer.

HC: Exactly. In the songs I participated in, I was cautious, and in the ones I didn't, I was learning that is, watching and absorbing. You see? Imagine how... The choral language. How we lived together. I'd go up to him and ask him questions. That's when I kind of started to incorporate the style.

When the pandemic began... I devoted myself fully to research.

Since we were in that unique situation, I said to him, “Hey, why don't we set up some video calls?” Because he was also really interested in guitar percussion. I asked him, “Are you up for a Zoom call? Should we do one a week? I need you to explain some things to me, you know?” And that's when I started asking him all sorts of questions.

I asked things like, “What's marcato like? What are its different styles? What are the different syncopations like? What are the characteristics of each orchestra?”

SV: They were Master Classes.

HC: And in the middle of those classes, we started a practical component, which went like this and it was sort of the seed for the book's content where I asked him if he had any arrangements, traditional arrangements. I mean, when I say “arrangement,” I mean all the sheet



empezó a pasar una lista de temas y yo, ¿qué hacía? Le empecé a escribir, empecé a hacer la percusión de cada tango tradicional de los que él me pasaba.

Creativamente escribía un arreglo de percusión y lo tocaba. Y entonces lo que hacíamos era eso. Él me pasaba un arreglo de un tango, yo me lo escuchaba, lo analizaba, me imaginaba que podía sumarle desde la percusión y me armaba un arreglo. Me tocaba, lo filmaba, se lo pasaba y a la otra clase me hacía una devolución.

SV: Terminó siendo una suerte de coaching. Muchos profes que a distancia hacen eso. Por ejemplo, Gustavo Meli.

HC: Es genial; él me agarraba y me decía, che, esto está buenísimo, che, ojo acá porque fijate que lo que estás tocando tal instrumento choca un poco con lo que vos haces.

Sí, yo lo llamo un tutor, digamos. Entonces ahí llegábamos a un final y teníamos un arreglo de un tango.

SV: Bien apuntado, tutor es el término español para “coach”.

HC: Tal cual. Así como te comento, lo hice como con 30 Tangos. Y a medida que iba avanzando **me daba cuenta que había cosas que se repetían.**

Entonces dije, acá hay un lenguaje. Si se está repitiendo una misma idea en distintos tangos, es porque acá hay un lenguaje.

Y entonces, en un momento lo hablé con mi compañera. ¿Qué hago con esto? ¿Lo uso para dar clínica? ¿Lo uso para, no sé, para tocar?

Y me empezó a picar algo que tiene que ver con la edad. Que dije, como una especie de necesidad de dejar un legado. Y entonces dije... Me parece que es acá, porque hay libros de Bombo legüero, libros de otras cosas, hay un montón. Pero de tango no hay casi nada.

SV: Del Pipi Piazzolla, de batería y del tuyo, de percusión.

music. So he started giving me a list of songs, and what did I do? I started writing them out; I started arranging the percussion parts for each traditional tango he gave me.

Creatively, I would write a percussion arrangement and play it. And that's what we did. He'd give me a tango arrangement; I'd listen to it, analyze it, imagine what I could add to it with percussion, and put together an arrangement. I'd play it, film it, send it to him, and by the next class, he'd give me feedback.

SV: It ended up being a kind of coaching session. A lot of teachers do that remotely. For example, Gustavo Meli.

HC: It's great; he'd grab me and say, "Hey, this sounds awesome," or "Hey, watch out here the way you're playing that instrument clashes a little with what you're doing."

Yeah, I call him a mentor, so to speak. So we'd get to the end and have an arrangement for a tango.

SV: Good point "tutor" is the Spanish term for "coach."

HC: Exactly. Just as I'm telling you, I did this with about 30 tangos. And as I went along, **I realized there were things that kept repeating.**

So I said, **"There's a language here."** If the same idea is repeating itself in different tangos, it's because there's a language here.

And so, at one point, I talked it over with my partner. What do I do with this? Do I use it for workshops? Do I use it for, I don't know, playing?

And something started to nudge at me something to do with age. I mean, a kind of need to leave a legacy. And then I said... I think it's here, because there are books on Bombo legüero, books on other things there are plenty. But there's almost nothing on tango.

SV: Pipi Piazzolla on drums and you on percussion.





Horacio Cacoliris

HC: Sí; y lo hice más allá de que pueda tener una venta comercial o lo que sea. Digo, yo lo sentí como una necesidad de que es algo que no hay, que falta. A todos les digo lo mismo, quizás lo que trato de hacer es ahorrarles esos 10 años en los que yo me estuve preguntando cómo carajo hacer esto (Risas).

En tratar de resumirlo en un libro, ahorrarles tiempo y camino. Ahí me embarqué en la otra situación. Que disfruté muchísimo. Porque la verdad, a mí me gusta escribir. Es algo que me resulta placentero. El proceso total, me llevó 5 años.

Incluyendo desde que empecé a investigar, a armar los tangos, hasta que salió el libro.

Sumé videos donde estoy yo filmado a 3 cámaras. Entonces se ve golpe por golpe todo lo que estás transcripito.

SV: ¿Cómo fue el proceso administrativo del registro intelectual?

HC: Muy embarullado, difícil. Necesitás el sellito de esto, el sellito de lo otro. Que tenés que hacer tal trámite, que el derecho intelectual. Que el ISBN, que no sé qué. Ahí me empecé a volver medio loco. Un quilombo administrativo. Pero, por suerte, trabajé con un equipo buenísimo.

Lo edité de manera independiente y con una diseñadora genial que me aguantó todos los “berretines”. Lo estuve perfeccionando hasta último momento.

HC: Yes; and I did it regardless of whether it might lead to commercial success or whatever. I mean, I felt it was a necessity something that doesn't exist, that's missing. I tell everyone the same thing: maybe what I'm trying to do is save them those 10 years I spent wondering how the hell to do this (Laughs).

By trying to summarize it in a book, I'm saving you time and effort. That's when I embarked on this other project. Which I enjoyed immensely. Because, honestly, I like to write. It's something I find enjoyable. The whole process took me five years.

From the time I started my research and putting the tangos together, all the way until the book was published.

I included videos of myself filmed with three cameras. So you can see, move by move, everything that's transcribed.

SV: What was the administrative process for intellectual property registration like?

HC: It was really confusing and difficult. You need a stamp for this, a stamp for that. You have to go through this process, deal with copyright issues. Then there's the ISBN, and who knows what else. That's when I started to go a little crazy. It was an administrative nightmare. But, luckily, I worked with a great team.

I self-published it with the help of an amazing designer who put up with all my “whims.” I kept tweaking it right up until the very last moment.



Hace poco cumplí años y reflexionaba que hacía rato que no sentía algo así, luego de recibir mis libros impresos. Volví a tener algo en la mano, mi propia creación. Algo tangible. Me generó una sensación de Felicidad que no la tenía hace mucho tiempo.

Cacoliris Maestro.

SV: ¿Cómo es tu enfoque docente?
¿Ya hay alumnas/os de Percusión en el Tango?

HC: Sí, tengo un alumno ahí que empezó a ver cosas. Todavía no me han venido a buscar preguntando por las Clases de Percusión en el Tango en sí. Sí he dado alguna clínica.

SV: ¿Como la que recientemente diste en el Mundial de Tango en Buenos Aires?

HC: Fue medio presentación de libro. Donde charlé sobre el proceso. Y también, bueno, fue un poco como tocar arriba de los tangos, mostrar. Me fui también a un encuentro de percusión en Paraná, el mes pasado. Y ahí fue más una clínica. Mostrando cosas. Hablé sobre Corriale, la síncopa, los marcatos.

SV: ¿Has involucrado la timbaleta en éste o cualquier género?

HC: Hay instrumentos convencionales que no abordo. Pero igual digo, siempre hay algo nuevo para estudiar. Y enseñar.

Y yo tengo mil millones de instrumentos también y sigo estudiando.

I recently celebrated my birthday and realized it had been a while since I'd felt something like this after receiving my printed books. I had something in my hands again my own creation. Something tangible. It gave me a feeling of happiness I hadn't felt in a long time.

Master Cacoliris.

SV: What is your teaching approach? Do you already have students taking the "Percussion in Tango" class?

HC: Yes, I have a student there who started noticing things. No one has come to me yet asking specifically about tango percussion classes. I have given a few workshops, though.

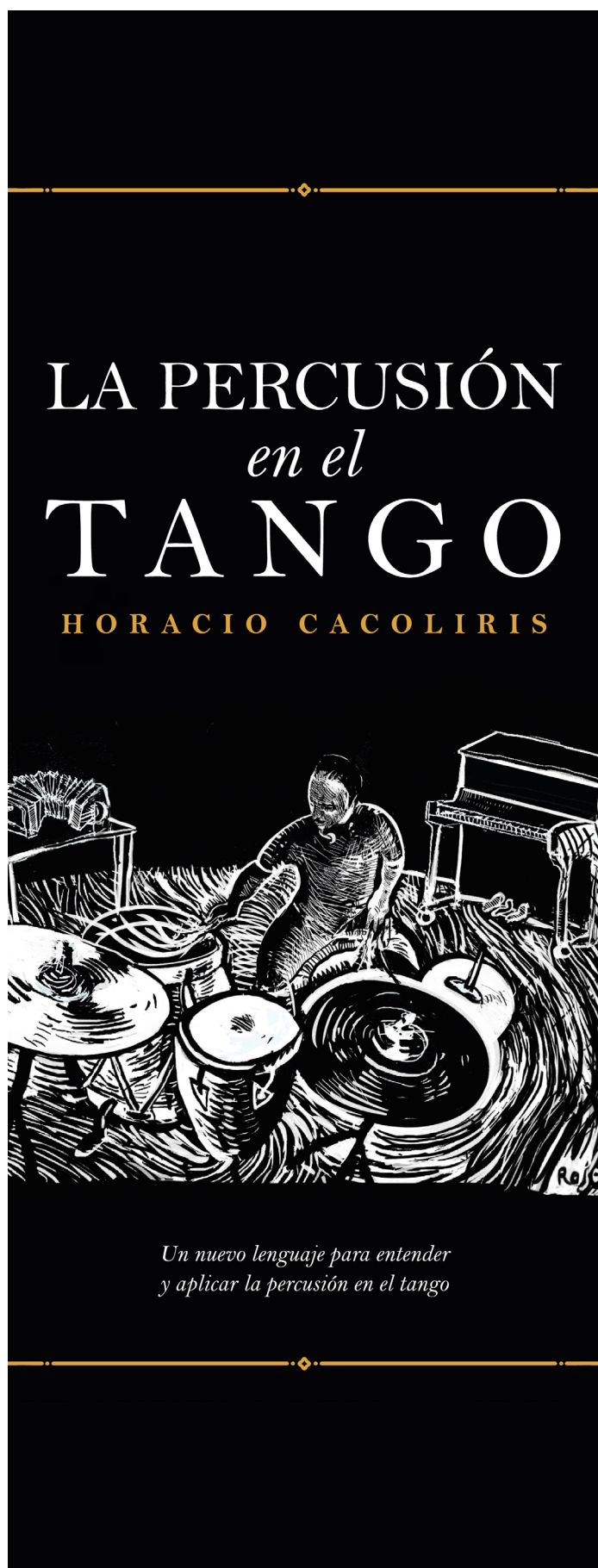
SV: ¿Como la que recientemente diste en el Mundial de Tango en Buenos Aires?

HC: It was sort of a book launch. I talked about the process. And also, well, it was a bit like playing some tangos, just to demonstrate. I also went to a percussion workshop in Paraná last month. And that was more of a clinic. I demonstrated some things. I talked about Corriale, syncopation, and marcatos.

SV: Have you used the timbaleta in this or any other genre?

HC: There are conventional instruments that I don't play. But still, there's always something new to study. And to teach.

And I have a billion instruments, too, and I'm still studying.



La Percusión en el Tango

SV: ¿Estás estudiando con alguien ahora?

HC: No, ahora no. Tomé con un profesor que toca las maracas venezolanas. Algunas clases nomás.

SV: La música llanera es excepcional...

HC: Tal cual. Siempre estoy en la búsqueda. Me compré una Pandeireta Gallega recientemente.

SV: Habiendo leído el prólogo de tu libro escrito por Pipi, pudiste dialogar entre batería y percusión junto a él?

HC: Sí, claro, el Pipi es muy fácil tocar. Yo estaba preocupado por mí, también por mi obsesión, porque hicimos un toque y una grabación y antes del primer ensayo le pedí el teléfono del Pipi, porque yo no lo conocía y le digo, *“che Pipi, estoy pensando en los patrones, porque no quiero que nos pisemos”*. Entonces el Pipi me dijo, bueno, *“mandame lo que estás armando.”* Y él me tiró un recibido y ahí quedó.

SV: Are you studying with anyone right now?

HC: No, not right now. I took lessons from a teacher who plays Venezuelan maracas. Just a few lessons.

SV: Llanera (from the Venezuelan plains) music is exceptional...

HC: Exactly. I'm always on the lookout. I recently bought a Galician pandeireta.

SV: After reading the foreword to your book written by Pipi, were you able to discuss drums and percussion with him?

HC: Yeah, sure, Pipi is really easy to play with. I was worried about myself, and also about my obsession, because we did a gig and a recording, and before the first rehearsal I asked Pipi for his phone number ince I didn't know him and I said, *“Hey Pipi, I'm thinking about the patterns, because I don't want us to step on each other's toes.”* So Pipi told me, *“Well, send me what you're putting together.”* He sent me a receipt, and that was it.



Y después cuando fuimos a ensayar se sonó todo. El Pipi lo que tiene es que tiene mucha oreja, entonces se acomoda. Yo me doy cuenta que cuando toco con gente de ese nivel, y sobre todo que son jazzeros, aunque no estemos tocando jazz, como hay gente que escucha, todo funciona. Es fácil, no es difícil, al revés de lo que uno piensa. Hay que entrar en ese diálogo con la cabeza abierta y los oídos abiertos.

Entonces como yo, incluso hasta me voy a lo del libro, mi tarea siempre fue escuchar, porque también para hacer esto tuve que escuchar mucho y entender qué está pasando, cómo están tocando los demás, y no tanto focalizado en lo que yo haga. Eso para tocar en esos ámbitos es fundamental, porque sabés dónde levantar las manos, sabés dónde tocar, sabés dónde apoyar, intuir dónde va la cosa.

SV: ¡Qué dupla! Y hablando de otra, contame de la fusión turca “Bosphorus”, ya queso me interesó muchísimo.

HC: Bueno, eso también es viejito. 2009 empezó eso más o menos. Eso me cayó también de la nada. Un guitarrista turco que vivía acá y me dice, mirá, yo soy un guitarrista, suelo tocar solo, me dice, pero no sé, ¿cómo van a armar un dúo guitarra y percusión? ¿Turquía y Grecia unidas? De hecho Bosphorus une dos civilizaciones, pero además el nombre está como se dice en griego.

SV: Como una marca de platillos también.

HC: Claro, exacto. Entonces, bueno, escuché la música, me encantó, pero era muy compleja, experimental, él es un guitarrista que toca mucho, y eso me llevó como un poco a armar un set distinto, por eso terminamos en un set en el piso, porque me pedía otros timbres, me pedía otra forma de tocar.

Yo estaba abierto también a la experimentación, y si bien tiene una estética distinta, yo me basé mucho, de hecho, lo sentí como una especie de homenaje al [dúo que tenía Gismonti con Naná Vasconcelos](#). Para mí había algo en esa sonoridad, Gismonti también tocaba guitarra, bueno, de 10 tocaba él, y dije, me influyó mucho eso.

And then when we went to rehearse, everything just clicked. The thing about Pipi is that he has a great ear, so he just falls into place. I realize that when I play with people at that level especially since they're jazz musicians, even if we're not playing jazz because there are people listening, everything just works. It's easy it's not hard, contrary to what you might think. You have to enter into that dialogue with an open mind and open ears.

So, like me and I'll even go as far as to mention the book my job has always been to listen, because to do this, I had to listen a lot and understand what's going on, how the others are playing, rather than focusing so much on what I'm doing. That's essential for playing in those settings, because you know where to raise your hands, you know where to play, you know where to support, and you can sense where things are headed.

SV: What a duo! And speaking of another one, tell me about the Turkish fusion band “Bosphorus” that really piqued my interest.

HC: Well, that's old news, too. It started around 2009. That came out of nowhere for me, too. A Turkish guitarist who lived here said to me, “Look, I'm a guitarist, I usually play solo,” he said, “but I don't know how are you going to put together a guitar-and-percussion duo? Turkey and Greece united?” In fact, the Bosphorus unites two civilizations, but the name is also, as they say, in Greek.

SV: As a brand of cymbals, also.

HC: Sure, exactly. So, well, I listened to the music, I loved it, but it was very complex and experimental he's a guitarist who plays a lot and that kind of led me to put together a different set. That's why we ended up with a floor set, because he was asking for different tones and a different way of playing.

I was also open to experimentation, and while it has a different aesthetic, I actually based it a lot on in fact, I felt it was a kind of tribute to the [dúo que tenía Gismonti con Naná Vasconcelos](#). For me, there was something about that sound Gismonti also played guitar, well, he was a 10 out of 10 and I said, “That really influenced me.”





Naná Vasconcelos & Egberto Gismonti

De hecho, te cuento la anécdota, gracias a eso lo terminé conociendo a **Naná Vasconcelos**, tengo una anécdota, no sé si querés que te la cuente, que cuando sacamos el disco con Bosphorus, a mí se me metió en la cabeza que se lo teníamos que regalar a los dos, a Gismonti, y a él.

Conseguí el mail de Gismonti, y eso me lo pasaron, y después conseguí, buscando en internet, tipo en la página de **Naná Vasconcelos**, un mail de contacto. Me pasó algo muy gracioso, **Gismonti** me contestó un mail así, antes de que le mande el disco, diciéndome que él andaba mucho de gira, que no tenía buena conexión a internet, estamos hablando de la internet de hace más de 10 años.

Me respondió que me pasaba la dirección de mi oficina, y que se lo mandase allí por correo. Así que me pasó la dirección, voló el disco, nunca supe si lo escucharon o no, yo creo que sí lo escuchó, porque a otro argentino amigo le mandó una vez un mensaje, con alguien que tenía un poco más de *feedback*, y le dice, *“che, escuché un disco de tus amigos, vos sos muy bueno”*, pero se lo dijo al otro, como que confundió los nombres, me parece.

Y con Naná, me responde la mujer, es muy gracioso esto. Me dice, mira, yo soy la manager, mandámelo; me tiró una dirección de Recife, Brasil, me imagino frente a la playa. Entonces nada, se lo mandé, y acá viene lo gracioso de la charla, que a las dos semanas me llega un mail, me cuenta que Naná lo escuchó, dice que es buenísima la música, que nos felicita. Y al toque me vuelve a escribir la mujer, me dice, tengo una

Actually, let me tell you a story thanks to that, I ended up meeting Naná Vasconcelos. I have a story I don't know if you want me to tell it about when we released the album with Bosphorus; it got into my head that we had to give a copy to both of them to Gismonti and to him.

I got Gismonti's email address someone passed it on to me and then I found a contact email by searching online, like on Naná Vasconcelos's website. Something really funny happened: Gismonti replied to my email like this, before I even sent him the album, telling me that he was touring a lot and didn't have a good internet connection we're talking about the internet from more than 10 years ago.

He told me he'd give me my office address and that I should mail it to him there. So he gave me the address, I mailed the record I never found out if they listened to it or not. I think he did listen to it, because he once sent a message to another Argentine friend of mine someone who had a bit more of a following and told him, *“Hey, I listened to a record by your friends; you're really good,”* but he said it to the other guy I think he must have mixed up the names.

“And as for Naná,” the woman replied, *“this is really funny. She told me, ‘Look, I’m the manager end it to me.’* She gave me an address in Recife, Brazil I imagine it's right on the beach.” So anyway, I sent it to her, and here's the funny part of the story: two weeks later, I got an email telling me that Naná had listened to it, said the music was great, and congratulated us. Right away, the woman wrote to me again, saying, *“I have*



pregunta, ¿Vos tenés contactos allá para que vaya a tocar Naná?

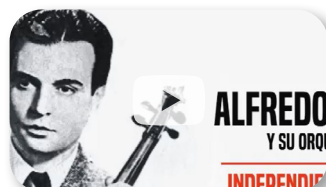
Me dice, no tiene que ser un mega teatro, puede ser un boliche. Entonces me puse a pensar, le pasé el de Café Vinilo, el anterior, después me entero que se comunican, porque yo voy a tocar un día Café Vinilo, y me dice el dueño, “che, gracias por pasarlo a Naná”, pero no pudimos afrontarlo. Me entero que en Notorious, había un tipo que traía músicos de Brasil. Entonces consigo el contacto del tipo, le pongo el contacto, y al mes me escribe la mina, me dice, “che, vamos a ir a tocar, hacemos tres fechas, me dice, Notorious, el día que quieras, venís, te dejo una entrada, vengan vos y tu compañero”. Un cinco de septiembre, mi cumpleaños ni más ni menos.

Y vamos, en una mesa espectacular, y terminamos sentados con él en la mesa, y charlando, fue increíble.

Algunos Tangos desarrollados en esta Obra Maestra:



El Buey solo |
Agustín Bardi.
Francisco Canaro y su Orquesta Típica



Independiente club |
Agustín Bardi.
Afredo Gobbi y su Orquesta típica

Un increíble análisis, innovadora propuesta y consejos percusivos de aplicación profesional emanan de esta obra cumbre.

El PorVenir de la Percusión en el Tango

SV: Hemos hablado de tus inicios, desarrollo, presente... ¿Cómo ves el futuro, qué imaginás sobre La Percusión en el Tango, tu carrera? ¿Qué proyectos tenés, y cómo ves, en esta coyuntura, en esta época de inteligencia artificial e inhumana, de guerra, de crueldad, al futuro de la música?

a question: do you have any contacts there so Naná can go play?”

She told me, “*It doesn’t have to be a huge theater it could be a small club.*” So I started thinking about it. I passed along the contact for Café Vinilo the old one and later I found out they’d gotten in touch, because I was going to play at Café Vinilo one day, and the owner told me, “*Hey, thanks for passing it on to Naná,*” but we couldn’t make it work. I found out that at Notorious, there was a guy who brought in musicians from Brazil. So I got his contact info, passed it along, and a month later the woman texted me, saying, “*Hey, we’re going to play we’ll do three shows.*” She told me, “*Notorious, any day you want come by, I’ll save you a ticket. You and your bandmate can come.*” It was September 5th my birthday, no less.

And so, at this amazing table, we ended up sitting with him and chatting it was incredible.

Some tangos featured in this masterpiece:



Comme il faut |
Eduardo Arolas.
Carlos Di Sarli y su Orquesta Típica



Danzarín |
Julián Plaza.
Anibal Troilo y su Orquesta Típica

This masterpiece offers an incredible analysis, an innovative approach, and practical, professional advice.

Percussion in Tango’s Future

SV: We’ve talked about your beginnings, your development, and where you are now... How do you see the future? What do you envision for *La Percusión en el Tango* and your career? What projects do you have in the works, and how do you view the future of music at this juncture in this era of artificial and inhuman intelligence, war, and cruelty?



Sonriendo de cara a un futuro muy prometedor *Smiling at a very promising future*

HC: Mira, yo particularmente, como proyecto personal mío, una de las cosas que pretendo es, bueno, empezar a dar cada vez más clínicas relacionadas a esta temática, porque me parece que son un aporte, básicamente, desde ese lugar.

Sobre todo porque me interesa, primeramente, que los percusionistas sepan que hay un lenguaje para tocar. Eso es lo primero que me interesa.

Lo segundo que me interesa es que los tangueros no empiecen a mirar de reojo y vean que alguien hizo un laburo serio con esto, que después te puede gustar o no te puede gustar.

Eso es otro tema. Pero a mí siempre, una gratificación que tengo, es que cuando yo les he contado a los tangueros que hice esto, cuando me hicieron tocar, ahí cambiaron. Pero bueno, mientras tanto, hay un prejuicio que es medio inevitable.

Entonces, bueno, como fantasía, como objetivo, me encantaría que, no como algo personal mío, pero sí que los grupos de tango, de a poquito, empiecen a sumar percusionistas. Eso es lo que a mí me gustaría que suceda.

El libro es la novedad. Es la primera vez que saco un libro, digamos. Es una novedad en mi vida.

SV: Es una novedad, sos pionero en esta área.

HC: Muchas gracias. Y obviamente, todo lo que me viene pasando este año está mayormente supeditado al libro, que por suerte es muy

HC: Look, personally, as part of my own personal project, one of the things I aim to do is, well, start offering more and more workshops on this topic, because I think they're a valuable contribution, basically, from that perspective.

Above all, because I'm interested first and foremost in percussionists knowing that there's a language to playing. That's the first thing I care about.

The second thing I care about is that tango dancers don't start looking askance but instead see that someone has done serious work on this which you may or may not end up liking.

That's another issue. But one thing that always gives me a sense of fulfillment is that when I've told tango dancers that I did this when they had me play that's when they changed their minds. But anyway, in the meantime, there's a prejudice that's kind of inevitable.

So, well, as a dream, as a goal, I'd love it if not as something personal for me, but for tango groups they gradually started bringing in percussionists. That's what I'd like to see happen.

The book is a first for me. It's the first time I've published a book, so to speak. It's a first in my life.

SV: This is something new; you're a pioneer in this field.

HC: Thank you very much. And obviously, everything that's been happening to me this year is largely tied to the book, which, luckily, has





@horaciocacolis

gratificante, porque digo, sea por la gente que se interesa y lo quiere comprar, o gente que directamente me escribe para agradecerme y me resulta muy gratificante.

Eso para mí es un montón. Que me digan, che, qué bueno que hiciste esto. Y eso me lo han dicho percusionistas, músicos de otros instrumentos incluso me lo han dicho.

SV: Y hoy que mucha gente llena de millones a un productor que capaz no sabe lo que es una escala y se sienta detrás de una Macintosh, ¿cómo ves el punto? ¿Volveremos a lo tribal, volveremos a lo humano? ¿Puede ser en esto? ¿En qué sos optimista, en qué no sos tan optimista? ¿Cuál es tu deseo y cómo la ves?

HC: En términos generales, soy pesimista. Yo lo que siento es que estamos encerrados en un problema que es muy grande. Que probablemente nadie te lo haya dicho de esta manera. Creo que hay mucha gente que hoy está emocionada con la inteligencia artificial también porque es una novedad. Entonces la curiosidad invita a investigar y a ver qué es esto. Y hace cosas simplemente por la curiosidad del momento. Lo cual a todos nos habrá pasado con alguna novedad. La trampa que yo encuentro, y por eso mi pesimismo, es que esto va volviéndose “nuevo” cada 15 minutos. Entonces la curiosidad no termina nunca. Porque siempre aparece algo nuevo. La única forma de que volvamos, como vos decís, a lo humano y lo tribal es que explote.

been very rewarding whether it's because of the people who are interested in it and want to buy it, or people who write to me directly to thank me and I find that very rewarding.

That means a lot to me. When people tell me, “Hey, it's great that you did this.” And I've heard that from percussionists, and even musicians who play other instruments have told me that.

SV: These days, when so many people are making millions for a producer who probably doesn't even know what a musical scale is and just sits behind a Macintosh, what's your take on this? Will we return to a tribal way of life? Will we return to our humanity? Could that be part of it? In what ways are you optimistic, and in what ways aren't you so optimistic? What's your hope, and how do you see things?

HC: Generally speaking, I'm a pessimist. The way I see it, we're caught up in a problem that's really huge. Probably no one has ever put it that way to you. I think a lot of people are excited about artificial intelligence right now partly because it's a novelty. So curiosity drives them to explore and see what it's all about. And they do things simply out of the curiosity of the moment. Which is something that's happened to all of us with some new trend or another. The trap I see and the reason for my pessimism is that this keeps becoming “new” every 15 minutes. So the curiosity never ends. Because something new is always popping up. The only way we'll return, as you say, to the human and tribal is if it all blows up.



SV: Renunció uno de los que creó la IA argumentando que nos va a borrar de la faz de la Tierra...

HC: Sí, porque como que se le va de las manos. Entonces es la única forma que para mí... para que vayamos a algo positivo, es que se les acabe, que la desenchufen. En contrapartida a esto, porque esto que lo digo son términos masivos, vamos a seguir estando aquellos, aunque minoría, que continuemos exigiendo gente que haga las cosas de otra manera, más humana y real. Más analógica. De compartir el arte y la música del lugar que conocemos de otra época.

SV: ¿Vos creés que los tambores, la batería, la percusión en general te hizo más feliz y te ha sanado en tu vida?

HC: Sí, definitivamente. Y lo sigue siendo.

A vos que hablabas de la inteligencia artificial y todo eso... Mucho se habla del dinero, la profesionalidad, la carrera, pero poco se habla de lo humano y cómo en nuestros malos momentos nos ayudó la música y los tambores. Los momentos donde estudio son los momentos que más lejos del celular paso. Más en contacto conmigo mismo.

Donde puedo conectar con algo sin estar atento si me llega un mensaje o si tal cosa, si tengo que buscar algo. Estudiar es una herramienta, no un fin. Además subís un escenario y todo eso. Pero el momento íntimo, digamos, del estudio donde te conectás con un movimiento... es lo más.

Y te podés quedar un rato largo haciendo un movimiento lento para incorporar... Todo. El que no lo hace no lo va a entender.

Gratitud.

Quiero agradecerlo a mi Padre, baterista **Jorge Cacoliris** y a mi Madre **Gladys Ketz** por el apoyo incondicional. Mi vieja ahora es profesora de inglés y me está haciendo la traducción del libro al inglés.

SV: One of the people who created AI resigned, arguing that it's going to wipe us off the face of the Earth...

HC: Yes, because it's kind of getting out of hand. So, for me, the only way... for us to move toward something positive, is for it to end for them to pull the plug. On the other hand, since I'm speaking in broad terms here, there will still be those of us even if we're a minority who continue to demand that people do things differently, in a more humane and authentic way. More analog.

Sharing the art and music of the place we know from another

SV: Do you think that the drums and percussion in general have made you happier and helped you heal in your life?

HC: Yes, definitely. And it still is.

You were talking about artificial intelligence and all that... People talk a lot about money, professionalism, and careers, but they rarely talk about the human side and how music and drums helped us during our tough times. The times when I'm practicing are the times I'm furthest away from my cell phone. I'm more in touch with myself.

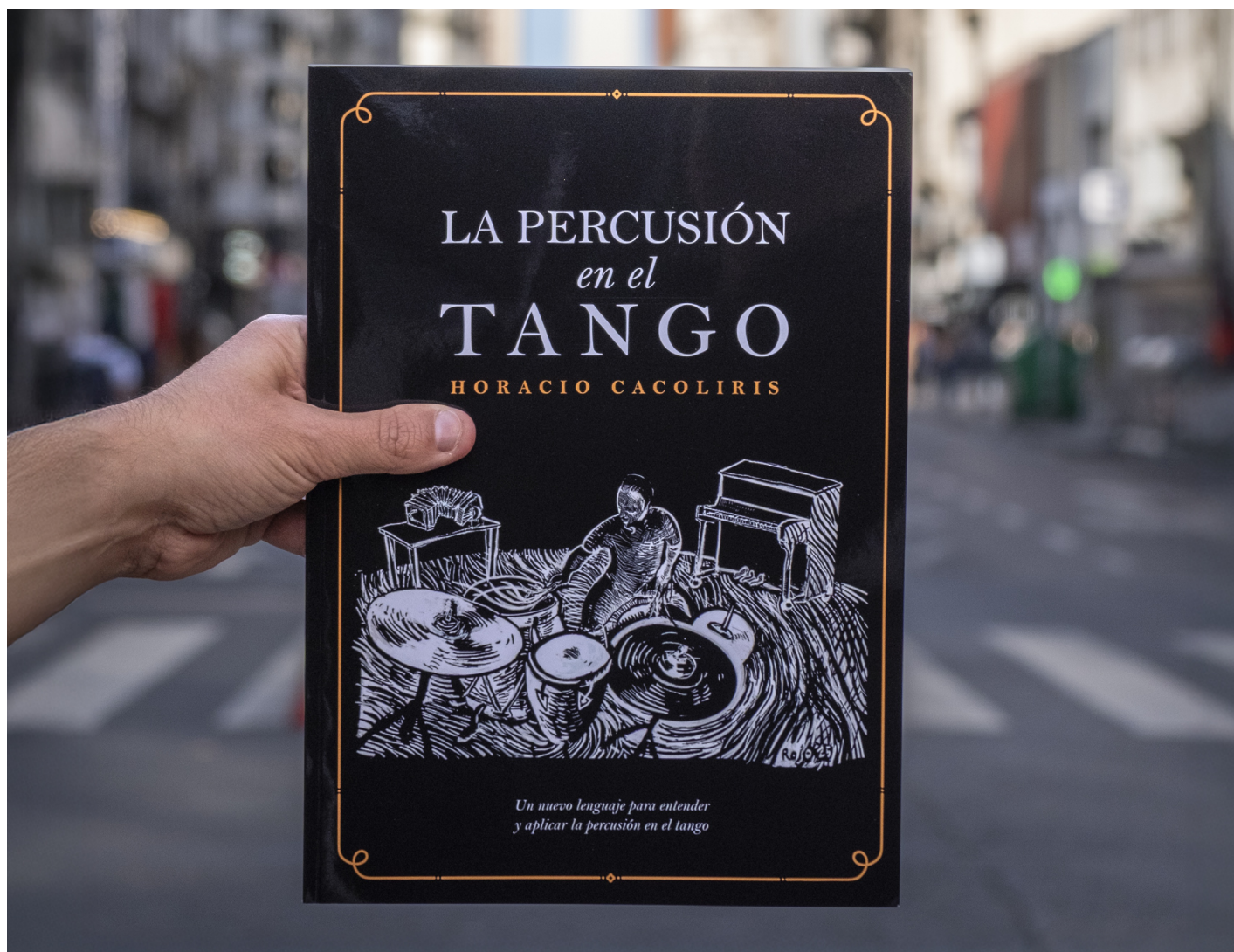
That's when I can connect with something without worrying about whether I'll get a message or have to look something up. Practicing is a tool, not an end in itself. Plus, you get to go on stage and all that. But that intimate moment let's say during practice when you connect with a movement... that's the best part.

And you can spend quite a while doing a slow movement to take it all in... Everything. Anyone who doesn't do it won't understand.

Gratitude.

I want to thank my father, drummer **Jorge Cacoliris**, and my mother, **Gladys Ketz**, for their unconditional support. My mom is now an English teacher and is translating my book into English for me.





Horacio Cacoliris - La Percusión en el Tango

Available in English soon

Después, a los referentes que te nombré antes, que me formaron. **Droopy, Facu Guevara, Caro Cohen, Mario Gusso, a Julián Caeiro**, y a muchos/as más.

Después debería nombrar mil personas que participaron de alguna manera en el libro. Desde el diseño, desde la edición, desde el dibujo de tapa, desde todo. Tengo un terrible agradecimiento para con cada uno de ellos.

Pablo Trucido, padre de Eva Victoria, compañera de tu comanDANTE, quien funcionó como nexo.

A todos/as los/as músicos/as con los que haya tocado. GRACIAS.

Horacio Cacoliris redes:

Youtube: horaciocacoliris

Instagram: horaciocacoliris

Next, to the mentors I mentioned earlier, who shaped me: **Droopy, Facu Guevara, Caro Cohen, Mario Gusso, Julián Caeiro**, and many, many more.

Then I'd have to name a thousand people who contributed in some way to the book from the design and editing to the cover art and everything in between. I'm incredibly grateful to each and every one of them.

Pablo Trucido, father of Eva Victoria, a school friend of your beloved Dante, who served as a liaison.

To all the musicians I've played with. THANK YOU.

Horacio Cacoliris redes:

Youtube: horaciocacoliris

Instagram: horaciocacoliris



Héctor “Pomo” Lorenzo

Leyenda Viviente de
la Música Nacional.

Héctor “Pomo” Lorenzo

A Living Legend of National Music.



Por | By
Sebastián Vitali

sebasvitali  



Héctor “Pomo” Lorenzo

Leyenda Viviente de la
Música Nacional.

Siempre es muy movilizante e inspirador interactuar con íconos del calibre de **Héctor “Pomo” Lorenzo Barros**. Sobre todo cuando mi viejo, tocayo y fan suyo, tanto me ha hablado de él desde pequeño... y no necesito extenderme en qué representa para la Batería Argentina, caer en senderos desandados o lugares comunes más que merecidos como que es un (y para muchos EL) referente, pionero, baluARTE como suelo escribir, un Dios de la Música y el Instrumento...

¡Muchísimas gracias por tu Arte, Inspiración y Tiempo, Pomo querido! Recorramos juntos su enfoque musical y baterístico, dedicado a quienes te han visto, te ven y verán; estudiaron, estudian y estudiarán... siempre disfrutando tu aporte y SONIDO único. **¡Tu Legado es Eterno!**

“Pomo” en sus inicios

Sebastián Vitali (SV): ¿Cuál fue el primer recuerdo que te remite a la Batería que catalizó que te enamoraras de ella?

Héctor “Pomo” Lorenzo (Pomo): Mi mamá contaba que desde los cuatro años yo le sacaba las ollas y hacía ruido con ellas. Más adelante

Héctor “Pomo” Lorenzo

A Living Legend of
National Music.

It's always deeply moving and inspiring to interact with icons of the caliber of **Héctor “Pomo” Lorenzo Barros**. Especially when my dad who shares his name and is a huge fan of his has told me so much about him since I was a kid... and I don't need to go on and on about what he means to the Argentine drumming scene, repeating well-trodden paths or well-deserved clichés like that he's a (and for many, THE) role model, pioneer, “*Mainstay*” as I often write, a God of Music and the Instrument...

Thank you so much for your art, inspiration, and time, dear Pomo! (*his nickname means “tube” in Spanish*) Let's explore together your musical and drumming approach, dedicated to those who have seen you, see you now, and will see you in the future; those who studied, are studying, and will study you... always enjoying your unique contribution and SOUND. **Your legacy is eternal!**

“Pomo” in the Early Days

Sebastián Vitali (SV): What was your first memory of the drums that made you fall in love with them?

Héctor “Pomo” Lorenzo (Pomo): My mom used to say that ever since I was four years old, I would take out her pots and pans and make





Pomo en estudio *Pomo in session*

me empezó a llamar la atención la multiplicidad de movimientos que la batería permite y también descubrí que me permitía esconderme detrás, porque siempre fui muy tímido. Sacando eso, es un instrumento que tiene el encanto de la independencia y coordinación de las extremidades, además de ser el más potente.

SV: ¿Cómo viviste la música en tu primera infancia y/o pubertad?

Pomo: Escuchaba la música que se escuchaba en mi casa: **Benny Goodman, Louis Armstrong**. Para entonces había evolucionado y pasé de las ollas a usar un revólver de cowboy al revés para hacer el playback de trompeta y el de la bata lo hacía juntando distintas sillas y usando el piso de pinotea como bombo. Miraba el único programa de música que había en la tele que era **La Escala Musical**. Todavía no habían llegado los norteamericanos como Shindig!, que empezó recién en 1964.

La Escala Musical (TV, 1967)

SV: ¿Cuáles fueron tus primeros Maestros e influencias tempranas?

Pomo: Me gustaban los cuartetos o quintetos como **The Dave Clarke five, The Hollies, The Byrds**, los primeros **Stones**. Más tarde empecé a escuchar a los grandes maestros bateristas y percusionistas del jazz moderno: **Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams, Billy Cobham, Joe Morello y Louis Bellson**.

The Rolling Stones

noise with them. Later on, I became fascinated by the wide range of movements the drum set allows, and I also discovered that it let me hide behind it, because I was always very shy. Aside from that, it's an instrument that offers the charm of independence and coordination of the limbs, in addition to being the most powerful.

SV: What was your experience with music like during your early childhood and/or adolescence?

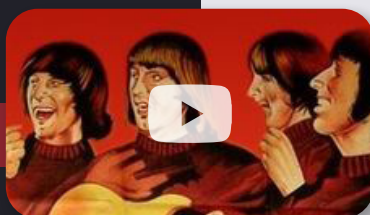
Pomo: I listened to the music that was playing at my house: **Benny Goodman, Louis Armstrong**. By then I had evolved and had gone from using pots to using an upside-down cowboy revolver to lip-sync the trumpet part, while the guy in the robe did his part by pushing chairs together and using the pine floor as a bass drum. I watched the only music show on TV, which was "**La Escala Musical**" (Musical Scale). American shows like "Shindig!" hadn't arrived yet; it didn't start until 1964.

La Escala Musical (TV, 1967)

SV: Who were your first teachers and early influences?

Pomo: I liked quartets or quintets like **The Dave Clarke five, The Hollies, The Byrds**, first **Stones** era. Later, I began listening to the great master drummers and percussionists of modern jazz: **Max Roach, Elvin Jones, Tony Williams, Billy Cobham, Joe Morello y Louis Bellson**.

The Rolling Stones





De pie, señoras y señores:
Héctor POMO Lorenzo.
Please rise, ladies and gentlemen:
Héctor POMO Lorenzo.

SV: ¿Recordás tu primer set de Batería?
¿Qué te parecía hermoso del mismo y qué hoy, sonriendo, un poquito “espantoso” o digno de ser reemplazado?

Pomo: ¡Todo! Era todo un papelón, pero siempre hay que reconocer que los luthiers argentinos hicieron mucho por los músicos antes de que entraran los primeros instrumentos importados. Mi primera batería fue una **Caf nacarada** que me compraron mis padres en **Daiam**. Luego pasé a una **Premier Silver Sparkle** que compré en **Radaelli**, otra casa histórica de música, y es la que usé en **El Huevo**.

(N. del E. Miguel Abuelo, Carlos Cutaia y Pomo conformaron el trío que no registró grabaciones, a fines de 1969 y hasta 1970).

SV. ¿Podrías contarnos sobre tus primeros toques o ensayos siendo un pibe?

Pomo: Empecé a los 12 años, me escapaba de mi casa para ir a tocar. A esa edad me

SV: Do you remember your first drum set? What did you love about it, and what looking back with a smile seems a little “awful” or in need of replacement?

Pomo: Everything! It was a total embarrassment, but you have to give credit where it's due: Argentine instrument makers did a lot for musicians before the first imported instruments arrived. My first drum set was a pearlescent **Caf** that my parents bought for me at **Daiam** renowned music store. Then I moved on to a Premier Silver Sparkle that I bought at **Radaelli**, another historic music store, and that's the one I used in **El Huevo** (*the Egg*).

(Editor's note: Miguel Abuelo, Carlos Cutaia, and Pomo made up the trio that didn't record an album fom late 1969 through 1970.)

SV. Could you tell us about your first gigs or rehearsals when you were a kid?

Pomo: I started when I was 12; I used to sneak out of the house to go play music. At that age,





Maestro en acción

Drum Master in Action.

disfracé de músico profesional por primera vez e hice varios shows con **Feliciano Brunelli**, un músico muy importante en esa época que hacía tango y tenía una orquesta de las que tocaban en los bailes.

Yo tocaba un tambor y un plato. No tenía ni idea de como se leía una partitura (*al día de hoy sigo sin saberlo*) pero dije que sí sin dudarlo. Yo me guiaba por lo que tocaban y seguía el ritmo improvisando, temiendo que en algún momento se dieran cuenta de que no leía nada. Lo más increíble de todo es que me felicitaban y pagaban. Más tarde hacia los 15, me metí en una bandita local de Paternal, los **Boy's Park**, e hicimos varios clubes y carnavales que eran digamos, el circuito de aquel momento.

Formación y Desarrollo

SV: ¿Tomaste clases particulares? ¿Con quién/es?

Pomo: Nunca tomé clases de batería. Tomé algunas clases de tambor con **Antonio Yepes**, un percusionista de la orquesta del Teatro Colón. Entre **Invisible** y **Zutano** y para intentar plasmar mis temas, tomé clases de piano con **Carlos Cutaia** durante unos dos meses. Luego me di cuenta que me quedaba grande y preferí dedicarme por completo y bien a la batería en lugar de intentar hacer dos cosas por la mitad.

SV: ¿Cuáles fueron y o son tus libros predilectos?

Pomo: De chico me atraía mucho el policial negro: **Edgar Allan Poe**, **Raymond Chandler**

I pretended to be a professional musician for the first time and played several shows with **Feliciano Brunelli**, A very important musician at that time who played tango and had an orchestra that performed at dances.

I played a drum and a cymbal. I had no idea how to read sheet music (*and I still don't know how to this day*), but I said yes without hesitation. I went by what they were playing and kept up with the rhythm by improvising, afraid that at some point they'd realize I couldn't read a thing. The most incredible thing of all was that they praised me and paid me. Later, when I was around 15, I joined a small local band in Paternal, the **Boy's Park**, and we played at various clubs and carnivals which were, let's say, the scene back then.

Training and Development

SV: Did you take private lessons? With whom?

Pomo: I never took drum lessons. I took a few Snare drum lessons with **Antonio Yepes**, a percussionist with the **Teatro Colón** orchestra. Between **Invisible** and **Zutano**, and in an effort to bring my songs to life, I took piano lessons with **Carlos Cutaia** for about two months. Then I realized it was too much for me, and I decided to devote myself fully and properly to the drums instead of trying to do two things half-heartedly.

SV: What were or are your favorite books?

Pomo: As a kid, I was really into noir fiction: **Edgar Allan Poe**, **Raymond Chandler**, and





Pomo's Power
El poder de POMO.

o **Arthur Conan Doyle**. También **William Burroughs**, **Franz Kafka**. Tuvimos también una época de leer filosofía o chamanismo. Hoy la lectura es algo que tengo medio olvidado, me molesta tener que usar anteojos...

SV: Al momento de desarrollar tu Técnica, que es una mera herramienta, ¿cómo aunabas en balance manos y pies, tanto juntos como separados?

Pomo: En realidad como podía (siempre hablando de mis primeras épocas). Más tarde lo encaminé seriamente hasta conseguir un formato docente. ***Pero yo no tengo técnica, lo que hice fue convertir mi estilo en una técnica.*** A los 20 años nuestros fantasmas eran los músicos profesionales porque ellos tenían una capacidad de leer y ejecutar que nosotros no. En mi caso hice que mi fuerte fuera la selectividad en cuanto al proyecto en el que quería estar y la personalidad en la ejecución frente, por ejemplo, a un músico sesionista.

Arthur Conan Doyle. Also **William Burroughs** and **Franz Kafka**. There was also a time when we read philosophy and books on shamanism. These days, reading is something I've kind of let slide; it bothers me that I have to wear glasses...

SV: When developing your technique which is merely a tool how did you strike a balance between your hands and feet, both together and separately?

Pomo: Actually, I did it however I could (*speaking of my early days, of course*). Later on, I took it more seriously until I developed a teaching method. But I don't have a specific technique ***what I did was turn my style into a technique.*** When we were 20, our role models were professional musicians because they had the ability to read music and perform that we didn't have. In my case, I made my strength my selectivity regarding the projects I wanted to be part of and my personality in my performance, as opposed to, say, a session musician.





Pomo con Fito Páez en Circo Beat.
Pomo with Fito Páez on Circo Beat.

SV: ¿Desarrollabas alguna otra actividad en paralelo, otra pasión?

Pomo: Hice algunas cositas, por ejemplo en Londres -año 72- y hasta que logré hacer algunos shows con músicos que venían de una banda local que se llamaba **Spooky Tooth**, pintaba pines para Walt Disney, ayudaba a Anita y Alberto Bali en esa tarea a cambio de casa y comida.

SV: Y hoy día, ¿Continúas estudiando? ¿Qué te moviliza?

Pomo: Yo trabajo bajo presión, no es que en el mientras tanto entre proyecto y proyecto perfecciono algo. No. Creo que la gente imagina que estoy tocando 50 horas por día y no es así. Me ausento de la batería todo lo que necesito porque no podría pasarme el día metido en la salita tocando, salvo que tenga motivos o una meta que cumplir.

La ausencia te da una mirada progresiva de tu trabajo que encaja más con los conceptos de producción y arreglos. Te permite corregir y refinar. Es una mirada más amplia que la del propio instrumento, que me resulta más quieta o parasitaria.

Juventud – Profesionalismo

SV: ¿Hubo otras bandas previas a la primera formación de los Abuelos de la Nada?

SV: Were you involved in any other activities at the same time any other passions?

Pomo: I did a few little things, for example in London back in '72 and eventually I managed to put on a few shows with musicians from a local band called **Spooky Tooth**, I painted pins for Walt Disney and helped Anita and Alberto Bali with that work in exchange for room and board.

SV: And these days, are you still studying? What motivates you?

Pomo: I work under pressure; it's not like I spend the time between projects perfecting something. No. I think people imagine that I'm playing 50 hours a day, but that's not the case. I take as much time away from the drums as I need because I couldn't spend the whole day holed up in the living room playing, unless I have a reason or a goal to work toward.

Being away gives you a broader perspective on your work that aligns more closely with the concepts of production and arrangement. It allows you to make corrections and refinements. It's a broader perspective than the one you get from the instrument itself, which I find to be more static or parasitic.

Youth – Professionalism

SV: Were there any other bands before the first lineup of Abuelos de la Nada?



Pomo: Si, una que se llamaba *The Widow Makers* con Tony Barral, un músico de acá de Villa del Parque. Hacíamos temas en inglés pero tocamos muy poquito.

SV: ¿Con que configuración tocabas en aquel entonces?

Pomo: Con una bata de 4 cuerpos y 2 platos. Nada muy complicado, lo que había.

SV: ¿Qué rescatás de tu enfoque (temas, fills, composición, lo que fuere) de aquella banda y, por ejemplo del Trío "El Huevo"?

Pomo: Al día de hoy no se ni lo que hice. Recién con **Invisible** empezamos a tomar un poco, poquito, de conciencia de lo que tocábamos o de las cosas que encarábamos. Lo de **Miguel Abuelo** es extraordinario en si mismo: él si tenía una mirada de productor de su obra, más allá de la guitarra. Fijate sino los arreglos de **Diana Divaga**. Aún con esa inconsciencia que me caracteriza hoy lo escucho y me encanta lo que toqué. Hace mil años Luis me regaló una actuación en vivo de la Mahavishnu del '75. Yo lo tenía a **Billy Cobham** por los discos de jazz que escuchaba de chico pero en ese vivo él tendría unos 30 años y la esencia seguía siendo la misma. En sus últimos discos podés ver que las ideas siguen ahí, exceden la técnica. La diferencia la hacen el crecimiento y la sabiduría que alcanzás. Yo me acerco más a esa postura.

Los Abuelos de la Nada – Diana Divaga

SV: En *Spinettalandia* y sus amigos...
¿Modificaste el enfoque?

Pomo: Si claro, pero porque *El Huevo* era un trío atípico. En **Spinettalandia** tenés 2 temas de *Pappo con Luis haciendo el bajo*.

SV: ¿Cómo definirías tu groove siendo uno de los jóvenes más talentosos de América en aquel entonces, verdadero pionero?

Pomo: Yeah, there was one called *The Widow Makers* with Tony Barral, a musician from here in Villa del Parque. We wrote songs in English, but we didn't play very often.

SV: What setup were you using back then?

Pomo: A four-piece drumset with two side cymbals. Nothing too complicated just whatever was on hand.

SV: What aspects of your approach (*themes, fills, composition, whatever*) did you take from that band and, for example, from the "El Huevo" Trio?

Pomo: To this day, I don't even know what I did. It wasn't until Invisible that we started to become a little just a little aware of what we were playing or the things we were tackling. **Miguel Abuelo's** work is extraordinary in and of itself: he really did view his work from a producer's perspective, beyond just the guitar. Just look at the arrangements on **Diana Divaga**. Even with that recklessness that's so typical of me, when I listen to it today, I love what I played. A thousand years ago, Luis gave me a live recording of the Mahavishnu Band from '75. I knew **Billy Cobham** from the jazz albums I listened to as a kid, but in that live performance he must have been about 30, and the essence was still the same. On his later albums, you can see that the ideas are still there they go beyond technique. What makes the difference is the growth and wisdom you gain. I lean more toward that approach.

Los Abuelos de la Nada – Diana Divaga

SV: In **Spinettalandia* and *Friends**... Did you change your approach?

Pomo: Yeah, sure, but that's because *El Huevo* was an unusual trio. In **Spinettalandia** We had *Two more songs by Pappo with Luis on bass*.

SV: As one of the most talented young musicians in the Americas at the time a true pioneer how would you describe your groove?





con Pappo y Machi.
with Pappo y Machi.

Pomo: Lo mío es armar un traje a medida del motivo o la melodía e incluir solamente las variantes que están implícitas en ella. No me va eso de tocar por encima y por demás.

SV: ¿Cómo conociste a Pappo?

Pomo: Fuimos vecinos desde chicos y nos hicimos amigos participando de la típica barra de la esquina. De adolescentes empezamos a ir a bailar a lugares como Embassy en donde tocaban [Los Gatos](#), [Los Shakers](#) o [Los Mockers](#). Como éramos muy malos bailando y no nos levantábamos a ninguna chica, decidimos ver que teníamos que hacer para impresionarlas desde arriba de un escenario.

SV: ¿Qué recuerdo te trae el icónico Volumen 3?

Pomo: Muchos y encontrados. Por un lado yo estaba recién llegado de Londres y encontré a Luis haciendo Pescado (*Rabioso*). En Francia habíamos empezado a esbozar lo que luego se transformó en *Invisible* pero él se volvió mucho antes y armó otra banda.

Entonces sin nada en el horizonte, caminé mis doscientos metros hasta la casa de Pappo a ver que pasaba. Unos días después él me viene a buscar y me dice que vayamos a escuchar una banda que tenía un bajista con un Jazz Bass que toca muy bien. Ahí aparece **Machi (Carlos Alberto Rufino)**.

Pappo's Blues es lo que se escucha: ensayábamos en casa de Pappo y grabamos todo el **Volumen 3** en un fin de semana en Ion,

Pomo: My approach is to craft a piece tailored to the theme or melody and include only the variations that are implicit in it. I'm not into playing over the top or going overboard.

SV: How did you meet Pappo?

Pomo: We were neighbors since we were kids and became friends hanging out at the usual corner bar. As teenagers, we started going dancing to places like Embassy, where they played [Los Gatos](#), [Los Shakers](#) o [Los Mockers](#). Since we were really bad at dancing and couldn't get any girls to dance with us, we decided to figure out what we needed to do to impress them from up on stage.

SV: What memories does the iconic Volume 3 bring back for you?

Pomo: Many and varied. On the one hand, I had just arrived from London and ran into Luis, who was playing with Pescado (*Rabioso*). In France, we had started sketching out what would later become *Invisible*, but he had returned much earlier and put together another band.

So, with nothing on the horizon, I walked the two hundred meters to Pappo's house to see what was going on. A few days later, he came to pick me up and told me we should go listen to a band that had a bassist with a Jazz Bass who played really well. That's when **Machi (Carlos Alberto Rufino)** showed up.

Pappo's Blues Here's what happened: We were rehearsing at Pappo's house, and we recorded the entire **Volume 3** in one weekend at Ion no



sin playbacks y tocado enteramente en vivo. El sábado un lado del disco y el domingo el otro.

Pappo's Blues – Volumen 3

SV: ¿En quién te inspiraste para tocar tan potentemente el doble bombo? ¿Cómo lo encaraste a nivel estudio, equilibrio? ¿Alguna técnica que quieras compartir?

Pomo: Esa es otra de mis tantas historias locas: *me compré una bata con dos bombos y no sabía que carajo hacer*. Así es la vida. Además, era tan grande que yo tocaba prácticamente parado, no llegaba bien a los pedales. Era una linda **Octaplus White Marine** con dos bombos de 24.

Invisible en el Teatro Coliseo

Ahora cuando escucho por ejemplo el vivo de Invisible del Coliseo, de vuelta me pasa que no puedo creer lo que hice. Es uno de los tantos encantos que encierra este instrumento, cuando uno cambia su configuración toman lugar otras ideas.

Para los shows del Coliseo la envolvimos como si fuera un regalo con papel metalizado y salimos los tres de adentro. Un delirio.

Nunca Lo Sabrán · Pappo's Blues

SV: ¿Cómo o Por qué creés que se dió semejante química, insuperable, con Spinetta y Machi Rufino en Invisible?

Pomo: Porque a pesar de nuestras distancias personales, que las había, supimos armar como dijo Luis una cofradía pero sin gurú. Y a él ese formato lo ayudaba muchísimo porque para entonces ya estaba escapando del lugar del frontman, quería desaparecer. El formato de trío es una estructura estable, perfecta y él siempre dijo que había sido muy feliz en esa época. Todos lo fuimos.

backing tracks, and played entirely live. We recorded one side of the album on Saturday and the other on Sunday.

Pappo's Blues – Volumen 3

SV: Who inspired you to play the double bass drum so powerfully? How did you approach it in the studio in terms of balance? Are there any techniques you'd like to share?

Pomo: That's another one of my many crazy stories: *I bought a drum set with two bass drums and had no idea what the hell to do with it*. That's life. Plus, it was so big that I practically had to play standing up I couldn't quite reach the pedals. It was a nice **Octaplus White Marine** with two 24-inch bass drums.

Invisible en el Teatro Coliseo

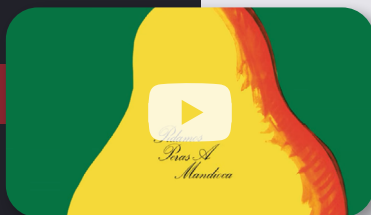
Now, when I listen to the live recording of *"Invisible"* from the *Coliseo Theater*, for example, I still can't believe what I did. It's one of the many charms this instrument holds when you change its settings, new ideas take shape.

For the Coliseo shows, we wrapped it up like a gift in foil and the three of us emerged from inside it. It was wild.

Nunca Lo Sabrán · Pappo's Blues

SV: How or why do you think such an incomparable chemistry developed between Spinetta and Machi Rufino within the band Invisible?

Pomo: Because despite our personal differences and there were some we managed to form, as Luis put it, a brotherhood, but without a guru. And that format helped him a lot because by then he was already stepping back from the role of frontman; he wanted to fade into the background. The trio format is a stable, perfect structure, and he always said he'd been very happy during that time. We all were.





Spinetta - Pomo - Rufino - INVISIBLE en Vivo



EL TRÍO más importante de la Historia del Rock Nacional para una gran mayoría.
Argentina's Music History most important TRIO for almost everyone.

SV: ¿Qué destacarías de aquel trío, el mejor de la Historia en la opinión de muchos?

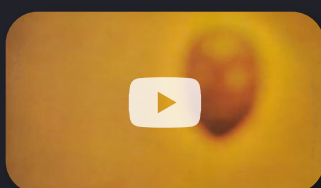
Pomo: Todo es destacable, por la cantidad de horas de trabajo invertidas. **Invisible** es imposible de narrar y de contabilizar, en todo sentido. Muy acertadamente dijo Fito Páez que Luis establece por primera vez su método de trabajo con Invisible. Para mí aflora en él un artista distinto y distintivo, con esencia propia.

SV: What would you highlight about that trio, which many consider the best in history?

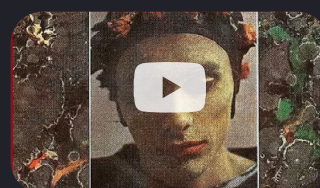
Pomo: Everything is remarkable, given the number of hours of work that went into it. **Invisible** is impossible to describe or quantify in any sense. Fito Páez was quite right when he said that Luis establishes his working method for the first time with **Invisible**. To me, a different and distinctive artist emerges in him, one with a unique essence.



Invisible



Invisible – Durazno Sangrando



Invisible – El Jardín de los Presentes

SV: Sr. Zutano... junto a Juan del Barrio y Lito Epúmer. ¿Qué recordás de aquel proyecto que lo distinga del resto?

Pomo: Mi voluntad de creer que Zutano podía llegar a ser como Invisible pero sin Luis... Zutano es mi primer proyecto personal con mis primeras letras. También fue después mi aporte a *Jade* porque Frank, Lito y Juan

SV: Mr. Zutano... alongside Juan del Barrio and Lito Epúmer. What do you remember about that project that sets it apart from the rest?

Pomo: My desire to believe that **Zutano** could become like Invisible, but without Luis... Zutano was my first personal project, featuring my first lyrics. It also later became my contribution to



terminaron tocando allí. Pudo haber llegado más lejos, pero no llegamos a grabar y en ese momento las bandas que no grababan medio tendían a desaparecer.

SV: ¿Mantuviste un enfoque similar en los proyectos solistas de Pedro Aznar y otros?

Pomo: Si. Si yo estoy en un proyecto me involucro siempre, sino no me van a ver la cara.

Jade because Frank, Lito, and Juan ended up playing there. It could have gone further, but we never got around to recording, and back then, bands that didn't record tended to fade away.

SV: Did you take a similar approach with Pedro Aznar's solo projects and those of others?

Pomo: Yes. If I'm on a project, I always get fully involved otherwise, they won't see me again.



Spinetta Jade
Alma de Diamante



Spinetta Jade
Los niños que escriben en el cielo



Spinetta Jade
Jade Bajo Belgrano



Spinetta Jade
Madre en Años Luz

España

SV: ¿Qué proyectos desarrollaste cuando te radicaste en España?

Pomo: Grabé un disco que se llama **Poo-len** con una banda española llamada Ciudad Jardín. Luego produje **"Yo me amo" de Billy Bond**, grabé para Olé Olé con **Gustavo Montesano** y trabajé también dos años para la televisión española acompañando a artistas como **Rod Stewart, Joe Cocker, Liza Minelli, Grace Jones**, etc.

Ciudad Jardín – Poo-len

SV: ¿Te has dedicado a otros roles en el mundo de la Música?

Pomo: Como productor, como apunté más arriba y también hice otras cosas por fuera de la música: colaboré con **Juan Gatti** en cine, videoclips, publicidad y sesiones fotográficas como atrecista (ambientador), cosa que me fascina.

SV: ¿Cómo fue tu experiencia viviendo en España? ¿Platos preferidos? ¿Alguna bebida, lugar o paisaje?



Spain.

SV: What projects did you work on when you moved to Spain?

Pomo: I recorded an album called **Poo-len** with a Spanish band called **Ciudad Jardín** (Garden City). Then I produced **Billy Bond's "Yo me amo,"** recorded for Olé Olé with **Gustavo Montesano**, and also worked for two years on Spanish television, accompanying artists such as **Rod Stewart, Joe Cocker, Liza Minnelli, Grace Jones**, and others.

Ciudad Jardín – Poo-len

SV: Have you held any other positions in the music industry?

Pomo: As a producer, as I mentioned above, I also did other things outside of music: I collaborated with **Juan Gatti** on films, music videos, commercials, and photo shoots as a prop master something I find fascinating.

SV: What was your experience like living in Spain? What were your favorite cymbals? Any drinks, places, or scenery that stood out?





Pomo, Spinetta y Machi



Juan Gatti junto a Almodóvar
Juan Gatti with Almodóvar

Pomo: En principio horrorosa. A pesar de todos los trabajos que tuve nunca me pude adaptar, siempre lo padecí. Para un vegetariano como yo hasta era una tortura comer, en los 90 no había nada de lo que hay ahora así que estaba a tortilla de papas todo el día.

Cuando miro en retrospectiva todo lo que vino después entendí lo amargamente necesario que fue pasar por ahí. El mejor recuerdo que tengo de España es cuando suena el teléfono y escucho la voz de Mariano López invitándome a los shows de Fito en Madrid y salgo de ahí prácticamente contratado para hacer **Circo Beat** y luego **Euforia**. Fue como sacarme un peso enorme de encima: me permitió empezar a volver a mi país.

SV: ¿Con que batería girabas en la gira de **Circo Beat**, y aquella época?

Pomo: Tuve 3 en esa época. La primera fue una **Pearl MMX negra**. Después pasé a una **Pearl Vintage** hasta que finalmente llegó y gracias al querido *José Luis Sánchez*, representante

Pomo: At first, it was awful. Despite all the jobs I had, I could never adjust I always struggled with it. For a vegetarian like me, even eating was torture; in the '90s, there wasn't anything like what's available now, so I lived on potato omelets all day.

When I look back on everything that came after, I realized just how bitterly necessary it was to go through that. My best memory of Spain is when the phone rang and I heard **Mariano López's** voice inviting me to **Fito's** shows in Madrid, and I left there practically hired to work on **Circo Beat** and then **Euforia**. It was like a huge weight had been lifted off my shoulders: it allowed me to start making my way back to my country.

SV: What drum kit did you use on the **Circo Beat** tour, and back then?

Pomo: I had three back then. The first was a **black Pearl MMX**. Then I switched to a **Pearl Vintage** until, finally, thanks to my dear friend **José Luis Sánchez** who was Pearl's



por entonces de Pearl en Buenos Aires, mi **Master Custom CMX** extra que me acompañó muchos años.

Descalza Camina –
Spinettalandia y sus Amigos –
POMO compositor



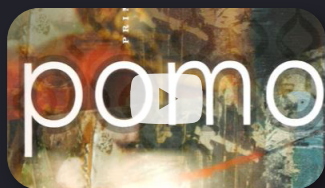
representative in Buenos Aires at the time I got my **Master Custom CMX Extra**, which served me well for many years.

Descalza Camina –
Spinettalandia y sus Amigos –
POMO composer

Nuevo Milenio

SV: Hablanos sobre tus proyectos propios... el Don y ADN...

Pomo: Acá es donde empieza a cobrar sentido todo el tiempo "perdido" en España. Sentía la necesidad de hacer algo propio más allá de los proyectos de otros y empecé a desarrollar mis temas. Yo escribo y nunca dejé de hacerlo pero necesitaba darle un formato sonoro a eso. Empecé a buscar músicos y me encontré con tremendos maestros: **Silvio Marzolini, Javier Viñas, Pablo Suárez y Guillermo De Medio**. Así hice **Primario**. Una vez que lo terminé y recibí las felicitaciones de Luis, me empezó a parecer una boludez hacer discos y me despaché con dos más. **Tengo además otro en camino.**

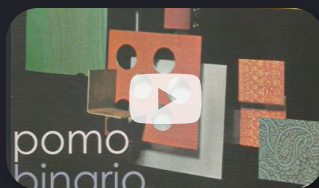


Pomo - Primario

New Millennium

SV: Tell us about your own projects... El Don and ADN...

Pomo: This is where all the "wasted" time in Spain starts to make sense. I felt the need to create something of my own beyond other people's projects, so I began developing my own songs. I write and I've never stopped but I needed to give that a musical form. I started looking for musicians and came across some incredible masters: **Silvio Marzolini, Javier Viñas, Pablo Suárez y Guillermo De Medio**. That's how I made **Primario**. Once I finished it and got Luis's congratulations, making albums started to seem like a waste of time, so I just rushed out two more. I also have another one about to come out.



Pomo - Binario

Pedagogía e Inspiración

SV: ¿Has ejercido como Profesor? ¿Desde cuándo?

Pomo: Sí, con **Norberto Minichillo** en los 80. Y durante algunos años en mi casa.

SV: ¿Cuáles son las características que describen tu enfoque pedagógico? ¿Recordás algún alumno o alumnos/as en particular?

Teaching and Inspiration

SV: Have you worked as a professor? Since when?

Pomo: Yes, with **Norberto Minichillo** in the '80s. And for a few years at my house.

SV: What are the characteristics that describe your teaching approach? Do you remember any particular students?





Norberto Minichillo (1996), socio académico de POMO en los 80s, acá con Vitali.
Vitali's Uncle Minichillo 1996 - School Partner with POMO

Pomo: No se si llamarlo enfoque pedagógico. Yo creo que para apuntar a algún tipo de crecimiento hace falta utilizar una técnica medianamente depurada que incluya una ejecución simétrica, limpia, cumplir con la coordinación, la independencia y la dinámica de los golpes. No es un instrumento que tenga una perilla de volumen, entonces uno mismo tiene que construirlo.

Cuando teníamos la escuelita con Minichillo, aparecía un alumno con una partitura y yo salía corriendo, se lo mandaba a él. Y cuando aparecía alguien sin orden alguno, él me lo mandaba a mí.

SV: ¿Qué bateristas te han influenciado a nivel local e internacional?
 ¿Músicos en General?

Pomo: Como ya cité los grandes del jazz moderno. Luego **Mitch Mitchell, Keith Moon, John Bonham, Chester Thompson.** Más cerca en el tiempo **John Blackwell** me encanta, **Will Calhoun.**

Pomo: I don't know if I should call it a pedagogical approach. I believe that to foster any kind of growth, you need to use a reasonably refined technique that includes symmetrical, clean execution, as well as proper coordination, independence, and dynamics in the strokes. It's not an instrument with a volume knob, so you have to create that yourself.

When Minichillo and I ran our little school, if a student showed up with a score, I'd run off and send them to him. And when someone showed up with no order at all, he'd send them to me.

SV: Which drummers have influenced you, both locally and internationally? What about musicians in general?

Pomo: Since I've already mentioned the greats of modern jazz. Then **Mitch Mitchell, Keith Moon, John Bonham, Chester Thompson.** Closer in time I love **John Blackwell** approach, **Will Calhoun.**



Fuera de la batería me gusta mucho **Prince**, **D'Angelo**, **R&B** en general. Me gustan las grandes producciones, las bandas que suenan.

SV: ¿Encontrás Inspiración en otro Arte? ¿Alguna vez tocaste otro instrumento?

Pomo: Inspiración hay en todos lados, en las cosas más mínimas y tontas. A veces cuando voy al Chino están con una musiquita china espantosa y como se me pega inevitablemente, mientras vuelvo a casa armo otra cosa en mi cabeza utilizando el mismo motivo. Juego con eso, con lo que aparece.

Leyenda Viva y Eterna.

SV: ¿Considerás que la Batería te ha hecho Feliz?

Pomo: Absolutamente. Es mi primer y gran amor. No se en las generaciones posteriores pero en la mía primero está la música, luego viene todo el resto.

SV: ¿Qué sueños quedan por cumplir?

Pomo: Profesionalmente, editar mi disco **Histórico** que tiene una reversión de toda mi carrera, tomando a casi todos los artistas con los cuales trabajé.

SV: ¿Cómo ves la Batería en el futuro, hoy que estamos ante la profusión de la I.A. y una "industria de la fama" por sobre la música en sí misma?

Pomo: La industria de la fama siempre estuvo por encima de la música. Hoy es más evidente, pero no es nuevo. No soy muy optimista viendo el camino por el que vamos. Desde que todo está al alcance de todos y uno puede ser en las redes sociales músico, diseñador, cocinero y zapatero al mismo tiempo, es entendible que se tome cualquier cosa como referencia. Es entendible pero no es lo que yo creo. Tal vez vayamos a un futuro en donde la batería no sea necesaria

Aside from the drums, I really like it Prince, **D'Angelo**, **R&B** In general. I like big productions, bands that really make a sound.

SV: Do you find inspiration in other art forms? Have you ever played another instrument (*besides drums and piano*)?

Pomo: Inspiration is everywhere, in the smallest and silliest things. Sometimes when I go to the Chinese store, they're playing this awful little Chinese tune, and since it inevitably gets stuck in my head, on my way home I come up with something else in my head using the same melody. I play around with that with whatever comes to mind.

A Living and Eternal Legend.

SV: Do you think the band has made you happy?

Pomo: Absolutely. It's my first and greatest love. I don't know about later generations, but in mine, music comes first, and everything else comes after that.

SV: What dreams are still left to fulfill?

Pomo: Professionally, I'm releasing my album **Histórico**, which looks back on my entire career and features almost all the artists I've worked with.

SV: How do you see the future of rock music, now that we're facing a proliferation of AI and a "fame industry" that takes precedence over the music itself?

Pomo: The fame industry has always taken precedence over music. It's more evident today, but it's nothing new. I'm not very optimistic about the path we're on. Since everything is within everyone's reach and anyone can be a musician, designer, chef, and shoemaker all at once on social media, it's understandable that people would take just about anything as a reference. It's understandable, but it's not what I believe. Perhaps we're heading toward a future where



EL JARDÍN DE LOS PRESENTES
DE INVISIBLE CUMPLE 50 AÑOS





Spinetta - Pomo - Rufino - INVISIBLE en estudio - Bandas Eternas - la Reunión
Spinetta - Pomo - Rufino - INVISIBLE in the studio - Bandas Eternas - The Reunion

porque cualquiera que utilice la IA con un poco de conocimiento crea que puede replicarla sin necesidad de conocerla. Tal vez nadie tenga interés en saber como realmente suena, del mismo modo que nadie probablemente tenga interés en leer un libro completo.

Para mí el problema está del otro lado, en la conformidad con lo que hay o en la poca demanda de creatividad, que suele acompañar a épocas como esta, de mucha carencia cultural y educativa.

Lo otro, inteligencia artificial o cualquier otra cosa que surja en su reemplazo, es otra forma más de sometimiento o estandarización contra la que habrá que pelear pero solo si hay voluntad de pelear.

Ahora, hay algo que nunca van a poder replicar y es el alma y el ingenio.

Cuando irrumpieron las máquinas de ritmo en los 80 yo pensé que me quedaba sin trabajo. Si hoy escuchás un tema de esa época probablemente te den ganas de quemar el reproductor (si tenés la suerte de conservar uno). Hay cosas que van a durar por siempre y cosas que no. Vos vas a atesorar un disco o un libro, no un tema hecho con IA. Eso no va a cambiar.

SV: ¿Qué consejos le darías a los jóvenes (y no tan jóvenes) bateristas que intentan vivir de los tambores y/o ser FELICES a través de ellos?

Pomo: No se si es un consejo pero el dominio de un instrumento cualquiera que sea es un logro personal que te transporta, que te hace

drums aren't necessary because anyone who uses AI and has a little knowledge thinks they can replicate them without actually understanding them. Perhaps no one will be interested in knowing what they really sound like, just as no one is likely interested in reading an entire book.

For me, the problem lies on the other side in complacency with the status quo or in the lack of demand for creativity, which often accompanies times like these, marked by significant cultural and educational deprivation.

The other thing artificial intelligence or whatever else might emerge to replace it is yet another form of subjugation or standardization that we'll have to fight against, but only if there's a will to fight.

Now, there's something they'll never be able to replicate, and that's the soul and ingenuity.

When drum machines took off in the '80s, I thought I'd be out of a job. If you listen to a song from that era today, you'll probably feel like burning your music player (if you're lucky enough to still have one). Some things will last forever, and others won't. You'll treasure a record or a book, not a song made with AI. That's not going to change.

SV: What advice would you give to young (and not-so-young) drummers who are trying to make a living from drumming and/or find HAPPINESS through it?

Pomo: I don't know if this counts as advice, but mastering any instrument whatever it may be is a personal achievement that transports you





Hector POMO Lorenzo Barros, leyenda viviente y eterna

Héctor “Pomo” Lorenzo Barros, a living and eternal legend.

mejor persona, independientemente de la profesionalización. Ahora si querés crecer si o si tenés que estudiar y no me refiero solo a la educación formal. Estudiar es trabajar mucho, pulir tu técnica, tu estilo. Tocar arriba de los discos, como yo hago y mirarte de lejos todo lo posible porque tu mirada en otro tiempo y espacio, es tu mejor crítica.

and makes you a better person, regardless of whether you pursue it professionally. Now, if you want to grow, you absolutely have to study and I'm not just talking about formal education. Studying means working hard, refining your technique and your style. Play along with the recordings, as I do, and watch yourself from as far away as possible because your perspective from another time and place is your best critic.





DRUMMING de GIRA del tAMbOR a la Batería, Rudimentos para Todos/as

DRUMMING On TOUR

From Snare to Drumset, Rudi-
ments for Everyone



Por | By
Sebastián Vitali

sebasvitali  



DRUMMING de GIRA

del tAMbOR a la Batería,
Rudimentos para Todos/as

Épico finde vivimos cerrando Agosto en Bahía Blanca y Médanos, Bien al sur de la inmensa provincia de Buenos Aires (*unos 6000 km² más que Italia, por ejemplo*). Junto a mi hermano del tAMbOR, el admirado Lic. **Tomás Limeres** @tomaslimeres quien continuaba su inmensa Gira desde la Patagonia que lo vió nacer hacia su hogar presentando su ópera prima “**El Tambor Rudimental**” editado por @performativaeditorial con el auspicio de @aarpem . No duden en leer sus columnas imperdibles en números pasados, su artículo “Patagónico” (con bonus conurbano bonaerense) en este mismo número, y subsiguientes (¡sigue la gira!).

Inolvidables clínicas pude brindar hablando sobre **Interdependencia y Aplomo**; la ambidexteridad aplicada al GROOVE, el aspecto motriz en cualquier coyuntura.

Pronto editaré un libro al respecto y los/as invito a sumarse a próximas clínicas que revolucionarán la manera en que conciben el set de Batería, esperando inspirarles a estudiar para ser FELICES a través del mejor instrumento del Mundo.



Multi-Pedal Drum Set

DRUMMING On TOUR

From Snare to Drumset,
Rudiments for Everyone

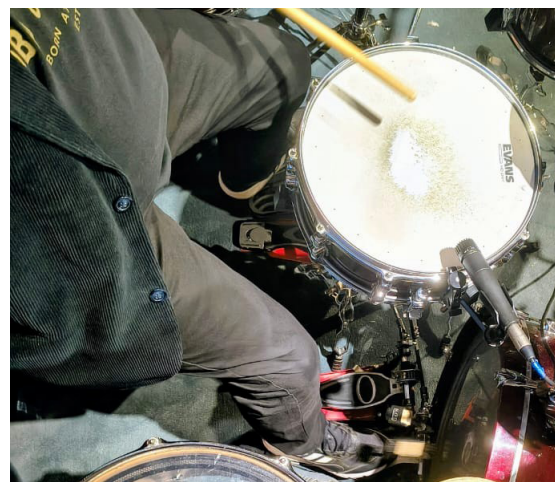
We had an epic weekend wrapping up August in Bahía Blanca and Médanos, way down south in the vast province of Buenos Aires (about 6,000 km² larger than Italy, for example). Together with my brother from tAMbOR, my drum brother **Tomás Limeres** @tomaslimeres who was continuing his massive tour from Patagonia, where he was born, back toward his home, presenting his debut feature film “**El Tambor Rudimental**” edited by @performativaeditorial sponsored by @aarpem . Be sure to check out his must-read columns in past issues, his “Patagonian” article (with a bonus section on the Buenos Aires metropolitan area) in this issue, and future issues (the tour continues!).

I was able to lead some unforgettable workshops on Interdependence and Aplomb; ambidexterity applied to the GROOVE; and the motor aspect in any situation.

I’ll soon be publishing a book on the subject, and I invite you to join upcoming workshops that will revolutionize the way you think about the drum set, in the hope of inspiring you to pursue music to find HAPPINESS through the best instrument in the world.



Set de Pedales de Vitali
VITALI'S Drum Pedals set



Daniel López tocando en el set
Daniel López playing it

Muchísimos conceptos en hora y media, que abrazaron los estudiantes y colegas presentes a quienes les pedí que subieran y/o se acercaran al escenario, a la par, para compARTir sobre el registro tímbrico de los multipedales (utilicé seis) e incluso que el Maestro [@dlopezdrums](#) se inspirara y la deleitará con un Baião improvisado con un redoblante de pie al aire!

Gracias TOTALES a otro hermano del tAMbOR como [Renso Dantagnan](#) artífice de TODO, productor EN SERIO, a su hermosa Familia y Comunidad en la Escuelita [EIFAIM](#) donde se respira Aire y Esperanza, además de consciencia de clase, género, rol y verdadero patriotismo... Médanos Faro de Luz bonaerense. Mil gracias a [Espacio de Arte Kanika](#) por brindarse al 1000%!

También abrazo a las y los compañeras de la [Unión de Músicos del Sur](#), quienes luchan por los derechos de las y los colegas músicas/os como en pocos lugares, ejemplo Nacional y Federal, con sede Bahiense que alcanza, coopera y protege a los/as colegas de *Coronel Dorrego, Monte Hermoso, Punta Alta, Tornquist, Coronel Suárez, Coronel Pringles, Saavedra-Pigüé, Villarino, Tres Arroyos, Carmen de Patagones* y Nacional. Merecen nuestra consideración, reivindicación y apoyo; acá su sitio oficial:

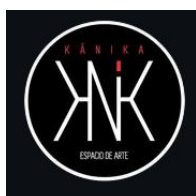
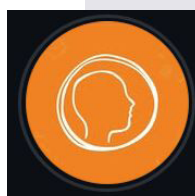
www.uniondemusicosdelsur.wordpress.com

A great many concepts in an hour and a half, which were embraced by the students and colleagues in attendance whom I asked to come up on stage and/or approach the stage so that we could share our thoughts on the timbral range & possibilities of the multi-pedals (I used six) and even have Maestro [@dlopezdrums](#) got inspired and he did delight us all with an improvised Baião, playing the snare drum with his foot in the air!

A HUGE thank you to another tAMbOR brother like [Renso Dantagnan](#) Creator of EVERYTHING, TRUE Producer, to his beautiful family and community at [La Escuelita EIFAIM](#) where you can breathe in fresh air and hope, as well as class, gender, and social awareness, true patriotism... Médanos, a beacon of light in Buenos Aires. A thousand thanks to [Espacio de Arte Kanika](#) for investing their 1000%!

I also send my warmest regards to my colleagues at the [Unión de Músicos del Sur](#), Those who fight for the rights of fellow musicians like few others do for example, at the national and federal levels with a headquarters in Bahía Blanca that reaches out to, cooperates with, and protects colleagues in *Coronel Dorrego, Monte Hermoso, Punta Alta, Tornquist, Coronel Suárez, Coronel Pringles, Saavedra-Pigüé, Villarino, Tres Arroyos, Carmen de Patagones*, and Nacional. They deserve our recognition, advocacy, and support; here is their official website:

www.uniondemusicosdelsur.wordpress.com





Familia de bateristas: Limeres; Franko Molina influencer de batería, vlogger y amigo; un colega; y Dante, el hijo pequeño de Vitali.

Drumming Family: Limeres, Franko Molina drum influencer, vlogger and friend, a colleague and Dante, Vitali's little son.

La Batería Sana y Salva. ¡La Batería sola es demasiado!

Pronto: Videos de sendas presentaciones en
www.youtube.com/@drummingmagazine

Gracias siempre a nuestro CEO, líder y Campeón Mundial @gustavomelidrummer por su apoyo y @rensoleonardi por su Arte universal

Drumset Saves and Heel us. Drumset Itself Is more than enough, it's Too Much!

Coming soon: Videos of both presentations at
www.youtube.com/@drummingmagazine

A big thank you to our CEO, leader, and World Champion @gustavomelidrummer for his support and @rensoleonardi for his unbelievable Art.



Vitali Masterclass
*Espacio Kanika
Bahía Blanca, PBA.*



Vitali Masterclass
*EIFAIM, LA escuelita de
Arte de Médanos, PBA.*



Andén

Desde el Oasis Atlántico
llamado Ostende a todo
el País y el Mundo

ANDÉN From the Atlantic Oasis known
as Ostende to the entire country and
the World

Por | By
Elías Barbero

e1aias  

TRÍO INSTRUMENTAL DE JAZZ FUSIÓN Y GROOVE HIP-HOP
OSTENDE · PINAMAR · COSTA ATLÁNTICA ARGENTINA



ANDÉN

Desde el Oasis Atlántico
llamado Ostende a todo el
País y el Mundo

Hablamos junto a uno de los mayores exponentes de la nueva generación de bateristas a nivel nacional, Federal, docente de la famosa Escuela Musical [Pumchitachi](#) en la costa atlántica bonaerense, **Nicolás “Chino” Ferrer**, sobre su nuevo proyecto, **ANDÉN (@andenmusica)**, y primer disco, llamado **PICTÓRICO**.

ORIGEN.

Elías Barbero (EB): ¿Cómo nació Andén?
¿Cómo se conocieron los tres integrantes?

Chino Ferrer (CF): Andén se origina a partir del encuentro entre **Facundo Ferrer** y **Jeremías Prado**, que se conocieron en el contexto de la organización de una fecha. **Facundo y Nicolás “Chino” Ferrer** son hermanos. A partir de ese vínculo y de posteriores encuentros entre los tres, apareció rápidamente una conexión musical fuerte. La sensación fue que había una coincidencia artística que ya estaba esperando un espacio para desarrollarse.

EB: ¿De quién fue la idea de formar la banda?

CF: No aparece como una idea individual atribuible a una sola persona. La formación surge más bien de un deseo compartido que encontró

ANDÉN

From the Atlantic Oasis known
as Ostende to the entire
country and the World

We spoke with one of the leading figures of the new generation of drummers in the country, Federal, a teacher at the famous music school [Pumchitachi](#) in Buenos Aires province Atlantic Coast, **Nicolás “Chino” Ferrer**, about his new project, **ANDÉN (@andenmusica)**, and their very first album, named **PICTÓRICO (pictorial)**.

ORIGIN.

Elías Barbero (EB): How did Andén get started? How did the three members meet?

Chino Ferrer (CF): Andén originated since **Facundo Ferrer** and **Jeremías Prado** meet each other while organizing a concert. **Facundo and Nicolás “Chino” Ferrer** are brothers. From that connection and subsequent meetings among the three of them, a strong musical bond quickly emerged. It felt as though there was an artistic synergy that had been waiting for an opportunity to unfold.

EB: Whose idea was it to form the band?

CF: It doesn't come across as an individual idea attributable to a single person. Rather, the group emerged from a shared desire that found the



Facundo Ferrer, Jeremías Prado y Nicolás “Chino” Ferrer en vivo.

Facundo Ferrer, Jeremías Prado y Nicolás “Chino” Ferrer on stage.

el momento adecuado para concretarse. En mi caso, existía además una necesidad personal de encontrar un espacio donde pudiera llevar a la práctica ideas de batería que venía estudiando y desarrollando, y donde pudiera poner en juego su trabajo de sesión y su búsqueda creativa.

EB: ¿Qué encontraron en Andén que no encontraban en otros proyectos?

CF: Principalmente, libertad. Andén permite explorar formas, armonías y métricas sin quedar atados a una estructura previa o a la función que cada integrante ocupa en otros proyectos. La banda funciona como un espacio para construir un lenguaje propio y probar ideas que necesitan tiempo, escucha y diálogo entre los tres.

ANDÉN.

EB: ¿Por qué se llama Andén?

CF: El nombre aparece asociado a la idea de un andén como aquel lugar de espera antes de emprender un viaje: una plataforma desde la que uno está a punto de tomar un tren o un subterráneo y comenzar un recorrido. La imagen funciona porque el proyecto también se entiende como un punto de partida, un lugar desde el cual algo está por comenzar. Es un nombre corto, concreto y con una imagen fuerte detrás.

EB: ¿Qué influencias tienen como banda?

CF: **Robert Glasper Experiment** aparece como una referencia compartida importante para los tres. A partir de ahí, cada integrante suma influencias vinculadas a su instrumento y a sus intereses

right moment to take shape. In my case, there was also a personal need to find a space where I could put into practice the drumming ideas I had been studying and developing, and where I could bring my session work and creative exploration into play.

EB: What did you find in Andén that you didn't find in other projects?

CF: Above all, freedom. Andén allows us to explore forms, harmonies, and time signatures without being tied to a pre-existing structure or to the roles each member plays in other projects. The band serves as a space to develop our own musical language and experiment with ideas that require time, listening, and dialogue among the three of us.

ANDÉN.

EB: Why is it called Andén (train platform)?

CF: The name evokes the idea of a train platform that place where people wait before embarking on a journey: a place from which one is about to board a train or subway and begin a trip. The image works because the project is also seen as a starting point, a place from which something is about to begin. It's a short, concrete name with a powerful image behind it.

EB: What are your influences as a band?

CF: **Robert Glasper Experiment** serves as an important shared point of reference for all three. From there, each member brings influences related to their instrument and their particular

Sonido

Jazz fusión contemporáneo

Groove hip-hop

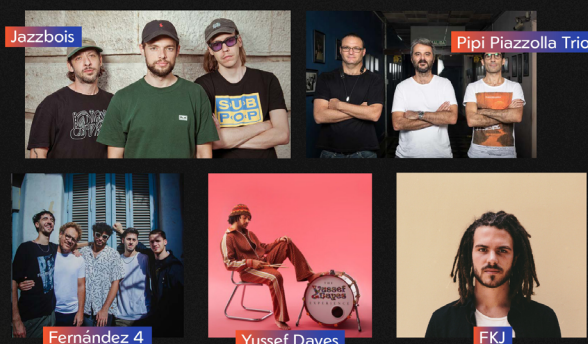
Jazz rock

Math

Música instrumental progresiva

Improvisación y exploración sonora

& Referencias



particulares. La búsqueda de Andén se mueve alrededor del jazz contemporáneo, el groove hip-hop, la música instrumental, la exploración armónica, la música progresiva, la improvisación y el trabajo con texturas y métricas.

EB: ¿Qué buscan cuando empiezan a desarrollar una idea musical?

CF: La búsqueda está puesta en descubrir hasta dónde puede transformarse una idea sin perder su identidad. La banda trabaja con formas, armonías, métricas, desplazamientos, grooves y cambios de dinámica. No se trata solamente de tocar una composición, sino de encontrar qué lenguaje aparece cuando los tres empiezan a intervenir sobre ella.

EB: ¿Cómo se relacionan composición e improvisación?

CF: La improvisación no aparece como un agregado separado de las composiciones. Es parte de la manera en que la banda construye y prueba su lenguaje. Hay ideas, estructuras y arreglos, pero también existe una disposición a que la música se transforme en el momento. En ese sentido, la improvisación permite descubrir nuevas formas dentro de las propias piezas.

PICTÓRICO.

EB: ¿Qué es PICTÓRICO y qué representa para Andén?

interests. Andén's musical exploration revolves around contemporary jazz, hip-hop groove, instrumental music, harmonic exploration, progressive music, improvisation, and experimentation with textures and time signatures.

EB: What do you look for when you start developing a musical idea?

CF: The quest is to discover just how far an idea can be transformed without losing its identity. The band works with forms, harmonies, meters, shifts, grooves, and changes in dynamics. It's not just about playing a composition, but about discovering what language emerges when the three of them begin to interact with it.

EB: How are composition and improvisation related?

CF: Improvisation does not appear as a separate element added to the compositions. It's part of the way the band builds and tests its musical language. There are ideas, structures, and arrangements, but there is also a willingness to let the music evolve in the moment. In that sense, improvisation allows the band to discover new forms within the pieces themselves.

PICTÓRICO.

EB: What is PICTÓRICO (*pictorial*), and what does it mean to Andén?



Facundo Ferrer

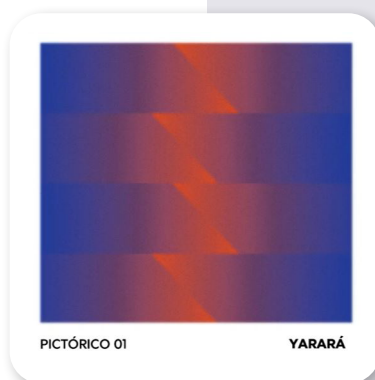
CF: PICTÓRICO es el primer álbum de **ANDÉN** y reúne nueve piezas instrumentales. Son composiciones propias, trabajadas desde la búsqueda del trío y atravesadas por una fuerte presencia de la improvisación. El concepto del disco está ligado a la posibilidad de generar imágenes a través del sonido: así como una pintura construye una imagen desde lo visual, la música puede construir imágenes desde el timbre, la armonía, el ritmo, la dinámica y la textura.

EB: ¿Por qué el álbum se llama **PICTÓRICO**?

CF: El título nace de esa relación entre imagen y sonido. La idea es pensar cada pieza como una forma o una imagen sonora. El proyecto no se limitó a grabar nueve canciones: en paralelo se desarrolló una búsqueda visual en la que cada tema recibió una identidad gráfica propia. El álbum completo funciona así como un universo compuesto por nueve piezas relacionadas.

EB: ¿Cómo se trabajó la identidad visual del disco?

CF: La búsqueda visual acompañó a la musical desde el proceso del álbum. La identidad tomó referencias de la *Bauhaus* y trabajó cada canción como una pieza visual independiente, sin perder la unidad del conjunto. El desarrollo gráfico se realizó junto a **Maia Bouza**, que trabajó las imágenes y la identidad visual del proyecto.



CF: PICTÓRICO is **ANDÉN's** debut album and features nine instrumental pieces. These are original compositions, developed through the trio's creative exploration and characterized by a strong element of improvisation. The album's concept is rooted in the possibility of creating images through sound: just as a painting constructs an image through visual elements, music can construct images through timbre, harmony, rhythm, dynamics, and texture.

EB: Why is the album called **PICTÓRICO**?

CF: The title stems from that relationship between image and sound. The idea is to think of each piece as a form or a sonic image. The project wasn't limited to recording nine songs: at the same time, a visual exploration was undertaken in which each track was given its own graphic identity. The entire album thus functions as a universe composed of nine interconnected pieces.

EB: How was the album's visual identity developed?

CF: The visual concept went hand in hand with the musical one throughout the album's creation. The visual identity drew inspiration from the Bauhaus and treated each song as a standalone visual piece, while maintaining the unity of the whole. The graphic design was developed in collaboration with **Maia Bouza**, who designed the visuals and visual identity for the project.



EB: ¿Cómo y cuándo se grabó PICTÓRICO?

CF: El álbum fue registrado en vivo en Pinamar el 21 de enero de 2025, al atardecer y al aire libre, dentro de un marco cultural vinculado a la ciudad. La particularidad central del registro es que se realizó de una sola toma: es un álbum en vivo y, por lo tanto, conserva la relación entre los músicos, el espacio, el momento y la ejecución.

EB: ¿Qué significa que sea un álbum grabado en vivo?

CF: La diferencia principal está en que el vivo pone a prueba las decisiones que durante los ensayos pueden analizarse con más tranquilidad. En el ensayo existe tiempo para detenerse, revisar y ajustar. En una presentación aparecen otras variables: el orden de las piezas, la respuesta del público, la dinámica del momento y la capacidad del grupo para sostener y transformar los arreglos. Ensayo y vivo se retroalimentan: lo que funciona en uno modifica la manera de pensar el otro.

EB: ¿Qué está pasando actualmente con PICTÓRICO?

CF: Después de más de un año de evolución del repertorio, Andén está trabajando en PICTÓRICO en estudio. La idea es tomar las piezas del primer álbum y desarrollar nuevos arreglos a partir de todo lo que el trío aprendió tocándolas y haciéndolas crecer en vivo. No se plantea como una simple repetición del álbum anterior, sino como una nueva etapa de las mismas composiciones, atravesadas por la evolución musical de la banda.

TRÍO.
EB: ¿Cómo se reparten las ideas y el trabajo entre los tres?

CF: Muchas de las ideas iniciales pueden aparecer desde Facundo, especialmente desde el terreno armónico y compositivo, pero no existe una única puerta de entrada. Una idea puede surgir desde cualquiera de los tres integrantes. Facundo tiene un rol muy marcado en el desarrollo armónico, compositivo y en el trabajo con sintetizadores; yo intento llevar ideas de

EB: How and when was PICTÓRICO recorded?

CF: The album was recorded live in Pinamar (BA coast) on January 21, 2025, outdoors at sunset, within a cultural context tied to the city. The key feature of the recording is that it was done in a single take: it's a live album and, as such, captures the connection between the musicians, the space, the moment, and the performance.

EB: What does it mean for an album to be recorded live?

CF: The main difference is that a live performance puts decisions to the test, whereas during rehearsals those decisions can be analyzed more calmly. In rehearsal, there is time to pause, review, and adjust. In a performance, other variables come into play: the order of the pieces, the audience's response, the dynamics of the moment, and the group's ability to sustain and adapt the arrangements. Rehearsal and live performance feed into each other: what works in one shapes the way we approach the other.

EB: What's going on with PICTÓRICO right now?

CF: After more than a year of refining our repertoire, Andén is currently working on PICTÓRICO in the studio. The idea is to take the songs from our first album and develop new arrangements based on everything the trio has learned from playing them and honing them live. It's not intended to be a simple rehash of the previous album, but rather a new phase for the same compositions, shaped by the band's musical evolution.

TRIO.
EB: How are ideas and work divided among the three of you?

CF: Many of the initial ideas may come from Facundo, especially in terms of harmony and composition, but there isn't just one single source. An idea can come from any of the three members. Facundo plays a very prominent role in harmonic and compositional development and in working with synthesizers; I try to bring drum ideas, grooves, and polyrhythms



Integrantes



Facundo Ferrer
TECLADOS

Paisajes sonoros, armonías contemporáneas y desarrollo musical.



Jeremías Prado
BAJO

Groove, sostén rítmico y exploración armónica.



Nicolás "Chino" Ferrer
BATERÍA / PERCUSIÓN

Dinámica, improvisación y texturas rítmicas.

batería, grooves y polirritmias en partes musicales que dialogan con el resto; Jeremías aporta desde el sostén rítmico y armónico, construyendo el vínculo entre bajo, groove y armonía.

EB: ¿Cómo se transforma una idea de batería en una parte musical dentro de Andén?

CF: Parto muchas veces de ideas que estudio o desarrollo desde la batería y busco llevarlas a un contexto musical completo. El desafío es que una figura, un groove o una polirritmia no quede solamente como un ejercicio instrumental, sino que encuentre una función dentro de la composición.

EB: ¿Cómo toman decisiones cuando algo no funciona?

CF: Existe una confianza suficiente como para marcar cuando una idea no funciona. La dinámica permite que cualquiera pueda cuestionar una parte y que la decisión se tome pensando en la música y no en quién propuso originalmente la idea. El criterio final es que la pieza funcione como conjunto.

EB: ¿Qué pasa cuando no hay una voz principal?

CF: Al ser un trío instrumental, no existe una voz que automáticamente concentre la melodía o la atención. Por eso tienen que estar muy atentos a quién está llevando la idea principal en cada momento. La melodía puede estar en las teclas o en el bajo, mientras la batería también puede ocupar un lugar protagonista desde el ritmo, la

into musical parts that interact with the rest; Jeremías contributes rhythmic and harmonic support, building the connection between bass, groove, and harmony.

EB: How does a drum idea become a musical part in Andén?

CF: I often start with ideas that I explore or develop on the drums, and I try to incorporate them into a complete musical context. The challenge is to ensure that every note, a groove, or a polyrhythm doesn't remain merely an instrumental exercise, but rather finds a purpose within the composition.

EB: How do you make decisions when something isn't working?

CF: There's enough trust that we can point out when an idea isn't working. The dynamic allows anyone to question a particular part, and decisions are made with the music in mind, not based on who originally proposed the idea. The ultimate criteria is that the piece works as a whole.

EB: What happens when there isn't a leading voice?

CF: Since we're an instrumental trio, there isn't a single voice that automatically carries the melody or draws the listener's attention. That's why they have to pay close attention to who is driving the main idea at any given moment. The melody might be on the keyboard or the bass, while the drums can also take center stage through

textura o la dinámica. Los roles se intercambian constantemente.

EB: ¿Qué exige tocar en un trío instrumental?

CF: Exige una escucha muy profunda entre los tres. Los músicos tienen que poder pensar la misma melodía, el mismo groove o la misma intención aunque estén cumpliendo funciones distintas. La independencia de cada instrumento permite generar contrastes, cambios de textura y movimientos dinámicos que reemplazan parte de lo que, en una banda con cantante, suele estar concentrado en la voz.

OSTENDE, SU LUGAR.

EB: ¿Qué significa hacer música desde Ostende?

CF: Existe una intención concreta de hacer música desde el lugar donde vivimos y de no pensar que para desarrollar una propuesta de este tipo hay que trasladarse necesariamente a una gran ciudad. La idea de un *“jazz argentino desde Ostende”* funciona como una manera de asumir el lugar de origen como parte del proyecto, no como una limitación.

EB: ¿Cómo influye la vida en la costa en el trabajo de la banda?

La dinámica de la costa marca los tiempos del proyecto. Durante la temporada alta, el objetivo es tocar todo lo posible y aprovechar la actividad en vivo. Durante la temporada baja aparece más espacio para componer, grabar y trabajar el repertorio. Además, el paisaje el mar, el bosque, los ciclos, la geometría y el movimiento puede aparecer de manera consciente o inconsciente en la forma de pensar el ritmo, las subdivisiones, los desplazamientos, las armonías y las atmósferas.

VIAJE.

EB: ¿Hay una relación entre Andén, PICTÓRICO y la idea de viaje?

CB: Sí. El propio nombre Andén remite a un punto de partida. PICTÓRICO, por su parte, propone un recorrido por nueve imágenes

rhythm, texture, or dynamics. The roles are constantly shifting.

EB: What does playing in an instrumental trio entail?

CF: It requires a very deep level of listening among the three of them. The musicians must be able to envision the same melody, the same groove, or the same intention, even though they are playing different roles. The independence of each instrument allows for contrasts, changes in texture, and dynamic shifts that replace some of what, in a band with a singer, is usually concentrated in the voice.

OSTENDE, HIS PLACE.

EB: What does it mean to make music from Ostende?

CF: There is a specific intention to make music from where we live and not to assume that developing a project of this kind necessarily requires moving to a big city. The idea of *“Argentine jazz from Ostende”* serves as a way to embrace our place of origin as part of the project, not as a limitation.

EB: How does life on the coast influence the band’s work?

Coast dynamics set the pace for the project. During the high season, the goal is to perform as much as possible and take advantage of live performances. During the low season, there is more time to compose, record, and refine the repertoire. Furthermore, the landscape the sea, the forest, the cycles, the geometry, and the movement can influence, consciously or unconsciously, the way we think about rhythm, subdivisions, shifts, harmonies, and atmospheres.

TRIP.

EB: Is there a connection between Andén, PICTÓRICO, and the idea of travel?

CB: Yes. The name “Andén” itself refers to a starting point. “PICTÓRICO,” for its part, takes the listener on a journey through nine soundscapes.





@andenmusica

+54 9 223 546 3772

bookinganden@gmail.com

Ostende · Pinamar
Costa Atlántica Argentina

sonoras. En la música del trío, la idea de viaje aparece en el movimiento entre climas, tensiones, contemplación, groove, improvisación y cambios de textura. No es necesariamente un relato literal: es una forma de pensar la experiencia que propone la música.

EB: ¿Qué buscan provocar en quien escucha?

CF: La intención es que la música genere imágenes y sensaciones sin imponer una única interpretación. La combinación de groove, dinámica, armonía, textura e improvisación busca producir una experiencia que pueda sentirse tanto desde la escucha como desde lo corporal.

Presente Y Futuro

EB: ¿Qué quieren hacer con PICTÓRICO en vivo?

CF: La intención es seguir tocándolo durante el próximo período y dejar que el repertorio continúe evolucionando. El objetivo es sostener el disco en vivo durante uno o dos años, incorporando lo que aparezca en cada presentación y utilizando esa experiencia para seguir desarrollando los arreglos.

EB: ¿Qué objetivos tienen para la próxima etapa?

CF: Para la temporada 2026–2027, el objetivo es sostener una agenda fuerte de presentaciones en la costa y proyectar el grupo hacia 2027. A mediano plazo aparece el interés por llegar a festivales y escenarios de otras partes

In the trio's music, the idea of a journey emerges through the shifts between moods, tensions, contemplation, groove, improvisation, and changes in texture. It isn't necessarily a literal narrative: it's a way of conceptualizing the experience that the music offers.

EB: What do you hope to evoke in your listeners?

CF: Our intention is for the music to evoke images and sensations without imposing a single interpretation. The combination of groove, dynamics, harmony, texture, and improvisation aims to create an experience that can be felt both through listening and physically.

Presente Y Futuro

EB: What do you want to do with PICTÓRICO Live?

CF: The plan is to continue performing it over the next period and let the repertoire continue to evolve. The goal is to keep the album in the live set for one or two years, incorporating whatever emerges during each performance and using that experience to further develop the arrangements.

EB: What are your goals for the next phase?

CF: For the 2026–2027 season, the goal is to maintain a robust schedule of performances along the coast and position the group for 2027. In the medium term, there is an interest in performing at festivals and venues in other





Nicolás “Chino” Ferrer con sus Maestros Gustavo Meli y Carlos Riganti

Nicolás “Chino” Ferrer with his mentors Gustavo Meli and Carlos Riganti.

de Argentina, incluyendo Buenos Aires y otras provincias.

EB: ¿Qué representa PICTÓRICO en la historia de Andén?

CF: Es el primer registro que deja documentada una etapa concreta del trío: sus primeras composiciones, su forma de improvisar, su manera de tocar juntos y una búsqueda visual que nació en paralelo. Al mismo tiempo, no se lo entiende como un punto final. Es el primer documento de un lenguaje que todavía está en construcción.

EB: ¿Cuánto creés que hay de **Gustavo Meli y **Carlos Riganti**, tus maestros, en éste disco?**

CF: Creo que de muchas formas, todo lo estudiado con ambos está en el toque, en las métricas, polirritmias, en las dinámicas, absorbí mucho de ellos y sigo haciendolo, fue muy loco porque la vida me los presentó y en otra vida los elegiría de nuevo.

parts of Argentina, including Buenos Aires and other provinces.

EB: What role does PICTÓRICO play in the history of Andén?

CF: It's our first recording to document a specific phase in the trio's history: our early compositions, committed approach to improvisation, our way of playing together, and a visual exploration that emerged in parallel. At the same time, it's not meant to be seen as a final point. It is the first record of a musical language that is still evolving.

EB: How much of **Gustavo Meli and **Carlos Riganti** your mentors do you think is reflected in this album?**

CF: I think that in many ways, everything I've learned from both of them is in the *touch*, the meter, polyrhythms, and dynamics. I absorbed a lot from them and I still do; it was crazy because life brought them into my life, and in another life I'd choose them again.



Carlos Rivero

Maestro, pionero e
innovador del
Bombo Legüero

Carlos Rivero

A Bombo Legüero Master,
pioneer and leading figure



Por | By
Ariel Caceres

arogcaceres  



Carlos Rivero

Maestro, pionero e innovador
del Bombo Legüero

[@carlos_w_rivero](#)

En un café cerca del DNDA (Dirección Nacional de Derechos de Autor) me encontré con Carlos, pero no sé si estaba preparado para la inmensa información que me brindaría, porque esta charla (fluida desde un principio, y que comienza con su propio testimonio) tuvo un recorrido inmenso que tranquilamente pudo durar un día entero.

Inicios y Acercamiento A La Música

Carlos (C): ... a la edad que tengo y sigo componiendo, creando, escribiendo. Lo mío fue muy, muy, muy que tuve que lucharla... Bueno, no tenía opción; no era de familia de músicos, o sea, vinimos de la provincia de San Juan. Gente humilde, obreros. Mi vieja hacía limpiezas de casa, mi viejo en la fábrica, yo vine a laburar en fábrica, iba a trabajar y escuchaba muy buena música: **Emerson, Lake and Palmer, Yes**. Era la época del 70 y después de estar en las fábricas, me iba a un concierto del Colón y leía cosas que no entendía, o sea, yo ya estaba *tocado* por la diferencia.

Aro (A): ¿Pero recordás algo que te haya dicho, este es mi lugar o esta es mi expresión artística tocando el bombo o la batería?

Carlos Rivero

A Bombo Legüero Master,
pioneer and leading figure

[@carlos_w_rivero](#)

At a café near the DNDA (National Copyright Office in BA), I ran into Carlos, but I'm not sure if I was prepared for the vast amount of information he would share with me, because this conversation which flowed smoothly from the start and began with his own personal story covered so much ground that it could easily have lasted an entire day.

An Introduction To Music

Carlos (C): ... At my age, I'm still composing, creating, writing. My path was really, really, really hard I had to fight for it... Well, I didn't have a choice; I didn't come from a family of musicians I mean, we're from the province of San Juan. Humble people, working-class folks. My mom cleaned houses, my dad worked in a factory, and I came to work in a factory too. I'd go to work and listen to really good music: **Emerson, Lake and Palmer, Yes**. It was the '70s, and after working in the factories, I'd go to a concert at the Colón and read things I didn't understand in other words, I was already feeling the impact of that difference.

Aro (A): But do you remember anything he ever said to you, like, "This is my place" or "This is my artistic expression when I play the bass drum or the drums"?





Carlos Rivero en el escenario

Carlos Rivero on stage

C: No, no, tocaba guitarra y después ya empecé a tocar charango. Todo eso a nivel auditivo, a nivel de lo que había aprendido escuchando, nadie me enseñó nada. Ya venía con toda una carga de oído musical y mientras estudié escuela nocturna estando en la fábrica. Hay una anécdota que estaba trabajando en una empresa y fui a ver al **Chango Farías Gómez**, a **Dino Saluzzi**, al **Kelo Palacios** en trío, yo con 18 años aproximadamente, y uno de los gerentes me llama de la oficina central, dice el capataz: “*te llaman, Rivero*”. Me llaman de la oficina del jefe y yo me asusté, digo, me van a echar. Y era que habían ido de casualidad los jefes al show de **Farías Gómez**.

Entonces me dijeron “¿*Qué hacías vos?*”. Digo, no lo que pasa es que yo... yo toco y soy músico. La música era medio de élite también ¿viste? Y entonces Ahí empecé a darme cuenta de la seriedad que yo tenía con la música. Seguí tocando, seguí investigando y a los 20 años, ya asentado acá en Buenos Aires, vivíamos en San Miguel y le dije a mi vieja “*Me voy a estudiar música acá en Manuel de Falla*”. Me desheredaron, me echaron de casa. *Mi vieja no quería que fuera músico porque estaba mal visto que me iba a morir de hambre*. Y yo estaba muy convencido así que regalé un auto, un terreno porque en ese momento los obreros laburaban y compraban cosas. Ahora no. Tenía todo eso y le regalé y dije, “*bueno, me voy*” ¡Un drama! Un *quilombo*.

Nunca me apoyó mi vieja y mirá lo que es la vida que ahora cuando falleció, yo estuve con ella y

C: No, no, I played the guitar, and then I started playing the *charango*. I did all of that by ear based on what I'd learned by listening no one taught me anything. I already had a good ear for music, and I studied at night school while working at the factory. There's a story about when I was working at a company and went to see the **Chango Farías Gómez**, a **Dino Saluzzi**, al **Kelo Palacios** trio, I was about 18 years old, and one of the managers called me from the main office. The foreman said, “*They're calling you, Rivero.*” They called me from the boss's office, and I got scared I thought they were going to fire me. It turned out that the bosses had happened to go to the show at **Farías Gómez**.

Then they asked me, “*What did you do?*” I mean, it's not that I... I play music and I'm a musician. Music was kind of an elite thing, too, you know? And that's when I started to realize how seriously I took music. I kept playing, kept exploring, and when I was 20 already settled here in Buenos Aires outskirts, living in San Miguel I told my mom, “*I'm going to study music here at Manuel de Falla conservatory.*” They disinherited me and kicked me out of the house. My mom didn't want me to be a musician because it was frowned upon she thought I'd starve to death. But I was so determined that I gave her a car and a piece of land back then, workers had jobs and could afford to buy things. Not anymore. I had all that, so I gave it to her and said, “*Well, I'm leaving.*” What a drama! What a mess.

My mum never supported me, and wouldn't you know it, now that she's passed away, I





Carlos Rivero dándolo todo
Carlos Rivero on stage

había viajado a Estados Unidos y Europa a tocar y le traía dólares, le traía euros, y me decía: “Yo que tanto te boicoteé la carrera sos el único de los hijos que está conmigo, el músico.” Porque fueron 10 años estudiar en el conservatorio y morirme de hambre. Vivíamos en San Telmo que en esa época se usaba más que ahora compartir una casa entre músicos, pintores. Todo esto fue antes y durante el golpe militar.

A: Y en ese momento del país, principalmente en el aspecto gubernamental ¿se sentía la dificultad para los que eran músicos?

C: Sí, aparte muchos músicos se tuvieron que ir del país. Cambió toda la cuestión cultural. O sea, fue todo para atrás. Por ejemplo, ahora estamos sentados acá y paraba un Falcón Verde y entraban a pedir documentos y a “chupar” (*N. del E.: secuestrar ilegalmente*) a gente. No importaba si eran músicos, obreros. A mí la guitarra me salvó una vez: Íbamos a trabajar a

was with her – even though I’d travelled to the United States and Europe to play and brought her dollars and euros – and she’d say to me: “I, who did so much to sabotage your career, you’re the only one of my children who’s with me – the musician.” Because I spent 10 years studying at the conservatoire and starving. We lived in San Telmo, where back then it was more common than it is now for musicians and painters to share a house. All this was before and during the military coup.

A: And at that time in the country especially in terms of the government was it difficult for musicians?

C: Yes, plus a lot of musicians had to leave the country. The whole cultural landscape changed. I mean, everything took a step backward. For example, right now we’re sitting here, and a usually Green Ford “Falcon” would pull up, and they’d come in to check IDs and “chupar” (Spanish lick you) (*Ed. Note: illegally kidnap*) people. It didn’t matter if they were musicians or workers. My guitar saved me once: We were on our way to work in the shantytowns, and they’d





Llegando a Pizzería Güerrín

Arriving at Güerrín

las villas y te paraban en la calle con los caños ahí y a mí se me cayó del estuche de la guitarra una biblia latinoamericana. Y el cana dijo “Ah, es una biblia ¿a dónde va?” le respondí “A una capilla que vamos a ayudar.” Y nos salvamos por eso, porque estaban buscando a cuatro, cinco pibes con una guitarra. Nos salvamos por eso por la guitarra.

Sus Maestros

A: Así como yo te contaba la influencia positiva de tu hijo en sus estudiantes, teniendo la fortuna de ser uno de ellos. ¿Quiénes recordás como tus maestros principales?

C: Yo tuve la suerte de conocer a **Atahualpa Yupanqui** y conversar con él, también **Dino Saluzzi**, pero mi maestro como formador, como músico, como arreglador, como un montón de cosas fue **Manolo Juárez** (principal fundador de la **EMPA**). Fueron muchos maestros y en distintas cuestiones de la música. Estuve en el conservatorio con maestras en pedagogía como **Violeta Hemsy de Gainza**, antes de irse porque después se fue perseguida por el gobierno. Te los nombro ya **Manolo Juárez**, **Atahualpa Yupanqui**, **El Negro Gómez**, **Violeta de Gainza**, **Hamlet Lima Quintana**, **Armando Tejada Gómez**, **León Jacobson**, baterista del Colón.

A: Sé que son varios pero hoy por hoy, con las cosas que has vivido, buenas y malas ¿qué podés rescatar de ellos, algo que te siga hasta hoy?

C: Sí, fundamentalmente **Manolo Juárez** que yo tocaba con él como músico y me transformó la

stop you on the street with their guns drawn, and a Latin American Bible fell out of my guitar case. And the cop said, “Oh, it’s a Bible where are you going?” I replied, “To a chapel where we’re going to help out.” And that’s how we got away with it, because they were looking for four or five kids with a guitar. We got away with it because of the guitar.

His Teachers

A: Just as I was telling you about the positive influence your son has on his students I’m fortunate to be one of them who do you remember as your most influential teachers?

C: I was lucky enough to meet **Atahualpa Yupanqui** and talk with him **Dino Saluzzi**, too but my mentor as a teacher, as a musician, as an arranger, and in so many other ways was **Manolo Juárez** (**EMPA** Founder). I’ve had many teachers who specialize in different areas of music. At the conservatory, I took pedagogy classes with teachers such as **Violeta Hemsy de Gainza**, before she left, because later she was persecuted by the government. I’ll list them for you now **Manolo Juárez**, **Atahualpa Yupanqui**, **El Negro Gómez**, **Violeta de Gainza**, **Hamlet Lima Quintana**, **Armando Tejada Gómez**, **León Jacobson**, Colón Theatre drummer.

A: I know there are several, but right now, given everything you’ve been through both good and bad what can you take away from them, something that still stays with you today?

C: Yes, mainly **Manolo Juárez** I used to play with him as a musician, and he transformed my life.



vida. Él fue el que organizó todas las estructuras folclóricas a nivel musical que esto nunca lo dicen en ningún lado, pero **lo que se usa ahora lo armó todo él**. Antes en la década del 70 y el 80, se hablaba de la música, de la estructura musical, la forma: tema A, tema B, todo eso desde la visión de danza por ejemplo: la introducción del **Gato**. Ellos cuentan al doble o te dicen “Es de cuatro compases”. No, en realidad, tiene ocho compases. Ellos cuentan con el movimiento y eso era una confusión porque se hablaba “Bueno, vamos del estribillo” No, vamos del tema A del tema B. Eso lo organizó Manolo. Se transformó los manuales que había de folclore, en libros, para música, para músicos. Estamos hablando también de una época donde los conservatorios que no le daban bola ni al jazz, ni al tango, ni al folclore. No te olvides que había escuelas de folclore, que eran de baile, se enseñaba danza. Que está bueno eso, pero era una visión distinta a lo que es la música. Eso es un detalle importante.

Profesionalismo Musical

A: Entrando en este momento, de que ya estás en Buenos Aires, ya conociste a todos los grandes profesores que me nombraste, y empieza una vida más profesional. ¿En qué momento, te diste cuenta qué con la música podías llenar la heladera, pero también que te abría un panorama diferente?

C: Bueno, yo tuve mucha suerte porque me jugué en lo mío. Cuando tenía 20 años, ya estaba tocando en un grupo andino y ya estaba tocando mucho. Venían pibes que estudiaban en el conservatorio que ellos vivían en un barrio un poquito mejor, yo vivía en una villa. Y me ayudaron muchísimo, me iban a buscar en auto y me llamaban a ensayar. Me decían “*tenés que estudiar, tenés que estudiar*”. Y un gran amigo, **Ramoncito Navarro** que me empezó a abrir la cabeza para estudiar seriamente. Te estoy hablando cuando tenía dieciocho años, pero yo estaba tocando. Y cuando vine al conservatorio ya venía convencido que tenía que ir.

A: Entonces vos empezaste de otra manera, porque mucha gente entra en el

He was the one who organized all the musical structures of folk music; no one ever mentions this anywhere, but **everything that's used today was put together by him**. Back in the '70s and '80s, people talked about music, musical structure, and form: Theme A, Theme B all of that from the perspective of dance, for example: the introduction to “El Gato.” They count in doubles or tell you, “It's four measures.” No, actually, it's eight measures. They counted along with the movement, and that was confusing because people would say, “Okay, let's go to the chorus.” No, let's go to Theme A or Theme B. Manolo organized all that. He transformed the existing folklore manuals into books for music and for musicians. We're also talking about a time when conservatories didn't give a damn about jazz, tango, or folklore. Don't forget that there were folklore schools they were dance schools where people were taught to dance. That's great, but it was a different approach from what music is. That's an important point.

Musical Professionalism

A: Now that you were in Buenos Aires, you've had already met all the great teachers you mentioned to me, and you were starting a more professional life. At what point did you realize that music could not only put food on the table, but also open up a whole new world for you?

C: Well, I was really lucky because I took a chance on my own path. When I was 20, I was already playing in an Andean band and performing a lot. There were kids who studied at the conservatory they lived in a slightly nicer neighborhood, while I lived in a shantytown. And they helped me a lot; they'd pick me up in their car and call me to come to rehearsals. They'd tell me, “You have to study, you have to study.” And a great friend, **Ramoncito Navarro**, was the one who really opened my eyes to the idea of studying seriously. I'm talking about when I was eighteen but I was already playing. And when I came to the conservatory, I was already convinced that I had to be there.

A: So you started out differently, because a lot of people enroll in music





Dino Saluzzi



Manolo Juárez, Compositor fundador de la EMPA
Composer and Conservatory founder.



Violeta Hemsy de Gainza, Pianista Sublime
Pedagogue

conservatorio “a ver qué onda la música, a ver qué instrumento me copa”.

C: Yo escribía, componía canciones. Hay una anécdota en el Conservatorio Manuel Falla, que había un *chabón* que estaba en el quinto año. Y me dice: “Yo estudio composición”. Yo le digo “Qué bueno loco ¿Y qué estás componiendo, estás tocando o algo?”. Y me acuerdo que hizo una pitada con el cigarrillo y dijo: “Cuando me reciba voy a componer” Era un poco la cabeza de lo que eran los conservatorios en esa época, década del '70. Y es raro lo que me pasó a mí porque yo ya estaba tocando y en ese momento no es como ahora, te veían y te decían “¿Querés tocar?” Y ya a partir de los 20 y pico ya me llamó **Ramoncito Navarro** y el padre que estaba en los **Quilla Huasi**, ahí conocí a **Armando Tejada Gómez**.

Caros Rivero – Pionero / Pioneer – Chacarera

A: Pero no puedo evitar preguntarte ¿Por qué si vos ya venías de mucho escenario, sentiste la necesidad de ponerte a estudiar formalmente?

C: Porque la gente que yo admiraba de mi misma edad, estudiaba. Tenía un amigo que estudiaba Flauta travesa. El padre tenía giras y le pagaba profesor de música, de piano de armonía. Entonces yo los veía que cuando tocábamos empezaban a hablar un lenguaje

school “to discover music, to see which instrument I like.”

C: I used to write and compose songs. There's a story from the Manuel Falla Conservatory about a guy who was in his fifth year. He told me, “I'm studying composition.” I said, “That's great, man. So what are you composing? Are you playing anything or something?” And I remember he took a drag on his cigarette and said, “When I graduate, I'm going to compose.” He was sort of the face of what music conservatories were like back then, in the '70s. And what happened to me was unusual because I was already playing and back then it wasn't like it is now; people would see you and ask, “Do you want to play?” And by the time I was in my early 20s, he had already called me **Ramoncito Navarro** and his dad was playing in the **Quilla Huasi**, ahí conocí a **Armando Tejada Gómez**.

Caros Rivero – Pionero / Pioneer – Chacarera

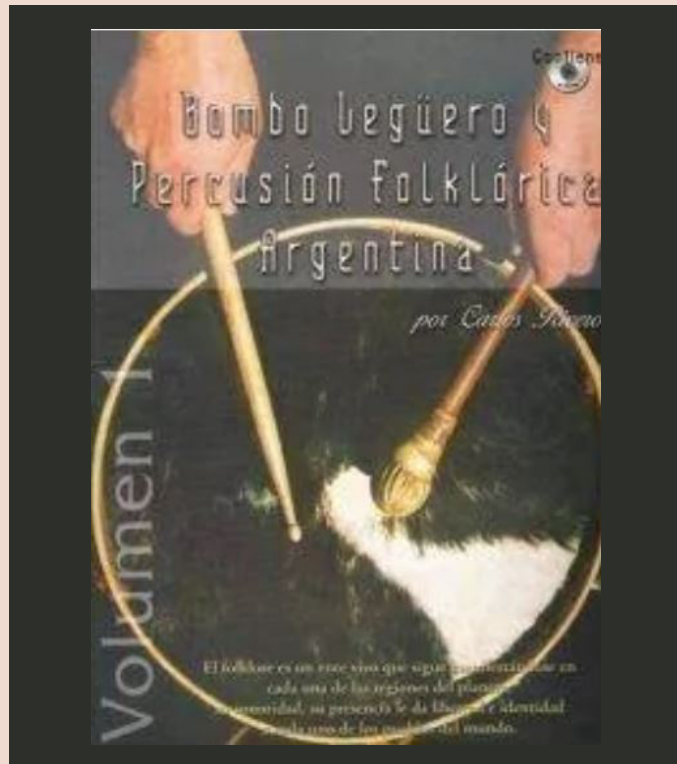
A: But I can't help but ask you: Since you already had so much stage experience, why did you feel the need to start studying formally?

C: Because the people my age whom I admired were studying. I had a friend who was studying the transverse flute. His father was on tour and paid for him to have music lessons piano and harmony. So I'd watch them, and when we played, they'd start speaking a language I





Libro que inspiró su Método
Pioneer who inspired his Method

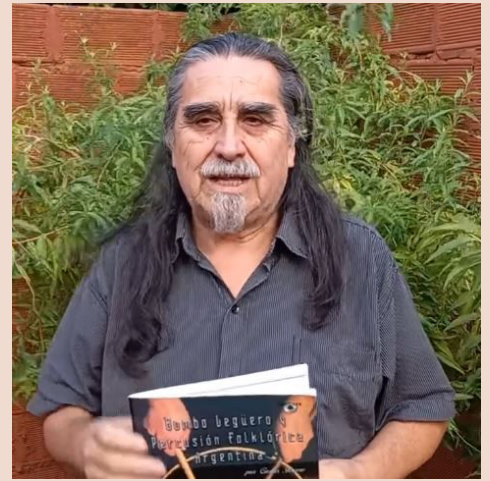


Libro de Carlos Rivero
Carlos Rivero's Book, Bombo Legüero - Argentina - Folklore

que yo no entendía mucho. Pero paralelamente antes de entrar al conservatorio, yo ya iba a las casas de música, a conferencias de música contemporánea, y yo iba sin saber nada. Pero después todo lo que vos cruzás, a la larga te cae la ficha. Yo anotaba todo, así como también cuando empezaba a tocar y a viajar los primeros viajes con músicos al interior, íbamos de gira y no me quedaba en el bar del hotel tomando whisky o vino. Yo iba a los bares y averiguaba donde había información. En ese momento llegué a unos ranchos y ahí conocí increíbles poetas, percusionistas, unos *bombistas* que no leían ni escribían nada. Y tocaban espectacular. Ellos fueron mis maestros con el bombo. Y después trabajé mucho porque leía. Hubo muchos trabajos porque leía, había arreglos escritos o una idea. Y en este momento ya estaba tocando el bombo, pero primero me anoté en el Falla en guitarra.

didn't really understand. But at the same time, even before I entered the conservatory, I was already going to music venues and attending contemporary music lectures and I'd go without knowing anything. But after everything you go through, eventually it all clicks. I used to write everything down just like when I first started playing and going on my first trips with musicians to the interior; we'd go on tour, and I wouldn't just stay in the hotel bar drinking whiskey or wine. I'd go to the bars and find out where I could get information. At that time, I ended up at some ranches, and there I met incredible poets, percussionists some bass drum players who couldn't read or write a thing. And they played spectacularly. They were my teachers on the bass drum. And later, I worked a lot because I read. There were plenty of gigs because I read; there were written arrangements or just an idea. And by then I was already playing the bass drum, but first I enrolled at the Falla School to study guitar.





Reconocido educador y escritor

Renowned writer and educator

Hice dos años en el conservatorio, hasta que un día pasé por la clase de percusión y estaban tocando **Alban Berg, Wozzeck** y empecé a ver colores porque había placas, había de todo. Tocaban la tocata de Chávez y me quedaba en la clase escuchando de afuera, hasta que me llamó el profesor y me dice: “Vení, vení ¿Qué hacés?” No, yo estudio guitarra. “*Pero leés*”. Sí, sí leo. Y me dieron las claves. “*Bueno, tomá*”. Y me dieron una obra que tenía que esperar 70 compás. Pero yo lo leía entonces lo toqué bien. Y me dice un profesor “¿Qué tenés que hacer este martes? Tenemos un concierto, vení tocar”. Y ahí empecé a tocar, **dejé guitarra y me anoté a percusión sinfónica**.

A: Ya entendiendo que la música ya te llamó y agarraste el llamado, y teniendo en cuenta la edad en la que estamos hablando (época de dictaduras latinoamericanas) ¿Qué frustraciones encontraste que no te las veías venir?

C: Yo a los 13 años fui a limpiar baños de los bares y a vender cosas en un tren, vender pan casero en una villa. Yo ya venía peleándola. Sabía lo que era el hambre. Entonces en mi caso no tenía una plataforma ni siquiera de clase media. Venía muy de abajo y sabía que la consigna era pelearla. No tenía ninguna duda sobre mi camino porque estaba convencido que era músico. Ojo que eso también fue una decisión que jode ¿Viste? Porque es como si la familia te dice “*No vengas más*”, es éso lo que te da fuerza. Yo iba a tocar cuando ya estaba la dictadura. Íbamos a trabajar con las abuelas, con

I spent two years at the conservatory, until one day I walked by the percussion class and they were playing **Alban Berg, Wozzeck** and I started seeing colors because there were signs there was all kinds of stuff. They were playing Chávez’s piece, and I’d stay in class listening from outside, until the teacher called me over and said, “Come here, come here. What are you doing?” “*No, I study guitar.*” “*But you read music.*” “*Yeah, yeah, I do.*” And they gave me the sheet music. “*Well, here you go.*” And they gave me a piece where I had to wait 70 measures. But I could read it, so I played it well. And a teacher asked me, “What do you have to do this Tuesday?” “*We have a concert come play.*” And that’s when I started playing: **I gave up the guitar and signed up for symphonic percussion.**

A: Assuming that music had already called to you and you answered that call, and considering the era we’re talking about (the era of Latin American dictatorships), what frustrations did you encounter that you didn’t see coming?

C: When I was 13, I cleaned restrooms in bars, sold things on a train, and sold homemade bread in a slum. I’d already been struggling. I knew what it was like to be hungry. So in my case, I didn’t even have a middle-class background. I came from very humble beginnings and knew I had to fight my way through. I had no doubts about my path because I was convinced I was a musician. Keep in mind that was also a tough decision, you know? Because it’s like when your family tells you, “Don’t come back,” and that’s what gives you strength. I used to play during the dictatorship. We used to work with the



las madres. **No tengo una frustración porque todo fue un logro.**

Pensaba en este libro el otro que va a salir ahora y todos son logros, con mucho esfuerzo, que por la edad ya estoy un poco cansado de unas cosas, y uno tiene ya un cúmulo de experiencia, pero si por ahí el no tener casa. Por ejemplo me acuerdo que estábamos con mis hijos y fuimos a la casa de un hermano mío y empezaron a decirme *“Vos estás tocando acá por todos lados pero no tenés donde caerte muerto”*. No sabes lo mal que hizo. Estaba con los pibes y vamos a caminar, casi llorando les dije *“Che yo no tengo casa ustedes están mal por eso”*. Y mi hijo Nahuel me dice: *“No, tenés un nombre, la gente te respeta, yo he ido por ahí diciendo Que soy hijo de”*, y eso fue emocionante. Pero bueno tengo todo lo demás, reconocimiento y respeto. Eso no se paga con nada. Mi vida como músico es maravillosa.

La Docencia y EL libro

[@librodebomboleguero](#)

A: Recién mencionaste la pedagogía y la docencia ¿Qué creés que te motivó a ser docente?

C: Manolo Juárez y otra gente me pasaron libros como “Pedagogía del nivel inicial” que me abrió la cabeza. Yo siempre he sido ratón de biblioteca. Cuando empecé en la **EMPA** (había leído esto y me empezó a gustar dar clases. Hice una experiencia antes en escuela secundaria y fue un fracaso, no me gustó. Convengamos que la Escuela Avellaneda en muy particular era la primera escuela y con todos músicos, ya es otra historia. En las escuelas comunes no.

A: Vos sos el autor de uno de los libros nacionales, entre los músicos en general, más reconocidos o más solicitados. Cuando te hablan de percusión folclórica, de la estructura, de cuantos compases, todos volvemos a ese libro porque no solo son ejercicios baterísticos. Hay un diccionario ahí adentro. ¿Cuándo y por qué sentiste la necesidad de escribirlo?

grandmothers, with the mothers. **I don't feel any frustration because it was all an achievement.**

I was thinking about this other book that's about to come out it's all about achievements, the result of a lot of hard work but because of my age, I'm already a little tired of certain things, and I've accumulated a lot of experience, but what if I didn't have a home? For example, I remember we were with my kids and went to a brother's house, and they started telling me, *“You're playing all over the place, but you don't have a place to call home.”* You have no idea how much that hurt. I was with the kids, and as we were walking, almost in tears, I told them, *“Hey, I don't have a home that's why you guys feel bad.”* And my son Nahuel said to me, *“No, you have a name; people respect you. I've been going around saying I'm the son of...”* and that was moving. But anyway, I have everything else recognition and respect. You can't put a price on that. My life as a musician is wonderful.

Teaching and THE Book

[@librodebomboleguero](#)

A: You just mentioned pedagogy and teaching. What do you think motivated you to become a teacher?

C: Manolo Juárez and others gave me books like *“Pedagogy of Early Childhood Education”*, which really opened my mind. I've always been a bookworm. When I started at **EMPA** (I'd read about it and began to enjoy teaching), I'd had a previous experience teaching in middle school, and it was a failure I didn't like it. Let's agree that Avellaneda School, in particular, was the first school of its kind, with an all-musician student body that's a whole different story. In regular schools, it's not like that.

A: You're the author of one of the most widely recognized and sought-after books in the country among musicians in general. Whenever people talk about folk percussion its structure, the number of measures we all turn to that book because it's not just a collection of drum exercises. It's like a dictionary. When and why did you feel the need to write it?



C: Y eso fue en la década del 2000, creo. Porque yo, esta cuestión que te contaba de mirar libros, me acuerdo que había un solo libro de bombo legüero de **Aramayo Martínez**. Y yo estaba ya aprendiendo a escribir y a leer música. Y cuando daba clases, en la década del 90, yo ya les escribía a mis alumnos. Entonces un alumno me dice: *“Che, Carlos, veo que nos hacés fotocopias todos, nos vas repitiendo. ¿Por qué no hacés un libro con esto?”* Y así nació el libro, de la experiencia misma. Yo creo que el valor de ese libro es que es un material muy chequeado, muy trabajado todo. Y ahora en el otro libro que viene, que completo los ritmos que no están, tiro otra, otra. Es muy importante que no se vea la música desde la lectura o desde un análisis europeo. Sí, ese es un clásico ya.

La escritura son símbolos. Ahora, a esta altura de mi vida, como ya estoy muy leído de muchas cosas, empecé a inventar una forma de escribir música con el de **Tetraktys de Pitágoras**.

Pitágoras enseñaba filosofía con un triángulo de diez puntos. Entonces, jugando hace poco empecé a combinar el Tetraktys y empecé a escribir música con esos puntitos. O sea, la escritura musical europea es un símbolo. En la música contemporánea y la actual, hay muchos que no solamente ponen la negra, sino que ponen raspar un vidrio y hay que escribirlo de otra manera. Y en el folclore también. Yo tuve que implementar acentuaciones atípicas. Y hay muchas cosas que había que organizarlas. Y, encima, muchos colegas, muchos profes, y músicos conocidos, muchos, muy grandes, porque hay que hacer una diferencia a eso. Que tocaban muy bien, componían muy bien, pero es que no escribían música. Entonces decían cualquiera, a nivel escritura, a nivel orígenes.

A: Mencionaste que había pocos textos sobre lo que vos escribiste. Pero más allá de esa temática, de algo de folclore y de algo de bombo pero ¿qué obra sentís vos que estaban ahí adentro, en cómo escribirlo o en algo que te hayas inspirado?

C: Mirá, nunca me preguntaron esto. **Wilcoxon**, o **Syncopation**, el **Stick control**, y el

C: And that was in the 2000s, I think. Because, regarding what I was telling you about looking at books, I remember there was only one book on bombo legüero by **Aramayo Martínez**. And I was already learning to write and read music. And when I was teaching, back in the '90s, I was already writing material for my students. So one student said to me, *“Hey, Carlos, I see you’re making photocopies for all of us you keep repeating the same material. Why don’t you make a book out of this?”* And that’s how the book came about from that very experience. I think the value of that book is that the material is thoroughly vetted and meticulously crafted. And now, in the next book coming out which fills in the missing rhythms I’m adding more and more. It’s very important not to view the music through the lens of a European-style reading or analysis. Yes, that’s already a classic.

Writing is all about symbols. At this point in my life, since I’ve already read a great deal on many topics, I’ve started to come up with a way to write music using that of **Tetraktys de Pitágoras**.

Pythagoras taught philosophy using a ten-pointed triangle. So, while playing around recently, I started combining the Tetraktys and began writing music using those little dots. In other words, European musical notation is a symbol. In contemporary and modern music, there are many who not only use the quarter note but also incorporate sounds like scraping glass, which have to be notated differently. And the same goes for folk music. I had to incorporate atypical accents. And there were a lot of things that needed to be organized. On top of that, there were a lot of colleagues, a lot of teachers, and well-known musicians many of them really great, because you have to make a distinction there. They played very well and composed very well, but the thing is, they didn’t write music. So they’d say just anything in terms of writing, in terms of origins.

A: You mentioned that there were few texts on the subject you wrote about. But beyond that theme beyond some folklore and a bit of hype what works do you feel were there, in terms of how you wrote it or in terms of what inspired you?

C: Look, no one ever asked me this before. **Wilcoxon**, or **Syncopation**, **Stick Control**, and



Adiestramiento elemental para músicos. Y yo veía qué pasaba de golpe a ejercicios difíciles. Hay que hacer algo que sea metodológico, que sea progresivo. Y eso es un poco lo que me llevó a armarlo. Y sobre todo la experiencia que estaba haciendo con los alumnos y el que no había de bombo.

Porque estaba ese de Aramayo que no estaba mal, pero no se avanzaba. Por eso salió el libro. ¡Que al principio nadie le daba “bola” eh! Esto explotó en el 2010, por ahí. Pasaron como seis o cinco años o más. Después tardé muchísimo en hacer el segundo, que voy a tratar de terminar ahora.

Después de la pandemia vino otra historia de vida. En mi cabeza esto dije, bueno, vamos a poner a laburar esto.

A: Vos escribiste un libro que arranca desde lo básico y en las últimas hojas tenés que leer varias veces cada capítulo. Y el que viene ahora es peor. Pensando en ese proceso del que lo va a estudiar ¿qué habilidades creés vos que son fundamentales para un músico o un percusionista en general?

C: Fundamentalmente las raíces rítmicas que se usan en el folclore. O sea, el tres y dos, la dualidad del tres y dos. Tener esa ductilidad de meter cuatrillos, de meter tresillos en el tres cuartos. Esa polirritmia folclórica, pero como que el básico es el tres y dos que aparece también en la zamba. Después escuchar mucho folclore. El folclore que se está tocando ahora no es el mismo de los setenta, de los ochenta, de los noventa. Y te puede gustar o no, pero es otro folclore.

En la década del ochenta, cuando se introdujo la batería, los percusionistas que trabajamos con la percusión, nos dábamos cuenta que acentuaban como rock la chacarera. Y ahora, por suerte, ha habido un regreso. Y por eso a mí me llueven alumnos, me llaman alumnos, gente muy conocida en el ámbito del jazz y del rock que viene a estudiar conmigo para tocar una chacarera. Como el jazz tiene otra cosa, como el rock tiene otra cosa y el tango tiene otra cosa.

Elementary Training for Musicians. And I noticed that they'd suddenly jump right into difficult exercises. You have to do something that's methodical, that's progressive. And that's kind of what led me to put this together. And above all, the experience I was having with the students and the fact that there was no bass drum.

Because there was that book from Aramayo it wasn't bad, but things weren't moving forward. That's why the book came out. At first, nobody paid it any attention, you know! It really took off around 2010. About five or six years or maybe more went by. Then it took me forever to write the second one, which I'm going to try to finish now. After the pandemic, a whole new chapter in my life began. I thought to myself, “Okay, let's get this project up and running.”

A: You wrote a book that starts with the basics, and by the last few pages, you have to read each chapter several times. And the next one is even worse. Thinking about the process that someone studying it will go through, what skills do you think are essential for a musician or a percussionist in general?

C: Essentially, the rhythmic foundations used in folk music. In other words, the three-and-two, the duality of three and two. Having that flexibility to incorporate quadruplets and triplets into three-four time. That folk polyrhythm but the basic pattern is the three-and-two, which also appears in the zamba. Then, listen to a lot of folk music. The folk music being played today isn't the same as it was in the '70s, '80s, or '90s. And you may or may not like it, but it's a different kind of folk music.

In the 1980s, when the drum set was introduced, we percussionists realized that they were giving the chacarera a rock-style feel. And now, fortunately, there's been a comeback. That's why I'm swamped with students well-known figures in the jazz and rock scenes are reaching out to me to study with me so they can play a chacarera. Just as jazz has its own unique character, rock has its own, and tango has its own.



Chacarera – Acentos y Fraseo

A: Sí, hay algo que noto en músicos de tu generación que hablan mucho al menos de tres aspectos. Uno, el trabajo con metrónomo. Pero el segundo y tercer tema que siempre hablas es el cantar todo lo que toques, y el escuchar sí o sí. Cantar y el escuchar siento que son como cosas obligatorias en tu escuela.

C: Mmm... Yo pienso que el metrónomo no hay que usar. El metrónomo es uno y si somos percusionistas más. Si vas a grabar con un click, es para un trabajo. Yo cuando grabé con un click, me pareció... No, no pude grabar. Porque el folclore, el tango ya se toca con los pulsos compartidos. Esa es una unidad de comunidades, de tocar colectivamente. O sea, estar con el guitarrista, con el bajista y hay que tocar. Hay que conectarse. Yo la suerte que he tenido que he tocado con muy buenos músicos que me enseñaban. Un tecladista, un bajista que tocaba y yo aprendía tocando. Y nunca estudié con un metrónomo. A mis alumnos les tengo prohibido el metrónomo.

O sea, que elaboren y que asimilen pulsos. Digo, bueno, vamos a hacer una negra 180 o 120 o lo que sea y tratar de mantenerlos. Una de las cosas que a mí me favoreció mi trabajo era de que todos me decían, gente conocida, muy conocida, cantante muy famosa, me decían: **“No, Carlos es un relojito”**. Y eso se da por el trabajo y la evolución del pulso interno musical. Ahora, si yo voy a tocar, que he tocado y fue un fracaso en una orquesta sinfónica. Y bueno, ahí sí.

Le quita la naturalidad. Es que se nota lo de folclore, y lo poco de folclore que está grabado se nota el clic. En la música popular y en la música del folclore hay una conexión directa con los pueblos originarios.

A: A todos nosotros nos pasa que escuchamos discos de Miles Davis o Led Zeppelin. Incluso hay discos de The Who, de Jimi Hendrix, y notás que no hay una

**Chacarera Phrasing and Accents**

A: Yes, there's something I've noticed about musicians of your generation: they talk a lot about at least three things. First, practicing with a metronome. But the second and third things you always mention are singing along to whatever you play and listening no matter what. I feel like singing and listening are practically mandatory at any school.

C: Hmm... I don't think we should use a metronome. There's only one metronome, but there are more of us percussionists. If you're going to record with a click track, it's for a specific project. When I recorded with a click track, I found that... No, I couldn't record. Because folklore and tango are already played with shared rhythms. That's what unites communities playing collectively. I mean, you're with the guitarist, with the bassist, and you have to play. You have to connect. I've been lucky enough to have played with really good musicians who taught me. A keyboardist, a bassist who played, and I learned by playing along. And I never practiced with a metronome. I don't let my students use a metronome.

In other words, they should develop and internalize rhythms. I mean, let's play an 180 or 120 quarter note or whatever and try to keep them steady. One of the things that helped me in my work was that everyone people I knew, very well-known people, even a very famous singer would tell me, **“No, Carlos is like a sharp clock.”** And that comes from hard work and the development of your internal musical rhythm. Now, if I go out to play which I've done, and it was a failure in a symphony orchestra. Well, that's a different story.

It takes away its natural feel. You can really tell it's folklore, and in the little bit of folklore that's recorded, you can hear the clicking sound. In popular music and folklore, there's a direct connection to indigenous peoples.

A: We've all listened to albums by Miles Davis or Led Zeppelin. There are even albums by The Who and Jimi Hendrix where you notice that they aren't perfect.



perfección ahí. El tema al final se aceleró o hay alguien que cayó medio raro. Pero no nos molesta, no lo vemos como una obra arruinada por eso. Al contrario, nos parece más entretenido.

C: Por eso, en una época de inteligencia artificial donde todo tiene que estar perfectamente equilibrado, siento que ese pensamiento, positivamente, es revolucionario. Tiene que ser perfecto. **En el arte no hay perfección. Hay una búsqueda. Lo que está así estructurado y delimitado no es arte.** O sea, nace de un error el arte.

Y todos los grandes músicos, toda la gente creativa iba por otro camino. Y en la música folclórica pasa lo mismo. Y en las escuelas de música popular hay que cuidar eso.

La internalización de los ritmos, el trabajo del pulso interno, la conexión con el otro músico. Viste ¿cuándo vas a algún lugar y están tocando? ¡Qué bien que suena! Están tocando juntos, viste. Y vos a otro lugar... ¡Qué frío! ¿Por qué no se conectan? El arte popular de la música tiene que haber conexión. Si no, a una orquesta sinfónica lo suena el director y la rítmica.

Volviendo a la **EMPA**, algo muy importante, es que daba di varias materias: Bombo legüero, bombo complementario, apreciación del folclore. Y yo les decía "Chicos, acá vamos a estudiar al dúo salteño, a tocar a Yupanqui, Carnota. Vamos a escuchar todo. Lo actual. Todo el folclore. Pero ustedes tienen que escuchar esto". En el pizarrón, escribía **Frank Zappa, ELP, Spinetta**.

Entonces, de golpe, el primer día de clase les llenaba de eso. Sí, folclore vamos a estudiar acá. Pero si o si deben escuchar algo de esto. Porque son músicos.

A: Puede ser una pregunta obvia y una respuesta obvia, o quizá no. Pero ¿por qué crees que son importantes todos esos nombres que pusiste en el pizarrón?

Maybe the song sped up at the end, or someone's part sounded a little off. But it doesn't bother us; we don't see it as a work ruined by that. On the contrary, we find it more entertaining.

C: That's why, in this age of artificial intelligence where everything has to be perfectly balanced, I feel that this way of thinking is, in a positive sense, revolutionary. It has to be perfect. **In art, there is no perfection. There is a search. Something that is structured and defined in that way isn't art. In other words, art is born from a mistake.**

And all the great musicians, all creative people, took a different path. And the same thing happens in folk music. And in schools of popular music, we have to be mindful of that.

Internalizing rhythms, working on your internal beat, connecting with the other musician. You know, when you go somewhere and they're playing? It sounds so good! They're playing together, you know. And then you go somewhere else... It's so cold! Why aren't they connecting? In popular music, there has to be a connection. Otherwise, in a symphony orchestra, it's just the conductor and the rhythm section making the music.

Going back to **EMPA**, One very important thing is that I taught several courses: Bombo Legüero, complementary bombo, and folklore appreciation. And I'd tell them, "*Guys, here we're going to study the Salta duo, learn to play Yupanqui and Carnota. We're going to listen to everything the latest music, all of folklore. But you have to listen to this.*" On the blackboard, I'd write **Frank Zappa, ELP, Spinetta**.

Then, all of a sudden, on the first day of class, that's what filled their minds. Yes, we're going to study folklore here. But no matter what, you have to listen to some of this. Because you're musicians.

A: It might be an obvious question and an obvious answer or maybe not. But why do you think all those names you wrote on the board are important?



C: No es tan obvio. Está buena esa pregunta. Porque te permite saber lo que se hizo. Te abre la cabeza a nivel tímbrico. O sea, si vos escuchas los arreglos de los **Beatles**. Y escuchas también los arreglos que hicieron, por ejemplo, a Sandro en la década del 70. Los músicos que estaban ahí. Es impresionante como se te abre la cabeza. Yo, de chiquito, prestaba atención a todo lo que sonaba. Y al escuchar tantos estilos, cuando vas a tocar, no tocás como músico más, sino que tocás como arreglador e incorporás un montón de cosas que las escuchás.

A: Hay algo que a mí, en este momento de mi vida, como músico y como docente, que también me inspira muchísimo, que a veces tengo esa sensación que la actividad parece ser un cúmulo de ejercicios constantes. Cuando noto que uno está tocando el instrumento y no una serie de ritmos uno tras el otro para sacarse un 10. Ahí hay como un cambio espiritual, emocional, pero que yo, al menos, siento como la frustración de ¿cómo se enseña eso? ¿Cómo evitar que todos esos músicos, estudiantes o personas ya profesionales no toquen esa seguidilla de ejercicios? Que toquen música.

C: Yo ahora estoy escribiendo un manual, basado en las **cosmovisiones de los pueblos originales**. Entonces, como tuve la suerte de conocer comunidades y ver como tocan. Es otra visión, y es otra forma de enseñar y otra forma de tocar la música. Es un acercamiento, de una conexión con el instrumento diferente. Decir, *“bueno, voy a tocar el bombo, te pido respeto porque te voy a tocar, y saber que el parche del bombo es el contacto con los ancestros, con la tierra. El aro es el aire, los pájaros, los árboles.”*

Yo aprendí enseñando y rompiendo las estructuras. Porque en la **EMPA** todos teníamos el otorgamiento de **Manolo (Juárez)** que nos permitió que improvisáramos. Para los exámenes que La Plata te mandaba decían: *“No, pónganse los tres profesores acá a la mesa y... ¿Cómo así? ¿Qué somos nazis?”* A mí me llamaron la atención porque yo hacía lo que quería. Entonces

C: It's not that obvious. That's a good question. Because it lets you know what was done. It opens your mind to timbre. I mean, if you listen to the **Beatles'** arrangements. And you also listen to the arrangements they did, for example, for Sandro in the '70s. The musicians who were there. It's amazing how it opens your mind. When I was a kid, I paid attention to everything I heard. And when you listen to so many styles, when you go out to play, you don't just play as a musician anymore you play as an arranger and incorporate a lot of the things you've heard.

A: There's something that, at this point in my life as a musician and as a teacher also inspires me tremendously: sometimes I get the feeling that what I do seems like a series of endless exercises. When I notice that someone is playing the instrument and not just a series of rhythms one after another to get a perfect score there's a kind of spiritual and emotional shift. But for me, at least, it brings a sense of frustration: How do you teach that? How do you prevent all those musicians whether students or professionals from playing that endless string of exercises? How do you get them to play music?

C: I'm currently writing a manual based on the **worldviews of Indigenous peoples**. So, since I was fortunate enough to visit these communities and see how they play, it's a different perspective a different way of teaching and a different way of playing music. It's an approach that involves a different kind of connection with the instrument. It's like saying, *“Well, I'm going to play the bass drum; I ask for your respect because I'm going to play it, and I know that the drumhead is the connection to the ancestors, to the earth. The rim is the air, the birds, the trees.”*

I learned by teaching and breaking the mold. Because at **EMPA**, we all had Manolo's (Juárez) permission, which allowed us to improvise. For the exams that La Plata sent us, they'd say, *“No, the three teachers should sit here at the table and... What do you mean? Are we Nazis?”* I got in trouble because I did whatever I wanted. So I'd tell my students,



les decía a mis estudiantes *“hagamos al revés, y los profesores vamos a entrar después, pero ustedes estén tocando ya.”* Y yo decía, claro, hacían música. Y en los exámenes también.

A: Una vez, una profesora en la EMBA, nos vio a todos los estudiantes, ahí en una fila, teníamos que rendir piano armónico y estábamos esperando que nos llamaran, temblando. Y se acerca esta profesora, de visuales, y nos dijo: *“¿cómo puede ser que ustedes vinieron acá para tocar y lo que menos disfrutan es tocar?”* Todos temblando. *“Obviamente, es un examen, alguno estará nervioso, pero acá no veo a nadie que esté feliz.”*

El “Gato” – Padre de los Ritmos Folklóricos

C: Hay algo ahí en la docencia general. Yo creo que el sistema es así, y pasa por una cuestión humana de malas gestiones y cosas que, eso es lo que yo veo que en muchas escuelas, hay un retroceso, algo que hay que mejorar y trabajar ahí. Es música y son relaciones humanas.

Presente.

A: Ahora si entrando en tu presente, a tu edad, con tus necesidades, con tus ganas, con tus obligaciones. ¿Cómo equilibras tu tiempo y la energía entre la música, sea lo que eso significa para vos, que seguramente son muchas cosas y tus responsabilidades diarias?

C: Es muy difícil, porque ya cuando pasaron los 60, yo ya estoy llegando a los 70, se viene el guadañazo de no estar más en este plano, que lo vivimos todos, entonces te das cuenta que tampoco tenés tiempo, ojo, igual mis alumnos y mis amigos me dicen *“pará, estás haciendo el segundo libro de Bombo, el libro del manual, estás escribiendo poesía y cuentos, estamos grabando con Ableton Live, estás haciendo un montón de cosas, hago mezclas de discos y todo”*, o sea mi fundamento siempre fue la música y sigue siendo, pero al tener, el día

“Let’s do it the other way around the teachers will come in later, but you guys should already be playing.” And, of course, they’d make music. And during exams, too.

A: Once, a professor in the EMBA program saw all of us students standing there in a line; we had to take a piano harmony exam and were waiting to be called, trembling. Then this professor who taught visual arts came over and said to us, *“How is it that you came here to play, yet playing is the very thing you enjoy the least?”* We were all trembling. *“Obviously, it’s an exam some of you are bound to be nervous but I don’t see anyone here who looks happy.”*

El “Gato” (cat) Folkloric Rhythms Father

C: There’s something to be said for general education. I think that’s just how the system is, and it comes down to a human issue of mismanagement and other things that’s what I see in many schools: a step backward, something that needs to be improved and worked on. It’s about music and human relationships.

Present.

A: Now, looking at your current situation at your age, with your needs, your desires, and your obligations how do you balance your time and energy between music whatever that means to you, which is surely many things and your daily responsibilities?

C: It’s really hard, because once you’re past 60 and I’m already approaching 70 the reality of no longer being on this plane of existence starts to set in, something we all experience, so you realize you don’t have much time either, though, mind you, my students and friends tell me, *“Hold on, you’re working on the second Bombo Legüero book, the manual, you’re writing poetry and short stories, we’re recording with Ableton Live, you’re doing a ton of things I’m mixing albums and everything.”* I mean, music has always been my foundation and still is, but when I have a day off, I wake up in the



libre, me levanto a la mañana y digo, “*uy, ¿qué hago?*”. Entonces tengo todo por hacer y ahí hay un error, que algo hay que hacer, tratar de organizarse, de coordinar, porque si no, en esa diversidad y posibilidad de hacer varias cosas, no haces nada también. Cuando yo era más joven, me dedicaba mucho a seguir estudiando, investigando, tocando, yo ahora toco también, investigo para escribir otro libro, pero trabajo más pasando material y enseñando, y antes me pasaba horas estudiando el instrumento, mucho, eso también lo pasamos. Son distintos tiempos.

A: Hay una pregunta que para mí es fundamental y que no la he escuchado en otros lados. Tus hijos son músicos, en distintos instrumentos en distintos tipos de profesionalidad. ¿Cuál crees vos que son las acciones o actitudes que deben tener los padres con los hijos que se inclinan por la música?

C: Bueno, ahí caemos un poco en lo mismo de antes, a mí me pasó, como yo tuve que pelear mucho por la música y para ser músico, trabajé mucho. Cuando mis hijos me dijeron que iban a ser músicos, yo dije, “*bueno pero tengan en cuenta que no es necesario que sean músicos, si quieren estudiar medicina, agricultura, lo que sea yo los apoyo en todo, por supuesto, pero no es que yo quiera ser como muchos padres, que es abogado y el hijo debe ser abogado. No creo que haya una obligatoriedad o una relación con hacer lo que los padres por ahí dicen que hay que hacer.*”

El error también, que no se aprendió en la vida, es que los padres tienen que aprender que los hijos tienen su camino propio y su evolución, pero antes de recibir la conexión familiar y la herencia familiar, ya traen una cuestión cósmica del mandato antes, o sea, ya en el vientre materno, el pibe ya sabe, pero tiene muchos elementos de que va a ser después, eso es lo que creo yo.

A: O sea, en tu caso personal, en todos lo estás diciendo, pero vos sentís que tus dos hijos, antes de nacer o antes

morning and think, “Oh, what should I do?” Then I have everything to do, and that’s where the mistake lies you have to do something, try to get organized, try to coordinate, because otherwise, with all those options and possibilities for doing various things, you end up not doing anything at all. When I was younger, I spent a lot of time studying, researching, and playing. I still play now, and I’m doing research to write another book, but I spend more time passing on my knowledge and teaching. Back then, I used to spend hours studying the instrument a lot of time but those days are behind us now. Times have changed.

A: There’s a question that I think is fundamental, and one I haven’t heard asked elsewhere. Your children are musicians they play different instruments and are at different levels of professionalism. What do you think are the actions or attitudes parents should adopt toward children who are drawn to music?

C: Well, that kind of brings us back to what we were talking about before. It happened to me since I had to fight so hard for music and to become a musician, I worked really hard. When my kids told me they were going to be musicians, I said, “*Well, but keep in mind that you don’t have to be musicians. If you want to study medicine, agriculture, or whatever I’ll support you in everything, of course but it’s not like I want to be like many parents who are lawyers and expect their children to be lawyers too. I don’t think there’s any obligation or connection to doing what parents might say you have to do.*”

Another mistake one that isn’t taught in life is that parents need to learn that children have their own path and their own evolution, but even before they receive the family connection and family heritage, they already carry a cosmic aspect of the mandate from before that is, even in the womb, the child already knows, but there are many elements of what he or she will become later on; that’s what I believe.

A: In other words, in your personal case you’re saying this about everyone but you feel that your two children, even before they were born



de decirte quiero ser músico, ya venían con una información que va más allá de sus gustos.

C: Sí, y eso también, y depende también del porcentaje de eso que tienen, si pueden pelear por eso o no, a mí me pasó personalmente que era demasiado convencimiento, una consigna de que iba a ser eso, nunca tuve dudas, pero todos los seres humanos no son así, o sea, tengo dudas en otras cosas, en la música no tengo dudas, en que quería ser músico, pero hay otra gente que no, que está con esto, o sigo psicología o lo otro, y en ese dudar no es bueno, digamos. Pero bueno, volviendo a la pregunta con respecto a los padres, yo creo que los padres tenemos que aprender a entender el camino individual de cada ser humano, que va por un lado que no sabes.

A: Con todo lo que me estás contando de lo que significa la música para vos, lo que tuviste que pelearla, hoy el mundo lógicamente es otro, habrá cambiado muchas cosas supongo de hace 50 años atrás, pero hoy por hoy ¿dónde encontrás influencias e inspiraciones?

C: Justo lo que estoy escribiendo ahora, si yo tendría que ponerle un título ostentoso, le pondría el *bombo sanador o el bombo de sanación*, porque lo que estoy haciendo es mucha investigación a los **Hopis**, a los **Mapuches**, investigando, conociendo cómo ellos se acercaron al instrumento.

Entonces en este momento encontré material de inspiración, en sacar el material nuevo que va a venir, desde eso que como te decía antes, esa óptica, ese entendimiento, que es como yo aprendí a tocar, y por eso toco con eso que me decían swing, vos tocás con mucho swing. Swing es una palabra del jazz, con onda, después se transformó en onda, y hasta hace poco tiempo no sabía lo que era, entonces encaré ahora la investigación a partir de esa conexión, que yo lo tengo por suerte conectado con mi familia de la montaña, mi abuela, toda la gente que bajó de la montaña con otro vuelo, y ahora que estuve con los **Q'eros**, hay una señora de 101 años que bajó con toda la familia, viven arriba de Cusco, y vos te pones a hablar con ellos y

or before they told you they wanted to be musicians, already came into the world with a sense that goes beyond their personal tastes.

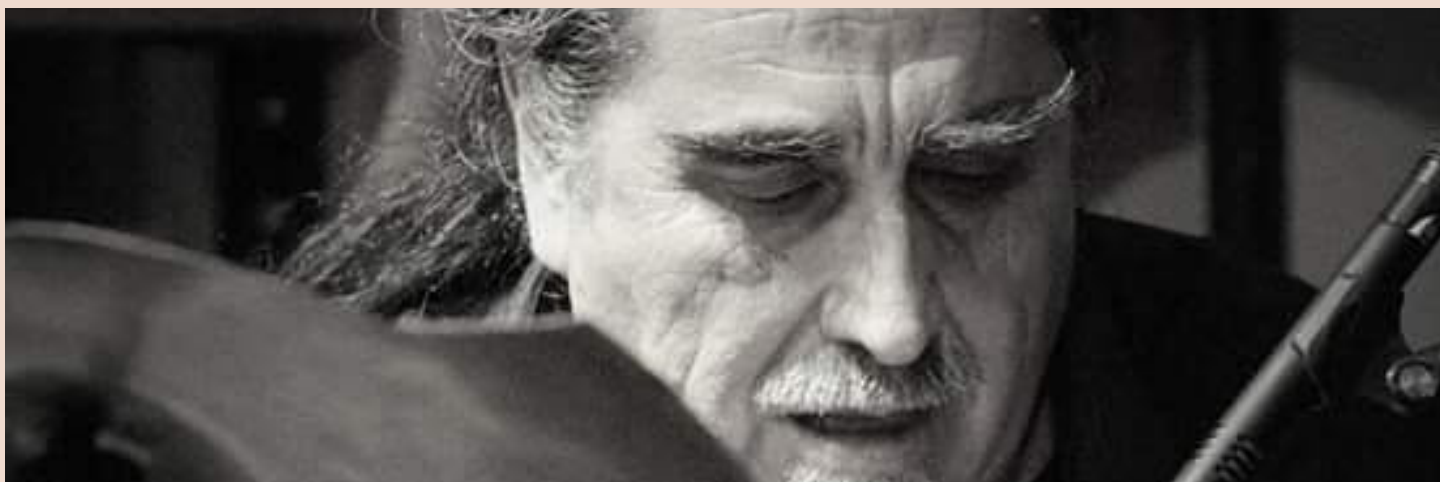
C: Yes, and that too, and it also depends on the percentage they have whether they can fight for it or not. personally, for me, it was a matter of being too convinced a conviction that it was going to be that way; I never had any doubts but not all human beings are like that. I mean, I have doubts about other things; when it comes to music, I have no doubts I knew I wanted to be a musician but there are other people who don't feel that way, who are torn between this or that whether to study psychology or something else and that kind of doubt isn't good, let's say. But anyway, getting back to the question about parents, I think that as parents we have to learn to understand each person's individual path a path that takes them down a direction you don't know about.

A: With everything you're telling me about what music means to you how hard you had to fight for it the world is obviously different today. I suppose a lot has changed since 50 years ago, but these days, where do you find your influences and inspiration?

C: Exactly what I'm writing right now if I had to give it a flashy title, I'd call it "the healing drum" or "the drum of healing," because what I'm doing is a lot of research on the **Hopis**, the **Mapuches**, exploring, learning how they approached the instrument.

So at that moment I found inspiration for the new material that's coming drawing from that perspective, that understanding I mentioned earlier, which is how I learned to play and that's why I play with what they used to call "swing"; you play with a lot of swing. "Swing" is a jazz term it has a certain vibe and later it became just "vibe." Until recently, I didn't know what it meant, so I decided to start my research based on that connection which, luckily for me, is linked to my family from the mountains, my grandmother, and all the people who came down from the mountains with a different outlook and now that I've been with the **Q'eros**, There's a 101-year-old woman who came down with her whole family they live up in Cusco and when you start talking





Carlos Rivero, Maestro del folklore Argentino
Argentina's Folk Master

hay otras cosas. Por ejemplo, en los métodos de música, nos enseñaban, no solamente todas las situaciones rarísimas europeas, sino que decía, “el silencio es la ausencia de sonido”, no es así, con esta nueva idea, el silencio es donde se gesta el sonido, el silencio es donde vas a elaborar todo para tocar, y el silencio, como dicen después, por suerte es música. Y eso lo aprendí ahora, o sea, lo aprendí, lo tocaba así, siempre toqué así, pero ahora lo estoy transmitiendo a un libro.

A: A veces uno cuando empieza, ve las influencias para afuera, “a ver cómo se hace en otros lados”, siento que tu influencia hoy por hoy es para adentro, a ver quién soy, quiénes fueron los antiguos, me suena a que hoy estás volviendo más a las raíces.

C: Claro, si bien ya estaba tocando todas las cuestiones, lo tocaba más como deporte, cuando tenía 20 años lo tocaba porque me gustaba, una **cueca**, un **huayno**, pero claro, cuando en la década del '80 fui a ver un canto en Bolivia y en Perú, donde estaban los 15 sikuris, y yo veía que flotaba ahí, y no había tomado nada, ningún vino, nada, flotaba por la misma música ¿qué pasa acá? O cuando veía a 5 guitarristas, o 3 guitarristas y un bombo tocando en las provincias, hay cosas que no pasan en otro lado, y eso es lo que ahora estoy tratando de hacer, de llevarlo a una transmisión para que a nivel pedagógico se pueda difundir.

A Futuro.

A: Para ir terminando, una pregunta quizá un poco amplia, pero todo tu laburo y todo lo

to them, you discover other things. For example, in music theory classes, they taught us not only all these bizarre European concepts, but they'd say, “Silence is the absence of sound” that's not true. With this new idea, silence is where sound is born; silence is where you prepare everything you need to play; and silence, as they say later, is fortunately music. And I've learned that now I mean, I've always played that way, but now I'm putting it into a book.

A: Sometimes when you're just starting out, you look outward for inspiration “let's see how it's done elsewhere.” I feel like your inspiration these days is coming from within figuring out who I am, who came before me. It sounds to me like you're going back to your roots more these days.

C: Sure, even though I was already playing all kinds of music, I treated it more like a hobby; when I was 20, I played because I liked it a **cueca**, a **huayno** but of course, when I went to see a “canto” in Bolivia and Peru in the '80s, where the 15 sikuris were, and I saw them just floating there and I hadn't had a drop of anything, no wine, nothing they were floating on the music itself. What's going on here? Or when I saw five guitarists, or three guitarists and a bombo playing in the provinces there are things that don't happen anywhere else and that's what I'm trying to do now: bring it to a broadcast so that it can be shared on an educational level.

A Futuro.

A: To wrap things up, here's a question that might be a bit broad, but all your work and





Carlos Rivero

que me estás contando va para esta última pregunta ¿qué aspectos crees vos que hoy se deberían mejorar en el ámbito musical en general del país?

C: Hay dos aspectos, o dos cuestiones, una es la música popular, lo que funciona, lo que suena, y otra es la enseñanza, la pedagogía. Con respecto a la música, el folclore, no lo digo yo, lo dijo todos, **Béla Bartok** lo dijo hace muchos años, es un ente vivo que va avanzando, entonces va adquiriendo cosas que después cambian, y eso no lo puede uno cambiar, cuando **Manolo Juárez** apareció con **Saluzzi** en la década del '70, con todas sus innovaciones, cambió todo lo que era la poética y la rítmica de las músicas, y después apareció el '80 con otra historia, apareció **Carnota**, el **Chango Faria Gómez**, un montón de cosas, a darle otro vuelco y así, después el **Luna Monti** con el marido, y siempre hay como renovaciones.

Nosotros en el '95 / 96' hicimos un disco que se llama **Silverio el Volador**, que también cambió y

everything you've been telling me leads up to this final question: What aspects do you think need improvement today in the country's music scene in general?

C: There are two aspects, or two issues: one is popular music what works, what sounds good and the other is teaching, pedagogy. As for music and folklore and this isn't just my opinion; everyone has said it **Béla Bartok** He said it many years ago: it's a living entity that keeps evolving, so it takes on new elements that later change, and there's nothing anyone can do to change that. When **Manolo Juárez** appeared with **Saluzzi** in the '70s, with all their innovations, it completely transformed the poetics and rhythm of the music, and then the '80s came along with a whole new story; it appeared **Carnota**, **Chango Faria Gómez**, A whole lot of things giving it another makeover, and then the **Luna Monti** with my husband and there are always renovations of some kind.

Back in '93, we made an album called **Silverio el Volador** which also evolved, and



me di cuenta que influyó mucho, que era César Fernández en bajo y todos músicos jóvenes con una mezcla de jazz, rock y folclore, que ahí tocaba también **Leo Sujatovic**, entonces se armó una cosa que yo estaba emocionadísimo. La parte musical tiene un camino de cada creador y cada arreglador y cada buscador, nunca se vuelve para atrás; en la vida nunca se vuelve para atrás, vamos a hacer algo parecido pero distinto, siempre, en la música.

Y en la pedagogía sí se ha vuelto para atrás y se sigue, no hay caso, porque ya la creación de la música va por un camino muy independiente, pero en la educación está metida la política, y la política acomoda a su interés lo que quiere. Yo tengo mucho contacto con universidades también, y hay gente copada que está trabajando para que se cambien cosas, porque le bajan informaciones de retrógradas, más que se está sacando todo el artístico de todos lados, pero la música popular es un camino maravilloso de búsquedas, aparece una Spinetta que influye a un montón de genios, aparece otro grupo y siguen apareciendo, y va a seguir pasando. Y ahora lo nuevo es que con Google y la inteligencia artificial tenés todo, pero no tenés nada, porque si no sabes lo que querés buscar, cagás, te sale lo que los que manejan la idea quieren que sepas.

A: Como última para ir cerrando esto, y agradecerte por todo este tiempo, primero gracias por este tiempo y por participar en la revista ¿Qué proyectos tenés actualmente? Que por lo que me dijiste son todos a la vez.

C: Y ahora el proyecto más importante es sacar el segundo volumen, que ya está terminado, y ahora me detuvo un poco esto, porque me enganché con lo que hablábamos antes de todas las conexiones, de la forma de enseñar, que empecé a cambiar cosas del libro para bien, agregar cosas, en la música, en la percusión o en la batería, el tres contra dos te dicen, para mí no, es el tres y dos, es la integración, es la dualidad, es la conexión en algo que está adentro de uno, no es aprender algo de afuera que temblamos, como te lo enseñan muchos

I realized it had a huge influence it featured César Fernández on bass and a group of young musicians playing a mix of jazz, rock, and folk, with Leo Sujatovic also playing on it so something came together that had me absolutely thrilled. The musical journey is unique to each creator, arranger, and explorer it never goes backward; in life, you never go backward. We're always going to do something similar yet different in music.

And in education, things have indeed taken a step backward and continue to do so there's no point in arguing, because music creation is already following a very independent path, but politics is involved in education, and politics bends things to suit its own interests. I'm also in close contact with universities, and there are great people working to bring about change, because they're being fed regressive information especially that the arts are being eliminated everywhere but popular music is a wonderful path of exploration: a Spinetta comes along and influences a whole bunch of geniuses, then another group appears, and they keep appearing and it's going to keep happening. And now the new thing is that with Google and artificial intelligence, you have everything but you have nothing because if you don't know what you want to search for, you're screwed; you get whatever those in control want you to know.

A: Como última para ir cerrando esto, y agradecerte por todo este tiempo, primero gracias por este tiempo y por participar en la revista ¿Qué proyectos tenés actualmente? Que por lo que me dijiste son todos a la vez.

C: And now the most important project is to release the second volume, which is already finished, and this has slowed me down a bit, because I got caught up in what we were talking about earlier all the connections, the way of teaching and I started changing things in the book for the better, adding things in music, in percussion, or on the drums. They tell you it's "three against two," but not for me it's "three and two." It's integration, it's duality, it's the connection to something inside oneself. It's not about learning something from the outside that makes us





**Ramoncito, Lucio Navarro junto a su papá
Ramón Navarro Eterno**
Navarro Folkloric La Rioja DNA



Ramoncito Navarro, CLAVE en la Vida de Carlos.
A Key Factor in Carlos Rivero's Life

profesores de batería o de música que pasa por otro lado.

También compongo mucha letra y música, desde que mi hija me dijo *“tenés que grabar varios temas”*, entonces estoy haciendo un disco de plantas sagradas, sonidos de montaña, sonidos de selva con instrumentos reales, y ya hemos hecho un sobre tango también, porque tengo amigos que hacen tango, entonces yo hago los arreglos y todo, esto está saliendo también, estoy muy activo, lo cual me produce esta pequeña crisis, con estrés de decir *“la pucha que hago hoy”*.

Yo doy charlas también, en universidades y todo, terminar el libro y presentarlo por todos lados. Cuando quieran lo presentamos por allá, dando clases. ¡Por último decirles gracias a vos y a todos en la comunidad Federal de Drumming, Latinoamérica y el Mundo!

**Carlos Rivero – Bombos
Legüeros Ensemble**

tremble, as many drum or music teachers teach you that comes from somewhere else.

I also write a lot of lyrics and music ever since my daughter told me, *“You have to record a few songs”* so I’m working on an album featuring sacred plants, mountain sounds, and jungle sounds using real instruments, and we’ve already put together a tango album as well, because I have friends who play tango, so I handle the arrangements and everything, this is coming together too; I’m very busy, which is causing me this little crisis the stress of wondering, *“Damn, what am I going to do today?”*

I also give clinics, masterclasses at universities and places like that to finish the book and present it all over the place. Whenever you want, we can present it there while teaching classes. Finally, I want to say thank you to you and everyone in the Federal Drumming community, in Latin America, and around the world!

**Carlos Rivero – Bombos
Legüeros Ensemble**



Transcripción en la batería

Drumset Transcriptions



Por | By
Nehemias Gabriel Aboal Meciuk

nehemiasgabrielaboal  



Groove Polirrítmico y Modulación rítmica de Gustavo Meli

En esta oportunidad quiero hablar de una transcripción que realicé este año y cuyo proceso de escritura y análisis disfruté tremendamente. Se trata de un fragmento de un solo tocado por **Gustavo Meli**. A mi humilde entender, la centralidad de esta transcripción es la modulación rítmica, aunque aparecen muchísimos otros elementos y recursos dentro del inmenso bagaje que siempre propone Gustavo.

Una modulación rítmica yo la entiendo como una ilusión de un nuevo pulso: cambia la referencia de cómo percibimos el beat. Por ejemplo, con base en un compás de 4/4, haciendo que un tresillo de negras o un quintillo de negras pase momentáneamente a funcionar como un nuevo pulso, para luego regresar, o no, a la referencia del beat original.

Brevemente, la forma en que logré entender y abordar estas modulaciones para poder transcribirlas fue la siguiente:

Modulación En 6 Sobre 4

Paso 1: establecer un pulso original.

Polyrhythmic Groove and Rhythmic Modulation by Gustavo Meli

This time, I'd like to talk about a transcription I did this year a project I thoroughly enjoyed writing and analyzing. It's an excerpt from a solo performed by **Gustavo Meli**. In my humble opinion, the central focus of this transcription is rhythmic modulation, although there are many other elements and techniques within the vast repertoire that Gustavo always brings to the table.

I understand rhythmic modulation as the illusion of a new pulse: it shifts the reference point for how we perceive the beat. For example, based on a 4/4 time signature, it causes a triplet of quarter notes or a quintuplet of quarter notes to momentarily function as a new pulse, and then return or not to the original beat's reference point.

In short, here's how I came to understand and approach these modulaciones in order to transcribe them:

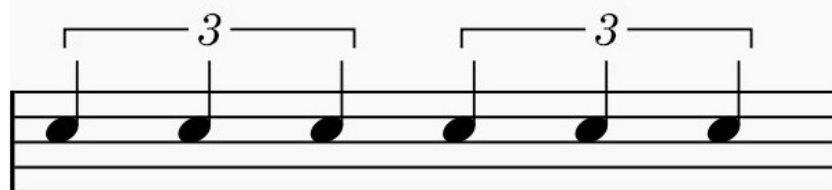
6 Over 4 Modulation

Step 1: Set an original tempo.



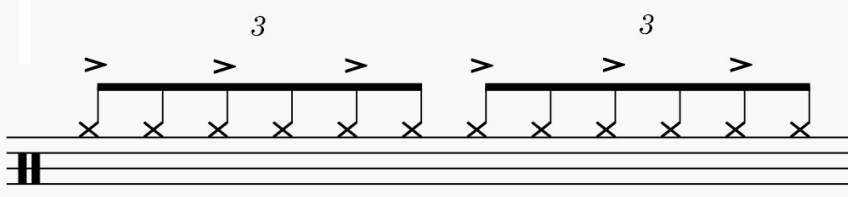
Paso 2: identificar nuevo pulso.

Step 2: Identify a new pulse.



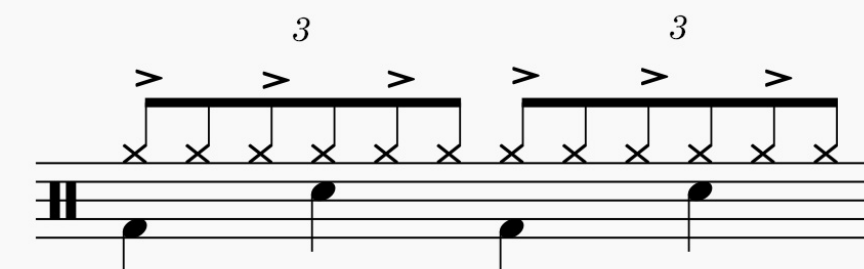
Paso 3: identificar los acentos que se tocan en el Hi Hat.

Step 3: Identify the accents played on the hi-hat.



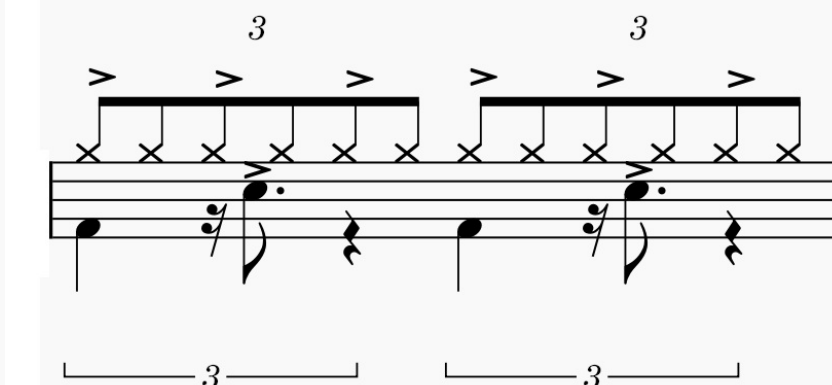
Paso 4: identificar la idea que se toca haciendo una reducción conceptual simplificada.

Step 4: Identify the underlying idea by simplifying the concept.



Paso 5: ajustar el tambor que va anticipado.

Step 5: Adjust the drum that is running ahead.

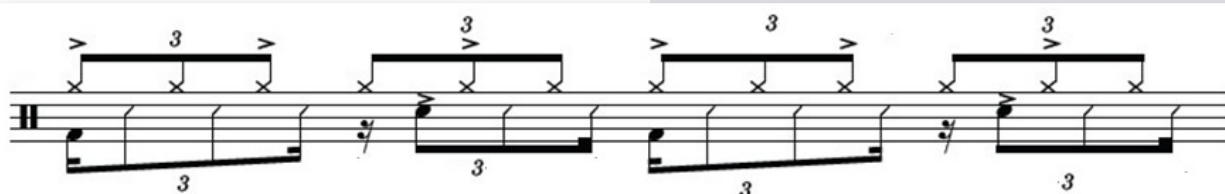




Nehemías Drum Tech

Paso 6: realizar la transcripción completa y final, como lo toca Gustavo.

Step 6: Complete the full and final transcription, as Gustavo plays.



Modulación En 5 Sobre 4

Paso 1: pulso original.

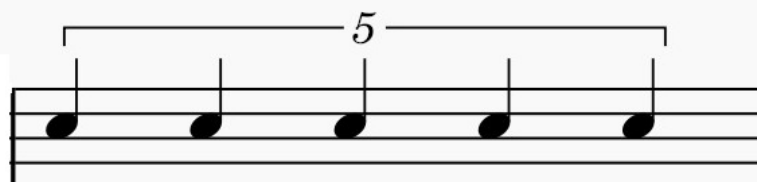
5 Sobre 4 Modulation

Step 1: Original beat.



Paso 2: identificar nuevo pulso.

Step 2: Identify a new pulse.





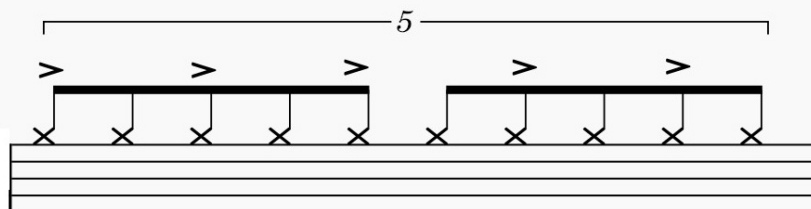
Gustavo Meli Masterclass 2026



Brindis post transcripciones del Maestro
Nehemias toasting after transcribing yet another drum part.

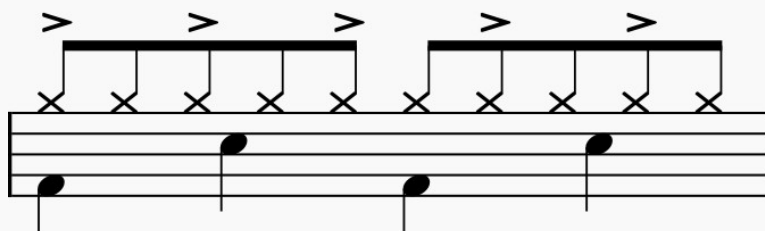
Paso 3: identificar los acentos que se tocan en el Hi Hat

Step 3: Identify the accents played on the hi-hat



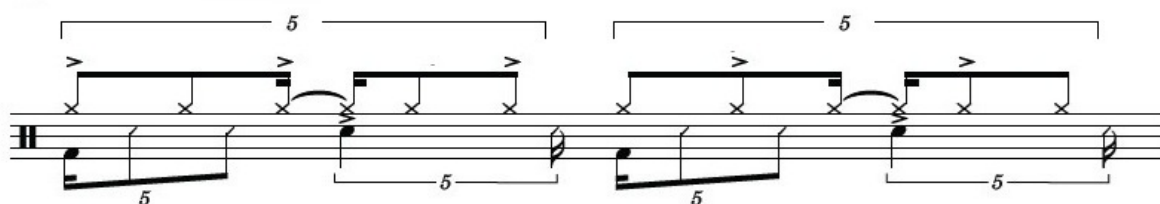
Paso 4: realizar una transcripción simple haciendo una reducción conceptual.

Step 4: Create a simple transcript by simplifying the content.



Paso 5: realizar la transcripción completa y final.

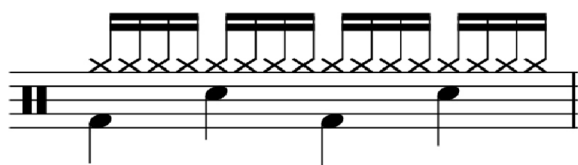
Step 5: Complete the final, comprehensive transcription.



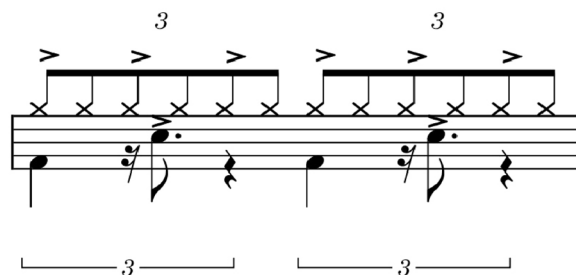
Secuencia De Forma Simplificada

Simplified Sequence

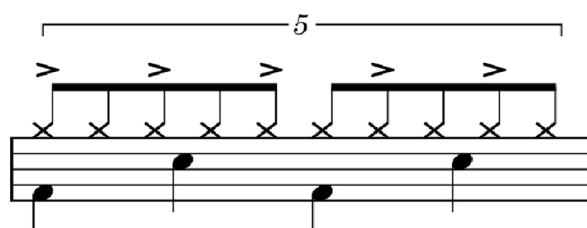
1



2



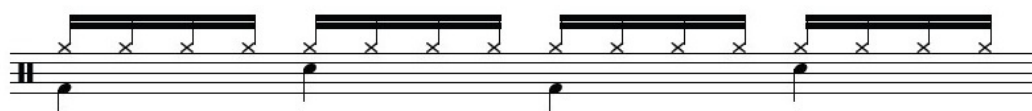
3



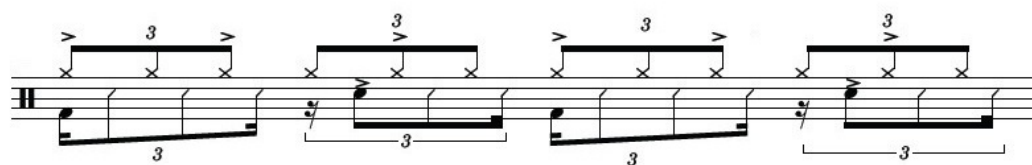
Secuencia Transcripción Gustavo Meli

Gustavo Meli Sequence transcription

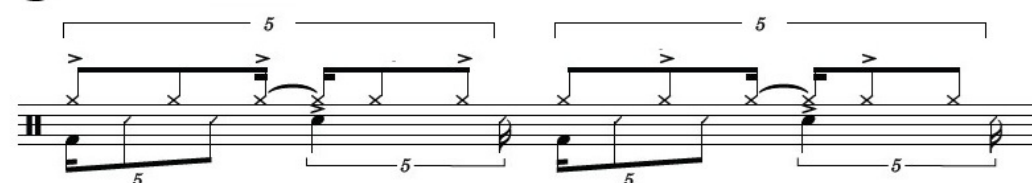
1



2



3





Profeta en su Tierra

A World Champion and prodigal Mendoza's son

Nótese que a veces utilicé un quintillo de negras dividido en corcheas, y otras veces dos quintillos de corcheas, que es exactamente lo mismo, pero escrito de otra forma. Lo mismo ocurre con dos tresillos de negras doblados en corcheas: también se pueden utilizar cuatro tresillos de corcheas para el mismo compás.

La **transcripción completa**, aquí:

Espero que les haya gustado. Cualquier consulta, me escriben en Instagram ([@nehemiasgabrielaboal](https://www.instagram.com/nehemiasgabrielaboal)).

Gracias.



Note that sometimes I used a quarter notes Quintuplets divided into eighth notes, and other times two quintiles of eighth notes, which is exactly the same thing but written differently. The same applies to two triplets of quarter notes divided into eighth notes: you can also use four triplets of eighth notes for the same measure.

Full transcription is available here:

I hope you enjoyed it. If you have any questions, message me on Instagram ([@nehemiasgabrielaboal](https://www.instagram.com/nehemiasgabrielaboal)).

Thank you.

Exploración del “Backbeat” Concepto de 8/8 de Bob Moses

Exploring the “Backbeat”
Using Bob Moses’ 8/8 Concept



Por | By
Leonardo Alvarez

leonardo_alvarez_drums  

www.leoalvarezoficial.wixsite.com



Exploración del "Backbeat" mediante el Concepto de 8/8 de Bob Moses

El presente ejercicio didáctico tiene como objetivo profundizar en la **escucha interna** y la **percepción rítmica** del baterista, utilizando como base el marco conceptual de Bob Moses en su obra *Drum Wisdom*. Tomaremos como referencia una canción que fue grabada sin batería y es en vivo, una pieza cuya estabilidad rítmica y claridad melódica permiten una experimentación pura sobre el flujo del compás. Puedes hacerlo el mismo ejercicio propuesto en este artículo con músicos en vivo y dialogar con ellos qué sensaciones tienen con cada back beat.

I. El Flujo de 8/8

Según Moses, la música con *groove* americana (R&B, Rock, Jazz) no se basa simplemente en cuatro pulsos, sino en un flujo constante de **ocho corcheas** por compás. Este concepto, denominado **8/8**, propone que existen ocho puntos de resolución posibles dentro de un compás de 4/4: los cuatro pulsos a tierra (1, 2, 3, 4) y las cuatro corcheas al aire (las "&").

Para Moses, dominar estos ocho puntos no es un proceso puramente intelectual, sino sensorial. Cada punto genera una **sensación distinta** en el flujo de la música:

Puntos 1 y 3: Funcionan como "anclas" que tienden a detener el movimiento hacia adelante.

Exploring the "Backbeat" Using Bob Moses' 8/8 Concept

The goal of this teaching exercise is to delve deeper into the drummer's internal listening and rhythmic perception, using **Bob Moses'** conceptual framework from his book "**Drum Wisdom**" as a foundation. We'll use as a reference a song that was recorded without drums and is a live performance a piece whose rhythmic stability and melodic clarity allow for pure experimentation with the flow of the beat. You can do the same exercise proposed in this article with live musicians and discuss with them how each backbeat feels to them.

I. The 8/8 Flow

According to Moses, American groove music (R&B, rock, jazz) is not based simply on four beats, but on a constant flow of **eight 8th notes** per measure. This concept, known as 8/8, suggests that there are eight possible resolution points within a 4/4 measure: the four downbeats (1, 2, 3, 4) and the four upbeats (the "&").

For Moses, mastering these eight points is not a purely intellectual process, but a sensory one. Each point creates a distinct **sensation** in the flow of the music:

Puntos 1 y 3: They act as "anchors" that tend to stop forward movement.

Puntos 2 y 4: Son los puntos donde reside el “swing”; son pulsos de resolución muy efectivos para crear *groove*.

La “&” del 1 y la “&” del 3: Se perciben como un “codo en las costillas”, generando un movimiento de “empuje” que despierta la música.

La “&” del 2 y la “&” del 4: Representan una expansión o un estiramiento hacia adelante. Moses considera la “&” del 4 como el punto de resolución más importante.

II. El Backbeat Móvil

El ejercicio consiste en mantener un patrón básico de batería (en este caso corcheas en el hi-hat y el bombo en los pulsos 1 y la & del 2) mientras desplazamos el **backbeat del tambor** por cada una de las ocho corcheas del compás. El objetivo no es sólo la precisión técnica, sino la capacidad de **sentir** cómo la canción cambia su “color” y su intención según dónde ubiquemos el golpe del tambor.

Pasos para la ejecución:

Escucha Interna y Canto: Antes de tocar, el estudiante debe escuchar e internalizar el flujo de 8/8, ósea la subdivisión sobre la cual se va a tocar. Moses sugiere que si no puedes cantar un ritmo, no puedes tocarlo con verdadero *groove*. Se recomienda cantar la frase de ocho corcheas acentuando el punto donde se ubicará el tambor.

Toque Orgánico: Al ejecutar los ejercicios, se debe buscar un “toque orgánico”, permitiendo que el cuerpo se mueva de forma natural y relajada, evitando la rigidez mecánica.

Independencia y Cohesión: Aunque estamos moviendo el tambor, debemos concebirlo como un solo ritmo unificado (método no independiente), donde cada golpe tiene una razón musical detrás.

III. Guía de Sensaciones por Ejercicio

A continuación, se describen los ocho ejercicios que el baterista encontrará en la partitura adjunta, contextualizados bajo la filosofía de Moses:

Puntos 2 y 4: These are the points where the “swing” lies; they are very effective rhythmic accents for creating groove.

La “&” del 1 y la “&” del 3: They are perceived as a “nudge in the ribs,” creating a “push” that brings the music to life.

La “&” del 2 y la “&” del 4: They represent an expansion or a forward stretch. Moses considers the “&” in number 4 to be the most important point of resolution..

II. The Mobile Backbeat

The exercise involves maintaining a basic drum pattern (in this case, eighth notes on the hi-hat and the bass drum on beats 1 and the & of beat 2) while shifting the **backbeat of the bass drum** across each of the eight eighth notes in the measure. The goal is not only technical precision, but also the ability to **feel** how the song changes its “color” and intention depending on where we place the bass drum hit.

Steps for execution:

Internal Listening and Singing: Before playing, the student should listen to and internalize the 8/8 flow that is, the subdivision on which they will be playing. Moses suggests that if you can’t sing a rhythm, you can’t play it with true groove. It is recommended to sing the phrase of eight eighth notes, emphasizing the beat where the drum will fall.

Organic Touch: When performing the exercises, you should aim for an “organic touch,” allowing the body to move naturally and in a relaxed manner, avoiding mechanical stiffness.

Independence and Cohesion: Even though we are playing the drum, we must think of it as a single, unified rhythm (a non-independent method), where every beat has a musical reason behind it.

III. Sensations Guide During Exercises

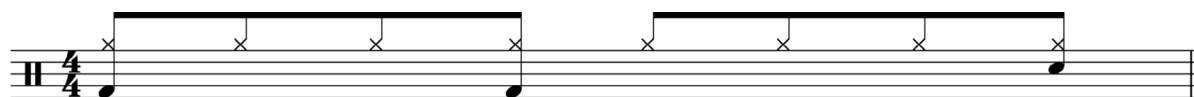
The following is a description of the eight exercises that drummers will find in the attached score, presented within the context of Moses’ philosophy:

Ejercicio 1 (Tambor en la & del 4):

Experimentarás la máxima expansión. Es el punto que más "abre" la música y la proyecta hacia el siguiente compás.

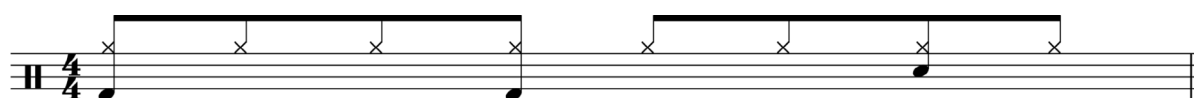
Exercise 1 (Drum on the & of the 4th beat):

You'll experience maximum expansion. This is the point where the music "opens up" the most and carries over into the next measure.



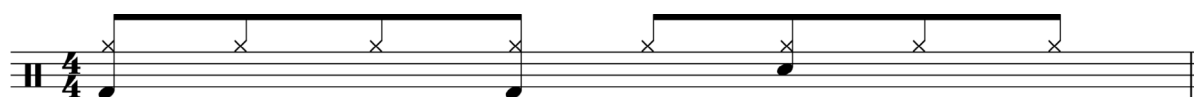
Ejercicio 2 (Tambor en el 4): Resolución fuerte y tradicional que prepara el reinicio del ciclo.

Exercise 2 (Snare Drum on the 4): A strong, traditional resolution that sets the stage for the cycle to begin anew.



Ejercicio 3 (Tambor en la & del 3): Genera una nueva pulsación de energía, similar a un recordatorio rítmico.

Exercise 3 (Snare Drum on the & of the 3): Create a new burst of energy, similar to a rhythmic reminder.



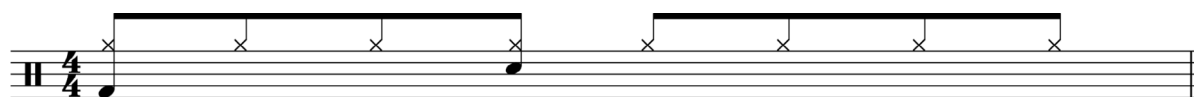
Ejercicio 4 (Tambor en el 3): Al igual que en el pulso 1, actúa como un ancla, dando una sensación de llegada a mitad del compás.

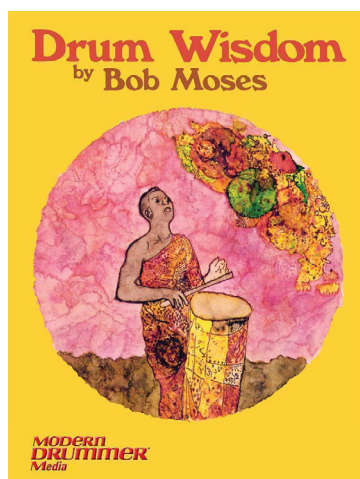
Exercise 4 (Snare Drum on beat 3): Just like in beat 1, it acts as an anchor, creating a sense of arrival in the middle of the measure.



Ejercicio 5 (Tambor en la & del 2): La música parecerá estirarse o inclinarse hacia adelante.

Exercise 5 (Snare Drum on the & of the 2): The music will seem to stretch out or lean forward.





Drum Wisdom - Bob Moses
Available worldwide from Hudson Music



Leo Alvarez liderando la escena de escenarios patagónicos
Leo Alvarez on stage leading Patagonian scene

Ejercicio 6 (Tambor en el 2): Es la sensación clásica y cómoda del backbeat tradicional, donde el swing comienza a fluir.

Exercise 6 (Snare Drum on the 2): This is the classic, comfortable feel of the traditional backbeat, where the swing begins to flow.



Ejercicio 7 (Tambor en la & del 1): Percibirás un "empuje" o una contracción que sacude la estabilidad inicial.

Exercise 7 (Drum on the & of the 1): You will feel a "push" or a contraction that disrupts your initial stability.



Ejercicio 8 (Tambor en el 1): Sentirás una sensación de resolución inmediata que "frena" el avance de la canción.

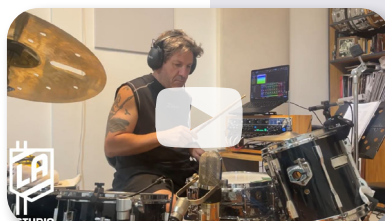
Exercise 8 (Drum on Beat 1): You'll feel a sense of immediate resolution that "slows down" the song's progression.



IV. Material de Práctica

Para realizar esta experiencia, el baterista dispone de los siguientes recursos:

Audio de Referencia: Grabación de la batería ejecutando el backbeat móvil sobre una canción sin batería a elección:



IV. Practice Materials

To carry out this experiment, the drummer has the following resources available:

Reference Audio: Recording of the drums playing a moving backbeat over a drumless song of your choice:



Elevando la Vara siempre

Always raising the bar

Pista Original: Para practicar la internalización del flujo y experimentar la ejecución propia.

Recomendación final: Dedica tiempo a cada punto de forma individual. Como afirma Moses, es mejor pasar mucho tiempo con un solo punto hasta que se sienta completamente natural antes de intentar combinarlos. El fin último es que el estudiante no solo “toque la batería”, sino que “toque música” a través del instrumento.

Considerando que la música se basa en percepciones y no solo en métricas, cerramos este ejercicio con la siguiente interrogante para la reflexión del estudiante:

¿Qué sensaciones físicas y emocionales percibieron al interpretar cada uno de los ocho puntos y de qué manera sintieron que cambió la energía, el “empuje” y el carácter de la canción en cada caso?

Dejame tu respuesta por MD en [Leonardo_alvarez_drums](#) por instagram.



Original Track: To practice internalizing the flow and experience performing it yourself.

Final recommendation: Spend time on each point individually. As Moses says, it’s better to spend a lot of time on a single point until it feels completely natural before trying to combine them. The ultimate goal is for the student not only to “play the drums,” but to “make music” through the instrument.

Given that music is based on perceptions and not just on metrics, we conclude this exercise with the following question for students to reflect on:

What physical and emotional sensations did you experience while performing each of the eight sections, and how did you feel the energy, the “drive,” and the character of the song change in each case?

Send me your answer via DM at [Leonardo_alvarez_drums](#) on instagram.

VIC FIRTH®

THE PERFECT PAIR



VICFIRTHARGENTINA

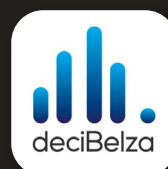
Leonardo Alvarez

Artista Vic Firth

www.importmusic.com.ar



Acompañan a Leo Alvarez



www.leoalvarezoficial.wixsite.com

Aproximación Al Jazz En La Batería

An Introduction To
Jazz Drumming



Por | By
Martín Lentini

martinlentini 



Aproximación Al Jazz En La Batería

Historia, Evolución y Cómo Comenzar a Tocar.

Considero muy importante para todo baterista, conocer el origen del instrumento y los estilos que le fueron dando forma a su evolución.

En lo material, se puede decir que no habría batería tal cual la conocemos hoy, sin el tambor militar y la adaptación de los platillos, el bombo y accesorios al primario **Trap Set**.

En lo rítmico estilístico, tenemos el aspecto rudimental del tambor, ya detallado ampliamente por **Tomás Limeres** y, por otro lado, el componente africano. Con el traslado de esclavos al continente americano, fue inevitable que traigan consigo sus elementos culturales.

Incluso habiendo sido prohibidos los tambores en épocas de colonización, no se pudo prohibir el ritmo, ni el hacer musical colectivo.

¿Cómo se siente el tiempo en el jazz?

La rítmica es principalmente de procedencia africana, el agrupamiento ternario, en definitiva, el Shuffle. Es un tresillo partido quitando la nota del medio o también llamado corchea swing:



An Introduction To Jazz Drumming

History, Evolution, and How to Get Started.

I believe it is very important for every drummer to understand the instrument's origins and the styles that shaped its evolution.

In practical terms, it's fair to say that the drum set as we know it today would not exist without the military drum and the adaptation of cymbals, the bass drum, and other accessories to the primary drum. **Trap Set**.

In terms of rhythmic style, we have the rudimental aspect of drumming which **Tomás Limeres** has already discussed at length and, on the other hand, the African component. With the transport of slaves to the Americas, it was inevitable that they would bring their cultural elements with them.

Even though drums were banned during the colonial era, it was impossible to ban rhythm or collective music-making..

How is time perceived in jazz?

The rhythm is primarily of **African origin** the ternary pattern, in short, the shuffle. It's a split triplet with the middle note omitted or what is also called a swing eighth note:

¿QUÉ ESTILOS QUE ORIGINAN EL JAZZ?

(Fines del Siglo XIX) Ragtime (síncopas y toques con arrastres), Blues rural - cantos de trabajo, Gospel, Negro Spirituals, Bandas militares, Second Line (bandas militares europeas mezcladas con rítmicas de origen africano).

WHAT STYLES GAVE RISE TO JAZZ?

(Late 19th Century) Ragtime (syncopation and drawn-out notes), Rural blues work songs, gospel, Afro spirituals, military bands, Second Line (European military bands mixed with rhythms of African origin).

La estructura melódica, también es de influencia africana, por la escala pentatónica (luego modificada hacia la escala de blues). La armonía y su desarrollo ulterior, tienen raíces europeas.

En 1865, con la fin de la esclavitud, y la mayor participación social de la población afroamericana y afrodescendiente, comienza a participar de la vida social y a experimentar tocar más de un instrumento a la vez (tanto en las bandas militares como en las orquestas ya se ejecutaban por separado). En Nueva Orleans, el ritmo propio de estas bandas, se sentía en 2/2, siendo que la tuba marcaba blancas. llevado en tambor y bombo a 2 manos. Esto favoreció a que el hi-hat se tocara abriendo en la 1º y 3º negra junto con el bombo.



The melodic structure is also influenced by African music, due to the pentatonic scale (which was later modified into the blues scale). The harmony and its subsequent development have European roots.

In 1865, with the end of slavery and the increased social participation of the African American and Afro-descendant population, people began to participate in social life and experiment with playing more than one instrument at a time (both military bands and orchestras were already performing separately). In New Orleans, the characteristic rhythm of these bands was in 2/2 time, with the tuba playing half notes, accompanied by two-handed snare and bass drum playing. This led to the hi-hat being played open on the 1st and 3rd quarter notes in conjunction with the bass drum.

Trap Set

Influenciado por este estilo y claramente por las raíces afro, surge el estilo **Second Line** (la segunda línea, detrás de la principal) tocado con claves rítmicas y síncopas, especialmente en desfiles, festivales y en la vuelta de los funerales. Años más tarde, aparece el **Ragtime** estilo pianístico percusivo, también caracterizado por las síncopas y el arrastre de notas.

A inicios del siglo XX, el jazz pasa a tocarse en salones, se incorporará el contrabajo. Las blancas las marcará en las secciones A, y luego en la B, el patrón Walking en Negras.

Trap Set

Influenced by this style and clearly by African roots the **Second Line** style (the 2nd line, behind the main one) emerged, characterized by rhythmic accents and syncopation, especially in parades, festivals, and funeral processions. Years later, ragtime appeared a percussive piano style also characterized by syncopation and a dragging of notes.

In the early **20th century**, jazz began to be played in dance halls, and the double bass was introduced. The half notes are played in sections A, and then in section B, the walking bass pattern is played on quarter notes.

Lo que más distinguimos hoy en día, proviene del Ride, elemento que toma especial relevancia con las Big Bands de los años **30**, y luego el Bebop y Hardbop, en los **40-50**. En los tempos más rápidos, surgidos en la era *bebop* (*up tempo*), el estilo se toca más en corcheas derechas, no swingueadas.

En este sentido, también es de destacar que el a partir fines de los años **70**, surgió el estilo **Jazz ECM**, cuya rítmica se basa en las corcheas derechas *-even eights-*, y más espacio. Esto influirá en el jazz moderno o actual, que también se toca mayormente derecho.

Entre los estilos que surgieron en la batería a partir del jazz (y del blues) hay que hacer mención al rock. Al principio, en su nacimiento entre fines de los **40** y **50**, se tocaba swingueado y luego se fue *aderechando*. Podemos observar algunos temas como **Rocket 88** (la primera canción del estilo), el clásico **Rock Around the Clock**, luego en varias canciones de los Beatles y en el primer álbum de los Who **Sings my Generation**.

¿Qué necesitamos para comenzar a tocar jazz?

Hay que tener en cuenta que el jazz es **improvisación permanente sobre una estructura**, una conversación con otros músicos en tiempo real. Esto nos implica: **tocar escuchando**. Estar atento, desarrollar la intuición de si es o propicio contestar algunos fraseos o proponer ideas nosotros, y, en definitiva, contribuir a una improvisación más rica, ya que, improvisar, -como bien dice Stephen Nachmanovitch en Free Play- **NO ES CUALQUIER COSA**.

En primer término, entender el **lenguaje propio del estilo**. Este se adquiere mediante el conocimiento de:

1. **Melodía y forma:** las estructuras y secciones típicas que encontramos en el estilo, sus frases y resoluciones.
2. **Aspecto rítmico o time feel:** técnica de ride y los acompañamientos, y las maneras de

What we recognize most today comes from the ride cymbal, an element that took on special significance with the big bands of the **1930s**, and later with bebop and hard bop in the **1940s** and **1950s**. In the faster tempos that emerged during the bebop era (*up-tempo*), the style is played more with straight eighth notes, rather than a swinging feel.

In this regard, it is also worth noting that, starting in the late **1970s**, the ECM jazz style emerged, characterized by a rhythm based on even eights and more space. This would influence modern or contemporary jazz, which is also played mostly in a straight style.

Among the drumming styles that emerged from jazz (and the blues), rock deserves special mention. At first, when it first emerged in the late 1940s and 1950s, it was played with a swing feel, and then it gradually became more straight-ahead. We can see this in songs like "**Rocket 88**" (the first song of this style), the classic "**Rock Around the Clock**," as well as in several Beatles songs and on The Who's debut album, "**Sings My Generation**".

What do we need to start playing jazz?

We must keep in mind that jazz is constant *improvisation* within a **structure** a real-time conversation with other musicians. This means **we must play while listening**. We must be attentive, develop the intuition to know when it's appropriate to respond to certain phrases or propose our own ideas, and, ultimately, contribute to a richer improvisation, since as Stephen Nachmanovitch rightly says in **Free Play** **IMPROVISATION IS NOT JUST ANYTHING**.

First and foremost, understand the language specific to the style. This is acquired through knowledge of:

1. **Melody and Form:** The typical structures and sections found in this style, along with its phrases and resolutions.
2. **Rhythmic aspect or time feel:** ride technique and accompaniments, ways to





Martín Lentini - Paisajes del Jazz
Jazz Landscapes

conducir el ritmo tanto en este platillo, como en el hi-hat, el uso de escobillas.

3. **Fraseo:** saber tocar con síncopas y con swing. Esto involucra compings, marcaciones, acentuaciones, fills, etc.
4. **Soleo:** Poder realizar *trades* (solos con otros instrumentos, por ejemplo de 4 y 4 compases), improvisar sobre la forma, etc.
5. **Técnica:** además de la mencionada arriba, tener una buena base **rudimental**. Al nacer la batería junto con el jazz, los primeros bateristas del estilo estudiaron con maestros del tambor. Dominarlos era obligatorio. La mayoría conoció métodos como: **Stick Control** (George L. Stone), **Modern Rudimental Swing Solos** (Charlie Wilcoxon) o fueron alumnos directos suyos. La razón es que nos dan técnica y control. También nos servirán para poder ganar coordinación y articulación al momento de pasar a la batería.

Formas de escritura.

Debido a la pulsación y subdivisión, la manera más acertada y práctica de escribirlo es en 4/4 y atresillado. Pero aquí no todo es tan exacto, **la escritura no hace al swing -lo propio- de cada baterista**. Hay quienes lo han tocado **más abierto/atresillado** y otros **más apretado o cercano a las semicorcheas**, (sobretudo en tempos lentos), y de ahí Jim Chapin en la introducción de su libro ***Advanced Techniques for the Modern Drummer***, se debate sobre cuál

drive the rhythm on both the ride cymbal and the hi-hat, and the use of brushes.

3. **Phrasing:** knowing how to play with syncopation and swing. This involves comping, rhythmic patterns, accents, fills, etc.
4. **Soloing:** Being able to play solo pieces (with other instruments, for example, in 4/4 time), improvise on the form, etc.
5. **Technique:** In addition to what was mentioned above, it's important to have a solid foundation in rudiments. Since the drum set emerged alongside jazz, the earliest drummers in the genre studied with drum masters. Mastering these rudiments was essential. Most were familiar with methods such as **Stick Control** (George L. Stone) and **Modern Rudimental Swing Solos** (Charlie Wilcoxon), or were direct students of these masters. The reason is that these methods provide us with technique and control. They will also help us develop coordination and articulation when we transition to the drum set.

Writing forms.

Because of the beat and subdivision, the most accurate and practical way to notate it is in 4/4 time with a dotted rhythm. But here, not everything is so precise; **jazz notation doesn't capture the unique "swing" of each drummer**. Some have played it more open, while others have played it tighter or closer to sixteenth notes (especially at slow tempos), and that's why **Jim Chapin**, in the introduction to his book ***Advanced Techniques for the***

sería la "mejor" manera sobre cuál sería la forma correcta; si el compás debiera ser en 12/8 o en 4/4 utilizando corchea – puntito – semicorchea, atresillado, etc. A veces esa diferencia es **muy fina**. Ahí radica la clave al escuchar y observar qué le propone cada baterista al **ensamble**. Este mismo libro contiene segmentos como para desarrollar la mano izquierda y el pie derecho en semicorcheas. Considero importante estudiar ambas maneras, pero creo poder afirmar que es más para desarrollo de coordinación o cosas puntuales. De hecho, el advierte que lo escrito su libro deben ser tomados como ejercicios, pese a poder ser interpretados musicalmente.

En cuanto al resto de los instrumentos y orquesta, en el **Real Book** (libro del repertorio típico – también llamados *standards*), se escribirá directamente corcheas, dándose por entendida la interpretación o *ad libitum*. En las partes y arreglos de *big band*, la indicación de corchea swing suele estar presente.

Aquí unos fragmentos del libro de **Jim Chapin**:

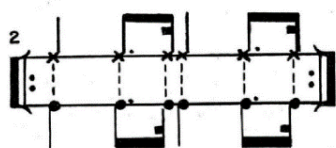
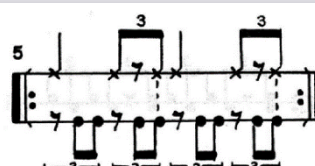
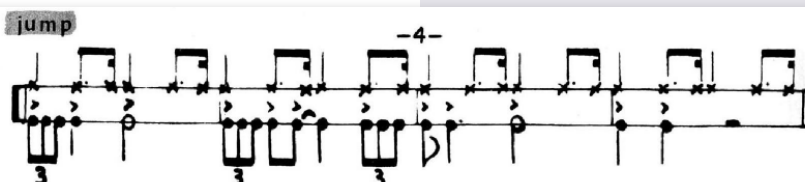
El ride en todos estos ejemplos se interpreta prácticamente igual. En el de 4 compases corresponde a una frase de **Max Roach** tocada en su famoso solo **For Big Sid**.

Modern Drummer", debates what the "best" way is versus what the "correct" way is; whether the time signature should be in 12/8 or 4/4 using quarter notes dotted notes sixteenth notes, syncopation, etc. Sometimes that difference is very subtle. That's where the key lies: in listening to and observing what each drummer brings to the ensemble. This same book includes sections on developing the left hand and right foot using sixteenth notes. I think it's important to study both approaches, but I believe I can say that they're more for developing coordination or specific skills. In fact, he warns that the material in his book should be treated as exercises, even though it can be interpreted musically.

As for the rest of the instruments and the orchestra, in the **Real Book** (a collection of standard repertoire also known as "standards"), eighth notes are written out directly, with the interpretation or *ad libitum* left to the performer's discretion. In big band parts and arrangements, the notation "swing eighth note" is usually included.

Here are some excerpts from **Jim Chapin's** book:

The ride in all these examples is played practically the same way. In the 4-measure example, it corresponds to a phrase by Max Roach played in his famous solo **For Big Sid**.



Algunas recomendaciones de escucha por época.



Ragtime | Scott Joplin



Second Line



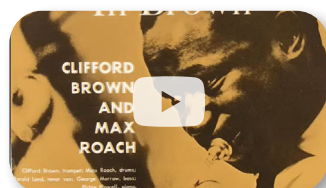
Dixieland Jazz



Big Band Jazz | Sonny Payne



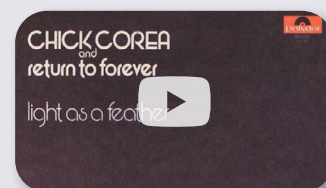
Bebop Jazz



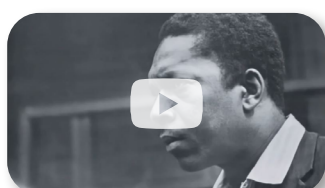
Bebop, Hardbop Jazz 2 | Max Roach



Latin Jazz | Art Blakey



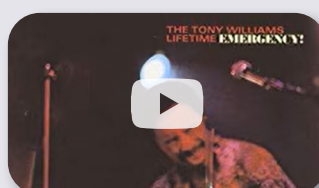
Latin Jazz 2 | Airtio Moreira



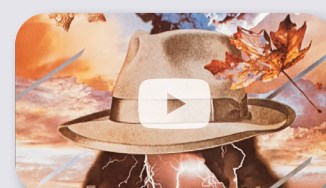
Jazz modal, Avant Garde | Elvin Jones



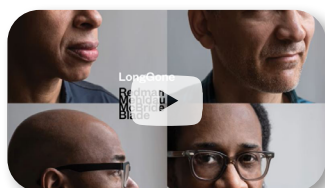
Jazz de la costa oeste | Joe Morello



Jazz fusión | Tony Williams



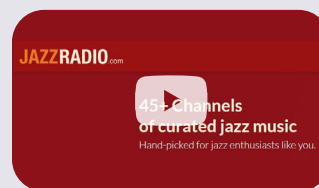
Jazz fusión 2 | Jaco Pastorius en batería original



Jazz actual | Brian Blade



Jazz actual 2 | Marcus Gilmore



Para elegir libremente por estilo

¿Cómo encarar el estudio del jazz?

El hito fundacional: el ride.

Si hay alguien a quién agradecerles la denominación de los platillos que hoy conocemos en la batería es nada menos que al legendario **Gene Krupa** en los años 30, junto a Avedis Zildjian III. También a **Papa Jo Jones** y **Chick Webb**, que contribuyeron creativamente, a pasar del ritmo en el hi-hat y el tambor

How should anyone approach the study of jazz?

The founding milestone: the ride cymbal.

If there's anyone to thank for the names of the drum parts we know today, it's none other than the legendary Gene Krupa in the 1930s, along with Avedis Zildjian III. We should also thank **Papa Jo Jones** and **Chick Webb**, who contributed creatively to the transition from the hi-hat and snare drum rhythm (derived from the



Gene Krupa



Philly Joe Jones

(derivado del *Second Line*), al Ride¹. Desde mi punto de vista, lo más aconsejable es estudiar con un profesor que conozca y toque el estilo y que nos escuche al lado, además de escuchar el estilo en vivo, todo lo que se pueda.

La marca de un baterista de jazz es la comandancia y forma de conducir el ensamble con este platillo. Luego, el fraseo que lo acompaña entre mano izquierda y bombo, y – más moderno- con el pie izquierdo o intercalando los miembros (*innovación más propia de Elvin Jones, Tony Williams, luego Jack DeJohnette, Bill Stewart*). Obviamente que solear y conocer el vocabulario también es vital en este estilo. Eso lo trataremos en otra columna.

“Lo primero es tocarlo tratando de lograr el mismo volumen en todas las notas, como si estuviéramos lanzando una caña de pescar (tip de uno de mis maestros: Pipi Piazzolla)”.

Otra forma muy acertada, *sin exagerar*, es que sienta presente, acentuado, el pulso en negras en el ritmo. Ejemplos de ride parejo, muy típicos de los 40-50s, Bebop y Hard bop son: **Max Roach, Art Blakey** con los Jazz Messengers (toda una institución jazzística), **Philly Joe Jones** (y su acentuación en el aro en el tiempo 4, luego pedida por Miles a sus bateristas posteriores), **Jimmy Cobb** en el **Kind of Blue** (también de Miles), **Ben Riley** (con Thelonious Monk).

En el siguiente video, del Quincy Davis, explica muy bien la forma de tocar el ride y levantar el palillo



Second Line) to the Ride¹. In my opinion, the best approach is to study with a teacher who knows and plays the style and who listens to you as you play, in addition to listening to the style performed live as much as possible.

What sets a jazz drummer apart is his leadership and the way he guides the ensemble with this cymbal. Then there's the phrasing that accompanies it between the left hand and the bass drum and, in a more modern approach, with the left foot or by alternating between the limbs (an innovation most associated with **Elvin Jones, Tony Williams**, and later **Jack DeJohnette and Bill Stewart**). Obviously, soloing and knowing the vocabulary are also vital in this style. We'll cover that in another column.

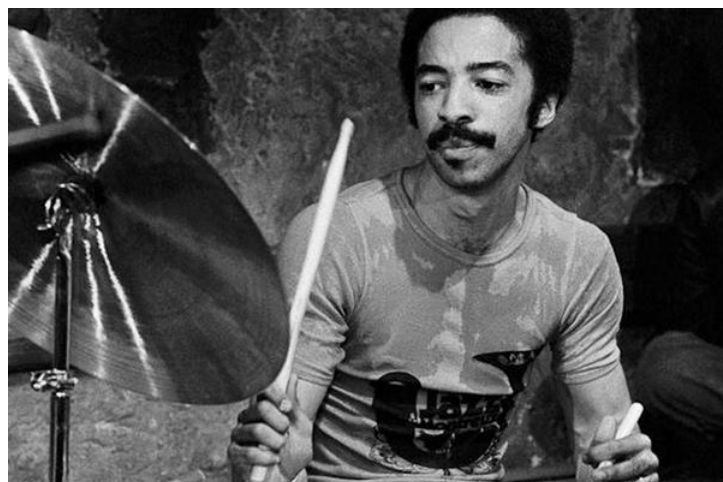
“The first thing is to play it, trying to achieve the same volume on every note, as if we were casting a fishing rod (a tip from one of my teachers: Pipi Piazzolla)”. Another very effective approach without going overboard is to make the quarter-note beat in the rhythm feel present and pronounced. Examples of a steady ride, very typical of the '40s and '50s, bebop, and hard bop, include: **Max Roach, Art Blakey** with the Jazz Messengers (a true jazz institution), **Philly Joe Jones** (and his accent on the rim on beat 4, a technique later requested by Miles of his subsequent drummers), **Jimmy Cobb** on **“Kind of Blue”** (also by Miles), and **Ben Riley** (with Thelonious Monk).

In the following video by **Quincy Davis**, he explains very well how to play the ride cymbal and lift the stick:





Elvin Jones



Tony Williams

En los 60, vendrá la innovación en el ride, *grosso modo*, se puede decir que hay un antes y un después de **Elvin Jones**, **Roy Haynes** y **Tony Williams**. Elvin se caracterizaba por tocar fuerte y acentuando la última nota del tresillo, ligando el ride, y reforzando el acompañamiento también en la segunda nota del tresillo. Roy Haynes fue también, de romper mucho el pattern y desplazarlo. Tony Williams, llevó todo lo previo a un nivel más alto, tocaba el up tempo con una claridad y velocidad única, muy complejo y aéreo (su distintivo y desplazado patrón de 5 notas seguidas), ¡y tan sólo a sus 17 años! Luego, evolucionó por su lado y se le atribuye haber sido uno de los creadores del *jazz fusión* o *jazz-rock* y de la *modernización del sonido de la batería*.

Sobre los ejercicios propuestos en el PDF:

Deben complementarse con los libros citados abajo (sobre todo los 2 primeros). El sonido principal es el ride. Ni la mano izquierda, ni el resto de los miembros deben superarlo en volumen. Salvo algunas acentuaciones, el sonido es a nivel *nota fantasma* o *piano*. El bombo, se puede comenzar tocándolo muy suavemente en negras (*feathering* – *plumear*, *literalmente*) y reemplazando algunos tambores. Existen algunas acentuaciones que **Art Blakey** denominaba, por lo sorprendentes, *dropping bombs* (*lanzar bombas*). La finalidad de las mismas, en el *comping* es conversar o reforzar a los vientos o a un solista, rompiendo así, un poco, el ritmo constante.

In the '60s, innovation in ride playing emerged; broadly speaking, you could say there was a “before” and “after” Elvin Jones, Roy Haynes, and Tony Williams. Elvin was known for playing hard and emphasizing the last note of the triplet, smoothing out the ride, and reinforcing the accompaniment on the second note of the triplet as well. Roy Haynes was also known for breaking up the pattern a lot with permutation. **Tony Williams**, He took everything that came before to a higher level, playing up-tempo pieces with unique clarity and speed highly complex and ethereal (his distinctive, off-beat pattern of five consecutive notes) and all at just 17 years old! He then forged his own path and is credited with being one of the pioneers of jazz fusion or jazz-rock and with modernizing the sound of the drums.

Sobre los ejercicios propuestos en el PDF:

They should be supplemented with the books listed below (especially the first two). The main sound is the ride cymbal. Neither the left hand nor the other members should exceed it in volume. Except for a few accents, the sound should be at a ghost note or piano level. The bass drum can be played very softly in quarter notes (*feathering* literally, like a feather) and by replacing some drum hits. There are some accents that **Art Blakey** called “dropping bombs” because of their unexpected nature. The purpose of these accents in comping is to interact with or reinforce the horns or a soloist, thereby breaking up the steady rhythm slightly.



Martín Lentini - Respira Jazz
Martín Lentini - He breathes Jazz



En este video, estoy tocando en trío, aplicando los conceptos expuestos, acompañando, un solo de guitarra.

Bibliografía recomendada.

- **Jim Chapin:** Advanced Techniques for the Modern Drummer.
- **John Riley:** The Art of Bop Drumming, Beyond Bop Drumming, The Jazz, Drummer's Workshop.
- **John Ramsay** - The Drummer's Complete Vocabulary
- **Daniel "Pipi" Piazzolla:** Batería Contemporánea, Misceláneas.
- **Pepi Taveira:** Conceptos en Improvisación.

Video que ilustra la historia y evolución de la batería, por Daniel Glass y Vic Firth.

Video documental de historia del jazz. | Jazz – Ken Burns.

Libros de historia del jazz:

- **Wynton Marsalis:** Jazz, cómo la música puede cambiar tu vida. El jazz en el agri dulce blues de la vida.
- **Jazz, la historia completa.** Ed. Manotropo.



In this video, I'm playing in a trio, applying the concepts discussed, and accompanying a guitar solo:

Recommended reading.

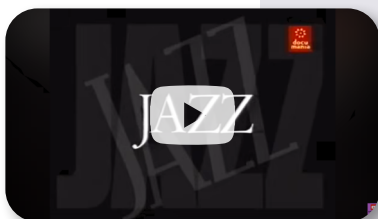
- **Jim Chapin:** Advanced Techniques for the Modern Drummer.
- **John Riley:** The Art of Bop Drumming, Beyond Bop Drumming, The Jazz, Drummer's Workshop.
- **John Ramsay** - The Drummer's Complete Vocabulary
- **Daniel "Pipi" Piazzolla:** Batería Contemporánea, Misceláneas.
- **Pepi Taveira:** Conceptos en Improvisación.

A video illustrating the history and evolution of the drum set, by Daniel Glass and Vic Firth.

Documentary video on the history of jazz | Jazz – Ken Burns.

Books on the history of jazz:

- **Wynton Marsalis:** Jazz: How Music Can Change Your Life. Jazz in the Bittersweet Blues of Life.
- **Jazz, la historia completa.** Ed. Manotropo.



No duden en contactarme en mi
Instagram: [@martinlentini](https://www.instagram.com/martinlentini)

Feel free to contact me on
Instagram: [@martinlentini](https://www.instagram.com/martinlentini)

APROXIMACIÓN AL JAZZ.

Martín Lentini

Digitaciones introductorias

A Tresillos

B Shuffle en 2&2, sacando la segunda nota

C Shuffle con 1&1

D Shuffle con una mano

E Interpretación más cerrada del ride, tempos lentos, presente en varias partes.

F Forma más acertada de escritura.

G Hi-hat con apertura (se siente como en 2)

H Ride en negras, siguiendo al walking del bajo

I Acompañamiento partiendo de rellenar el ride con una inversión del Paradiddle - diddle

J

K

L

M

N

LE DAMOS VIDA A TUS IDEAS



Química.

estudio *gráfico*

Creamos soluciones personalizadas
que acompañan la esencia de tu marca,
tu proyecto o emprendimiento.